

Muziek en overheid
Hans Onno van den Berg¹
September 2012

Inhoudsopgave

Voorwoord	2
1. Muziek ter sociale identificatie: de 'herkenningmelodie'	3
1.1 Muziekbeleid van de overheid	3
2. Muziekbeleid in Europa in de achttiende en negentiende eeuw	4
2.1 Amateurs en de vrije markt	5
2.2 De kracht van de opkomst van het burgerdom	5
2.3 Burgerdom in Nederland	6
3. Muziekbeleid in de twintigste eeuw	8
3.1 Verankering van de democratie	8
3.2 De tweede wereldoorlog: muziek als morele categorie	8
3.3 Traditie en modernisme: revolutie van de atonaliteit	10
3.4 Muziekbeleid als onderdeel van het beschavingsoffensief	11
3.5 De revolutie van de elektriciteit	12
3.6 Muziekindustrie en internationale massacultuur	12
3.7 Globalisering en internationalisering	13
3.8 De hegemonie van Engeland en Noord Amerika	14
3.9 Muziekonderwijs	14
4. Concreet: Nederlands muziekbeleid na 1945	15
4.1 Orkestenbestel	15
4.2 Modern-klassieke muziek: de notenkrakers	16
4.3 Geld voor kamermuziek, jazz en pop	17
4.4 Gemeentelijk en provinciaal beleid: podia en festivals	18
4.4.1 Milieu en arbo: een blessing in disguise	19
4.5 Omroeporkesten	19
4.6 Muziekonderwijs en muzikale vorming	20
4.7 Andere regelgeving: financiën en sociale zaken	21
4.8 Auteursrecht	22
4.9 Muziek op straat	24
4.10 Muziekbeleid tussen gemeenten en Europa	24
5. Naar een nieuwe legitimatie en doelstellingen	26
5.1 Het kabinet Rutte: een radicale verandering (paradigmashift)	26
6. Een overzicht van actuele (in 2012 bestaande) muziekorganisaties	28
6.1 Koepelorganisaties	28
6.2 Omroep- en mediaorganisaties	29
6.3 Overheid	29
Bijlage 1 Afkortingen	31

¹ De auteur is werkzaam als zelfstandig adviseur en bedrijfsontwikkelaar in de Kunst en Cultuur. Tot 2011 was hij directeur van de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouw Directies (VSCD) en voorzitter van de Federatie Cultuur. In dit hoofdstuk is ook de paragraaf Popmuziek uit de vorige editie van het handboek, van de hand van A. Nuchelmans verwerkt.

Inleiding

Dit hoofdstuk 'Muziek' uit het handboek cultuurbeleid beschrijft de ontwikkeling van de overheidsbemoedening van rijk, provincie, gemeente en Europese unie met het muzikale leven in Nederland. Het biedt daarmee tamelijk uitvoerige achtergrondinformatie voor het in het handboek opgenomen actuele overzicht van de gebieden waarop deze overheden actief zijn met betrekking tot muziek.

Het handboek cultuurbeleid richt op het overheidshandelen met betrekking tot cultuur. Het is echter van belang de overheid (overheden) niet te zien als de uiteindelijke beleidsbepalende instantie(s). In alle beleidstheorieën (Hoogerwerf, 1983) wordt de overheid gezien als één van de instanties die zich op een beleidsveld bewegen, maar dat altijd doet te midden van andere beleidvoerende instellingen en organisaties. Dat de ordenende macht van de overheid daarbij groot is, bijna altijd groter dan van een van de andere partijen, wordt in een dergelijke netwerkbenadering erkend, maar tevens wordt de principiële beperktheid van deze macht benadrukt, zeker in een westers systeem van een democratisch geregeerde markteconomie.

Deze invalshoek is temeer van betekenis als het gaat om de kunsten. Deze worden immers van oudsher ontwikkeld en genoten door omvangrijke private en commerciële partijen die verantwoordelijkheid nemen voor de (financiering van) het aanbod als ook voor de presentatie in zalen en op festivals. Zoals we verderop zullen zien is de overheid (overheden) zich in de loop van de tijd meer met het muzikale leven gaan bemoeien, maar ook nu nog is van alle muziek die dagelijks uit de radio komt, die wij in platenzaken in de rekken zien staan, downloaden van het internet of 's avonds beluisteren in zalen slechts een klein gedeelte met directe overheidsbemoedening tot stand gekomen. Verreweg het grootste gedeelte van alle muziek wordt geproduceerd en geconsumeerd op een vrije markt, waar de overheid net als in andere sectoren van de samenleving, optreedt als wetgever en beschermer van regels waarmee partijen zich tegenover elkaar dienen te gedragen, maar verder slechts beperkte bemoeienis heeft met de directe totstandkoming of verspreiding ervan.

Dit hoofdstuk kan worden gelezen als achtergrond en nadere beschouwing bij het meer op de actualiteit gerichte relaas in het handboek. Het zet uiteen welke bemoeienis de diverse overheden in de loop der jaren met het muzikale leven hebben ontwikkeld en welke legitimaties en doelstellingen deze bemoeienis hebben ondersteund. In paragraaf 4 wordt vervolgens gedetailleerd ingegaan op het muziekbeleid in Nederland na 1945: het orkestbestel, de subsidiëring van popmuziek en jazz, het muziekonderwijs en de invloed die aanpalende beleidsterreinen als het auteursrecht, de Wet op de arbeidsbemiddeling en de milieuwetgeving op het muzikale leven hebben gehad.

De gekozen invalshoek is van muzieksociologische aard. Op welke manier speelt muziek een rol in het herkenning- en pronkgedrag van groepen mensen tegenover elkaar en welke positie heeft de overheid daarbij in de afgelopen eeuwen ingenomen. Betoogd zal worden dat de wens om dit groepsgedrag met behulp van muziekbeleid te beïnvloeden lange tijd de belangrijkste legitimatie is geweest en bepalend was voor de ontwikkelde doelstellingen en het gehanteerde beleidsinstrumentarium van de overheid. Aan het slot wordt kort ingegaan op het meer recente muziekbeleid in Europa, om te eindigen met de legitimatiecrisis aan het begin van de 21^{ste} eeuw. De oude legitimaties en doelstellingen die het mogelijk maakten te kiezen welke muziekvormen wel of niet van overheidswege te ondersteunen, hebben hun geldigheid verloren. De bezuinigingen en de daarop volgende kunstenplanperiode 2013 e.v. formuleren een nieuw paradigma waarin het vormings- en beschavingsideaal is verlaten en overheidsfinanciering direct aansluit op publieksvoorkeur en ondernemerschap.

1 Muziek ter sociale identificatie: de 'herkenningsmelodie'

Door sociologen en economen is overtuigend gewezen op het verschijnsel dat onze smaakvoorkeuren in hoge mate worden bepaald door de wens bij een bepaalde groepering te behoren en indruk te maken op andere personen en groepen (Veblen, 1899; Elias, 1939; Bourdieu, 1979; De Swaan, 1983). 'Toon mij uw boeken en ik zeg U wie U bent', geldt ook voor onze muziekvoorkeuren. Deze tonen de persoon, maar ook de groep tot wie wij - willen - behoren. Wij differentiëren ons persoonlijk oordeel naar hetgeen bepaalde muziek ons te zeggen heeft, maar de voorkeur voor een genre of een bepaalde uitgaansvorm is in hoge mate sociaal bepaald (Tas, 1993). Juist muziek is bij uitstek geschikt om gevoelens van saamhorigheid binnen een groep of subcultuur te benadrukken. Elk leger speelde tot ver in de negentiende eeuw op het slagveld zijn eigen herkenningsmelodie op fluit, trommel en doedelzak, waardoor ook in mist en donkerte vriend en vijand van elkaar onderscheiden konden worden. Tot op de dag van vandaag spelen de via koloniale legers verspreide blaasinstrumenten in ver uiteen liggende continenten als Zuidoost Azië, Afrika en Zuid-Amerika een sociaal onderscheidende rol. Een bruiloft in afgelegen streken in o.a. Ghana telt sociaal alleen mee als hij wordt opgeluisterd door een flinke groep blaasmuzikanten, die daarbij vaak bewerkingen van oude legermarsen of kerkhymnen spelen (Boonzaaijer Flaes, 1993). Muziek speelt een belangrijke rol in de omheining van subculturen en levensstijlen. Vriend of vijand, geestverwant of vreemde, we herkennen hem aan zijn muzikale smaak. We zijn ván de opera, ván de harmonie en fanfare, of ván Lady Gaga, en we beleven deze voorkeuren op een manier die sterk lijkt op de wijze waarop we aanhanger zijn van een voetbalvereniging: met een gepaste trots op de club waartoe we behoren en een even gepaste afkeer van de tegenpartij. Muziek speelt een belangrijke rol in de afbakening tussen het ik, het wij en de rest van de wereld. Opvallend daarbij is dat deze demarcatielijnen steeds minder samenvallen met de traditionele scheidslijnen naar inkomen, woonplaats of geloofsgemeenschap, maar in toenemende mate samen gaan in losse stijlverwantschappen (De Swaan, 1991; Boomkens, 1994/2000). De gangbare intermediaire structuren van buurt, gezin en geloof worden daardoor vervangen door stijlverwantschappen met een sterk internationaal karakter. Facebook en Spotify verbinden mensen ook internationaal, bijna zonder woorden. Dat geldt ook voor andere expressieve bezigheden, zoals onze eetgewoonten, ons mediagebruik en onze huisinrichting, maar muziek blijkt daarin een bijzonder sterke bindende én onderscheidende factor. Vermoedelijk komt die kracht voort uit het vermogen van muziek om grote groepen mensen gelijktijdig tot extase te brengen. Sport, en in ons land in het bijzonder voetbal, heeft die kracht ook, maar is juist sterk op onderlinge strijd en competitie tussen streek, klasse en stand gericht. De grote (pop-, opera-)concerten vertonen dezelfde extase, maar hebben veeleer een naar stijlverwantschap bindende rol.

1.1 Het muziekbelang van de overheid

Het is gebruikelijk de muziekgeschiedenis te beschrijven als de ontwikkeling en opeenvolging van diverse stijlen en compositietechnieken. De doorbraak van de polyfonie, de ontwikkeling van de sonate-vorm, of de uitvinding van de elektrische gitaar zijn voor de muziekgeschiedenis van eminent belang. Voor de vraag welke beleid de overheid ten aanzien van het muzikleven wil voeren, heeft deze ontwikkeling weinig betekenis. Vaak wordt gedaan alsof het belangrijkste motief voor overheidsbemoediging met de kunsten een belangeloze liefde voor het kunstleven zou zijn, verwoord als: de instandhouding van culturele waarden, de ontwikkeling van de kunsten en participatie aan de cultuur². Een dergelijke belangeloze inzet was in het verleden al zelden het overheersende motief, maar ook nu wordt overheidssteun niet alleen omwille van de kunst of de muziek zelf gegeven. Een verklaring voor de langdurige en structurele overheidsbemoediging met het kunst- en muzikleven moet allereerst in de sociale en politieke hoek gezocht worden. Kerkvorsten, koningen, dictators, maar ook democratische overheden, besteden een belangrijk deel van hun tijd aan het verkrijgen en behouden van macht en aanzien. Het is dit streven en de daaraan verbonden pronk en praal om bondgenoten vriendelijk te stemmen en indruk te maken op vijanden, die belangrijke motieven levert bepaalde kunst en bepaalde muziek te steunen en andere juist te verbieden. Wat we mooi en lelijk vinden trekt demarcatielijnen tussen bevolkingsgroepen als jeugd tegenover ouderen, of 'hoog' tegenover 'laag' in de samenleving. Het is in deze zin dat de overheid een bijzondere rol speelt in het muzikleven. Want ook de overheid - van trommelend stamhoofd tot saxofoon spelende president van de Verenigde Staten van Amerika - heeft belang bij het versterken of juist doorbreken van groepsverbanden, inclusief de bezegeling van internationale banden.

² De driedeling instandhouding, ontwikkeling en deelname werd in 1974 voor het eerst door geformuleerd (het rijk en de gemeente Enschede betwisten elkaar het eerstgeboorterecht) en is sindsdien uitgangspunt voor vrijwel alle beleidsnota's voor het cultuurbeleid van de diverse overheden.

2 Muziekbeleid in Europa in de achttiende en negentiende eeuw

De eerste sporen van een daadwerkelijk muziekbeleid treffen we aan in de rooms-katholieke kerk aan het begin van de Middeleeuwen. Over de oudheid weten we op grond van afbeeldingen en beschrijvingen globaal wat er gespeeld en gezongen werd, waaronder veel tokkel- en blaasinstrumenten, zoals de lier (Apollo) en de fluit (Pan). Ook weten we dat muziek belangrijk genoeg werd geacht om er mensen mee te kunnen genezen, of vrede te stichten en dat men meende dat 'het goede en het kwade, orde en wanorde van de muziek afhankelijk waren' (Sachs/Otto, 1979, blz. 28). In esthetische filosofieën werd een samenhang tussen gemoedstoestand of zelfs karakter en toonsoort verondersteld en Plato wilde om die reden in zijn ideale stadsstaat graag bepaalde muziek verbieden en andere bevorderen. Deze dictatoriale politieke blauwdruk is - gelukkig - nooit verwezenlijkt. Ook weten we dat ons westerse toonsysteem in de oudheid zijn oorsprong vindt (Pythagoras). Maar één ding weten we niet of nauwelijks: hoe de Griekse of Latijnse muziek heeft geklonken. Van alle Griekse muziek zijn niet meer dan 11 stukken of fragmenten bewaard gebleven, op steen of op papyrus (Sachs/Otto, 1976, blz. 33). Pas in de loop van de Middeleeuwen ontwikkelt zich een georganiseerd muziekleven en een notatiesysteem rond kerkelijke en wereldlijke hoven en paleizen, elk met zijn eigen kapel, kapelmeester, muziekensemble, koor en bibliotheek. Dan zien we ook dat er van hogerhand een echt 'muziekbeleid' wordt gevoerd. Van kerkelijke zijde werden voorschriften opgesteld voor wat hemelse muziek was: de menselijke stem. Instrumentale muziek stond daar verder van af en opzweepende ritmes (trommels) werden als duivels beschouwd (Dionysus). De behoefte om vanuit Rome het kerkelijk leven in Europa te bestieren vertaalde zich in een hiërarchische opbouw van de kerkelijke organisatie en in de wens tot uniformering van leerstellingen en liturgie, inclusief de gehanteerde zangpatronen. De precieze opvattingen over wat muzikaal wel en niet geoorloofd was, werden rond 600 door Paus Gregorius de Grote vastgelegd en voorgeschreven in wat daarna het Gregoriaans zal heten (Beijer/Samama, 1989, blz. 9).

Verder werd er muziek gemaakt op markten en in de kroeg door rondtrekkende vedelaars en troubadours. Zij bespeelden andere instrumenten (o.a. koperen blaasinstrumenten en trommels), en bezongen andere onderwerpen, zoals de menselijke liefde, of de liefde voor drank en hadden aandacht voor satire en protest. Van deze muziek is weinig overgeleverd, niet in de laatste plaats omdat het buiten de machts(= beleids)centra werd gespeeld en dus niet werd genoteerd en bewaard.

De betrokkenheid van de kerkelijke en wereldlijke overheden bij het kunst- en muziekleven groeide snel, niet zelden in onderlinge concurrentie. Componisten, kapelmeesters en beiaardiers worden gekocht en verkocht, op een manier die te vergelijken is met de wijze waarop vandaag de dag voetballers worden getransfereerd. Wie de steun van vorst of kardinaal, kerkvoogdij of stadsbestuur had, steeg in waarde en kon op grond van zijn aanzien een groter orkest of een minder dwingend productietempo bedingen.

Het is hier dat de grondslagen van een muziekbeleid van kerk en staat worden gelegd die tot op de dag van vandaag geldigheid hebben gehouden: muziek die sticht en is gericht op religieuze inkeer en morele contemplatie wordt bevorderd, terwijl muziek die extase veroorzaakt wordt tegengegaan of verboden. Bij het luisteren naar muziek wordt - bijvoorbeeld aandachtig, maar in elk geval beheerst - gezeten en muziek mag niet aanzetten tot onbeheerste beweging (wilde dans). Aan alle hoven (ook buiten Europa) zien we dat de kerkelijke en hofmuziek zich vooral melodisch en harmonisch ontwikkelt, terwijl de muziek van de straat en het volk zich veel meer op ritme richt en gebruik maakt van luidere instrumenten. Voor zover het hof danst, doet het dat uiterst beheerst in rijdans en quadrille. Barokmuziek is niet verbazingwekkend voor veel mensen zondagochtendmuziek geworden. Zelf musiceren aan het hof of in de kerk wordt alleen toegestaan aan de leden van hofhouding en clerus, om zo het muziekleven te kunnen controleren. Zo ontstaat er in de eerste jaren van de Nederlandse Republiek het niet onaanzienlijke probleem dat kerkelijke speelmannen en zangmeesters in hun vrije tijd drank- en dans(!)liederen zongen in het café. Bij verschillende gelegenheden is ook van synodale zijde geprobeerd deze godslasterlijke bijverdienste te verbieden, echter zonder veel succes. Het volk wordt niet geacht zelf muziek te maken, maar te luisteren en hoogstens zingend te beamen wat wordt voorgezongen (Melik, 1953; Balfoort, 1981). De katholieke traditie is iets ruimhartiger, maar de voor- en nazang uit de Europese katholieke kerk wordt pas extatisch als hij een plek krijgt in de gospel en soul kerkzang van de zwarte bevolking in Amerika en de nazangers regelmatig met het antwoord aan de haal gingen in wilde uithalen. Dat deze zelfs voor een Gospelkerk te ver konden gaan laat de film over Tina Turner (*My Life*) uit 1993 zien, wanneer Tina als klein meisje door de voorganger wordt vermaand het niet al te dol te maken. Deze vermaning doet denken aan de waarschuwing die Bach van het kerkbestuur kreeg niet te wild te improviseren voorafgaande aan de dienst omdat mensen dan alleen voor zijn orgelspel kwamen en niet meer voor het daarop volgende woord. Ook in Nederland wordt vooral vanuit protestantse hoek

elke uitbundigheid in de kerkzang verboden, hetgeen in de 17^e eeuw leidde tot een heus oproer, door Maarten 't Hart beschreven in zijn boek *het Psalmenoproer* ('t Hart, 2006).

Behalve inkeer en contemplatie van eigen volk, was een tweede beleidsdoel van overheid en clerus om deze de nodige pronk en praal te leveren. Vorsten bouwen operahuizen en concertzalen (en musea) om indruk te maken op vriend en vijand. De daar gespeelde muziek moest de juiste politieke indruk te maken. Mozarts tweede broodheer, de keizer van Oostenrijk, stelde vergaande beperkingen aan diens werk: een verbod op het gebruik van de Duitse taal, op het kiezen van Turkse thema's - Europa was in oorlog met Turkije - en als gebod een voorkeur voor traditionele klassieke onderwerpen³. Later vestigde Mozart zich als vrij componist en pianist en schreef in samenwerking met Lorenzo da Ponte opera's waarvan de thema's niet langer uitsluitend betrekking hadden op de mythen en sagen uit de oudheid of op de liefdesgeschiedenissen en intriges van vorst en adel, maar waarin ook wereldlijke thema's en 'gewone' mensen een rol speelden (Figaro, Don Giovanni) en voerde deze opera's voor eigen rekening en risico op.

