

Cor Vanistendael

Verzonnen muzikaal verleden



DE BELGISCHE FOLKREVIVAL

(Constructie & Deconstructie)

Hoofdstuk 1: Lieder

COLOFON

Omslagontwerp: Marc-Aurele Versini

www.versini.info

ISBN: 9789090275161

© Dans'ant vzw / Cor Vanistendael – 2013 - www.dansant.org

Inleiding

Dit is een reeks van drie essays over de Belgische folk revival. De afgelopen twintig jaar was Belgische folk niet uit de media weg te branden. Na de stille jaren tachtig trad medio jaren negentig een nieuwe generatie muzikanten aan en het genre schopte het warempel tot voorpaginanieuws. Meidengroep Laïš op kop, kregen Belgische folk bands één voor één hun contract bij een ‘major’ toegeschoven. Vijf jaar later zagen we met Urban Trad de eerste Belgische concept-folkgroep op een podium staan. In 2003 eindigde de band tweede op het Eurovisiesongfestival in Talinn, Estland, waarmee een nieuwe, Europese dimensie aan het verhaal werd toegevoegd. Vervolgens ontdekte Vlaanderen het Boombal, waarmee het folk circuit, professioneel als het ondertussen was, zijn wagonnetje koppelde aan de internationale trein van de nieuwe paardansrage. Boombal is onderhand zo verankerd in het Vlaamse onderbewustzijn dat het fenomeen zelfs binnendrong in het cenakel van de populaire cultuur: trivial pursuit. Recenter zijn er de terugkeer van het Nederlandstalige chanson in Vlaanderen en de hype rond country muziek & americana. De pioniers van de nieuwe folk golf hebben ondertussen weer het podium in alle stilte verlaten en voor wie het nog niet wist, americana lagen ook aan de basis van de revival in de jaren '60. De cirkel is dus rond, tijd voor een terugblik.

Door die aanhoudende persbelangstelling raakten steeds meer mensen die vroeger niet in folk geïnteresseerd waren, verwonderd en zelfs geboeid. Ze pikten een eerste concert mee in een

gezellige folkclub of op een festival en stelden vast dat het er heel gemoedelijk aan toe gaat en dat, heel anders dan na rockconcerten, de podiumhelden van zo even, gewoon hun pint aan de toog drinken. Ze ontdekten vervolgens dat er een heel circuit van festivals, concertorganisatoren, platenlabels, cursussen, enz. bestaat, waarover in de 'mainstream'-media zelden wordt gerept. Wanneer ze zich na die ontdekking daarin storten en het bezoeken van folk concerten of –bals een liefhebberij wordt, komen op een dag als vanzelf de vragen. Over het hoe en waarom van die bijzondere liedteksten. Over die typische instrumenten ook, die zo 'raar' klinken. Over welke dans die mensen in een hoekje van de zaal samen in een kring dansten en wel tijdens een luisteroptreden. Over waarom de blues in het Nederlands of het Evergems – 'of all tongues' - toch net even anders klinkt dan in het Engels.

Voor het gemak heb ik geprobeerd om mijn verhaal op te hangen aan drie typische zaken die veel mensen met folk in verband brengen: liederen, instrumenten en dansen. Aan elk onderwerp weidde ik een apart essay. Deze kunnen apart gelezen worden, maar samen vormen ze pas echt een eenheid. Uiteraard is het onmogelijk om binnen het bestek van drie korte essays op alle mogelijke vragen over folk een antwoord te geven. Of moet ik zeggen: volksliederen, volksinstrumenten en volksdansen? Het is, om maar meteen met de deur in huis te vallen, één van die lastige vragen die we kunnen stellen over folk of volksmuziek. Het soort vraag dat in het verleden al te vaak leidde tot het formuleren van zo sluitend mogelijke definities over wat folk of volksmuziek

precies is of zou moeten zijn. Een collega-auteur, Dree Peeremans Sr., wijdde al eens een volledig hoofdstuk van een boek aan het opsommen van alle bestaande en nog niet bestaande definities over folk. Om tot de, mijns inziens correcte, conclusie te komen dat het:

1) onbegonnen werk is om folk of volksmuziek precies te omschrijven, en

2) dat het alleen maar tot heen en weer geargumenteer leidt, wat op zich niets met de muziek zelf te maken heeft.

Het gaat volgens Dree, mij en andere folkologen namelijk niet om wat folk is of zou kunnen zijn, maar wel over hoe folk als muziekvorm kon ontstaan. Vervolgens willen we meestal ook graag weten welke blijvende invloed die genese mogelijks nog steeds heeft op de muziek die vandaag bij vage consensus als folk wordt aangeduid.

In dit boek zal ik dus behoorlijk ver in het verleden moeten graven. Op zich is dat niet verwonderlijk. Folk zoals we het genre vandaag kennen, is namelijk al een tijdje terug ontstaan, tijdens de folk revival van de jaren zestig en zeventig. Net als elke andere 'revival' greep ook de folk revival terug naar iets uit een nog verder verleden dat aan een 'herbeleving' of 'revival' toe was. In dit geval folk of volksmuziek. Als ik dus iets over de folk revival wil zeggen, moet ik op zijn minst nog even verder terug in het verleden om te kunnen begrijpen waar dat 'het' vandaan

kwam wat men wilde doen herleven. En hopelijk geeft die zoektocht uiteindelijk ook een plausibele uitleg over een aantal ingrediënten die we vandaag nog steeds in de grote folk soepketel aantreffen.

Precies omdat het muzikale verleden in de meer brede betekenis mij sterk bleek te interesseren, verdiepte ik mezelf na een tijdje ook vrij grondig in de muziekgeschiedenis. Op het eerste gezicht hoefde dat niet per se. Om over het zingen van volksliederen of oude balladen iets zinnigs te zeggen, kun je je altijd redden met een verwijzing naar één of andere oude verzameling volksliederen. Je vindt die terug in elke openbare bibliotheek, ze sieren de boekenkast van menig folk liefhebber of -muzikant en tegenwoordig vind je er een pak van terug op het internet. Voor instrumenten verwijs je dan weer beter naar een schilderij van Breugel. Voor dansen is het wat lastiger, maar ook daar is Breugel een vaak geciteerd man. Telkens gaat het om canonvorming. Sommige liedjes zijn volksliedjes en andere niet. Volksliedjes behoren tot de canon, de andere niet. Net zoals sommige dansen of instrumenten volksdansen of volksinstrumenten blijken te zijn en andere niet.

De hamvraag, voor mij althans, was van meet af aan waar en hoe de grenzen werden getrokken. Onderweg tijdens mijn zoektocht kwam ik tot het inzicht dat het me minder interesseerde wat wel of niet tot de canon behoorde, maar wel hoe hij ontstond, en hoe het komt dat die vandaag nog steeds uitoefenen. In feite wilde ik er gewoon achter komen hoe 'echt' volksmuziek wel was. Was de

muziek van 'het volk' uit vroegere tijden echt zoals de grondleggers van de folk revival van de jaren zestig en zeventig beweerden dat ze was geweest? Om het voor mezelf concreter te maken, vroeg ik me bijvoorbeeld af of men in de dorpen van het Pajottenland rond pakweg 1780 inderdaad nog doedelzak speelde op boerenkermissen, terwijl oude kwenen in een hoekje van het dorpsplein onder de lindeboom ellenlange ballades neuzelden tot vermaak van het jonge grut. Klopte dat beeld wel? En hoe kon ik nagaan of het klopte? Of was het een verzonnen beeld over een gewenst muzikaal verleden? Een gedroomde kermis in een imaginair dorp waar de mensen nog om elkaar gaven, de kerk in het midden stond, de drugsdelinquentie zich beperkte tot het vredig ledigen van enorme kroezen zelf gebrouwen bier en de doedelzakken nog niet half zo vals klonken als vandaag.

Als je maar lang genoeg met dit soort vragen worstelt, merk je na een tijdje dat je al je vrije zaterdagen in het archief doorbrengt, ver van de wereldlijke drukte van folkbals of -concerten. Je hebt ook altijd wel een goede reden om daar te zitten. Omdat je nog iets wil nagaan waar je niet onmiddellijk een antwoord op vond in dat ene artikel. Het is precies wat mij overkwam. Uiteindelijk ging ik zelfs een tijdje professioneel aan de slag als researcher in het museum Vleeshuis te Antwerpen, vandaag een muziekmuseum. Daarom zul je in dit boek relatief veel geschiedenis terugvinden en misschien niet altijd de laatste informatie over een nieuwe band of strekking binnen de Belgische Folk. Ik zal me ook niet wagen aan de onmogelijke taak elk instrument dat je vandaag in de handen van een

folkmuzikant aantreft te beschrijven. Al zou dat een imposante verzameling feiten hebben opgeleverd. Die vervolgens door niemand werd gelezen.

