

## MUZIEK EN V.B.

1. PERIODE VOOR PETER BENOIT. Wie een juist inzicht wil verwerven in het ontstaan van de Vlaamse muziek en haar vaak vrij gecompliceerde verhouding ten aanzien van de V.B., doet er goed aan van bij het begin de literatuur in zijn onderzoek te betrekken. Het zijn immers vooral letterkundigen geweest, van wie aanvankelijk de sterkste impulsen tot het op gang brengen van de Vlaamse muziekbeweging zijn uitgegaan. Tijdens de periode die aan het optreden van Peter Benoit voorafging, bestond er in Vlaanderen weliswaar een muziekleven, doch dit werd bijna geheel beheerst door de Franstalige hogere burgerij en had geen enkele binding met het volk. Het behoort dan ook tot de grote verdiensten van de zgn. geleerde Gentse „taelminnaren”, dat zij als eersten het volk weer met muziek in contact hebben gebracht en hierdoor meteen een bescheiden ideologische en praktische basis voor de verdere ontwikkeling van de Vlaamse muziek hebben gelegd.

Ofschoon hun belangstelling uiteraard hoofdzakelijk literair gericht was, hebben J.F. Willems en F.A. Snellaert behalve hun interesse voor het oude Vlaamse lied - het voorbeeld van Hoffmann von Fallersleben en Uhland werkte hier aanstekelijk - ook steeds een intense actie gevoerd voor wat genoemd wordt: „de verspreiding van nationalen zang”. Het zingen van teksten in de moedertaal beschouwen zij als een element „ter volksbeschaving”. Filologische arbeid gaat hier dus gepaard met praktische initiatieven: naast Snellaerts uitgave van Willems' verzameling Oude Vlaamsche Liederen (1848) en de door hem zelf geredigeerde Oude

en Nieuwe Liedjes (1852) - niet te vergeten ook de reeksen Ryn- en Scheldegalmen van E. van Maldeghem, waarvan de titel reeds aardig op het latere oeuvre van Peter Benoit preludeert -, staat de oprichting van het Willemsgenootschap (1847), naar alle waarschijnlijkheid de eerste zangkring in Vlaanderen waar uitsluitend Nederlands werd gezongen. Hier was de dichter Prudens van Duyse de grote promotor. Het kwam er eerst en vooral op aan paal en perk te stellen aan de alles overheersende invloed van het verfranste muziekleven. In dit licht moet eveneens de totstandkoming van het Vlaemsch-Duitsch Zangverbond (1846-'47) worden gezien, als poging om door aanleuning bij Duitsland de Vlaamse koorzang ruimere armslag te verlenen. Behalve Van Duyse traden hier de gebroeders Van Maldeghem en J.M. Dautzenberg op de voorgrond.

## RYN- EN SCHELDEGALMEN.

### KOORGEZANGEN

VOOR VIER STEMMEN,

UITGEGEVEN EN GEDEELTELYK VERVAERDIGD

DOOR

E.-E. VAN MALDEGHEM,

PROFESSOR,

EN

R.-J. Van Maldeghem,

LID DER CONGREGATIE EN ACADEMIE VAN MUZYK, ONDER DE BESCHERMING  
VAN S. CECILIA, TE ROOMEN;

VAN DE KONINKLYKE MAETSCHAPPY VAN SCHOONE-KUNSTEN, TE GENT, ENZ.

EERSTE VERZAMELING.

TE BRUSSEL,

BY DE UITGEVERS. (VOORGEBORGT VAN NAMEN, *rue de la Bergerie*, 129.)  
EN BY DE VOORNAEMSTE MUZYKHANDELAERS DES RYKS.

GEDEPOSEERD.

In de Aenspraek die door Van Duyse in 1847 voor het Zangverbond te Gent werd gehouden, vinden wij behalve markante passages over de betekenis van het volkslied ook reeds uitingen van een ruimere visie op het toekomstig Vlaams muziekleven: Van Duyse vestigt nl. de aandacht op het belang van strijdliederen voor het ontwakend volksbewustzijn en haalt hierbij het Duitse koraal en de Marseillaise als voorbeeld aan; voorts brengt hij o.m. de herleving van de kerkmuziek ter sprake en wijst hij op de wenselijkheid van een „Neêrduitsch-eigenaerdige Zangschool”; het ligt tevens in de bedoeling van het Zangverbond, de verloren gegane muzikale luister uit de 16de eeuw voor het land te doen herleven.

Al deze punten zullen later in Benoits theoretische geschriften opnieuw aan de orde worden gesteld, zij het dan door een specifiek nationalistische bril gezien, met de Duitse opvatting van eigen cultuurwaarde en eigen volkseenheden aan de basis. Deze identificatie van Nationaliteit en Volkstum wordt echter door de initiatiefnemers van het Zangver-

bond nog niet openlijk gepropageerd. Zij strijden wel voor het volksbehoud door middel van de taal en het lied, maar hopen voor het welslagen van hun streven nog steeds op de goede wil van het Belgisch liberalistisch staatsbestel. Wanneer de Parijse revolutie van 1848 de Belgische onafhankelijkheid in gevaar dreigt te brengen, zullen zij dan ook in Belgische zin reageren; Snellaerts' lied 's Lands Onafhankelijkheid biedt hiervan een treffende illustratie. Een initiatief als het Zangverbond zou vooralsnog tot weinig resultaten leiden, evenmin trouwens als andere daadwerkelijke pogingen, die de vernederlandsing van het muziekleven in de hand dienden te werken. Zo werd in 1846 het voorstel van Van Duyse aan minister De Theux om de inzendingen voor de compositiewedstrijd voor de Prijs van Rome naar keuze op Nederlandse of Franse tekst toe te laten, misprijzend afgewezen (pas in 1865 zou minister Van den Peereboom dit verzoek inwilligen).

Het enige winstpunt was hier dat bepaalde desiderata op muzikaal gebied mee deel gingen uitmaken van het globale Vlaamse eisenprogramma, zodat voortaan de opkomende Vlaamse muziek net zoals de letterkunde zeer nauw bij de strijd voor culturele ontvoogding zou worden betrokken. Hieruit volgde verder dat nu ook de Vlaamse strijd zelf voor musici een belangrijke inspiratiebron ging vormen, waardoor tal van strijdliederen en nationale composities het licht zagen, die op hun beurt weer de interne dynamiek van de V.B. zouden intensifiëren.

Als eerste merkwaardig resultaat van deze wederzijdse beïnvloeding moet vooral De Vlaamsche Leeuw worden vermeld. Dit Vlaamse strijdlied bij uitnemendheid, gecomponeerd door K. Miry op tekst van H. van Peene, is naar alle waarschijnlijkheid in 1847 ontstaan. Ofschoon men omtrent de juiste aanleiding in het duister tast, kan het lied bezwaarlijk losgemaakt worden van de beroering die er dat jaar in Vlaamse kringen heerste: een kabinetswisseling, die voor de Vlaamse zaak nefaste gevolgen dreigde te hebben, vereiste een bundeling van alle krachten. De liedtekst geeft in zijn geheel dan ook blijk van een opvallende strijdbaarheid, hoewel het romantisch pathos van de meeste verzen slechts van weinig originaliteit getuigt; de opgeschroefd retorische toon is trouwens karakteristiek voor de meeste Vlaamse en vooral Duitse poëzie van die dagen (Van Peene heeft zich ongetwijfeld door Beckers' Rheinlied laten inspireren). Zijn blijvende waarde dankt het lied bijgevolg niet zozeer aan de tekst, als wel aan de forse melodie met haar krachtig geprononceerd ritme, en aan de opmerkelijke eenheid van woord en toon, die door de uitstekende prosodie van het gedicht in de hand wordt gewerkt.

