



*Een
Nederlandse
musicaltraditie:*

*Van Mjoezikul
tot Musical*

Een Nederlandse musicaltraditie: Van Mjoezikul tot Musical

Een scriptie over een Nederlandse musicaltraditie
ter afsluiting van de Master Theatre Studies

Scriptie aangeboden aan
Scriptiebegeleider: Dr. Wil Hildebrand
Tweede lezer: Drs. Bart Dieho

Faculteit Geesteswetenschappen
Dep. Media- en Cultuurwetenschappen
Universiteit Utrecht

Eva Croonen
3030253
12 – 11 – 2010

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding ‘In defense of pleasure’	4
Mag wetenschap ook entertainend zijn?	4
Centrale vraagstelling	7
Hoofdstuk 1. Spektakel, movement en flow	8
1.1. Musical, daar hoef je niet bij na te denken	8
1.2 Shakespeare bezat de juiste ‘flow’	9
Hoofdstuk 2. De Anglo-Amerikaanse musical	12
2.1 De Anglo-Amerikaanse musicalgeschiedenis in een notendop	12
2.2 De Rogers & Hammerstein formule (de gouden jaren 1940-1950)	14
2.3 Prince en Sondheim; de Brechtiaanse vaders van de conceptmusical	17
Hoofdstuk 3. De oorsprong van de Nederlandse musical	20
3.1 Van muzikale komedie tot ‘My fair lady’	20
3.2 Het ingetogen huwelijk tussen cabaret en amusement: Schmidt en Bannink	22
3.3 Het extravagante huwelijk tussen cabaret en amusement: Brink en Sanders	23
3.4 Liever een ‘muzikale komedie’ dan een oh zo Amerikaanse ‘musical’	25
Hoofdstuk 4. Kenmerken van de oer-Hollandse ‘mjoezikul’	27
4.1 Op zoek naar diepgang	27
4.2 Thematiek bij voorkeur oer-Hollands	28
4.3 Werkwijze vanuit de cabarettraditie	29
Hoofdstuk 5. Broadway-allure	30
5.1 De grote jongens maken de dienst uit	30
5.2 Wie het kleine niet eert, is het grote niet weert	31
5.3 Zelfvoorzienend in kwaliteit en talent	33
Hoofdstuk 6. De stand van zaken van de Nederlandse musical	35
6.1 Thematiek: Een beetje Hollandser, alstublieft	35
6.2 Diepgang: Aan de uitwerking van het verhaal kan het niet liggen	36
6.3 Werkwijze: Op zoek naar de optimale samenwerking	37
Conclusie	39
Bibliografie	41
Bijlage 1. Lijst Nederlandse musicals 1965-2004	45
Bijlage 2. Lijst Nederlandse musicals 2005-2011	46
Notenapparaat	48

Voorwoord

Toen ik de digitale schrijfwijzer voor studenten van de universiteit bekeek om de laatste futiele foutjes uit mijn scriptie te halen, schreeuwde daar plotseling in dikke zwarte letters bovenaan de pagina:

Een scriptie is *geen* levenswerk

Zes maanden, veertig boeken, achtenveertig pagina's en bijna zestienduizend woorden later, heb ik maar snel doorgeklikt naar de volgende pagina. Enigszins betrupt bedacht ik me namelijk dat mijn scriptie wel degelijk voelt als een klein levenswerk. Niet alleen vanwege het aantal uren werk dat ik ervoor heb verricht, maar ook omdat ik er al jaren naar uitkeek om een veelomvattende scriptie over musicals te schrijven. Beter gezegd, ik ben al jaren buiten de universiteit om gepassioneerd bezig met het bestuderen en uitvoeren van zo veel mogelijk musicals, dus een scriptie erover was eigenlijk het enige wat nog ontbrak. Ik hoop dan ook dat ik mijn enthousiasme, gedrevenheid en ervaring zodanig heb kunnen vertalen op papier dat ik de lezer kan inspireren en dus ook op wetenschappelijk terrein mijn steentje heb weten bij te dragen.

Voorafgaand aan dit 'levenswerk' wil ik graag nog een aantal mensen bedanken voor hun tijd en medewerking: Alle medewerkers van het M-lab voor de mogelijkheid om hun bewonderenswaardige werk voor korte tijd van dichtbij mee te maken. Van Hoorne producties voor hun openheid over '1953 de musical'. Paul Eenens voor zijn immer inspirerende woorden en pionierswerk in het vak. Als laatste mijn ouders, die telkens weer zonder morren mijn eindloze verhalen over deze scriptie hebben angehooord en mijn eeuwige steun en toeverlaat zijn. Speciale dank aan mijn tutor en scriptiebegeleider Wil Hildebrand voor zijn geduld, ondersteuning en medeleven dit hele Master jaar, zelfs al is hij eigenlijk al met pensioen.

Inleiding ‘In defense of pleasure’ⁱ

“Dus jij schrijft een scriptie over musicals? Goh, jullie mogen op de universiteit tegenwoordig ook maar alles doen wat je leuk vind hè?”

Hoewel de opmerking goed bedoeld was, valt er hier voor mij een bekende ironische ondertoon te bespeuren die ik meerdere malen onder kennissen, vrienden, familie, medestudenten en docenten tijdens mijn studie ben tegengekomen. En telkens weer kan ik op zulke momenten de neiging om mijzelf te verdedigen niet onderdrukken. Natuurlijk vind ik musical een leuk onderwerp. Het fascineert me al van jongs af aan en het liefst zing ik de hele dag onder de douche, tijdens de afwas of op de fiets liedjes uit ‘Legally Blonde’ of ‘Cabaret’. Maar de vraag die eigenlijk op hun lippen brandt is: valt musical wel onder wetenschap? Dat eigenlijk alles onder wetenschap valt is voor de meesten geen bevredigend antwoord. Want dat onderzoek ook over een leuk onderwerp als musical kan gaan, gaat er bij velen niet in. Het was dan ook dit voortdurend terugkerend cynisme dat mij ervan overtuigde dat deze scriptie over Nederlandse musicals niet kon beginnen zonder eerst een kort maar krachtig pleidooi te schrijven en een aantal in de weg staande vooroordelen van de hand te doen. Aan het einde van deze scriptie zal namelijk blijken dat het imago van musical ten grondslag ligt aan diens artistieke ontplooiing in Nederland en de ontwikkeling van oorspronkelijk Nederlands repertoire. Met behulp van artikelen van notabele Amerikaanse theaterwetenschappers die manifesten schreven voor de Amerikaanse musical in de wetenschap, wil ik deze populaire kunstvorm een aantal fundamentele wetenschappelijke waarden toekennen om het vuur van die brandende vraag maar gelijk zo snel mogelijk te blussen.

Mag wetenschap ook entertainend zijn?

Musical is een populaire kunstvorm die entertaint. Geen enkele andere theatervorm is er zo op gericht om amusement te produceren en het publiek met een meeslepende voorstelling en verleidelijke meezingers al klappend uit hun stoelen te krijgen. Deze omschrijving wordt echter nog wel eens als tegenstrijdig opgevat, omdat woorden als ‘populair’ en ‘entertainment’ in eerste instantie niet lijken te stroken met het woord ‘kunstvorm’. Voornamelijk dat gelikte Amerikaanse woord ‘entertainment’ dat door de Nederlandse taal is overgenomen en in Nederland tegenwoordig als het equivalent van musical wordt

beschouwd, vormt een groot struikelblok voor de acceptatie en opname van musical in de wetenschap. Het begrip ‘entertainment’ is namelijk nauw verwant aan (voor het gesubsidieerde theater) vijandige begrippen als ‘commercieel’ en ‘massa vermaak’ en musical doet geen moeite zijn economische motieven te verbergen: “(...) like other forms of popular culture, the musical is first and foremost a product of the marketplace in which the aesthetic is always – and unpredictably- overdetermined by economic relations and interests” (Savran 2004, 213). Dit gegeven leidt echter helaas ook tot de gedachte dat musical de esthetische waarde mist die voor de theaterwetenschap nodig is om iets als kunstvorm te kunnen beschouwen en op wetenschappelijk niveau te bestuderen.

Twee algemene misverstanden komen door bovenstaande opvattingen aan het licht. Ten eerste moet erkend worden dat musical zich ver buiten het bereik van alleen entertainment strekt, door zijn diversiteit en interdisciplinariteit. Onder de noemer musical bestaan, naast de amusements- en spektakelmusicals die we onder meer van Joop van den Ende gewend zijn en op dit moment het musicalaanbod in Nederland domineren, nog veel meer subgenres en verschillende musicalvormen zoals musical komedie, musical drama, de dansmusical, de klassieke musical enzovoorts. Ten tweede betekent de verbondenheid van musical aan commercie (musical krijgt nou eenmaal geen subsidie van de overheid en moet zichzelf bedruipen) dat er een verschil erkend moet worden tussen de grote musical en de nu opkomende kleine musical. Bij grote musicals spelen de commerciële belangen immers een veel dwingendere rol dan bij kleine musicals, wat betekent dat musical niet per definitie gebukt hoeft te gaan onder de commerciële wensen van producenten en dus als kunstvorm meer inhoudelijke vrijheid en creativiteit geniet dan de meeste mensen denken.

Met deze kanttekeningen in het achterhoofd mag het hopelijk snel duidelijk zijn dat musical niet blindelings gelijkgesteld mag worden aan het begrip ‘entertainment’, maar een veel bredere erkenning verdient. Dit neemt echter niet weg dat musical een onmiskenbaar onderdeel is van de ‘populaire cultuur’ en om die reden niet zo snel in de ‘hoge kunst’ categorie van theater, voor zo ver daarin te categoriseren is, geplaatst zal worden: “(...) even for many devotees of the so-called straight theatre, musical theater remains (at best) a guilty pleasure – a little too gay, too popular, too Jewish, and too much damned fun” (Savran 2004, 216). Maar populariteit of plezier zouden geen redenen moeten zijn om niet serieus genomen te worden. Erwin van Lambaart, directeur en musicalproducent van Stage Entertainment merkt op: “Musical is zo een populaire podiumkunstvorm, dat mensen weleens vergeten dat er ook keihard gewerkt wordt om de musical op een artistiek, hoog niveau te krijgen.”

(Hilhorst 2010). Daarbij mogen we vanuit wetenschappelijk oogpunt niet vergeten dat plezier ook een belangrijke motivator is!

Verschillende wetenschapsdomeinen in Amerika beginnen echter langzaam te accepteren dat musical ondanks zijn kunst-als-koopwaar status niet meer te negeren is.

“[Musical] is proving to be a major form of American drama (...) [it] is the illegitimate drama, and now that the illegitimate has taken its place as a major form of American artistic accomplishment, it deserves some theoretical thinking that holds true to its own history and form.” (McMillin 2006, 6)

Wetenschappen als musicologie, literatuurstudies, danswetenschap en cultuurstudies kunnen hun raakvlakken met musical niet meer ontkennen nu musical een dergelijk beduidende plek in de Amerikaanse cultuur en geschiedenis heeft ingenomen. Voor het merendeel van de twintigste eeuw waren musicals immers de enige vorm van gelegitimeerd theater waar het gros van de werkende klasse en lagere middenklasse massaal naartoe ging. De populariteit van musical onder deze grote bevolkingsgroepen heeft er wellicht aan bijgedragen dat theaterwetenschappers zich ongemakkelijk voelden bij het bestuderen van dit genre in een periode dat theaterwetenschap net bezig was om een respectabele plek binnen de wetenschap te bevechten (Savran 2004, 215). Ik vermoed dat dit ook in Nederland een reden kan zijn waarom musicals niet snel behandeld en bestudeerd worden.

Door in deze scriptie te laten zien dat musical zich historisch gezien als kenmerkend Nederlandse theatervorm heeft gevestigd in onze cultuur en geschiedenis, en dus niet alleen een Amerikaans importproduct is gebleven, hoop ik wat argwaan en twijfels over de potentie van musicals binnen de wetenschap te kunnen wegnemen. Als musicals namelijk überhaupt al beschouwd werden als theaterwetenschappelijk interessant of bespreekbaar, dan stond dit altijd in relatie tot de Amerikaanse geschiedenis, cultuur en maatschappij. Daar ligt immers de kiem van de musical geborgen en hebben musicals een veel groter effect op de samenleving veroorzaakt. Dit hoeft echter niet meer de enige reden te zijn om musicals bespreekbaar te kunnen maken, omdat uit deze scriptie hopelijk zal blijken dat Nederland een eigen musicaltraditie kent met originele kenmerken. Het is dan ook mijn streven om een ingang te bieden aan diegenen die geïnteresseerd zijn in het schrijven van een onderzoek over musicals binnen de Nederlandse geschiedenis, cultuur en maatschappij. Op die manier kunnen musicals zich hopelijk een gerespecteerde plek binnen de Nederlandse theaterwetenschap gaan toe-eigenen.

Centrale vraagstelling

Met bovenstaande wetenschappelijke verantwoording als startpunt genomen, staat de volgende vraagstelling ten grondslag aan deze scriptie:

In hoeverre kan Nederland spreken van een zelfstandige oorspronkelijke musicaltraditie en wat zijn hier de kenmerken van?

Aan de hand van deze vraagstelling wil ik met een onderzoek, dat zich richt op zowel een historische als een (korte) hedendaagse beschouwing van musical in Nederland, de ontwikkeling van nieuw Nederlands en inhoudelijk interessant repertoire aantonen en daarmee tevens stimuleren.

In hoofdstuk 1 wordt besproken wat musical tot een populaire kunstvorm maakt en welke belangrijke rol de vorm van musical hierin speelt. Hoofdstukken 2 en 3 richten zich op historie en behandelen de oorsprong van een musicaltraditie in Nederland met de daarbij toebehorende kenmerken. Aangezien musical van origine een Amerikaans fenomeen is en daardoor Nederlandse musicals tot op zekere hoogte beïnvloed heeft, worden ook kort de geschiedenis en kenmerken van de Anglo-Amerikaanse musical besproken. Op die manier kunnen in hoofdstuk 4 de Nederlandse musicalkenmerken tegen de Amerikaanse afgezet worden. Deze kenmerken worden vervolgens in hoofdstuk 5 en 6 met de hedendaagse ontwikkelingen van Nederlandse musicals vergeleken. Die vergelijking bestaat uit een analyse van het huidige Nederlandse musicallandschap waarin een aantal origineel Nederlandse musicals worden uitgelicht en vergeleken met de kenmerken die zijn voortgekomen uit de historische hoofdstukken. Hiervoor neem ik onder andere mijn eigen ervaringen als stagiaire dramaturg bij stichting M-lab mee, alsmede de korte onderzoeken die ik heb gedaan bij onder meer de Nederlandse musicals ‘1953 de musical’ van Van Hoorne producties en ‘Petticoat’ van Joop van den Ende, voor het seizoen 2010-2011. Op die manier kan een beeld geschetst worden van de ontwikkeling die Nederlandse musicals de afgelopen vijftig jaar hebben doorgemaakt.

Hoofdstuk 1. Spektakel, movement en flow

Musicals bezitten over een aantrekkingskracht die jaarlijks vele miljoenen bezoekers naar de theaters weet te trekken. Uiteraard spelen grote marketingcampagnes hier vanwege de commerciële potentie van musicals ook een grote rol in. Maar datgene wat musicals aantrekkelijk maakt heeft alles te maken met de manier waarop muziek, dans en drama zorgvuldig in de structuur van deze theatervorm verwerkt en verdeeld zijn. Het uiteenzetten van de vorm van musical en de daartoe behorende termen is dan ook van belang, omdat dit een graadmeter zal blijken te zijn voor de stadia van ontwikkeling waarin Nederlandse musicals zich tussen de jaren vijftig en nu hebben begeven. Een goed werkende vorm is namelijk vaak verantwoordelijk voor het slagen van een voorstelling en (afhankelijk van welke voorstelling) het intentioneel creëren van volledige immersie bij de toeschouwer. De vorm blijft dan ook een belangrijke richtlijn voor deze scriptie en is tevens de beste manier om te laten zien waarin musical zich weet te onderscheiden van andere podiumkunsten.