Deze bundel pretendeert geenszins een wetenschappelijke studie te zijn. Daarvoor is het namelijk veel te vroeg. Er is nog te weinig gedegen onderzoek voorhanden en in je eentje werk je nu eenmaal niet decennia aan academische achtstand weg. Wat ik wel probeer mee te geven is de algemene redenering en de mechanismen. Over hoe een dergelijk, bijzonder instrument het ooit tot volks- of folk instrument schopte. Een rockband met een doedelzak erbij is bijna per definitie een folkrockband. Ik heb getracht er via kritisch onderzoek en reflectie achter te komen hoe het ooit zo ver is kunnen komen. Nogal wat onderwerpen die wel degelijk alles met folk te maken hebben, zoals folkfestivals, – clubs of -stages, vallen daarom een beetje uit de boot. Het is een kwestie van geven en nemen. Anders had ik nog vijf jaar langer gewacht om dit boek uit te brengen en dat had ik mezelf nooit vergeven.

Tot slot rest mij nog een woord van dank te richten aan alle mensen zonder wie dit boek er nooit zou zijn gekomen. Allereerst is er natuurlijk Greetje Garriau, mijn ex-vrouw, zonder wie ik wellicht nooit zo'n folk fanaat zou zijn geworden en aan wie ik dit boek ook opdraag. Maar wie zou Greetje zijn zonder haar bijzonder muzikale familie? Het verhaal van deze familie(s) is trouwens ooit een mooi boek op zich waard. Dank u wel Garriau's, De Meesters, De Scheppers en aangetrouwden voor de

vele mooie en ontroerende muzikale momenten samen. Er zijn ook tal van organisaties en organisatoren waaraan ik heel veel te danken heb. Enerzijds omdat ze mij zo bereidwillig lieten rondneuzen in hun archieven, anderzijds omdat ik samen met hen talloze folk evenementen organiseerde. Wim, Lieven en Frederik Claeys van het Boombal, Herman Dewit, Ilse 't Kint, Walter Evenepoel en Peter Derop van Muziekmozaiek, Koen Adams van 30 CC (Cultuurcentrum Leuven), Sébastien, Dries, Tijn, Roos, Annelies, Laura en de hele voormalige Folk in Leuven ploeg, Stefan Feys 'opperfolkroddelaar' en de hele Folkroddelsredactie, Peter van MuziekPublique, folk clubs 't Smiske, De Heksenketel, 't Folk en 't Ey, Koen D'hondt van Frisse Folk, Bert Blanckaert van Danskant vzw, Eugène Schreurs van Resonant vzw. Karel Moens van Het Museum Vleeshuis in Antwerpen voor zijn schier grenzeloos vertrouwen in mijn archiefwerk, Vera De Boeck, Frank Herman en Sandy Vanhandenhove van de voormalige Erfgoedcel Antwerpen voor de kansen die ik van hen kreeg om het Dans'ant project mee vorm te geven. Ilse Cockx en Ilse Koninks van OCMW Antwerpen voor de bijzonder aangename samenwerking tijdens het Dans'ant project. Ik mag ook zeker de instrumentenbouwers niet vergeten, die mij altijd even hartelijk ontvingen in hun ateliers en die bereidwillig op al mijn vragen wilden antwoorden: Geert Lejeune, Arie De Keyser, Herman Dewit, Jan Soete, Jan Verstockt, Olle Geris en Remi Dubois, onze doedelzakbouwers. Joos Janssens en Jaak De Vuyst onze draailierbouwers. Philippe Laporte zaliger van Accordéons Libouton – ooit onze enige accordeonbouwer die helaas veel te vroeg overleed en Michel Terlinck onze enige echte

hommelbouwer die gelukkig nog steeds leeft. Hugo Valcke – de gitaar, banjo en dulcimer tovernaar met wereldfaam uit de Westhoek. Mijn speciale dank en appreciatie gaat ook uit naar Marc Van demoorle van Radio 1, producer van het ondertussen ten grave gedragen “De Groote Boodschap”, voor zijn jarenlange en onverdroten inzet om jong Belgisch folk talent onder de aandacht te brengen. En ik mag natuurlijk ook zijn voorganger en boegbeeld Dree Peremans Sr. niet vergeten die mij als eerste ooit de kans gaf om ‘mijn ding’ te doen op de radio en mij zelfs af en toe een streepje jazz liet draaien tussen al zijn folk door. Tenslotte wil ik ook nog eens alle prachtige folkmuzikanten voor hun fantastische talent en hun inzet om van deze wereld een mooiere plek te maken. Mijn moeder en Elise Hooft dank ik voor hun bereidheid en engelengeduld om mijn teksten grondig en kritisch na te lezen. Mijn boezemvriend Marc-Aurette Versini ben ik heel dankbaar voor de prachtige cover die hij ontwierp. Tenslotte wil ik ook Tjorven, mijn vrouw, bedanken voor het geduldige lay-out werk dat aan deze uitgave ten grondslag ligt. Aanvankelijk zou dit boek er na hooguit een jaar liggen. Het zijn er dus 10 geworden. Ik hoop dat het geduld dat sommige lezers al die jaren misschien hebben moeten beoefenen, uiteindelijk beloond zal worden.

Uw toegenegen en aller,

Cor Vanistendael

Rum & Laïs

Toen ik een aantal jaren geleden Rum & Laïs – twee iconen van de Belgische folk revival – voor de gelegenheid samen op een podium zag staan, viel mijn mond open van verbazing. Hoe was het mogelijk dat twee bands die er allebei voor bekend staan oude volksliederen te zingen, zo van elkaar verschillen? Rum, naast Wannes Van de Velde en 't Kliekske, wellicht de beroemdste Vlaamse folkband van de jaren zeventig, bestond oorspronkelijk uit drie mannen. De heren, beroemd om hun formidabele samenzang, konden ook bijzonder virtuoos met allerhande instrumenten overweg. Laïs, wellicht de bekendste Vlaamse folkband vanaf het einde van de jaren negentig, is tot nader order nog steeds een vrouwelijk, louter vocaal trio. Op zijn hoogtepunt, stond Rum voor bloedstollende, bezwerende ballades, over geliefden die verstrengeld in elkaars armen verdrinken, of over het opknopen van seriemoordenaars, gebracht door mannen die er een attitude van maakten, geen attitude te hebben. Het anarchisme van de jaren zeventig ten top. Laïs raakte vooral bekend door het zingen van ondeugende teksten in archaïsch Nederlands, gebracht met de attitude van een stel zelfbewuste meiden die niet op hun mondje zijn gevallen. Girlpower van het commerciëlere soort. En toch zijn er raakpunten tussen die twee. Beide hadden en hebben het in elk interview uitgebreid over hun gemeenschappelijke inspiratiebron: oude volksliederen geput uit al even oude liedboeken.

Associaties met oude handgeschreven perkamenten boeken vol eeuwenoude ballades zweven spontaan voor de geest. De realiteit blijkt veel prozaïscher. Het zijn veeleer op slecht papier gedrukte, saaie, 19^{de}-eeuwse boekjes met een kartonnen kaftje erom heen. Voor ik in het folkcircuit terecht kwam, had ik van het fenomeen - dé liedboeken – nog nooit gehoord. Volksliederen stonden daar in, begreep ik, maar wat een volkslied precies was en vooral wat niet, daar kon ik me eigenlijk geen voorstelling van maken. Het nationale volkslied kende ik natuurlijk wel. In Nederland heb je het Wilhelmus, bij ons in België De Brabançonne, in Frankrijk La Marseillaise, enz. Maar dat was het dus niet. Om te beginnen bleken er in België Vlaamse of Waalse volksliederen te zijn. Is De Vlaamse Leeuw misschien? Ook niet helemaal, want dat is weer zo'n nationale of regionale 'hymne', een officieel lied voor officiële gelegenheden. Er bleken dus nog andere volksliederen te bestaan en die vooral en eigenlijk ongeveer alleen door folkmuzikanten worden gezongen. Waarom ik en bij uitbreiding wij, die dan niet kende(-n) van op school? Omdat ze niet in de eindtermen stonden waarschijnlijk. Jammer, want ik vond ze best wel mooi die oude liederen die ik gaandeweg leerde kennen.