Impressionmanagement met muziek en dans is nooit gestopt. Ook nu nog worden het Nederlands Danstheater of het Concertgebouworkest meegenomen op politieke en economische missies.

2.1 Amateurs en de vrije markt

In zijn boek *Onsterfelijkheid* memoreert Milan Kundera een anekdote waarbij Beethoven en Goethe tijdens een gezamenlijke wandeling in 1812 de keizer van Oostenrijk, Franz Josef, tegenkomen. De anekdote wil dat Goethe zijn pas inhiel, een korte buiging maakte en zijn hoed afnam, terwijl Beethoven zijn hoed dieper over zijn ogen trok, doorliep en van geen enkele herkenning blijk gaf. Goethe zal Beethoven later, met erkenning van zijn groot muzikaal talent, een 'volslagen onbeheerste figuur' (van Leeuwen, 1986, blz. 137) noemen. Maar voor Ortega y Gasset is deze anekdote het bewijs dat Goethe laf was en boog voor de politieke macht in zijn tijd (Ortega y Gasset, 1946, blz. 131-174). Het voorval schildert daarmee niet alleen een persoonlijk verschil in temperament tussen twee grote kunstenaars, maar laat zien dat het muzikaleven zich aan het einde van de achttiende en begin van de negentiende eeuw losmaakte van de gunsten van vorsten en prelaten. Beethoven was één van de eerste componisten die het zich kon veroorloven niks te doen jegens vorsten of andere machthebbers omdat hij niet langer van hen afhankelijk was. Er was in de loop van de achttiende en negentiende eeuw een tamelijk omvangrijke middenklasse ontstaan die graag thuis musiceerde en kapitaalkrchtig genoeg was om zich een instrumentarium en de benodigde bladmuziek aan te schaffen. De amateur (liefhebber) werd in de negentiende eeuw een factor van doorslaggevende betekenis voor het hele kunstleven.

Mozart, de eerste componist die de stap naar de vrije markt maakte, stierf op 33 jarige leeftijd, weliswaar beroemd, maar arm. Beethoven, die zijn grote triomfen 30 jaar later aan het begin van de negentiende eeuw vierde, begon met een jaargeld van de adellijke beschermheer Lichnowsky, maar kon kort daarna ruimschoots leven van de uitgevershonoraria die hij kreeg voor zijn werk. Hij schreef honderden stukken voor kleine bezetting: zang en piano, piano-solo, duo, trio, strijkkwartet en kwintet, allemaal - ook - uit te voeren door het grote leger liefhebbers dat in heel Europa door de muzikuitgevers werd bediend. Beethoven was bij zijn sterven wereldberoemd en liet een (bescheiden) vermogen na. Zou er in die tijd een effectief auteursrecht hebben bestaan, dan was hij steenrijk geweest, maar had vermoedelijk ook minder geschreven (zie § 4.7 auteursrecht). Nu zaten bij premières van nieuw werk vaak meerdere kopiisten in de zaal die het werk tijdens de uitvoering overschreven en het vervolgens mee naar huis namen om het daar uit te voeren. We zien in deze overgang naar burgerdom en democratie hoe de burgerij de pronk en praal van de vorstenhuizen overneemt. Operahuizen, concertzalen en symfonieorkesten worden onderdeel van een nationalistische burger trots.

2.2 De kracht van het opkomende burgerdom

Door de opkomst van een gegoede en geletterde middenklasse, de wereldwijde beschikbaarheid van relatief goedkope druktechnieken (in de negentiende eeuw komen ook de eerste kranten tot bloei) en een toenemende auteursrechtelijke bescherming verliezen componisten een groot deel van hun staats- of kerkelijke afhankelijkheid en konden vaak - heel goed - leven van de vrije markt. Deze markt bestond niet alleen uit kapitaalkrchtige amateurs, maar in toenemende mate ook uit orkesten, concertgebouwen en operahuizen waarvoor de steun van een vorst niet langer onontbeerlijk was. De burgerij bouwde overal in Europa zijn eigen

³ De film 'Amadeus' van Milos Forman (1986) laat zien hoe Mozart deze beperkingen met verve overtreedt en de keizer overtuigt van de onschuld van het Turkse thema (De Turkse Harem in Die Entführung aus dem Serail is slechts onschuldig vertier...) De film maakt ook duidelijk hoezeer deze voorschriften politiek bepaald waren.

theaters en richtte eigen orkesten en toneelgezelschappen op. Het in de negentiende eeuw grootste operahuis ter wereld, The Metropolitan in New York, werd in 1883 geopend en kwam tot stand zonder enig overheidsgeld. Ook het kort daarna gebouwde Concertgebouw en het daarbij behorende Concertgebouworkest in Amsterdam werden opgericht door notabelen en functioneerden de eerste veertig jaar van hun bestaan op basis van de verkoop van plaatskaarten en steun vanuit de gegoede burgerij. Componisten en musici hadden de vorst opeens niet meer nodig. Chopin vestigde zich in Parijse salons, Strawinsky in Zwitserland (1917) en vervolgens in de jaren '30 in Amerika. Brahms en Liszt leefden van auteursrechten en honoraria voor optredens. Mahler was dirigent en componeerde tijdens de vakanties.

Als het centrum van de macht en het beleid steeds meer bij de burgerij komt te liggen heeft dat ook invloed op de muziek zelf. Het voorschrift tot beheersing en verfijning, zoals dat opgeld deed in de formele hofkunst (barok) wordt vervangen door de wens tot vervoering. De romantiek (ook in de schilderkunst) richtte zich op de grote emoties van lief en leed, op heroïsche ontwikkeling en daverende finales, waar een klasse zijn eigen suprematie in kon terughoren. Het is daarbij opvallend dat de burgerij een belangrijk deel van de pronk en praal van de vorstenhoven overneemt en zelfs uitvergroot: nog grotere zalen en nog grotere orkesten. De stijl en ambiance van de politiek en economisch verarmde vorstenhuizen wordt overgenomen (Olson, 1988, blz. 13-19), maar gevuld met een nieuwe emotie en een nieuw elan: geloof in vooruitgang. Dit geloof in vooruitgang is ook hoorbaar in de sonatevorm, waar sprake is van een doorwerking van het muzikale materiaal in plaats van de in de Barok gebruikelijke variatie op een thema (de Mul, 1991). Meer nog dan zijn feodale en koninklijke voorgangers ziet de burgerij het als haar taak de gehele samenleving van de eigen idealen en smaak te doordringen. Het 'gewone volk' werd door deze klasse dan ook niet meer veronachtzaamd, maar opgenomen in een beschavingsmissie. Hier worden de kiemen van een cultuurbeleid gevormd, waarin de muziekvormen van de Romantische muziektraditie inzet werden ter overtuiging en opvoeding. Deze missie hield tevens in dat afstand werd genomen van de muziek van het volk. Volksmelodieën en volksinstrumenten (koperen blaasinstrumenten, grote trommels, de gitaar, de accordeon en de blokfluit) werden een enkele keer opgenomen in grote symfonische werken, maar altijd in bewerkte en afgeleide vorm. De volksmuziek uit deze eeuwen werd gespeeld door ongeletterden en nog altijd niet genoteerd. Pas rond de eeuwwisseling ging een componist als Bartók op pad met een phonograaf in de dorpen en dorpjes van Hongarije en andere Balkanlanden en reisde Albéniz alle streken van Spanje door. Maar de bewerking door de componist bleef bedoeld om zittend in een zaal genoten te worden.

De dans krijgt in de opera een vaste plaats (de keizer van Oostenrijk verbood in opera's nog het gebruik van balletten) en ontwikkelt zich tot podiumkunst, maar van extase is ook dan geen sprake. De romantiek geeft ruimte aan innerlijke vervoering en ontwikkeling, maar voor lichamelijke uitbundigheid is geen plaats. Integendeel. Geestelijke vervoering is geoorloofd, zij het naar burgerlijk beheerst model.

2.3 Burgerdom in Nederland

De ontwikkelingen in het Nederlandse muziekleven voltrokken zich langs andere wegen dan elders in Europa. De hofcultuur in Engeland, Frankrijk, Duitsland en Oostenrijk had in de achttiende en negentiende eeuw gezorgd voor een groeiend aantal nationale culturele voorzieningen, waaronder grote musea, één of meer (koninklijke) operahuizen en theaters, evenals de daar optredende toneelgezelschappen, symfonieorkesten en daarmee verbonden opleidingen. Het republikeinse en stedelijk georiënteerde Nederland heeft het Oranjehuis nooit een dergelijke overdaad en allure gegund. In 1795 werd Nederland korte tijd ingelijfd bij Frankrijk en kreeg ook ons land in Lodewijk Napoleon een koning aangewezen. Na diens vertrek in 1813 werd de oude stadhouder Frederik Willem gevraagd de soevereiniteit te aanvaarden. Deze doet dat en wordt onze eerste koning van eigen bodem, Willem I. En juist door de Franse bezetting is er opeens sprake van een nationaal sentiment.

In 1784, vlak voor de Franse bezetting, werd door een aantal notabelen de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen opgericht, die zich een op de Franse verlichting gestoeld beschavingsdoel stelde. Zo spreekt de vereniging in een uitgave van Volksliedjes in 1793 de hoop uit *'dat de deugd en de algemene verlichting onder de natie veel veld zouden winnen, wanneer men den geringen burger zijnen gewonnen volkstoet liet behouden, doch den inhoud der liedjens zoodanig hervormde dat dezelve niet alleen de goede zeden niet kwetsen, maar deze bovendien zeer sterk zouden bevorderen'* (Beijer, 1989, blz 37/38). In het verlengde op 't Nut (zoals de vereniging in afkorting wordt genoemd) werd in 1829 de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst opgericht die met verve de oprichting van muziekscholen, koren en zangverenigingen ter hand nam. Er werden vanaf 1830 grote aantallen vaderlandslievende liedjes geschreven door o.a. het duo J.J. Viotta en J.P. Heije (Piet Hein, Ferme Jongens Store Knapen, Sta Pal mijn Vaderland) waarbij een jong nationalisme en beschavingsidealen hand in hand gingen en de sexueel getinte kinderliedjes over kort-jakje en de stroop in het kannetje moesten bestrijden (zie ook § 4.5). Van onderwijzers werd verwacht dat zij de kinderen leerden zingen en om er zeker van te zijn dat deze dat met

voldoende kunde en kennis deden, moesten zij vanaf 1846 een verplicht zangexamen afleggen. Hoewel nationalistisch gekleurd, is het muziekleven in Nederland een burgerlijk initiatief. Koren, harmonieën (eveneens naar Frans model), fanfares, orkestverenigingen, het muziekonderwijs op de lagere school, muziekscholen en zelfs muziekvakopleidingen werden gedragen door de verlichte burgerij. Lodewijk Napoleon richtte het Koninklijk Nederlands Instituut voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten op in 1808, in 1851 door Thorbecke opgevolgd door de Koninklijke Academie voor Wetenschappen.

Het Nederlandse muziekbestel en het daaruit gegroeide muziekbeleid ontwikkelden zich hier dus zonder veel vorstelijk patronaat. Er werden in de tweede helft van de negentiende eeuw door de burgerij orkesten (ook wel collegium musicum genoemd) en concertzalen opgericht in Groningen, Haarlem, Maastricht, Amsterdam, Arnhem, Leeuwarden en Utrecht. Het Concertgebouw is een van de eerste orkesten dat geheel uit professionele (slecht betaalde) musici bestond. Ook de door Koning Willem I in Amsterdam en Den Haag opgerichte muziek- en zangscholen werden grotendeels bevolkt door - betalende - leerlingen uit de betere standen en slechts enkele - niet-betalende - professionele musici van lagere komaf (Boon en Schrijnen – van Gastel, 1978, blz. 73).

Nederland gaat daarmee de twintigste eeuw in met een door amateurs en gegoede burgers gedragen muziekleven. De vele amateurkoren en -orkesten en de huismuziek overheersen, ook in de door deze burgerij gestichte concert- en toneelzalen. Het aantal beroepsgezelschappen is gering en de overheid vindt het niet zijn taak daar veel aan bij te dragen. Het beschavingsoffensief wordt gedragen en betaald door de burgerij, in het bijzonder de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst 'Méér algemeen en grondig onderwijs in de muziek, en wel in het bijzonder de zang, vermits alle beschaving in de muziek van den zang uitgaat (Beijer, 1989, blz. 168).¹ Beschaving en nationalisme zijn de hogere doeleinden, maar veel geld heeft de overheid daar (nog) niet voor over. Thorbecke vond de kunst geen regeringszaak, en voor zover dat na diens bewind wat meer het geval werd, maakte de muziek van die bemoeienis slechts een gering deel uit. Tussen 1870 en 1900 komen alleen de muziekscholen in Amsterdam en Den Haag op de rijksbegroting voor met een bedrag dat in die periode opliep van f 4.000,- tot f 12.500,-, hetgeen echter niet meer dan 4% van de totale uitgaven aan kunst bedroeg. Verreweg het meeste geld ging naar het Rijksmuseum (f 112.125,- in 1900) en monumentenzorg (Boon, 1978, blz. 396 – 402). De grote steden ondersteunden de eigen muziekscholen en orkesten, maar deden dat niet met erg veel geld.

3 Muziekbeleid in de twintigste eeuw

In de twintigste eeuw verandert er veel in het muziekleven: nieuwe muziekstijlen, de toepassing van de elektriciteit voor het vastleggen, verspreiden en versterken van de muziek, maar ook ten behoeve van nieuwe klankproductie. Deze veranderingen worden gestuwd door technologische ontwikkelingen en door de opkomst van twee samenhangende verschijnselen: massacultuur en democratie. Deze veranderingen hebben ook een nieuwe oriëntatie van de overheid op kunst en cultuur tot gevolg.

3.1 De verankering van de democratie

Vorsten(huizen) in Europa kregen het in de loop van de negentiende eeuw steeds moeilijker om politiek en financieel het hoofd boven water te houden. Het centrum van de economie verplaatste zich overal van het platteland naar de steden, die – naar Nederlands 17^e eeuws voorbeeld - bereid zijn de schulden van de vorst af te kopen, met verwerving van politieke zelfstandigheid (privilegiën) als tegenprestatie. Daardoor verzwakten de vorstenhuizen steeds meer. Een hofhuishouding die ook schilders, beeldhouwers, componisten en hele symfonieorkesten omvatte, werd steeds moeilijker te financieren en te legitimeren. De broodheer van Richard Wagner, Ludwig II, was één van de laatste vorsten die zich een dergelijke staat nog kon veroorloven. Het muziekleven oriënteerde zich in de negentiende eeuw inhoudelijk en financieel op de middenklasse. Behalve theaters en concertzalen, financierde dezelfde burgerij de oprichting van orkesten en nam het beheer ervan in eigen hand. Het Concertgebouworkest werd pas bij zijn honderdjarig bestaan in 1988 koninklijk. De notabelen uit de steden vormden de besturen, stelden de dirigenten aan, bepaalden de duur en kosten van de concerten, zoals ook nu nog in de Verenigde Staten orkesten functioneren. Ook ontstonden er commerciële impresario's. De belangrijkste bijdrage van de rijksoverheid aan het begin van de eeuw was niet dat deze het muziekleven financieel ondersteunde, maar was vooral de aanneming van de Auteurswet in 1912. Een enkele gemeentelijke overheid participeerde in de bouw van een zaal, maar omvangrijk waren deze bedragen toen nog zeker niet. De - jonge - democratie (pas in 1911 werd het algemeen kiesrecht ingevoerd) zag het niet als haar taak de mecenassrol van de vorstenhuizen over te nemen, ook al omdat Nederland zo weinig vorstenhuis heeft gekend.

Ook in de jaren dertig was de overheid slechts met de grootste moeite te bewegen tot directe financiële steun. Waar dat gebeurt is dat (nog) niet op grond van cultuurpolitieke overwegingen, maar vooral op grond van de evidente armoede van de meeste muzikanten en het gebrek aan perspectief op werk dat zij hadden. In 1918 verleent het Rijk subsidie aan de vier orkesten in Amsterdam, Den Haag, Utrecht en Arnhem (f 20.000,- per orkest), oplopend tot f 45.000,- in 1935. Het Rotterdamse orkest werd alleen door de eigen gemeentelijke overheid gesteund. In de tijd dat het economisch slechter ging bleef de financiële nood van de orkesten hoog, zonder dat de overheid vond dat het de helpende hand zou moeten bieden. 'Het vraagstuk van den nood der orkesten is ingewikkeld, het vertoont vele kanten, het kan niet langs de weg van verdere opvoering der overheidsbijdragen tot oplossing worden gebracht', zegt minister Slotemaker de Bruïne in 1938 (Micheels, 1993, blz. 47).

Maar de status van de klassieke muzikant steeg. Hij werd van muzikant musicus en de orkesten professionaliseerden geleidelijk, met als gevolg dat de burgerij er in de loop van deze eeuw steeds minder in slaagde de professionele orkesten blijvend in stand te houden. Men klopte steeds vaker bij de overheid voor steun aan. Het centrale - negentiende-eeuwse - argument dat daarvoor werd aangevoerd was dat klassieke muziek de geest schoont en verruimt: klassieke muziek als inzet van een burgerlijke beschavingsmissie. Zwangere vrouwen werd in de jaren twintig geadviseerd zich te omringen met mooie voorwerpen en melodieuze muziek om op die manier de groei van een schone en karaktervolle vrucht te bevorderen. Maar hoewel het argument weerklank vond, gooide de crisis begin jaren dertig roet in het eten. De gemeente Amsterdam, die van alle overheden verreweg het meeste geld aan kunst en muziek besteedde (in 1931 bijna f 700.000,- waarvan ruim f 200.000,- aan muziek, in het bijzonder het Concertgebouworkest) werd door de crisis gedwongen deze bijdrage in de daaropvolgende jaren te verminderen en gaf in 1939 nog maar f 400.000,- aan kunst uit, waarvan f 100.000,- aan muziek (Micheels, 1993, blz. 42-45).

3.2 De Tweede Wereldoorlog: muziek als morele categorie

De invloed van de Tweede Wereldoorlog op het muziekleven en het muziekbeleid van de overheid is ingrijpend geweest. In Duitsland, waar de democratie pas laat in de negentiende eeuw enige voet aan de grond kreeg, bestond veel langer een 'vorstelijke' traditie van ruime overheidssteun aan de kunsten. Het bezit van een opera,

een orkest, een toneelgezelschap of museum was voor elke provinciehoofdstad vanzelfsprekend en maakte deel uit van de onderlinge wedijver tussen vorsten, Länder en steden. De unificatie van Duitsland onder Bismarck veranderde hier weinig aan. Duitsland werd een keizerrijk, en zette in Berlijn een 'keizerlijke' top op dit regionale kunstleven: een paleis, een dom, een Koninklijke Opera, een toneelacademie en een museumkwartier, instellingen die moesten wedijveren met de pronk en praal van het Franse of Engelse koningshuis: het Louvre, het Grote en Kleine Paleis en de Opéra of Buckingham Palace en de Royal Opera.