1.1. Musical, daar hoef je niet bij na te denkenⁱⁱ

De afgelopen jaren speelden musicals voornamelijk in de grote theaters, waarbij grootschalige reclamecampagnes het imago van musical bepalen. Met marketingmachines als die van Joop van den Ende, die met miljoenenbedrijven Stage Entertainment en Joop van den Ende Theaterproducties zijn megamusicals promoot middels tv-reclames, musicalgala's, 'Op zoek naar ...' talentenjachten op televisie en casts vol 'grote namen', heeft musical een glamourimago verkregen dat vrijwel ongekend is in de wereld van de podiumkunsten. Musical, die hiermee gepresenteerd wordt als de theatervorm met de X-factor onder de podiumkunsten, wordt vaak omschreven als totaaltheater "waarbij oog, oor, hart en hersenen zowel gestreeld als uitgedaagd worden" (1997: 115), aldus musicalregisseur Eddy Habbema.

De diversiteit in aanbod van musicals is door dergelijk overheersende campagnes echter zo beperkt geworden dat een stelregel voor elke musical inmiddels lijkt te zijn: 'hoe groter, mooier en spectaculairder, hoe beter'. Techniek, decors en kostuums overheersen op de musicalvloer bij shows als 'Tarzan' en 'Mary Poppins'. Vanwege de vele geïnvesteerde miljoenen, kiest men ook bewust voor laagdrempelig theater. Het liefst een show die zijn succes al eens heeft bewezen in het buitenland en hier alleen nog maar zorgvuldig gekopieerd hoeft te worden. Vooral de amusements- en spektakelmusicals uit het Fortis Circustheater bepalen bij wijze van spreken het straatbeeld. Door het hoge percentage bezoekers dat op

dergelijk grote producties afkomt, is musical theater van het volk geworden. Het begrip musical zal bij het merendeel van de bevolking bijvoorbeeld doen denken aan de musical waar zij met hun Albert Heijn “2^e kaartje gratis!” met het hele gezin naartoe zijn gegaan. Dat er ook musicals zijn die interessant zijn om hun inhoudelijke thematiek en veel minder houvast hoeven te hebben aan techniek, decors en kostuums is door het eenzijdige aanbod aan spektakelmusicals een ondergesneeuwde notie. De vele Amerikaanse importproducties wekken de indruk vorm boven inhoud te verkiezen en daarmee werkt musical in Nederland dan ook zijn eigen vooroordelen in de hand.

Hoewel de titel van deze paragraaf dus vooral een sarcastische keuze was, schuilt er toch een kern van waarheid in deze uitspraak. Want hoewel deze scriptie onder meer wil aantonen dat musical wel degelijk inhoudelijke verdieping kan herbergen, beschikt het tevens over een bijzondere eigenschap of X-factor die musical (mits goed uitgevoerd) wat betreft populariteit voor veel bezoekers boven andere podiumkunstvormen uit heeft doen stijgen. Zo zegt Titus Tiel Groenestege:

“Ik denk dat musicals in Nederland populairder zijn dan toneel omdat musical toegankelijker is. Het verhaal is lichter en de muziek komt ook direct via het hart binnen. Daar hoef je niet bij na te denken. Cabaret doet hetzelfde, maar dan met humor.” (Herweijnen, Bruins 1997, 132/133)

Tiel Groenestege omschrijft hier een paar kwaliteiten waarmee musical een groot publiek kan verleiden om naar de theaters te gaan. Muziek, dans en drama proberen elkaar te vinden op een manier waarop ze elkaar kunnen versterken en het geheel belangrijker kunnen maken dan het deel. Oftewel: “(...) the shape of the forest, so to speak, is more important than any of the trees.” (Jones 1998, 183). Daarbij komen disciplines als muziek en dans direct binnen via het hart. Volgens Seth Gaaikema komt een musical dan ook grofweg neer op tachtig procent emotie (Herweijnen, Bruins 1997, 104). Maar als musical vooral bestaat uit emotie, hoe komt die emotie dan tot stand? Hiermee komen we terug op de vorm van musical.

1.2 Shakespeare bezat de juiste ‘flow’

Vanwege het gebruik van verschillende disciplines, die met elkaar zo veel mogelijk emotie uit de toeschouwer proberen los te krijgen, moet een musical in een stevige mal gegoten worden wil het de controle over zijn diverse theatrale elementen niet kwijtraken. Zonder een stevig geraamte waar alle disciplines netjes in gehangen worden, zakt een

musicalvoorstelling als pudding in elkaar en is het zijn spanningsboog kwijt. Musical volgt hiervoor veel striktere richtlijnen als bijvoorbeeld toneel. De reden om even stil te staan bij de belangrijkste verschillen tussen toneel en musical, is dan ook dat zo duidelijk wordt welke vormkenmerken musical heeft en waar de inhoudelijke kritiek op musicals (met name vanuit toneel) meestal op gebaseerd is.

Wanneer de vergelijking tussen toneel en musical wordt gemaakt, treft musical nog al eens de opvallende gelijkenis met 's werelds bekendste toneelschrijver William Shakespeare. De vergelijking is minder ver gezocht dan het lijkt, want een aantal van de bekendste musicals hebben hun wereldsucces te danken aan adaptaties van Shakespeare meesterwerken als bijvoorbeeld 'Romeo and Juliet' ('Westside Story' uit 1957) en 'The taming of the shrew' ('Kiss me Kate' uit 1943). Shakespeare stukken leveren niet alleen bruikbare thema's en verhalen voor musical theater, maar blijken ook qua vorm de juiste ingrediënten voor het maken van een musical te bevatten. Auteur en musicalmaker Tom Jones spoort aspirant musicalschrijvers zelfs aan eerst Shakespeare stukken te bestuderen om de vorm en constructie van musicals te kunnen begrijpen (Jones 1998, 111).

Een van duidelijkste kenmerken die een musical wat betreft vorm van modern toneel onderscheidt is namelijk dat vrijwel alle musicals een bepaalde vaart of beweging kennen; *Movement* zoals Jones dit noemt. In dit opzicht zijn musicals volgens hem net als Shakespeare stukken:

"This sense of "movement", of a variety of scenes and locales, is part of the fabric of the American musical, and the sequencing of these scenes and locales is as much part of the structure, the "breathing" in and out, as is the sequencing of the songs and dances. Sometimes big. Sometimes small. Yin and yang. That is the musical form." (1998: 111)

Het is de afwisseling, grootte en dynamiek van de scènes die voor de zuurstof zorgen waardoor de musical kan ademen. Dit is een grondbeginsel van musical, dat in tegenstelling tot toneel juist niet het eenheidsprincipe van Aristoteles 'tijd, plaats en handeling' hanteert. Musical vereist daarentegen vaart, korte scènes en meerdere locaties (Andrews 1997, 28). Dat heeft een reden. Verderop zegt Jones namelijk over het bestuderen van de constructie van een Shakespeare stuk: "You will find, among other things, enormous variety, change of pace, enormous "flow"." (1998: 184). Het woord *flow* dat hij gebruikt is een typisch musicalbegrip, omdat het datgene is waar de *movements* naartoe werken. Sterker nog, dit is hét cruciale

ingrediënt dat musical nodig heeft om de spanningsboog van het stuk te trekken; de juiste balans tussen alle afwisseling en dynamiek om het stuk tot een vloeiend geheel te krijgen.

Deze balans moet ook gezocht worden in de speelstijl van musical, tussen het realisme en het doorbreken van de vierde wand, waarin nog een gelijkenis met Shakespeare schuilt. Shakespeare's *presentational theatre* dient namelijk nog altijd als voorbeeld voor de musicalconventie waarin steevast de aanwezigheid van het publiek erkend wordt en door middel van dit contact de toeschouwer wordt meegenomen in de mogelijke wereld van de karakters. Waar dit bij Shakespeare bijvoorbeeld geuit werd in een monoloog van Hamlet tegen het publiek, uit zich dit in musical bijvoorbeeld in een zangsolo waarin het karakter het publiek deelgenoot maakt van zijn of haar innerlijke wereld.

Het gevolg van de hoeveelheid afwisseling, dynamiek en vaart is dat de opbouw van het verhaal noodzakelijkerwijs vaak kort en bondig moet zijn. Net als Shakespeare hanteert musical hiervoor vaak de methode waarin de karakters meteen in de openingscene aan het publiek worden voorgesteld. Op die manier kan er zo snel mogelijk naar de schildering van een conflict toe gegaan worden. In een modern toneelstuk gaat deze opbouw tot actie en de ontwikkeling van karakters vaak vele malen langzamer. Zo laat de bekende Britse toneelschrijver Harold Pinter de toeschouwers wat betreft het leren kennen van de karakters helemaal in het onzekere; als het publiek naar huis gaat weten ze vaak nog niet met wat voor karakters ze eigenlijk te doen hadden (Odiijk 1984, 35). Een musical heeft simpelweg veel minder tijd om de karakters gaandeweg het stuk te laten ontwikkelen. In een dans of nummer is daar gelimiteerde ruimte voor. De meeste ontwikkeling en informatieve handelingen vinden dan ook plaats in de dialogen. Maar omdat musical over het algemeen naar een evenwichtige verdeling tussen zang, dans en dialoog streeft, kan het dus minder informatie kwijt en moet het soms grote sprongen maken om tot de climax van het stuk te kunnen komen. Dit in tegenstelling tot de karakter- en verhaalontwikkeling in toneelstukken van bijvoorbeeld Ayckbourn of Tsjechov, waarin velletje voor velletje naar de kern van het stuk wordt toegewerkt.

Uit het volgende hoofdstuk zal blijken dat er in Engeland en Amerika een aantal belangrijke ontwikkelingen aan bovenstaande vormkenmerken ten grondslag hebben gelegen, die op hun beurt weer verschillende musicalvormen hebben voortgebracht.

Hoofdstuk 2. De Anglo-Amerikaanse musical

Het maken van een musical is een ingewikkeld proces dat afhankelijk is van de samenwerking tussen de componist, (lied)tekstschrijver, choreograaf, regisseur, muzikaal leider, decor ontwerper, kleding ontwerper, dirigent en vele anderen. Het complexe maakproces dat bij het schrijven, produceren en uitvoeren van een musical komt kijken heeft dan ook een aantal artistieke en commerciële wetmatigheden en conventies met zich meegebracht. De megasuccessen van musicals op Broadway en West-End zijn namelijk over het algemeen het resultaat van theatermakers en producenten die met jarenlange zoektochten hebben gestreefd naar het creëren van de perfecte vorm, aan de hand van de perfecte formule, die musical voor een groot publiek zo onweerstaanbaar maakt. Nog altijd zoeken makers naar de volmaakte harmonie en synthese van alle theatrale elementen die een musical herbergt, met als doel om de toeschouwer op een emotionele reis mee te voeren. Maar deze zoektocht naar perfectie heeft ook een tegenbeweging losgemaakt. Hierdoor is de afgelopen decennia het belangrijke besef onder theatermakers, wetenschappers en toeschouwers gaan groeien, dat de vorm niet per definitie de inhoud hoeft te bepalen, zoals voorheen werd aangenomen.

2.1 De Anglo-Amerikaanse musicalgeschiedenis in een notendop

De musical in Amerika kent een geschiedenis die zich uitstrekt over grofweg honderd jaar. Sommige beschouwen ‘The Beggar’s Opera’ uit 1728 als eerste musical. Anderen zijn ervan overtuigd dat musicals afstamen van de negentiende-eeuwse lichte opera (Gilbert en Sullivan, Offenbach, Lehar, Strauss). Maar veruit de meeste mensen beschouwen de musical als kunstvorm van de twintigste eeuw die tot stand werd gebracht door bekende schrijvers en componisten als Jerome Kern, Cole Porter, Irvin Berlin, de gebroeders Gerschwinn, Richard Rodgers, Lorenz Hart en Oscar Hammerstein. Zij creëerden een nieuw en licht verteerbaar genre aan het begin van de twintigste eeuw, afkomstig uit een mix van operette, variété, revue en vaudeville, genaamd *musical comedy*. Hierop volgden een aantal mijlpalen die het genre steeds meer definieerden, zoals ‘Showboat’ uit 1927 en ‘Porgy and Bess’ uit 1935.

De gouden jaren voor musical braken echter pas aan met de komst van de *musical play* vanaf de jaren '40. Musical had tot dan toe zijn lichte en komische karakter te danken aan zijn wortels in onder meer de operette, maar met de komst van de musical ‘Oklahoma!’ in 1943 nam musical op gebied van volledige integratie en thematiek een serieuzere wending. Hierdoor vond men het noodzakelijk de *musical comedy* te onderscheiden van wat men

voortaan noemde: de *musical play*. Waar *musical comedy* namelijk alleen uit losjes aan elkaar verbonden liedjes bestond met decoratieve dansnummers en oppervlakkige dialogen die amper bij elkaar gehouden werden door een zwak plot, kwam daar met de komst van de *musical play* pas echt verandering in (Geraths 2006, 7). Voor het eerst werd op een succesvolle manier het verhaal (het libretto) de verbindingsfactor van de voorstelling die alle elementen met elkaar liet samenhangen en hierdoor meer emotionele diepgang en betekenis creëerde. Musical was sindsdien geen quasi operettevorm meer, maar een theatervorm die op eigen benen kon gaan staan en zich op essentiële punten kon onderscheiden van andere muzikale theatervormen. Tegenwoordig dekt deze term alle subgenres; oud en nieuw, komedie en tragedie. De eerste vertegenwoordigers van de *musical play* waren tekstschrijver Richard Rodgers en componist Oscar Hammerstein, die met hun eerste musical ‘Oklahoma!’ geschiedenis schreven als het duo dat de musical bestaansrecht heeft gegeven. Andere hoogtepunten uit deze vruchtbare periode waren: ‘South Pacific’, ‘The Sound of Music’ (beide van de hand van dit duo) en ‘My Fair Lady’.

Na een roerige periode waarin de musical onder een artistieke en economische crisis leek te lijden, volgde er in 1966 een revolutie met de musical ‘Hair’, welke de eerste rockmusical was. Deze Amerikaanse revolutie werd gevolgd door de Britse mijlpaal ‘Jesus Christ Superstar’ in 1972, welke gecomponeerd is door ‘s werelds meest beroemde musicalcomponist Sir Andrew Lloyd Webber, tevens de grondlegger van het nieuwe genre *The Sung-Through musical* (ook wel de doorgecomponeerde musical). De jaren ’80 en ’90 behoorden vanwege de populaire melodieën die dit nieuwe genre met zich meebracht dan ook toe aan Webber met internationale successen als ‘Cats’ en ‘The Phantom of the Opera’ en aan het duo Alain Boublil en Claude-Michel Schönberg met hun doorgecomponeerde shows ‘Les Misérables’ en ‘Miss Saigon’. Ondanks het succes en de roem van Webber wordt Stephen Sondheim echter nog altijd gezien als de Shakespeare onder de musicalschrijvers, omdat voornamelijk hij in de jaren ’70 en ’80 de meeste artistieke vernieuwing heeft gebracht in de vorm van de *conceptmusical*, met onder meer shows als ‘Company’, ‘Sweeney Todd’ en ‘Sunday in the Park with George’ (Andrews 1997, 14/15).