Ondanks zijn voor die tijd onbetwistbare kwaliteiten zou het toch lang duren, voordat De Vlaamsche Leeuw in ruimere kring ingang vond; er stonden immers aanvankelijk nog heelwat lokale en levensbeschouwelijke barrières in de weg: zo lieten de Vlamingen te Antwerpen nog tot circa 1865 hun voorkeur uitgaan naar Het Vaderland (tekst en muziek van J.A. de Laet), terwijl in 1873-'74 J. de Geyter met zijn Geuzenlied (muziek van A. Fernau) de Vlaamse liberalen in vervoering bracht. Het duurde zelfs tot kort voor de Eerste Wereldoorlog, alvorens De Vlaamsche Leeuw, mede dank



zij de invloed van de Vlaamse liederavonden bij officiële manifestaties, als hét nationale lied der Vlamingen werd gezongen. De Vlaamsche Leeuw symboliseert dus als het ware de kracht en de zwakheid van de Vlaamse gemeenschap : zowel onderlinge rivaliteit en innerlijke verdeeldheid als het uiteindelijk streven naar eensgezindheid liggen in de geschiedenis van dit lied vervat.

Benevens De Vlaamsche Leeuw zijn voor deze eerste periode van Vlaamse muzikale bewustwording nog enkele andere nationaal getinte liederen van belang : in de eerste plaats het bekende Vlaenderen, dach en nacht denc ic aen u van Hoffman von Fallersleben (later op muziek gezet door Fl. van Duyse), verder Voor Vlaenderen's gouden kusten van Th. van Ryswyck (muziek van de Nederlander R. Hol) en Ziet gij den zwarten leeuw niet rijzen (tekst en muziek van J.A. de Laet). Al deze liederen vormden een verrijking van de toen uiteraard nog beperkte Vlaamse liederenschat en betekenden bovendien een stimulans voor het oprichten van kleine plaatselijke koren, die zonder een bestaand repertorium in de moedertaal niet zouden zijn opgericht.

Als grotere vocale werken uit deze jaren mogen F.A. Gevaerts cantaten De Nationale Verjaardag (1855) en Jacob van Artevelde (1863), respectievelijk op tekst van P. van Duyse en N. Destanberg, niet worden vergeten. Ofschoon zij het Vlaams muziekleven te Gent ongetwijfeld in gunstige zin hebben gestimuleerd, zijn deze composities wars van enige Vlaams-nationale intentie en moeten zij voornamelijk vanuit een Belgisch patriottisch standpunt worden begrepen. Gevaert zelf heeft zich trouwens, ondanks zijn aanvankelijke sympathieën voor het ontwakend Vlaams cultuurleven te Gent, nooit in Vlaams-nationale zin geëngageerd. Als opvolger van J.F. Fétis aan het Koninklijk Conservatorium te Brussel evolueerde hij zelfs tot een hardnekkig tegenstander van Benoits nationale denkbeelden.

Men ziet dus hoe tussen 1845 en '60 de Vlaamse muziekbeweging zich geleidelijk ontwikkelt : dank zij de onophoudelijke actie van letterkundigen voor taal en lied worden op bescheiden schaal zangverenigingen opgericht, wat zich steeds zal uitbreiden (het aantal zangverenigingen was omstreeks 1860 tot ongeveer 55 opgelopen - hier-tegenover stonden echter in het Vlaamse land alleen nog  $\pm$  120 Sociétés chorales). Ofschoon Antwerpen als muzikaal centrum voortdurend aan belang wint, gaat voorlopig van Oost-Vlaanderen toch nog de grootste kracht uit. Het was trouwens te Gent dat in 1854 het eerste Vlaamse zangtijdschrift, De Vlaemsche Lier, werd uitgegeven. En eveneens te Gent werd in 1858 de eerste Vlaamse leergang voor dramatische kunst opgericht, nadat 44 ondertekenaars in een verzoekschrift het stadsbestuur met gunstig resultaat om een Vlaemsche leergang van uitspraek en uitgalming bij de Ecole de Musique hadden verzocht.

Vergeleken bij het Nederlandse muziekleven in deze jaren zijn de Vlaamse pogingen op dit gebied natuurlijk miniem. Ook binnen de totaliteit van de Nederlandse liederenproductie valt de Vlaamse inbreng maar schamel uit. Hadden J.F. Willems en F.A. Snellaert met hun uitgaven van het oude Nederlandse volkslied weliswaar heelwat voor op het Noorden, dan kon Nederland met zijn liederen



in volkston van J.P. Heye en J.J. Viotta op een welhaast apart genre bogen, dat qua originaliteit en frisse muzikaliteit in Vlaanderen zijns gelijke niet had. Een groot deel van deze liederen, die in de Toonkunst-Albums van 1860 en '61 waren gebundeld, werden overigens in Vlaanderen dadelijk mondgemeen; men denke slechts aan Heb je van de Zilveren Vloot wel gehoord en Zie de maan schijnt door de boomen. Het is ook opvallend hoeveel Nederlandse musici in deze periode melodieën componeren op Vlaamse gedichten, o.a. Mijn Moedertaal en De Nederlanden van L.F. Brandts Buys, respectievelijk op tekst van F. de Cort en Th. van Ryswyck. Dit wijst erop dat het muzikaal-creatieve talent in Vlaanderen nog ontoereikend is. De muziekbeweging wordt nog te zeer door de literatuur overschaduwde; goede tekstschrijvers zijn er bij de vleet, maar het ontbreekt aan geschoolde vakmusici en het dilettantisme viert hoogtij. Om dit gebrek te verhelpen is er echter een muzikale instelling nodig, waar niet zoals in de toenmalige Belgische Ecoles de Musique les gegeven wordt op basis van een Frans muzikaal academisme, maar die, uitgaande van het volkslied, de elementen van een eigen melos weet vast te leggen om van hieruit een specifiek Vlaamse muziekstijl te creëren. Het zal de levenstaak worden van Peter Benoit, dit veeleisende werk tot een goed einde te brengen.

2. PETER BENOIT EN TIJDGENOTEN. Wanneer Peter Benoit in 1867 de leiding van de Antwerpse stedelijke muziekschool op zich neemt, treedt niet alleen de Vlaamse muziek in een nieuwe fase, maar ook de V.B. Zoals bekend is, had Benoit die opdracht slechts aanvaard onder de uitdrukkelijke voorwaarde, dat zijn instelling Vlaamsche Muziekschool van Antwerpen zou gaan heten. Vlaams bleef hier van Benoits gezichtspunt uit niet meer beperkt tot de taal als zodanig, maar impliceerde tevens een duidelijk besef van nationale eigenwaarde en culturele zelfstandigheid. In een reeks programmatische geschriften, waaronder zijn Verhandeling over de Nationale Toonkunde (1873-'74) als het meest representatieve kan gelden, zou hij trouwens weldra zelf zijn nationaal-artistieke intenties nader toelichten.