Deze - betrekkelijk nieuwe - traditie bleef ook onder het Hitler-bewind voortbestaan. De Nederlandse musici plukten daar vrijwel direct de vruchten van. Zij kregen van de Duitsers de gelegenheid meer te spelen tegen redelijke en gegarandeerde inkomens. Ook de wijze waarop de kunstenaars bij het beleid werden betrokken, door middel van de zogenaamde Kulturkammer, bevestigde de ernst waarmee de Duitsers vonden dat er vanuit de overheid met kunst omgegaan diende te worden. Het feit dat de Duitse overheid de moeite nam delen van de kunst te verbieden en 'entartet' te verklaren bevestigde op een wrange manier hoezeer de Duitse overheid kunst serieus nam. Overeenkomstig Hegeliaans idealistisch gedachtegoed (=Plato) werden kunst en muziek in staat geacht inspiratie te geven aan mooie en verheven gedachten, maar als logische keerzijde daarvan ook aan te kunnen zetten tot laag-bij-de-grondse en destructieve neigingen. Daarom verdiende de kunst alle aandacht van de overheid, in zowel positieve als negatieve zin.

'Wat onderwijs, kunsten en wetenschappen betreft ligt het in de bedoeling van de regering om dit departement te maken tot een centrale plaats waaruit de volksopvoeding in de breedste zin kan worden bevorderd (...). Radio en film zullen bij het departement worden betrokken. Op het gebied der kunsten zal de regeringsbemoeiing van de grond af moeten worden georganiseerd.' (Beijer, 1989, blz. 115). Dit citaat klinkt Duits, maar de woorden zijn van minister-president Schermerhorn, die vlak na de bevrijding op 27 juni 1945 de wederopbouw ook op geestelijk gebied aankondigde. De rijksoverheid betaalde vanaf dat moment de helft van de salarissen van de inmiddels 11 orkesten in Nederland, de plaatselijke overheid betaalde de andere helft en financierde in veel gevallen de concertzaal. Kaartverkoop of steun van de provincie maakte de exploitatie van het orkest rond. De Kulturkammer werd tijdens de oorlog gehaat vanwege de collaboratie met de Duitse bezetter en de rol die de kamer speelde in het 'zuiveren' van de Nederlandse orkesten van joodse musici, maar werd als model na de oorlog overgenomen in de vorm van de dan net opgerichte Federatie van Kunstenaarsverenigingen en de Raad voor de Kunst. Er is zelfs even geprobeerd naar Duits model de beroeps erkenning te regelen: wie geen lid was van een bij de Federatie aangesloten bond van musici zou niet mogen spelen. Gestreefd werd naar één bond per kunstvorm. De voorgestelde structuur was dezelfde als die van de Kulturkammer, de politieke kleur ervan was echter binnenstebuiten getrokken: nu zou het verzet de dienst uitmaken en was dus sterk socialistisch en communistisch geïnspireerd. Dit streven naar een corporatistische publiekrechtelijke 'unificatie' van het kunst- en muziekbedrijf heeft het in het parlement echter niet gehaald. De Federatie van Kunstenaarsverenigingen werd opgericht en er kwam een Raad voor de Kunst, maar de Federatie bleef een open vereniging waar meerdere beroepsverenigingen per discipline lid van konden worden (de muziek telde er 3) en de Raad voor de Kunst bleef beperkt tot een advieslichaam en kreeg geen eigen beleidsbevoegdheden (Van den Berg, 1985, Kort, z.j.).

Ook wat de overtuiging t.a.v. de mogelijke invloed van muziek op vorming en ontwikkeling aanging, was er sprake van een Duitse idealistische erfenis. De in het modernisme geformuleerde maatschappelijke aanspraken van de muziek die de Duitsers ertoe brachten bepaalde muzieksoorten te bevorderen en andere te verbieden brachten een naoorlogse generatie ertoe de door het Derde Rijk gekoesterde muziek te verketteren en dat wat als 'entartet' aangemerkt was als heilzaam te verheerlijken. Zo mat de avant garde zich een vergaande wereldverbeterende betekenis aan. Stockhausen stelt dat 'hij (de componist) probeert alle grenzen van de taal te doorbreken, voorbij de Babylonische toren die de mensheid onderling heeft verdeeld. (...) Hij wil musicus van de wereld worden. (...) Wanneer mensen naar deze muziek luisteren, zullen zij worden wat de muziek is. (...) Stukje bij beetje zullen mensen beginnen zich anders te gedragen... Je wordt wat je eet - en met eten bedoel ik ook horen - ... en hetgeen je eet wordt ook wat je zelf bent (...) vervuld zijn van nieuwe betekenissen, andere mensen en een andere geest (...)' (Cott, 1974, blz. 23, 46, 51, 104)⁴

We herkennen in deze pretentie van de muziek een idealistisch-religieuze traditie die loopt van Plato via Calvijn (die muziek zag als de recreatie van de goddelijke schepping) tot en met de politieke aanspraken op zuiverheid van de avant-garde. Het is vermoedelijk juist deze pretentie van politieke correctheid en wereldverbetering die er veel aan heeft bijgedragen dat de avant-garde erin slaagde relatief omvangrijke overheidssteun te krijgen voor een muzieksoort, die nauwelijks publiek trok en trekt.

⁴ Bij de uitvoering van zijn werk 'Hymnen' in Mexico City in 1969, door hem zelf omschreven als 'muziek voor na de apocalyps', werd Stockhausen aangesproken door een 12-jaar oud meisje. Zij vroeg hem: 'Moeten we door zoveel vernietiging heen voordat er vrede zal zijn?' Na een kort geroerd stilzwijgen antwoordt hij: 'Dat denk ik wel.'

3.3 Traditie en Modernisme: de revolutie van de atonaliteit

Als vervolg op de compositorische uitgangspunten van Arnold Schoenberg ontstond er in de eerste helft van de twintigste eeuw een muziekstroming die zichzelf 'modern' noemt, een stroming die in de beeldende kunst al langer bestond. Er bestaat een duidelijke overeenkomst tussen de wijze waarop eerst in de architectuur en beeldende kunst, daarna in de muziek en nog weer wat later ook in het toneel, stromingen opkwamen die de oude vormprincipes afzweerden en een ver(der)gaande abstractie in de kunst bepleitten. Het ging daarbij niet langer om de werkelijkheid of de verbeelding van de werkelijkheid (in de beeldende kunst en op het toneel), of om de emotie in de muziek, maar om het schilderij, de handeling op het toneel of de muziek zelf. Het ging de Modernen om betekenissen zonder voorstelling of emotie en om dat te bereiken moesten de oude vormtaal en muzikale (schilderkunstige, dramatische) tradities worden afgeschaft. In 1911 kwam Schoenberg (*Harmonielehre*, 1911) tot de conclusie dat de tonaliteit als compositieprincipe in de muziek had afgedaan. De twaalf tonen van het octaaf zouden voortaan zonder ordening naar toonsoort het grondmateriaal voor de componist vormen. Naar de woonplaats van Schoenberg wordt deze nieuwe muziek ook wel de (Tweede) Weense School genoemd, of naar het compositorisch principe ook wel 12-toonsmuziek of serialisme. Het resultaat ervan was een radicale maar ontoegankelijke muzieksoort en juist in deze ontoegankelijkheid bereikte het romantische idee van de kunstenaar die 'zijn tijd vooruit' zou zijn in het Modernisme een voorlopig hoogtepunt. Wenen (muziek) en Parijs (beeldende kunst) vormden de centra voor deze stromingen. In de muziek kreeg het modernisme voor de Tweede Wereldoorlog weinig onthaal, zowel bij componisten als bij het publiek. De pioniers van het begin bleven het serialisme in grote trekken trouw (Schoenberg, Weber), maar andere componisten (Strawinsky, Bartók, Berg, Hindemith) hanteerden het minder dogmatisch of voelden zich er niet thuis. Pas na de Tweede Wereldoorlog, en vooral aan het einde van de jaren zestig, toen de Nieuwe Muziek in de 'Vietnam-generatie' haar morele aanspraken opnieuw luidruchtig uitdroeg, beleefde de Tweede Weense School een opleving, vooral onder componisten. Deze opleving is in hoge mate te danken aan de in deze eeuw toenemende steun van de overheid, zowel in de productie (steun aan componisten) als in de distributie (bij orkesten en media). Vooral in West-Duitsland (Stockhausen, Zimmermann, Kagel), Italië (Maderna, Dallapiccola, Berio, Nono) en in mindere mate Frankrijk (Leibowitz, Boulez) ontving de 'eigentijdse muziek' omvangrijke overheidssteun in de vorm van een eigen studio, zoals Berio in Milaan, Mauricio Kagel en Stockhausen in Keulen en Boulez in Parijs, dan wel eigen stichtingen en festivals, zoals die in Donau-Eschingen en Darmstadt of in Nederland Gaudeamus (Tichelaar, 1993, blz. 190-234) en later eigen gespecialiseerde ensembles, zoals het Ensemble Contemporain van Boulez of het Gaudeamuskwartet, Schönbergensemble of Asko in Nederland. Ook de overheid had een slecht geweten na de oorlog en bleek in hoge mate gevoelig voor deze aanspraak op politieke zuiverheid van de moderne kunst. Juist de muziek die door het Derde Rijk verboden was moest daarom steun krijgen als wegbereider van een nieuwe heilstaat. In de jaren 30 van de vorige eeuw was er een sterk geloof dat de techniek kon zorgen voor vrede en veiligheid, maar de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog bewezen dat de techniek als instrument voor wereldvrede en welvaart had gefaald. Zo kwam de weg vrij voor andere beroepsgroepen om zich deze pretentie aan te matigen. Dat betrof allereerst de sociale wetenschappen die sterk in de belangstelling kwamen, maar ook de maatschappelijk geëngageerde moderne kunst nam de pretentie tot wereldverbetering graag over en beloofde nieuwe wegen te kunnen openen, juist daar waar techniek en politiek gefaald hadden. In muzikaal opzicht beleefde deze pretentie een hoogtepunt in de socioloog en musicoloog (en Duitser!) Theodor Adorno. Adorno meende te kunnen bewijzen dat het burgerlijke karakter van Beethoven ook in diens muziek aantoonbaar was en dat de jazz als muzieksoort regressief en hypnotiserend was omdat het harmonisch en melodisch vaak patronen of riffs herhaalt en ritmisch sterk primitief van aard is (Adorno, 1953).

De moderne muziek zette zich muzikaal weliswaar sterk af tegen de tradities van de Romantiek, maar ideologisch hadden beide (muziek)stromingen één belangrijk element gemeen: een afkeer van volksmuziek en massa(amusement). Dit dubbele accent in het overheidsbeleid ten aanzien van de muziek: steun aan de symfonische traditie en de zich daar juist tegen afzettende avant-garde, is een internationaal, zij het vooral Europees verschijnsel (Hantrais, 1987, Van den Berg, 1999). De overheid ondersteunt slechts bepaalde muzieksoorten: opera, symfonische en moderne muziek. Nederland is in de jaren zeventig echter één van de eerste landen waar ook andere muzikvormen onderdeel van overheidsbeleid worden: kamermuziek, jazz, geïmproviseerde muziek en na 1974 ook popmuziek. De 'erkenning' van jazz en popmuziek als subsidiabele muzikvorm is echter langzaam verlopen en de verwerving ervan werd opgevat als een 'strijd'⁵.

⁵ 'Kunst is Oorlog', liet de Stichting Popmuziek Nederland paginagroot weten bij de behandeling van het zogenaamde kunstenplan in 1992 en gaf alle kunstvormen die meedongen naar rijksfinanciering weer als een strijdtoneel.

3.4 Muziekbeleid als onderdeel van het beschavingsoffensief

De nadruk van het muziekbeleid van de overheid lag traditioneel op wat later wel het 'beschavingsoffensief' is gaan heten. De smaak van de burgerij diende uitgedragen te worden omdat die geacht werd het soort burger voort te brengen waarop een land trots kan zijn: eerlijk, hard werkend en emotioneel beheerst. Vooral aan dat laatste, emotionele beheersing, werd de muziek geacht een belangrijke bijdrage te leveren. De rust waarmee mensen na een klassiek concert de zaal verlaten, het ontbreken van geschreeuw of luid commentaar tijdens de uitvoering en de gedisciplineerdheid van het gedrag bij het applaus en in de pauze, het staat met elkaar model voor de 'ideale' burger (Smithuijsen, 1991). Dit beschavingsproces, met zelfbeheersing als uiteindelijk effect, wordt monumentaal beschreven door de socioloog Norbert Elias, die laat zien hoezeer 'Selbstzwang', gekoppeld aan de demping van het driftleven de vorming van omvangrijke staten mogelijk maakt, zonder dat daar veel fysieke dwang van leger en politie voor nodig is (Elias, 1937). Ook in Nederland wordt instemmend geconstateerd dat mensen na een klassiek concert zo rustig de zaal verlaten (De Jager, 1966, blz. 86-99). Klassieke muziek en moderne muziek leken aan deze gewenste gedragsverandering veel te kunnen bijdragen, veel meer dan de volksmuziek, of de daarmee verwante jazz of popmuziek. Het is in dit opzicht veelzeggend dat de jazz pas subsidiabel werd toen deze muziek niet langer in nachtclubs en bordelen ten gehore werd gebracht, maar naar het concertpodium was verhuisd. De popmuziek werd, net als de bioscoop en het dansen, lange tijd gezien als een gevaar voor de gewenste drift-demping en zelfbeheersing (van den Berg, 1994). Adorno verwierp om deze redenen de jazz en de popmuziek, en ook nu nog wordt op dezelfde gronden de housemuziek bestreden, vooral door religieuze bewegingen. 'Your Real House is in the Lord' wordt de bezoekers aan de party's voorgehouden en daarmee staat deze strijd in een eeuwenoude traditie waarin ritme en roes (geholpen door een gekleurd pilletje) worden geplaatst tegenover harmonie, melodie en contemplatie. In de klassieke oudheid is deze tegenstelling geformuleerd als die tussen Dionysus (Bacchus) en Apollo, respectievelijk de god van het vergeten en die van het weten. In het christendom is het de tegenstelling tussen de duivel en god. Binnen deze traditie is alle muziek die aanzet tot beweging (dans), die het hoofd op hol brengt en een roes veroorzaakt van aanzienlijk minder aanzien (Bacchus) of zelfs verwerpelijk (duivel). Vanuit deze opvatting zijn de fluit, de luit en het orgel goddelijke instrumenten (mits niet te slepend en modulerend bespeeld, zoals Plato al waarschuwde) en is het drumstel dat zeker niet. Trommels hebben tot diep in de 20ste eeuw een aureool van wilde, Afrikaanse onbeschaafdheid gehouden. Popmuziek stond in de jaren zestig niet alleen muzikaal voor gebrek aan beschaving (= beheersing), tot uiting komend in gegil en dansen met de onderbuik, ook maatschappelijk schaarde de popmuziek zich aan de kant van de ondermijning van de orde. Opvallend is dan ook dat popmusici die op latere leeftijd gelovig werden in de meeste gevallen ook hun muziekstijl radicaal veranderden, met als duidelijkste voorbeelden Pat Boone en natuurlijk Bob Dylan. Een opvallende uitzondering is Cliff Richard, die na zijn bekering zowel naar tekst als muziek zijn stijl trouw bleef onder de uitspraak: 'Why should the devil have all the fun?'

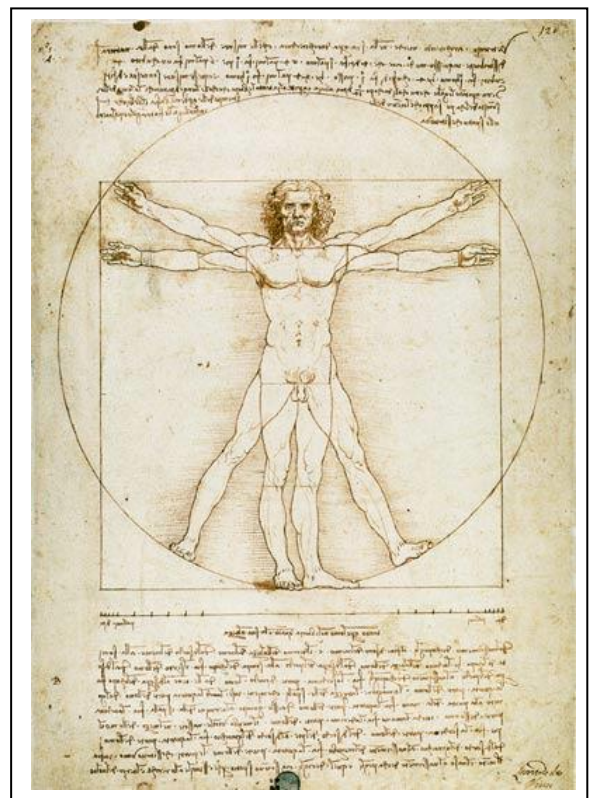
Hoe overheid (en kerk) zich verhoudt tot muziek

bevorderen rust en nadenkendheid (Apollo)

↑ muziek beweegt het/de:

- hoofd = nadenken = moderne muziek, barok
- hart = ontroering = romantiek
- buik = lachen = liedjes = cabaret
- onderbuik = sex = rock en roll
- benen = dansen = disco, house, urban

bestrijden van onrust en wellust (Dionysus)



3.5 De revolutie van de elektriciteit

Daarmee zijn we beland bij de belangrijkste verandering in het muziekleven van de twintigste eeuw: de opkomst van nieuwe muziekvormen en -stijlen en de massale verspreiding daarvan via de massamedia en cultuurindustrie. Samenvattend wordt dat wel de popmuziek genoemd, een revolutionaire ontwikkeling die technisch mogelijk werd door toepassing van elektriciteit in de muziek. De elektriciteit heeft verreweg de grootste verandering in de muziek teweeggebracht sinds de uitvinding van de polyfonie na Monteverdi. Het maakte allereerst het vastleggen en verspreiden van muziek op (zeer) grote schaal mogelijk. Het gezegde wil dat een zesjarige nu al meer muziek heeft gehoord dan Mozart in zijn hele leven.

Na de eerste radio in de Verenigde Staten (Bell, 1876) en plaat (Edison, 1877; Berliner, 1887)⁶ duurde het nog tot de jaren twintig en dertig voordat de radio een massaal gebruiksvoorwerp werd. Tussen 1923 en 1926 werden de inmiddels traditionele radiostations in Nederland opgericht (Avro, Kro, Ncrv, Vara). Die namen ook eigen orkesten in dienst, aanvankelijk vooral op het gebied van de lichte muziek (Ramblers, Dansorkest, Metropool), maar later ook in de klassieke muziek (Radio Philharmonisch, Groot Omroepkoor, Omroep Orkest, Promenadeorkest). Waren radio en grammofoon tot na de Tweede Wereldoorlog weliswaar zeer populaire en wijdverbreide muziekapparaten, in de jaren vijftig wordt de productie ervan zozeer vereenvoudigd (en dus goedkoper) dat er per gezin meerdere radio-ontvangers en grammofoonapparaten in huis konden zijn.