Dit korte overzicht van de ontwikkelingen in de Anglo-Amerikaanse musicalgeschiedenis laat zien dat er in deze geschiedenis in feite drie interessante artistieke mijlpalen kunnen worden waargenomen, waarvan er twee interessant zijn voor het onderzoek naar een Nederlandse musicaltraditie. De eerste mijlpaal werd bereikt met het ontstaan van een musicalmodel, ontwikkeld door het duo Rodgers en Hammerstein (ook wel naar gerefereerd als R & H), dat bepalend werd voor de Amerikaanse musical. Dit model is

namelijk geformuleerd in een zekere succesformule, dat jarenlang (en nog steeds) door musicalmakers gehanteerd en geperfectioneerd werd als standaard format voor de Broadway musical. De tweede interessante mijlpaal is de tegenbeweging van de *conceptmusical* na een jarenlange overheersing van het R & H model. Componist en tekstschrijver Stephen Sondheim en regisseur Harold Prince waren hiervoor verantwoordelijk en gaven de Amerikaanse musical een aantal opvallende Europese kenmerken mee, om het van zijn zoete imago af te helpen. Als derde is de komst van de doorgezongen musical een belangrijke mijlpaal, ontwikkeld door de Europeaanse boegbeelden Alain Boublil en Michael Schönberg, en Andrew Lloyd Webber en Tim Rice. Van alle genres binnen de musical ligt de doorgecomponeerde musical het dichtst bij opera, waardoor het tegenwoordig gezien wordt als de klassiekere vorm van musical. De doorgezongen musical is in oorspronkelijk Nederlands repertoire echter vrijwel niet voorgekomen. Om die reden is deze laatste musicalvorm wel belangrijk om genoemd te worden, maar verder niet van interessante waarde voor deze scriptie.

2.2 De Rodgers & Hammerstein formule (de gouden jaren 1940-1950)

Rodgers en Hammerstein streefden samen naar een eenheid tussen muziek en libretto, een organisch geheel die in de welbekende *musical comedy* vanuit de vaudeville, variété en operette nog ontbrak. Daarmee hoopten zij de culturele status van musical op te krikken en de potentie van musicals zo ver mogelijk te exploiteren (McMillin 2006, 5). Hiervoor creëerden zij hun eerste musical ‘Oklahoma!’ waarin alle verschillende disciplines (plot, karakters, zang, dans, orkest en setting) met elkaar geïntegreerd werden tot een naadloos geheel: “It was a work created by many that gave the impression of being created by one.” (Rodgers 1975, 227). Met deze musical vertelden zij een verhaal door middel van muziek, net als opera, maar waarbij het libretto afwisselend gesproken en gezongen werd. Het libretto wordt minder formeel ook wel aangeduid als *the book*, vandaar dat musicals van de hand van Rodgers en Hammerstein, waarin het libretto een dergelijk grote rol speelt, vaak als *book musicals* worden aangeduid. Wanneer we kijken naar musicals vóór ‘Oklahoma!’ en vervolgens naar musicals na ‘Oklahoma!’, valt dan ook op dat er met de komst van de *book musical* een aanzienlijke verandering in de vorm van musicals heeft plaatsgevonden. Deze verandering maakte het bovendien mogelijk voor latere werken om te overleven en deel uit te maken van de Amerikaanse dramatische literatuur, terwijl de werken van daarvoor inmiddels vergeten relikwieën zijn (Jones 1998, 65).

Het streven naar een betere integratie van de verschillende disciplines bracht als verandering met zich mee dat zang en dans voor het eerst in dienst stonden van het plot om het verhaal en de karakterontwikkeling verder te helpen, in plaats van de handeling op te houden. Voor een optimale integratie hanteerde het duo een aantal wetmatigheden voor de structuur van hun shows die later bekend werden als ‘de Rodgers & Hammerstein formule’ en door vele makers werd overgenomen. Destijds was deze formule zeer vernieuwend, maar tegenwoordig is het de vorm van ‘de klassieke musical van de jaren ’40, ’50 en ’60’. Desondanks fungeert de structuur van ‘Oklahoma!’ nog steeds vaak als dramatisch model voor de Broadway musical. Het wordt over het algemeen zelfs als onmisbare kennis gezien om te kunnen begrijpen hoe een musical in elkaar steekt: “(...) every aspiring writer for the musical stage needs to have a basic grounding in the R & H form before striking out on his or her own.” (Jones 1998, 107). Zo is de formule van R & H musicals ook aanwezig in andere succesvolle shows als ‘Gypsy’, ‘Anatevka’, ‘Hello, Dolly’, maar ook ‘Cabaret’, ‘My Fair Lady’ en vele andere. Alle makers van dit soort shows wisten en begrepen de regels die nodig waren om een succesvolle musical te maken (Jones 1998, 66). Hoewel sommige zweren bij deze succesformule, wordt het door anderen bekritiseerd als te eenzijdig en voorspelbaar. Desondanks hebben de heren Rodgers en Hammerstein voor lange tijd bepaald hoe de Broadway musical eruit zag en is hun werkwijze universeel geaccepteerd en gekopieerd.

In het doe-het-zelfboek *Making Musicals* beschrijft auteur Tom Jones, (lied)tekstschrijver van een van de meest gelauwerde Amerikaanse musicals ‘The Fantasticks’ uit 1960, aan welke belangrijkste artistieke wetmatigheden de vorm van een Broadway musical volgens de R & H formule moet voldoen (1998, 67):

1. Het libretto (*the book*) is de basis.
2. Alle elementen moeten geïntegreerd worden tot een cohesief geheel.
3. Er moet een beweeglijke verandering zijn; een variëteit in scènes en settings.
4. Er moet veel zang en dans zijn en veel mensen die zingen en dansen.
5. De liedjes moeten herkenbare melodieën hebben en gemakkelijk in het gehoor liggen, met genoeg reprises zodat het publiek op zijn minst één melodie kan meefluiten wanneer zij het theater uitlopen.
6. De algemene boodschap van de show moet positief zijn. Het moet altijd een ‘eind goed al goed’ einde hebben.
7. De personages kunnen en zouden interessant moeten zijn, maar niet té complex. Daar is geen tijd voor.

8. Als laatste, hoe serieus de show ook kan zijn, hoe hoogdravend het thema dan ook, er moet altijd *entertainment* zijn. Scènes en liedjes moeten elkaar afwisselen en er moet het liefst ook een flinke dosis humor in. Als Shakespeare al een lach kon krijgen met ‘Hamlet’, dan moet het met musical zeker kunnen.

Deze acht basisprincipes waren voor veel makers heilige richtlijnen en werden door de jaren heen steeds meer geperfectioneerd. Hieruit zijn een aantal constructieregels ontstaan die deze formule moesten aanvullen en vervolmaken. Een aantal van deze regels mogen tegenwoordig zelfs niet meer ontbreken aan het universele musicalvocabulary. Een aantal voorbeelden: een musical start altijd met een *ouverture*; de opening (de uitleg Wie is Wat en Waar zijn we) moet kort en duidelijk zijn en wordt ook wel de *exposée* genoemd; het vierde nummer uit de musical is meestal de *I-want-song* waarin het hoofdpersonage zijn of haar intenties voor het verloop van het verhaal duidelijk maakt; de pauzefinale moet een *cliff-hanger* bevatten; op driekwart van de voorstelling zit het *Eleven o'clock number* wat het dramatisch hoogtepunt van de musical is; de musical moet altijd groot eindigen met een vrolijk *productionnumber* (lees spectaculair ensemble nummer); enzovoorts.

Uit de door Rodgers en Hammerstein samengestelde basisprincipes voor de Broadway musical blijkt ook dat een voorstelling dan wel serieuze onderwerpen mag behandelen (zo gingen bijvoorbeeld de R & H musicals ‘Carousel’ uit 1945 over huiselijk geweld en ‘South Pacific’ uit 1949 over de Amerikaanse tweede wereldoorlog met Japan), maar dat de belangrijkste stelregel is dat er altijd genoeg humor, afwisseling en entertainment moet zijn om het publiek uiteindelijk met een positief gevoel het theater te laten verlaten. Volgens Britse musicalmaker en -auteur Richard Andrews komt de stelregel van de verhaallijn grofweg neer op: “25% exposition: 50% development: 25% resolution” (1997: 36). Deze dramatische vorm van het verhaal komt vrijwel altijd neer op het klassieke ‘boy-meets-girl; boy loses girl; boy finds girl’ principe (1997: 35).

Hoewel de musical vanaf de jaren zeventig steeds meer ging experimenteren met alternatieve constructievormen, is Jones er zelfs van overtuigd dat een gebrek aan *crowdpleasers* (bijvoorbeeld een *showstopper*; erfgoed vanuit de vaudeville waarbij een nummer letterlijk het verhaal stilletzodat er geapplaudisseerd kan worden) de ondergang van serieuze musicals van tegenwoordig kan betekenen (1998: 179). Men mag volgens hem de entertainment waarde van musicals nooit onderschatten. Musical die streven naar hoge Kunst met een grote letter K mogen niet vergeten dat ze altijd onderdeel blijven uitmaken van populaire cultuur. Ook Andrew is het hiermee eens en stelt dat Rodgers en Hammerstein

bij uitstek het voorbeeld zijn van schrijvers die altijd wisten dat ze rekening moesten houden met de verwachtingen van het publiek: “You don’t have to have a happy ending, but you must have a satisfactory one; in the musical version, Godot must arrive.” (1997: 38)

Toch staat de R & H formule niet altijd meer aan de basis van de hedendaagse handleiding voor het maken van een musical. Tijden veranderen nu eenmaal. Zo begon ook dit geprezen format, na ongeveer twintig jaar lang trouw dienst te hebben gedaan als primair model voor de Broadway musical, zijn acceptatie onder critici, theatermakers, producenten en publiek te verliezen. Het publiek was verwend geraakt door de standaard R & H formule en wist maar al te goed wat ze konden verwachten van een musicalvoorstelling. Kenmerkend aan de *book musical* was namelijk ook de eenzijdige interpretatie van de auteurs waar regisseurs zich altijd naar moesten schikken. “The book musical in its classical form has only one interpretation → the one intended by its authors. The authors however refrain from making any comments that might be identified as personal statements.” (Bering 2006, 46). Het publiek kon dus ook maar één (eenvoudig te begrijpen) interpretatie uit de musical opmaken. Was dit niet het geval, dan hadden de auteurs ergens iets verkeerd gedaan.

Het gevolg hiervan was dat musicals saai en voorspelbaar begonnen te worden, omdat er aan het einde van een voorstelling simpelweg niets te bediscussiëren viel. Het verhaal was met de komst van musicals van Rodgers en Hammerstein dan wel veel belangrijker geworden, toch leed het verhaal soms nog te veel onder het strakke stramien van R & H formule en de onbuigzame structuur waar deze formule om vroeg. Het format had een dergelijk grote invloed op de inhoud van de voorstelling dat makers en regisseurs zich beperkt begonnen te voelen in hun vrijheid en naar andere vormen begonnen te zoeken.

2.3 Prince en Sondheim; de Brechtiaanse vaders van de conceptmusical

De Europeaanse ontwikkeling van het *regietheater* uit het naturalisme, waarin de regisseur meer verantwoordelijkheid droeg voor de artistieke inhoud, waaide rond 1950 langzamerhand over naar het Amerikaanse Broadway musicaltheater. Representanten van die ontwikkeling uit het naturalisme waren onder meer Constantin Stanislavsky, Max Reinhardt en André Antoine, die met hun regie zorg droegen voor de psychologische authenticiteit van de encenering, de personages en het plot. Een pionier van het *regietheater* op Broadway was Harold Prince (Bering 2006, 42/43). Voor zijn tijd waren regisseurs slechts de ‘vormers’ van musical: “The form, the book, the score, the characters – they were all just part of the composite picture, no more important, ultimately, than the lights or the sound or the set.” (Jones 1998, 71). Tijdens deze periode bloeide het *directors theatre* echter op en ontstonden

er dankzij onder meer de medezeggenschap van regisseurs nieuwe musicalvormen waarvan de eerste mijlpaal bereikt werd met de komst van de dansmusical eind jaren vijftig ('West Side Story', 'Cats'). Het waren echter de jaren zeventig waarin de grootste veranderingen begonnen plaats te vinden met onder meer de rockmusical ('Hair', 'Rent'), de doorgezongenmusical ('Les Misérables', 'Evita') én de conceptmusical ('Follies', 'A Chorus Line').

Door de stagnatie van de ontwikkeling van musicaltheater de periode van 1950-1970, met een enkele uitschieter als 'West Side Story' die de dansmusical introduceerde, snakten twee mensen in het specifiek naar vernieuwing. Amerikaan Harold Prince was daar een van en voelde de noodzaak om het standaard – en vergane – R & H model van de musical open te breken voor nieuwe benaderingen (Bering 2006, 47). Hij vond een partner in de nog redelijk onbekende, maar getalenteerde componist, (lied)tekstschrijver en landgenoot Stephen Sondheim. Samen waren ze erop uit de grenzen van musicaltheater te verkennen en te verleggen. Met de hieruit voortgevloeide 'conceptmusical' wisten ze musical een nieuwe opvoeding te geven. De conceptmusical is over het algemeen gezien een van de meest interessante nieuwe musicalvormen na de heerschappij van de R & H formule, omdat deze niet alleen qua vorm en thematiek verschilt van andere musicals tot dan toe, maar ook wat betreft betekenis open bleef voor regisseurs en publiek om er hun eigen invulling aan te geven. En met Sondheim als de kenner van de ambigue betekenissen, subtekst en meerzijdige interpretaties, en Harold Prince die geïnspireerd werd door Brecht en stilistisch theater, werden er weer onbegane paden gecreëerd.

Onder hun motto: "Content should determine form" (Bering 2006, 48) zetten tegen zij zich af tegen het sentiment dat met de komst van de R & H musicals onlosmakelijk met musical verbonden leek te zijn. Het *boy-meets-girl* principe moest minder vanzelfsprekend zijn, net als het gesloten einde. In plaats daarvan maakten zij musicals met een open dramatische stijl, waarin stelling werd genomen en waardoor het publiek serieus tot nadenken werd gezet. Hoewel Prince en Sondheim zelf nooit het woord conceptmusical in de mond wilden nemen, werden hun musicals gekenmerkt als voorstellingen waarbij de stijl niet alleen net zo belangrijk is als de inhoud, maar de verbindende factor is, eerder dan de *book*. Zo gebruikten zij het liefst metaforen voor de cohesie en stilering van de encenering, zoals hij deed bij zijn regie van 'Cabaret' in 1966. Prince ontweek tevens bewust het veelgebruikte psychologisch realisme. Hierover zegt hij zelf: "A straight-on realistic musical always seems to me a contradiction in terms" (Bering 2006, 48). 'Cabaret' was dan ook een keerpunt in de musicalgeschiedenis en vanaf 1970 gingen Prince en Sondheim een samenwerkingsverband

aan die het begin van een reeks succesvolle musicals (met name gelauwerd onder critici) en tevens het begin van een nieuw genre betekende. Zij onderscheidden zich door niet in eerste instantie te handelen uit de wil om het grootste publiek aan te trekken, maar primair te handelen uit artistieke noodzaak. Voorstellingen van deze makers hadden dan ook niet altijd het beloofde succes in de theaters (soms draaiden ze niet langer dan een aantal weken), maar werden door hun collega's wel wijd verspreid erkend als voorbeelden van belangrijke artistieke vernieuwingen in de musical.