Herder & Grimm

Omdat mijn belangstelling voor de liedboeken verder reikte dan luisteren alleen, trok ik op onderzoek. Om te beginnen wilde ik wel eens weten wat er van aan was, van al die liedboeken. Ik trok mijn stoute schoenen aan en belde wat mensen uit het folk milieu op, om te vragen of zij niemand kenden met liedboeken op de

plank. En zo mocht ik op een dag, naar een date met Jorunn Bauweraerts, zangeres bij Laïs, om eens naar haar collectie liedboeken komen kijken. Wat ze in haar interviews beweerde, klopte. Een hele boekenkast vol boeken stond op mij te wachten. Na een korte verwelkoming, vertrok Jorunn naar de studio voor de opnames van haar derde plaat met Laïs. Het werd een ontmoeting tussen mij en die boekenkast die een blijvende indruk naliet. Op mij tenminste. Het bleken inderdaad allerhande liedverzamelingen, liedboeken, zangboeken,... Het repertoire dat ze bevatten was mij, op die enkele folk hits van Rum, Laïs of Wannes Van de Velde na, helemaal vreemd.

Bovendien blonken die liedboeken niet echt uit in het vermelden van bronnen of achtergrond bij hun teksten. Gelukkig bleek er wel regelmatig een inleiding bij te horen met omstandige uitleg over de inspiratie die de auteur dreef om de bewuste liederen te verzamelen en uit te geven. Daar trof ik tenslotte de naam van Johann Gottfried Herder (1744 – 1803) aan, de Duitse filosoof en letterkundige, die, volgens de auteur van de inleiding bij *Oude Vlaamsche Lieder* van Jan Frans Willems (1793 – 1846) en Ferdinand Augustijn Snellaert (1809 – 1872), het woord 'volkslied' zou hebben uitgevonden. In het jaar 1778 naar verluidt. Dat was een hele schok voor mij. Te vernemen dat het woord volkslied niet zo oud was als de straat, maar heel precies op een dag - op een stralende ochtend, in een vlaag van overmoed na een nachtje stappen met vrienden, stel ik mij voor - werd uitgevonden door een 18^{de}-eeuwse Duitse filosoof met een pruik.

De aanleiding voor zijn vinding, zo ging het verder, was de uitgave van *Stimme der Völker in Liedern*. Een diepgravend filosofisch traktaat waarin de auteur poneert dat de ziel van een volk zich weerspiegelt in de literatuur van datzelfde volk. Daarom zouden de huidige volksliederen in theorie althans, nog steeds enige overeenkomst moeten vertonen met de oudste teksten uit de Europese literatuur, namelijk de epen en sagen. Erg concreet is Herder daarover niet, maar op de één of andere manier behielden volksliederen een soort van vitale band met de kern van de volkse oeridentiteit die in de taal van epen en sagen terug te vinden zou zijn.

Herders boek bevat in feite een soort literair scheppingsverhaal waarmee hij een verband legt tussen de begrippen volk, taal, muziek en identiteit. Het volk heeft volgens zijn stelling zo iets als een gemeenschappelijke identiteit of ziel, die in alle cultuurproducten die het voortbrengt tot uiting komt. Daarom kun je aan de liederen van een volk, zijn identiteit aflezen. Het probleem nu was volgens Herder dat het Duitse volk zijn liederenschat van generatie tot generatie mondeling overleverde. Hierdoor dreigde dagelijks de teloorgang van ontelbare literaire schatten. Want met elke oude dame of heer die overleed, stierf ook een levend geheugen dat mogelijks de erfenis van generaties bevatte. Als niemand de moeite nam die schatten op te tekenen waren de kroonjuwelen van Zijne Majesteit het volk reddeloos verloren. Verba volant, scripta manent.

Het was met andere woorden vijf voor twaalf en van de weermomstuit gingen een hele trits Duitse adeljonkers - de Gebroeders Grimm op kop - volksliederen, volksverhalen, volkskunst en dergelijke verzamelen. Alle hens aan dek! Redden wat er nog te redden valt! En dat was nog maar het begin. Het begin van een grootse internationale carrière van een nieuw uitgevonden woord: volkslied. Zo nieuw dat het al van bij de geboorte met uitsterven was bedreigd.

Willems & Snellaert

Nu leidt het geen twijfel dat de nationale identiteit aan het begin van de 19^{de} eeuw, in het gebied dat later Duitsland zou vormen, een nogal vaag begrip was. Duitsland als natie of staat bestond in de verste verte nog niet. Je had zelfs niet eens aparte 'Länder' zoals die vandaag binnen de Duitse federatie bestaan. Het was, aan het begin van de 19^{de} eeuw op dat vlak – met permissie - ernstig gesteld met het land. Het gebied tussen de Elbe en de Oder was een lappendeken van keurvorstendommen die elkaar voortdurend de duvel aandeden. Overal werden vaagweg Germaanse dialecten gesproken en daarmee was voorlopig alles over een mogelijke eenheid gezegd. In die situatie grenzen vinden, is niet vanzelfsprekend. Zeker niet als het gaat om zoiets imaginair als de grens tussen verschillende volksidentiteiten. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat uitgerekend de Noord-Duitser August Heinrich Hoffman von Fallersleben (1798 – 1874) – spraken ze in Wolfsburg vroeger geen Niederdeutsch of Nederlands? - zo rond 1820 in Nederland en België oude liederen

komt besnuffelen. Op zoek naar de uiterste westgrens van een grenzeloze Germaanse identiteit of iets dergelijks.

Von Fallersleben is de auteur van de Duitse Nationale Hymne *Deutschland über Alles*. Hij had iets met liederen kun je wel stellen. Von Fallersleben merkte vrij snel dat ook hier, in de Zuidelijke Nederlanden, het pad naar de natievorming en de daarmee gepaard gaande zoektocht naar een nationale identiteit, niet over rozen liep. We hadden hier onze portie ellende gekend van wisselende machtsverhoudingen, elkaar bekampende regimes en internationaal bevochten veldslagen. In 1795 liepen de Franse revolutionaire troepen de Belgische provincies onder de voet, in 1803 kregen we nog eens Napoleon over ons heen, na Waterloo werden we hier plots een deel van dé Nederlanden en in 1830 ontstond tenslotte een apart koninkrijk België.

Dat identiteit in bij dergelijke wisselende gebeurtenissen problematisch wordt, is niet verwonderlijke. Eén van de heren die de zoektocht naar een nieuw houvast hier ten lande zou inzetten, heette Jan Frans Willems, later met het epitheton 'Vader van de Vlaamse Beweging' bedacht. Hij was één van die vroege en nogal fervente aanhangers van het idee dat er zoiets bestond als een Vlaamse identiteit. En misschien had hij daar toen ook wel de nodige argumenten voor. Tijdens de Franse overheersing bijvoorbeeld, werd het Nederlands als bestuurstaal verboden. Waar een lokaal gemeentebestuur tijdens de Oostenrijkse tijd zijn boekhouding en correspondentie zonder problemen nog in het Nederlands mocht voeren, moesten plots – verplicht – rekenwerk

en officiële documenten in het Frans. De reden hiervoor moet minder in cultuurimperialistische hoek worden gezocht, dan in imperialistische hoek tout court. De erg nieuwe, rationele en centralistische Franse administratie werd namelijk geleid door Fransen die de lokale volkstaal niet kenden. En Frans kende toch iedereen, nietwaar?

Dan toch iedereen met een beetje beschaving in zijn botten. In tegenstelling tot het Nederlands, kende het Frans op het einde van de 18^{de} eeuw inderdaad de felbegeerde status van cultuurtaal. Het Frans had door zijn aanzien als hoftaal, voor de adel en hogere burgerij althans, zelfs het Latijn als Europese *lingua franca* verdrongen. Vanzelfsprekend gold voor de Vlaamse adel en burgerij de hele 18^{de} eeuw lang de Franse cultuur als referentie. Een bewuste of gemotiveerde keuze voor het Nederlands hoefden zij niet te maken. Het Nederlands was de prozaïsche bestuurstaal waarin de rekeningen werden gemaakt en sommige contracten opgesteld, het Frans de taal waarin men correspondeerde met mensen van stand, 'au salon' een 'bon mot' riposteerde en waarin men literatuur pleegde of theater opvoerde.