De elektriciteit heeft niet alleen tot vastlegging en verspreiding van alle denkbare vormen van muziek geleid, maar ook tot nieuwe vormen van muziekproductie. Er ontstonden nieuwe instrumenten, aanvankelijk vooral als 'elektrische' vervangingen van akoestische instrumenten (elektrische gitaar, elektronisch orgel), maar in toenemende mate ook als instrument voor geheel nieuwe klanken en klankkleuren. De elektrische gitaar ontwikkelde zich heel snel tot een instrument dat nog nauwelijks overeenkomst vertoont met zijn akoestische voorouder, zeker wanneer er door plaatsing van filters en vervormers een geheel nieuw scala van geluiden op mogelijk wordt. De synthesizer heeft deze ontwikkeling verder doorgezet en verwijst helemaal niet meer naar enige voorganger, terwijl met de introductie van de sampler techniek elk geluid als uitgangspunt voor een muziekstuk genomen kan worden, zoals gebeurt in house en hiphop.

Ook de functie van de studio evolueert hierdoor sterk, van een opnamefaciliteit van orkesten en bands tot een 'producerende' en doorslaggevende factor in de muziekproductie. George Martin, lange tijd de producer van The Beatles, werd om die reden ook wel de vijfde Beatle genoemd. De platen die onder zijn leiding tot stand kwamen bevatten sounds, effecten en fragmenten die niet meer live gereproduceerd kunnen worden. Ook die trend heeft zich zelfstandig ontwikkeld, met als voorlopig eindpunt de discjockey en VJ die als het ware opnieuw uitvoerend musicus (en ster) wordt door de manier waarop toegeleverde platen en tracks door hem of haar worden bewerkt, gemanipuleerd en in volgorde worden gezet. Op dit moment bestrijkt de popmuziek dan ook een breed scala van akoestische ballads (zang en piano of unplugged gitaar - Randy Newman, Whitney Houston), via symfonische popmuziek en musical (Big Band, Bernstein) tot en met geheel elektronisch vervaardigde dance en house, vastgelegd op tape, cd of computer (Van Buuren, Dimitri). Maar niets van dit alles is denkbaar zonder de toepassing van de een of andere vorm van elektriciteit. De klassieke muziek (symfonisch en kamermuziek) is in deze ontwikkeling meegegaan voor opname en distributie. Het productieapparaat, het symfonieorkest, is zichzelf gebleven. In de moderne muziek heeft de elektrische muziekproductie wel vaste voet aan de grond gekregen. De al eerder genoemde componisten Boulez, Stockhausen en Berio kregen elk in eigen land een technische studio en ook de Nederlandse overheid richtte twee experimentele studio's in, waaronder de Stichting voor Elektro-Instrumentale Muziek (Steim) in Amsterdam.

3.6 Muziekindustrie en internationale massacultuur

Beleidsmatig zijn de gevolgen van deze ontwikkeling groot geweest. Het meest in het oog springend is de enorme vlucht die de muziekindustrie en het daaraan gekoppelde auteursrecht hebben kunnen nemen. Het begon met muziekkuitvoeringen op radio, daarna volgde de productie en verkoop van platen (later CD's), uitzending via Televisie en met als voorlopig slot verspreiding via internet. Niet alleen de muziekconsumptie nam daardoor sterk toe (het gezegde wil dat een kind van 6 al meer muziek heeft gehoord dan Mozart in zijn hele leven), maar ook de inkomsten voor (succesvolle) componisten en tekstdichters. Zowel de Nederlandse als de Europese rechter sprak uit dat ook uitzending via radio (en later TV) in hotels, café's, supermarkten en liften (achtergrondmuziek, verspreiding via kabel als (nieuwe) openbaarmaking moest worden gezien en dat de opmars van de cassetterecorder moest worden beschouwd als vermenigvuldiging. En bij elke volgende openbaarmaking of

⁶ Al in 1880 werd in Zürich een zanguitvoering per telefoon naar Basel doorgegeven en in 1891 kon men in New York buiten de concertzaal meegenieten van een concert in de Metropolitan Opera door geluidsversterking.

vermenigvuldiging moest en moet opnieuw worden betaald. Vanaf 1993 ontvangen ook musici, orkesten en productiemaatschappijen – naburig – auteursrecht.

De muziekindustrie (muziekuitgevers, platenmaatschappijen) behaalde in 1998 een omzet van meer dan 1,2 miljard gulden. En hoewel de industrie veel terrein verloor aan de vermenigvuldiging via internet (downloaden), bleef het totaal aan geïnd en verdeeld auteursrecht na een korte dip toenemen van € 180 miljoen in 1999 tot een voorlopige recordhoogte van € 350 miljoen in 2012 (Van den Berg, 2012). Dankzij de muziekindustrie en het auteursrecht is mogelijk geworden schatrijk te worden van het componeren en spelen van muziek, onder voorwaarde van (groot) succes. Van de meer dan 15.000 bij Buma/Stemra aangesloten rechthebbenden (auteurs en uitgevers) geldt dat slechts voor enkelen, terwijl 90% bij gebrek aan succes er nauwelijks iets aan verdient. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de succesvolle rechthebbenden bij voortduring nationaal en internationaal een steeds sterkere justitiële en politieke inzet tegen 'piraterij' en 'illegaal' downloaden afdwingen (zie § 4.7).

3.7 Globalisering en internationalisering

Tot slot is er nog één gevolg van de introductie van de elektriciteit dat niet onvermeld mag blijven, ook al is de beleidsrelevantie bij dit aspect gering. Het gaat hier om wat wel de globalisering van de cultuur is genoemd. De eerste die deze trend aan de orde stelde is Marshall McLuhan geweest (McLuhan, 1964). Diens Global Village of 'electric and humming grape', zoals hij de aardbol samenvat, is in het bijzonder van toepassing gebleken op radio, televisie, film en de muziekindustrie. Voor de Tweede Wereldoorlog gingen componisten - in het voetspoor van de cultureel antropologen - op ontdekkingsreis naar India, Japan of China en verwerkten in hun eigen muziek datgene waarvan zij dachten dat het oosters was (Messiaen, Ton de Leeuw en in de popmuziek als grootste voorbeeld The Beatles), maar door radio en plaat was na de oorlog overal - althans in het Westen - alles te horen en te krijgen, zonder ervoor op reis te hoeven. 'Alles is overal' (De Swaan, 1991) geldt in het bijzonder de muziek: gemakkelijk te transporteren en overal tot klinken te brengen. Muzikaal-inhoudelijk is de invloed van deze internationalisering immens. Componisten doen overal en bij iedereen inspiratie op, het begrip 'school' lijkt een anachronisme te zijn geworden en door de veelvoud van inspiratiebronnen is ook consistentie of stijlovereenkomst bij één componist niet meer vanzelfsprekend. Dit verschijnsel betreft veel meer dan alleen de muziek. Nationale overheden stellen zich vragen over hun nationale of regionale 'identiteit' (Giddens, 1991)⁷, niet zelden in nogal defensieve zin. Landen en overheden die in het proces van internationalisering hun eigen politieke voortbestaan ondermijnd zien, hechten soms sterk aan een eigen - nationale - identiteit. Dit geldt onder andere Frankrijk, dat dit koppelt aan een sterke afkeer van buitenlandse, vooral Amerikaanse, cultuur. Zo heeft het Franse Ministerie van Cultuur zichzelf halverwege de jaren tachtig van de vorige eeuw omdoopt tot Ministère de Culture et Francophonie, en werden met de aanneming van de wet Toubon vanaf 1994 de Franse publieke radiostations verplicht ten minste de helft van de muziekuitzendingen Franstalig te laten zijn. In Nederland kent de Mediawet wel een voorschrift van het soort programmacategorieën waarin een omroep wordt geacht te voorzien, maar dit voorschrift gaat niet zover dat daarin de gebezigde taal wordt aangegeven. In Europees verband bestaat een dergelijk voorschrift wel. In de wet (Mediawet 1987) is opgenomen dat tenminste 20% van de zendtijd moet worden gevuld met producties van eigen bodem en op filmgebied krijgen Europese producties van de EU subsidie (Media programma 2007 – 2013) onder voorwaarde dat producenten uit tenminste 3 Europese landen samenwerken. In Nederland heeft staatssecretaris Aad Nuis in 1996 geprobeerd de symfonieorkesten te verplichten tot het spelen van ten minste 7% eigentijdse en Nederlandse composities. Deze zogenoemde 'minutage'-regeling heeft het echter niet gehaald. Vooralsnog is onduidelijk welke effecten deze Europese regelingen hebben op de muziekproductie in Nederland. Maar de zorg om een eigen nationale of regionale identiteit maakt in elk geval duidelijk hoezeer de ontwikkeling van de muziek in deze eeuw verbonden is met die van een internationale muziekcultuur, in het bijzonder uit de Verenigde Staten van Amerika.

3.8 De muzikale hegemonie van Engeland en Noord-Amerika na 1945

Terwijl de muzikale avant-garde in de 'klassieke' muziek zijn wortels vooral in Duitsland en Italië⁸ heeft, komt de vernieuwing in de (pop)muziek in vrijwel alle opzichten uit Amerika en Engeland. Popmuziek lijkt een Anglo-

⁷ Giddens betoogt dat alleen het loslaten van collectieve identiteiten voor wereldomvattende vrede en veiligheid kan zorgen, met als prijs dat het individu in hoge mate op zichzelf is aangewezen voor zijn basisbehoeften als veiligheid en vertrouwen. Dat heeft ook gevolgen voor nationale of regionale cultuurbescherming.

⁸ Juist in de landen waarin het fascisme het diepst wortel heeft geschoten werd het slechte geweten na de oorlog het sterkst beleefd. Dat verschafte een politieke voedingsbodem voor zowel politiek extremisme als ook voor radicale kunstopvattingen in o.a. de muziek (Van den Berg, 1999).

Amerikaans cultuurfenomeen. Juist deze cultuuruiting werd omarmd door een nieuwe generatie, die zich vanaf Elvis Presley, via Beatles en Rolling Stones tot en met de sterren van de jaren tachtig en negentig (Prince, Madonna, Jackson) vooral identificeert met de Engels-Amerikaanse muziek (en film en televisie). De Nederlandse overheid kiest daarin, zij het minder nadrukkelijk dan de Franse overheid, positie tégen deze Amerikaanse (muziek)cultuur en vóór de Europese (Nederlandse). De kenmerken van deze muziekculturen staan in drieërlei opzicht tegenover elkaar: muzikaal gaat het – opnieuw - in sterke mate om de roes tegenover de contemplatie (zie de vorige paragraaf), naar publiek gaat het om jong tegenover oud en naar nationaliteit om Europees tegenover Amerikaans. In beleidsteksten valt nergens te lezen dat het de overheid te doen zou zijn om de bevordering van de Europese cultuur en de bestrijding van de Amerikaanse, of dat ouderen een voorkeur genieten boven jongeren. Ten aanzien van een mogelijk verderfelijke invloed van een vooral op de roes aansprekende muziekvorm worden waarschuwingen gehoord die, juist omdat het de jeugd aangaat, een pedagogische ondertoon krijgen. De roes, de eigen muziekvoorkeur van jongeren en de Amerikaanse cultuur worden van overheidswege aanvankelijk bestreden. Ook de door auteurs zelf in het leven geroepen repartitieverhoudingen in het auteursrecht gaven composities in de zogenaamde ernstige muziek een hogere vergoeding per minuut dan die in de lichte muziek⁹ verradt een duidelijke voorkeur voor de Europese muzikale traditie van de ernstige muziek (klassiek en avant-garde), gericht op het hoofd en niet op de benen en genoten door ouderen met een hoger dan gemiddeld inkomen. Tegen deze voorkeur in slaagt de popmuziek er in de jaren tachtig en negentig in een plaats(je) binnen het overheidsbeleid te verwerven, zowel bij het rijk als bij gemeenten (zie § 4.4).

3.9 Muziekamateurs

Tot slot van dit hoofdstuk moeten kort de vele amateurmuziekverenigingen worden genoemd. 16% van de Nederlandse bevolking (ouder dan 6) zingt of bespeelt een instrument (Amateurkunst, 2011), en de meerderheid van dit aantal is lid van een amateurvereniging. Harmonieën, fanfares, drumbands, mandolineorkesten en (kerkelijke) zangkoren tellen in totaal ruim 1 miljoen leden (Peek en Knulst, 1991) en nog eens ca. 500.000 mensen zijn actief in de popmuziek (Van den Berg, 1985). De traditionele verenigingen ontvangen van oudsher enige, maar beperkte financiële ondersteuning van de eigen gemeente. Meestal in de vorm van een bijdrage in oefenruimte voor popmuziek, uniformen of instrumenten voor de hofabra (Harmonie, Fanfare en Brassband), een enkele keer in de vorm van een uitvoeringssubsidie. Maar verreweg het grootste deel van de exploitatie van deze verenigingen wordt gedragen door de leden zelf door middel van contributies.

⁹ In Duitsland werd dit onderscheid kortweg aangeduid als E-musik versus U-Musik (U=Unterhaltung)

4 Concreet: het Nederlandse muziekbeleid na 1945

Het voorafgaande laat zien dat de overheid bijna steeds kiest voor of tegen bepaalde muziekvormen, ook zonder dat dit in beleidsdocumenten nadrukkelijk wordt uitgesproken. De overheid bemoeit zich niet direct met de repertoirekeuze van orkesten of de aard van de gespeelde muziek. Die keuzes worden overgelaten aan professionals in daartoe gekwalificeerde organen als de Raad voor Cultuur, fondsen en stichtingen. Maar over een langere periode bezien heeft de overheid een duidelijke voorkeur voor de muziek van de beschaafde (hogere) middenklasse. Dit beschavingsoffensief krijgt na 1945 vorm in een beleid van cultuurspreiding. Maar in de jaren zeventig en tachtig verliest dit beleid steeds meer geloofwaardigheid en wordt ook de overheid - naar postmodernistische logica - onzeker in haar smaak. Stijlverscheidenheid en smaakonzekerheid¹⁰ zorgen ervoor dat ook de overheid steeds meer een 'voor elck wat wils'-beleid voert. De wijzigingen in het muziekbestel van de laatste decennia laten zich vanuit dat perspectief het best begrijpen. De volgende paragrafen laten zien hoe de aanspraken van andere dan de traditioneel gesubsidieerde muziekstijlen concreet worden, te beginnen met de ingrepen in het zogenaamde orkestenbestel.

4.1 Het orkestenbestel

Het onder de Duitse bezetter ontwikkelde orkestenbestel (Micheels, 1990, blz. 81-110) werd de eerste jaren na de oorlog verder uitgebouwd met cultuurspreiding als centraal doel. De orkesten die nog deels met amateurs werkten (Haarlem, Leeuwarden, Groningen, Enschede, Arnhem en Maastricht) werden geheel geprofessionaliseerd, veelal met behulp van provinciale subsidies. Om die reden veranderden velen ook van naam en rechtspersoon. Zo werd de Arnhemse Orkestvereniging tot Stichting het Gelders Orkest en nam ook het orkest in Haarlem de naam van de provincie Noord-Holland aan. Ook kwamen er nog orkesten bij: in 1950 Het Brabants Orkest, in 1953 het Kunstmaandorkest (later omgedoopt in het Amsterdams Philharmonisch Orkest) en in 1955 het Nederlands Kamerorkest (Van den Bos, 1979, blz. 4-12). Daarmee beschikte elke provincie - behalve Drenthe en Zeeland - over een eigen professioneel orkest. Samen met de drie stedelijke orkesten en het 'muziekapparaat' - zoals de 5 orkesten en 2 koren bij de omroep wel werden genoemd - telde Nederland toen 21 orkesten. Tussen 1955 en 1970 nam het Rijk een gedeelte van de subsidiëring van de provinciale orkesten voor zijn rekening (50% van de salarislasten van een vastgesteld maximumaantal musici), nam het aantal gesubsidieerde musici per orkest toe van 56 tot 72, werden de salarissen opgetrokken tot het niveau van een lerarsalaris in het voortgezet onderwijs en kregen de musici pensioenrechten¹¹. Het cultuurspreidingsideaal in de symfonische muziek is hiermee ook sociaal afgerond. Van Delden (1971, blz. 38-41) wijst er echter terecht op dat veel orkesten niet over goede zalen beschikten. Leeuwarden en Groningen hadden elk een 'Harmonie' die al tamelijk verouderd was, maar buiten deze steden waren er helemaal geen zalen die een symfonieorkest tot hun recht konden laten komen. Ook in Overijssel (Odeon in Zwolle) en in Gelderland (Musis Sacrum in Arnhem) was het aantal goede concertzalen zeer beperkt. Er werd in de jaren zestig en zeventig met behulp van de wederopbouw gelden weliswaar een groot aantal nieuwe accommodaties gebouwd, maar in de meeste gevallen ging het daarbij om schouwburgen, culturele centra of congrescentra, die akoestisch niet of nauwelijks geschikt waren voor een symfonieorkest¹². Echte concertzalen kwamen er pas veel later bij; in 1966 De Doelen in Rotterdam, in 1972 De Oosterpoort in Groningen, in 1979 Vredenburg in Utrecht en daarna in Enschede (1989), Den Haag (1991), Maastricht (1992), Eindhoven (1993), Leeuwarden (1994), Tilburg (1995) en Den Bosch (1997). Maar tegen die tijd is het orkestenbestel al niet meer wat het begin jaren zeventig was.

Men kan vaststellen dat het orkestenbestel alweer gereorganiseerd werd nog voordat het goed en wel overeind stond. De redenen hiertoe waren zowel beleidsmatig als financieel van aard. Hoewel het Rijk pas in de tweede helft van deze eeuw financiële bemoeienis van enige omvang met de orkesten kreeg, was de groei in uitgaven

¹⁰ Dit dubbelbegrip is ontleend aan Norbert Elias en werd in Nederland voor het eerst geformuleerd door W. Oosterbaan Martinius (1990). Stijlverscheidenheid heeft altijd bestaan, maar kende in het verleden altijd een hiërarchie. Dat is in de 20^{ste} eeuw niet meer het geval, met smaakonzekerheid als gevolg.

¹¹ Alle positieverbeteringen werden begeleid door de in die jaren vrijwel permanent opererende commissie-Witteman, ingesteld door de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. Tussen 1956 en 1963 werden regelmatig adviezen uitbracht, waarvan de meeste zijn overgenomen.

¹² Met behulp van wederopbouw gelden van rijkswege werden na 1950 schouwburgen en culturele centra neergezet in steden als Harlingen, Franeker, Hoogeveen, Veendam, Stadskanaal, Emmen, Assen, Apeldoorn, Zutphen, Hengelo, Wageningen, Ede, Zeist, Nijmegen, Oss, Breda, Tilburg, Vlaardingen, Schiedam, Venlo, Weert, Venray, Roermond, Heerlen, Kerkrade, Gouda, Alkmaar, Den Helder, Purmerend, Hoorn, Zaandam, Hilversum en Bussum.

aanzienlijk. Niet alleen nam het aantal gesubsidieerde orkesten sterk toe, ook het aantal musici dat erin speelde en hun salaris groeide sterk. Gecombineerd leidde deze ontwikkeling tot een exponentiële groei van de rijksuitgaven aan de orkest- en operavoorziening, zodat deze halverwege de jaren zeventig 80% van het totale voor muziek beschikbare budget voor zijn rekening nam. Het aantal bezoekers steeg evenwel niet, maar bleef vanaf de jaren vijftig constant of daalde licht. Het repertoire der orkesten veranderde evenmin. De naoorlogse generatie componisten maakte popmuziek of richtte zich op modernistische atonale en seriële 'piep-knars-boem' muziek. Beide groepen verzetten zich tegen het burgerlijke en muzikaal traditionele karakter van het symfonieorkest en schreven voor popbands of voor afwijkende, meestal kleine, bezetting of voor nieuwe - vaak elektronische - instrumenten. Voor die muziek kon het symfonieorkest geen instrument zijn¹³.

