

MUZIEK

Gezien de componist Peter Benoit (1834-1901) in de 19de eeuw een centrale rol speelde in de ontwikkeling van de Vlaamse muziek en in de relatie tussen muziek en V.B., wordt zijn leven bij de indeling van deze periode als cesuur gebruikt.

PERIODE VOOR PETER BENOIT

Vanaf het einde van de 18de eeuw verschoof in Vlaanderen het centrum van het muzikaleven van de kerk naar de burgerlijke maatschappij. Deze verwereldlijking zou leiden tot het oprichten van muziekverenigingen en concertorganisaties, het bouwen van concertzalen en het stichten van muziekscholen. Uit de kerkorkesten en kerkelijke zangscholen werden musici, dirigenten en componisten gerekruteerd voor wat de eerste harmonieorkesten (in de laatste decennia van de 18de eeuw) en niet-kerkelijke koren (vooral vanaf 1840) zouden worden. Tijdens deze pre-Benoitperiode bleef

het muziekgebeuren gedomineerd door de Franssprekende hogere burgerij. Tot lang in de 19de eeuw bleef het concertleven zowel qua programmatie als qua organisatie en publiek overwegend Franstalig en was het evenals het muziekonderwijs op Parijs georiënteerd.

Toch waren er al in de tweede helft van de 18de eeuw enkele uitingen van Vlaams muziekleven. De Oostenrijker Ignace Vitzhumb, kapelmeester aan het hof van Karel van Lotharingen, en Jan F. Cammaerts brachten in Brussel zangspelen in Nederlandse vertaling, zoals *Ninette in het hof* naar *Nanette à la cour* (toegeschreven aan Duni). Ook Jacob Neyts speelde met zijn reisgezelschap (*l'opéra bouffon flamand*) Franse en Italiaanse komische opera's van Martini, Philidor en Monsigny op Nederlandse tekst. En in 1816 werd in Kortrijk het zangspel *Het Pruisisch soldatenkwartier* van Pieter Vanderghinste op tekst van rederijker Jan B. Hofman gecreëerd, waarschijnlijk het eerste zangspel met een originele Nederlandse tekst. Vlaamse componisten die ook al vroeg teksten in de moedertaal gebruikten waren onder meer nog Guillaume Kennis, Pieter Suremont (onder andere de cantate *Nederlandsche triomf*, in 1816 bekroond door de Société Royale des Beaux-Arts van Gent), Jan B. d'Hollander, J.F. Volckerick en Jan Janssens (de cantates *De toonkunst* uit 1818 en *Winterarmoede* uit 1830). Het waren de eerste symptomen van Vlaamse muziek binnen een verfranste muziekcultuur.

Taal en muziek

Het waren vooral rederijkers, taalkundigen en literatoren die na 1840 aan de wieg stonden van de Vlaamse muziekbeweging. Die (voornamelijk Gentse) "taelminnaren" legden als eersten een bescheiden ideologische en praktische basis voor de verdere ontwikkeling van de Vlaamse muziek. Symptomatisch is bijvoorbeeld dat toen er op het Taelcongres en het Vlaems Feest in 1841 in Gent koren op Franse teksten werden gezongen, Ferdinand A. Snellaert en andere letterkundigen protesteerden. Verschillende auteurs begonnen hun pleidooi voor Vlaamse muziek met te herinneren aan de Europese faam van de Nederlandse polyfonisten. In navolging van de Duitse filologen August Hoffmann von Fallersleben en Johann Uhland bestudeerden letterkundigen als Jan F. Willems en Snellaert het oude Vlaamse lied. Het zingen van teksten in de moedertaal beschouwden zij als een element "ter volksbeschaving" en daarom voerden ze een intense actie voor "de verspreiding van nationalen zang". De liedstudies en -bundels volgden elkaar vlug op: Willems publiceerde in 1844 zijn *Oude Vlaemsche Lieder*, waarvan Snellaert in 1848 het tweede deel verzorgde; hij publiceerde zelf bij het Willemsfonds *Oude en Nieuwe Liedjes* (1852) en redigeerde in 1860 *Het Nederlandsch volkslied in Fransch Vlaanderen*. In *Oude en Nieuwe Liedjes* be-

klemtoonde Snellaert in een woord vooraf dat het lied een literair-historisch genre is: "Het lied veropenbaert geheel het leven van een volk. (...) Het is de eenige letterkundige vorm, die het harte eener natie immer op hare tong brengt. Ook is het by elk volk onderscheiden." Zo was het zoeken naar het volkslied ook een zoeken naar de (oorsprong van de) eigen identiteit. Er verschenen ook Franstalige studies van Edmond de Coussemaker (*Chants populaires des Flamands de France*, 1856) en Adolphe Lootens (*Chants flamands populaires*, 1879). En na Jan Bols' *Honderd oude Vlaamsche liederen* uit 1879 publiceerde Florimond van Duyse vanaf 1889 zijn studies met als bekroning het monumentale standaardwerk *Het oude Nederlandsche lied* (1903-1908). Was de belangstelling van die literatoren en filologen uiteraard hoofdzakelijk literair-historisch georiënteerd en primeerde filologie op musicologie, toch publiceerden ze in hun studies meestal ook de melodieën. Men geloofde sterk in de dienende kracht van de muziek. Zingen moest de boodschap versterken, de volkstaal handhaven, de nationale geest herstellen, een gevoel voor schoonheid kweken en de zeden verzachten.

De eerste koorbeweging

De herontdekking en herwaardering van het liedpatrimonium liep parallel met het ontstaan van een koorcultuur in Vlaanderen. Een van de eerste (mannen)koren zou rond 1817 in Kortrijk zijn gesticht door Pieter Vanderghinste naar het voorbeeld van een rondreizende groep Weense zangers. Oost-Vlaanderen, en meer bepaald de streek rond Dendermonde, werd de eerste groeipool, maar nadien concentreerden de koren zich rond Gent, Antwerpen en Brussel. Volgens tellingen uit 1851 had Gent 31 koren (met 1022 zangers), Brussel negentien (520 zangers) en Antwerpen elf (445 zangers). Bij gebrek aan een eigen koorrepertoire stonden er veel volksliedbewerkingen op het programma, naast populaire koorwerken van Gluck, Weber, Rossini en Cherubini (vaak met een Nederlandse tekst). Het vertalen van de oorspronkelijke tekst of het plaatsen van een nieuwe Nederlandse tekst op bekende Franse, Duitse of Italiaanse koorcomposities was een veelgebruikt procédé om de leemte aan eigen koorliteratuur vlug aan te vullen. Het Gentse taalgenootschap *De Tael is gan(t)sch het Volk* verkoos aanvankelijk deze werkwijze boven het aansporen van eigen toondichters om een origineel repertoire te creëren, misschien wel omdat men niet zo zeker was van het niveau van de eigen koormuziek. Het genootschap schreef in 1841 een wedstrijd uit voor het aanpassen van Nederlandse teksten op Duitse koormuziek en publiceerde drie jaar later de 18 bekroonde zangen. In 1842 startten de broers Robert van Maldeghem en Evariste van Maldeghem de publicatie van *Rhyn- en Scheldegalmen* met daarin eigen koorwerken, maar ook koren

van Duitse componisten met Nederlandse vertalingen van onder anderen Johan M. Dautzenberg. Onder auspiciën van de regering publiceerde Daussoigne-Méhul, directeur van het Luikse conservatorium, in 1843 een dertigtal mannenkoren van onder meer Mendelssohn-Bartholdy en Méhul, op Franse en Nederlandse vertalingen van onder meer Theodoor van Ryswyck. Het ministerie van binnenlandse zaken besliste tot het publiceren van een dergelijke bundel, nadat F.J. Fétis op een koorfestival had gewezen op de slechte Franse uitspraak van de Vlaamse koren en op het gebrek aan niveau van de Vlaamse koorwerken.

Ondertussen ontstond er geleidelijk een oorspronkelijk Nederlandstalig koorrepertoire, dankzij componisten als Henri Cartol (*De Waterlooosche leeuw*), François-Auguste Gevaert (*Grafkrans voor Willems*) en M.J. Mengal (*Juich, Rhyn*). Toch schreven zij niet exclusief op Nederlandse teksten en bezongen ze zowel Vlaanderen als België. Koorverenigingen die regelmatig Nederlandse teksten zongen behielden soms wel een Franse naam, zoals de Société du Lion de Flandre (Gent, 1843) en L'Echo de l'Escaut (Antwerpen, 1844). Andere prominente koren waren De Melomanen (Gent, 1838), De Scheldezoenen (Antwerpen, 1844), De Keyzers Genootschap (Gent, 1846) en het Willems Genootschap (Gent, 1846). Dit laatste koor, opgericht binnen de rederijkerskamer De Fontaine, was naar alle waarschijnlijkheid de eerste zangkring in Vlaanderen waar uitsluitend in het Nederlands werd gezongen. Willem Rogghé, lid van het koorbestuur, schreef verschillende teksten die op muziek werden gezet door Mengal, Gevaert, Karel Miry en Léon de Burbure en vanaf 1854 gepubliceerd werden onder de titel *De Vlaemsche Lier*. Om dat Nederlandstalig repertoire uit te dragen nam het Willems Genootschap druk deel aan koortornooien en -festivals, een populair fenomeen in die tijd. Ook op internationale concoursen, zoals dat van Rijsel in 1852, zong het koor Vlaamse werken.

Een van de belangrijke promotoren van die prille koorbeweging was Prudens van Duyse. Ook bij hem vloeide zijn inzet binnen de koorbeweging voort uit zijn interesse voor de moedertaal, die hij wou emanciperen als een taal die op muziek kon worden gezet. Zo voerde hij in 1846 actie om de deelnemers aan de Romeprijs voor compositie de keuzevrijheid te laten tussen een Nederlandse en een Franse cantatetekst. Het antwoord van minister van binnenlandse zaken B. de Theux was veelbetekend voor de positie van het Nederlands: "(...) *un peu de réflexion suffit pour indiquer qu'il ne peut s'agir que de la langue française (...) la langue la plus répandue, langue qui est du reste celle de l'enseignement musical dans notre pays*". Het zou nog tot 1864 duren eer de kandiderende componisten mochten kiezen tussen een Nederlandse en een Franse tekst. Van Duyse schreef zelf veel teksten voor cantates, koren en

liederen en voerde een felle strijd tegen de alles-overheersende invloed van het verfranste muziekleven.

In 1846 stichtte hij het **Vlaemsch-Duitsch Zangverbond** samen met de gebroeders Van Maldeghe, die actief waren binnen het Gomberts Genootschap, en met Dautzenberg. Hij hoopte de Vlaamse koormuziek door de culturele samenwerking met het Rijnland op een hoger niveau te tillen. Initiatiefnemer aan Duitse kant was de befaamde Keulse Männergesangverein, die in 1844 had deelgenomen aan een koortornooi van de Gentse Melomanen. Op het vaandel van het nieuwe internationale zangverbond stond "Vaderland en Godsdienst" geborduurd. Het Vlaamse bestuur hoopte immers via de Duitse contacten ook de kwaliteit van de kerkmuziek te verbeteren. Daarnaast waren er ook anti-Franse, pan-Germanistische en humanitaire intenties ("Welaen, Germaen en Belg! te saem ten stryd, /Voor Vrijheid, Tael en Vaderland!") (**pan-Germanisme**). Er werden drie Vlaams-Duitse zangfeesten georganiseerd, waarop alleen Duits, Nederlands of Latijn werd gezongen (Keulen, 14-15 juni 1846; Brussel, 23-26 september 1846; Gent, 26-28 juni 1947). Niettegenstaande het Zangverbond slechts drie jaar bestaan heeft en het tot geen concrete voordelen voor de vernederlandsing van het muzikleven leidde, was het toch een belangrijk initiatief. De festivals waren een stimulans zowel voor Vlaamse componisten als Mengal, Gevaert, Alexander Stadtfeld en R. van Maldeghe als voor de Vlaamse koren die er in contact kwamen met de betere Duitse koren en het repertoire van Mendelssohn, Mozart en Weber leerden kennen. Bovendien verspreidden de deelnemende koren nieuwe ideeën over de samenhang tussen volk, muziek en taal over heel Vlaanderen.

Op het Gentse zangfeest van 1847 ontwikkelde Van Duyse in zijn *Aenspraek* bij het eerste verjaringsfeest enkele ideeën die later door Peter Benoit werden overgenomen en ontwikkeld. Naar het voorbeeld van het *Duitse koraal* en de *Marseillaise* wees hij op de waarde van volks- en strijdlieder voor het ontwakende volksbewustzijn, benadrukte hij het belang van een "Nederduitsch-eigenaerdige Zangschool" en wilde hij de luister van de polyfonie doen herleven. Deze punten zullen later in Benoits theoretische geschriften opnieuw aan de orde worden gesteld, zij het dan gezien door een specifiek nationalistische bril, met aan de basis de Duitse opvatting van eigen cultuurwaarde en volkseenheid. Deze identificatie van nationaliteit en *Volkstum* werd echter door de initiatiefnemers van het Zangverbond nog niet openlijk gepropageerd. Zij strenden wel voor het volksbehoud door middel van de taal en het lied, maar hoopten voor het welslagen van hun streven nog steeds op de goede wil van het Belgische Franstalige staatsbestel. Toen de Parijse revolutie van 1848 de Belgische onafhankelijkheid in

gevaar dreigde te brengen, reageerden zij dan ook in Belgische zin. **Ferdinand A. Snellaerts** lied *'s Lands Onafhankelijkheid* biedt hiervan een treffende illustratie. Ook Gevaerts grote vokale werken als *De Nationale Verjaardag* (1855) en *Jacob van Artevelde* (1863), respectievelijk op tekst van Van Duyse en **Napoleon Destanberg**, moeten voornamelijk vanuit een Belgisch patriottisch standpunt worden begrepen, al hebben zij het Vlaamse muziekleven in Gent ongetwijfeld in gunstige zin gestimuleerd. De jonge koorbeweging reageerde identiek op de Franse dreiging: de Antwerpse zangmaatschappijen verenigden zich in een overkoepelende vereniging Het Zangverbond en als eerste activiteit trokken ze als dusdanig naar Brussel om steun te betuigen aan de koning.