Over theater gesproken: de archieven van de 18^{de}-eeuwse Antwerpse opera die ik uitgebreid bestudeerde, illustreren de taakverdeling tussen beide talen zeer mooi. Alle rekeningen en zakelijke papieren zoals contracten met ambachtslui of muzikanten gebruiken tot aan de vooravond van de Franse overheersing uitsluitend het Nederlands. Tegelijkertijd was het hele repertoire van de opera Frans, werden alle affiches eentalig

in het Frans gedrukt en gebeurde ook alle correspondentie met abonnees, leden van de hoge burgerij en adel, in het Frans. U moet weten dat de bestuurders van de Opera, die de Nederlandstalige boekhouding opstelden en controleerden, werden gekozen uit leden van datzelfde Antwerpse establishment. Mensen die ook een loge huurden en zichzelf dus als abonnee officieel lieten aanschrijven in het Frans. Spraken ze dan Nederlands? Volgens hun boekhouding toch op zijn minst met hun personeel en leveranciers. Het prestige van de hof- en cultuurtaal Frans versus het gebrek aan status van het Nederlands, de taal van de machteloze, de ondergeschikte, het personeel en de boeren.

Dat oude systeem van taalverhoudingen, dat lange tijd in voege bleef, veranderde vrijwel van de ene dag op de andere. Iedereen die voor of met de overheid werkte, kon dat voortaan uitsluitend in het Frans. Dat in dergelijke omstandigheden het Frans als bedreigend voor de culturele eigenheid kan worden ervaren, hoeft niet te verbazen. Als je daarnaast ook nog moet opboksen tegen het universele oordeel dat het Frans de enige waardige literaire cultuurtaal is, lijken Herders ideeën over volksidentiteit, plots zeer aantrekkelijk. Vooral als je letterkundige bent, wat Willems en Von Fallersleben beiden waren. Ze vonden elkaar en begonnen een interessante correspondentie in het Nederlands en het Duits over oude Nederlandse literatuur, waaronder ook sporadisch volksliederen. In 1848 gaf Snellaert tenslotte postuum de verzameling liederen uit waaraan Jan Frans Willems zelf vanaf 1820 werkte.

Oude Vlaemsche Liederen was zoals gezegd het eerste liedboek dat in het Nederlands verscheen. Het draagt alle sporen van Willems' ideeënstrijd rond identiteit. Dat merk je met name goed aan de keuze van de liederen. Naast uit het Frans vertaalde 'chansons' van Jan van Brabant uit de 13^{de} eeuw, vinden we er liederen in terug uit het Gruuthuuse-handschrift, uit de 14^{de} eeuw, maar ook materiaal geput uit een hele reeks zangboekjes die in de loop van de 16^{de}, 17^{de} en 18^{de} eeuw overal in de Nederlanden verschenen. Vroegmiddeleeuwse teksten staan hier met andere woorden broederlijk naast recenter materiaal en dat is niet toevallig zo. Het wekt bewust de indruk dat al deze teksten op één of andere manier verband met elkaar houden. Dat verband is uiteraard de taal. Het zijn tenslotte allemaal 'Oude Vlaamse Liederen', zoals de titel treffend zegt. Maar het adagium van de Vlaamse beweging uit die jaren 'de tael is gansch het volk' indachtig, suggereert de architect van deze constructie ook nogal sterk dat die band wel eens het volk zou kunnen zijn. Het volk, niet zomaar een groep mensen of iemand in het bijzonder, maar eerder een tijdloze, zelfstandig opererende natuurkracht met een eigen ziel en identiteit. Het volk, de anonieme schatbewaarder van antieke liederen. Nog even en je zou haast denken dat Jan Frans Willems zijn liederen in de duistere volkskroegen van Gent en Antwerpen optekende, waar ze onverhoopt, na al die eeuwen, nog steeds door het grauw werden gekeeld.

Niets is natuurlijk minder waar. Willems was een filoloog 'pur sang' die zijn liederen uit geschreven of gedrukte bronnen putte. Van de Duitse vijf voor twaalf gedachte merken we hier nog niet

zo veel. Volksliederen waren, voorlopig toch nog, vooral een literair genre. In zijn gedrevenheid om zijn opvatting over een roemrijk Vlaams literair verleden kracht bij te zetten, gaat Willems' - feitelijk gesproken - trouwens wel een keer over de schreef. Naast de truuk met de vertaalde chansons, van oorsprong Franse liedteksten, maar tegelijk ook van de oudste lyrische poëzie hier toen bekend, bevat zijn selectie ook een tweetal regelrechte vervalsingen. Twee liederen die zijn pennenvriend Von Fallersleben eigenhandig in het oud Nederlands in een flanste en vervolgens aan Willems voor echt versleet. Willems had zijn opzet toendertijd niet door en nam de liederen zonder verwijl op in zijn boek. Het typeert de heren en hun opzet. De historische feiten zijn in wezen ondergeschikt aan het doel: het in de markt zetten van een eigen volksidentiteit.

Historisch bezien is er trouwens geen enkele reden om aan te nemen dat het geselecteerde liedmateriaal waarlijk 'volksliederen' zouden zijn in welke zin ook. Niet in de middeleeuwen en al helemaal niet in de eerste helft van de 19^{de} eeuw. Tenminste als we er simpelweg van uitgaan dat volksliederen ook effectief door het volk werden of worden gezongen. Later zal Snellaert naar verluid nog wel een poging ondernemen om in de buurt van Gent liederen uit de mond van het volk op te tekenen. Of hij daarin slaagde, staat nog steeds ter discussie. Willems' selectie van oude liederen is het werk van iemand die in de eerste plaats een cultureel - ideologisch programma verdedigt. In die optiek is de uitgave van de *Oude Vlaemsche Lieder* in 's mans oeuvre trouwens slechts een voetnoot. Zijn ontdekking, hertaling en

uitgave van *Van den Vos Reynaerde* was in dat opzicht veel belangrijker. Het werk had ook destijds onmiddellijk meer impact dan de *Oude Vlaemsche Liederen*. Dat is trouwens nog steeds zo. *Van den Vos Reynaerde* staat vandaag nog steeds in Vlaamse schoolboeken, de volksliederen tot nader order niet.

Fortoul en de Coussemaeker

Het duurt een tijdje voor het initiatief van de *Oude Vlaemsche Liederen* navolging krijgt. Pas in 1856 verschijnt uiteindelijk een tweede liedboek in wat uiteindelijk een hele reeks zou worden. Dit keer is het van de hand van Edmond De Coussemaker (1805 – 1876), een Fransman uit Frans-Vlaanderen. Het heet voluit *Chants Populaires des Flamands de France* en het verschijnt, op de liedteksten na, in het Frans. De auteur van deze bundel is, voor musicologen ten minste, geen onbekende. De Coussemaker's studies over de middeleeuwse monodistische of eenstemmige zang, ook wel 'plainchant' genoemd, golden heel lang als referentie. Zijn verzameling volksliederen vormt, net zoals het liedboek voor Willems, ook in de bibliografie van deze man, slechts een voetnoot. De geschiedenis van deze bundel heeft bovendien, anders dan men misschien zou denken, geen uitstaans met het werk van zijn voorganger. Al kenden de heren elkaar wel en correspondeerden ze wel eens over muziek.

Desondanks zijn de verschillen tussen de twee eerste liedboeken zeer groot. *Chants Populaires des Flamands de France* is bijvoorbeeld helemaal geen privé-initiatief, maar het rechtstreeks

gevolg van een nationaal Frans decreet. Het *Décret Fortoul-Ampère* meer bepaald, uitgevaardigd in 1852 door Louis-Napoléon Bonaparte (1808 – 1873). Het bewuste decreet riep op tot het verzamelen van volksliederen in alle streken van Frankrijk. Het voorzag ook in de nodige financiering om dat werk te verrichten, wellicht een interessant motief voor De Coussemaker om in te gaan op deze opdracht. Hoewel ik voorzichtig moet zijn met dit soort uitspraken. De persoonlijke motieven van De Coussemaker zijn, anders dan bij Willems en Snellaert, niet goed bekend. Dat komt in de eerste plaats omdat slechts een deel van zijn persoonlijk archief ontsnapte aan de brand die in 1918 het gemeentehuis te Bailleul vernielde. In de tweede plaats omdat, wat daar van over is, er nog altijd ligt te wachten op verder onderzoek. De onderzoekers die zich tot nu toe om de geschiedenis van de folk revival bekommerden, schonken er voorlopig geen aandacht aan.

Maar gelukkig zijn de bedoelingen van de opstellers van het *Décret Fortoul-Ampère* wel in detail bekend. Het gaat in eerste instantie duidelijk niet om het redden van volks cultureel erfgoed. Hoewel de opstellers van het decreet terloops vermelden dat met het één en ander niet te lang moet worden gewacht:

'Ces richesses que le temps emporte chaque jour, disparaîtront bientôt'.