4.2 Modern-klassieke muziek: de Notenkrakers

Het protest van de Notenkrakers in 1968 luidde het begin in van een omvangrijke herstructurering van het muziekbeleid. Onder aanvoering van Peter Schat (componist), Louis Andriessen (componist) en Reinbert de Leeuw (dirigent/componist) werd een revolutie gepredikt in het muziekbestel, die gedeeltelijk slaagde. Terwijl in de toneelwereld jonge toneelspelers middels de actie *Tomaat* de oude garde vrijwel geheel wisten te verdrijven en de toneelgezelschappen overnamen, is deze revolutie in de muziek veel beperkter gebleven. In het Concertgebouw in Amsterdam, dat als het bolwerk van de traditie werd opgevat, werden enkele concerten verstoord en discussies georganiseerd (De Leeuw, 1973). Inmiddels was duidelijk geworden dat er van verdere groei in de overheidsbestedingen aan kunst en cultuur echter geen sprake meer zou zijn. Tussen 1950 en begin jaren zeventig waren deze meer dan verviervoudigd (Van den Berg, 1984, blz. 8), maar na de eerste oliecrisis in 1973 nam deze groei sterk af om tegen het einde van de jaren zeventig geheel te stagneren. Beleidsvernieuwing was alleen nog maar mogelijk door 'Nieuw voor Oud', zoals de leuze luidde, hetgeen in de muziek niet anders kon betekenen dan dat de aanspraken van andere muziekvormen op overheidssubsidie alleen gehonoreerd zouden kunnen worden door de opheffing van een of meer orkesten. Aldus geschiedde, maar niet zonder moeite.

De eerste poging kreeg vorm in de Nota Orkestenbestel uit 1976, waarin minister H.W. van Doorn een ingrijpende reorganisatie voorstelde: de opheffing van het Nederlands Kamerorkest, de uitbouw van de symfonieorkesten tot muziekcentra, die ook educatieve taken zouden moeten vervullen en een taak zouden krijgen in het aanbod van kamermuziek. Ook wordt in deze nota al voorgesteld de verantwoordelijkheid (en financiering) van de orkesten meer in handen van de rijksoverheid te leggen. Met uitzondering van dit laatste zijn de voorstellen uit deze nota niet aangenomen en uitgevoerd. De discussie over de reorganisatie is daarna echter niet meer gestopt. Zelf ben ik betrokken geweest bij de opstelling van twee ingrijpende adviezen, in 1980 voor de Federatie van Kunstenaarsverenigingen en in 1982 voor het toenmalige ministerie van CRM. Het eerste advies pleitte voor de opheffing van de helft van de omroeporkesten omdat deze in toenemende mate het repertoire (en de kwaliteit) van de andere symfonieorkesten overlapt. Het tweede advies stelde een nog veel ingrijpender vermindering van het symfonisch apparaat in Nederland voor: een halvering van het aantal provinciale orkesten en een beperking van de omvang van de randstedelijke orkesten. Dit advies werd gegeven op grond van de constatering dat de spreiding van het symfonisch aanbod - vooral in de provincie - niet gelukt was en er te veel concerten voor lege zalen werden gegeven. Het tweede advies werd overgenomen door achtereenvolgens minister De Boer (CDA) en Van der Louw (PvdA), maar sneuvelde in de Tweede Kamer in 1982. Wel werd door minister en Tweede Kamer aan de orkesten een bezuinigingstaakstelling van 9 miljoen opgelegd, aangevuld met een ombuigingsoperatie van 5 miljoen ten behoeve van andere muziekvormen.

Inmiddels was duidelijk geworden dat een reorganisatie van het orkestenbestel ernstig bemoeilijkt werd door het systeem van koppelsubsidies, hetgeen inhield dat een orkest gesubsidieerd werd door Rijk, provincie, standplaatsgemeenten en vaak nog een tiental gemeenten waar werd opgetreden. Dit maakte het voeren van een samenhangend beleid uiterst complex. Een beleidsmatig gestuurde reorganisatie van het totale bestel vroeg om bestuurlijke overeenstemming bij ten minste 22 overheden (het Rijk, 9 provincies en 12 standplaatsgemeenten). Om ingrijpen in het bestel mogelijk te maken werd daarom in 1983 de zogenaamde vereveningsoperatie doorgevoerd. In feite betrof het hier centralisatie van beleid, juist in een periode dat op veel andere terreinen (welzijn, kunstzinnige vorming, bibliotheken) de eerste stappen tot decentralisatie werden

¹³ Het aantal ingestuurde symfonische werken nam tussen 1945 en 1975 af van 65% tot 25% (Van den Berg, 1980, noot 55).

gezet. Door een herverdeling van middelen over Rijk, provincie en (grote) gemeenten werd het Rijk financieel verantwoordelijk voor het (grote) kunstaanbod, waaronder de symfonieorkesten. Eenmaal bevrijd van de koppelsubsidie was alleen het Rijk nog verantwoordelijk voor de symfonieorkesten en leek een reorganisatie van het bestel gemakkelijker te zijn. In 1985 bracht de daartoe ingestelde Landelijke Werkgroep Orkestenbestel (Commissie Sutherland) zijn eindadvies uit. De belangrijkste aanbeveling van dit advies betrof de fusie van het Amsterdams Philharmonisch Orkest, het Utrechts Symfonieorkest en het Nederlands Kamerorkest tot het 150 musici sterke Nederlands Philharmonisch Orkest, dat de gecombineerde taak kreeg de voorstellingen van de Nederlandse Opera te begeleiden, symfonische concerten te verzorgen en - in de gedaante van het Nederlands Kamerorkest - ook in kleine bezetting te spelen. Daarnaast beval de commissie aan de omvang van enkele provinciale orkesten (Limburg, Noord Holland) te beperken tot niet meer dan 58 musici en de invoering van deeltijdbanen te stimuleren. In totaal leverde deze operatie 12 miljoen gulden op, minder dan als taak opgedragen, maar ook nadat de bezuiniging was teruggebracht tot 6 miljoen, waren de overige 6 miljoen ten behoeve van andere bestedingen voldoende om een merkbare verschuiving in de subsidiestroom te veroorzaken. De 'nieuwe' aanvragers (zie volgende paragraaf) kregen er aanzienlijke bedragen bij. Door de fusie was in feite één orkest opgeheven (het USO), het gewestelijk orkest Zuid-Holland (door de provincie gefinancierd) legde het loodje en de orkesten in Noord-Holland, Friesland en Limburg moesten in sterk afgeslankte vorm verder. Het orkest van Opera Forum werd na adviezen van onder andere de commissie-Lammers en opnieuw Sutherland aanvankelijk samengevoegd met het symfonieorkest in Overijssel. Enkele jaren later (1987) werd besloten het Frysk en Noordelijk Philharmonisch Orkest alsnog bijeen te voegen tot het Noord-Nederlands Orkest met Groningen als standplaats en werd het Forum Philharmonisch Orkest opnieuw afgeslankt tot alleen een (reizend) operaorkest, waarbij het Overijssels Philharmonisch Orkest weer verzelfstandigde. De financiële ombuiging had plaatsgevonden, zij het in geringere omvang dan aanvankelijk voorgesteld, maar de discussies waren nog niet afgelopen.

In de Cultuurnota 2001-2004 van staatssecretaris F. van der Ploeg wordt opnieuw de opheffing van 3 orkesten aangekondigd: het Radio Symfonie Orkest, het Noord-Hollands Philharmonisch Orkest en het Nederlands Kamer Orkest (onderdeel van het Nederlands Filharmonisch Orkest). De daarmee vrijkomende gelden zouden worden besteed aan o.a. kleinere (klassieke) muziekensembles, popmuziek en jazz. Allen de opheffing van het RSO wordt echter doorgezet.

4.3 Geld voor kamermuziek, jazz en popmuziek¹⁴

De Notenkrakers hadden met hun acties vooral voor ogen gelden voor de eigentijdse gecomponeerde muziek vrij te maken. De niet-klassieke muzieksoorten (jazz en popmuziek) vroegen echter tegelijk om financiële erkenning en de overheid zelf had ook nog bezuinigingsdoelstellingen met de reorganisatie van het orkestenbestel. De 'opbrengst' van de operatie was dan ook minder dan door alle partijen werd gedacht, ongeveer f 12 miljoen bedragen, waarvan f 6 miljoen werd bezuinigd en f 6 miljoen elders in de muziek werd besteed. De symfonische muziek was daarmee nog altijd verreweg de grootste post op het muziekbudget van de rijksoverheid (ruim f 60 miljoen), onmiddellijk gevolgd door opera (ruim f 40 miljoen, exclusief de beide operaorkesten). Iedereen kreeg er iets bij: het Fonds voor de scheppende toonkunst f 1,4 miljoen, de kamermuziek kreeg f 2 miljoen, de Stichting Jazz in Nederland en de Stichting Popmuziek Nederland kregen beide een half tot één miljoen gulden extra te besteden, in de vorm van aanvullende honoraria en podiumsubsidies.

De opkomst van de popmuziek en jazz laat goed zien hoezeer het overheidsbeleid zich richt op rust, orde en regelmaat. De jazz werd in de 30-ger jaren als te opzwevend (en te zwart – Adorno) gezien. Vanuit de Verenigde Staten en Engeland dringen jazz en pop via o.a. Radio Luxemburg ook in Nederland door. In 1958 bracht de indorockband The Tielman Brothers de single 'Rock Little Baby Of Mine' uit, de eerste Nederlandse rock-'n-rollsingel. Daarna gaat het snel. Het zijn in die begintijd vooral bands van Indische en Ambonese jongeren die Amerikaanse rock-'n-rollmuziek maken. Twee jaar later maakt Peter Koelewijn met zijn Rockets de eerste Nederlandstalige rock-'n-rollsingel met 'Kom van dat dak af'. Datzelfde jaar begint Veronica vanaf een schip buiten de territoriale wateren met popuitzendingen op de radio. In 1961 is popmuziek voor het eerst op de Nederlandse televisie als Herman Stok het programma 'Top of flop' presenteert.

Als vervolgens in Groot-Brittannië de Beatles van zich doen spreken, vindt dit ook navolging in Nederland. De beatgroepen schieten als paddenstoelen uit de grond. Den Haag wordt Nederlands beatstad nummer 1 met

¹⁴ Deze paragraaf is een sterk verkorte versie van het in eerdere uitgaven van cultuurbeleid als apart behandelde hoofdstuk Popmuziek, geschreven door André Nuchelmans.

bands als Q65, The Golden Earrings, de Shoes, de Motions en later Shocking Blue. Amsterdam is het 'Magies Centrum' en kent de band met het langste haar, de Outsiders.

Popmuziek was in die begintijd een muziekstijl die bijna uitsluitend bij jongeren aansloeg en had als gewenst (?) bijeffect dat jongeren zich daarmee tegen de oudere generatie af konden zetten. Eigen gemaakte radioontvangers onder de dekens, muziek maken in de garage..... De oudere generatie deed aanvankelijk zijn best popmuziek te bestrijden of zelfs te verbieden of hoopte dat deze 'muziek' vanzelf zou verdwijnen. Ruim vijftig jaar later blijkt niets minder waar. Popmuziek is alom tegenwoordig, van achtergrondmuziek in winkels en horeca tot talentenjachten op diverse televisiezenders en veelbekeken filmpjes op YouTube. Het overheidsbeleid heeft deze omslag gevolgd. Zo af en toe staat er een band of artiest op die opnieuw appelleert aan tegendraadsheid en verzet, zoals punk in de jaren zeventig, house in de jaren tachtig, Nederhop en recent Pussy Riot in Rusland, maar van bestrijding of ontkenning is inmiddels geen sprake meer.

Wel staat de overheid voor de opdracht zijn eigen rol in deze commercieel vitale muziekvorm onderscheidend en zinvol te laten zijn. Dat begint in 1992 met een subsidieregeling, waarbij Nederlandse poppodia een tegemoetkoming kunnen krijgen in geval zij verlies lijden bij concerten van beginnende of opkomende Nederlandse bands. De regeling is uniek binnen de kunstensector omdat niet de subsidiënt of diens artistiek adviseur, maar de programmeur van het poppodium bepaalt wie de subsidie ontvangt. Dit zorgt ervoor dat bands niet voor 'een kratje bier' hoeven te spelen, terwijl de beoordeling wie er voor in aanmerking komt aan de programmeur van het poppodium wordt overgelaten.

10 jaar later (2001) roept het Fonds Podiumkunsten de regeling MusicXport.nl in het leven, waarbij artiesten een bijdrage kunnen aanvragen voor een toer in het buitenland. Vanuit Buma Cultuur (gefinancierd uit auteursrecht) zijn er nog Prepare2Start, een landelijke regeling voor startende muziekondernemers, waaronder muzikanten en een buitensubsidieregeling voor bands die het goed doen in de vaderlandse hitlijsten. Daarnaast bestaan er kleinere particuliere fondsen die de popmuziek ondersteunen, zoals het Tax Videoclip Fonds (een bijdrage aan een videoclip) en een regeling die popmanagers de mogelijkheid biedt zich bij te scholen voor de verovering van het buitenland.

Directe overheidsfinanciering van bands, zoals gebruikelijk in de klassieke muziek met orkesten en ensembles komt niet voor. Alleen de band De Kift is erin geslaagd een vierjarige subsidie in de wacht te slepen voor kunsteducatieve projecten op scholen, samen met een voorstelling en een cd.

De rijksoverheid beperkt zich in 1975 tot het ondersteunen van een op de popmuziek gericht sectorinstituut, de Stichting Popmuziek Nederland (later Nationaal Popinstituut). Dit instituut gaat in 2004 samen met enkele andere muziekondersteunende instellingen in Muziekcentrum Nederland om met de bezuinigingen van 2012 geheel te verdwijnen.

Wel kennen provincies nog een aantal productiehuisen die zich specifiek richten op popmuziek, zoals Productiehuis Oost Nederland of Paradiso-Melkweg Productiehuis. Een bekend voorbeeld van een band die in een productiehuis is begonnen, is Kytteman's Hiphop Orkest.

Waar klassieke muziek door vrijwel alle politieke partijen van groot belang werd/wordt gevonden, werd popmuziek in de landelijke politiek vooral sterk gedragen door de Socialistische Partij¹⁵. De betekenis van popmuziek voor jongeren maakte popmuziek favoriet bij de SP (landelijk en lokaal) en de PvdA (vooral lokaal). Overdreven gesteld hoorde klassieke muziek bij de VVD, popmuziek bij PvdA en SP en amateurmuziek vooral bij het CDA.

4.4 Gemeentelijk en provinciaal muziekbeleid: podia en festivals

Het gemeentelijk muziekbeleid richt zich van oudsher op accommodaties en deed dat ook na 1945. In § 4.1 is al gewezen op de met steun van wederopbouw gelden van het rijk gebouwde theaters en concertzalen (Vredenburg, Doelen, Harmonie, Philips in Den Haag en Philips in Eindhoven, Vrijthof), ook ten aanzien van de popmuziek richt het gemeentelijk beleid zich vooral op het bieden van ruimte.

In 1969 ontstaan in Amsterdam de eerste specifieke poppodia als Fantasio en Paradiso. Deze centra bieden vaak ook de mogelijkheid aan bands om te oefenen. Ook lokale kraakbewegingen dragen bij door podia in het leven te roepen. Voorbeelden daarvan zijn Doornroosje in Nijmegen, LVC in Leiden, Occii in Amsterdam en ACU in Utrecht (Dobbelsteen 1999).

¹⁵ Vooral het SP kamerlid Arda Gerkens heeft zich in die tijd sterk gemaakt voor een betere positie van de popmuziek binnen het cultuurbeleid

De meeste podia zijn ondergebracht in oude schoolgebouwen, leegstaande kloosters, weeshuizen of andere gemeenschapsgebouwen die niet meer voor hun oorspronkelijke doel gebruikt worden. De naam is vaak een indicatie van de oorsprong van het gebouw, zoals Het Burgerweeshuis, Patronaat, Melkweg en Willem II. De jongerencentra vallen aanvankelijk onder het gemeentelijk welzijnsbeleid, waarbij geld werd vrijgemaakt voor de aanstelling van een jongerenwerker. Die werd door deze ontwikkeling opeens baas van een podium.

Als het rijk vanaf 1980 ernstig gaat bezuinigen op het welzijnsbeleid, slagen Paradiso en De Melkweg er als eerste poppodia in een plekje op de kunstenbegroting van Amsterdam te bemachtigen. Andere gemeenten volgen. De gemeente Utrecht is in 1982 de eerste met de nota 'Jongerencultuur in Utrecht: popmuziek'. Den Haag en Nijmegen volgen niet lang daarna. De gemeente Rotterdam heeft in 1983 de primeur van een afzonderlijk staflied voor popmuziek en jazz bij de Rotterdamse Kunststichting (Nuchelmans 2002, 53).

In totaal telt Nederland ongeveer 500 plekken waar muziek voor publiek wordt uitgevoerd. Aan de top kennen we de 12 grote concertzalen en 5 grote poptempels, onder welke recente nieuwbouw van Heineken Music Hall en Ziggo Dome, 250 middelgrote en kleinere muziekpodia met een regelmatige muziekprogrammering en nog eens 150 – 250 incidentele podia, van kerken, club- en buurthuizen.

Het provinciale muziekbeleid richt zich in het bijzonder op de eigen beoefening van popmuziek en ondersteunen de zogenaamde popcollectieven en hun lobby bij gemeenten voor eigen oefenruimtes. Ook ondersteunen provincies pop- en theaterfestivals.

4.4.1 Milieuwetgeving en Arbo: een blessing in disguise

In 1992 scherpt het ministerie van Volkshuisvesting, Ruimtelijke Ordening en Milieubeheer (VROM) de Wet Milieubeheer aan. Hierin is onder andere het Besluit horecabedrijven Hinderwet opgenomen, waarin de geluidsnormen voor liveoptredens worden aangescherpt. Daar blijkt vrijwel geen enkel poppodium aan te kunnen voldoen. Omdat alle podia eigendom zijn van de gemeente, doen de podia een beroep op de gemeente om de financiering van de aanpassingen te dragen. Het duurt even, maar dan nemen de gemeenten één voor één hun verantwoordelijkheid. In 1996 verhuist het Zwolse poppodium Hedon naar een fonkelnieuw onderkomen, waar behalve een podium ook oefenruimtes zijn ondergebracht. Andere gemeentes volgen dit voorbeeld. Het Groningse Vera wordt in 1997 grootscheeps verbouwd en in 1998 gaan in Tilburg de lokale poppodia Batcave, Nooderligt en het popcollectief MuziekKanten Winkel samen in de nieuwbouw van 013.