Strijdliederen en zangspelen

Tegelijkertijd ging de V.B. voor steeds meer musici een belangrijke inspiratiebron vormen. Ze beseften de kracht van het gezongen woord voor de ontwikkeling van het taalbewustzijn en schreven strijdliederen en nationalistische composities, die op hun beurt het enthousiasme voor de V.B. versterkten. Verschillende van die eerste strijdliederen werden ook geschreven onder druk van een mogelijke Franse expansiedrang of als protest tegen de Vlaming-onvriendelijke maatregelen van de regering-**Charles Rogier**. Het strijdlied was voor Vlaanderen een nieuw genre en de buitenlandse invloed was dan ook duidelijk. Toen **Hippoliet van Peene** en **Karel Miry** in 1847 *De Vlaemsche Leeuw* schreven zocht de tekstdichter inspiratie bij de *Hymne aan de Rijn* van **Nicolaus Becker**, terwijl de componist ritmische patronen aan de *Marseillaise* en melodische zinsneden aan het Rijnlied *Sonntags am Rhein* op. 36 nr. 1 van **Schumann** ontleende. Andere populaire strijdliederen waren het *Arteveldelied*, dat **François-Auguste Gevaert** baseerde op een oude Franse melodie, *Ziet gij den zwarten leeuw niet rijzen* en *Het vaderland*, beide van **Jan J. de Laet**. Dit laatste lied vocht lange tijd met *De Vlaemsche Leeuw* om populariteit, waarbij Antwerpen De Laet prefereerde en Gent voor Miry koos. Liberale Vlamingen werden dan weer in vervoering gebracht door *De Vlaemsche Leeuw en de Geuzen*, dat **Alexander Fernau** schreef op tekst van **Julius de Geyter**. Niettegenstaande *De Vlaemsche Leeuw* onmiddellijk werd bestempeld als "nationaal gezang", duurde het tot 1905 eer het Vijfde Studentencongres te Gent het lied voorstelde als nationaal lied. In 1973 nam de **Cultuurraad voor de Nederlandse Cultuurgemeenschap** het lied bij decreet aan als volkslied van de Nederlandse Cultuurgemeenschap en op 11 juli 1985 werden tekst en melodie bij ministerieel besluit vastgelegd als nationaal lied van de **Vlaamse Gemeenschap**.

Dat taal de motor was van de jonge Vlaamse muziekbeweging, bewijzen ook de vele zangspelen die de koorverenigingen en de rederijkerskamers ten

tonele voerden. Een van de bedrijvigste componisten op het gebied van muziektheater was Miry. Hij schreef toneelmuziek voor de historische drama's en blijspelen van Van Peene (onder andere *Wit en zwart* en *Keizer Karel en de Berchemse boer*) en hij is de auteur van Vlaamse zangspelen als *Brigitta* (Van Peene), *De dichter en zijn droombeeld* (**Hendrik Conscience**) en *Maria van Bourgondië* (**Napoleon Destanberg**), maar ook van Franstalige opera's als *La lanterne magique*, *Bouchard d'Avesnes* en *Charles-Quint* (drie Franse libretto's van Van Peene). Andere componisten van populaire zangspelen waren François van Herzeele in Gent en Eduard Grégoir in Antwerpen. Een belangrijk centrum van Vlaams muziektheater was Het tooneel der volksbeschaving dat in 1853 door **Jacob Kats** in Brussel was gesticht. Voor die schouwburg zou **Peter Benoit** trouwens later zijn eerste Vlaamse werken schrijven. De volkse zangspelen uit die tijd waren ongetwijfeld belangrijker als medium om het ideeëngoed van de V.B. te verspreiden dan om hun zuiver muzikale waarde. Toch vormden deze zangspelen de voedingsbodem voor de vroegste Vlaamse opera's. Maar die eerste pogingen om een vaste Vlaamse schouwburg te stichten mislukten, zowel in Brussel (onder leiding van **Hendrik Waelput** in 1867-1868) als in Antwerpen (in 1876 met **Joseph Mertens**).

Vanaf 1840 zou muziek dus een belangrijke rol gaan spelen binnen de V.B.: voor de vele koorverenigingen werd een nieuw repertoire geschreven en via die (strijd)liederen, cantates, koorwerken werden de ideeën van de V.B. gepropageerd. Toch bereikte de Vlaamse muziekbeweging slechts een kleine laag van de burgerij en waren er maar weinig praktische resultaten. Er werd in die jaren meestal meer aandacht besteed aan de strijdlustige en bewustmakende teksten dan aan de muzikale kwaliteiten van een compositie. Toonaangevende componisten als Miry, M.J. Mengal en Gevaert schreven naast hun Vlaamse composities ook nog op Franse teksten. Het muziekonderwijs en de concertorganisaties bleven Franstalig. Zo was het belangrijkste muziekcentrum in Antwerpen het Théâtre Royal, een operahuis dat zijn solisten en zijn repertoire zocht in Italië en Frankrijk. Vlaamse musici gingen naar Parijs om te studeren en carrière te maken en keerden alleen terug wanneer ze er geen succes hadden. Een Vlaams orkestrepertoire bestond niet. Een uitzondering was Karel Hanssens (jr.) die verschillende symfonieën op zijn naam heeft. Hij oriënteerde zich niet langer louter op Frankrijk, maar richtte zich ook naar Duitse voorbeelden en beïnvloedde ook zijn leerling Benoit in die richting.

PETER BENOIT EN TIJDGENOTEN

Peter Benoit

Wanneer **Peter Benoit** in 1867 de leiding van de Antwerpse Ecole de musique op zich neemt, treedt

niet alleen de Vlaamse muziek in een nieuwe fase, maar wordt ook de band tussen muziek en V.B. strakker aangehaald. Benoit had het directeurschap slechts aanvaard onder de uitdrukkelijke voorwaarde, dat die instelling "feitelijk eene Vlaamsche muziekschool zou wezen" en Vlaamsche Muziekschool van Antwerpen zou genoemd worden. 'Vlaams' bleef voor Benoit niet meer beperkt tot de taal als zodanig, maar impliceerde tevens een duidelijk besef van nationale eigenwaarde en culturele zelfstandigheid. De Vlaamsche Muziekschool moest de 'levensbron' van de Vlaamse muziekbeweging worden: "Een school is eene reeks mannen van hetzelfde ras die langzamerhand de kunst ontwikkelen, haar gebied uitbreiden door het invoeren van nieuwe vormen, en van wie de werken verband houden door hunne eigen natuur. Daarin herscheppen zij zich gestadig, omdat zij de levensbron is waar alle vormen uit ontspruiten die de kunst verrijken, en de enige grondslag eener logische en consequente ontwikkeling (...)." Dit is een fragment uit "La nouvelle école musicale flamande", een bijdrage die Benoit in 1868 in *Le guide musical* publiceerde (hier in vertaling van Julius Sabbe). Het was het eerste van een reeks programmatische geschriften waarin Benoit zijn ideeën omtrent de nationale muziek en hier meer bepaald omtrent de organisatie van een Vlaams muziekonderwijs verdedigde. Enkele van zijn belangrijkste titels getuigen trouwens van zijn bezorgdheid om het muziekonderwijs: *De Vlaamsche muziekschool van Antwerpen, hare inrichting en strekking* (1873), *Over schijn en blijk in onze nationale muziekbeweging* (1873), *Verhandeling over de Nationale Toonkunde* (1875), *De muzikale opleiding in België* (1877), *Onze nationale muziekbeweging op dramatisch gebied* (1878), *Een Koninklijk Vlaamsche Conservatorium* (1879).

Reflecterend over de nationale grondslagen van de kunst trachtte Benoit in deze theoretische beschouwingen een aantal principes vast te leggen die de oprichting van een Vlaams-nationale muziekbeweging ideologisch moeten funderen. In zijn leer is alles te herleiden tot een terugkeer tot de natuur, hierbij uitgaande van de Duitse romantische opvatting van de natie, die een volkseenheid vooropstelt. Daaruit volgt onmiddellijk een verwerping van elke uiting van vreemde – lees Franse – navolging en een pleidooi voor het behoud van eigen aard, volksmuziek en taal. Zoals zijn voorgangers hechtte Benoit grote waarde aan de taal, die bij hem niet enkel het kenmerk bij uitstek van de natie is, maar tevens een basiselement vormt voor de ontwikkeling van elke nationale muziekkunst. De muzikale expressie stoelde volgens hem op de idealisering van het woord: "Een volk dat zijne eigene taal niet spreekt zal nooit oorspronkelijke melodische kunsttypen voortbrengen; want er heerscht in het karakter dier zangen een geheime overeenstemming met den vorm en de zinsbouw der taal. De muzikale uit-

drukking neemt inderdaad haren oorsprong in de idealisering van het woord. (...) De mensch heeft gezongen wanneer door een onwederstaanbaar gevoel aangedreven het woord hem niet meer voldoende is geweest om de schakeringen daarvan bepaald weer te geven" (uit *Verhandeling over de Nationale Toonkunde*). Voor een deel knoopte Benoit hier dus aan bij de traditie van de V.B., die de taal steeds als een wezenlijk kenmerk van de natie heeft gezien. Maar hij ging nog iets verder: het belang van de taal veronderstelt bij hem een onverbreekbare identiteit van volk en natie. Want slechts wanneer de taal gepaard gaat met nationaal zelfbesef kan zij aan de oorsprong liggen van een specifiek eigen melodie. Alleen dan zal ook de aard en het karakter van een volk zijn weerklink vinden in het melos. Aangezien op dat moment de taal in Vlaanderen verkwijnt en er van nationaal bewustzijn nog maar weinig sprake is, zocht men vooralsnog vruchteloos een "autochtoon karakteristiek melos". Alleen nog uit het oude volkslied is dan "de ware volksgeest" te distilleren, omdat het volk toen nog niet van zijn eigen taal "vervreemd" was en de muziek nog niet "besmet" was met vreemde invloeden. Wilde dus de Vlaamse componist een nationaal melos tot stand brengen, dan moest hij in de eerste plaats tot de oorspronkelijke ritmiek en "onverbasterde" melodie van de volksmuziek terugkeren. De moedertaal en het volkslied vormden bijgevolg de fundamenteen waarop Benoit de Vlaamse muziek wilde grondvesten.

Benoit had niet alleen de muziek op het oog, zijn aandacht ging tevens uit naar de totaliteit van het Vlaamse volk. Hij was trouwens de eerste die, zoals Hendrik Elias schrijft, het begrip van een Vlaams volk, in wezen Nederlands en Germaans, als de grondslag van heel het cultuurleven heeft geformuleerd. Elk volk heeft "zijn eigen karakter, zijn genie, zijn verzuchtingen, zijn gevoelens en gedachten" die het naar zijn natuur in eigen muziek moet kunnen gieten. In Benoits gedachtegoed zijn "natuur" en "ras" de centrale begrippen, waarmee hij het "eclectisme" en het "kosmopolitisme" wou bestrijden. De kunsttheorie van het kosmopolitisme propageerde, bij ontstentenis van een volkse inhoud voor het Belgisch nationalisme, een versmelting van Latijnse en Germaanse culturen. Maar redenerend vanuit zijn ideeën over "natuur" en "ras" was het voor Benoit "eene verzetting van natuur" wanneer een Frans orkest een Beethovensymfonie speelde: "Krachtens de graden van verwantschap die tusschen de verschillende rassen bestaan, gebeurt het echter dat de uitvoering en het verstaan der werken het ideaal van natuur nabijkomen, naar verhouding der overeenstemming van karakter en streven, die tusschen den schepper en den uitvoerder kan bestaan. Alzoo zal een Duitsch gewrocht met meer waarheid van natuur door Scandinaven, Hollanders, Vlamingen, enz. weergegeven worden,

25^e VERJARING
 van
 de stichting der
VLAAMSCH MUZIEKSCHOOL
 en
 de aanstelling van
PETER BENOIT
 als BESTUURDER

FEESTMAAL van 24 JULI 1892

Spijkskaart
Orleansche Soep
Korstgebakjes op zijn Villeroy's
Zalmnootjes met prachtsaus
en aardappelen
Opseharst met groenten
Senden gestoofd
Graankieken met Romeinsche Salade
Gebak
Ofst en nagerechts

Groot Land van het Verbond van Kunsten, Letteren en Wetenschappen.

KUNSTDRUK C. T. F. E. L. ANTWERPEN.