Reflecterend over de nationale grondslagen van de kunst tracht Benoit in deze theoretische beschouwingen een aantal principes vast te leggen, die de oprichting van een Vlaams-nationale muziekbeweging ideologisch moeten funderen. Zo poneert hij vooreerst - hierbij uitgaande van de Duitse romantische opvatting van de natie, die een volks-eenheid vooropstelt - een terugkeer tot de natuur en verwerpt hij vervolgens elke uiting van vreemde - lees Franse - navolging, om ten slotte een pleidooi te houden voor het behoud van eigen aard en taal. Vooral aan de taal hecht Benoit grote waarde: zij is niet enkel het kenmerk bij uitstek van de natie, maar vormt tevens een basiselement voor de ontwikkeling van elke nationale muziekkunst. De muzikale expressie stoelt nl. volgens hem op de idealisering van het woord; bijgevolg zal slechts een volk dat zijn eigen taal spreekt in staat zijn „oorspronkelijke melodische kunsttypen” voort te brengen. Voor een deel knoopt Benoit hier dus aan bij de traditie van de V.B., die de taal steeds als een wezenlijk kenmerk van de natie heeft gezien, anderzijds gaat hij nog iets verder dan de opvatting

# FEESTREDE

VAN

PETER BENOIT

op het huldefeest voor de verheffing der Vlaamsche  
Muziekschool van Antwerpen tot Koninklijk  
Vlaamsch Conservatorium

UITGESPROKEN

ten Stadhuijze van Antwerpen

OP

12 SEPTEMBER 1897.



MALDEGHEM  
DRUKKERIJ FR. CABUY

*E. Hiel*

*in koopzaak landt onpboden*

*Damblon, kollekt*

*Jenneman, Hiel*

*Mijnne Edele Breve en ook in de kelder  
van Hannel Toussaint*

*Exemplaar met eigenhandige opdracht aan E. Hiel.*

van zijn tijdgenoten, doordat het belang van de taal bij hem een onverbreekbare identiteit van volk en natie veronderstelt. Immers, slechts wanneer de taal gepaard gaat met nationaal zelfbesef, kan zij aan de oorsprong liggen van een specifiek eigen melodiek; alleen dan zal ook de aard en het karakter van een volk zijn weerklink vinden in het melos. Aangezien nu de taal voor het ogenblik in Vlaanderen verkwijnt en er van nationaal bewustzijn nog maar weinig sprake is, valt het dan ook niet te verwonderen dat men een autochtoon karakteristiek melos vooralsnog vruchteloos zal zoeken. Men dient in feite terug te gaan tot de 16de eeuw om daar in het volkslied met zijn originele ritmiek nog een voorbeeld van zuivere, onverbasterde eigen muzikaliteit aan te treffen. Wil dus de Vlaamse componist een nationaal melos tot stand brengen, dan zal hij in de eerste plaats tot de bronnen van deze volksmuziek moeten terugkeren. De moedertaal en het volkslied vormen bijgevolg de hoofdfundamenten waarop Benoit de Vlaamse muziek wil grondvesten.

Uit het voorgaande blijkt duidelijk, dat Benoit niet alleen de muziek op het oog had, maar dat zijn aandacht tevens naar de totaliteit van het Vlaamse volk uitging. Benoit was trouwens de eerste die, zoals H.J. Elias schrijft, het begrip van een Vlaams volk, in wezen Nederlands en Germaans, als de grondslag van heel het cultuurleven heeft geformuleerd, en die het daarenboven aandurfde, openlijk voor een volksdualisme binnen de Belgische staat uit te komen. Met deze nationalistische opvattingen, waardoor de Vlaamse zaak van een loutere taalaangelegenheid tot een cultuurstrijd werd verruimd, stond Benoit lijnrecht tegenover



de stelling van het zgn. kosmopolitisme, de officiële kunsttheorie, die bij ontstentenis van een volkse inhoud voor het Belgisch nationalisme, een versmelting van Latijnse en Germaanse culturen propageerde en die op muzikaal gebied aanvankelijk door Benoits vroegere leermeester F.J. Fétis en later vooral door F.A. Gevaert werd verdedigd. Met deze antithese als achtergrond wordt het begrijpelijk, waarom Benoit tot 1897 strijd heeft moeten leveren om zijn Antwerpse muziekschool tot Koninklijk Vlaams Conservatorium te zien verheffen: zijn instelling een hogere status toekennen kwam hier immers neer op de officiële aanvaarding van zijn nationale beginselen.

Muziek en V.B. vormen dus bij Benoit één grote eenheid. Dit geldt niet alleen voor zijn theoretische beschouwingen of voor zijn praktische pogingen tot organisatie van het Vlaamse muziekleven - vgl. zijn befaamd „eenheidsplan” - maar evenzeer voor zijn muziekkunst. Hier is de harmonie trouwens volkomen: uit de Vlaamse strijd put Benoit de inspiratie voor zijn werken, die dan op hun beurt bij wijze van wisselwerking het nationaal bewustzijn van de Vlaamse volksmassa met een voordien ongekennde pathetische kracht activeren. Het is overigens opvallend hoe Benoit zelf meer dan eens, als het ware meegesleept door zijn nationale bezieling, zijn eigen muzikaal talent op een hoger plan brengt en zijn vaak beperkt technisch kunnen (ontoereikende harmonisatie, conventioneel melodieverloop en gebrekkige orkestratie) door imposante effecten zoals machtige unisonopassages weet te sublimeren. Zijn groots opgezette vocale werken zoals o.m. de oratoria *Lucifer* (1865), *De Schelde* (1868), *De Oorlog* (1873) en *De Rijn* (1889), alsook, en vooral, de *Rubenscantate* (1877) verkrijgen dan ook bij pozen een epische dimensie waardoor ze tot ware - zij het ook aan de tijd gebonden - gemeenschapskunstwerken uitgroeien. Uit deze composities voor massale koren en uitgebreide bezetting behoren in het bijzonder een aantal liedfragmenten tot de vaste kern van Vlaamse volkszang: Het lied der Vlamingen uit *De Schelde* (tekst van E. Hiel), Het *Beiaardlied* uit de *Rubenscantate* (tekst van J. de Geyter) en de *Van Rijswijckmars* uit de *Van Rijswijckcantate* (eveneens tekst van J. de Geyter), om er slechts enkele te noemen. Naast deze nationaal geïnspireerde melodieën dienen er van Benoit nog enkele populaire liederen meer in de volks-trant en meer van meditatieve aard te worden vermeld: *Mijn hart is vol verlangen*; *Heeft het roosje milde geuren*; *Pachter Jan*, *Twee Kerelen*, allemaal op tekst van E. Hiel, en dan vooral het roerende *Mijn Moederspraak* op tekst van Kl. Groth en C.J. Hansen. De meeste van deze liederen vonden via de uitgaven van het Willemsfonds een ruime verbreiding; als voorzitter van het Comité ter Bevordering van den Nederlandschen Zang van deze vereniging was Benoit trouwens zeer actief en droeg hij er zorg voor, dat niet alleen zijn eigen vocale composities, maar tevens de beste liederen van zijn tijdgenoten overal in Vlaanderen ingang vonden. Hij kon hierbij een dankbaar beroep doen op de bestaande infrastructuur van Vlaamse koren die reeds door zijn voorgangers was opgericht en alleen verder diende te worden uitgebreid (in 1910, negen jaar na de dood van Benoit, telde men in het Vlaamse land ± 300 zangverenigingen:



binnen een tijdsspanne van vijftig jaar was hun aantal meer dan vervijfvoudigd). Liedereren als Vlaanderen bovenal (muziek van Fl. van Duyse op tekst van Hoffmann von Fallersleben), Mijn Vlaanderen heb ik hartelijk lief (G. Antheunis-Th. Coopman), Ik ken een lied (W. de Mol-G. Antheunis), Blijheidslied, De Schelde en Kerlingaland (K. Mestdagh-Th. Sevens), naast verscheidene melodieën van Fr. Andelhof, L. van Gheluwe, G. Huberti, J. van den Eeden, E. Blaes e.a. vonden op die manier dan ook weldra hun weg naar brede lagen van de bevolking.

De talrijke edities van deze liederen, alsmede het steeds groeiend aantal zangverenigingen wijzen onmiskenbaar op een toenemende invloed van de Vlaamse muziekbeweging. In vrij korte tijd was Benoit er niet enkel in geslaagd de Vlaamse muziek tot bloei te brengen, maar was het hem tevens ingelukt, deze bij een ruim publiek met succes te introduceren.