Deze initiatieven leiden tot een ware hausse aan nieuwe poppodia, waarbij de gemeentes niet voor elkaar willen onderdoen. Vooraanstaande architectenbureaus worden ingeschakeld en nieuwe poptempels schieten als paddenstoelen uit de grond (zie o.a. Jolles 2007). Er wordt voor 10-tallen miljoen euro's geïnvesteerd in nieuwbouw, in de meeste gevallen gepaard met een schaalvergroting van het podium. De programmering verbreedt, er worden bedrijfsfeesten, maar ook houseavonden gehouden, en er ontstaan de eerste samenwerkingen met concertzalen (klassiek) en theaters. De Oosterpoort combineert klassieke muziek met pop, de podia in Zwolle en Enschede werken nauw samen en de recente nieuwbouw in Utrecht (vooralsnog Muziekpaleis) doet – zij het met de nodige bestuurlijke moeite – hetzelfde: één podiumorganisatie met 4 zalen voor alle denkbare muziekvormen.

In 1996 gebeurt voor theaters iets vergelijkbaars, als op grond van de Arbowet het hijsen en trekken van theatertouwen wordt verboden. De economische groei van de jaren 1995 en daarna, evenals de verkoop van gemeentelijke energiemaatschappijen en kabelmaatschappijen, stellen gemeenten in staat in omvangrijke mate te investeren in theaters, concert- en popzalen.

4.5 De omroeporkesten

Ook de omroeporkesten bleven in deze periode niet buiten schot en kenden hun eigen adviescommissies (Van Lier, 1983 en Heuwekemeijer, 1985). Eind jaren tachtig werd besloten tot samenvoeging van 2 orkesten tot het Radio Symfonie Orkest. Bij de omroeporkesten snijden de beleidsterreinen van cultuur en media elkaar. Het verkeer op dit kruispunt wil nogal eens botsen, zeker nu – ook - het mediabeleid in afnemende mate bevoogdend is. De instandhouding van een (symfonisch) orkestapparaat en de verplichting aandacht te besteden aan kunst en cultuur (de eis van een zogenaamd totaalprogramma) liggen vanuit een beschavingsmissie dicht naast elkaar. Maar de beschavingsmissie van de overheid ten aanzien van de media is nog sneller afgekalfd dan ten aanzien van de cultuur en het beheer van de orkesten wordt dan ook in toenemende mate overgelaten aan de omroeporganisaties zelf. De omroepwet van 1988 en die van 1992 gaven nog een garantie van 5 jaar aan het voortbestaan van het afgeslankte orkestapparaat van de omroepen in de vorm van een afzonderlijke stichting Muziekcentrum voor de Omroep (MCO), al lag er nog een bezuinigingstaak van 5 miljoen gulden (op een budget

van 55 miljoen). In 1995 wordt het Omroep Orkest opgeheven en in 2001 verdwijnt bij het Radio Symfonie Orkest en het Radio Kamer Koor. Er blijven nog 3 orkesten en één koor over.

De Nederlandse overheid heeft lange tijd een sterk restrictief beleid gevoerd ten aanzien van het toelaten van buitenlandse en commerciële zenders, om op die manier het eigen 'bestel' te beschermen. Het uit zee halen van Radio Veronica begin jaren zeventig is daarvan het duidelijkste voorbeeld. Maar in de jaren tachtig is de Nederlandse mediemarkt vooral onder druk van de Europese regelgeving steeds verder opengegaan. Nederland werd onder verwijzing naar het grondrecht van vrijheid van informatie door de Europese Gemeenschap gedwongen buitenlandse zenders toe te laten. Dit heeft voor de muziek geleid tot opname van de Engelse zender MTV (Music Television) op de televisie en later TMF. De muziekzender op de televisie vertienvoudigde daardoor, in het bijzonder ten dienste van de video- en clipcultuur in de muziek. Er volgden commerciële radiostations als Sky Radio, Radio 538 en nu enkele 10-tallen nationale muziekomroepen. Daarnaast kende het bestel een toenemend aantal lokale zenders en organisaties van vrijwilligers. Vrijwel al deze initiatieven richtten zich op (een van de vele stromingen in) de popmuziek, maar ook in de klassieke muziek deed het verschijnsel zich voor. Het vroegst was de (Amsterdamse) Concertzender, een organisatie van vrijwel uitsluitend vrijwilligers die vanaf 1983 dagelijks enkele uren klassieke muziek bracht, in 1992 gevolgd door de commerciële zender Concertradio en in 1994 door Classic FM. Het is gebruikelijk in de discussies over het omroepbestel de staatsgesteunde omroepen als bronnen van kwaliteit en diversiteit te plaatsen tegenover de gelijkvormigheid van een commercieel bestel zoals dat in de Angelsaksische wereld bestaat. De ontwikkeling heeft echter een eigen dynamiek die zich van deze discussies weinig aantrekt. In de jaren van de opkomst van radio en televisie was de ether schaars vanwege de hoge kosten en ingewikkelde techniek die nodig was om uitzending en ontvangst mogelijk te maken. De toegang tot de markt was daarom beperkt en moest geregeld worden. Nieuwe opnametechnieken, zenderinstallaties, satellietverbindingen en kabel hebben die schaarste opgeheven. Daarmee verviel een belangrijke reden tot overheidsreglementering en organisatie of financiering van het medium. In het licht van deze ontwikkelingen is het onwaarschijnlijk dat er 3 staatsgefinancierde televisiestations en 5 staatsgefinancierde radiostations in stand zullen blijven. Met de in 2012 aangekondigde bezuiniging van € 200 miljoen op de publieke omroep valt te verwachten dat dit gevolgen zal hebben voor de bestaande publieke muziekzenders, radio 3, 4 en 6.

4.6 Muziekonderwijs en muzikale vorming

Tot slot is er het muziekonderwijs, in de jaren negentig muziekeducatie genoemd. De invloed van het muziekonderwijs, zowel op beginnersniveau als in het muziekvakonderwijs, is van grote invloed op het muziekbeleid. Cultuurspreiding en beschaving vonden een van hun belangrijkste instrumenten juist in het muziekonderwijs. Muziekdocenten op basisscholen en in het voortgezet onderwijs zorgden lange tijd voor een aanbod van 'fatsoenlijke' vaderlandslievende liederen en een bij voorkeur klassieke muzikale vorming en scholing. God, Vaderland en Oranje vormden de thema's van de liedcultuur in de negentiende eeuw (Van den Berg, 1979). In de keuze van het liedmateriaal werd alles wat scabreus of gewelddadig was weggelaten of de eigenlijke betekenis van de liedjes werd verdonkeremaand. De opsomming is eindeloos: Een fluit, wat hangt eruit? Kort-jakje, In spin de bocht gaat in, uit spuit, de bocht gaat uit..., de verwijzingen naar intiem verkeer liggen er allemaal dik bovenop. De 'Moord in Raamsdonkveer', één van de meest gezongen volksliederen in Brabant, kwam in de liedboeken niet meer voor en welke stroop er precies in het kannetje van Marjanneke hopte of welk gat in het koekje van tante werd bedoeld, werd niet uitgelegd. De opkomst van de popmuziek in de jaren vijftig en zestig werd vanuit de schoolmuziek lange tijd als een vorm van muziekbederf beschouwd, een smaakopvatting die theoretisch werd ondersteund door de kritische school van Adorno en Habermas in Frankfurt (Adorno, 1953). Diens cultuurpessimistische argumentatie met betrekking tot de massacultuur vond gretig, maar veelal onbegrepen, aftrek bij Nederlandse en Duitse muziekwetenschappers en muziekpedagogen die er gebruik van maakten om er hun eigen voorkeur, die der klassieke muziek en de avant-garde mee te onderbouwen en er staatssteun voor te legitimeren.

Pas in de loop van de jaren zeventig ontspande de schoolmuziek zich enigszins en werd de geforceerde vlucht in de van staatswege ontwikkelde volksmuziek verlaten en vervangen door een voorzichtige flirt met 'popmuziek'. Het woord was nog verdacht en werd tussen aanhalingstekens gezet. Er verschenen de eerste beschouwingen met titels als 'het muziekonderwijs naar de knoppen' en 'tik-tik-boem' Het muziekonderwijs is het sterkst ge'pop'ulariseerd in de schoolmuziek, wat minder in het gesubsidieerde onderwijs aan muziekscholen en het minst aan het kunstvakonderwijs. Aan muziekscholen wordt in toenemende mate elektrische gitaar en keyboard onderwezen en er ontstonden popscholen in o.a. Rotterdam, Amsterdam, Utrecht en Leiden, waar les gegeven wordt vanuit samenspel in een band en niet vanuit het in de klassieke muziek overheersende perspectief van de solocarrière.

Aan het muziekvakonderwijs is popmuziek het minst doorgedrongen. Er bestond van 1990 tot 1994 een 2-jarige opleiding popdocent aan het Conservatorium in Rotterdam, maar deze is in 1994 verdwenen en opgegaan in de afdeling lichte muziek. Een afdeling lichte muziek (of Jazz) bestaat inmiddels aan vrijwel alle conservatoria, maar is ook overal in de minderheid.

In 1996 wordt - op initiatief van o.a. het Nationaal Popinstituut en met steun van de muziekindustrie - een eerste volwaardige vakopleiding voor popmuziek opgericht, de Rockacademy in Tilburg. Deze opleiding gaat deel uitmaken van Fontys Hogescholen (waar ook het Conservatorium van Tilburg bij is opgenomen), maar blijft de eerste jaren privaat gefinancierd met daaruit voortvloeiende hoge collegegelden. In 1998 wordt de Rockacademy door het Ministerie van OCenW erkend en vanaf 2001 ontvangt deze ook rijksfinanciering, overeenkomstig de bedragen van andere conservatoria. Deze opleiding is vanaf haar oprichting een groot succes. Voor de ca. 45 plaatsen die er jaarlijks beschikbaar zijn, melden zich honderden kandidaten. In navolging van de Rockacademy geven ook Codarts in Rotterdam en de Hogeschool van het Noorden in Leeuwarden onderricht in popmuziek. Alleen de conservering van de muziekgeschiedenis tussen 1750 en 1950 is, hoe monumentaal ook, van beperkte en langzaam afnemende omvang en vraagt niet om 10 conservatoria¹⁶. De werkgelegenheid in de 'klassieke' sector kalft af, zowel voor wie uitvoerend musicus wil worden als voor wie les wil gaan geven. De totale werkgelegenheid in de muziek kan worden geschat op ruim 45.000 personen op meer dan 25.000 volledige arbeidsplaatsen. De helft daarvan is 'paramuzikaal' van aard (productie, verkoop, distributie van concerten, opnames, platen, cd's), 40% daarvan betreft muzieklessen, 10% staat op een podium. Van deze totale muziekmarkt is slechts een klein gedeelte 'klassiek'.

Eind jaren negentig wordt een poging gedaan het aantal opleidingen in de muziek terug te brengen (Beroep Musicus, 1998), maar daar weten de opleidingen zich effectief tegen te verzetten. Wat overblijft is een 'vrijwillige' reductie met behoud van de totale financiering. In 2009 wordt door de dan aan het bewind zijnde minister Plasterk een onderzoek door het CBS ingezet, waaruit blijkt dat 60% van de afgestudeerden in de kunstvakonderwijs er geen werk in vindt en omgekeerd, 60% van degenen die erin werken geen kunstvakonderwijs hebben genoten (OCW, 2009). In vervolg daarop wordt in 2012 door de nieuwe staatssecretaris opnieuw een poging gedaan om een reductie in het kunstvakonderwijs als geheel en in het muziekvakonderwijs van 25% te realiseren (HBO-raad, sectoradvies, 2011). In 2012 moet deze zelfregulering effect krijgen.

Alle kunstvakken, dus ook de muziek, in basis- en voortgezet onderwijs verliezen in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw veel terrein. Het aantal beschikbare uren voor muziek, zang en tekenen neemt af, op de lerarenopleiding verdwijnen deze vakken vrijwel geheel. Met zogenaamde flankerend beleid wordt geprobeerd hier iets tegenover te stellen. Zo stelt 2001 staatssecretaris Van der Ploeg het zogenaamde Actieplan Cultuurbereik in, waarmee in samenwerking met gemeenten en provincies het bereik van de kunstinstituten onder nieuwe publieksgroepen (in het bijzonder allochtonen en jongeren) moet worden bevorderd. Voor het voortgezet onderwijs wordt het vak Culturele en Kunstzinnige Vorming (CKV) ingevoerd, waarmee eveneens het bereik van de kunsten onder jongeren moet worden versterkt. De hoop is door deze maatregelen de belangstelling van jongeren en allochtonen voor - in het bijzonder de gesubsidieerde - kunsten te vergroten. In oktober 2012 stelt het kabinet evenwel voor om het eindexamen CKV opnieuw af te schaffen om meer ruimte te bieden voor Nederlandse en wiskunde. Scholen houden de verplichting Culturele en Kunstzinnige Vorming te geven, maar mogen die zelf 'op maat' organiseren, hetgeen volgens het voorstel een 'kwaliteitsimpuls' kan leveren.

4.7 Andere regelgeving: belasting, sociale zaken, enz.

Wanneer naar het overheidsbeleid wordt gekeken springt de financiële bemoeienis vaak het meest in het oog. Het vierjarig kunstenplan van de rijksoverheid en de jaarlijkse beleidscyclus van provincies en gemeenten stellen ook weerkerend de vraag wie wel en geen subsidie zullen krijgen en zorgen voor een vrij permanent openbaar debat over de financiering van de kunsten. Maar daarnaast is er nogal wat wet- en regelgeving die grote invloed heeft op het reilen en zeilen van de muzieksector, zonder dat het gaat om subsidiebeslissingen ten aanzien van concrete voorzieningen.

In wat volgt is algemene regelgeving die voor het muziekleven geen specifieke betekenis heeft weggelaten, ook al kan de invloed op het functioneren ervan groot zijn. Hoe belangrijk dergelijke wetten voor het functioneren van

¹⁶ Er zijn (2012) negen conservatoria op 13 plaatsen: in Groningen/Leeuwarden, Zwolle/Enschede/Arnhem, Maastricht, Tilburg, Utrecht, Rotterdam, Den Haag, Amsterdam/Hilversum, Alkmaar. Zes daarvan kennen sinds 1998 een zogenoemde tweede fase (twee jaar extra studieduur): Amsterdam, Den Haag, Rotterdam, Utrecht, Zwolle/Enschede/Arnhem, en het samenwerkingsverband Tilburg en Maastricht.

het muziekleven kunnen zijn, blijkt bijvoorbeeld uit de Arbeidsomstandighedenwet (Arbowet). Hierin worden maximale werktijden en minimale rusttijden geregeld. Een gezelschap 'on the road' laat vaak een vast ritme zien: 's ochtends vroeg vertrekken, om 10.00 of 11.00 uur aankomen in de concertzaal of hal en opbouwen, met aansluitend repetitie of soundcheck, daarna rust tot het begin van de avond, dan het concert en na afloop afbreken en inladen. Geslapen wordt er in een plaatselijk hotel. De volgende morgen wordt vervolgens verder getrokken. De rust die musici en technici zich in dit proces kunnen veroorloven hangt sterk af van het aantal technici, roadies of inspicieënten dat het orkest of de band zich kan veroorloven. En dat geldt ook voor de technici van de 'ontvangende' partij, de concertzaal of het poppodium. Die passen zich aan aan het ritme van het gezelschap, verschijnen om 10.00 uur, bouwen mee op, doen de soundcheck of repetitie, houden 's middags rust, doen 's avonds de voorstelling en helpen na afloop weer afbreken. Bij een dergelijk schema kan het gemakkelijk gebeuren dat de vereiste werk- en rusttijden in het gedrang komen, ook al is er over een hele week gerekend geen sprake van excessieve werktijden. In 1997 wordt een nieuwe Arbeidstijdenwet (ATW) aangenomen die de reismogelijkheden van groepen en gezelschappen ernstig belemmert. De BTW-verlaging op de podiumkunsten van 1998 naar 6% wordt mede beargumenteerd met de uit deze wet voortvloeiende hogere kosten voor optredens, maar pas in de loop van de jaren zal duidelijk worden hoeveel beperkingen en extra kosten deze wet veroorzaakt. In 2011 gaat de btw voor een half jaar omhoog naar 19% om vanaf 2012 weer naar 6% te worden teruggebracht.

Een reeds hiervoor genoemd voorbeeld van zeer ingrijpende wetgeving van algemene aard is de aanscherping van geluidseisen in de milieuwetgeving die halverwege de jaren tachtig werd aangekondigd, evenals de wijziging in de Arbeidsomstandigheden wet ten aanzien van hijsen en trekken in de theaters.

Voor de sociale wetgeving kan gewezen worden op de zogenaamde referte-eis die bepaalt op hoeveel dagen een musicus in de maand voorafgaand aan een aanvraag voor een werkloosheidsuitkering gewerkt moet hebben om op een uitkering recht te hebben, en op de strengheid waarmee werk met behoud van uitkering wordt verboden. Zonder deze 'steun' van de sociale dienst zou veel muziek niet gespeeld worden.

Dan zijn er de werkgelegenheidsbevorderende maatregelen en de regels die werk met behoud van uitkering mogelijk moeten maken. In 1996 werd de Wet Werk en Inkomen Kunstenaars (WWIK) aangenomen, die kunstenaars (ook musici) in de bijstand in staat stelt gedurende vier jaar binnen hun vakgebied bij te verdienen tot 120% van het bijstandsniveau om hun zo te helpen een beroepspraktijk op te bouwen. De uitvoering van deze wet werd eerst opgedragen aan Stichting Podiumkunstwerk (PKW), later omgedoopt tot Kunstenaars & Co en tenslotte Cultuur & Ondernemen. Per 1 januari 2013 is de WWIK afgeschaft.

Tenslotte is er de zogenaamde Artiestenregeling. Deze stelt musici in staat om voor elk concert in fictieve loondienst bij het betreffende podium te gaan, inclusief alle afdrachten voor loonbelasting en sociale verzekeringen, en om bij een minimum aantal gewerkte dagen een beroep te kunnen doen op de ww. Deze regeling wordt na 2000 steeds minder gebruikt en vervangen door de aanvraag van een zelfstandige verklaring, de zogenaamde Verklaring Arbeidsrelatie (VAR), waarmee musici als zelfstandige worden aangemerkt en met veel minder administratieve rompslomp op kunnen treden.

Helemaal tot slot kan nog melding worden gemaakt van de decennialang bestaande internationale artiestenregeling, die buitenlandse musici dwong om in Nederland belasting te betalen en premies af te dragen. Deze regeling leidde tot een enorme administratieve rompslomp en werd om die reden in 2006 afgeschaft voor alle 88 landen met wie Nederland een ordentelijk belastingverdrag heeft.

4.8 Auteursrecht

Het auteursrecht wordt elders in het handboek uitvoerig behandeld. In paragraaf 3.6 is ook al gewezen op de grote financiële betekenis van het auteursrecht. Hier zal alleen worden ingegaan op de ontwikkeling van het auteursrecht met betrekking tot het muziekleven. Het auteursrecht is voortgekomen vanuit het geschreven (en gedrukte) woord. De begrippen auteur en uitgever beperkten zich aanvankelijk tot schrijvers en boekuitgevers, maar bleken gemakkelijk te verplaatsen naar de muziek. De overeenkomst tussen het schrijven van een tekst en het schrijven van een compositie en deze vervolgens in druk laten verschijnen was tot halverwege vorige eeuw ook zeer groot. Pas bij de elektronische media en de ontwikkeling van analoge en digitale geluiddragers gaan beide technieken uit elkaar lopen.