Peter Benoit werd, als exponent van de romantische stroming, een populair boegbeeld van de V.B. Hij stimuleerde velen van zijn leerlingen om vertolkers te worden van Vlaamse natiegevoelens en dat in hun composities tot uiting te brengen. (AMVC)

dan wel door Franschen en Italianen, en omgekeerd." Hij zag een grote natuurlijke kloof tussen de "latijnsche rassen" en de "germaansche rassen" en bestempelde daarom Italiaanse en Franse muziekinvloeden als noodlottig voor de ontwikkeling van een eigen kunst. Daarom ook was een Vlaamse muziekschool onontbeerlijk, waar men leert "de klarinet en de trompet op zijn Vlaamsch (te) bespelen" (*Over de nationale toonkunst*) en het eigen volkslied bestudeert. Daarom pleitte hij voor een volksdualisme binnen de Belgische staat met een eigen muziekonderwijs en een eigen concertleven. Met deze nationalistische opvattingen verruimde hij de Vlaamse zaak van een loutere taalaangelegenheid tot een strijd voor culturele autonomie en stond hij lijnrecht tegenover de stelling van het kosmopolitisme. Op muzikaal gebied werd deze stelling door Benoits vroegere leermeester F.J. Fétis verdedigd. Fétis verwierp de nationalistische muziekscholen omdat voor hem universaliteit een kenmerk is van goede muziek. Zijn stelling werd later overgenomen door François-Auguste Gevaert en Adolphe Samuel. Deze antithese verklaart mee waarom Benoît meer dan dertig jaar lang strijd heeft moeten leveren om zijn muziekschool tot Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium te zien verheffen: zijn instelling een hogere status toekennen kwam hier immers neer op de officiële aanvaarding van zijn nationale beginselen. Ook waren de conservatoria van Brussel, Gent en Luik bijna exclusief gericht op het produceren van virtuozen, terwijl Benoît met zijn pedagogie "denkende mannen" wilde vormen. Daarom kwamen in Antwerpen niet alleen de technische kanten van het muziekvak aan bod, maar werd er ook tijd uitgetrokken voor esthetica en cultuurgeschiedenis en introduceerde hij didactische schoolconcerten. Dat ging nog niet ver genoeg, want er moest een "algemeene werking op muzikaal gebied" komen om het hele volk op die manier op te voeden, want: "De ware nationale toondichters moeten, om hunne werken te vertolken, uitvoerders kunnen vinden met denzelfden geest beziel en zoo toehoorders die volkomen in staat zijn hen te prijzen" (*Over schijn en blijk in onze nationale muziekbeweging*). Alleen zo zou er een nationale kunst kunnen ontstaan met kunstenaars en publiek die elkaar wederzijds bevruchten en beïnvloeden.

Dat publiek probeerde hij ook op te voeden via de concerten van de Société de Musique, de Antwerpse concertvereniging waarvan hij in 1873 muziekdirecteur werd. Naast het grote repertoire (van Bachs *Mattheuspassie* over de oratoria van Händel en Haydn tot Beethovensymfonieën en Wagnerouvertures) bracht hij vooral componisten van de nationale scholen: Vlaamse collega's als De Mol, Hendrik Waelpuut en Hanssens en eigen werk, maar ook Waalse componisten als Fétis, Grétry, Radoux en verder Russen (Cui, Borodin), Scandinaven

(Gade en Grieg), Nederlanders (Verhulst, W.F.G. Nicolai) en, niettegenstaande zijn weerzin tegen "Franschelarij", veel Fransen (Saint-Saëns, Gounod, Berlioz). Daarnaast hield hij zich in een eenheidsplan intens bezig met zowat alle aspecten van het muziekleven; het verbeteren en vernederlandsen van de kerkmuziek; het organiseren van muziekverenigingsleven in federaties; het formaliseren van de internationale contacten tussen componisten via de Broederbond tusschen Toonkunstenaars van Noord en Zuid; het verbeteren van het muziekonderwijs in de lagere scholen; het organiseren van nationale muziekfestivals en het ijveren voor de oprichting van een Vlaams operahuis en voor muziektheater in kleinere steden. Veel van zijn plannen waren hun tijd vooruit en werden pas in de 20ste eeuw gerealiseerd of opnieuw opgenomen: de culturele autonomie, de culturele verdragen met Nederland, het Festival van Vlaanderen, Nederlandstalige liturgische muziek, harmonie-, fanfare- en koorfederaties.

Aanvankelijk was Benoit als componist vooral met zichzelf bezig en bouwde hij aan een componisten-carrière. Met zijn oratoria *Lucifer* (1865), dat ook in Parijs, Londen en Wenen zou worden gebracht, en *De Oorlog* (1873), dat hij tevergeefs via Liszt in Leipzig of Weimar probeerde uit te voeren, zocht hij internationale erkenning. Het was pas toen hij al jaren in Antwerpen benoemd was dat hij meer in de nationalistische richting zou componeren. Het eerste belangrijke voorbeeld van die evolutie was het oratorium *De Schelde* uit 1868. Maar daarna schreef hij ook nog sterk persoonlijke werken als de cyclus *Liefdedrama* (1872) en *De Oorlog*. Geleidelijk kwam hij tot het besef dat hij het volk niet kon bereiken met een muzikale taal die de massa niet begreep. Om zijn ideeën omtrent volksopvoeding te realiseren moest hij in een toegankelijker idioom naar het volk toe schrijven. Dat grote publiek had hij trouwens nodig: in zijn strijd voor een koninklijk conservatorium wou hij bewijzen dat hij de massa op de been kon brengen. In 1876 poneerde hij in zijn artikel "Het droombeeld eener Wereldkunst": "Ontegenzeggelijk is de Toonkunde in de Vlaamse Beweging een der machtigste wapenen tot propagande." Vanaf de *Rubenscantate* (1877) put Benoit uit de Vlaamse strijd de inspiratie voor zijn werken, die dan op hun beurt het nationaal bewustzijn van de Vlaamse volksmassa moeten activeren. Muziek en V.B. vallen samen. Zijn theoretische beschouwingen, zijn praktische pogingen tot organisatie van het Vlaamse muziekleven volgens zijn befaamd "eenheidsplan" en zijn muziekkunst vormen een eenheid. Na 1877 zocht hij het contact met zijn publiek vooral met vocale werken die bestemd waren voor uitvoering in de open lucht. Met massale unisonozang, stevige orkestratie, beeldende effecten, eenvoudige, maar meeslepende melodieuze bezingt hij op nationalistische teksten Vlaanderens

roemrijk verleden, bijvoorbeeld *De muze der geschiedenis* (1880), *Van Rijswijckcantate* (1884), *Treur- en triomfzang* ("Hendrik Conscience herdacht") (1886), *Ledeganckcantate* (1897). Benoit liet de zuivere instrumentale muziek vallen en maakte zich in deze grote vocale werken als componist ondergeschikt aan zijn socio-culturele rol als gemeenschapskunstenaar. Als een eigentijds en persoonlijk componist die zijn plaats zocht in het Europese muziekleven zette hij zo bewust een stap terug en componeerde hij bijna nog alleen in functie van de V.B. Uit zijn nationalistisch geïnspireerde werken groeiden sommige fragmenten uit tot populaire volkszangen die in de V.B. als strijdliederen werden gehanteerd: "Het lied der Vlamingen" uit *De Schelde* (tekst van Emanuel Hiel), "Het Beiaardlied" uit de *Rubenscantate* (Julius de Geyter) en de "Van Rijswijckmars" uit de *Van Rijswijckcantate* (De Geyter). Naast deze massaliederen schreef Benoit nog enkele sololiederen, die vaak ook "in de volkstrant" geschreven waren en erg populair werden: *Mijn hart is vol verlangen*, *Heeft het roosje milde geuren*, *Pachter Jan*



Sinds Peter Benoit was de muziek een onvervangbaar element geworden in het proces van Vlaamse natieopbouw. Hier wordt hij samen met tekstdichter Emanuel Hiel getoond, verbonden door hun gemeenschappelijke navelstreng en inspiratiebron: *De Schelde*. (AMVC)

(Hiel) en vooral *Mijn Moederspraak* (tekst van Klaus Groth en Constant J. Hansen). Andere veel gezongen liederen in de V.B. waren het zeer populaire *Ik ken een lied* (Willem de Mol en Gentil Antheunis), *Vlaanderen bovenal* (muziek van Florimond van Duyse op tekst van August Hoffmann von Fallersleben), *Mijn Vlaanderen heb ik hartelijk lief* (Antheunis en Theophiel Coopman), *Blijheidslied*, *De Schelde* en *Kerlingaland* (Karel Mestdagh en Theodoor Sevens), naast verscheidene melodieën van Leo van Gheluwe, Gustave Huberti, Jan van den Eeden, Edward Blaes. De ruime verspeiding en het succes van deze liederen waren grotendeels te danken aan het **Willemsfonds**. Onder impuls van **Julius Vuylsteke** en componist Van Gheluwe gaf het Willemsfonds opdracht tot het componeren van liederen en publiceerte het vanaf 1871 liedverzamelingen. Met enkele Vlaamse en Nederlandse collega's begeleidde Benoit binnen het Willemsfonds deze lieduitgaven als lid van de Commissie van toezicht (sedert 1873), voorzitter van het Comité ter bevordering van de Nederlandsche zang (sinds 1886) en lid van de tekstcommissie (sinds 1889).

Medestanders en tegenstanders

Het Willemsfonds speelde vanuit Gent een prominente rol in de Vlaamse muziekbeweging en heeft **Peter Benoit** stevig gesteund bij de realisatie van zijn strijdpunten. In Gent kende Benoit trouwens een ruime aanhang bij componisten en intelligentia (Edward Blaes, **Hendrik Waelput**, Edward Nevejans, Florimond van Duyse, **Julius Vuylsteke**), maar ook in de andere belangrijke Vlaamse steden kreeg hij navolging: Brugge (Leo van Gheluwe, **Karel Mestdagh**, **Julius Sabbe**), Brussel (**Gustave Huberti**, **Gentil Antheunis**, Willem de Mol, **Emanuel Hiel**, **Julius Hoste (sr.)**) en natuurlijk Antwerpen (**Edward Keurvels**, Frank van der Stucken, **Jan van Beers**, **Constance Teichmann**). Het is opvallend dat Benoit ook onder Brusselse en Waalse componisten aanhangers kende. En ook in Nederland stonden componisten als Richard Hol en W.F.G. Nicolai achter zijn idealen.

Toch waren er, vooral in Brussel, vooraanstaande Vlaamse componisten actief, die zich verhielden van Benoits ideeën of ze zelfs bekwamen. **François-Auguste Gevaert** had zich als beginnend componist in Gent laten opmerken met enkele Nederlandstalige cantates en koorwerken, maar hij heeft zich nooit ten volle in de Vlaamse muziekbeweging geëngageerd. Na een jarenlang verblijf in Parijs keerde hij zich zelfs tegen de Vlaamse zaak. Als lid van de commissie van de Gentse muziekschool verzette hij zich nog in 1870 tegen een verzoek om een cursus "Vlaamse zang". Hij betoogde dat er alleen een Italiaanse en een Franse zangschool bestond en dat er in Vlaanderen geen traditie, geen zangpedagogie en geen virtuozen waren. Toen hij een jaar later F.J. Fétis opvolgde als direc-

teur van het Brussels conservatorium hoopte men in Vlaamse kringen toch nog dat hij het muziekleven in de hoofdstad zou helpen vervlaamsen, maar hij zette het werk van zijn voorganger voort en bestreed Benoît met woord en daad. Gevaert ging ervan uit dat de Nederlandse polyfonisten zowel van Vlaamse als Waalse afkomst waren en dat er dus wel degelijk een Belgisch nationaliteitsgevoel bestond dat in de muziek tot uitdrukking moest komen. In zijn kosmopolitische opvattingen moest een componist openstaan voor alle goede invloeden uit het buitenland om die dan in een eigen synthese weer te geven.

Edgar Tinel stond buiten de strijd muzieknationalisme versus kosmopolitisme. Toch componeerde ook hij aanvankelijk enkele werken in de lijn van de V.B. Als leerling van het Brusselse conservatorium behaalde hij in 1877 de Romeprijs met de Vlaamse cantate *Klokke Roeland* (Sabbe), waarna hij cantates en koren schreef als *Hulde aan Conscience* en *De Vlaamsche stemme*. Maar later zou hij als componist het engagement laten varen, ten voordele van composities als het lyrisch drama *Kollebloemen* (Pol de Mont) en de symfonische taferelen *Polyeucte*. Tinel bewoog zich in het Vlaams-katholieke kamp en was werkzaam in het **Davidfonds** en katholieke studentenverenigingen. Hij volgde Jaak Lemmens op als directeur van het Instituut voor Kerkmuziek in Mechelen en werkte aan de hervorming van de religieuze muziek. Daarbij speelden zijn respect voor de Duitse Bachtraditie en zijn bewondering voor Brahms en Schumann een belangrijke rol. Vanaf circa 1885 schreef Tinel bijna nog uitsluitend religieuze muziek, met als belangrijkste werken het oratorium *Franciscus* (1888) en de muziekdrama's *Godelieve* (1894) en *Katharina* (1909). Ondersteund door de belangrijke muziekuitgeverij Breitkopf und Härtel kende *Franciscus* een enorm internationaal succes. Met daarbij nog zijn inzet voor het muziekonderwijs en voor hoogstaande religieuze muziek, groeide Tinel uit tot een belangrijke figuur voor de uitbouw van een Vlaams muziekleven, zonder dat hij evenwel bij de V.B. ten volle betrokken was. Niettegenstaande ze totaal anders tegen het muziekleven aankeken, hadden Tinel en Benoît veel waardering voor elkaar. Als inspecteur van het muziekonderwijs pleitte Tinel op ministerieel niveau voor de oprichting van het **Vlaams Conservatorium** in Antwerpen, al bleef hij een fervent tegenstander van het samengaan van **flamingantisme** en muziek.