Het prestige dat de muziek bij de Vlaamse massa aldus genoot, zou echter weldra tot een ernstige interne tweespalt binnen de Vlaamse muziekbeweging aanleiding geven. Het lag immers voor de hand dat deze ongemene populariteit van de Vlaamse muziek niet zozeer aan een deskundige appreciatie van bepaalde muzikale kwaliteiten viel toe te schrijven, maar dat veeleer een buiten-muzikaal element, de alles overkoepelende nationale bezieling, hiervan de oorzaak was. Sommige van Benoits tijdgenoten vroegen zich dan ook af, of een Vlaams musicus in de eerste plaats op de nationale bewustmaking van het volk moest bedacht zijn, dan wel of hij er eenvoudig slechts voor diende te zorgen goede muziek te componeren. Men twijfelde aan de mogelijkheid van een totale eenheid tussen muziek en V.B., zoals die in Benoits kunst tot uitdrukking kwam. Bood immers een dergelijke oplossing waarbij de muziek ten slotte aan de V.B. dienstbaar werd gemaakt, wel voldoende garanties voor een verdere evenwichtige ontwikkeling van deze kunst? Diende integendeel het accent niet eerder van het nationale naar het specifiek muzikale te worden verlegd en kwam het er niet in de eerste plaats op aan, nauwer bij de evolutie van het Europese muziekleven aan te sluiten? Op muzikaal-technisch vlak en vooral op het gebied van het instrumentale en het orkestrale had men immers nog een hele achterstand in te lopen.

Benoit zelf was zich van deze probleemstelling wel bewust, maar had het conflict ten gunste van een onvoorwaardelijk engagement in dienst van de Vlaamse zaak opgelost. In zijn Woord aan allen van 1881 had hij als zijn uitdrukkelijke wens te kennen gegeven vóór alles het contact met het volk te behouden en hiertoe zo nodig van elke meer verfijnde compositietechniek en muzikale complexiteit afstand te doen. Benoit kon deze categorische beslissing persoonlijk verantwoorden, omdat hij zich uiteindelijk - onbewust wellicht - toch meer als mentor van de V.B. beschouwde dan als een componist die vanuit en door de muziek leven en wereld benaderde. Het was echter weinig waarschijnlijk dat zijn opvolgers hem in deze strakke, ofschoon bewonderenswaardige houding zouden volgen. Hoewel misschien minder idealistisch dan Benoit, bezaten zij desondanks een klaardere kijk op het gevaar van een dreigend isolement, waartoe een dergelijke principiële stel-

lingname fataal moest leiden. Dit overaccentueren van het nationale was mogelijk ook een van de oorzaken geweest waarom Benoits plan van een Broederbond tusschen de Toonkunstenaars van Noord en Zuid (1875) op een mislukking was uitgelopen: Benoit had hier weliswaar Nederlandse componisten als R. Hol, M.J.G. Nicolai, G.A. Heinze weten te contacteren, maar was er nooit in geslaagd J.H. Verhulst, Nederlands bekwaamste symfonicus en belangrijkste autoriteit op muzikaal gebied, voor zijn project te winnen.

Wat er ook van zij, het was duidelijk dat, wilde de Vlaamse muziek ook maar van op een afstand bij de muzikale stromingen in het buitenland betrokken blijven, zij zich uit haar afhankelijke positie ten aanzien van de V.B. zou moeten bevrijden.

Toch zou echter de aankomende generatie dit emancipatieproces slechts vrij langzaam en ten koste van compromissen kunnen doorvoeren. De populariteit van Benoits volks-romantische nationaal geïnspireerde kunst was nl. aanvankelijk nog zo groot, dat elke muziek met een moderner klankbeeld ternauwernood aan bod kwam. Een componist als H. Waelput, deze door Weltschmerz getekende kunstenaar, vond dan ook met zijn symfonieën op een Vlaams podium - en dit niettegenstaande de steun van Benoit - maar weinig waardering. Ondanks deze suprematie van Benoits nationale kunstrichting zou zich nog tijdens diens leven een kentering naar een meer instrumentale muziek duidelijk aftekenen. Van dit streven naar artistieke autonomie vormt de muziekkunst van Benoits eerste belangrijke leerling J. Blockx reeds een overtuigend bewijs.

3. VERDERE EVOLUTIE TOT AAN DE EERSTE WERELDOORLOG. Blockx componeert weliswaar nog cantaten in de volkstrant als *Klokke Roeland* en *Scheldezang*, zelfs bleef zijn strijdlied *Ons Vaderland* op tekst van Th. Sevens lang populair, maar deze werken bezitten niet meer dezelfde epische draagkracht als die van Benoit. Zijn eigenlijk werkterrein en verdienste liggen veeleer op theatergebied, waar hij in het bijzonder met zijn ballet *Milenka* (1888) op tekst van P. Berlioz en veristische opera's als *De Herbergprinses* (1896) en *De Bruid der Zee* (1901) - beide op een libretto van N. de Tière - een talentrijk vertegenwoordiger van het burgerlijk realisme blijkt. Ofschoon Blockx' muziekkunst over het algemeen nog talrijke raakpunten met de V.B. vertoont, wijkt zij niettemin in essentie reeds af van de nationale beginselen zoals deze door Benoit waren geformuleerd. Had Benoit in de eerste plaats tot heel het volk willen spreken, Blockx richtte zich vooral tot de burgerij; had Benoit bij testamentaire schikking bepaald dat zijn vocale werken in Vlaanderen en Brussel uitsluitend in het Nederlands mochten worden uitgevoerd, Blockx toonde helemaal geen bezwaar, wanneer zijn opera's te Brussel in het Frans werden opgevoerd of er hun première beleefden, indien dit de internationale verbreiding van zijn werken maar ten goede kwam.

Een gelijksoortige meer onafhankelijke houding zou ook E. Tinel aannemen, zij het dan om andere redenen. Ofschoon hij als leerling van het Koninklijk Conservatorium te Brussel een onafhankelijker positie innam, was hij toch evenals Blockx zijn muzikale loopbaan onder Benoits protectie begonnen, maar hij had zich naderhand geleidelijk aan diens



invloed onttrokken. In tegenstelling tot Blockx streefde Tinel echter niet zozeer naar een nauwere aansluiting bij het muziekleven van zijn eigen tijd, maar beoogde hij in eerste instantie een hervorming van de Belgische religieuze muziek, waarbij de Duitse Bach-traditie een belangrijke rol speelde. Door de aard van deze taak zou hij zich weliswaar meer internationaal oriënteren, maar zich anderzijds ook meer van de Vlaamse muziekbeweging losmaken om uiteindelijk als opvolger van F.A. Gevaert aan het Koninklijk Conservatorium te Brussel, mede op grond van zijn historische oriëntatie, een officieel academisme aan te hangen. Nadat Tinel en voor een deel ook Blockx zich uit Benoits invloed hadden weten los te maken, zou de volgende generatie met als voornaamste representanten P. Gilson, A. de Boeck en L. Mortelmans dit emancipatieproces voortzetten. Het behoort tot hun grote verdienste, en in dit opzicht valt hun ingrijpen met dat van de Van-Nu-en-Straksers in de letterkunde te vergelijken, dat zij de Vlaamse muziek van vele traditionele onartistieke elementen hebben gezuiverd en het Vlaams engagement van de musicus tot geringere proporties hebben herleid. Vóór alles manifesteren zij zich als kunstenaars bij wie de technische onderlegdheid op de nationale inzet primeert. Ideologisch vormen zij dus in feite de antipode van Benoit, ofschoon zij aan diens eis van een specifiek melos in hun composities voor een groot deel weten te voldoen. Was hun invloed op de verdere ontwikkeling van de Vlaamse muziek zeer diepgaand - na hen kan geen enkel Vlaams componist die naam waardig nog gebrek aan technische scholing omwille van een zgn. „volkse tendens” rechtvaardigen -, de betekenis van hun composities voor de V.B. bleef uiteraard eerder beperkt. Het aristocratisch karakter van hun liederen alsmede het raffinement van hun orkestrale vondsten waren immers niet geschikt om een spontane populariteit in de hand te werken. Indien er van hun kunst enige impuls in de richting van het Vlaams-nationale is uitgegaan, dan kwam dat wel voornamelijk hierdoor dat hun symfonische muziek de ontplooiing van een Vlaams concertleven aanzienlijk heeft bevorderd. Want nu de Vlaamse muziek o.m. met werken als *De Zee* (1892) van Gilson, de *Dahomeaanse Rhapsodie* (1893) van De Boeck en de *Homerische Symphonie* (1898) van Mortelmans was verrijkt, kon er allengs aan de samenstelling van concertprogramma's met orkestrale werken van eigen bodem worden gedacht. De periode van omstreeks de eeuwwisseling kent op dit terrein - vooral te Antwerpen - dan ook heelwat interessante initiatieven: nadat reeds in 1889 C. Lenaerts en A. Wilford de Volksconcerten hadden opgericht, zou E. Keurvels in 1896 volgen met de Dierentuinconcerten en zou L. Mortelmans in 1908 de leiding van de Nieuwe Concerten op zich nemen.