'Cabaret', 'Chicago', 'Follies', 'Pacific Overtures', 'Company', 'A chorus line' – al deze conceptmusicals waren destijds de avant-garde van Broadway *book musicals*. De plotten van deze shows werden in hun tijd beschouwd als origineel en onvoorspelbaar. Ze worden gedreven door de overtuiging dat de *book* een narratieve kunst in zichzelf is en nieuwe perspectieven nodig heeft op de relatie tussen *book* en lied (McMillin 2006, 24). Hiermee zetten zij zich stevig af tegen hun voorgangers:

“Unlike Rodgers and Hammerstein (...) who simply found a good story and musicalized it, now it was considered more appropriate (and artistically more satisfying) to have a vision of the whole show, a style/metaphor “concept” which would not only guide the director and the designer but the writer and composer as well.” (Jones 1998, 72).

De conceptmusical was de ontwikkeling die destijds de vastgeroeste conventies van musical opnieuw ter discussie stelde en er alternatieve conventies tegenover zette. Dit betrof niet alleen de tot dan toe vaste vorm van musicals die opengebroken werd, maar ook het maakproces en de progressiever wordende rol van de regisseur. Het openbreken van de klassieke R & H conventies betekende tevens een heroverweging van het begrip musical en de realisatie dat musical niet een eiland op zich is, maar een veelzijdige theatervorm waarvan de grenzen steeds vaker onbepaald of zelfs oneindig lijken te zijn. Sindsdien biedt dit dan ook perspectief voor het doen van experimenten in bijvoorbeeld kleinere theaters, waardoor musical ook steeds nauwer verwant raakt aan andere podiumkunstvormen. In Nederland begint dit besef naar aanleiding van deze ontwikkelingen in Amerika nu langzamerhand ook te groeien, maar blijft de dominantie van de grote amusementsmusicals en het gemis van kleinere musicals dit perspectief tegelijkertijd nog steeds overschaduwden.

Hoofdstuk 3. De oorsprong van de Nederlandse musical

1. Bouhuys&Kous 2. Schmidt&Bannink 3. Brink&Sanders

Waar Amerika in de jaren '50 zijn ultieme musicalvorm gevonden leek te hebben, stond de musical in Nederland nog maar nauwelijks in zijn kinderschoenen. Doctoraalscripties van R. Brouwer (1983) en A. Aalders (1992) en boeken als *Met zang en dans* (Ewijk 1993) en *Musicals in Nederland* (Scholten 2004) laten zien dat Nederland een musicalgeschiedenis heeft die ontstaan is in de jaren '50 van de vorige eeuw vanuit het volkstoneel en cabaret en bepaalde afwijkingen vertoont met (vooral) de Amerikaanse musicalontwikkelingen. Uit deze werken wil ik dan ook bespreken wat de drie belangrijkste ontwikkelingen zijn geweest voor de Nederlands oorspronkelijke musical en wie hier verantwoordelijk voor waren. Aan de hand hiervan kunnen in het volgende hoofdstuk de typisch Nederlandse kenmerken van de origineel Nederlandse musical blootgelegd worden.

3.1 Van muzikale komedie tot 'My fair lady'

Waar het begrip 'musical' of 'musical comedy' inmiddels al ongeveer vijftig jaar een cultureel begrip in de volksmond van Amerika was, hadden het Nederlandse publiek, de theatercritici en hoogstwaarschijnlijk ook de meeste theatermakers voor 1960 nog nooit een musical gezien. Ondanks de onbekendheid van het genre, was echter wel al het succes van deze theatervorm ter ore gekomen. Een theatercriticus van het Algemeen Handelsblad probeerde in de primitieve omstandigheden van de jaren '50 al eens de juiste ingrediënten voor een 'musical comedy' te omschrijven: "Een 'musical comedy' moet de spitsheid en ironie van het cabaret bezitten, de muzikale tinteling van een luchtig plezierige operette, de geestigheid en het overrompelende van een gevat blijspel" (Brouwer 1983, 68). Hieruit blijkt dat een musical destijds voornamelijk nog gezien werd als een blijspel. Ongeacht het gebrek aan kennis van zowel de kant van de critici als van de makers begonnen het Amsterdams volkstoneel en het duo Mies Bouhuys en Walter Kous zelfstandig de eerste pogingen tot het maken van een musical te ondernemen. Na een aantal door theatercritici bestempelde 'muzikale komedies' en 'toneelstukken met liedjes' van verschillende makers, maakten Mies Bouhuys en Walter Kous in 1960 de eerste professionele en door theatercritici unaniem tot musical benoemde voorstelling 'Alle wegen gaan naar Amsterdam'. Een voorstelling die zij maakten voor de Kunstmaand van Amsterdam en in totaal vijf keer speelde.

In datzelfde jaar werd de allereerste buitenlandse musical naar Nederland gehaald die in Nederland een ware musicalrage teweeg bracht onder het publiek én theatermakers. Vanaf dit moment waren er al twee uitingsvormen van de Nederlandse musical vertegenwoordigd: enerzijds de vertaling van een buitenlands kassucces, anderzijds het oorspronkelijk Nederlandse werk. Waar de Amerikaanse musical namelijk al sinds 1943 met de musical ‘Oklahoma’ de vaste en succesvolle vorm van de *book musical* kende, maakte een dergelijk ontwikkelde en geïntegreerde musicalvorm pas in 1960 met ‘My Fair Lady’ zijn entree in Nederland. ‘My Fair Lady’ liet Nederland voor het eerst een volledig geïntegreerde musicalvorm zien met amusements- en spektakelpotentie zoals deze in Amerika bedacht en bedoeld was. Ook theatermakers en -critici in Nederland konden eindelijk met eigen ogen zien wat er precies met het begrip musical bedoeld werd en hun eerdere opvattingen bijstellen. De unieke bezetting, de grootsheid van de productie (in budget, techniek, decor en kostuums), maar ook het herkenbare niet-prototype Amerikaanse thema van ‘My fair Lady’ maakten van deze show een hit met maar liefst 702 voorstellingen tijdens een tweeënhalf jaar durende tour langs de theaters (Brouwer 1984, 74).

Hoewel de Nederlandse onwetendheid en naïviteit ertoe heeft geleid dat Nederlandse musicalmakers met veel vallen en opstaan hebben moeten zoeken naar de juiste vorm, was het positieve effect hiervan dat de Nederlandse musical zich een tijd lang zelfstandig heeft kunnen ontwikkelen zonder al te veel beïnvloed te worden door het stramien van Anglo-Amerikaanse musicalconventies. Voordat Nederland kennis leerde maken met hoe musical volgens de Anglo-Amerikaanse normen bedoeld was, hebben theatermakers dan ook eerst minimaal een decennium lang zelf kunnen experimenteren met het zoeken naar een vorm die het Nederlandse publiek aansprak. Hoewel de *book musical* vorm van ‘My Fair Lady’ zeker zijn sporen heeft nagelaten en de deur heeft geopend voor vele opvolgende buitenlandse musical producties, is de Nederlandse musical schrijftraditie zich opvallend genoeg toch op een geheel eigen wijze blijven ontwikkelen. Want hoewel er na het succes van ‘My Fair Lady’ in datzelfde jaar een ware musicalkoorts onder Nederlandse producenten en toneelgezelschappen heerste, met maar liefst negen vertalingen van buitenlandse succesmusicals, bleek de Anglo-Amerikaanse musical echter nog geen garantie voor succes. In Nederland flopten deze voorstellingen stuk voor stuk na een matige ontvangst van publiek en pers, waardoor menig musicaldroom, door de hoge productiekosten die een musical met zich meebrengt, eindigde in een faillissement (Scholten 2004, 12). Vrije producenten werden zich hierdoor bewust van het onverbiddelijke risico dat musical met zich meebracht.

Tegelijkertijd werden theatermakers zich bewust van het veelzeggende feit dat het Nederlandse publiek niet hetzelfde is als het Amerikaanse.

3.2 Het ingetogen huwelijk tussen cabaret en amusement: Schmidt en Bannink

Het was producenten al vroeg duidelijk geworden dat het importeren van buitenlandse successen geen garantie was voor volle zalen. Er moest meer rekening gehouden worden met de smaak het van het Nederlandse publiek. In Nederland was het publiek meer geïnteresseerd in gezelligheid en een zinnige inhoud (Harmelen 1997, 58). Annie MG Schmidt was de eerste schrijfster die een geslaagde poging deed om de potentie van de Anglo-Amerikaanse musical met het Nederlandse verschil in smaak te verenigen en de Nederlandse musical verder te helpen in de zoektocht naar een eigen identiteit.

In 1965 boekte Schmidt samen met componist Harry Bannink, tevens haar compagnon voor al haar volgende musicals, dan ook het eerst grote succes sinds ‘My Fair Lady’ met de Nederlands geschreven musical ‘Heerlijk duurt het langst’. De voorstelling beleefde maar liefst 543 voorstellingen in de theaters en wordt tot op de dag van vandaag het beginpunt van de Nederlandse musicalcultuur genoemd. Met in totaal zeven musicals in bijna twintig jaar tijd schrijft dit succesvolle duo geschiedenis door eigenhandig een musicaltraditie op te zetten. Een eigenzinnig traditie bovendien, want de musicals van Annie MG Schmidt waren vooral muzikale komedies van oer-Nederlandse snit, die eerder voortkwamen uit het cabaret-idioom dan uit de drang om de Angelsaksische musicalvorm als lichtend voorbeeld te nemen (Gelder 1991). Ze kreeg dan ook veel lof van recensenten voor het aansnijden van actuele, gewaagde en onconventionele onderwerpen. Dat was een van haar talenten: het werken op de grens van taboe (Brouwer 1983, 99). Schmidt groeide daarmee uit tot de verpersoonlijking van de Nederlandse musical (1983: 79).

Gek genoeg zegt Schmidt in haar boek *Oja... Herinneringen Aan Zes Schmidt/Bannink Musical*s zelf nooit eerder een musical gezien te hebben voordat zij ‘Heerlijk duurt het langst’ schreef (Schmidt 1983, 5). Desondanks realiseerde ze zich wel dat musical bestaat uit de integratie van verschillende disciplines die een zekere spanningsboog vereisen en paste ze wel bewust musicalconventies toe. Musical was voor haar ‘totaaltheater’ waarin je alles kon laten zien wat je maar wilde, maar, bang om hierin te verdrinken, koos zij voor de meest voor de hand liggende conventionele methode: een musical moest bestaan uit een serie korte scènes met liedjes en balletten tussendoor. Ingetogen, maar kleurrijk. In Schmidt’s musicals werd de plotstructuur dan ook voornamelijk ontwikkeld in de dialogen en stonden de liedjes op cabaretse wijze bijna volledig op zichzelf (Brouwer 1983, 78). “Door

onze langdurige en stevige cabaretraditie verwachten we van de liedjes iets meer dan het oppervlakkige sentiment waarmee de Amerikanen tevreden zijn” (Schmidt 1983, 13).

Schmidt noemde haar eigen producties zelden musicals. Ze vond ‘mjoezikul’, zoals ze dat zelf omschreef, maar een raar woord en sprak daarom liever over ‘muzikale komedies’ of over ‘blijspel met liedjes’. Met die betiteling onderstreepte ze het belang van de tekst (Harmelen 1997, 56). Ze liet zich in haar carrière vaak beïnvloeden door het Amsterdams volkstoneel dat veel meer de traditie van het *play-with-music* repertoire volgde, waardoor volgens recensenten eigenlijk de vereiste integratie bij haar voorstellingen miste (Brouwer 1983, 81). Met de notie van musical zoals wij deze vandaag de dag kennen, zou dan ook gezegd kunnen worden dat haar voorstellingen naar Anglo-Amerikaanse begrippen onvolmaakte musicals waren.

“Pas achteraf werden de onvolkomenheden zichtbaar: de liedjes waren niet evenwichtig over het script verdeeld, sommige hielden de handeling op in plaats van die voort te stuwten, de titel bleef in de lucht hangen omdat het titellied tijdens de try-outs wegens tijdnood was geschrappt, en er ontbrak zelfs een finalenummer. (...) Maar dat was een kwestie van onwennigheid, die destijds niemand opviel.” (Scholten 2004, 19)

‘Heerlijk duurt het langst’ werd toen ondanks haar onvolkomenheden toch als musical gewaardeerd en gaf producenten in die tijd weer hoop, waardoor er een tweede musicalgolf ontstond met zowel nieuw Nederlands als buitenlands repertoire. Daarbij hebben cultuur- en smaakverschillen in Nederland er in die tijd ook voor gezorgd dat de Nederlandse musical niet meteen al een voorbeeld nam aan de grootsheid en het spektakel van de Anglo-Amerikaanse amusementsmusical. Het waren daarom altijd musicals met een knipoog. Pas met de komst van ervaren Amerikaanse musicalregisseur Paddy Stone in 1971 die haar medewerking verleende aan de laatste paar Schmidt musicals, werden de disciplines muziek, dans en spektakel daadwerkelijk behandeld als eveneens belangrijke elementen in een Nederlandse musical (Aalders 1992, 49). Dankzij de showelementen en toegepaste musicalconventies van Paddy Stone kregen deze musicals voor het eerst ook wat Amerikaanse vormkenmerken.

3.3 Het extravagante huwelijk tussen cabaret en amusement: Brink en Sanders

In tegenstelling tot Schmidt’s actuele manier van schrijven, over het oer-Hollandse huis-, tuin-, en keuken-milieu (gecombineerd met pikante onderwerpen, maar altijd onder het

Nederlandse credo ‘doe maar gewoon, dan doe je al gek genoeg’), liet vanaf 1979 een nieuw schrijversduo van zich horen die juist niets moest hebben van deze Nederlandse bescheidenheid. Jos Brink en Frank Sanders, beide theatermakers vanuit het cabaret- en kleinkunscircuit, startten samen met hun musicalgezelschap Tekstpierement na flink wat vooronderzoek in Amerika en Engeland een nieuwe extravagante musicaltraditie met veel visueel spektakel en verhalen met veel typetjes van Brink (Brouwer 1983, 97/98). ‘Amerika, Amerika’ (1981) en ‘Maskerade’ (1979) waren een paar van hun successen. Zij probeerden een mengeling te maken waardoor het publiek veel flitsende shownummers kreeg voorgeschoteld, maar ook een voorstelling die iets te zeggen had. In tegenstelling tot Schmidt stond in deze voorstellingen de plot centraal (in plaats van de liedjes), was het geheel over het algemeen vloeiender en minder fragmentarisch en kenden hun musicals een grotere stilistische eenheid.

Brink en Sanders maakten samen een geheel nieuw repertoire, zo veel mogelijk volgens Amerikaanse wetmatigheden (zoals de plaatsing van de nummers) met een eigen geschreven verhaal (*book*) aangepast aan de Nederlandse theatersituatie. “Musical; moet op de eerste plaats entertainment zijn en op de tweede plaats het verhaal dat het karretje is waar de musical op voortgetrokken wordt”, was de conclusie die Jos Brink aan de hand van hun gezamenlijk vooronderzoek in Amerika en Engeland had getrokken (Brink geluidsopname). Om het entertainmentniveau hoog te houden verwerkten zij ook veel *crowd-pleasers* in hun shows. Maatschappijkritische teksten en verwijzingen naar politieke omstandigheden, zoals men van Schmidt gewend was, speelden een veel minder belangrijke rol in het komedie gehalte dat Brink en Sanders wilden bereiken.