Ook in Antwerpen kreeg Benoît af te rekenen met dissidente meningen. De populariteit van zijn muziek was niet altijd in de eerste plaats aan een deskundige waardering van bepaalde intrinsieke kwaliteiten toe te schrijven, maar veeleer aan extra-muzikale elementen zoals de nationale bezieling en inspiratie. Maar niet iedereen was bereid om – zoals Benoît – zijn eigen stem het zwijgen op

te leggen in dienst van de Vlaamse zaak. Wat was de belangrijkste taak van een Vlaams componist: zich engageren in de Vlaamse strijd of goede muziek componeren? Sommigen twijfelden aan de mogelijkheid van een totale eenheid tussen muziek en V.B. Muziek helemaal ten dienste stellen van de V.B. was voor hen niet de beste waarborg voor een verdere evenwichtige ontwikkeling van deze kunst. Zij pleitten voor een meer autonome muziekunst en voor een nauwere aansluiting bij de evoluties in het Europese muzikleven. Deze opvattingen zouden bij sommige componisten uit de post-Benoitgeneratie sterker ingang vinden. 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* uit 1881 had hij besloten om voor alles het contact met het volk te behouden en hiertoe zo nodig van elke meer verfijnde compositietechniek en muzikale complexiteit bewust afstand te doen. Benoit kon deze categorische beslissing persoonlijk verantwoorden, omdat hij zich geleidelijk en misschien onbewust wellicht toch meer als mentor van de Vlaamse muziekbeweging beschouwde dan als een componist die vanuit en door de muziek leven en wereld benaderde.

Toch waren de componisten en musicografen die tegen Benoits ideeëngoed ingingen op het einde van de 19de eeuw nog sterk in de minderheid. De zeldzame objectieve artikels wogen bij verre niet op tegen de hagiografieën van Sabbe en Keurvels. Hun idolate geschriften zouden nog gedurende vele decennia het Benoitbeeld bijkleuren. Als er al een kritische noot viel, dan kwam die van de literatoren rond *Van Nu en Straks*. In 1897 schreef Emmanuel de Bom: "Ik weet wel dat subtieler muziek mogelijk is, dat sommigen zich afwenden van deze louter decoratieve klanken, die 't volk geestdriftig maken en doen opspringen. Maar Benoit is de man van een herwordend volk, dat nog in zijn strijdperiode is, dat nog niet tot kalmte en fijner doorvoelen gegaan is. Zijn taal is die van een volksmenner (...)." Dergelijk commentaar was te zeldzaam om op te wegen tegen de overspannen bewondering in de meeste Benoitliteratuur. Daardoor is lang het beeld blijven bestaan van Benoit als een deus ex machina, de 'levenswekker' die vanuit het niets een Vlaams muzikleven organiseerde en domineerde. Een weinig genuanceerd beeld, waarbij vergeten wordt dat zelfs in Antwerpen de uitvoeringen van werken van Benoit en zijn geestesgenoten maar een fragment waren van het hele opera- en concertleven. In het Théâtre Royal d'Anvers bleef de burgerij (tot 1934!) genieten van Franse en Italiaanse operakunst, en daar konden het *Nederlandsch Lyrisch Tooneel* (1890) en het *Lyrisch Tooneel* (1893) (vanaf 1907 de Vlaamsche Opera) nauwelijks iets aan veranderen. Programmaboeken en recensies wijzen

nog duidelijk in de Franserichting, al kwam vooral via de Duitsgeoriënteerde Société de Musique ook het Germaanse repertoire aan bod. Het eigentijdse orkestrepertoire werd verwaarloosd, ook al door het gebrek aan symfonische orkesten. Een componist als Waelpu  t vond met zijn symfonieën maar weinig waardering op een Vlaams podium. Ook voor de vernieuwingen en de moderniteiten buiten de grenzen was er nauwelijks interesse of begrip (Schönberg schreef *Verklärte Nacht* in 1899, twee jaar na Benoits *Ledeganckcantate*). Opmerkelijk is ook dat de muziekkunst van Benoit – niettegenstaande zijn afkeer voor “mengelkunst” – en die van zijn geestesgenoten en navolgers zich qua idioom vaak ophoudt op het kruispunt tussen de Latijnse en Germaanse kunst, met soms boeiende syntheses tot gevolg.

Al was Benoit er bij verre niet in geslaagd al zijn plannen voor een geïntegreerd Vlaams muziekleven te realiseren, toch had hij een bepaald segment van de Vlaamse muziek tot bloei weten te brengen en bij een groot publiek met succes geïntroduceerd. Met zijn ‘volksgerichte’ composities kon hij vooral bij plechtigheden en manifestaties de massa enthousiasmeren en voor zijn cultuurstrijd interesseren. Misschien is zijn grootste verdienste wel geweest dat hij een aantal ideeën en structuren heeft aangebracht die tot op de dag van vandaag blijven doorwerken, zoals het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium en de **Vlaamse Opera**.

VERDERE EVOLUTIE TOT EN MET DE EERSTE WERELDOORLOG

De mythe rond Peter Benoit liet maar weinig ruimte voor evolutie en vernieuwing. De populariteit van zijn volkse en romantische kunst was aanvankelijk nog zo groot dat autonome muziekkuitingen of composities met een moderner idioom moeilijk aan bod kwamen. “Muziek voor het Vlaamse volk” was voor zijn epigonen en bewonderaars veelal synoniem met “Vlaamse muziek”. Ondanks de dominantie van Benoits nationale kunstrichting, tekende zich nog tijdens diens leven een streven naar meer artistieke autonomie af. Een belangrijke vertegenwoordiger van deze dissidente richting was Benoits leerling **Jan Blockx**.

Blockx componeerde weliswaar nog cantaten in de volkstrant als *Klokke Roeland* en *Scheldezang*, en strijdliederen zoals het populaire *Ons Vaderland* (tekst van Theodoor Sevens), maar zijn werkterrein verplaatste zich steeds meer van de Groenplaats naar het theater, van de massale en massieve cantates en oratoria naar opera en ballet. Hij schreef symfonische composities met titels als *Rubensouverture*, de balletsuite *Milenka* en Vlaamse dansen, maar ook meer abstracte orkestwerken als *Suite in den ouden vorm* en *Symfonie*. Maar zijn grootste successen, tot in Zuid-Afrika en de Verenigde Staten toe, behaalde hij met veristische opera’s als

De Herbergprinses (1896) en *De Bruid der Zee* (1901), beide op een libretto van Nestor de Tière. Niettegenstaande Blockx' oeuvre over het algemeen nog talrijke raakpunten met de V.B. vertoont, wijkt hij op enkele essentiële punten toch af van Benoits nationale doctrine. Waar Benoit bij testamentaire schikking had bepaald dat zijn vocale werken in Vlaanderen en Brussel uitsluitend in het Nederlands mochten worden uitgevoerd, had Blockx helemaal geen bezwaar tegen een Franse uitvoering van zijn opera's in de Muntchouwburg. Dat dit met de steun van de Parijse uitgever Heugel de internationale verspreiding van Vlaamse muziek ten goede kwam vond geen genade bij de Benoitaanhangers. Blockx werd door componisten als Edward Keurvels en Jef van Hoof fel bevochten en hij heeft zich slechts moeizaam en ten koste van veel compromissen weten te ontworstelen aan de invloed van het Benoitkamp. Hij kreeg daarbij steun van onder meer de dichter Jan van Beers. Ondanks de sterke tegenkanting kon hij in 1901 toch Benoit opvolgen als directeur van het Antwerpse conservatorium.

Ook Blockx' opvolger, Emiel Wambach, werd zwaar gecontesteerd. Het feit dat hij in Wallonië geboren was, thuis Frans sprak en ooit kandidaat was geweest voor het directeurschap van het conservatorium van Luik, woog zwaarder dan zijn kwaliteiten als componist. Wambach schreef zowel Vlaamse cantates als patriottische koren en zette muziek op zowel Nederlandse als Franse teksten. Niettegenstaande een harde anticampagne – opnieuw met Keurvels, die zelf directeur hoopte te worden, en Van Hoof – werd hij in 1912 toch de derde Antwerpse conservatoriumdirecteur, nadat hij trouw beloofd had aan “de overleveringen van den genialen stichter onzer school”. Wambach respecteerde inderdaad de Benoiterfenis en bracht zelfs enkele verbeteringen aan, maar hij werd nooit echt helemaal aanvaard.

Esthetisme versus nationalisme

Toch zou het emancipatieproces, dat vooral door Jan Blockx was ingeluid, door een groeiend aantal componisten van de volgende generatie worden voortgezet. Zo ontstond er een tweespalt tussen componisten die zich in de voetsporen van Peter Benoit dienstbaar maakten in de Vlaamse strijd en zij die zich los van elke ideologie als autonoom kunstenaar wilden manifesteren. Deze laatsten zochten aansluiting bij de internationale ontwikkelingen, want terwijl het “Vlaamsche lied” floreerde, verruimden Claude Debussy, Mahler, Strauss en Schönberg de muzikale horisonten. De voornaamste vertegenwoordigers van deze evolutie waren Paul Gilson en August de Boeck. Enigszins te vergelijken met de Van Nu en Straksers in de literatuur, brachten zij vernieuwing in de Vlaamse muziek door ze te zuiveren van niet-artistieke

elementen. Voor hen primeerden muziektechnische kwaliteiten op het Vlaamse engagement. En zoals Blockx hadden Gilson en De Boeck er geen moeite mee om – tegen de geest van Benoits wilsbeschikkingen in – hun opera's in het Frans in de Muntchouwburg te laten uitvoeren. Het is opvallend dat Gilson en De Boeck hun scholing buiten Antwerpen kregen. Ze studeerden beiden in Brussel, waar ze in het concert- en operaleven in contact kwamen met werken van Wagner en van Russische componisten. In de jaren 1890 openbaarden ze zich als symfonici: Gilson met *La Mer* (1890) en De Boeck met de *Dahomeyse Rhapsodie* (1893). Ze ontwikkelden elk een herkenbare taal, waarbij Gilson meer bij Strauss aanleunde en De Boeck naar het Franse impressionisme neigde. Beiden lieten ook nog wel nationale invloeden toe in hun werk, wat voor een heel eigen idioom zorgde. Toch kregen hun orkestwerken niet de verdiende aandacht, ook al omdat er op symfonisch gebied nog altijd geen traditie en infrastructuur bestond. Noch De Boeck, noch Gilson was actief in de V.B. Toch werd Gilson van activisme beschuldigd, nadat hij – niet vanuit een Vlaams engagement, maar wel om pedagogische en artistieke bekommernissen – op het einde van de Eerste Wereldoorlog de naar Engeland gevluchte **Emiel Wambach** ad interim had vervangen als directeur van het Antwerpse conservatorium.

In Antwerpen wist **Lodewijk Mortelmans** zich als leerling van het Antwerpse conservatorium wel aan Benoits zware slagschaduw te onttrekken en sloeg zoals Gilson en De Boeck een meer esthetiserende richting in. Mortelmans was een bewonderaar van zijn leermeester Benoit en deelde diens ideeën, maar hij koos voor genres die de latere Benoit had genegeerd. Ook hij manifesteerde zich in de jaren 1890 als symfonicus met titels als *Germania* (1890), *Mythe der lente* (1895) en *Homerische Symfonie* (1898). Naast verfijnde, intimistische pianomuziek schreef hij vooral liederen (veelal op poëzie van **Guido Gezelle**) die omwille van de psychologische eenheid tussen tekst en muziek uniek zijn in de Vlaamse liedproductie. Ook als dirigent van de Maatschappij der Nieuwe Concerten (1903) tilde Mortelmans het Antwerpse muzikleven op een hoger niveau. En zoals Gilson maakte hij zich zeer verdienstelijk als pedagoog.

Een buitenbeentje in deze post-Benoitgeneratie is de Franstalige Bruggeling **Joseph Ryelandt**. Als leerling van **Edgar Tinel** hield hij zich ver van de V.B. Binnen Vlaams-nationalistische kringen wogen de grote kwaliteiten van zijn symfonieën, kamermuziek, Gezelleliederen en oratoria niet op tegen het feit dat hij Franstalig was. Zijn benoeming tot directeur van het stedelijk conservatorium van Brugge in 1924 werd fel aangevochten.

Deze lichting componisten die de muziek op een hoog niveau als abstracte kunst benaderde, los van elke ideologische overweging, vond bij gebrek aan

traditie en een gevormd concertpubliek maar moeilijk een afzetmarkt voor zijn symfonische oeuvre. Om zijn muziek toch maar uitgevoerd te krijgen arrangeerde Gilson zelfs verschillende werken voor harmonie, een praktijk die vele componisten na hem noodgedwongen zouden beoefenen. Hij legde zich uiteindelijk meer toe op de muziekpedagogie, schreef uitstekende handboeken over harmonie en orkestratieleer en werd de leraar van zowat elke belangrijke Vlaamse en Waalse componist uit de volgende generaties. De Boeck en Mortelmans beoefenden geleidelijk aan meer intimistische muziekvormen als pianowerken en liederen, net als Ryelandt die daarnaast vooral naam maakte met grootse religieuze werken.

Een Vlaams concertleven kwam maar moeizaam van de grond, al groeiden er in Antwerpen rond de eeuwwisseling enkele belangrijke initiatieven. In 1881 begonnen de Concerten van de Vlaamsche Muziekschool en startten Constant Lenaerts en Arthur Wilford de Volksconcerten. Daarna volgden de Dierentuinconcerten (1896) en de concerten van het Peter Benoitfonds (1902), beide met Edward Keurvels, de Maatschappij der concerten van gewijde muziek met Lodewijk Ontrop (1902), de Maatschappij der Nieuwe Concerten met Mortelmans (1903), de Klassieke concerten van Lodewijk de Vocht (1910). Waar de Vlaamsche Opera in het begin nog eenzijdig gericht was op het lyrisch drama en Duitse opera's (Weber, Lortzing, Wagner), kwam er na enkele jaren een meer evenwichtige programmering, waarin natuurlijk een ruime plaats toebedeeld was aan Vlaamse componisten (Vlaamse Opera). Naast Blockx' succesvolle opera's werden er nog voor de oorlog met grote regelmaat belangrijke Vlaamse werken gespeeld van Wambach (*Quinten Massys*, 1899), De Boeck (*Winternachtsdroom*, 1902; *De Rijndwergen*, 1906; *Reinaert De Vos*, 1909), Gilson (*Prinses Zonneschijn*, 1903; *Zeevolk*, 1904) en ook van nu minder bekende componisten als Arthur van Oost, Ernest Brengier, Frans Andelhof, Julius Schrey, Oscar Roels. Opera's met een niet-Nederlandse tekst werden er in vertaling opgevoerd, een gebruik dat standhield tot 1974.