Het vijf-voor-twaalf-besef had blijkbaar ook Frankrijk bereikt. Maar Hippolyte Fortoul (1811 – 1856), de initiatiefnemer van het

decreet, was in de eerste plaats Minister van onderwijs van de derde republiek. En hij had, zoals dat in de Franse onderwijsadministratie gaat, heel afgemeten redenen om een dergelijk decreet uit te vaardigen. Om te beginnen laat Fortoul zich inspireren door het in 1839 verschenen *Barzaz Breiz* (letterlijk: Bloemlezing van de Bretoense Poëzie), een verzameling Bretoense liederen en heldenzangen, verzameld door de Franse linguïst Théodore Hersart de La Villemarqué (1815 – 1895). Een bijzonder werk in vele opzichten. Tot in het recente verleden vermoedde men dat het een integraal falsum betrof zoals die de hele 19^{de} eeuw door om de haverklap verschenen in de zelfverklaarde Keltische cultuurgebieden. Na de recente herontdekking van de la Villemarqué's persoonlijke aantekenboekjes die hij gebruikte bij zijn veldwerk, kon men vaststellen dat de man zijn verzamelde teksten vrij correct weergeeft. Hij beschikte wel degelijk over een groot tekstcorpus met Bretoense liederen. Maar schijn bedriegt. De la Villemarqué creëert dateert de oorsprong van zijn teksten misleidend in de 15^{de} en 16^{de} eeuw of nog vroeger, waar het meestal gaat om laat 18^{de}-eeuws materiaal. Mythische Barden en druïden verkopen nu eenmaal beter dan een lied over de aankomst van het eerste stoomschip voor de rede van Le Havre.

Wat er ook van zij, in het Frankrijk van 1852 verbaasde niemand zich over die geantidateerde origine en bestempelde men de *Barzaz Breiz* integraal als authentiek en oeroud. De la Villemarqué zelf beschouwde zijn verzamelwerk als een soort missie om via de liederen van het volk zijn geschiedenis te

schrijven. Volgens hem waren volksliederen daarvoor de enige bron: het volk kon immers niet lezen of schrijven en legde geen archieven aan. Als je wilde weten hoe het volk over een historische gebeurtenis dacht, moest je het vragen te zingen. Want het volk bezong, volgens zijn opvatting, de belangrijke historische gebeurtenissen die het overkwam in heldenzangen. Net zoals vrijwel alle 19^{de}-eeuwse volkskundigen beschouwde de la Villemarqué het volk als een soort geschiedkundige schatkamer voor het archaïsche, het oude. Of het nu gaat over taal (dialecten), architectuur (regionale bouwstijlen), literatuur (volksliederen) of sociale codes (overgangsriten), telkens blijkt het volk een soort eeuwig voortlevende natuurkracht, onaangetast door technologische of maatschappelijke verandering.

Maar om terug te komen op Fortoul's motieven: die zijn vooral bijzonder omdat ze misschien wel tegengesteld zijn aan wat we zouden verwachten. Fortoul was als Frans staatsman om één welbepaalde reden bijzonder op de *Barzaz Breiz* gesteld. Het boek toonde volgens hem namelijk aan dat er zo iets bestond als een gemeenschappelijk Gallisch verleden. Door het verzamelen van volksliederen uit alle hoeken van het rijk, wilde Fortoul aantonen dat Frankrijk, historisch gesproken, al sinds de Galliërs één natie vormt. Ik denk spontaan aan Asterix en Obelix die een recenter en commercieel gesproken, geslaagd uitvloeisel zijn van deze gedachte. Fortoul's bedoelingen stonden, met andere woorden, lijnrecht tegenover die van de regionalisten Willems, Snellaert of de la Villemarqué. Waar zij het recht op een eigen, regionale cultuurtaal bevochten, wilde hij aantonen dat regionale- of talige verschillen er niet toe doen. Om een ethnocentrische

onderwijspolitiek door te drukken die op termijn zou leiden tot het uitsterven van menig regionale taal in Frankrijk.

Die basisgedachte, het aantonen van de Gallische oeridentiteit van alle Fransen, vinden we overduidelijk terug in de categorieën waaronder elke onderzoeker de opgetekende volksliederen moest klasseren. Die categorieën waren bij decreet verplicht en De Coussemaker gebruikte ze dan ook als indeling voor zijn boek:

Noëls et Cantiques

Fêtes et Cérémonies religieuses

Chansons morales et mystiques

Souvenirs Druïdiques

Souvenirs Scandinaves

Sagas et légendes

Chants maritimes

Chansons comiques et de genre

Chansons de Saint-Anne

Chansons de danse

Chansons bachiques et d'amours

Chansons Satiriques

Chansons enfantines

Vooral de 'Souvenirs Druïdiques' verwijzen expliciet naar de oorspronkelijke opzet. De bijgevoegde 'Souvenirs Scandinaves' werden dan weer vooral in Frans Vlaanderen plausibel geacht omdat hier tussen de 6^{de} en de 9^{de} eeuw regelmatig Noormannen, Scandinaviërs dus, plundertochten ondernamen.

Het wordt echter nog interessanter wanneer we bekijken welke liederen De Coussemaker onder de hoofding 'Druïdieke Herinneringen' onderbrengt. Het is er niet toevallig maar één enkel en het gaat bovendien helemaal niet om een strofische heldenzang in elfendertig en oneven coupletten, maar om het kindertelrijmpje *De twaalf getallen*. Een liedje met andere woorden, dat ik zelf nog, geheel volgens de methode van de traditie (eenstemmige samenzang) op de lagere school leerde zingen. De tekst is een eenvoudig, religieus getint telrijmpje dat in dit geval telt tot twaalf en het gaat als volgt:

Een is eene
Eenen God alleene,
Een is God alleen
En dat gelooven wij.

Twee is twee,
Twee testamenten;
Eenen God alleene,
Een is God alleen
En dat gelooven wij

Enz.

Wat hier per se zo druïdiek aan moet zijn, is mij niet helemaal duidelijk. Het draait volgens de Coussemaker vooral om de

getallensymboliek die hij prompt als voorhistorisch en heidens bestempelt.

Tja. Daarmee is dan elke discussie natuurlijk meteen afgeblokt. Het is een oude truuk die wel vaker wordt toegepast door sommige historici. Wanneer je het niet met feiten kunt aantonen, verwijst je maar beter naar de prehistorie, naar vruchtbaarheidsrituelen en aanverwanten. Over de prehistorie bestaan per definitie geen bronnen. Zo hoef je, eerder dan toe te geven dat je het gewoon niet weet, uiteindelijk helemaal niets meer te bewijzen. Het is een voorhistorisch vruchtbaarheidsritueel en klaar is Kees. Het ontslaat je als kritisch denker van je verantwoordelijkheid en niet onbelangrijk: je houdt je lezers zoet met een leuk verkoopspraatje.

Ik kan in dit geval natuurlijk alleen maar gissen naar de echte motieven van de auteur. Ik meen te begrijpen dat De Coussemaker eigenlijk vindt dat hij zich hier moet verantwoorden ten opzichte van zijn broodheren. Voor het niet vinden van echte verwijzingen naar barden, druïden of andere draken zoals in de *Barzaz Breiz*. Overigens: in geen enkele andere streek in Frankrijk waar onder het *Decret Fortoul* een verzameling volksliederen verscheen, vonden de onderzoekers gelijk(w-)aardige teksten terug als in het Bretoense voorbeeld. Dat dit zeer frustrerend moet zijn geweest, wil ik best aannemen. Dat de auteurs zich aan hun financiers verplicht voelden de meest vergezochte verklaringen op te dissen om dit gebrek te maskeren, ook.