Een belangrijke stap naar een meer gediversifieerd Vlaams muziekleven betekende eveneens het tot stand komen van de Vlaamse Opera in 1893. Ofschoon Benoit hier nog een van de belangrijke initiatiefnemers was en de onderneming aanvankelijk in Vlaams-nationale zin oriënteerde - gedurende de eerste jaren waren de opvoeringen haast uitsluitend aan opera's van de nationale scholen, inzonderheid van de Duitse (Weber, Wagner) gewijd - impliceerde de instelling als zodanig niette-



min een reeds meer geëvolueerd kunstbesef, waarbij uiteindelijk aan zuiver muzikale criteria de meeste waarde werd gehecht. Niet alleen Blockx en Wambach zouden er met hun veristische werken overtuigende successen behalen, maar ook Gilson en De Boeck lieten er bij voorkeur de première van sprookjesopera's met overwegend esthetisch karakter, resp. Prinses Zonneschijn (1903) en Rijndwergen (1902) - beide op een libretto van P. de Mont - plaatsvinden. Het ontstaan van de Vlaamse Opera impliceerde uiteraard ook een zekere traditie op het gebied van de concertzang; in dit verband dienen enkele vocale solisten te worden vermeld, van wie het optreden ook voor de V.B. niet zonder betekenis is geweest: het zijn V. Degive-Ledelier, E. Blauwaert, H. Fontaine en in mindere mate E. van Dijk.

Tendeerde de Vlaamse muziek te Antwerpen tot voor de Eerste Wereldoorlog - gedeeltelijk uit een onbewuste reactie tegen het volkse karakter van Benoits composities - naar een meer burgerlijke en zich dus van de V.B. verwijderende muziekcultuur, gedurende dezelfde periode kwam er uit Gent, waar het toonaangevend muziekleven zich merkwaardigerwijze zelden of nooit aan de greep van de Franstalige bourgeoisie had kunnen onttrekken, een krachtige nieuwe stimulans om de muziek weer nader tot het volk te brengen en de continuïteit van Benoits doelstellingen verder te verzekeren. Een eerste stoot tot dit renouveau werd gegeven door Fl. van Duyse, die naast zijn muziekwetenschappelijke interesse voor het oude volkslied - van 1903 tot '08 zou zijn driedelig standaardwerk Het oude Nederlandsche Lied verschijnen - al evenzeer met de veredeling van de Vlaamse volkszang was begaan en in opdracht van het Willemsfonds het in 1891-'92 verschenen tweedelig Nederlandsch Liederboek had samengesteld. Van hem stamde nl. ook de oorspronkelijke idee, om voor een gewoon publiek zangavonden te organiseren, waarop de mooiste Vlaamse melodieën zouden worden aangeleerd. In 1898 hadden te Gent dergelijke vocale avonden zulk een succes, dat zij van toen af onder de benaming Liederavonden voor het Volk over het hele Vlaamse land regelmatig zouden worden georganiseerd. De populariteit van deze muzikale en tegelijk Vlaams-nationale manifestaties nam nog aanzienlijk toe, toen E. Hullebroeck er zijn medewerking aan verleende. Hullebroeck was aanvankelijk met zijn in 1899 opgericht Gents A Capella-Koor voor een meer gecultiveerd publiek opgetreden, maar had zich weldra ook in belangrijke mate de muzikale opvoeding van het gewone volk tot doel gesteld. Zo debuteerde hij in 1904 met voordrachten over Benoit en het Vlaamse volkslied, waarna al spoedig liederavonden volgden, waarop hij met groot enthousiasme eigen werk introduceerde en ten gehore bracht. De invloed die van deze Hullebroeck-avonden uitging, was enorm. In korte tijd geraakten zijn liederen als De Bietsbauw (tekst van R. de Clercq), Moederke alleen (tekst van R. de Clercq), Marleentje (tekst van W. Gijssels), Hemelhuis (tekst van R. de Clercq), De Gilde viert (tekst van R. de Clercq), De Blauwvoet (tekst van A. Rodenbach), Het lied der Vlaamsche Meisjes (tekst van W. Moens), e.a. in duizenden exemplaren over de meest uiteenlopende bevolkingslagen van Vlaanderen verspreid. Ofschoon bij zijn actie voor het Vlaamse volkslied de sterkste

impulsen van zijn eigen optreden uitgingen, stond Hullebroeck toch verre van alleen, en werd hij in zijn rol van zanger-commentator op voortreffelijke wijze gedoubleerd door Lambrecht Lambrechts, die hem trouwens als tekstdichter ook van groot nut was. In dit verband mogen evenmin de inspanningen van Jef van den Eynde vergeten worden. Dank zij zijn initiatieven in de studentenwereld was Leuven tijdens de jaren vóór de Eerste Wereldoorlog een belangrijk centrum van de volksliedbeweging geworden.

Niet slechts in Vlaanderen, ook in Nederland vonden Hullebroecks liedcomposities grote bijval. Benoits droom van een muzikale wisselwerking tussen Noord en Zuid werd nu langzaam werkelijkheid. Vlaamse muziek kwam vaker voor op Nederlandse concertprogramma's en omgekeerd maakte men in Vlaanderen definitief kennis met componisten als R. Hol, B. Zweers, J. Wagenaar, A. Diepenbrock, Ph. Loots, P. van Anrooy e.a. Onder de titel Muzikaal Ontwaken hield Hullebroeck overigens een reeks voordrachten, waarbij hij systematisch verscheidene liederen van bovengenoemde musici uitvoerde en commentarieerde.

Deze merkwaardige opvlucht van volkszang en volksliedcultuur omstreeks de eeuwwisseling en in het daarop volgend decennium vond uiteraard haar neerslag in talrijke liederuitgaven - naast het Willemsfonds, het Davidsfonds en de private edities van Hullebroeck dienen hier in het bijzonder de muziekgaven van de Liederavonden voor het Volk (van 1904 af), alsook A. Wilfords muziekgave Het Vlaamsche Lied (gesticht in 1902) te worden gesignaleerd, die op hun beurt weer het componeren van nieuwe Vlaamse volksliederen

stimuleerden. Dit hele complex van volkse en nationaal gerichte muziekbeoefening vond kort voor de Eerste Wereldoorlog zijn kristallisatie in twee liederen, die de V.B. van toen af bij al haar publieke manifestaties zouden begeleiden, nl. het gedragen Vlaanderen (1910) van R. Veremans (op tekst van W. Gijssels) en het onovertroffen strijdlid Groeninghe (1909) van J. van Hoof (op tekst van G. Gezelle). Behalve Veremans en Van Hoof waren ook generatiegenoten van Hullebroeck als Fl. Alpaerts, L. Duvosel, A. Meulemans, K. Candaël, L. de Vocht e.a. bij de uitbreiding van de Liederavonden voor het Volk betrokken; als componist zouden zij echter pas na de Eerste Wereldoorlog voorgoed aan bod komen, hoewel de invloeden die zij tijdens hun jeugd ondergaan hadden, hun verdere muzikale ontwikkeling voor een groot deel bepaalden. Ieder van hen zal immers in meerdere of mindere mate een synthese tot stand trachten te brengen tussen de twee antipoden waardoor het Vlaams muziekleven van vóór 1914 werd gekarakteriseerd: het esthetisch georiënteerd zijn van de generatie Gilson - De Boeck - Mortelmans en de Benoit-traditie van de volksliedbeweging.