De Vlaamsche Opera bood ook een podium aan enkele vocale solisten die voor de V.B. niet zonder betekenis zijn geweest. Onder hen Valentine Degive-Ledelier, Henry Fontaine, Emile Blauwaert – Benoits favoriete solisten, die verschillende van zijn werken creëerden – en in mindere mate Ernest van Dijck. Blauwaert en Van Dijck maakten ook een grote internationale carrière als Wagnerzangers.

In het eerste decennium van de 20ste eeuw ontwikkelde er zich zo langzaam een gediversifieerd Vlaams muziekleven in Antwerpen. Men kon er gaan luisteren naar de *Mattheuspassie* van Bach, naar symfonieën van Schubert en Mahler, naar eigentijdse en autochtone muziek, naar opera's van von Gluck, Mozart, Wagner en Verdi en met mondjes-

maat werd er muziek van Strauss, Debussy, Stravinsky uitgevoerd. Ook traden er regelmatig belangrijke internationale orkesten en solisten op. Naar de Eerste Wereldoorlog toe vertoonde de Antwerpse muziekcultuur de tendens zich van de V.B. te verwijderen. Dit was ten dele een reactie tegen het nationalistische karakter van Benoits composities, maar was terzelfder tijd ook mogelijk omdat Benoits actie de basis had gelegd voor een groeiend muziekleven.

In Gent konden de muziekinstellingen zich maar moeilijk aan de greep van de Franstalige bourgeoisie onttrekken. Toch werden er enkele belangrijke initiatieven ontwikkeld door Oscar Roels. Als dirigent van de Nieuwe Nederlandsche Schouwburg (1899) bracht hij werken van Blockx, Léon Dubois en Jozef Vandermeulen. Hij dirigeerde ook de Vauxhall- en Casinoconcerten en met het koor en orkest van De Melomanen voerde hij grote vocale werken van Benoit, Tinel en Hendrik Waelpuut uit.

De liedbeweging

Vanuit Gent kwam ook nog een krachtige nieuwe stimulans om de muziek weer nader tot het volk te brengen en de continuïteit van Peter Benoits doelstellingen verder te verzekeren. Binnen het Willemfsonds was Florimond van Duyse niet alleen muzikwetenschappelijk bezig met het volkslied, hij was al evenzeer met de "verspreiding en veredeling van den volkszang" begaan. Als voorzitter van het Comité ter bevordering van de Nederlandse zang van het Willemfsonds organiseerde hij vanaf 1903 publieke zangavonden, "om onze volksgezangen, zoo nieuwe als oude, rechtstreeks onder de massa te verspreiden door ze, in een openbare zangles, regel voor regel te leeren uit een kosteloos uitgedeeld tekstboekje". Deze Liederavonden voor het volk kenden onmiddellijk een groot succes en Van Duyses initiatief kreeg over het hele Vlaamse land navolging. Veelal werden de liederavonden ingeleid met een voordracht over "het volkslied" of "de betekenis van Benoit". Die zangavonden waren flamingantische manifestaties, maar hadden ook een duidelijk paternalistische opzet. De liederavonden voerden tegelijkertijd een strijd tegen "bedorven wijsjes" en "onnoozele Fransche romancen en valsen", tegen het alcoholisme ook en het vermeende zedenbederf.

Het plaatselijk succes van de liederavonden werd mee bepaald door de verschillende promotoren: Van Duyse in Gent, Julius Schrey en Karel Candaël in Antwerpen, Arthur Meulemans in Leuven en natuurlijk "de varende zanger" Emiel Hullebroeck, die heel Vlaanderen en Nederland bestreek. Aanvankelijk trad Hullebroeck met zijn in 1899 opgericht Gents A Capella-Koor op voor een meer gecultiveerd publiek, dat hij vooral met de Nederlandse polyfonie kennis liet maken. Via die oude muziek wou hij wijzen op de "eigen nationale



De Vlaamse muziekbeweging werd gevoed vanuit de literatuur. Een van de belangrijkste propagandisten en tekstleveranciers was de populaire tekstdichter Emanuel Hiel.

grootheid". Met zijn kamerkoor van 16 à 30 zangers bouwde hij een repertoire op van meer dan driehonderd polyfone werken, waarbij Palestrina een ereplaats bekleedde. Met de religieuze muziek van Palestrina wilde hij een alternatief bieden voor wat er aan minde-waardigs van op de doksalen te horen was. Daarnaast verdedigde hij met zijn koor ook regelmatig het werk van zijn Vlaamse tijdgenoten. Helemaal in de geest van de tijd was Hullebroeck sterk doordrongen van de nood aan culturele opvoeding en daarom leidde hij zijn koorconcerten in met stijlhistorische uiteenzettingen. Nadat hij op 11 januari 1904 met een muziekvoordracht voor het **Algemeen-Nederlands Verbond (ANV)** van Gent gedebuteerd had als redenaar-zanger trok hij op vraag van Paul Fredericq langs de verschillende ANV-afdelingen waar hij dan sprak en zong over thema's als "Peter Benoit", "De geschiedenis van het Vlaamsche volkslied", "Vlaamsch leven en leute" en "Het moderne Vlaamsche lied". Geleidelijk aan werden deze didactische thema's naar de achtergrond verdrongen ten voordele van zeer populaire Hullebroeckavonden, waarop hij met groot succes eigen werk introduceerde. In korte tijd geraakten zijn liederen als *Tineke van Heule*, *Moederke*

alleen, *Hemelhuis*, *De Gilde viert* (teksten van René de Clercq), *Hij die geen liedje zingen kan* en *Marleentje* (Willem Gijssels), *De Blauwvoet* (Albrecht Rodenbach), *De dahlia* (Lambrecht Lambrechts), in vele duizenden exemplaren over Vlaanderen, Nederland en, na concertreizen aldaar, ook in Zuid-Afrika, Nederlands-Indië en bij de Vlamingen in Amerika verspreid. Maar hij introduceerde in Vlaanderen ook liederen van Nederlandse componisten als Catherina van Rennes, Richard Hol, Bernard Zweers, Johan Wagenaar en Peter van Anrooy en bewerkte Zuid-Afrikaanse en Maleisische liederen. Op die manier wou hij de verschillende Nederlandse taalgebieden kennis laten maken met elkaars liederenschat.

Hullebroecks actie voor het Vlaamse volkslied werd ondersteund door figuren als Lambrechts (die trouwens ook als tekstdichter Hullebroeck van groot nut was), Aloys de Smet en Jef van den Eynde. Studerende jongeren vormden reeds van in de jaren 1870 een belangrijke motor van de liedbeweging. Dankzij Van den Eyndes activiteiten in het studentenmilieu zou Leuven tijdens de jaren voor de Eerste Wereldoorlog een belangrijk centrum van de volksliedbeweging worden. De bedoeling was om er een Vlaamse elite te kneden die dan zelf de liederen verder zou uitdragen en zo aan volksontwikkeling zou doen.

Deze merkwaardige bloei van volkszang en liedcultuur werd mogelijk gemaakt via de kanalen van een verzuilend verenigingsleven en door de ondersteuning van talrijke lieduitgeverijen. Studentenbonden, de sterk vertakte afdelingen van Willems- en Davidsfonds, het ANV en het Nationaal Vlaamsch Verbond, alle organiseerden ze liederavonden. Dit resulteerde in vele edities van partituren van het Willemsfonds en het Davidsfonds, van verenigingen als Voor Taal en Volk, van studentenbonden en van uitgaven in eigen beheer van componisten als Hullebroeck, Arthur Wilford (*Het Vlaamsche lied*) en Remi Ghesquière. Verder waren er talloze liedboeken voor het grote publiek. De meest verspreide waren het *Liederenboek* van het Katholiek Vlaams Hoogstudentenverbond en de populaire zesdelige reeks *De Vlaamsche zanger*, waarvan het eerste deel tussen 1899 en 1930 zestien drukken en 34.000 exemplaren haalde. Opmerkelijk is dat in die bundels zowel recent gecomponeerde liederen "in volkstrant" als salon- en straatliederen vaak allemaal onder de noemer "volkslied" werden gepresenteerd, een begripsverwarring die lang bleef doorwerken.

Ook bij de generatie van na 1880 waren er componisten die in hun jeugd in meerdere of mindere mate actief waren in de liedbeweging: Meulemans, Candaël, Lodewijk de Vocht, Jef van Hoof, Renaat Veremans. Het hele complex van volkse en nationaalgerichte 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, namelijk het strijdlied *Groeninghe* van Van Hoof (Guido Gezelle, 1909) en *Vlaanderen* van Veremans (Gijssels, 1910). De generatie van na 1880 zou als componist pas na de oorlog echt doorbreken. Elk op hun manier zouden ze een synthese tot stand trachten te brengen tussen de twee antipoden waardoor het Vlaams muziekleven van voor 1914 werd gekarakteriseerd: de esthetische oriëntatie van het viermanschap Paul Gilson-August de Boeck-Lodewijk Mortelmans-Joseph Ryelandt en de Benoït-traditie van de lied- en korbeweging.

Deze tweespalt bleef ook een constante bij de musicografen. Tegen Benoïtaanhangers als Julius Sabbe en Edward Keurvels in beoordeelden auteurs als Lodewijk Ontrop en Alfons Moortgat een componist op zijn muziektechnische en creatieve vaardigheden en niet langer op zijn nationalistische standpunten. Zij zagen Benoït niet louter als een ontvoogdingsstrijder en wezen op de kwaliteiten van een werk als *De Oorlog*.

VAN 1918 TOT 1945

Het begrip nationale muziek – bij Benoït vooral een artistiek-ideologische aanduiding – kreeg na de Eerste Wereldoorlog een nog sterkere politieke, anti-belgicistische lading. Componisten als Paul Gilson, Lieven Duvosel, Emiel Hullebroeck, Arthur Meulemans en Jef van Hoof werden beschuldigd van activisme. Gilson hield zich daarna ver van de V.B. Voor de *Guldensporenviering* in Brussel in 1921 weigerde hij Hullebroeck de toelating om werk van hem te programmeren, omdat dit zijn tegenstanders de kans zou geven “om mij weer eens flink te plagen en miserie te berokkenen”. Duvosel, die voor de oorlog actief was geweest in de *Liederavonden voor het volk*, had onder meer in Parijs bij Fauré en Widor gestudeerd en genoot als componist en dirigent vooral in het buitenland waardering. In 1916 schreef Duvosel het *Strijdlied der Vlaamse Nationalisten* (Willem Leiman), dat hij opdroeg “aan den kranigen voorman van den Jong-Vlaamschen Nationalistischen Bond, Jan Wannyn” en in hetzelfde jaar dirigeerde hij op de stichtingsmanifestatie van de door de Duitsers vernederlandste universiteit in Gent (von Bissing Universiteit). Na de oorlog vestigde hij zich eerst in Berlijn, later trok hij naar Nederland waar hij actief was als dirigent en componist. In 1940 keerde hij terug naar zijn geboortestreek.

Emiel Hullebroeck

Emiel Hullebroeck daarentegen verplaatste tijdens de oorlog zijn liedoptredens naar Nederland, waar hij ook in vluchtelingenkampen optrad. In zijn zeventiende liedbundel becommentarieerde hij de discriminerende behandeling van de Vlamingen tijdens de Eerste Wereldoorlog met liederen als *De*

verworpingen van den IJzer en De boeven van Fresnes. Na de oorlog hernam hij zijn vooroorlogse liedavonden, die vaak uitgroeiden tot een aanklacht tegen de repressie.

Ondertussen was Hullebroeck ook op pedagogisch vlak druk bezig. Van 1902 tot 1938 vormde hij als muziekleraar aan de Gentse normaalschool verschillende generaties onderwijzers die dan zijn ideeën tot in de kleinste plaatsen uitdroegen. Trouw aan zijn principe dat het volkslied de grondslag moest vormen voor het muziekonderwijs, schreef hij zijn methode *De notenleer door het lied*. In 1930 volgde hij Paul Gilson op als inspecteur voor het Vlaamse muziekonderwijs. Hij voerde een vernederlandsing door, stelde een leerplan op en ontwikkelde vrij progressieve ideeën over muziekpedagogie: kleine klassen van maximum 10 leerlingen, aandacht voor samenzang, aanleren van solfège via liederen, voorbereidend muziekonderwijs vanaf 6 jaar, de dorpsmuziekschool als motor van het muziekleven met voordrachten, concerten, kindereestjes. Ook via het maandelijks muziektijdschrift *Muziekwarande*, dat hij van 1922 tot 1931 samen met Lambrecht Lambrechts liet verschijnen, ventileerde hij zijn nationalistische visie. In dit "Tijdschrift voor Muziekminnende Vlamingen" vocht hij voor een geheel Vlaams muziekleven en klaagde hij iedereen aan die daaraan niet meewerkte. Niettegenstaande de stringente visie en het totale onbegrip voor eigentijdse muziek, was en blijft *Muziekwarande* toch van groot documentair belang omwille van het concertnieuws, de biografische gegevens en de recensies. Dat Hullebroeck zich in zijn besprekingen meer liet leiden door zijn flamin-gantistische visie dan door muziektechnische criteria bezorgde hem wel veel tegenstanders. Joseph Ryelandt bijvoorbeeld verbood Hullebroeck om in *Muziekwarande* zijn composities te recenseren omdat hij "niets gemeens wilde hebben met mensen, die het land uit elkaar willen rukken". Om de Vlamingen te wijzen op hun muzikaal erfgoed ruimde Hullebroeck in zijn tijdschrift telkens plaats in voor "Het hoekje voor den beiaardier". Hij stichtte ook de vereniging Onze beiaarden en schreef samen met Jef Denyn een belangrijk werk over Vlaamse beiaarden.