Toch begreep dit duo dankzij hun wortels in cabaret en kleinkunst heel goed dat een musical in Nederland naast entertainment ook stof tot nadenken moest bieden. Want hoewel musicals van de hand van Brink en Sanders vaak als glad en oppervlakkig werden gezien, waren zij zich bewust van het feit dat theater in Nederland per definitie maatschappijkritisch moest zijn wilde het geaccepteerd worden (Brouwer 1983, 105). Om die reden namen zij als makers altijd een stelling in ten opzichte van het verhaal die tijdens de voorstelling aan het licht werd gebracht, ondanks dat dit voor hen enigszins geforceerd voelde: “Musical in Nederland heeft nog altijd dat vermaande vingertje: wij hebben een mening en daar moet het publiek zich aan conformeren” (Brink geluidsopname). Brink en Sanders voelden zich daarom genoodzaakt het Amerikaanse concept hier en daar te vernederlandsen om zo op cabareteske wijze aan de verwachtingen van het Nederlandse publiek te voldoen.

Het vernederlandsen van musicals ging echter ten koste van de Amerikaanse structuur. Aan het eind stapte Brink, die zelf vaak een grote rol in zijn eigen shows had, bijvoorbeeld uit zijn rol om in een vertellerfunctie de Nederlandse aspecten aan de musical en het verdere levensverloop van de personages aan te wijzen (Brouwers 183, 105). Een gebruik uit het cabaret en vergelijkbaar met een van Bertolt Brecht's epische vervreemdingstechnieken om de toeschouwer bewust te maken van wat er op toneel werkelijk verteld of vertoond wordt. Een andere bijwerking was dat het vasthouden aan de Amerikaanse structuur soms liedjes en balletten opleverde die op geforceerde wijze in het verhaal werden gepast, omdat daar volgens de voorschriften nu eenmaal een solo of dansnummer hoorde te staan. Ook bij dit duo was integratie een lastig streven.

Brink en Sanders hebben hoe dan ook veel betekend voor de ontwikkeling van de Nederlandse musical in het consequenter toepassen van Amerikaanse wetmatigheden, terwijl zij zich tegelijkertijd probeerden te conformeren aan de smaak van het Nederlandse publiek. Het gevolg hiervan was dat de vorm steeds belangrijker werd, maar ook merkbaar zijn invloed begon uit te oefenen op de inhoud. Voor Brink en Sanders was het één echter niet belangrijker dan het ander en hadden vorm en inhoud in hun optiek voor het eerst gelijke waarde in een Nederlandse musical.

3.4 Liever een 'muzikale komedie' dan een oh zo Amerikaanse 'musical'

De komst van Amerikaanse kennis bracht een beweging met zich mee die steeds meer begon af te wijken van Schmidt's oorspronkelijk Nederlandse interpretatie van musicals. De werkwijze van Schmidt en Bannink werd als vanzelfsprekend nagevolgd door andere schrijvers uit het cabaret, maar ook Jos Brink volgde al veel meer de structuur en wetmatigheden van de Amerikaanse musical en werkte daarom veel systematischer. Later zegt Annie MG Schmidt, enigszins cynisch terugblikkend op haar eigen musicals, heel goed te begrijpen wat een musical maken nu eigenlijk inhoudt:

"Een musical schrijven betekent beperking aan alle kanten en niet alleen financieel. Een boek schrijven is makkelijker en minder frustrerend. (...) alles mag, alles kan. Musicalschrijvers hebben die vrijheid niet. Praktische bezwaren doemen als ijsbergen op (...) En er moet zo veel." (Schmidt 1983, 13)

Schmidt doelde hiermee op de vaste (R & H) vorm en conventies waar Amerikaanse musicals in de jaren '50 en '60 zo aan gebonden waren. Ze had naar eigen zeggen moeite met het

volhouden van de spanningsboog van musical, oftewel de *flow* die eerder in paragraaf 1.2 besproken is. Liedjes en balletten konden die verstoren volgens haar, wat een puntje van zelfkritiek was omdat het haar niet altijd lukte om deze onderdelen op een vloeiende manier in het geheel te verwerken. En hoewel ze zich realiseerde dat liedjes moesten voortkomen uit de handelingen, paste ze dit zelf niet altijd toe (Brouwer 1983, 101). Wel besepte ze zich maar al te goed dat er hoe dan ook een degelijk verhaal ten grondslag moest liggen aan de liedjes en balletten. “Enkel schone schijn, enkel wat aan elkaar gebreide nummertjes... dat maakt nog geen muzikale komedie.” (Schmidt 1983, 14). Ze zegt zelf over ‘Heerlijk duurt het langst’ dan ook een ‘komedie met liedjes’ geschreven te hebben.

Dat Schmidt het hier heeft over een muzikale komedie in plaats van een musical is typerend voor het feit dat het Amerikaanse begrip van musical geen voeten in de aarde kreeg in Nederland. Musical bracht nog te veel lichtvoetige associaties met zich mee. Om die reden heeft Schmidt bewust haar eigen draai aan musical gegeven, zij wist immers wat het Nederlandse publiek wilde zien. Uiteindelijk heeft dit geresulteerd in eigenzinnige musicalvoorstellingen waar het publiek zich in kon herkennen en waarmee de geboorte van de Nederlandse musical een feit was.

De komst van ‘eigen’ musical hield de import van buitenlandse musicals enige tijd tegen, maar aan het einde van de jaren ’80 probeerde vrije producent Joop van den Ende Broadway weer naar Nederland te brengen. Waar Nederland nog wat te nuchter leek voor de Amerikaanse opzet van de Brink en Sanders voorstellingen, lukte het Van den Ende om hier verandering in te brengen met een constante toestroom aan nauwkeurig uitgevoerde buitenlandse producties vanaf de hitshow ‘Cats’ in 1983. De musicalproducties werden in de jaren ’90 dan ook steeds groter van opzet. In Amerika werd immers het showelement gezien als de doorslaggevende factor voor het slagen of floppen van een musical. Het publiek is hierdoor verwend en komt voor spektakel. De producenten speelden hierop in en riepen voortdurend dat ze de grootste en duurste musical aller tijden aan het maken waren, waardoor de concurrentie toenam (Ewijk 1993, 7). Hierdoor werden ook de verwachtingen van het Nederlandse publiek opgeschroefd. Tot op heden, waarin het grote publiek musicals bijna niet meer anders kent dan als grote shows die enkel bestaan uit spektakel en amusement.

Hoofdstuk 4. Drie kenmerken van de oer-Hollandse ‘mjoezikul’ⁱⁱⁱ

1. Diepgang
2. Hollandse thematiek
3. Werkwijze vanuit cabaret

Uit hoofdstuk 3 blijkt dat er sprake is van twee duidelijke musicalstromingen die voortvloeiden uit het cabaret en volkstoneel van onder meer Bouhuys en Kous, voordat de importmusical (en het imperium van Joop van den Ende) vanaf de jaren ‘80 zijn stempel op musical in Nederland begon te drukken. Deze stromingen zijn bepalend geweest voor de vorming van eigen Nederlands repertoire en typerende kenmerken. Volgens Van Ewijk is Nederland zelfs één van de weinige landen die naast Amerika en Engeland een eigen musicaltraditie probeert te vormen: “Natuurlijk proberen ook andere landen wel eens zelf een musical te maken, maar nooit gebeurt dat met zo’n regelmaat als in Nederland.” (1993: 7). Dit heeft te maken met het feit dat de diepgewortelde Nederlandse cabaretttraditie altijd al de voedingsbodem is geweest voor de Nederlandse musical en zich later pas heeft laten beïnvloeden door Anglo-Amerikaanse musicals. Bijna iedere musical-auteur die aan het begin stond van deze oorspronkelijk Nederlandse musicalbeweging (Annie Schmidt, Jos Brink, Robert Long, Seth Gaaikema, Haye van der Heyden, Ivo de Wijs, Guus Vleugel) was dan ook afkomstig uit het cabaret. In vergelijking met andere volwassen musicallanden (waaronder Amerika, Engeland en Duitsland) heeft het voortkomen van musical uit deze cabaretttraditie dan ook specifieke Nederlandse kenmerken met zich meegebracht.

4.1 Altijd op zoek naar diepgang

Als eerste blijkt dat musical in Nederland vaker inhoudelijke ambitie heeft dan in het buitenland, zoals ook theatercriticus Henk Van Gelder opmerkt (Gelder 1993). Een groot verschil met Amerika is namelijk dat de musical daar is voortgekomen uit verschillende amusementsvormen als operette, variété, revue en burleske. De insteek van deze genres is altijd ‘licht verteerbaar’ geweest met veel komedie, korte sketches, vrolijke muziek, vlotte dansjes en opvallende kostuums. In Amerika wordt de nadruk dan ook veel meer op de muzikale en visuele aspecten gelegd. Hierdoor kennen Amerikaanse musicals een emotionele diepte die in Nederlandse musicals niet zo sterk vertegenwoordigd is (Aalders 1992, 70). In tegenstelling tot Amerika was het in Nederland de norm dat musical altijd op kritische wijze voeten in de aarde moest hebben. Musical was dan wel lichter vermaak dan bijvoorbeeld cabaret, maar mocht nooit alleen over koetjes en kalfjes gaan. Daar kwam het publiek niet voor. “Nederlandse musicals kunnen geen puur entertainment bieden maar moeten een sterk

engagement uitstralen, een boodschap hebben.”, aldus voormalige musicalmakers Freek de Jonge en Bram Vermeulen (Aalders 1992, 69).

‘Heerlijkheid duurt het langst’ legde de grondslag voor de typische Nederlandse musical in de cabaretraditie (Scholten 2004, 19). Het was actueel, maatschappelijk geëngageerd, politiek satirisch en de nadruk lag op de tekst. Schmidt, altijd gekenmerkt als de schrijfster waarin het Nederlandse publiek zich kon herkennen en die wist wat er in de maatschappij speelde, zegt hierover:

“Het is opvallend dat niet alleen recensenten maar ook mensen uit je omgeving vinden dat een musical pas ‘ergens over gaat’, als er maatschappijkritiek in voorkomt (...) dit is typisch Nederlands. Het calvinisme steekt de kop altijd weer op. De vermanende vinger hoort erbij. De moraal van het lied. Nu de seksuele moraal geen rol meer speelt hebben we ons gestort op de politiek als gewetensthermometer.” (1983: 66)

Schmidt leverde met deze uitspraak indirect ironisch commentaar op haar eigen musical ‘Wat een planeet’ uit 1973, waarin alle kritische thema’s van honger in de derde wereld tot milieuvervuiling en crisis aan bod kwamen, en tot haar eigen stomme verbazing volgens recensenten betiteld werd als een musical die ‘eindelijk iets te zeggen heeft’. “Je hoeft maar San Salvador of Zuid-Afrika te roepen en net als de hond van Pavlow reageert een deel van de pers op het signaal. Het zit goed” (1983: 66). Nederlanders weigeren nou eenmaal het vooroordeel aan te nemen dat musical een simpel verhaaltje in plaats van een moeilijker onderwerp moet hebben (Aalders 1992, 43/45).

4.2 Thematiek bij voorkeur Oer-Hollands

Nederlandse musicals moeten dus over het algemeen geëngageerd zijn en een (liefst kritische) boodschap hebben. Maar het is de herkenbare boodschap of thematiek die vaak als voorwaarde voor succes geldt. Zo maakte Schmidt haar musicals bewust actueel en herkenbaar Hollands. Haar musicals waren volksmusicals waarin het publiek iets van zichzelf in de figuren op het toneel kon herkennen. Door haar musicals zo actueel te schrijven betekende dit echter ook dat haar voorstellingen tijdgebonden waren en snel verouderen, waardoor haar musicals vandaag de dag niet snel meer zullen aanslaan. Een Nederlandse *musicalrevival* komt dan ook vrijwel niet voor, terwijl dit in Amerika een heel normaal verschijnsel is. Amerikaanse musicals hebben namelijk vaak een veel tijdlozer onderwerp met vooral veel emotionele diepte in plaats van inhoudelijke diepte (Aalders 1992, 69).

4.3 Werkwijze vanuit de cabaretraditie

Het schrijven, componeren en uitvoeren van een musical is een gecompliceerd proces dat vakmanschap vereist van een uitgebreid team van makers. Volgens regisseur Eddy Habbema is een musical ook pas geslaagd wanneer alle theatrale elementen met elkaar in balans zijn, waarmee een gezamenlijke zeggingskracht en emotionele diepgang gevonden wordt gecreëerd (1997: 109). Typerend voor de Nederlandse musical is echter dat deze vroeger meer waarde hechtte aan inhoudelijke diepgang en hierdoor de tekst altijd voorrang gaf op de muziek (Ewijk 1993, 19). In zowel de Amerikaanse als Nederlandse situatie is er dan ook sprake van een subjectieve opvatting van balans. In Amerika zal men de balans meer zoeken ten behoeve van de muziek. In Nederland zoekt men de balans ten behoeve van de tekst.

Het gevolg van deze keuze is dat de Nederlandse musical altijd tot stand kwam op initiatief van de schrijver in plaats van de componist. Waar de titel van een Amerikaanse of Engelse musical altijd in één adem met de componist wordt genoemd, herkennen wij een Nederlandse musical altijd eerst aan de tekstschrijver(s). Zo kennen wij Schmidt's 'Heerlijk duurt het langst' of Brink's 'Amerika Amerika', maar wie de tekstschrijvers van Andrew Lloyd Webbers 'Phantom of the Opera' of Stephen Sondheims 'Sweeney Todd' waren is vaak een raadsel.

Het voorop stellen van de tekstschrijver bracht ook een Nederlandse manier van werken met zich mee. Terwijl de meeste musicals in Amerika en Engeland het resultaat zijn van de gelijktijdige inspanning tussen tekstschrijver en componist wisten Brink en Sanders (die beiden veel ervaring in cabaret hadden) niet beter dan dat er eerst een tekst werd geschreven voordat daar muziek bij kwam. Hetzelfde gold voor het duo Schmidt en Bannink. Het heeft echter jaren geduurd voordat zijn naam even prominent in de belangstelling stond als de hare. Muziek is als gevolg daarvan altijd op de tweede plaats gekomen en Nederlandse schrijvers en componisten, werkten in tegenstelling tot Amerikaanse en Britse duo's, vaak apart. Van Ewijk spreekt zelfs van een muzikale bloedarmoede in Nederland (Gelder 1993). Volgens hem bezitten we gewoonweg betere tekstschrijvers vanuit cabaret en kleinkunst, dan componisten.

Hoofdstuk 5. Broadway-allure

Musicalmoeder Annie MG Schmidt en peetooms Brink & Sanders hebben de Nederlandse musical een eigenzinnige maar door vele gewaardeerde opvoeding gegeven. Vergeleken met Anglo-Amerikaanse kenmerken uit hoofdstuk 2 stond Schmidt's opvoeding daarmee in een aantal opzichten recht tegenover de Rodgers en Hammerstein geschoolde musicals die in dezelfde periode in Amerika hoogtij vierde. Met als voornaamste verschil dat Amerikaanse musicals uit deze periode hoofdzakelijk een lichtvoetige insteek hadden, terwijl het Nederlandse publiek een kritischere ondertoon zocht. Sindsdien hebben beide genres zich verder ontwikkeld over een periode van zestig jaar.