Een uitgelokt gevecht tegen de klok

Tot nu toe zagen we dat de vroegste samenstellers van de liedboeken in de eerste plaats profeten waren van een ideologisch getint cultureel programma. Het volk als inzet voor een ideeënstrijd met de nodige bijbedoelingen. De vijf voor twaalf gedachte lijkt in die context eerder een alibi, net zoals het idee van de mondelinge overlevering dat er ten zeerste mee verknoopt raakte. Aanvankelijk was van mondelinge overlevering nog weinig sprake. Willems en Snellaert gebruikten enkel het geschreven woord en bij De Coussemaeker is het grotendeels onduidelijk waar hij zijn teksten vandaan haalde. Pas in een tweede fase, die begint met de publicatie van *Chants Populaires Flamands* van Adolphe Lootens (1835 – 1902) en Eusèbe Feys (1819 – 1906) in 1878, treedt de verwetenschappelijking van de ideologie in en gaat het mondelinge karakter van de traditie de boventoon voeren. Waar aanvankelijk de politieke stemmingmakerij en de maakbaarheid van de volksidentiteit nog van de bladspiegel van de liedboeken spat, treden nu wetenschappers voor het voetlicht die beweren geen bijbedoelingen te hebben. Het volk is, volgens hun woorden, niet langer de inzet van een politiek getint machtsspel, maar een neutraal studieobject. Het volkslied als louter literair gegeven, houdt met andere woorden op te bestaan. De enige bron is voortaan de volksmond en par conséquent de enige ware traditie, de mondeling overgeleverde.

Orale traditie en teksttraditie blijken in deze context haast tegengestelde begrippen. Op de keper beschouwd is een lied pas een écht volkslied wanneer het louter en alleen uit de volksmond werd opgetekend. Bovendien is de zanger in kwestie bij voorkeur ongeletterd, zodat elke perverterende invloed van het geschreven woord achterwege blijft. Waarop deze, nogal radicale keuze pro orale traditie gebaseerd is, werd mij nooit helemaal duidelijk. Op gedegen onderzoek naar de alfabetiseringsgraad van pakweg de plattelandsbevolking in de Zuidelijke Nederlanden, alleszins niet. Om te beginnen bestaat dergelijk onderzoek voor de 17^{de}, 18^{de} en 19^{de} eeuw nauwelijks. Toch vind je in geen enkel artikel of boek over volksliederen ook maar één opmerking of voetnoot terug die duidelijk stelt dat je zonder dergelijk onderzoek geen uitspraken kunt doen over de geletterdheid of ongeletterdheid van welk volk dan ook.

Voor mij persoonlijk berust het alibi om liedboeken of liedverzamelingen samen te stellen op basis van die keuze daarom grotendeels op een aanname. De aanname dat de orale traditie belangrijker of authentieker is dan de schriftelijke. Daarom is het opmerkelijk vast te stellen dat alle 19^{de}-eeuwse auteurs van liedboeken meestal hoog opgeleide menswetenschappers blijken te zijn, die doorgaans meer belang hechten aan het geschreven woord. Gezien mijn eigen achtergrond (ik ben slavist) heb ik zelf ook altijd bijzonder sceptisch gestaan tegenover de veronderstelde mondelinge overlevering van de complexe literaire teksten die volksliederen vaak zijn. Wanneer Florimond Van Duyse (1843 – 1910) tegen

het einde van de 19^{de} eeuw zijn magistraal overzichtswerk *Het Oude Nederlandsche Lied (1903 – 1908)* – drie volwassen boekdelen - publiceert, past hij alleen daarom al in een zekere traditie, zij het een literaire. Van Duyse pluist in zijn magnum opus het volledige tekstcorpus van zijn voorgangers na op de tekststamboom per lied. Hij gaat met andere woorden na, welke versie van een gedrukte of met de hand neergeschreven tekst het oudst is en hoe deze zich verhoudt ten opzichte van recenter materiaal. Mondelinge overlevering komt er met andere woorden niet aan te pas. Volksliedspecialisten blijken, in tegenstelling tot wat ze beweren, hier in de Zuidelijke Nederlanden, zich hoofdzakelijk met gedrukte teksten in te laten. Ook al werden de liederen misschien ooit voorgezongen, vanuit hun benadering blijft het enige criterium dat een volkslied maar bestaat als het ooit werd opgeschreven of gedrukt.

Je zou kunnen argumenteren dat men vóór 1900 niet over opnameapparatuur beschikte en dat wetenschappers met de harde data moeten werken waarover ze beschikken. Al gaat het oorspronkelijk misschien om mondeling overgeleverde liederen, zonder klankopnames is tekst de enige optie om de feiten op een rijtje te zetten. Dat klopt maar gedeeltelijk. Rond 1900 bestonden wel degelijk primitieve opnametoestellen die commercieel in de handel te verkrijgen waren. Het gaat hier dus niet alleen om de technische beperkingen van een onderzoeker, maar veeleer om een keuze. Een historisch tegenvoorbeeld illustreert dat. Terwijl Van Duyse zijn hoofdwerk voorbereidde, schuimde de Hongaarse componist Béla Bartók (1881 – 1945) voorzien van de nieuwste

opnameapparatuur – de wassen rol – met paard en kar het groot Hongaarse platteland af samen met zijn vriend Zoltán Kodály (1882 – 1967) op jacht naar volksliederen. Hiermee legden de heren de basis van een klankarchief dat tot op heden integraal bewaard bleef en ondertussen online kan worden geraadpleegd. Bartók ontwikkelde zelfs een heel eigen notatiesysteem om de niet - klassieke toonreeksen die hij bij zangers en bepaalde instrumentalisten aantrof, preciezer weer te geven. Zowel Bartók als Kodály verwerkten hun materiaal later trouwens in composities.

Van Duyse maakte dus gewoon een andere keuze, die op zijn manier artistiek vruchtbaar is gebleken. Dank zij zijn keuze weten we bijvoorbeeld dat ook de andere 19^{de}-eeuwse onderzoekers hier te lande hoofdzakelijk tekstbronnen gebruikten. Van geen enkele 19^{de}-eeuwse Vlaamse volksliedverzamelaar zijn bij mijn weten trouwens veldnotities, laat staan veldopnames, bekend zoals van Bartók en Kodály.

To text or not to text

Dat drukwerk of geschreven tekst als enige referentie geldt voor de afbakening van het volkslied als vakdomein, terwijl men volhoudt dat het volk, componist en uitvoerder van deze liederen, ongeletterd was, lijkt vanzelfsprekend niet te rijmen. Maar volkskundigen zouden geen volkskundigen zijn als ze er geen mouw aan wisten te passen. Er bestaan volgens hen namelijk zoiets als 'tussenteksten'. Tussenteksten zijn teksten die de

veronderstelde band tussen volk en elite, hogere en lagere cultuur bewerkstelligen, zonder dat ze hoeven te worden gelezen. Het zijn teksten die weliswaar gedrukt zijn, maar die blijkbaar toch door mondelinge overlevering in de psyche van het volk verankerd raakten. Het gaat namelijk om wat men met een containerbegrip 'marktliederen' noemt. Marktliederen werden door marktzangers, die tot ver in de 20^{ste} eeuw actief bleven, gezongen en verkocht op de markt (vandaar de naam). Vaak zongen ze hun liederen voor met een plakkaat ernaast waarop het verhaal van het lied werd verbeeld. In België kennen veel mensen een variant op die traditie, de snijdersbank, die nog steeds op bruiloften ter vermaak van de gasten wordt gezongen.

Niet zelden vormden deze marktliederen een soort lokale actualiteitenrubriek. Commentaar bij het nieuws van de dag. Een gruwelijke moord, een overspelige vrouw, dat soort zaken. De plaatselijke 'Rihanna gossip' in tijden zonder televisie en internet. Het is ook meteen duidelijk hoe de liederen mondeling werden overgebracht op het volk. De marktzanger zong voor, het volk zong na. Een argument pro de these dat het volk ongeletterd was, zou je kunnen veronderstellen. Was het niet dat deze zingende marktkramers hun broodwinning vooral haalden uit de verkoop van liedblaadjes. Velletjes ondermaats drukwerk met daarop de hits van de dag om thuis zelf te zingen. Afgezien van het kwalijk antecedent uit de prachtige novelle 'Kaas' van Willem Elschot: waarom zou een eerlijk zakenman gedrukte tekst willen slijten aan een ongeletterd publiek?

Het is natuurlijk een oeverloze discussie. Is volks gelijk aan populair of gewoon tegengesteld aan elitair? Hoe weet je of iets ooit populair was of precies volks? Waren de mensen die naar de markt gingen representatief voor het volk? Hoeveel mensen die naar de markt gingen, konden lezen en schrijven? Waren er verschillen tussen 1810, 1820 of 1880? Was er wel een scherp onderscheid tussen verschillende lagen van de bevolking en hun muzikale smaakvorming? Hoe zat het met sociale migratie? enz. enz. Ik kan nog heel lang doorgaan met vragen stellen, een antwoord is er voorlopig niet en zal er ook niet meteen komen. Omdat basisonderzoek dat nagaat wat je kunt weten over ons muzikale verleden, welke bronnen er zijn en hoe je die kunt interpreteren en vooral ook hoe niet, tot vandaag nog niet zo ver staat. Er zijn trouwens goede redenen waarom het lange tijd niet gebeurde. Het zou namelijk wel eens kunnen leiden tot het ontdekken van een onwelkome waarheid.