4. PERIODE TUSSEN DE TWEE WERELDOORLOGEN. Hullebroecks liederavonden, die reeds vóór de Eerste Wereldoorlog wegens hun duidelijk nationaal karakter voor de V.B. van groot belang waren geweest, kenden tijdens de jaren 1919-'20 een nieuw hoogtepunt. Het optreden van Hullebroeck betekende hier niet alleen een gelukkige hervatting van de Vlaamse volksliedcultuur, maar evolueerde weldra tot een eerste krachtige uiting van Vlaams bewustzijn na de repressie. Het is door een zangavond als die van 15 mei 1919 te Brussel,





*A Capella-koor onder leiding van E. Hullebroeck (midden vooraan) te Brest in 1905.*

waarop zowel Vlaamse prominenter, letterkundigen, studenten als onderwijzers en soldaten aanwezig waren, dat de Vlaamse strijdbaarheid opnieuw langzaam vorm aannam. Ook gedurende de volgende jaren bleef Hullebroeck op velerlei gebied onverminderd actief. Behalve zijn werkzaamheid als componist, waarbij in de eerste plaats aan het operettegenre met zangspelen als *Sepp'l* (1926) en *Het Meisje van Zaventem* (1934) op respectievelijk librettoteksten van De Vriendt-Lambrechts en H. Caspeele moet worden gedacht, dienen vooral twee praktische initiatieven op organisatorisch vlak te worden genoemd: aan de ene kant de oprichting van de Nationale Vereniging voor Auteursrecht (NAVEA), die de Vlaamse componisten hun rechtmatige revenuen efficiënter zou waarborgen, en aan de andere kant de uitgave van *De Muziekwarande*, het eerste Vlaamse muziektijdschrift, dat Hullebroeck in samenwerking met L. Lambrechts redigeerde en waarin vooral de Benoit-traditie van het volk-aansprekend romantisme werd verdedigd. Beide initiatieven dateerden van 1922 en waren ook voor de V.B. niet zonder belang.

Werden de eerste jaren na 1914-'18 dus gekenmerkt door een heropleven van het nationale element in de Vlaamse muziek, haast gelijktijdig liet de door Gilson, De Boeck en Mortelmans geschraagde esthetische strekking ook haar stem horen: eveneens in 1922 verscheen nl. A. Meulemans' brochure *De Beteekenis van Peter Benoit voor de Vlaamsche muziek*, een belangwekkend document voor de kennis van de geëvolueerde muziekethica in Vlaanderen. Meulemans, op dat

ogentlik reeds een paar jaren leider van de door hem opgerichte Limburgse orgelschool te Hasselt en reeds in ruimere kring bekend door zijn in 1913 gecomponeerd impressionistisch symfonisch gedicht Plinius-Fontein, brengt in deze verhandeling hulde aan Benoit en Tinel, de „heroïsche Grooten” maar houdt terzelfdertijd een warm pleidooi voor een Europees gerichte, met het buitenland gelijke tred houderde muziekkunst, waarbij hij met klem de bezwaren weerlegt, als zou het openstaan voor vreemde invloeden een verraad aan het Vlaams-nationaal eigene betekenen. Meulemans wil zich wel degelijk ook op muzikaal vlak inzetten voor de V.B. - liederen van hem als bv. Jutho vooruit en Yzerpsalm, respectievelijk op tekst van W. Gijssels en F. Vercocke, zijn hiervan trouwens een overtuigend bewijs -, maar eist voor zich het recht op om, evenals de letterkundigen, zich als Vlaming tot Europeër te vormen en om in het voetspoor van Gilson, De Boeck en Mortelmans een eigen, niet noodzakelijk aan het volk gebonden muziekstijl te creëren.

Met Meulemans en Hullebroeck zijn als het ware de twee hoofdrichtingen aangeduid, die de ontwikkeling van het Vlaamse muziekleven tussen de twee wereldoorlogen voor een groot deel zullen bepalen: aan de ene kant een modernistische richting met naast Meulemans aanvankelijk R. Herberigs als markantste persoonlijkheid, en aan de andere kant een traditionalistische, die rondom Hullebroeck hoofdzakelijk reeds oudere liedcomponisten als R. Ghesquière, E. Verheyden, O. van Durme, J. Opsomer, J. Broeckx, F.C. d'Haeyer e.a. groe-

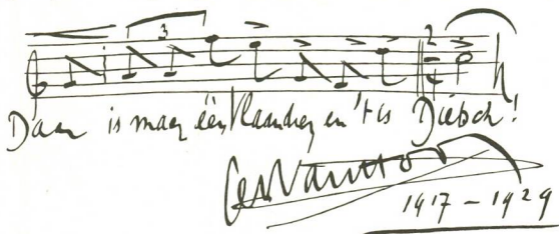




*De stichters van NAVEA. Van links naar rechts: A. Ge'per (uiterst links), Van Coppenol'z (achter), A. van Durme (vooraan), J. Marques (achter), E. Hullebroeck (vooraan), E. van den Branden (achter) M. Allo (uiterst rechts).*

peert. Tussen beide stromingen dienen dan een vijftal componisten te worden gesitueerd die allen voor een deel traditioneel denken, maar die toch ook naargelang van hun persoonlijkheid in meerdere of mindere mate voor de nieuwe stromingen openstaan : het zijn Fl. Alpaerts, K. Candael, L. de Vocht, J. van Hoof en R. Veremans. Van deze vijf tendeert Alpaerts met composities als Pallieter (1924) en de James Ensor-suite (1931) het meest in moderne richting - voor de Vlaamse muziekbeweging is hij net als L. de Vocht ook als dirigent belangrijk -, terwijl de muzikale ontwikkelingsgang van R. Veremans en J. van Hoof moeilijk te scheiden valt van hun engagement in dienst van de V.B. J. van Hoof, op vocaal gebied wellicht de meest rechtstreekse erfgenaam van Benoit, zet de traditie van zijn strijdzang Groeninghe voort met liederen als Mijn land is Vlaanderen (tekst van R. de Clercq), Strijdkreet (tekst van G. Gezelle), Lied van het Recht, Groeningewacht (beide op tekst van P. de Mont) e.a. De titels van deze liederen verraden voldoende hun nationale inspiratie, evenals de nationale strekking van Veremans' liedcomposities als Mijn land is Vlaanderen (tekst van W. Gijssels), Vlaanderen herrijst (tekst van A. van Wilderode), De Zanger (tekst van A. Rodenbach), Vlaanderland (tekst van E. Hiel) geen nadere verklaring behoeft.

Een dergelijke liedproductie was echter niet meer zozeer bedoeld voor liederavonden voor het volk, als wel voor massazang op publieke manifestaties als de IJzerbedevaart en het Vlaams Nationaal Zangfeest. Van 1927 tot '30 kenden de traditionele liederavonden trouwens een sterke inzinking - dit in tegenstelling met de internationale successen van gereputeerde groepen als L. de Vochts Ceciliakoor.



*Handschrift van Jef van Hoof.*

E. van de Veldes A Capella-Koor en het St.-Romboutskoor van mgr. J. van Nuffel -, zodat nieuwe initiatieven noodzakelijk bleken. Dan komt onder impuls van J. van Hoof in 1933 het Vlaams Nationaal Zangfeest tot stand. Benevens het houden van een jaarlijkse zangmanifestatie had J. van Hoof met het organisatiecomité nog een aantal andere punten aan de orde gesteld, zoals de reorganisatie van de volkszangavonden - Willem de Meyer zou zich hierbij zeer verdienstelijk maken -, het oprichten van nieuwe koren, het uitschrijven van prijsvragen voor nieuwe volksliederen, het uitgeven van zangbundels en liederen - op dit terrein waren vooral uitgeverijen als De Ring en De Crans actief -, het organiseren van zangwedstrijden enz.