Vermenigvuldiging via de gedrukte partituur en openbaarmaking via een orkest maken plaats voor vermenigvuldiging via de plaat (cd) en openbaarmaking via radio en televisie en maken het mogelijk dat het muziekauteursrecht uitgroeit tot een van de meest indrukwekkende 'geldmakers' in de kunst. De jaarverslagen van Buma/Stemra tonen de afgelopen 50 jaar dubbele groeicijfers. De totale incasso nam sinds 1960 met een factor 30 toe (na correctie voor inflatie) omdat nieuwe technieken (de digitale geluiddragers) nieuwe vormen van openbaarmaking (kabel mogelijk maken), omdat het aantal zendgemachtigden is toegenomen (commerciële

radio en televisie) of omdat regelgeving nieuwe rechten toekent (leenrecht en een heffing op blanco tapes - thuiskopie) waardoor de incasso sterk kon stijgen (Van den Berg, 2012). Ook het aantal repartitiegerechtigden is inmiddels gestegen, in het bijzonder door de bijna 30 jaar uitgestelde ratificatie van de conventie van Bern in 1994 waardoor nu ook uitvoerenden, producenten en uitgevers een aan het auteursrecht verwant recht kunnen claimen, het zogenaamde 'naburrecht' (droit voisin), maar van een dunner wordende spoeling is voornamelijk geen sprake. Integendeel, het argument dat het lenen van cd's (en boeken) en het kopiëren op lege cassette een uitholling van het auteursrecht betekenen, heeft geleid tot het in Europees verband toekennen van een zogenaamd leenrecht en een inning op blanco cassettes waarvan de mogelijkheden nog lang niet zijn uitgeput. De industrie heeft met betrekking tot het auteursrecht een effectieve lobby gevoerd. Technische ontwikkelingen als de cassette, vooral de digitale, of uitbreiding van (overheids)voorzieningen als de verhuur of uitleen van video's, platen en cd's zijn vanuit de branche telkens begeleid met onderzoek dat aantoonde hoezeer deze ontwikkelingen en voorzieningen de uitoefening van het auteursrecht bedreigden en welke maatregelen nodig zouden zijn om deze bedreiging het hoofd te bieden. Deze lobby is erin geslaagd te voorkomen dat de nieuwe kopieertechnieken de opbrengsten van het auteursrecht hebben verminderd. Ook op dit punt heeft de beschavingsmissie van het cultuurbeleid het moeten afleggen. Aanvankelijk verzette het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur zich sterk tegen een wettelijk verankerd leenrecht, met als argument dat een dergelijk systeem slechts succes dubbelt; immers, wie het vaakst wordt uitgeleend krijgt het meest. Het ministerie zag daarom meer in een leenvergoeding, die slechts ten goede kwam aan (Nederlandse) schrijvers, die (ooit) tot het Fonds voor de Letteren toegelaten waren. Muzik auteurs, buitenlandse schrijvers, maar ook Willy Vandersteen (schrijver van Suske en Wiske) kregen geen leenvergoeding. Er speelde bij het Ministerie van WVC ook eigenbelang een rol, omdat hetzelfde ministerie verantwoordelijk was voor de bibliotheekvoorziening en een wettelijk leenrecht immers veel meer geld zou gaan kosten dan de 5 miljoen die er aan de leenvergoeding werd besteed. Met ministerie verloor deze strijd en nu zijn ook de muzik auteurs leenrechthebbers geworden. Men sloeg elkaar in 1994 voornamelijk om de oren met onderzoeken die aantonen dat het lenen van cd's bij bibliotheken de verkoop remt omdat men ze na lening kopieert. Lenen vermindert koop (NVPI/ SEO, 1983). De bibliotheken kwamen even later met een omgekeerde bewijsvoering. Lenen bevordert de koop omdat men daardoor de smaak te pakken krijgt (NBLC/Van der Burg, 1993). De laatste werd niet serieus genomen, zodat leenrecht werd ingevoerd en daarmee de inkomsten uit auteursrecht (naburig recht) opnieuw werd vergroot. Nu al is de omzet in muzik auteursrecht groter dan de totale rijkssubsidie aan muziek en opera. In 1996 werd de auteursrechtelijke heffing op blanco tapes ingevoerd, waarvan de opbrengsten in het zogenaamde Thuiskopiefonds worden besteed ter bevordering van het muzik leven (o.a. een bijdrage aan de Rockacademy in Tilburg). In 2000 werd het auteursrecht voor producenten en uitvoerende musici ingevoerd (Europese regelgeving). Niet onbelangrijk in deze is dat het auteursrecht de producenten en auteurs van muziek in feite een monopoliepositie verschaft. Uiteindelijk heeft een uitvoerende of producerende organisatie geen andere keuze dan het gevraagde tarief te betalen op straffe van verbod. Het enige tegenwicht wordt gevormd door het feit dat auteurs en uitgevers geen belang hebben bij een prohibitief tarief: in dat geval vangen zij immers niets¹⁷. Maar juist omdat het om procentueel geringe bedragen gaat is, indien gelijkmatig verdeeld en geleidelijk toegepast, een langdurige tariefstijging mogelijk. Door de snelle opkomst vanaf de jaren tachtig in de vorige eeuw zakt de markt voor geluid dragers (en video) scherp in. Dat leidt in de eerste jaren tot verminderde inkomsten, maar vanaf 2000 neemt de legale verkoop en download van muziek (en film) steeds meer toe, onder andere via succesvolle sites als I-tunes en Spotify en mede door toename van de uitvoeringsrechten stijgt de totale auteursrechtincasso vanaf 2011 weer door.

Vastgesteld moet worden dat de inkomensvorming op basis van het auteursrecht in hoge mate scheef is: wie beroemd en succesvol is verdient op basis van het auteursrecht vele malen meer dan wie dat niet is. De inkomsten stijgen zelfs progressief. Wie veel platen verkoopt is voor de platenmaatschappij aantrekkelijk en kan een hoger percentage bedingen dan degene die weinig verkoopt. Musici met een uitzonderlijk groot succes beginnen om die reden vaak hun eigen label, om op die manier alle rechten in eigen hand te houden. Het resultaat van deze uitgerekte succes-piramide (velen verdienen weinig, enkelen verdienen extreem veel) is de megaster die per jaar een inkomen van tientallen miljoenen kan genereren en dit bij voortduren van internationaal succes ook tientallen jaren kan volhouden (Michael Jackson, Madonna, Tina Turner, Prince, e.d.). In Nederland zijn de verhoudingen minder extreem, maar ook daar gaat het meeste geld op basis van auteursrecht naar enkelen. Een overzicht uit 1978 laat zien dat van de toen totaal 4.500 aangesloten auteurs

¹⁷ De Franse zender TV5 verdween om die reden begin jaren tachtig weer van de kabel. Men was niet bereid, c.q. zei niet in staat te zijn, het door Buma gevraagde tarief te betalen

(inmiddels ca. 15.000 voor zowel muziek als tekst) de meest succesvolle 50 auteurs (1%) bijna 80% van de totale repartitie voor hun rekening namen en jaarlijkse bedragen van f 50.000,- of meer ontvingen. Aan de onderkant van de markt incasseerde 72% van de auteurs gezamenlijk niet meer dan 1% van het totale auteursrecht, met jaarlijkse toekenningen van f 50,- tot f 1.000,- (Van den Berg, 1981, II, blz. 138). Ter compensatie van dit wel zeer sterk kapitalistisch georiënteerde systeem van repartitie hebben de organisaties voor muzik auteursrecht Buma/Stemra enkele sociale en culturele fondsen in het leven geroepen. Dit betreft onder andere een sociaal fonds en pensioenvoorziening waarop (oudere) armlastige auteurs een tijdelijk aanvullend beroep kunnen doen en een promotiefonds, Buma Cultuur ter bevordering van alle soorten Nederlandse muziek met een budget van € 5,8 miljoen. Ook andere auteursrechtorganisaties vergulden hun incasso met stichtingen waarop een beroep kan worden gedaan tot promotie van muziek in het algemeen of bepaalde muziekvormen, zoals o.a. Sena en de Stichting ThuisKopie.

4.9 Muziek op straat

Een van de meest ingrijpende muziekbevorderende maatregelen is de opheffing van het algemeen geldende gemeentelijk straatmuziekverbod geweest. In vrijwel alle gemeentelijke Algemene politie verordeningen was een verbod op het spelen van straatmuziek opgenomen, tenzij daarvoor vergunning werd verleend. Deze vergunningen werden alleen aan draaiorgels en ter gelegenheid van bijzondere evenementen verleend. Bij de overgang van Algemene politie verordening naar Algemene Gemeentelijke Verordening in de jaren tachtig is dit algemene verbod gewijzigd in een algemeen toestaan, onder voorwaarde van een maximumgeluidssterkte. Dit heeft in korte tijd geleid tot een bloeiende straatkunst-cultuur, waar naast musici ook vuurspuwers, glasliggers, jongleurs, mimespelers, circusartiesten, e.d. op straat een podium en een inkomen vinden.

4.10 Muziekbeleid tussen gemeente en Europese Gemeenschap

Vanaf het begin van de 19e en de eerste helft van de 20ste eeuw kent Nederland een gestage tendens naar centralisatie, waarbij het Rijk steeds meer verantwoordelijkheid neemt voor de ontwikkeling en instandhouding van diverse voorzieningen (De Swaan, 1989). Vanaf 1970 zet echter een proces van decentralisatie in, geflankeerd door de opkomst van Europese regelgeving, die in 1992 uitmondde in het verdrag van Maastricht, waarbij delen van de nationale soevereiniteit aan de Europese Commissie en het Europese Parlement werden overgedragen en andere delen juist aan gemeenten en provincies. Het kunst- en cultuurbeleid valt (nog) onder het vigerende subsidiariteitsbeginsel - op Europees niveau zal alleen geregeld worden wat niet beter of ten minste net zo goed door de nationale of lokale politiek gedaan kan worden - aangevuld met een cultuurparagraaf die dit beginsel nog eens benadrukt. Dit laat onverlet dat de Europese Commissie enkele fondsen in het leven heeft geroepen die ook voor het muziekbeleid van belang zijn, zoals de jaarlijkse verkiezing Culturele Hoofdstad, diverse uitwisselingsprogramma's voor het hoger onderwijs en een werkgelegenheids- en scholingsfonds (het Europees Sociaal Fonds) waarop ook vanuit de muziek soms met succes aanspraken worden gedaan¹⁸. Binnen Nederland is tegelijk sprake van een steeds verdergaande decentralisatie, aanvankelijk vooral op gebieden van welzijn en zorg, maar steeds meer ook op terreinen van cultuur en onderwijs. Deze decentralisatie behalve politiek (bevoegdheden naar gemeenten), ook functioneel van aard, waarbij bevoegdheden worden uitbesteed aan zogenaamde zelfstandige bestuursorganen, in casu fondsen. De eerdergenoemde vereveningsoperatie in 1983 was een vorm van centralisatie tegen deze algemene trend in. We zien dan ook dat nu opnieuw geprobeerd wordt (delen van) de verantwoordelijkheid voor de (grote) gezelschappen te laten dragen door lagere overheden. Hiertoe worden zogenaamde convenanten opgesteld, bestuursovereenkomsten, waarbij het Rijk en de betreffende gemeente (eventueel aangevuld met de provincie) een bestuursovereenkomst sluiten waarin beleidsdoelen en middelen ten aanzien van belangrijke culturele instellingen gezamenlijk worden geformuleerd en uitgevoerd. Deze convenanten bestaan sinds 1992 tussen de rijksoverheid en de vier grote steden, maar werden in 1996 ook met alle provinciehoofdsteden afgesloten, waarbij de verantwoordelijkheid voor bijvoorbeeld de opera-, ballet- en orkestvoorziening in het land opnieuw een politiek gedeelde verantwoordelijkheid werd (zie ook deel I, hoofdstuk 8, Gemeentelijk kunst- en cultuurbeleid????). De vraag naar de 'gevolgen van Europa' op cultuurgebied wordt nogal eens defensief gesteld, alsof er door het openen van de grenzen iets van onze nationale culturele (muzikale) identiteit verloren zou gaan. De vraag is of een dergelijke identiteit bestaat en of de aantasting daarvan door Europa opeens veel groter zou zijn dan voordat in 1992 de grenzen open gingen. De belangrijkste 'dreiging' komt immers van oudsher uit de Verenigde Staten en

¹⁸ Twee voorbeelden: in 1984 werd met Europees geld een operaopleiding bij Opera Forum gefinancierd. In 2011 ontving het festival Springdance een ontwikkelingssubsidie.

we zien dan ook dat de overgrote meerderheid van onze muziekproductie en -consumptie op het buitenland is gericht of daar vandaan komt en in meerderheid Engels-Amerikaans van aard is. Onze symfonieorkesten tellen onder de strijkers vaak meer dan 50% buitenlanders, velen van deze uit Japan, Korea of Oost-Europa, plaatsen waar goede muziekleidingen bestaan, maar het aantal symfonieorkesten beperkt is, zeker na het verdwijnen van de communistische regimens aldaar. Bij de blazers is het aantal buitenlanders veel kleiner, omdat onze harmonie- en fanfarecultuur hier zorgt voor een zeer hoog gekwalificeerd aanbod van 'eigen' bodem. Het vaderlands product in de lichte muziek en popmuziek is in meerderheid in het Engels gezongen. De koop van grammofoonplaten en betaalde downloads bestaat voor 25% (Nielsen, 2007) uit Nederlands product. Omgekeerd is de verkoop van Nederlands product in het buitenland gering, al is er in de housemuziek sprake van een sterke internationale opleving van Nederlandse muziek (o.a. 2 Unlimited). Ook op klassiek gebied is de platenproductie en -consumptie internationaal. Voorzover orkesten platen maken doen zij dat op internationale labels en niet zelden onder aanvoering van internationale dirigenten. Het is dus niet onredelijk te stellen dat de internationalisering van het muziekleven in Nederland een sterke traditie heeft en niet pas sinds 'Europa' is begonnen. Misschien is de internationale oriëntatie van de Nederlandse muziekmarkt wel het meest kenmerkende aspect van onze identiteit in dit opzicht. In elk geval wordt Nederland door de platenindustrie wel als zodanig opgevat: Nederland als 'gate to Europe'. Wat er met de eenwording van Europa verandert is dat buitenlandse musici, mits woonachtig in Nederland¹⁹, toegang hebben tot alle nationale fondsen.

Het tweede internationale verschijnsel betreft de opkomst van de wereldster. De globalisering van de cultuur via media en grammofoonplaat heeft voor het eerst in de geschiedenis wereldomvattend sterrendom mogelijk gemaakt. Ook vóór 1940 was er sprake van een zekere internationale vermaardheid bij bepaalde artiesten, maar deze beperkte zich in veel gevallen tot aangrenzende landen, waar men in optredens regelmatig aanwezig kon zijn. Maar de grammofoonplaat, CD, TV en internet maakten voor het eerst wereldwijde bekendheid mogelijk, zowel in de klassieke als in de popmuziek.

In beide genres is een gevolg daarvan dat er een internationale kwaliteitsstandaard is ontstaan, waaraan de aanwas van eigen talent wordt afgemeten. Een tweede gevolg is sociaal-economisch van aard. Wie eenmaal tot de internationale top is doorgedrongen is in economisch opzicht zo 'schaars' geworden dat hij of zij in staat is astronomische honoraria te bedingen. Wat is begonnen met massale optredens in de popmuziek is nu ook in de klassieke muziek gangbaar. Vedettes beperken hun optredens niet meer tot operahuizen of concertzalen, maar laten zich ook in evenementenhallen of stadions horen (en zien!). Het gevolg daarvan is dat juist de internationale top voor gewone concertzalen niet meer te engageren is. Thuis zijn de 'helden' af te spelen op cd of video, maar om ze in levenden lijve te horen en te zien moet het publiek op reis. Prince treedt drie keer op in de Kuip te Rotterdam. The Rolling Stones doen bij hun volgende tournee België en Nederland misschien wel in één keer of in elk geval op één plaats, Pavarotti ...enzovoort.

De internationale ster heeft de succespiramide uitgerekt: de piramide is bovenaan nog hoger geworden; een kleine groep musici verdient internationaal miljoenen per jaar. Hoewel cultuurpessimisten denken dat hij aan de onderkant dan ook smaller wordt, wordt dat niet bevestigd, integendeel. De opkomst van lokale radio en televisie, de toegenomen vrije tijd en muzikale geletterdheid van grote groepen mensen, de toegenomen welvaart (iedereen kan een gitaar kopen) en de sterk gezakte kosten voor het maken van een cd maken de toegang aan de onderkant van de piramide des te gemakkelijker. In combinatie met de opkomst van lokale radiostations is er de laatste jaren zelfs sprake van een groeiende markt voor zang in dialect. Het bekendste voorbeeld is ongetwijfeld de Achterhoekse band Normaal die overal in het land grote groepen jongeren trekt met harde rock op Achterhoekse teksten. Op een festival als Zwarte Cross wordt geen ABN meer gesproken. Ook elders vieren lokale groepen triomfen, van de Veulpoepers in Noord-Brabant, Rowwen Hèze in Limburg tot Ede Staal in Groningen. Onze muziekconsumptie lijkt voorlopig ook nog niet echt verzadigd, niet in de hoogte (wereldsterren), maar ook niet in de breedte (artiesten van eigen bodem).

¹⁹ Een bepaling waarin de duur van die woonachtigheid wordt vastgelegd is echter beoordeeld als discriminatie en dus verboden.

5 Naar een nieuwe legitimatie en doelstellingen

In 2000 staat de overheid voor een aantal belangrijke keuzevragen ten aanzien van het muziekbeleid. Niet het minst belangrijk is het verlies van legitimatie. Wanneer beschaving niet meer het doel kan zijn, wat rechtvaardigt dan de bemoeienis met het muzikale leven en welke delen van het muzikale leven mogen dan nog rekenen op overheidssteun? Alleen het feit dat de markt een bepaalde muziekvoorziening niet kan 'dragen' is onvoldoende argument. Deze postmodernistische twijfel aan de grote doelstellingen van overheidsbeleid heeft geleid tot wat wel de kerntakendiscussie wordt genoemd. Die discussie wordt op alle fronten gevoerd. De traditionele overheidsvoorkeur voor klassieke ernstige muziek tegenover de populaire 'amusements'muziek, voor muziek van ouderen tegenover muziek voor jongeren en muziek van en voor de hogere klasse tegenover muziek voor de lagere sociale klassen is niet langer te verdedigen. Daartoe ontbreekt in toenemende mate het argument. De meest vergaande poging om tot vernieuwing van deze legitimatie te komen is die van staatssecretaris R. van der Ploeg in zijn cultuurnota 2001-2004. Hij stelt daarin vast dat het traditionele gesubsidieerde kunstleven in toenemende mate dreigt te marginaliseren ten gunste van niet-gesubsidieerde (commerciële) kunstuitingen als film, cabaret en popmuziek. Van der Ploeg doet enerzijds pogingen het gesubsidieerde muzikale leven meer te laten aansluiten bij bestaande voorkeuren en daagt muziekvakopleidingen, componisten, orkesten en ensembles uit hun aanbod meer te richten op bevolkingsgroepen die in afnemende mate gebruikmaken van het gesubsidieerde muzikale leven, in het bijzonder jongeren en allochtonen. Ook het muziekvakonderwijs wordt gedwongen zich te vernieuwen (Zicht op Kwaliteit, 2000). De uiteindelijk op basis van het advies van de Raad voor Cultuur toegekende subsidies hebben evenwel minder veranderd dan de staatssecretaris zich had voorgenomen. Anderzijds probeert Van der Ploeg door middel van het nieuw ingevoerde vak Culturele en Kunstzinnige Vorming en het Actieplan Cultuurbereik jongeren en allochtonen te betrekken bij de bestaande kunstuitingen.