Een onwelkome waarheid

Die we moeten we gaan zoeken bij de historische voorgangers van de 19de-eeuwse liedboeken. Liedboeken, als we ze beschouwen als gedrukte liedjes gebundeld in boekjes, bestonden natuurlijk al lang voor men op het idee kwam om volksliederen te verzamelen. Ze vormen een historisch fenomeen waarvan we de context en de evolutie ondertussen wel vrij goed beginnen te kennen. Een stukje geschiedenis dat goed aantoont hoe scherp historische verschillen wel kunnen zijn. In de loop van de 15^{de} eeuw ontstaat de boekdrukkunst in West-Europa. Boekdrukkunst

maakte door een technologische innovatie het geschreven woord plots sneller reproduceerbaar dan voorheen. Dat geldt uiteraard ook voor muziektekst. Gedrukte muziekboeken vormen al gauw een markt op zich en zorgen in zekere zin voor een emancipatie van de muziekcultuur. Waar voorheen muziektekst alleen voor professionele muzikanten en enkele bijzonder rijke amateurs beschikbaar was, krijgen we nu muziekdrukken bestemd voor een breder publiek. De oudste versies daarvan, de zogenaamde stemboekjes, vormen vandaag een uitzonderlijke bron voor de kennis van 15^{de}- en 16^{de}-eeuwse gezongen polyfone muziek. Stemboekjes heten zo, omdat ze per stem werden gedrukt: telkens één voor de sopraan, de alt, de tenor en de bas. Heel anders dan bijvoorbeeld zangboeken voor kerken waarbij alle stemmen van een zangstuk per opengeslagen dubbele pagina werden gezet. Een stemboekje had ook een andere functie. Een misboek was prestigieus, en diende goed zichtbaar op een gebeeldhouwde lessenaar gezet en door een koor gezongen. Stemboekjes kon je gewoon op de tafel leggen. Vier zangers, elk aan een zijde konden zo samen gezellig meerstemmig zingen. Heel praktisch in de huiskamer, maar daarom niet per se volks en al zeker niet goedkoop. Een set stemboekjes van Falesius met de bedrieglijk volkse titel *Antwerpse liedekens* gedrukt bij Moretus in Antwerpen kostte rond 1540 ongeveer een jaarloon van een ploegbaas in het atelier waar ze werden gedrukt.

Maar zoals gezegd, de verkoop van gedrukte muzikale tekst neemt snel een hoge vlucht. In navolging van de luxe stemboekjes vinden een beetje later ook goedkopere versies hun

weg naar de markt. Anders dan bij de oudste exemplaren vind je daarin meestal enkel nog de wijs voor de hoofdstem terug. Nog iets later, vanaf de 17^{de} eeuw ongeveer, worden de liederen zelfs afgedrukt zonder notenschrift en enkel voorzien van een wijsaanduiding. Het gaat dan om wat met een vakterm ‘contrafacten’ heet. Dat zijn nieuwe liedteksten die op een oude of bekende wijs dienen te worden gezongen.

Zo’n wijsaanduiding wekt vandaag gemakkelijk de indruk dat het om volksliedjes gaat, of om algemene cultuur, bekend bij brede lagen van de bevolking. Een beetje zoals de hits vandaag op de radio of televisie. De vergelijking loopt echter op verschillende plaatsen mank. Er zijn wel degelijk wijsaanduidingen bekend die het bijzonder lang ‘uitzingen’ en die we ook vaker terugvinden dan andere. Maar we mogen niet uit het oog verliezen dat we over de verspreiding van dergelijke boekjes nog vrijwel niets weten, hoeveel er van werden gedrukt, wie ze kocht of waar. Bovendien is receptieonderzoek dat nagaat hoe mensen muziek appreciëren, of dat peilt naar de sociale gelaagdheid van muzikale smaak, voor het grootste deel van het verleden gewoon onbegonnen werk. Je hebt anno 1620 geen muziektijdschriften, top 30’s, lezer-enquêtes of zoiets als ‘liedboekbesprekingen’. Anno 1720 ook niet en rond anno 1820 al een klein beetje, maar toch nog niet voldoende om je een goed beeld te vormen van smaakvorming. Bovendien – en dat kunnen we afleiden van titelpagina’s – worden veel liedboekjes in opdracht gedrukt. Het gaat omzeggens altijd om een soort propagandadrukwerk dat we

moeten zien in functie van reformatie – contrareformatie of andere religieus/politieke strijd.

De afgelopen tien jaar stonden een paar flinke onderzoekers recht die met een bijzondere vlijt de vele mythes over het veronderstelde volkse karakter van de *liedboekjes* hielpen ontkrachten. Zo verscheen, in 2003 pas, het fantastische overzichtswerk van Gilbert Huybens *Thesaurus Canticorum Flandrensium - Het gedrukte Nederlandse liedboek in Vlaanderen (1508-1800)*. De vlag van de titel dekt precies de lading van de inhoud. Hier geen uitspraken over volks of volkstaal maar gewoon een lijst van wat er zoal in het Nederlands verscheen in het genre der gedrukte boekjes met liederen tussen 1508 (het vroegste bekende) tot 1800, op grondgebied Vlaanderen. Vlaanderen is de huidige geografische entiteit en niet één of ander constructie waarin om de haverklap lappen Nederlands of Frans grondgebied verzeild raken.

Tegelijkertijd zegt het werk niets over bij voorbeeld Franstalige liedboekjes of Latijnse, die zeker ook in dezelfde periode in Vlaanderen werden gedrukt. Met andere woorden, enige selectiviteit is aan dit werk niet vreemd. Waardoor het bewust of onbewust de gedachte ondersteunt dat Vlaanderen historisch een eentalig etnisch homogeen gebied zou zijn geweest. Duidelijk maar ook ambigu, want dat was nooit het geval. Tegelijk vormt zo'n boek ook maar de basis. Welke drukkers of uitgevers waren er? Kennen we hun archieven? Kunnen we op basis daarvan uitspraken doen over verspreiding? Allemaal ogenschijnlijk

eenvoudige vragen, maar ze werden tot nu toe nooit onderzocht, zoals zo vele andere.

Wat geen enkele samensteller van meer recente liedboeken ervan heeft weerhouden in deze liedboekjes, die men verkeerdelijk als voorgangers beschouwde, naar hartenlust in het rond te graaien. Om de mooie vruchten uit te kiezen en toe te voegen aan de canon. Als eksters gingen ze te keer. Dan weer eens hier een lied meegepikt, dan weer eens daar. Waarbij men zich overigens niet eens beperkte tot Vlaanderen alleen. De Groot Nederlandse Gedachte, u begrijpt dat wel. Waarom niet flux een fijn, 17^{de}-eeuws, Hollands boekje ingepikt? Zoals *Valerius Gedenkklink*, een bundel met Luitliederen. Prachtige, gecomponeerde kunstmuziek voor fijne luiden. Of een verbasterd streepje uit Hooft's lyriek? Als het maar mooi was en interessant en uiterlijk wat volks aanded, kon het door de beugel. Want oude liederen of teksten zijn niet van bij hun schepping volksliederen. Ze worden dat pas omdat iemand ze ooit met dat predicaat bedacht.

Het hele probleem van de definiëring van volksliederen kun je in essentie hierop terugbrengen: iemand legt een verzameling liedteksten aan en geeft die in de loop van de 19de of 20ste eeuw in boekvorm uit onder de titel volksliederen. Daarom heb je er vandaag ook zo veel verschillende soorten van. De ene keer gaat het om een nieuwe compositie, zoals *Het Loze Vissertje* dat rond 1840 door Prudens Van Duyse (1804 – 1859) werd gecomponeerd, een andere keer om liederen uit historische liedboeken, zoals *Het Daghet in het Oosten* dat in het *Antwerps*

liedboek van 1544 stond. Soms gaat men zelfs zo ver zich ook teksten uit middeleeuwse handschriften toe te eigenen. De mondelinge overlevering? Die vergeet men voor het gemak. Of men hielp het toeval een beetje.