Nederland heeft wat betreft kennis en kwaliteit vanaf de jaren '50 een flinke inhaalslag moeten maken ten opzichte van Amerika en Engeland, met als gevolg dat er met steeds meer producenten ook steeds grotere shows worden gemaakt (met een opvallend groeiend aantal nieuw Nederlandse jeugdmusicals). Ook de Nederlandse talent- en kennispoel wordt voor producenten steeds groter om uit te vissen met musical- en schrijfopleidingen die als paddenstoelen uit de grond schieten. Het binnenhalen van buitenlands talent, om vervolgens eigen talent te ontwikkelen is de formule die een bedrijf als Stage Entertainment van Joop van den Ende heeft doen uitgroeien tot een productiemaatschappij van nationale en internationale allure. De ontwikkeling van kwaliteit en kennis heeft onder grote producenten dan ook de nodige pretenties met zich meegebracht: wat Broadway kan, kunnen wij Nederlanders ook.

5.1 De grote jongens maken de dienst uit

“[Maar] nooit zullen de Nederlandse musicals de grote Broadway producties evenaren. De weelde van grote balletten, zo feilloos uitgevoerd, veertig man orkest in de bak, de overdaad aan schitterende kostuums en decors. We hebben er in de eerste plaats het geld niet voor. (...) En – we hebben niet dat grote arsenaal van acteurs, zangers en dansers, waaruit men in Amerika kan kiezen.” (Schmidt 1983, 13)

Deze uitspraak van Annie MG Schmidt in de jonge jaren van musical in Nederland, laat in tegenwoordige tijd zien hoeveel er in zestig jaar kan veranderen. Grote producenten laten tegenwoordig op professionele en bekwame wijze zien dat ook Nederland Broadway-kwaliteit in huis heeft. In ruil voor prijzige toegangskaartjes wordt een avond uit

gegarandeerd met vrolijke shows als de ‘Lion King’, ‘Mary Poppins’ en ‘Hairspray’. Shows die hun succes eerder in het buitenland hebben bewezen en met vakkundige precisie worden gekopieerd naar het origineel. Hiervoor hebben de producenten de nodige kennis en het creatieve of technische talent naar Nederland gehaald. Met musical als ongesubsidieerde kunstvorm is het dan ook niet verbazingwekkend dat de ontwikkeling van het genre merendeels in de handen van de grotere producenten ligt. Denk aan onder meer Stage Entertainment, Stardust Entertainment, V&V producties, NEW productions en middelgrote producenten als Van Hoorne en De Graaf & Cornelissen. Dit betekent dat ook de artistieke ontplooiing van de Nederlandse musical hier voor een groot deel van afhankelijk is. Zeker sinds musical zich voornamelijk onder de vrije producenten is gaan manifesteren.

Vrije producenten volgen steeds meer Amerikaanse en Engelse voorbeelden voor het minste risico en de grootste kans op succes (Brouwer 1983, 111). Met het geld in handen van de grote producenten, maken zij de dienst uit en zonder subsidie ligt het de ontwikkeling van musical in hun handen. “The problem is not the absence of young talented writers, but finding the money to support them to put their work on stage” (Prince 2006, 176). Hiermee komen we dan eindelijk terug op het lastige artistiek - commerciële dilemma waar deze scriptie mee van start is gegaan. Producenten nemen om financiële redenen namelijk niet snel een risico met onbekende, dan wel commercieel risicovolle voorstellingen die juist voor artistieke vooruitgang zo belangrijk kunnen zijn. Zij moeten immers de grote investeringen die musical met zich meebrengt kunnen terugverdienen.

Slechts een enkele producent heeft het vermogen om een potje apart zetten voor een inhoudelijk interessant experiment. Een zeldzaam voorbeeld hiervan is de Sondheimvoorstelling ‘Passion’ die in 2004 door Joop van den Ende werd uitgebracht. Een redelijk ontoegankelijke musical en daardoor een gewaagde keuze. Toch wilde Van den Ende hiermee tegenover de ‘pretentieloze’ musicals van dat seizoen ook iets artistiek interessants in de weegschaal leggen. Het lukte uiteindelijk om met bekende acteurs in de hoofdrollen break-even te draaien, met als voornaamste doel om hiermee de deuren geopend te hebben naar meer lef en durf van producenten met dit genre (Groot Nibbelink 2005, 8).

5.2 Wie het kleine niet eert, is het grote niet weert

Brouwers concludeerde in 1983 dat de omstandigheden nog niet rijp waren voor een diverse musicalcultuur (1983: 105). En aangezien er met een enkele voorzichtige poging als ‘Passion’ nog niet gesproken kan worden van een diverse musicalcultuur, lijkt het erop dat nog niet alles in zestig jaar tijd drastisch is veranderd. In een debat over de stand van zaken van de

musical in Nederland op 28 januari 2010, georganiseerd door de Kring van Nederlandse Theatercritici, werd het eenzijdige aanbod van musical en het belang van kleinere producties om het vak levend te houden nog eens benadrukt. “Musicals zijn niet allemaal groots en entertainment en bedoeld voor het grote publiek” (Rings 2010), aldus M-lab oprichter Koen van Dijk. Volgens musicalregisseur en -schrijver Daniel Cohen is door het eenzijdige aanbod het publiek voor theater nog altijd veel te gescheiden.

“Je hebt mensen die naar toneel gaan en mensen die naar musical gaan. Ik denk dat je dat veel meer zou kunnen mixen. Dat je als toeschouwer denkt: ik hoef niet per se naar ‘Tarzan’ te gaan, maar ‘The last five years’ is wel iets voor mij.” (Croonen 2009b, 7)

Koen van Dijk, oprichter van stichting M-Lab (musical theater laboratorium) in Amsterdam, onderscheidt zich in al het marketinggeweld voor grote musicals, door hieraan voorbij te gaan en zich bewust in te zetten voor artistieke vernieuwing en kwaliteit op kleinere schaal:

“Wij doen geen marktonderzoek. Ik doe wat ik op dat moment interessant vind. Musicals zijn niet allemaal groots en entertainment en bedoeld voor het grote publiek. Maar het is lastig om die andere musicals, om nieuwe titels onder de aandacht te brengen en in de markt te zetten.” (Rings 2010)

Zonder een initiatief als het M-lab en tevens Stichting Beeldenstorm, zal het experimenteren met musical en het creëren van diversiteit afhankelijk blijven van de vrije producenten. Beide stichtingen kunnen echter nog niet zelfstandig bestaan zonder financiering van fondsen als de Joop van den Ende foundation, het Ministerie van Onderwijs of een (tijdelijk) samenwerkingsverband met een vrije producent. Van Dijk geeft aan dat het namelijk telkens weer een grote uitdaging is om publiek te vinden voor onbekende shows. Musicalregisseur Paul Eenens signaleert dit probleem ook in het buitenland:

“Er is geen groot publiek voor vernieuwende producties en een commerciële producent moet zijn geld terugverdienen. In Berlijn kreeg een Duitse versie van de succesvolle Off-Broadwaymusical 'Urinetown' - 'Pinkelstadt' - best mooie recensies maar hield het toch niet langer dan een half jaar vol omdat er te weinig publiek op af kwam.” (Groot Nibbelink 2005a, 8)

Een Nederlands gezegde voor het Nederlandse publiek lijkt hier gepast: wat de boer niet kent dat eet hij niet. Daarbij wekt het label musical op dit soort voorstellingen bij het grote publiek vaak de verkeerde verwachtingen. Net zoals Schmidt in haar tijd nog wel eens verkeerd gezien werd als het equivalent van musical, wordt musical in deze tijd (zoals ook aan het begin van deze scriptie werd gemeld) nog steeds vaak verkeerd gezien als het equivalent van entertainment. Want hoewel de omstandigheden intussen zijn gerijpt, of in elk geval, de kennis en de middelen die er toen niet waren staan nu wel tot onze beschikking, blijkt een toename van kennis en talent nog geen garantie voor een grote diversiteit aan voorstellingen. En zo is de cirkel weer rond. Dergelijke misvattingen van het publiek zullen dan ook blijven bestaan totdat producenten meer risico durven te nemen en musical zich in al zijn diversiteit kan laten zien.

5.3 Zelfvoorzienend in kwaliteit en talent

Maar het is nog niet nodig om de handdoek in de ring te gooien. Integendeel. Ondanks het gemis aan diversiteit in het huidige musicalaanbod, lijkt het er voor het musicalseizoen 2010-2011 op dat producenten daarentegen wel steeds zelfverzekerder origineel Nederlandse producties durven te ontwikkelen. In de sector van origineel Nederlands repertoire, waar producties vanaf de eerste letter zelf ontwikkeld worden, is er dus wel degelijk sprake van artistieke ontplooiing.

In bijlage 2 is te zien dat er in vergelijking met voorgaande jaren meer origineel Nederlandse producties van vrije producenten zijn bijgekomen. Hoewel onconventionele producties zoals die van Sondheim dus vanwege hun onbekendheid niet snel geproduceerd worden, blijken producenten dus wel vertrouwen te hebben in producties van eigen bodem. Over de afgelopen jaren zijn het voornamelijk de buitenlandse amusementsmusicals geweest die geld in het laatje brachten en daarmee de financiële mogelijkheden creëren voor het ontwikkelen van minder commerciële producties en eigen Nederlands repertoire. Maar door een aantal grote successen werd bewezen dat nieuw Nederland repertoire ook zeer goed zelf zijn mannetje kan staan.

Het beste voorbeeld hiervan is de nieuw Nederlandse musical ‘Ciske de Rat’ (2007-2009) van Stage Entertainment. De meest succesvolle oorspronkelijk Nederlandse musicalproductie tot op heden. Deze origineel Nederlandse musical was als reizende voorstelling maar liefst 712 keer in de theaters te zien en werd onder meer in een recensie van Henk van Gelder voor het NRC geprezen om zijn kwaliteit van acteurs, zangteksten, muziek (zowel Hollands in de vondsten met draaiorgels, als indrukwekkend orchestraal in het

idioom van Brecht en Weill) (Gelder 2007). Voorstellingen als de vanuit het toneel geadopteerde musical ‘Op hoop van zegen’ van De Graaf & Cornelissen uit 2009, de boekmusical ‘Turks Fruit’ van Stichting Beeldenstorm en Harry Kies uit 2006 en de popmusical ‘Ja zuster nee zuster’ van V&V producties uit 2009 waren kleinere musicals met daarmee bescheidenere successen, maar ook veel geprezen en nog beter: goed bezocht.

Met dit soort producties werd definitief bewezen dat Nederland de nodige eigen kennis en kwaliteit bezit om met een creatief Nederlands team en verhalen van eigen bodem de harten van het grote publiek te kunnen veroveren. Het toegenomen aantal Nederlandse producties doet dan ook vermoeden dat deze successen producenten het vertrouwen hebben gegeven dat het publiek open staat voor nieuwe Nederlandse musicals.

Hoofdstuk 6. De stand van zaken van de Nederlandse musical

Het groeiende aantal Nederlandse producties van de afgelopen jaren kan betekenen dat de Nederlandse musical langzamerhand steeds beter houvast krijgt. In hoeverre de Nederlandse producties van afgelopen jaren ook tot een Nederlandse musicaltraditie gerekend kunnen worden, hangt af van in hoeverre zij de drie Nederlandse kenmerken in zich dragen.

6.1 Thematiek: Een beetje Hollands, alstublieft

Opvallend genoeg is er aan de musicals uit de lijst van vrije producenten in bijlage 2 onmiddellijk één duidelijk kenmerk te herleiden. Het kenmerk van de oer-Hollandse thematiek. Dit is niet helemaal vanzelfsprekend, omdat dit kenmerk opvallend genoeg ook een tijd is weggebleven van het Nederlandse podium. Zo verlangde NRC recensent Van Gelder in 1993 terug naar de tijden van de oorspronkelijk Nederlandse musical en de oer-Hollandse thema's: "(...) wanneer gaat een Nederlandse musical weer eens gewoon over Amsterdam of het feminisme, over Max Havelaar of over Fien de la Mar, over Troelstra of over corrupte notarissen?" (Gelder 1993). Volgens hem zijn de musicals over typisch Nederlandse onderwerpen, geworteld in de cabarettraditie, in de jaren voorheen tamelijk dun gezaaid geweest. Toen al merkte hij op: "Kennelijk vormen de financiële risico's een steeds groter struikelblok." Een probleem dat de jaren erna alleen nog maar groter zou worden.

Toch blijkt dat het oer-Hollandse thema bij vrije producenten zijn weg naar het grote podium weer heeft teruggevonden met meer Nederlandse producties en meer Hollandse thema's. De thematiek heeft over het algemeen wel een iets andere invulling gekregen. Het zijn tegenwoordig geen tijdgebonden actuele verhalen meer, maar tijdloze dramatische verhalen die als uitgangspunt voor een musical dienen. Diepgang wordt namelijk niet meer gezocht in het uitten van maatschappelijk actuele kritiek, maar in de emotionele diepgang van het verhaal. Wel staat de herkenbaarheid nog altijd voorop. Producenten pakken namelijk terug op bekende volksverhalen zoals in de musicals 'Op hoop van zegen', 'Wat zien ik?!', 'Pietje Bell', 'Ciske de rat', 'Kruimeltje'. Of ze nemen bekende Nederlandse (historische) figuren en gebeurtenissen als uitgangspunt zoals bij 'Rembrandt', 'Doe maar!', 'Toon Hermans', 'Soldaat van Oranje' en '1953'. Alleen de musical 'Petticoat' is een vreemde eend in de bijt en een bijzondere uitzondering, omdat deze door het creatieve team van vrije producent Joop van den Ende als enige in zijn soort volledig nieuw bedacht is.

Hoewel Nederlandse musicals dus blijkbaar nog steeds het liefst zo Hollands mogelijk blijven, heeft men wel naar Amerikaans voorbeeld beseft dat grotere musicals zich beter lenen voor eveneens grote, tijdloze verhalen (dat biedt namelijk ook potentie voor revivals). Actuele onderwerpen laat men toch maar aan het cabaret over. Daarmee is de scheiding tussen cabaret en musical wat betreft de thematiek definitief geworden.

6.2 Diepgang: Aan de uitwerking van het verhaal kan het niet liggen^{iv}

Vooral het creatieve team achter 'Petticoat' en 'Ciske de rat' heeft laten zien dat zij de kennis en ervaring in huis hebben om de verschillende disciplines van musical in de juiste balans te brengen. De Nederlandse musical is dankzij hen allang niet meer een 'komedie met liedjes', maar kan beschouwd worden als een geïntegreerde show op een niveau dat zich op dit moment nog op eenzame hoogte waant. In dit opzicht zijn makers er in tegenstelling tot vroeger nu wel in geslaagd inhoudelijke diepgang te creëren in samenwerking met de vorm. De twee producties streven naar een emotionele beleving en verdieping van het verhaal. Dat lukt mede doordat beide producties een ritme bezitten dat vrijwel geen moment hapert en aangeeft dat ze het Amerikaanse idee achter *flow* in de vingers hebben. Niet geheel verbazingwekkend, wetende dat het uit de stal van Joop van den Ende komt, perfectionist in het kopiëren van Amerikaanse shows vol dramaturgische wetten en succesformules.