Om het monopolie van de Franse en dus 'volksvreemde' auteursvereniging SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs) te doorbreken startte Hullebroeck op 30 november 1922 de **Nationale Vereeniging voor Auteursrecht** (NAVEA). Deze vereniging was gegroeid uit het Genootschap voor Vlaamsche componisten, dat eveneens op initiatief van Hullebroeck op 29 januari 1922 werd opgericht. Medestichters waren onder meer Jan Broeckx, Arthur Meulemans, Lodewijk Mortelmans en Arthur Wilford. Het genootschap moest de "grondslag vormen van een opbloeiend Vlaamsch muziekleven" en zou "zich beijveren de

uitvoeringen en uitgaven van werken zijner leden met alle mogelijke middelen te bevoordeelen en, zoo mogelijk, tot stand te brengen een Vlaamsche Auteursvereniging, die de rechten onzer Vlaamsche toondichters met toewijding zou behartigen". Het Genootschap hield na 1935 op te werken, maar NAVEA bleek wel een succes en vormde in 1945 de basis voor de Société des Auteurs Belges-Belgische Auteursmaatschappij (SABAM). Niettegenstaande de tegenwerking vanuit Parijs zou NAVEA erin sla-gen de Vlaamse componisten hun rechtmatige re-venuen efficiënter te waarborgen en zo voor velen een belangrijke financiële steun te betekenen.

Als componist had Hullebroeck ondertussen zijn activiteiten verlegd van het lied naar de operette. Zijn meest succesrijke zangspelen zijn *Sepp'l* uit 1926 (libretto en teksten van Louis de Vriendt en Lambrechts) en *Het Meisje van Zaventem* uit 1934 (Henri Caspeele). De Vlaamse operette werd een populair genre met een groot en trouw publiek. Ar-thur van Oost en Ernest van Nieuwenhove kregen hun producties zelfs aan het buitenland verkocht.

Esthetisme versus nationalisme

Ook na de Eerste Wereldoorlog bleef de Vlaamse muziek op twee sporen verder evolueren: het na-tionalistische element bleef sterk aanwezig, maar gelijktijdig won de door Paul Gilson, August de Boeck en Lodewijk Mortelmans geschraagde es-thetische strekking aan belang. Deze strekking werd verdedigd door Arthur Meulemans. Ook hij werd beschuldigd van activisme omdat hij in 1917 muziekinspecteur was geworden. In 1922 publi-ceerde hij zijn brochure *De Beteekenis van Peter Benoit voor de Vlaamsche muziek*, een belangrijk document voor de kennis van de geëvolueerde muziekesthe-tica in Vlaanderen. Meulemans, die al vroeg parti-turen van Strauss en Debussy had bestudeerd en als componist faam had verworven met zijn impressio-nistisch symfonisch gedicht *Plinius-Fontein* (1913), betoogde in deze verhandeling dat Vlaamse com-ponisten dringend aansluiting moesten zoeken bij de internationale evoluties. Hij bracht eerst wel hulde aan Peter Benoit die "het nationalisme en de nationale kunst deed heropbloeien", maar hield daarna een pleidooi voor een Europeesgerichte muziekkunst. Een componist moest als creatief musicus zijn eigen weg gaan, zelfs al bleef het pu-bliek "achterlijk en oppervlakkig tegenover de kunstenaar die in het volle intellectuele leven staat". Hij weerlegde ook met klem de bezwaren, als zou het openstaan voor vreemde invloeden een verraad aan de eigen cultuur betekenen. Twintig jaar later zou Meulemans in een *Mededeling* van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde (*Het wezen van de huidige muziek hier te lande*) een vergelijking maken met de literatuur, waar schrijvers ook niet zijn blijven stilstaan bij Hendrik Conscience. Hij klaagde het provincia-

lisme aan dat al te vlug een Vlaamsvoelend componist als genie proclameerde en beschuldigde componisten die, bij gebrek aan talent, stap- en strijdliederen uitriepen tot nationale kunst. Ook wees hij naar kunstenaars en literatoren rond zich, die bij gebrek aan muziektechnische bagage het idioom van Benoit prefeerden boven eigentijdse muziek. Toch beschouwde hij het als een sociale plicht om zich op muzikaal vlak in te zetten voor de V.B. Hij was dirigent op liederavonden, op Vlaams Nationale Zangfeesten (Vlaams Nationaal Zangfeest) en IJzerbedevaarten en componeerde liederen als *Jutho vooruit* (Willem Gijssels) en *Yzerpsalm* (Ferdinand Vercnocke). Maar dat belette hem dus niet om als componist autonoom en creatief te evolueren, zonder de vraag te moeten stellen naar het 'Vlaams-zijn' van zijn werk. Dat het grote publiek die evolutie niet altijd kon volgen weet hij aan het gebrekkige muziekonderwijs: "Tegenover de muziek vooral staat ons volk ten andere achterlijk, meer dan tegenover welk andere kunst ook, dat dank zij ons 'niet bestaand' muziek-onderwijs in de scholen." Meulemans schreef veel orkestwerken om zo de lacune aan Vlaamse symfonische muziek te vullen en riep daartoe ook zijn collega's op. Toen hij in 1930 dirigent werd aan het Nationaal Instituut voor Radio-omroep (NIR) formuleerde hij zijn ambities als volgt: "De Radio geeft aan kleine volkeren de kans ook tot de wereld te spreken, zijn kunst en zijn kunstenaars de grenzen over te brengen. En dan: een motorische kracht daar te stellen die onze komponisten aanzet symfonische werken te schrijven, wat in Vlaanderen beslist nodig is; er is gebrek aan orkestwerken." Verder zag hij als omroepdirigent ook een pedagogische taak: "Mijn leidende gedachte bij het opstellen van mijn programma's is vooreerst ons volk op te leiden in de kunst. Het de gelegenheid te geven om van de muziek van alle tijden, van alle perioden, klassieke, romantische, moderne, van alle volkeren de muzikale expressie te genieten."

In het zelfde jaar van Meulemans' essay over Benoit, scheef Paul Collaer in een artikel met als titel *De Vlaamse toonkunst* dat er geen sprake meer kon zijn van Vlaamse muziek. Deze propagandist van de moderne muziek beschuldigde de navolgers van Benoit van "steriel particularisme" en hij pleitte voor "zuivere kunst" en "absolute muziek". Collaer deed deze uitspraken naar aanleiding van een concert met werk van jonge, progressieve componisten als August Baeyens en Karel Albert. Baeyens schreef zijn vroegste werken onder invloed van Wagner en Strauss, maar geïnspireerd door futuristische schilders brak hij in 1920 met de traditie en haakte hij aan bij de vernieuwingen die zich in het buitenland afspeelden. Met het Antwerps Kamermuziekgezelschap introduceerde hij voor het eerst werken van onder meer Schönberg, Berg, Milhaud en Hindemith. Ook zijn jongere collega Albert

brak volledig met de Benitschool en voegde zich in de nieuwe stromingen. Albert verdedigde zijn opvattingen niet alleen als componist, maar ook in woord en geschrift. Tijdens het muziekcongres ter gelegenheid van Benoits eeuwfeest in 1934 verstrekte hij met zijn voordracht, "Nationale elementen in het verloop der muziekgeschiedenis en hun betekenis voor de huidige muziek", een duidelijke programmaverklaring. Aansluitend bij Meulemans' visie zag hij een dubbele opdracht voor een Vlaamse componist: "Eenvoudig, maar echt Vlaming zijn en goede muziek schrijven." En hij verklaarde: "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." Toch valt er net als bij Meulemans niet te twifelen aan zijn inzet voor de Vlaamse zaak. Zo schreef hij voor *Het Vlaamsche Volkstooneel* meer dan twintig partituren. Hij had ook een zekere bewondering voor Benoit en beweerde bijvoorbeeld van Baeyens' cantate *Lofzang aan de haven* uit 1929 dat er "sinds de oratorio van Benoit (...) in Vlaanderen niets even groots en even machtigs geschreven (werd)". Op hetzelfde muziekcongres prees musicoloog Denijs Dille Benoit als "een ZEER verlichte geest die al zijn vlaamse tijdgenoten en leerlingen zeer ver vooruit was" en bestempelde hij zijn eenheidsplan als nog altijd actueel. Hij ageerde wel "tegen hen die Benoit als de enig mogelijke vlaamse muziek wilden doen aanzien, en onder zijn gesternte hun eigen producten in deze naoorlogstijd als normatief en exemplarisch doen ingang vinden". Niettegenstaande de genuanceerde betogen van Dille en Albert reageerden veel congresgangers geïrriteerd op deze demythologisering van de door Benoitepigonen gecreëerde mythen. Maar ook musicoloog Charles van den Borren veroordeelde in zijn referaat *Nationalistische strekkingen in de muziek* de nationale scholen als "opportuniteitsscheppingen, gebonden aan het toeval van het oogenblik". Daarnaast waren er ook bijdragen van het conservatieve kamp waarin Benoit bestempeld werd als een "reus", een "geniale kunstenaar" en waarin het "heerlijk altruïsme van den Vlaamschen Meester" werd geloofd. En Floris van der Mueren beweerde "dat Benoit – over het geheel – een groot musicus is, zoo groot als alle Franschen voor Debussy en alle Duitschers die we ontwaren tusschen Beethoven en Wagner".

De visie van Albert en Dille werd ook gedeeld door de componist en muziekrecensent Willem Pelemans. In een aangevochten lezing over *Benoit en de hedendaagse muziek* uit 1928 tekende hij Benoit in zijn tijd en zijn milieu en bestempelde hij hem als een componist uit een andere, voorbijgestreefde tijd. Als gezaghebbend muziekcriticus bestreed hij het

romantisch nationalisme als een belemmerende factor voor het muziekleven en propageerde hij de nieuwe muziek. Net als Meulemans, Albert, Baeyens, Dille en Collaer werkte Pelemans voor de radio-omroep, die voor de Vlaamse componisten en voor de eigentijdse muziek een niet te onderschatten rol heeft gespeeld. Baeyens, Albert en Pelemans stonden tijdens het interbellum niet alleen als theoretici, maar ook als componisten vooraan bij het experiment en de vernieuwingen in de Vlaamse muziek. Op zuiver muziektechnisch vlak hadden componisten als Michel Brusselmans, Marcel Poot, Maurits Schoemaker en anderen reeds baanbrekend werk verricht. Niettegenstaande titels als *Vlaamsche rapsodie* (Schoemaker) en *Vlaamsche kermis* en *Vlaamsche dansen* (Brusselmans) vertoonde hun muzikale bedrijvigheid weinig of geen affiniteit met de Vlaamse muziekbeweging en behoorde die veeleer tot het Brussels internationaalgeoriënteerde muziekleven.

Het beeld van de Vlaamse muziekcultuur tussen de twee wereldoorlogen is zeer gediversifieerd en toont een variatie van (meng)stijlen. De generatie geboren voor de eeuwwisseling met onder anderen Meulemans, Flor Alpaerts, Lodewijk de Vocht, Karel Candaël, Robert Herberigs, Marinus de Jong, Godfried Devreese, componeerde in een laatromantische stijl waarbij in meerdere of mindere mate nieuwere klanken geïntroduceerd werden. Bij de jongere generatie waren Baeyens, Albert, Louis de Meester, Jef van Durme, David van de Woestijne de meest progressieven. Daarnaast behoort nog een hele reeks componisten tot de internationale eclectische stijl, met zelfs binnen elk oeuvre een grote verscheidenheid van stijlen. Onder hen: Jef Maes, Flor Peeters, Renier vander Velden, Jean Louel, Vic Legley, Jan Decadt, Jef Schampaert, Georges Lonque, Prosper van Eechaute. Deze verre van volledige opsomming wijst op de kwantitatieve en kwalitatieve groei van de Vlaamse muziek. De Vlaamse muziek als bron van liederen, koren en cantates bestaat niet langer. Er worden integendeel veel symfonische composities en kamermuziekwerken van een grote stilistische diversiteit geschreven. Toch loopt er door de hele waaier van stijlen en invloeden een duidelijke scheidingslijn doorheen het muziekleven van het interbellum, met langs de ene kant componisten die onafhankelijk van de V.B. evolueerden en aan de andere kant componisten die actief waren in de Vlaamse strijd. Bij de eerste richting horen grotendeels de bovengenoemde namen, de tweede richting bestaat vooral uit oudere, traditionalistische liedcomponisten rond Emiel Hullebroeck, zoals Remi Ghesquière, Oscar van Durme, Jaak Opsomer, Jan Broeckx, Frans d'Haeyer, Jef Tinel, Wies Pée en Armand Preud'homme. Tussen beide stromingen staat een drietal componisten die sterk bij de V.B. betrokken waren. Het zijn Jef van Hoof, Gaston

IK BEN DE ZANGER VAN 'T DIETSCH VOLK



Lied

Verzen van

MAX STORME.

Muziek van

EMIEL HULLEBROECK.

Netto prijs 2 franken.

Eigendom des schrijvers.