Kenden de jaren dertig precies zoals het decennium tevoren een hernieuwde activiteit ten gunste van een nauw met de V.B. verbonden muziekleven, weldra zou evenals voordien in de jaren twintig een nieuwe stem opgaan om opnieuw de autonomie van de Vlaamse muziek t.o.v. de V.B. te bepleiten.



# II<sup>E</sup> VLAAMSCH NAT. ZANGFEEST



PETER BENOIT

We herdenken de 150e Verjaardag van zijn geboorte.  
(Merelbeke, 17 Dagel 1834)

NO. 2 VAN 2000. 24x 16.5x 25. MET 500. 20.000

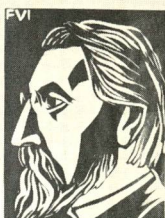
ZONDAG 1 JULI '34  
ANTWERPEN

Volgende liederen worden door 20.000 zangers uitgevoerd

TROUW AAN VLAANDEREN	Jef Van Hoof
HET LIED DER VLAMINGEN	Peter Benoit
HET VLAAMSCH LIED	Jef Van Hoof
VRIJ ZIJN (Toneelacht Lied)	Peter Benoit
VAN RYSWYCK-MARSCH	Peter Benoit
VLAANDER, GEDICHT EN NIET ENKEL NIET ENKEL	Peter Van Duyse
STRIJKREEL	Peter Benoit
REISLIED	Peter Benoit
WIJ HELMUS	Oud Lied
ORDEININGE	Jef Van Hoof
DE VLAAMSCH LEEUW	Karel Mory

Begeleiding met 18 bazuinen

Leider: JEF VAN HOOFF



JEF VAN HOOFF

We herdenken de 23e verjaardag van zijn Meesterlijke Scheping: „ORDEININGE“. (Beschreven in 1903 op tekst van Guido Gezelle)

NO. 2 VAN 2000. 24x 16.5x 25. MET 500. 20.000

Uitvoering van: TREUR- EN TRIUMFZANG  
PETER BENOIT  
RODENBACH KANTATE  
OP VAN HOOF  
door het verbod van van „KURST“ en „VERBODEN“ 1934 uitvoerders

Bestuurs Secretariaat: Van Maaslandstraat, 55 - Bergenbocht Antwerpen

Dit keer was het Karel Albert, die ter gelegenheid van de feestelijke herdenking van Benoit in 1934 met een voordracht, Nationale elementen in het verloop der muziekgeschiedenis en hun betekenis voor de huidige muziek, voor een duidelijke programmaverklaring zorgde. Aansluitend bij Meulemans' visie van 1922 omschrijft hij de taak van de Vlaamse componist als volgt: „Laat ons eenvoudig werken. Is het werk slecht, dan heeft het weinig belang of het Vlaamsch of Kongoleesch is, is het werk goed, dan kan ik als Vlaming niets anders dan een Vlaamsch werk voortgebracht hebben, en zoo dat werk afwijkt van de conceptie die wij aan „Vlaamsche" muziek hebben, dan is het de conceptie die moet gewijzigd worden en niet het werk". Men moet dus „eenvoudig maar echt Vlaming zijn en goede muziek schrijven". Albert formuleerde hier onomwonden wat progressieve Vlaamse musici reeds lang dachten en evenmin als bij Meulemans kon men daarbij zijn inzet voor de Vlaamse zaak in twijfel trekken; voor Het Vlaamsche Volkstoneel schreef hij trouwens een twintigtal partituren.

Het standpunt van Karel Albert werd o.m. bijgetreden door Aug. L. Bayens en W. Pelemans, musici die tijdens de jaren voor de Tweede Wereldoorlog vooraan stonden bij het experiment en de vernieuwing in de Vlaamse muziek. Op muzikaal-technisch vlak hadden componisten als M. Brusselmans, M. Poot, M. Schoemaker e.a. weliswaar daarvoor reeds baanbrekend werd verricht; hun muzikale bedrijvigheid vertoonde echter maar weinig affiniteit met de Vlaamse muziekbeweging en behoorde veeleer thuis in het Brussels internationaal georiënteerd muziekleven.

Samenvattend kan men zeggen dat de Vlaamse muziek gedurende de periode 1920-'40 op de V.B. langzaam maar zeker haar onafhankelijkheid overovert en zich geleidelijk uit de ban van de overgeleverde traditionele romantische compositietechnieken weet te bevrijden. De totaliteit van het Vlaams muziekleven blijft echter niettemin nog erg nationalistisch gericht en wordt als het ware in zekere zin nog door de geestelijke nalatenschap van Benoit gedomineerd. Dit blijkt uit de nog conservatieve techniek van veel componisten, uit de talrijke heruitvoeringen van Benoits werken, uit het grote belang dat men hecht aan volkszang en liederavonden enz. Zelfs de Vlaamse muzikwetenschap, die tussen de twee wereldoorlogen tot bloei komt, ondergaat in sterke mate de invloed van dit nationalistisch klimaat, getuige niet enkel het aantal



werken dat over Benoit werd gepubliceerd, maar vooral het vrij duidelijk nationaal gezichtspunt van waaruit deze studies werden geconcipieerd. Of men nu H. Baccaerts Peter Benoit, kampioen der nationale gedachte (1919) Fl. van der Muerens Benoit, man van zijn volk (1935), A. Pols' Peter Benoit's leerjaren (1934) of P. Nutens Hullebroeck en zijn beteekenis (1939) en zelfs A. Corbets Peter Benoit (1939) als voorbeeld aanhaalt, steeds moet men vaststellen dat elk van deze werken niet enkel als wetenschappelijke bijdrage, maar oock als bewuste daad van Vlaamsgezindheid werd geschreven.

5. ONTWIKKELING SEDERT 1945. Evenals tijdens de eerste jaren na 1918 kent het Vlaamse muziekleven kort na de Tweede Wereldoorlog een krachtige heropleving van de volkszangbeweging: een eerste vorm van nationaal bewustzijn na de repressie komt o.m. hierin tot uiting. Er is echter een belangrijk verschil: daar waar bij vroegere liedmanifestaties de Vlaamse strijdbaarheid nog vaak op het kunstgehalte primeerde, treedt nu het zuiver muzikale element veel nadrukkelijker op de voorgrond.

Wanneer in 1948 - het jaar waarin Ignace de Sutter het innige Lied van mijn Land op tekst van A. van Wilderode componeert - onder impuls van H. Wagemans, A.J. Pelckmans en V. Portier het Algemeen Nederlands Zangverbond (ANZ) tot stand komt, gaat men nog wel uit van de onderstelling dat het lied een middel is „dat van gedachten krachten maakt”, maar denkt men daarbij toch in veel sterkere mate dan vroeger aan het artistiek niveau van de muzikale prestaties en aan de culturele verheffing van het te bereiken publiek. Hetzelfde kan trouwens gezegd worden van de Dag van het Vlaamse Lied (1953). De Halewynstichting, die in 1951 met H. Dirken (pseudoniem voor W.

Weyler) als promotor wordt opgericht en die voor een deel uit het Vlaamsch Instituut voor Volkskunst (VIVO) van voor de Tweede Wereldoorlog voortspuit, gaat in dit verband zelfs nog een stap verder: Halewyn beoogt niet slechts de verbreiding van het goede volkslied, maar schenkt ook vooral aandacht aan het gebruik van nieuwe muziekpedagogische methoden.