Toch hebben ook deze shows een eigen Nederlands karakter weten te behouden. Niet alleen in de thematiek. Ook al doet de vorm vermoeden dat er nauwkeurig met Amerikaanse wetten rekening gehouden is, het gevaar om oppervlakkig te worden wordt op vakkundige wijze vermeden. Dit heeft alles te maken met de ambitie van de makers om elk lied en elke overgang dramaturgisch aan het verhaal te verantwoorden en evenredig uit te diepen in zowel dialoog, lied, dans en conceptuele betekenis. Er wordt dan ook een structuur gemaakt omwille van het verhaal en niet andersom. Voor Paul Eenens, regisseur van beide producties, betekent dit opvallend genoeg dat hij zich juist niet conformeert aan Amerikaanse wetten. Hij neemt naar eigen zeggen wel notie van bestaande wetten, maar maakt bewust zijn eigen afwegingen. Als voorbeeld noemde hij eens een anekdote over zijn debuutregie, de Rodgers en Hammerstein musical 'The Sound of Music':

"Ik heb er bewust voor gekozen om een eigen bewerking te gebruiken. De Amerikanen waren daar niet blij mee, het heeft bijna een rechtszaak opgeleverd. (...) Een voorbeeld: het nummer 'My favourite things' dat Maria in de slaapkamer met de kinderen zingt is officieel een duet met moeder-overste. (...) opeens zegt moeder-overste, ik wist niet wat ik las: even

wat anders, je neuriede vorige week een liedje, hoe ging dat ook weer, zing dat nog eens. Dan zet het orkest in en zingt Maria 'My favourite things' samen met moeder-overste. Ik kan daar niks mee.” (Groot Nibbelink 2005a, 5)

Eenens laat de inhoud de vorm bepalen en niet andersom zoals in R&H musical wel vaker gebeurd. Hij stelt daarmee het verhaal als voorwaarde voor alle dramaturgische keuzes, maar zoekt ook in muziek en dans naar inhoudelijke verdieping om de optimale balans te krijgen. In de oorspronkelijk Nederlandse musicals ‘Soldaat van Oranje’, ‘Op hoop van zegen’ en ‘1953’ lijkt die balans veel meer naar het verhaal te hellen. Hierdoor ontstaan er ook binnen de Nederlandse musical subgenres, want niet elke musical hoeft te streven naar een evenredige balans tussen muziek, dans en drama. In bijvoorbeeld een *musical play* als ‘The last five years’ wordt de balans ook bewust meer naar het verhaal toetrokken. Desondanks blijft de vorm belangrijk en wordt de inhoudelijke verdieping voornamelijk in de nummers gezocht. En dat is nog altijd een verschil met de meeste Nederlandse musicals, waarin de verdieping voornamelijk in de dialoog tussen de nummers en dansen door te vinden is.

6.3 Werkwijze: Op zoek naar de optimale samenwerking

Voor ‘Petticoat’ en ‘Ciske de rat’ werden structuur en verhaal nauw op elkaar afgestemd om emotionele vervlakking te voorkomen. De evenwichtige balans en kadans van de musical is volgens Eenens het resultaat van een intensieve samenwerking met de schrijver, componist, ontwerper en andere betrokkenen (persoonlijk interview, 5 maart, 2010). Hiervoor gingen zij op een voor Nederlandse begrippen unieke wijze te werk. De schrijver, regisseur en componist bespraken al in het eerste beginstadium zorgvuldig hun ideeën met elkaar. Vervolgens gingen ze vrijwel gelijktijdig te werk en als het even kon in dezelfde ruimte. Vlak voor het repeteer stadium, organiseerden ze iets unieks. Door middel van een tweeweekse workshop met de cast werd uitgeprobeerd wat wel en niet werkte aan het script, libretto en muziek, om aan het einde van die twee weken een korte presentatie te geven voor de producenten.

Het creatieve team van Eenens is dus gewend om zo snel mogelijk nauw met elkaar samen te werken, wat uitzonderlijk is. Ook on-Nederlands is dat de muziek in hun musicals niet slechts ter ondersteuning is van de tekst, maar een leidende rol speelt met herkenbare thema’s en een leidmotief. Met succes, want ook ‘Petticoat’ is ontvangen als “nauwkeurig uitgebalanceerd” en “voorlopig hoogtepunt in de Nederlandse musicalgeschiedenis” (Gelder 2010). Maar de cabaretseke werkwijze van vroeger is een gewoonte die nog niet overal wordt

afgeleerd. Veel Nederlandse theatermakers hebben moeite met het hanteren van een gelijke verdeling in taken en stellen nog altijd de schrijvers voorop. Musicalregisseur en schrijver Paul van Ewijk vindt dit niet heel verwonderlijk: “Het mislukken van een voorstelling staat of valt vrijwel nooit met de muziek, maar met de verhaallijn. Wat dat betreft zijn we in Nederland redelijk consequent: we hebben altijd de schrijvers voorop gesteld.” (Groot Nibbelink 2005b, 6). Zo werd in het maakproces voor de musicals ‘Soldaat van Oranje’, ‘Op hoop van zegen’ eerst het script geschreven alvorens daar muziek bijkwam. Ook bij ‘1953’ werd de componist pas actief bij het proces betrokken zodra de eerste versie van het script er lag. Het gevolg hiervan is wel eens dat de muziek niet genoeg in het verhaal geïntegreerd wordt en daardoor geen leidende rol kan spelen.

De makers van ‘Ciske de rat’ en ‘Petticoat’ zijn dus een uitzondering op de regel. Zij danken hun succes naar eigen zeggen grotendeels aan hun complexe nauwe samenwerking. In andere gevallen blijkt de cabareteske werkwijze over het algemeen nog steeds een van de meest gebruikte, te zien aan de hoeveelheid musicals die de inhoudelijke verdieping voornamelijk in het verhaal en de tekst zoeken.

Conclusie

Er zijn sporen van een zekere Nederlandse smaak te bespeuren in de manier waarop en waarover Nederlandse musicals gemaakt worden. Zowel de herkenbare Hollandse thematiek, het streven naar inhoudelijke diepgang (vooral in de tekst) als de cabareteske werkwijze die veel makers nog hanteren, kenmerken nog steeds veel Nederlandse musicals van dit moment. Deze typerende kenmerken geven niet de definitie van *de* Nederlandse musical, maar tonen de nalatenschap aan van cabareteske musicalmakers als Annie MG Schmidt over een ontwikkeling van bijna vijftig jaar.

We zien dat de Nederlandse musical de laatste jaren vooral een product van de grote commerciële producenten is, die met het verdiende geld aan grote geïmporteerde amusementsmusicals hier en daar een klein (en soms groot) risico aandurven en nieuw repertoire ontwikkelen. Opvallend hierin is dat producenten zowel om commerciële als artistieke redenen liever een onbekende, maar nieuw ontwikkelde productie met een bekende titel uitbrengen, dan een bekende, al ontwikkelde productie met een onbekende titel. Jammer genoeg zijn daardoor veel artistiek interessante producties zoals van Sondheim en Prince niet of nauwelijks op professioneel niveau in Nederland te bewonderen. Aan de andere kant levert deze voorkeur ons wel steeds meer eigen kennis, talent en ervaring op, waardoor Nederland zich met een zelfstandig oorspronkelijke musicaltraditie kan onderscheiden van Engeland en Amerika. Tevens te merken aan het debat van 28 januari 2010 tussen Nederlandse musicalproducenten, -makers en -critici, is er dus wel degelijk ambitie voor artistieke ontplooiing in de commerciële sector. Het probleem is alleen dat niet iedereen het eigen vermogen heeft om veel artistiek risico te nemen en met de voorgestelde btw-verhoging voor theaterkaartjes (dertien procent) van het huidige kabinet, dreigt een cultuurcrisis waardoor producenten met dit goede voornemen de mond gesnoerd worden.

In de gevallen van ‘Ciske de rat’ en bijvoorbeeld ‘Turks Fruit’ en ‘Op hoop van zegen’ is de investering aan de bezoekersaantallen te meten het risico waard geweest, wat producenten vertrouwen heeft gegeven in zowel hun eigen kunnen, als het materiaal van eigen bodem. De kwaliteit van deze producties is voor een groot deel te danken aan de groeiende ervaring van sommige makers en de daarmee toenemende kennis van zowel Amerikaanse als Nederlandse conventies, wetten en dramaturgie van musical. Het combineren van het beste van beide werelden belooft tot nu toe dan ook veel hoop voor de toekomst. Met ‘Ciske de rat’ als het beste voorbeeld van een musical die op Amerikaanse (werk)wijze naar die optimale en

dramaturgische verantwoorde balans zoekt, maar wel trouw blijft aan Hollandse thematiek en het streven naar inhoudelijke diepgang.

Vernieuwing vindt dus op een enkele uitzondering als stichting M-lab na, alleen in de grote sector plaats. Ondanks dat het aanbod nog steeds gedomineerd wordt door de vele vrolijke retro musicals (Rings 2010), lijkt het aanbod nieuw ontwikkelde Nederlandse producties echter toe te nemen, waardoor er langzamerhand toch een zekere diversiteit in het aanbod begint te ontstaan. Als deze ontwikkeling zich door blijft zetten, kan dat ten goede komen van het imago van musicals in Nederland en daarmee de deuren openen voor kleinere (onbekende) producties en meer artistieke vernieuwing.

De toename van Nederlands talent en kennis heeft er door de jaren heen in elk geval in geresulteerd dat de ‘mjoezikul’ definitief heeft plaatsgemaakt voor het volwaardige begrip ‘musical’. Een begrip dat in Nederland met de ontwikkeling van nieuw Nederlands repertoire hopelijk een veelzijdige betekenis krijgt en mits er durf en geld is, toekomst biedt voor het voortzetten van een eigenzinnige musicaltraditie.

Bibliografie

Aalders 1992

Aalders, A. *Made in Holland: Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse en Amerikaanse musical* (doctoraalscriptie Amsterdam UvA), 1992.

Andrews 1997

Andrews, R. *Writing a musical*. London: Robert Hale Limited, 1997.

Bering 2006

Bering, R. "Harold Prince and Stephen Sondheim: Adult Musicals" *Creating the "New Musical": Harold prince in Berlin*. Red. A. Geraths. Frankfurt: Peter Lang, 2006. 41-58.

Brink geluidsopname

Brink, J., S. Sanders en M. Vries. "Amerika Amerika; een gesprek", geluidsopname Theater Instituut Nederland.

Brouwer 1983

Brouwer, R. *De musical: Haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland: Doctoraalscriptie* (doctoraalscriptie Instituut voor Theaterwetenschap en UvA), 1983.

Croonen 2009a

Croonen, E. "Historiografisch onderzoek naar de geschiedschrijving over de geschiedenis van de opkomst van de musical in Amerika tussen 1860 en 1940" (paper universiteit Utrecht), 2009.

Croonen 2009b

Croonen, E. "Een gesprek met Daniël Cohen" [2009] *Theaterdramaturgie.Bank* – 16-08-2010 <<http://bibe.library.uu.nl/zoek/ltd/>>

Croonen 2010

Croonen, E. Interview met Paul Eenens, 5 maart 2010.

Eenens 1992

Eenens, P. *Hoofd in de wolken, voeten op de grond* (doctoraalscriptie Universiteit Utrecht), 1992.

Everett en Laird 2002

Everett, W., en P. Laird. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Ewijk 1993

- Ewijk, P. van. *Met zang en dans. De geschiedenis van de musical in Nederland*. Kampen: Kok Lyra, 1993.
- Gelder 1991
Gelder, H. “De wetmatigheden van de musical; Maria mag niet binnenrijmen” [1991] *NRC Handelsblad* – 23-10-2010 <www.nrc.nl>
- Gelder 1993
Gelder, H. “Een meer dan geslaagde poging; musical in Nederland” [1993] *NRC Handelsblad* – 23-10-2010 <www.nrc.nl>
- Gelder 2007
Gelder, H. “Mooie musical met Cis en Ciske” [2007] *NRC Handelsblad* – 10-09-2010 <www.nrc.nl>
- Gelder 2010
Gelder, H. “Chantal Janzen onweerstaanbaar in Petticoat” [2010] *NRC Handelsblad* – 29-10-2010 <www.nrc.nl>
- Geraths 2006
Geraths, A., red. *Creating the “New Musical”: Harold prince in Berlin*. Frankfurt: Peter Lang, 2006.
- Groot Nibbelink 2005a
Groot Nibbelink, L. “Over Dramaturgie – Een Gesprek met Paul Eenens” [2005] *Theaterdramaturgie.Bank* – 08-09-2010 <<http://bibe.library.uu.nl/zoek/ltd/>>
- Groot Nibbelink 2005b
Groot Nibbelink, L. “Over Dramaturgie – Een Gesprek met Paul van Ewijk” [2005] *Theaterdramaturgie.Bank* – 08-09-2010 <<http://bibe.library.uu.nl/zoek/ltd/>>
- Habbema 1997
Habbema, E. “Het creëren van een musical” *Staande Ovatie: Aspecten van de totstandkoming van musicals*. Red. M. Bruins en M. van Herweijnen. Wageningen: musicalvereniging Sempre Sereno, 1997. 109-115.
- Harmelen 1997
Harmelen, R. van. “Foxtrot” *Staande Ovatie: Aspecten van de totstandkoming van musicals*. Red. M. Bruins en M. van Herweijnen. Wageningen: musicalvereniging Sempre Sereno, 1997. 54-63.
- Hanenberg 2005
Hanenberg, P. van den. “Hein van der Heijden: Het was alsof ik de grens van een heel vreemd land overstak” *TM* jaargang 9 (2005 december): 44-46.

Herweijnen en Bruijns (red.) 1997

Herweijnen, M., en M. Bruins, red. *Staan de ovatie. Aspecten van de totstandkoming van musicals*. Wageningen: musicalvereniging Sempre Sereno, 1997.

Hilhorst 2010

Hilhorst, A. "Debat over de stand van zaken in de Nederlandse musical. Is er crisis?" [2010] – 23-10-2010 <www.theaterparadijs.nl>

Jones 2003

Jones, J. *Our musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. New England: UPNE, 2003.

Jones 1998

Jones, T. *Making musicals: an informal introduction to the world of musical Theatre*. New York: Limelight Editions, 1998.

Kreiken 2006

Kreiken, J. *Eindwerkstuk: Lang leve de musical. Van utopie naar werkelijkheid?* (eindwerkstuk PSAU en universiteit Utrecht), 2006.

Leffring 1997

Leffring, A. "De verschraling van de Nederlandse musicalmarkt. De miraculeuze verdwijning van Bergen" *Theatermaker* jaargang 1 (1997 oktober): 31-33.

McMillin 2006

McMillin, S. *The musical as drama*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

Odiijk 1984

Odiijk, B. *Een musical kiezen, schrijven. Produceren*. Amsterdam: Corona, 1984.

Prince 2006

Prince, H. "Answers to an Anonymous Journalist at the Symposium" *Creating the "New Musical": Harold prince in Berlin*. Red. A. Geraths. Frankfurt: Peter Lang, 2006. 175-180.

Savran 2004

Savran, D. "Towards a historiography of the popular" *Theatre Survey* 45.2 (2004): 211-17.

Seters 2007

Seters, A. *Musical- en schouwburgpubliek, een vergelijkend onderzoek naar de samenstelling en motivatie van verschillende theaterpublieken* (eindwerkstuk Erasmus universiteit Rotterdam), 2007.

Scholten 1995

- Scholten, H. "Het musical imperium van Joop van den Ende" *Cabaret* jaargang 1 (1995 maart): 10-14.
- Scholten e.a. 2004
- Scholten, H. e.a. *Musicals in Nederland*. Warnsveld: Terra Lannoo, 2004.
- Rings 2010
- Rings, P. "Debat over de stand van zaken van de musical in NL" [2010] *Kring Nederlandse Theatercritici* – 23-10-2010 <www.theaterkritiek.nl>
- Rodgers 1975,
- Rodgers, R. *Musical Stages: An Autobiography*. New York: Random house, 1975.
- Schmidt 1983
- Schmidt, A. *Oja... Herinneringen Aan Zes Schmidt/Bannink Musicals*. Weesp: Van Holkema & Warendorf/Unieboek BV, 1983.
- Wolf 2007
- Wolf, S. "In Defense of Pleasure: Musical theatre History in the Liberal Arts [A Manifesto]" *Theatre Topics* 17.1 (2007): 51-60.
- Worthen 2004
- Worthen, B. "Acting, Singing, Dancing, and So Forth: Theatre (Research) in the University" *Theatre Survey* 45.2 (2004): 263–69.