Tijdens de eerste helft van de 20ste eeuw was de katholieke flamingant Emiel Hullebroeck een van de populairste componisten van Vlaamse liederen. Hij leerde ze op tal van zangavonden aan het grote publiek aan. (AMVC)

Feremans en Renaat Veremans.

Weinig componisten zetten zich zo voor de V.B. in als Van Hoof. Hij ageerde tegen Jan Blockx en Emiel Wambach, die hij ervan beschuldigde Benoits erfenis te verraden, hij componeerde strijdlieden als *Lied der Hogeschool* (1908), *Groeninghe* (1909), *Daar is maar één Vlaanderen* (1917) en dirigeerde tal van liederavonden en nationale manifestaties. Na de oorlog werd Van Hoof gevangengezet op beschuldiging van activisme, maar desondanks bleef hij componeren en dirigeren in functie van de Vlaamse strijd. Van 1942 tot 1944 was hij directeur van het conservatorium in Antwerpen en van die gelegenheid maakte hij gebruik om enkele Benoit-principes opnieuw in te voeren. Na de oorlog kwam hij opnieuw in de gevangenis terecht, maar ook dat zette geen rem op zijn Vlaams engagement. In 1953 leidde hij de *Dag van het Vlaamse Lied* in Brussel en in 1958 dirigeerde hij op de Vlaamse dag tijdens de Wereldtentoonstelling. Dat Van Hoof grote talenten bezat als symfonicus, bleef in de schaduw van zijn Vlaams-nationalistische activiteiten.

Ook Feremans liet met zijn vroege symfonie uit 1936 mogelijkheden als orkestcomponist vermoeden, maar net als Van Hoof werd hij bijna volledig door de V.B. opgeslorpt. Hij leidde het Vlaams Nationaal Gemengd Koor en dirigeerde op liederavonden van de *Vlaamse Toeristenbond* (VTB) en op zangfeesten. Hij steunde de V.B. met strijdliede-

ren als *Mijn volk wordt groot* en *Lied der Dietsche vrouwen* en vanuit zijn religieuze bezieling schreef hij verschillende missen en oratoria (*Johannes de Doper*, 1934; *Maria*, 1937). Tijdens de oorlog trad hij op met zijn koor Het Vendel en was hij directeur van de muziekdienst van Zender Brussel. Na de oorlog zat hij bijna drie jaar in de cel. Hij componeerde het *Gebed voor het vaderland* (1944), dat door een deel van de V.B. als alternatief Vlaams volkslied wordt beschouwd. Na de oorlog kwam hij moeizaam aan de kost als organist en arrangeur en schreef hij nog enkele nationalistisch geïnspireerde werken, zoals het oratorium *Het bronzen hart* (1961).

Renaat Veremans genoot van in zijn jeugd bekendheid als auteur van het lied *Vlaanderen* ("t Zijn weiden als wiegende zeeën"). De grote populariteit van dat lied plaatste de rest van zijn omvangrijke oeuvre (3 symfonieën, 4 opera's, operettes, 200 liederen, oratoria, koorwerken, filmmuziek) in de schaduw. Hij was meer dan 20 jaar dirigent aan de Koninklijke **Vlaamse Opera** en dirigeerde op zowat alle Vlaams-nationale bijeenkomsten. Dat hij tijdens de oorlog directeur van het Brugse conservatorium was, heeft hem nadien veel problemen berokkend.

Er zijn opvallend veel gelijkenissen tussen Van Hoof, Feremans en Veremans. Hun inzet voor de V.B. zijn ze begonnen als dirigent van liederavonden, ze worden vereenzelvigd met één populair lied (Van Hoof met *Groeninghe*, Feremans met *Gebed voor Vlaanderen* en Veremans met *Vlaanderen*), ze schreven in een laatromantische stijl, hun apolitieke composities leden onder hun engagement en werden door het publiek genegeerd, behorend tot het traditionele katholieke deel van de V.B. schreven ze veel religieuze muziek en na de oorlog kregen ze alledrie te maken met de **repressie**.

Tussen de twee wereldoorlogen had de liedbeweging nog altijd wind in de zeilen, dankzij nieuwe animatoren als Preud'homme en **Willem de Meyer**. Maar ook kunstliederen vonden een goede verspreiding via de uitgaven van het **Willemsfonds** en het **Davidsfonds** en de uitgeverijen **De Crans** van Van Hoof, **De Hulst** van Meulemans en **De Ring** van Paul Lepage en Jos Watelet.

De liedbeweging mondde uiteindelijk uit in het **Vlaams Nationaal Zangfeest**, dat onder impuls van De Meyer en Van Hoof voor het eerst in 1933 plaatsvond in de Antwerpse Handelsbeurs. De eerste twee zangfeesten kregen een brede basis achter zich, die op politiek vlak de partijen oversteeg – er waren ook socialisten en communisten aanwezig – en op cultureel vlak componisten van zeer verscheiden strekking (van Baeyens en Albert tot Verheyden en Van Hoof) verenigde. Maar vanaf het derde zangfeest in 1935 werd het organisatiecomité gedomineerd door het **Vlaamsch Nationaal Verbond**, waardoor het culturele en politieke eenheidsfront doorbroken werd en het zangfeest in

een enge nationalistische richting evolueerde. De vereniging zonder winstoogmerk **Vlaamsch Nationaal Zangfeesten** (1935), in 1938 verruimd tot **Vlaamsch Nationaal Zangverbond**, beperkte zich niet tot het houden van een jaarlijkse zangmanifestatie, maar hield zich ook bezig met de organisatie van volkszangavonden (vooral met De Meyer), het oprichten van nieuwe koren, het uitschrijven van wedstrijden voor nieuwe volkse liederen, het uitgeven van zangbundels, het organiseren van zangwedstrijden en provinciale zangfeesten.

Muziek tijdens de bezetting

Tegen de oorlog was het **Vlaamsch Nationaal Zangverbond** (VNZ) uitgegroeid tot een machtige cultuurvereniging en pressiegroep. Tijdens de oorlog zette het VNZ zijn activiteiten verder en belandde in de **collaboratie**: het zangverbond had een eigen programma op **Zender Brussel**, **Willem de Meyer** trad in Nederland op voor de **Nationaal-Socialistische Beweging**, er werden compositiewedstrijden voor stapliederen en allerlei cursussen georganiseerd en op de drie oorlogszangfeesten werd de Germaanse volksverbondenheid beklemtoond. Het VNZ stond in deze culturele collaboratie niet alleen. In 1942 schreef de dirigent en musicoloog **Walter Weyler**: "Er is in ons land in het gezamenlijk domein van de cultuur wellicht geen gebied, waarop de Duitsch-Vlaamsche samenwerking zoo harmonieus en zoo organisch voortschrijdt als in dat van de muziek." Zender Brussel zette de activiteiten van het **Nationaal Instituut voor Radio-omroep** (NIR) verder, ook op het vlak van muziekuitvoeringen. De dirigenten **Arthur Meulemans** (tot 1943) en **Maurits Schoemaker** programmeerden grotendeels dezelfde componisten als voor de oorlog: van **Peter Benoit** over **Paul Gilson** tot **Godfried Devreese** en **Flor Alpaerts**. Gastdirigenten waren onder meer **Theo Dejoncker**, **Paul Douliez**, **Karel de Brabander** en **Gaston Feremans**, die in 1943 muziekdirecteur van Zender Brussel werd. Voor de concerten met Vlaamse muziek werkte Zender Brussel vaak samen met het Brussels Muziekfonds van **Adolf Clauwaert**. In Antwerpen speelden vooral de Philharmonie van Antwerpen onder leiding van **Hendrik Diels**, het Groot Kamerorkest onder leiding van **Karel Candaël** en de Antwerpse Kunstharmonie onder leiding van **Karel de Schrijver**. Daarnaast bleven de traditionele opera-uitvoeringen, Dierentuin- (Alpaerts) en Conservatoriumconcerten (**Lodewijk de Vocht**) plaatsvinden, zij het in een iets lagere frequentie. In Gent werd de Franse opera omgedoopt tot de Koninklijke Stadsopera, die onder directeur **Hendrik Caspele** werk van onder meer **W.F.G. Nicolai**, **Lehar** en **Emiel Hullebroeck** bracht. Vooral in Antwerpen en Brussel traden daarenboven regelmatig gerenommeerde Duitse orkesten op, zoals de Berliner Philharmoniker onder leiding van **Knapperts-**

busch en de opera van Keulen. Over het algemeen werd vooral Vlaamse en Duitse muziek geprogrammeerd en werden werken van joodse componisten (van Mendelssohn over Schönberg tot Milhaud) en nieuwe stromingen als dodecafonie en neoclassicisme geweerd. Het **Vlaamsch Nationaal Verbond** (VNV) vroeg bevriende gemeentebesturen om in jury's van muziekscholen niemand op te nemen die "niet volstrekt betrouwbaar is als volksverbonden mens en dus naast zijn artistieke kwaliteiten ook waarborgen biedt op Vlaamsch-nationaal gebied". Na de uitvaardiging van de antisemitische verordening door de Duitsers in september 1940 weerde Hullebroeck in oktober 1940 joden en vrijmetselaars uit de Federatie van Vlaamse Kunstenaars. De Federatie vroeg gelijkgezinde componisten terug te keren "naar het natuurleven van mens en volk" en muziek te schrijven die door de eenvoud "zo in vorm als in gevoel" begrijpelijk is voor het grote publiek: "Componisten moeten niet de uitdrukking zijn van zichzelf, maar van een hele gemeenschap, die dan echt fier op haar kunstenaars zal zijn." Componist-dirigenten als Hullebroeck, Lieven Duvosel, Feremans, De Brabander, Renaat Veremans, Jef van Hoof en Jef van Durme verleenden regelmatig hun medewerking aan manifestaties en concerten van het VNZ, het VNV en de **Duitsch-Vlaamsche Arbeidsgemeenschap** (DeVlag) ten voordele van Winterhulp. Zo heeft een aantal niet onbelangrijke componisten zich tijdens de bezetting gecompromitteerd, om den brode, uit eigenbelang, om ideologische redenen. De meeste componisten die zich voor de oorlog in de Vlaamse muziekbeweging hadden geëngageerd, beheersten tijdens de bezetting het muzikleven.

Toch heeft gedurende de periode 1920-1945 de muziek langzaam maar zeker haar onafhankelijkheid op de V.B. veroverd en heeft ze zich geleidelijk uit de ban van de traditionele romantische compositie-technieken weten te bevrijden. Zowel het concertleven als de muziekproductie bieden een brede waaier van stijlen en genres en zijn aan een kleine inhaalbeweging ten opzichte van het buitenland begonnen. De liedbeweging heeft ongetwijfeld mee de fundamenteën gelegd voor goede en gereputeerde koren zoals het Caeciliakoor van De Vocht en het Sint Romboutskoor van Mgr. Jules van Nuffel en voor het groeiende aantal amateurskoren. De amateuristische muziekbeoefening nam aanzienlijk toe en het niveau van het muziekonderwijs steeg. De Mechelse beiaardschool genoot internationale faam en zond beiaardiers en beiaardmuziek naar het buitenland. Het NIR gaf een belangrijke impuls aan de eigen muziekproductie en vormde het publiek.

Niettegenstaande dit alles was het grootste deel van het Vlaams muzikleven nog nationalistisch gericht en bleef de geestelijke nalatenschap van Be-

noit dominant aanwezig. Dit blijkt onder meer uit de behoudende toonspraak van veel componisten, uit de talrijke uitvoeringen van Benoits werken, uit het grote belang dat men nog hecht aan volkszang en liederavonden. Zelfs de Vlaamse muziekwetenschap onderging in sterke mate de invloed van dit muzieknationalisme. Er werd vooral over Benoit gepubliceerd en daarenboven zijn die geschriften manifest vanuit nationale gezichtspunten geconcentreerd. Of men nu **Herman Baccaerts** *Peter Benoit, kampioen der nationale gedachte* (1919), **Floris van der Muerens** *Benoit, man van zijn volk* (1935), **André Pols** *Peter Benoit's leerjaren* (1934) of **Piet Nutens Hullebroeck** *en zijn betekenis* (1939) en zelfs **August Corbets** magistrale monografie *Peter Benoit* (1939) erop naleest, steeds moet men vaststellen dat elk van deze werken niet enkel als wetenschappelijke bijdrage, maar ook als bewuste daad van Vlaamsgezindheid werd geschreven.