5.1 Het kabinet Rutte in 2010: een radicale verandering (paradigma shift)

In 2010 winnen de rechtse partijen met een nipte meerderheid de verkiezingen en wordt het minderheidskabinet Rutte geïnstalleerd. Dit kabinet begon met een meer dan stevige bezuinigingsopdracht (16 miljard) en had vooraf aangekondigd dat geen enkele sector daarbij ongemoeid gelaten zou worden. Ook op de kunsten werd vervolgens hard bezuinigd, veel meer en harder dan iemand had verwacht en met een sterke ideologische ondertoon: de kunsten teruggeven aan de samenleving en het stoppen van de subsidieafhankelijkheid, ook wel het subsidie-infuus genoemd.

Op het totale rijksbudget voor de kunsten van ruim € 900 miljoen werd € 200 miljoen bezuinigd, bijna geheel in de podiumkunsten, de btw op podiumkunsten en beeldende kunst ging in 2010 omhoog van 6% naar 19%. De btw verhoging werd in 2012 weer ongedaan gemaakt, maar de bezuinigingen hadden – ook voor de muziek – grote gevolgen. Opnieuw werd het muziekbudget voor de omroep gekort tot € 17 miljoen, zodat er nu nog ruimte is voor één omroeporkest. Het Metropoolorkest heeft aangekondigd ook zonder subsidie overeind te kunnen blijven. Dat wordt niet door iedereen geloofd. Landelijk werd het aantal symfonieorkesten teruggebracht tot het Concertgebouworkest, 2 begeleidingsorkesten (Nederlands Philharmonisch Orkest, en een gehalveerd Holland Symfonia) en rijksgeld voor 5 regio-orkesten. Hoewel een aantal regionale orkesten probeert de klap op te vangen door rigouze beperking van de bezetting en onderlinge samenwerking (Rotterdam/Den Haag, Brabant/Limburg en Overijssel/Gelderland), dan wel aanvullende provinciale gelden heeft weten te verwerven, valt te verwachten dat dit geen blijvende constructies zijn en er in 2015 nog 5 regio-orkesten over zullen zijn. Ook de gelden die via het Fonds Podiumkunsten beschikbaar waren namen door de bezuiniging met 35% af. Hierdoor krijgt een flink aantal muziekensembles geen subsidie meer en zal daarmee verdwijnen, zoals het Nieuw Ensemble/Atlas Ensemble, Ives Ensemble, Rosa Ensemble, De Ereprijs, Insomnio, Sinfonia Rotterdam en het Apollo Ensemble. De exportondersteuning voor popmuziek is overeind gebleven, zij het niet meer uitgevoerd door het – opgeheven – Muziekcentrum Nederland, maar door Bureau Promotie Podiumkunsten, dat ook de rijks gefinancierde internationale theateractiviteiten zal uitvoeren.

Omdat rijksbezuinigingen doorwerken via het provincie- en gemeentefonds, kortten ook gemeenten en provincies al in 2012 op hun kunstsubsidies. Gemiddeld 15% (Berenschot, 2012), maar te verwachten valt dat dit in de jaren daarna nog verder zal doorzetten. Wat de muziek betreft zijn de bezuinigingen vooral terecht gekomen bij de zogenaamde kunsteducatie, dus muziekscholen en kunstcentra. De gesubsidieerde individuele muzieklessen, vaak al gegeven in kleine groepjes, zijn bezig geheel te verdwijnen. De privé docent (ZZP-er) op de fiets komt terug. De centra worden geacht hun resterende subsidie vooral in het reguliere onderwijs te besteden.

De betekenis van de bezuinigingen van 2010 – 2012 reikt echter veel verder dan een drastische vermindering van beschikbare overheidsmiddelen. De politieke steun voor uitgebreide kunstfinanciering is gedurende de laatste decennia van de vorige eeuw afgebrokkeld. Uit alle bevolkingsonderzoek bleken kunst en cultuur samen met defensie en ontwikkelingssamenwerking altijd al bovenaan het lijstje met te korten overheidsuitgaven te staan, maar nu groeide ook in de Tweede Kamer het besef dat de kunsten niet alleen rijkelijke bedeelede waren, maar in veel gevallen ook om onbegrijpelijke redenen. De smaakoordelen van zelf benoemde professionals boden ruimte aan beeldende kunst in de openbare ruimte die door veel mensen niet werd gewaardeerd of zelfs verafschuwd (Van den Berg, 2012), in de podiumkunsten en de muziek ontstond een zogenaamd modern circuit waar nog slechts een zeer beperkt en veelal afnemend publiek voor te vinden was. De opvatting dat hiermee een noodzakelijke avant-garde moet worden gesteund als de Research en Development afdeling van de kunsten, verloor bij gebrek aan geslaagde experimenten steeds meer aan overtuigingskracht. De avant garde verwerd van zelf benoemde wegbereider tot gesloten subcultuur. De stelling kan worden verdedigd dat de kunsten de bezuinigingen daarmee over zichzelf hebben afgeroepen (Van den Berg, 2012; Adams 2012). De bezuinigingen konden zo rigoreus zijn omdat ook de legitimatie van de overheidssteun is veranderd, en vermoedelijk definitief. Overwegingen van verheffing of beschaving doen niet meer ter zake. Ook armlastigheid of werkeloosheid van kunstenaars en musici wordt niet langer gezien als iets waar bijzondere aandacht voor moet zijn. Na de afschaffing van de WWIK en met de opkomst van de ZZP-er heeft de musicus geen aparte status meer voor de belastingdienst of sociale verzekeringen.

De rijksoverheid zet vooral in op de financiering van top-instellingen, die ook internationaal aanzien verschaffen. De nieuwe criteria voor overheidsfinanciering zijn (inter)nationale betekenis, publieksbereik en ondernemerschap. Vanzelfsprekend begint het – nog altijd – met het kwaliteitscriterium, ter beoordeling van de Raad voor Cultuur, fondscommissies of gemeentelijke kunstraden, maar dat is niet voldoende meer om ook zonder publiek en eigen verdienste aanspraak op overheidsfinanciering te kunnen maken. De zogenaamde eigen inkomstennorm (het minimum aan inkomsten uit kaartverkoop en sponsoring) wordt tot 2016 in vier jaar verhoogd tot 21%. Subsidie niet langer tegenover markt en publiek maar in het verlengde ervan. De overheid financiert de top of de basis van kunst en muziek waar het publiek van houdt en graag naar toe gaat, maar zonder overheidsfinanciering niet beschikbaar of onbetaalbaar zou zijn. Tegelijk 'Unequivocally artistically-led and relentlessly audience-focused' (Morris & McIntyre 2012).

In het Handboek Cultuurbeleid zelf wordt in vervolg op dit historiserende deel een overzicht gegeven van de beleidskwesities die in 2012 en daarna van betekenis zijn voor het muziekleven in Nederland.

6 Een overzicht van actuele (in 2012 bestaande) muziekorganisaties

In het onderstaande overzicht wordt een onderscheid gemaakt tussen commerciële en private muziekorganisaties aan de ene kant en gesubsidieerde instellingen aan de andere kant. Dan zijn er nog organisaties die de mediawet uitvoeren en toezicht houden op radio en televisie. Met elkaar vormen zij het muziekleven.

In wat volgt worden de belangrijkste instellingen op muziekgebied beschreven. Een veel uitvoeriger overzicht is te vinden op de website van de Koninklijke Bibliotheek, www.nl-menu.nl onder de rubriek Kunst & Cultuur, subrubriek Muziek.

6.1 Koepelorganisaties

Vereniging voor Auteursrecht

De Vereniging voor Auteursrecht is een federatie van ruim 25 organisaties en instellingen op het gebied van beeld, geluid en schrift van zowel de cultuurindustrie als organisaties van kunstenaars, die een gezamenlijk belang hebben bij de uitbouw en versteviging van het auteursrecht op Europees en nationaal niveau.

De belangrijkste activiteiten zijn:

- Europese en nationale lobby voor auteursrecht;
- (doen) verrichten van ondersteunend onderzoek.

Buma/Stemra

Deze organisatie is de wettelijke licentiehouder(s) voor inning en repartitie van het muzikauteursrecht. Buma beheert de openbaarmaking, Stemra de (mechanische) reproductie. Buma is een vereniging met ca. 15.000 leden/aangeslotenen (auteurs) en Stemra is een stichting. Beide organisaties werken nauw samen en staan onder één bestuur en algemene directie. De totale omzet van beide organisaties bedroeg in 2011 € 175 miljoen, samen meer dan de heft van alle muzikauteursrecht dat in Nederland wordt geïnd.

Een deel van de opbrengst wordt gebruikt om de compositie en uitvoering van Nederlandse muziek te stimuleren, via Buma Cultuur en het Sociaal Fonds (samen € 9,5 miljoen). Het aandeel 'nationaal product' is bedroeg in 2007 16% (uitvoering via media) en 25% (verkoop). Beide aandelen zijn stijgend (Nielsen 2007). De grootste inspanning leveren Buma/Stemra voor buitenlandse muzikauteurs. Omgekeerd wordt uit het buitenland slechts minimaal auteursrecht geïnd. Nederlandse DJ's zijn succesvol in het buitenland, maar dat leidt over het algemeen niet tot omvangrijke geldstromen vanuit het buitenland. Musical componist Andrew Lloyd Webber en popsterren The Beatles zijn zulke belangrijke inkomstenbronnen in de internationale handel van het Verenigd Koninkrijk dat zij daarvoor tot Ridder zijn geslagen.

www.buma-stemra.nl

De NVPI

De Nederlandse Vereniging voor beeld- en geluid dragers in de Phonografische Industrie overkoepelt ongeveer 80% van de totale audiomarkt. De vereniging stelt zich ten doel: belangenbehartiging van de platen- en videoindustrie door middel van beïnvloeding van wetgeving, onderzoek en informatie. De NVPI slaagde er in 1994 in om de leenvergoeding omgezet te krijgen in een leenrecht en om een opslag op blanco cassettebandjes gerealiseerd te krijgen, met als argument dat de omvangrijke thuiskopieeractiviteiten ten nadele waren van de verkoop (naburige rechten, blanco tapes). Een actie om - net als boeken en muziekuitvoeringen - in aanmerking te komen voor het lage, culturele BTW-tarief is (nog) niet geslaagd.

Genootschap van Nederlandse Componisten/ Componisten 96, De unie

Het genootschap bestaat uit in meerderheid subsidieafhankelijke componisten, in veel gevallen werkzaam als docent in het muziekvakonderwijs of als musicus in een orkest of ensemble, van wie de composities werden/worden gefinancierd via Fonds Podiumkunsten. Instellingen die zich inzetten voor de documentatie, het uitgeven of doen uitvoeren van eigentijdse muziek, zoals Donemus of Gaudeamus hebben hun rijksfinanciering per 2013 verloren. Gaudeamus heeft onderdak gevonden bij de gemeente Utrecht.

Orkesten en ensembles

Orkesten en ensembles kenden tot 2008 eigen verenigingen, het contactorgaan Nederlandse Orkesten en de Vereniging van Nederlandse Muziekensembles, maar gingen in 2009 en 2011 op in de gefuseerde belangenvereniging de *Nederlandse Associatie van Podiumkunst*.

Vakbonden: KNTV, Ntb en FNV Kiem (inclusief BV Pop) en BIM

Musici kennen hun eigen vakbonden. Dat zijn van oudsher de Koninklijke Nederlandse Toonkunstenaars Vereniging (KNTV) en de Nederlandse Toonkunstenaarsbond (NTB). Het aantal leden wordt op hun website niet vermeld. Van latere datum zijn FNV Kiem, waar musici samen met acteurs en medewerkers uit media vertegenwoordigd zijn. Voor de popmuziek bestaat er de BV Pop als onderdeel van FNV Kiem. Klassiek en pop tellen samen ca. 1.600 leden (op het totaal van 38.000 van FNV-Kiem). Tot slot bestaat er nog de Beroepsvereniging Improviserende Musici (BIM) met 130 leden.

Diverse koepelorganisaties per branche of bedrijfstak

Elke tak van bedrijvigheid kent zijn vereniging of koepelorganisatie: de detailhandel in de platenindustrie, muziekinstrumenten, audioapparatuur, bladmuziek, enzovoort, soms onderverdeeld naar klassieke muziek en andere muziek, soms naar instrument (zo bestaat er een aparte piano- en orgelbond), soms naar denominatie. Deze worden hier niet meer apart opgesomd omdat hun invloed op het landelijk of internationaal muziekbeleid tamelijk gering is.

6.2 Omroep-/mediaorganisaties

Commissariaat voor de Media

Het Hoge Commissariaat voor de Media is een bij wet ingesteld orgaan, dat tot belangrijkste taak heeft:

- toekenning van zendmachtigingen op kabel en ether;
- toezicht op naleving van de Mediawet.

Landelijke door de overheid gefinancierde zendgemachtigden

Deze zendgemachtigden worden gefinancierd uit de omroepbijdrage en aanvullende reclame-inkomsten (de Ster). Zij vertegenwoordigen maatschappelijke stromingen binnen de Nederlandse samenleving. Twee radiozenders zijn uitsluitend aan muziek gewijd: radio 3 aan popmuziek en lichte muziek en radio 4 aan ernstige (klassieke) muziek en jazz. Op deze zenders wordt in toenemende mate samengewerkt om deze vanuit een zogenaamde zendercoördinatie ('format') te programmeren. Verder beschikken de omroepen over een sterk afgeslankt orkestapparaat, vanaf 2013 bestaande uit één symfonieorkest (het Radio Filharmonisch Orkest) en mogelijk één kamerorkest (het Radiokamerorkest). Deze orkesten kennen een relatieve autonomie. Het muziekaandeel in de totale omroepbegroting kan worden geschat op 150 miljoen gulden, waarvan 50 miljoen voor genoemde orkesten en 100 miljoen voor andere muziekprogramma's (Van den Berg, 1986, blz 131).

Regionale en plaatselijke omroepverenigingen: OLON

Nederland telt ongeveer 80 regionale of plaatselijke omroepverenigingen. Deze hebben zich verenigd in de OLON (Organisatie van Locale Omroepen in Nederland). Samen met de NOS/NOB is deze gesprekspartner voor de overheid en andere landelijke koepelorganisaties.

Commerciële radio en televisie

Sinds de Mediawet uit 1988, later uitgebreid in 1992, is Nederland in toenemende mate opengesteld voor commerciële radio en televisie. Op muziekgebied opereren ook enkele commerciële radiostations, zoals Sky Radio, Radio Noordzee Nationaal, Radio 538 voor de lichte muziek en popmuziek en Classic FM en De Concertzender voor de klassieke muziek. De Concertzender neemt in dit rijtje een bijzondere plaats in omdat deze organisatie in meerderheid uit vrijwilligers bestaat.

6.3 Overheid

Vanaf 1992 maakt het muziek- en kunstbeleid deel uit van het Ministerie voor Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen. Van de ca. € 700 miljoen (na bezuinigingen) die vanaf 2013 voor het kunstbeleid beschikbaar is, gaat ca. € 150 miljoen naar muziek (en opera). Daarnaast wordt het muziekvakonderwijs door het rijk gefinancierd met ca. € 50 miljoen. De muzikale vorming voor beginners en amateurs wordt gemeentelijk gefinancierd.

Raad voor Cultuur

Het wettelijk adviesorgaan (ten dienste van alle ministeries) op het gebied van het rijkskunstbeleid is de Raad voor Cultuur. De Raad heeft deze bevoegdheid ook voor het muziekbeleid, op zowel de lange (bestel) als de korte (individuele subsidies) termijn. Besteladvisering vond plaats bij onderwerpen als de reorganisatie van het orkestenbestel, de verschuivingen van gelden voor klassieke muziek en theater naar andere sectoren als

popmuziek en jazz, of film en jeugdtheater, tot en met de advisering over de bezuinigingen van het kabinet Rutte in 2011. Op middellange termijn gaat het vooral om de advisering rond het eens per vier jaar op te stellen Kunstenplan (Cultuurnota) waarbij alle gesubsidieerde instellingen tegen het licht worden gehouden om na te gaan of zij opnieuw voor een periode van vier jaar rijkssteun zullen ontvangen. Op de korte termijn gaat het steeds weer om toekenning van subsidies voor projecten en evenementen.

Fonds Podiumkunsten

Tot 2009 kende de muziek zijn eigen Fonds voor de Scheppende Toonkunst en een eigen Popregeling. Die zijn daarna opgegaan in het Fonds Podiumkunsten. In totaal heeft het fonds ca. € 40 miljoen te besteden. Hiervan gaat ca. 12% naar muziek (vooral ensembles) en opera.

Bijlage 1 Lijst met afkortingen

BIM Bond van Improviserende Musici
Buma/Stemra Vereniging Bureau Uitvoeringsrechten Muziekauteurs/Stichting tot Exploitatie van Mechanische Rechten van Auteurs
CNM Centrum Nederlandse Muziek (onderdeel Buma/Stemra) (tot 2000)
CNO Contactorgaan van Nederlandse Orkesten (tot 2009)
CONAMUS Stichting Centrum voor Ontwikkeling van Nederlandse Amusements Muziek (vanaf 2002 Buma cultuur)
Donemus Stichting Documentatiecentrum Nederlandse Muziek (tot 2010)
FNV-KIEM Federatie van Nederlandse Vakverenigingen, Kunsten, Informatie en Muziek
GeNeCo Genootschap van Nederlandse Componisten
HBO-raad Hoger Beroeps Onderwijs Raad
KNTV Koninklijke Nederlandse Toonkunstenaars Vereniging
MCN Muziekcentrum Nederland (tot 2013)
MTN Muziek- en Theaternetwerk Nederland (tot 2000)
NFPK Nederlands Fonds voor de Podiumkunsten (na 2009 Fonds Podiumkunsten)
NPAK Nederlandse Associatie voor Podiumkunst
NI Stichting Nederlands Impresariaat (kamermuziek) (tot 2000)
NMI Nederlands Muziek Instituut
NNN Nieuw Nederlands Net (MTN + NI)
NOS Nederlandse Omroepstichting (koepelorganisatie van zendgemachtigden)
NPI Nationaal Popinstituut (tot 2009)
NTB Nederlandse Toonkunstenaarsbond
NVPI Nederlandse Vereniging van Producenten en Importeurs van Beeld en Geluid dragers in de Phonografische Industrie
OCenW Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen
OLON Organisatie van Lokale Omroepen in Nederland
PKW Stichting Podium Kunstwerk (tot 2008)
RIM Stichting Repertoire Informatie Centrum (tot 2000)
SJIN Stichting Jazz in Nederland (tot 2000)
SPAN Stichting Poparchieff Nederland (tot 2000)
VECTA Vereniging van Exploitanten, Concertbureaus en Theateragentschappen
VKV Vereniging voor Kunstzinnige Vorming (o.a. muziekscholen) (vanaf 1998: Kunstconnectie)
VSCD Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties
VVTP Vereniging van Vrije Theaterproducenten