Bijlage 1

Lijst Nederlandse musicals 1965 – 2004

Bron: *Musicals in Nederland* door Hilde Scholten, 2004

Niet opgenomen in onderstaande lijsten:

1. Oorspronkelijk buitenlandse musicals
2. Voorstellingen van scholen of conservatoria.
3. Kinder- en jeugd musicals
4. Juke-box musicals (musicals met bestaande buitenlandse liedjes)

Lijst Nederlandse musicals	jaar	producent	Tekst	Muziek
76 Heerlijk duurt het langst	1965	John de Crane, Willy Hofman, Pier Meerburg	Annie MG Schmidt	Harry Bannink
83 De stunt	1967	Muze N.V.	Guus Vleugel	Ruud Bos
93 Speelgoed met vuur	1969	Het Amsterdams volkstoneel	Bepje Nooy, Pieter Goemans en Sieg Noach	diverse
99 De kleine parade	1969	Wim Sonneveld Productie	Hendriette van Eyk, Friso Wiegiersma	Wim Sonneveld
101 Sajiens Fiksju	1969	Nieuwe Komedie	Harrie Geelen	Harrie Geelen, Reiziger
106 De Jantjes	1970	Amsterdams Volkstoneel	Herman Bouber, Louis Davids, Rido&Jan Nooy	Margie Morris, McCarthy
107 Tehuis	1971	Toneelgroep Centrum	Jaap van der Merwe	Cor Lemaitre
112 En nu naar bed	1971	Disper producties	Annie MG Schmitt	Harry Bannink
116 De lotgevallen van Jond in de pot	1971	N V I umen	Lars Boom, Rose Thesing	Ruud de Wolff, Duwehand
121 Wat een planeet	1973	Planeet Producties	Annie MG Schmitt	Harry Bannink
124 Jungle Opers	1973	De Nieuwe Komedie	Jaap van der Merwe	Harry Bannink
125 Een kannibaal als jij en ik	1975	Good End Theaterproducties	Fræk de Jonge	Bram Vermeulen
126 De engel van Amsterdam	1975	Kaharet Lurelei, De Nerf, Operastichting	Laannaert Nijgh	Joop Stokkemans
130 Foxtrot	1977	Lancelot Nederlandse Theaterproducties	Annie MG Schmitt	Harry Bannink
134 Als je lacht ben je rijk	1977	Het Amsterdams volkstoneel	Herman Bouber, Louis Davids	Louis Davids, Margie Morris
135 Hé, kijk mij nou	1978	Pallas Theater- en TV-producties	Leen Valkenier	Bert Stoots
136 Swingpop	1978	Hans Sleswijk, Seth Gaaikema	Seth Gaaikema	Roelof Stalknecht, Gaaikema
139 Protsch en Perlemoer	1979	Het Amsterdams volkstoneel	Eli Asser	Martin Kesseler
140 Maskerade	1979	Tekstpiement/Impresariaat Tobi	Jos Brink, Frank Sanders	Henk Bokkinga
144 Rode ka	1980	Nooy's Volkstheater	Herman Boubee, Louis Davids	Margie Morris
145 Sam Sam	1980	Jacques Sent	Eli Asser	Claus van mechelen
146 Madam	1981	Lancelot Nederlandse Theaterproducties	Annie MG Schmitt	Harry Bannink
148 Oh... Waterlooplein	1981	Nooy's Volkstheater	Dick Nooy	Bert Stoots
149 Amerika Amerika	1981	Tekstpiement/Impresariaat Tobi	Jos Brink, Frank Sanders	Henk Bokkinga
152 De Jantjes	1982	Nooy's Volkstheater	Herman Bouber, David Louis, Rido&Dick Nooy	Margie Morris, McCarthy
154 Fin	1982	Kaharet Lurelei	Eric Herfst, Ivo de Wijs	Joop Stokkemans
157 De gebochelde van de Notre Dam	1982	Het Amsterdams volkstoneel	Harrie Geelen	Joop Stokkemans
159 De rader heeft het gedaan	1983	Lancelot Nederlandse Theaterproducties	Annie MG Schmitt	Harry Bannink
162 Evensaar	1983	Tekstpiement/Impresariaat Tobi	Jos Brink, Frank Sanders	Henk Bokkinga
164 De Jordaan	1983	Nooy's Volkstheater	Dick Nooy, Jaap van der Merwe	Jaap van der Merwe
165 De zoon van Louis Davids	1983	Big Boy Productions	Gerben Hellinga, Jacques Klötters, Davids, e.a.	Margie Morris, Louis Davids
168 Hadjemama	1984	Nooy's Volkstheater	Jaap van der Merwe	Jaap van der Merwe
169 Ping Ping	1984	Lancelot Nederlandse Theaterproducties	Annie MG Schmitt	Harry Bannink
171 Ik, Jan Cremer	1985	Stichting Theater Initiatieve Groningen	Lennaert Nijgh	Gerard Stellaard
175 Mimi Crimi	1985	Nederlandse Theaterproducties BV Lancelot	Guus Vleugel	Ruud Bos
177 In Holland staat een huis	1985	Nooy's Volkstheater	Dirky Nooy, Rob Chrispin	Bert Stoots
178 De gekkin van de gracht	1985	Kaharet Lurelei	Eric Herfst, Ivo de Wijs	Joop Stokkemans
182 Madame Arthur	1985	Tekstpiement	Jos Brink, Frank Sanders	Henk Bokkinga
183 Boefje	1986	Nederlands Volkstoneel	Jaap van der Poll, Ted de Braak	Martin Kesseler
184 Puhlek	1986	Mithras Producties	Seth Gaaikema	Bob Zimmernan
185 Pip	1986	Toneelgroep Theater	Charles Dickens, Ivo de Wijs	Roland Vootman
184 Max Havelaar	1987	Domizia Theaterproducties	Jos Brink, Frank Sanders	Henk Bokkinga
197 Heimwee	1987	Het Nederlands Volkstoneel	Dolf de Vries, Ted de Braak	Martin Kesseler
198 Victoria	1987	Kaharet Lurelei	Ivo de Wijs	Joop Stokkemans
200 My generation	1988	ABC Veltmeijer/CODA Hilversum	Jan Cocheret, Hans van der Woude	diversen
206 Zeldzaam	1988	Stichting Zeldzaam	Tom Oosterhuis	Jurre Haanstra
217 Sneeuwvrije en de zeven dwergen	1990	Startlust Producties ism De Efteling	Ger Beukenkamp	diversen
226 De grote doorbraak	1991	Dutch Conflict Company	Tom Oosterhuis	T&T Oosterhuis, Vleijra
234 Heijermans	1991	Het Nederlands Volkstoneel	Arthur Japin, Frits Lambrechts	Frits Lambrechts
235 Revue Revue	1991	Domizia Theaterproducties	Jos Brink, Frank Sanders	Henk Bokkinga
238 Cyrano de musical	1992	Joop van den Ende Theaterproducties	Koen van Dijk	Ad van Dijk
246 Roze krokodillen	1992	Mithras Producties	Haye van der Heyder	Martin van Dijk
262 Willeke de musical	1995	Bergen	Hans de Wolf	Edwin Schimscheimer
268 Faya	1995	Mithras Producties	John Wouter, Hugo Heinen, Paul Middeldijl	Frank Douglas
273 Zonderaella	1995	Domizia Theaterproducties ism Imp. Tobia	Jos Brink, Frank Sanders	Henk Bokkinga
276 Antartica	1995	Eddy van der Schouw Theaterproducties	Eddy van der Schouw	Bob Groothuis
277 Lange leve de opera	1995	Gislibert Thierens	Ivo de Wijs	Joop Stokkemans
281 Carlie de musical	1996	Bergen	Robert Aberdingk Thijm	Edwin Schimscheimer
283 Junglebook	1996	Opus One	Ulyard Kipling, Coot van Doesburgh	Ton Scherpenzeel
292 De spooktrein	1996	Michel Boersma Theaterproducties	Arnold Ridley	Martin Waddington
294 Oh Johnny	1997	Postbank Kleinkunst Festival, Melody Musical	Lars Boom	Martin van Dijk e.a.
295 Eindeloos	1997	Bergen	Her Beukenkamp	Rob Hauser
298 Joe	1997	Joop van den Ende Theaterproducties	Koen van Dijk	Ad van Dijk
305 De Jantjes	1997	Joop van den Ende Theaterproducties	Herman Bouber, Louis Davids e.a.	Margie Morris, McCarthy, Bos
308 Larry, this funny world	1998	American Songbook Theater	Pieter van de Waterbeemd, Lorenz Hart	Richard Rodgers
309 Ollie B. Rommel & Tom Poes	1998	Opus One	Marten Toonder, Coot van Doesburgh	Ton Scherpenzeel
311 Brigitte, de musical	1998	Kik Producties	Brigitte Kaufman, Bert Klunder	Bas Odijk e.a.
313 Nilsson	1998	Work in Progress	Jeroen van den Berg, Harry Nilsson	Harry Nilsson
314 The Danning Queens	1998	Work in Progress, Werktheater Amsterdam	Maurice Wijnen, Björn Ulvaeus, Benny Anderson	Björn Ulvaeus, Anderson
317 Heerlijk duurt het langst	1998	Mithras Producties	Victor Hugo, Coot van Doesburgh	Ton Scherpenzeel
322 Klokkenuider van de Notre Dam	1999	Opus One	Annie MG Schmitt, Klötters, Broekman e.a.	Harry Bannink
229 Ja zuster, nee zuster	1999	RO theater	Dick van den Heuvel, Barry Hanlow e.a.	Harry Bannink
341 Home	2000	Olbe Producties	Annie MG Schmitt, Klötters, Broekman e.a.	Harry Bannink
343 Python, als liefde je wurgt	2000	American Songbook Theater	Victor Hugo, Coot van Doesburgh	Fons Merkies, Jan Tekstra
344 Tango de valentino	2000	Joop van den Ende T. ism Work in Progress	Petra van der Eerden, Maurice Wijnen	Johnny Mezer
345 Koning van Katoren	2000	Stichting Speciale Internationale Producties	Jan Terlouw, Pieter vd Waterbeemd, Ivo de Wijs	Eelco Claassen
353 Irving Berlin	2000	American Songbook Theater	Karin Bakker adv boek	Fons Merkies
365 Kruimeltje, de musical	2000	International Music Management	Dick van den Heuvel, Barry Hanlow e.a.	Harry Bannink
359 Diana, de musical	2001	Mojo Concerts ism De Bogen Theaterpro.	Petra van der Eerden, Maurice Wijnen	Harry Bannink
361 Rex	2001	Joop van den Ende Theaterproducties	Koen van Dijk	Harry Bannink
367 Foxtrot revival	2001	Stichting Speciale internationale Producties	Annie MG Schmitt, Ivo de Wijs	Harry Bannink
374 De Grietelbus	2001	Olbe Producties	Paul van Loon, Dick van den Heuvel	Fons Merkies
375 Sonneveld: haal het doek maar op	2001	Domizia Theaterproducties ism Impr. Tobi	Jos Brink e.a.	Harry Bannink, Bokkinga, Bos
383 Grace the musical	2001	Maaster Theater Producties	Seth Gaaikema	Cy Coleman
383 T schaeep met de 5 pooten	2002	Amsterdams Kleinkunst Festival	Lars Boom, Eli Asser	Harry Bannink
402 Home	2003	Olbe Producties	Dick van den Heuvel, Jan Tekstra, Jeremy Baker	Fons Merkies, Jan Tekstra
403 Tjil Ullenspiegel	2003	Opus One	Coot van Doesburgh	Ton Scherpenzeel
406 3 Muskelliers	2003	Joop van den Ende Theaterproducties	André Bredeland, Rob&Ferdie Bolland	Rob&Ferdie Bolland
408 In de schaduw van Bral	2003	Amsterdams Kleinkunst Festival	Lars Boom e.a.	Martin van Dijk e.a.
409 Kunt u mij de weg naar Hamelen...	2003	V&V Entertainment	Harrie Geelen, Koen van Dijk	Joop Stokkemans
412 Alleen op de wereld	2003	Affalter Productions	Jan de Groot, Ivo de Wijs	Frank Affalter
418 De scheepspingans van Bontekoe	2003	Stichting Speciale Internationale Producties	Pieter van de Waterbeemd, Sjoerd Kuyper	Merkies
419 Eternity	2004	Orkest van de Koninklijke Luchtmacht	Frank Freeman	Rik Ellings
420 Een zomerztheid	2004	Kik Producties	Cissy van Marxveld, Sterringa e.a.	Ivin Berlin, Cole Porter e.a.
421 De Jantjes	2004	Joop van den Ende Theaterproducties	Herman Bouber, Allard Blom, Louis Davids	Louis Davids, Margie Morris

Bijlage 2

Lijst Nederlandse musicals 2005 – 2011

Bron: www.tin.nl en www.stichtingmusicalawards.nl

Niet opgenomen in onderstaande lijsten:

1. Oorspronkelijk buitenlandse musicals
2. Voorstellingen van scholen of conservatoria.
3. Kinder- en jeugdmusicals
4. Juke-box musicals (musicals met bestaande buitenlandse liedjes)

Grote en kleine professionele Nederlandse musicals door producenten

<u>Premièrejaar en musical</u>	<u>Vrije Producenten</u>
2005 'Pietje Bell de musical'	Ruud de Graaf
2005 'Wat zien ik?!'	De Graaf & Cornelissen
2005 'Als op het Leidse plein...'	V&V Entertainment
2006 'Doe Maar!'	V&V Entertainment
2006 'Rembrandt de Musical'	Stardust Theatre bv
2006 'Turks Fruit'	Stichting Beeldenstorm en Harry Kies
2007 'Ciske de Rat'	Stage Entertainment
2008 'Op hoop van zegen'	De Graaf & Cornelissen
2008 'Verplichte figuren'	Hummelinck Stuurman
2009 'Hera, de goddelijke musical'	Hummelinck Stuurman
2009 'Amandla Mandela'	Bos theaterproducties
2009 'Ja zuster, nee zuster'	V&V Entertainment
2009 'Sjakoo de musical'	Stichting Beeldenstorm

Stichting M-lab

2006 'De vliegende Hollander'	M-lab
2008 'Impact'	M-lab
2008 '169 huis'	M-lab
2009 'De geheime tuin'	M-lab

<u>Musicals seizoen 2010/2011</u>	<u>Vrije Producenten</u>
Kruimeltje de musical	Rick Engelkes

Petticoat

1953 de musical

Soldaat van Oranje

Toon Hermans

Stage Entertainment

Van Hoorne

NEW productions bv

V&V producties

M-lab

Harem

Notenapparaat

ⁱ Dit is tevens de titel van Stacy Wolf's "In Defense of Pleasure: Musical theatre History in the Liberal Arts [A Manifesto]".

ⁱⁱ Uitspraak van Titus Tiel Groenestege (Herweijnen en Bruins 1997, 133).

ⁱⁱⁱ Uitspraak van Annie MG Schmidt (Harmelen 1997, 56).

^{iv} Uitspraak van Paul van Ewijk (Groot Nibbelink 2005b, 6).