Deze hernieuwde beweging van de koorbeweging wordt natuurlijk geschraagd door een groot aantal liedcomponisten: naast ouderen als J. van Hoof, R. Veremans, J. Broeckx, R. Ghesquière, E. Hullebroeck, L. de Vocht komen nu in de eerste plaats jongere elementen als A. Bervoets, L. Dieltiens, G. Feremans (vooral met zijn Gebed voor het Vaderland op tekst van R. Pirijns), W. Pee, I. Mortemans, J. Mertens, J. Tinel en A. Preud'homme - velen van hen werden aan het Lemmensinstituut opgeleid - op de voorgrond. Van deze laatsten heeft vooral Armand Preud'homme met heimat- en stapliederen als Kempenland, Voor Ouder en Heerd beide op tekst van J. Simons), Werd Di (op tekst van E. de Ridder) e.a. groot succes.

Kan de Vlaams-nationaal gerichte muzikale activiteit van genoemde componisten ontegenzeggelijk aanspraak maken op eenige verdienste in verband met volksopvoeding en liedercultuur, dan dient toch meteen te worden erkend dat zij nog slechts een beperkt terrein van het totale Vlaamse muziekleven bestrijkt. Met de moderne Vlaamse muziek, zoals deze zich in de jaren vijftig als experiment en poging tot continue vernieuwing steeds met meer klem manifesteert, heeft de liederbeweging nog maar weinig gemeen. Aan de andere kant vertoont het werk van moderne Vlaamse componisten als K. Gozyvaerts, L. de Meester, J. van

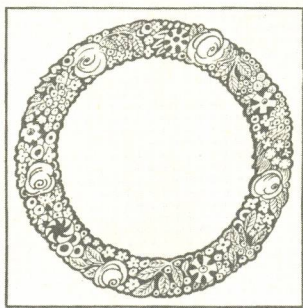


E. Hullebreucke op de Vlaams-Nationaal Zangfeest te Turnhout (1949).



Durme, R. van der Velden, J. Louel, D. van de Woestijne, V. Legley, W. Kersters, om slechts enkele belangrijke representanten te noemen, geen enkele rechtstreekse binding meer met de V.B. en kan het nog alleen vanuit een zuiver artistiek standpunt worden benaderd. Op die manier groeit een ontwikkeling van meer dan honderd jaar naar haar eindpunt: ontstaan onder invloed van de nationale gedachte en aanvankelijk haast geheel in dienst van de V.B., heeft de Vlaamse muziek zich via een aantal stadia uit haar ondergeschikte rol weten te bevrijden, om ten slotte als artistieke uiting van een volwassen en mondig geworden Vlaamse gemeenschap haar volledige autonomie te bereiken. Radio en televisie met daarnaast platenuitgaven als o.m. de Europese Fonoclub en Luister van de muziek in Vlaanderen hebben er in niet geringe mate toe bijgedragen dit proces gedurende de laatste decennia te bespoedigen: deze media lieten zowel moderne als meer traditionele stromingen recht wedervaren, maar handhaafden daarbij steeds zuiver muzikale normen en waren in de eerste plaats bedacht op het kunstgehalte. Ook culturele initiatieven als het Festival van Vlaanderen (van 1959 af) en het Ballet van Vlaanderen (opgericht in 1970) houden er een gelijksoortige gezindheid op na: naar buiten bedoeld als Vlaamse, zij het ook internationaal gerichte manifestaties, worden waar het eigen werk betreft de strengste artistieke criteria in acht genomen, vanuit het besef dat daardoor de uitstraling en de faam van onze cultuur in het buitenland het best worden gediend.

LITERATUUR: Pr. van Duyse, *Bij het eerste verjaringsfeest van het Vlaemsch-Duitsch Zangverbond* (1847); - A. Thijs, *Les sociétés chorales en Belgique* (1861); - H. Baccaert, *Peter Benoit, een kampioen der nationale gedachte* (1919); - A. Meulemans, *De beteekenis van Peter Benoit voor de Vlaamsche Muziek* (1922); - M. Sabbe, *De muziek in Vlaanderen* (1928); - *Verhandelingen van het muziekcongres gehouden te Antwerpen op 15 en 16 Augustus 1934 ter gelegenheid van het eeuwfeest der geboorte van Peter Benoit* (1935);



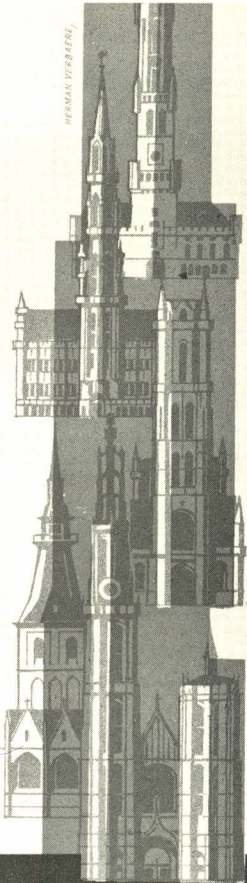
Ignace De Sutter

# LIED van mijn Land

(A. van WILDERODE)

“ de Crans ”  
v. z. w.

Antwerpen, 1955  
Prijs: Fr. 15.—



10-IV  
15-IX 1961

FESTIVAL DES  
FLANDRES

FESTIVAL  
OF FLANDERS

FLANDERN  
FESTIVAL

# FESTIVAL VAN VLAANDEREN 1961

- W. Weyler, *Vlaamsche Toondichters*, 2 dln. (1937); - P. Nuten, *Hullebroeck en zijn beteekenis* (1939); - A. Meulemans, *Het wezen van de huidige muziek hier te lande* (1942); - A. Corbet, *Geschriften van Peter Benoit* (1942); - A. Corbet, *De muziek in Vlaanderen in de eerste helft der 19de eeuw*, in *Vlaamsch Jaarboek voor muziekgeschiedenis*, IV (1942, p. 149-163); - A. Corbet, *Peter Benoit, leven, werk en beteekenis* (1943); - *La Musique en Belgique*, o.l.v. E. Closson en Ch. van den Borren (1950); - A. Pols, *50 Jaar Vlaamse Opera* (1950); - E. Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek* (1950); - Ch. van den Borren, *Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden*, II (1951); - *De Vlaamse muziek sedert Benoit*, o.l.v. A. Corbet (1951); - *Vlaanderen door de eeuwen heen*, o.l.v. M. Lamberty en R.F. Lissens, II (1952); - K. de Schrijver, *Levende componisten uit Vlaanderen*, 2 dln. (1954-'55); - *Algemene Muziekencyclopedie*, o.l.v. A. Corbet en W. Paap, 6 dln. (1957-'63); - K. de Schrijver, *Bibliografie der Belgische toonkunstenaars sedert 1800* (1958); - *Flandria Nostra*, o.l.v. J.L. Broeckx, C. de Clercq, J. Dhondt en M.A. Nauwelaerts, III (1959); - A. Deprez, *De Vlaamse Leeuw, feiten en stemmingen uit de jaren 1840-1848*, in *Jaarboek „De Fontaine”* (1960, p. 97-155); - Fl. van der Mueren, *Perspectief van de Vlaamse muziek sedert Benoit* (1961); - H.J. Elias, *Geschiedenis van de Vlaamse Gedachte*, III (1964); - W. Dehennin, *Het muziekleven in de XIXde eeuw*, in *Bouwstoffen voor de geschiedenis van Antwerpen in de XIXde eeuw* (1964); - W. Pelemans, *Muziekcultuur in het Vlaamse land*, in *Facetten van het cultureel leven in Vlaanderen* (1967); - W. Pelemans, *De Vlaamse muziek en Peter Benoit*, in *De Vlaamse Gids* (1969, nr. 10 en 1971, nr. 1); - H.J. Elias, *Vijfentwintig jaar Vlaamse Beweging 1914/1939*, I (1969); - M. Boereboom, *Handboek van de muziekgeschiedenis*, 4 dln. (1972, derde uitgave); - J.L. Broeckx, *Van Beethoven tot Stravinsky* (z.j.); - P. van Crombruggen, *Muzikale omwentelingen* (z.j.).

KAREL WAUTERS