ONTWIKKELINGEN NA 1945

Na de oorlog werden opnieuw verschillende componisten en dirigenten met de repressie geconfronteerd. Met daarbovenop de nieuwe muzikale ontwikkelingen betekende dit het einde van een lichting nationalistisch geïnspireerde componisten. Zij konden alleen nog in een steeds inkrappende en aan invloed verliezende Vlaamse muziekbeweging terecht. Zoals kort na de Eerste Wereldoorlog kende het Vlaamse muzikleven toch een krachtige heropleving van de volkszangbeweging als een vorm van nationaal bewustzijn na de repressie. In 1947 groeide uit de assen van het **Vlaamsch Nationaal Zangverbond** het **Algemeen Nederlands Zangverbond** (ANZ), dat zich volledig spiegelde aan de structuur, doelstellingen en werking van het vooroorlogse zangverbond. De relaties tussen het ANZ en de katholieke organisaties verliepen net zoals voor de oorlog stroef, zodat die in 1953 met de **Dag van het Vlaamse Lied** een eigen zangfeest begonnen. Muziekadviseur was **Ignace de Sutter** (componist van het alternatieve "nationale gezang" *Lied van mijn land*, op tekst van **Anton van Wilderode**), die **Jef van Hoof** had kunnen overhalen om het eerste katholieke zangfeest te dirigeren. De Dag van het Vlaamse Lied zou tussen 1953 en 1957 vijfmaal worden georganiseerd. Na 1957 kreeg het ANZ zijn monopolie terug, wat een bloeiperiode inluidde. Voor het ANZ bleef het lied een middel "dat van gedachten krachten maakt", maar er werd stilaan meer aandacht besteed aan het artistieke niveau van de muzikale prestaties en aan de culturele verheffing van het te bereiken publiek. Dirigenten als **Lieven Duvosel**, **Renaat Veremans**, **Gaston Feremans** en **Hendrik Diels** waken over de muzikale prestaties. Mede daardoor overleefden de zangfeesten met wisselend succes de gebeurtenissen binnen de V.B. en bleven de zingende massa's de politieke redevoeringen ondersteunen en verster-

ken. Moeilijke periodes waren onder meer de gebeurtenissen rond het Egmontpact en de groter wordende greep van het Vlaams Blok. Binnen het zangverbond ontstond er een duidelijke kloof tussen enerzijds het ANZ als koorfederatie, die met specialisten als Leo van Nevel, Juliaan Wilmots, Vic Nees en Kamiel Cooremans zeer verdienstelijk werk leverde voor de uitbouw van een hoogstaand Vlaams koorleven en anderzijds het ANZ als nationalistische pressiegroep en organisator van de zangfeesten. Ook het organiseren van het kleinkunstfestival Nekka (Nederlandse Kleinkunst Antwerpen) in de jaren 1970 en de introductie van kleinkunst en popmuziek op de zangfeesten leidde tot grote spanningen binnen het ANZ. Naast het ANZ zijn ook De Vlaamse Federatie voor Jonge Koren, Het Madrigaal en de Halewijnstichting medeverantwoordelijk voor het goede niveau van het Vlaamse koorleven. Grote oratoriumkoren zijn wel verdwenen ten gunste van kamerkoren en ook bij harmonies, fanfares en brassbands stijgt de kwaliteit ten koste van de kwantiteit. Deze evolutie wordt ondersteund door een uitgebreid netwerk van muziekscholen.

Door Vlaamse cultuurorganisaties als het ANZ, de Vlaamse Toeristenbond en het Davidsfonds wer-

DE GULDEN SPORENSLAG

BEZONGEN



R. GHESQUIÈRE
ELF LIEDEREN

De typisch romantische visie op het heroïsche Vlaamse verleden, zoals die door Peter Benoit en zijn school werd gepropageerd, bleef voortleven tot diep in de 20ste eeuw. Dit werk van R. Ghesquière verscheen in 1952. (H. WILLAERT)

den de liederavonden nog lange tijd instandgehouden. Die verenigingen bleven tot in de jaren 1980 de nauwe band tussen muziek en V.B. benadrukken, soms wel vanuit foute interpretaties van Peter Benoits ideeën. Die liedactiviteiten werden aanvankelijk nog geschraagd door enkele oudere liedcomponisten als Van Hoof en Veremans, maar zij werden geleidelijk vervangen door jongere elementen als Lode Dieltiens, Ivo Mortelmans en Armand Preud'homme. Vooral Preud'homme kende op liederavonden, zangfeesten en IJzerbedevaarten veel succes met heimat- en stapliederen als *Kempenland*, *Voor Outer en Heerd* (beide op tekst van Jozef Simons) en *Were Di* (Eugeen de Ridder). Dit repertoire kende in de jaren 1950 en 1960 een ruime verspreiding via liedbundels en plaatopnamen door Renaat Verbruggen, het Sint-Lievenskoor en het Vlaams Symfonisch Orkest. Gedeeltelijk onder druk van de Vlaamse cultuurorganisaties kwam deze liedkunst tot in de jaren 1980 ook aan bod op radio en televisie via programma's als *Ik ken een lied* en *Lied van mijn land*. Merkwaardig genoeg bleef het repertoire van de zangbeweging meer gericht naar liederen in de volkstrant dan naar het oude volkslied, wat terecht werd aangeklaagd door Hans Dirken (pseudoniem van Walter Weyler). Deze initiatieven hebben niet kunnen beletten dat de jongere generaties het contact met het Vlaamse lied hebben verloren. Deze Vlaams-nationaalgerichte muzikale activiteiten hebben hun verdiensten gehad voor de volksopvoeding en liedcultuur, maar na de Tweede Wereldoorlog bestreken ze nog slechts een zeer beperkt terrein van het totale Vlaamse muziekleven.

Met de eigentijdse Vlaamse muziek, zoals deze zich sedert de jaren 1950 in alle verscheidenheid manifesteert, heeft de liedbeweging niets meer gemeen. Aan de andere kant vertoont het werk van moderne en hedendaagse Vlaamse componisten, gaande van Karel Goeyvaerts tot Luc van Hove en van Louis de Meester tot Frank Nuyts, van aleatorische en elektronische werken tot postmodernistische composities, geen enkele rechtstreekse binding meer met de V.B. Zo is een lange ontwikkeling aan haar eindpunt gekomen: 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. De talrijke creaties door de ensembles van de openbare omroep, de kennismaking via de massamedia en langspeelplaten's (onder meer de Europese Fonoclub, *Luister van de muziek in Vlaanderen*) en vooral compactdiscs (Eufoda, Phaedra, Vox Temporis, PKP, Naxos) en culturele initiatieven als *Festival van Vlaanderen* en *Jeugd en Muziek* hebben er in niet geringe mate toe bijge-

dragen dit proces gedurende de laatste decennia te bespoedigen. In 1973 bevocht Herman Sabbe de provincialistische houding die erin bestond "een esthetisch en technisch minderwaardige produktie van Vlaamse componisten goed te praten omdat zij aan een typisch 'Vlaamse eigen-aard' zou beantwoorden en alsof er voor Vlaanderen een aparte esthetiek zou gelden". Het besef groeide dat men ook voor Vlaams werk de strengste artistieke criteria in acht moest nemen, omdat zo de uitstraling en de faam van de eigen cultuur het best kon worden gediend.

Maar naarmate de band tussen muziek en V.B. werd losgelaten en er meer autonome, absolute muziek werd geschreven zonder socio-culturele bijbedoelingen werd de kloof tussen componist en publiek wel dieper. Daarenboven is er bij musici, componisten en musicologen een duidelijke breuk met de eigen muziekgeschiedenis van de laatste 150 jaar, ook al omdat voor sommigen 'Vlaamse muziek' nog altijd identiek is aan 'Vlaams-nationale muziek' en omdat de ressentimenten rond de oorlogs- en repressiegebeurtenissen lange tijd genuanceerde en gefundeerde oordelen in de weg stonden. Niettegenstaande enkele geïsoleerde initiatieven van de openbare omroep, verschillende ensembles en kleine platenlabels blijft zowat de hele Vlaamse muziekproductie onontgonnen terrein. Vlaamse muziek wordt zelden gespeeld en de geschiedenis van de Vlaamse muziek moet nog helemaal worden geschreven. Musicologen en musicografen als Jan Broeckx (jr.), Denijs Dille, Willem Pelemans, Luc Leytens en Hendrik Willaert hebben tijdens de laatste decennia hun genuanceerde visie gegeven op de figuur van Benoit, maar er is nog altijd te weinig muziekwetenschappelijk onderzoek gedaan om een eerste volledig beeld te krijgen. De weinige monografieën (August Corbet over Benoit en Jan Broeckx over Lodewijk Mortelmans) dateren van voor 1945 en Floris van der Mueren schreef met *Perspectief van de Vlaamse muziek sedert Benoit* in 1961 het recentste overzichtswerk. Enkele componisten zoals Frits Celis, Vic Nees en Herman Roelstraete, hebben zich ingespannen om werk van collega's uit vorige generaties aan de vergetelheid te ontrukken, maar er is niet de algemene intentie om de Vlaamse muziekliteratuur grondig te bestuderen en uit te voeren. Waar de oude muziek wel wetenschappelijk wordt bestudeerd, wordt de literatuur van de laatste 200 jaar verwaarloosd, een fenomeen waar Van der Mueren in 1960 ook al op wees: "Het is eilaas een soort snobisme geworden te denken dat wij het enkel in de 15de-16de eeuw hebben gekund en heden niets meer te vertellen hebben en anderzijds laten wij onze zelfzekerheid verzwakken en durven niet meer geloven dat de klok bij ons de juiste tijd slaat." Het resultaat van dit alles is een leemte in het collectief geheugen.

De verhouding tussen muziek en V.B. is voor beide

elementen veelbetekenend geweest. Het is duidelijk dat muziek lange tijd een vehikel is geweest voor de ideeën van de V.B., dat muziek massa's op de been kon brengen en het gevoel van volkseenschap kon versterken, dat muziek mee een sfeer kon creëren waarin de V.B. zijn eisen kon realiseren. Omgekeerd heeft de V.B. structuren gerealiseerd en een culturele ontwikkeling op gang gebracht waarin muziek kon gedijen en zich ontwikkelen tot het muzikleven dat we nu kennen. Maar anderzijds heeft de ondergeschikte, dienende functie van de muziek haar geremd in haar ontwikkeling als autonome, abstracte kunst. Het gelijkschakelen van Vlaams-nationale muziek met de Vlaamse muziek heeft tot de dag van vandaag het beeld en de beoordeling vertroebeld. Het is duidelijk dat het probleem van de Vlaamse muziek niet de figuur van Benoit is, ook niet zijn muziek, maar wel zij die ten behoeve van de V.B. van Benoit een mythe hebben gemaakt en zijn latere muziek als normerend hebben opgelegd. De V.B. heeft Benoit steeds als lichtend voorbeeld vooropgesteld, maar ten dele misbruikt en ten dele verkeerd begrepen. Van Benoits plan voor een totale muzikale volksontwikkeling werd slechts de eerste stap, namelijk de volkse liedbeweging, gerealiseerd, omdat de V.B. dat primaire stadium meteen als het eindstadium beschouwde. Toch zijn veel van Benoits niet gerealiseerde plannen en ideeën nog altijd actueel.

LITERATUUR: K. Albert, *Over muziek gesproken...*, z.j.; J.L. Broeckx, *Van Beethoven tot Stravinsky*, z.j.; – P. van Crombruggen, *Muzikale omwentelingen*, z.j.; – P. 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; – F. van der Mueren, *Vlaamsche muziek en componisten*, 1931; – *Verhandelingen van het muziekcongres gehouden te Antwerpen op 15 en 16 Augustus 1934 ter gelegenheid van het eeuwfeest der geboorte van Peter Benoit*, 1935; – 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; – id., 'De muziek in Vlaanderen in de eerste helft der 19de eeuw', in *Vlaamsch Jaarboek voor muziekgeschiedenis*, VI (1942), p. 149-163; – id., *Peter Benoit, leven, werk en beteekenis*, 1943; – A. Pols, *Vlaamsche Muziek*, 1944; – E. Closson en Ch. van der Borren (ed.), *La Musique en Belgique*, 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; – A. Corbet (ed.), *De Vlaamse muziek sedert Benoit*, 1951; – M. Lamberty en R.F. Lissens (red.), *Vlaanderen door de eeuwen heen*, II, 1952; – K. de Schrijver, *Levende componisten uit Vlaanderen*, 2 dln., 1954-1955; – K. de Schrijver, *Bibliografie der Belgische toonkunstenaars sedert 1880*, 1958; – J.L. Broeckx, C. de Clercq, J. Dhondt (e.a.) (ed.), *Flandria Nostra*, 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; – A. Corbet en W. Paap (ed.), *Algemene Muziekencyclopedie*, 6 dln., 1957-1963; – H.J. Elias, *Geschiedenis van de Vlaamse Gedachte*, III, 1964; – W. Dehennin, 'Het muzikleven 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; – H.J. Elias, *25 Jaar Vlaamse Beweging 1914-1939*, I, 1969; – W. Pelemans, ‘De Vlaamse muziek en Peter Benoit’, in *De Vlaamse Gids*, nr. 10 (1969) en nr. 1 (1971); – M. Boereboom, *Handboek van de muziekgeschiedenis*, 4 dln., 1972³; – A. Deprez, ‘Jan Frans Willems en Ferdinand Augustijn Snellaert. Een vriendschap 1836-1846’, in *Gedenkboek F.A. Snellaert*, 1972; – B. Huys (red.), *F.J. Fétis en het muziekleven van zijn tijd 1784-1871*, 1972; – K. Wauters, *Wagner en Vlaanderen. 1844-1914*, 1983; – J. Robijns en M. Zijlstra, *Algemene Muziekencyclopedie*, 1979-1984; – M. de Smedt, *De literair-historische activiteit van Jan Frans Willems (1793-1846) en Ferdinand Augustijn Snellaert (1809-1872)*, 1984; – H. Willaert, *Peter Benoit, de levenswekker*, 1984; – H. Baeck-Schilders, *Emile Wambach (1854-1924) en het Antwerpse muziekleven*, 1986; – H. Willaert en J. Dewilde, *Het lied in ziel en mond. 150 Jaar muziekleven en Vlaamse Beweging*, 1987; – W. Pelemans, *Hij leerde Vlaanderen luisteren. Uit de memoires van een toondichter-criticus*, 1991; – J. Dewilde, ‘Het Willemsfonds en de muziek: “Ik ken een lied”’, in M. Bots (red.), *Het Willemsfonds van 1851 tot 1914*, 1993; – E. Baeck en H. Baeck-Schilders, *Het concertleven te Antwerpen in het midden van de 19de eeuw*, 1996; – M. Delaere, Y. Knockaert en H. Sabbe, *Nieuwe muziek in Vlaanderen*, 1998.

JAN DEWILDE