Trevor & de Schotten

Vervalsen of het historisch niet correct voorstellen van de realiteit uit het verleden mét bijbedoelingen, het is een oude vluchtheuvel in het rijke landschap der geschiedschrijving. Voor het gebruik van de geschiedkundige leugen als politiek wapen zijn er natuurlijk voorbeelden te over. Heel wat geschiedschrijving is het gevolg van staatspropaganda en die neemt het zeker niet altijd nauw met feiten, laat staan met zoiets als waarheid. Hoewel Willems en zijn navolgers eerder in een andere traditie thuis horen. Meer bepaald in die van het verdedigingen van volkeren zonder staat. Maar ook in die discipline bestond de traditie van verdraaide geschiedschrijving al veel langer. Meestal bleef ze veeleer hoffelijk, zeg maar cultureel getint, gelardeerd met literaire falsi allerhande. Het historisch beroemdste voorbeeld is wellicht *Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books, together with Several Other Poems composed by Ossian, the Son of Fingal, translated from the Gaelic Language* van de Schotse dichter James Macpherson (1736 – 1796) dat in 1761 verscheen. De man gaf eigenhandig geschreven dichtbundels uit waarvan hij liet uitschijnen dat het een vertaling van een oorspronkelijke oertekst in het Gaelic ging. De authenticiteit van het werk werd vrijwel onmiddellijk door

tijdgenoten in vraag gesteld en later ook zwart op wit aangetoond. Toch maakten zijn boeken een golf van sympathie voor de Schotse nationale cultuur los in heel 18^{de}-eeuws geletterd Europa, Herder en Goethe inclusief. De Schotten werden geleidelijk aan, net zoals de Ieren en de Welshman, als een onderdrukt Keltisch volk gezien met historische en literair verantwoorde wortels, even oud als de Grieken en Romeinen.

Maar daar bleef het niet bij. Er ontstond een volledig op vervalste geschiedschrijving gebaseerde Schotse nationale cultuur. Wie kent er niet de kilt, de traditionele Schotse klederdracht? Een beetje Schot of Schotland liefhebber zal je met veel overtuiging vertellen dat de ruitpatronen van die befaamde nationale klederdracht oorspronkelijk alleen per clan werden gedragen. Je kon in Schotland vroeger dus op het zicht herkennen tot welke clan iemand behoorde door het patroon van de kilt die hij of zij droeg. Tot zover de mythe. Die een rijk gevuld en boeiend leven leidde dat duurde tot de dag waarop de Britse historicus Hugh Trevor – Roper (1914 – 2003) een ondertussen wereldberoemd geworden artikel schreef over het ontstaan van de kilt en van de clan tartans. De hele handel bleek na enig onderzoek een regelrechte vervalsing. Terug te voeren tot een enorm goeie commerciële zet van één bepaalde Schotse wolfirma die handig inspeelde op de nieuwerwetse geromantiseerde Schotse mode. Met een historische realiteit had ze hoegenaamd niets te maken.

Dat proces van het moedwillig vervalsen van de geschiedschrijving met de bedoeling een nationalistische discours

te dienen, noemde Trevor-Roper heel toepasselijk: de uitvinding van traditie. Het verzinnen van een bij voorkeur oude traditie om die vervolgens als politiek wapen in te zetten en rechten op te eisen. Het is precies dat proces dat zich voltrok rond volksmuziek in heel Europa in de loop van de 19^{de} eeuw. Van hieruit raakte hetzelfde idee trouwens ook verspreid over de rest van de wereld. Daarom is het onderhand mogelijk om in veralgemenende zin te stellen dat alle vormen van volksmuziek, waar ook ter wereld, van oorsprong culturele uitingen zijn van een geromantiseerd nationalisme of regionalisme. Het is eenvoudig: volksmuziek als genre is een uitgevonden traditie. Anders is het gewoon muziek, zonder epitheton ornans. En meestal hoort er ook een fabeltje bij dat niet helemaal spoort met de historische realiteit.

In essentie gaat het om het toeëigeningsproces dat gepaard gaat met de zoektocht naar de eigen regionale identiteit. Het opbouwproces doorloopt verschillende stadia, waaronder het definiëren van de als 'eigen' ervaren kenmerken. En daarvoor heeft men de grote verhalen van een zelfverzonnen canon nodig. Ze klinken prettig, maar ze zijn doorgaans een verdraaiing van de historische werkelijkheid zoals we die kunnen kennen. Dat het om soms erg krachtige en suggestieve beelden gaat, spreekt voor zich. Anders zouden ze tot op vandaag de dag niet zo'n betoverende invloed uitoefenen. De gevoeligheid voor die canon volgt op en neerwaartse bewegingen. Net die bewegingen bepalen in grote mate de populariteit van de elkaar opvolgende revival bewegingen rond volksmuziek of folk. Niet toevallig hangt die gevoeligheid hier ten lande sterk af van de Belgische

politieke context. Wanneer communautaire spanningen de kop opsteken, kun je meestal een opstoot vaststellen van belangstelling voor folk of kleinkunst. Dat was zo op het einde van de jaren '60 en opnieuw medio jaren '90. Telkens aan de vooravond van door communautaire tegenstellingen veroorzaakte ingrijpende veranderingen in het Belgisch staatsbestel.

Historisch gezien is, binnen België, in de eerste plaats de Vlaamse beweging de aanjager van de verschillende revival bewegingen. Pas wanneer er een meer militante Waalse tegenhanger ontstaat, in de loop van de jaren '70 van de 20ste eeuw, zul je de doorbraak van de folk revival in het Zuidelijk landsgedeelte bespeuren. Er zijn wel wat 19de-eeuwse voorgangers die samenhangen met de toenemende belangstelling voor het Waals als regionale taal, maar ze leiden doorgaans een vrij marginaal bestaan. Net zoals elders in Europa (en zelfs de wereld) is het verhaal van de folk revival in grote mate trouwens een verhaal van de regio's en hun *Identitätssuche*, meer dan van natiestaten.

Als we de naoorlogse folk revival vanaf de jaren '70 en haar voorgangers willen begrijpen moeten we de evolutie van de aangehaalde slingerbewegingen trachten te schetsen. Ze begint in Vlaanderen bij het begin van de 19de eeuw met de stichting van de Vlaamse Liedbeweging en de creatie van de eerste liedboeken, waarover ik het tot nu toe vooral heb gehad. Maar de beweging overleeft nadien nog twee wereldoorlogen, al vorens uit te monden in folk revival van de jaren 70 en later nog deze van de

jaren 90. Ondanks haar vitaliteit en overlevingsinstikt, wordt de folk revival nog steeds hoofdzakelijk als een geesteskind van de jaren '70, beschouwd. Natuurlijk beseft men ook wel dat het liedmateriaal de zogenaamde bronnen van de folk, veel ouder zijn. Maar wat men doorgaans niet weet is, dat naast de grondige selectie en canonisering die onderweg plaatsvond, er ook al een vroegere revival beweging rond de liederen zelf plaatsvond. En hoe bepalend die wel is geweest, ga ik zo dadelijk proberen uit te leggen.

De Vlaamse Liedbeweging

Om de evolutie een beetje te kunnen volgen, zullen we dus opnieuw moeten terugkeren naar onze 19de-eeuwse liedverzamelaars en hun pogingen om de aandacht voor hun geliefde liederen hoog te houden. Dat lukte vrij aardig trouwens. De uitgevers en samenstellers van dé liedboeken wilden heus wel meer bereiken dan stof verzamelen op academische boekenplanken. Het was van bij aanvang nooit hun bedoeling om alleen van alles te verzamelen. Het klopt natuurlijk dat de bebaarde litteratoren van weleer zelden zelf op schattenjacht trokken langs de bruine kroegen van onooglijke vlekken in het Pajottenland zoals hun al evenzeer bebaarde opvolgers van na 1960. Daar voelden deze kleinburgerlijke mannetjes zich, naar men beweert, te goed voor. Zij bepotelden de pure volksmuziek ook. Door assistenten aangereikt op een zilveren presenteerblaadje, verwerden volksliederen in hun handen tot

dulle pianoballades bestemd voor aan poedertjes verslaafde freules achter de buffetpiano van een 19^{de}-eeuws salon.

Er is echter veel meer aan de hand. Ik bestrijd niet dat heel wat volksliederen op den duur hun weg vonden naar menig burgerlijke partituurstaander. Maar daarnaast is er ook een ander, minder bekend verhaal dat helaas bijna nooit wordt verteld. Het is het verhaal van de 19^{de}-eeuwse revival en de Vlaamse liedbeweging die er het gedroomde vehikel voor was. Een verhaal dat gaat over het kunstmatig doen herleven van oude volksliederen bij het gedegeneerde stadsproletariaat. Omdat, volgens een aantal nationalistisch geïnspireerde heren en dames van stand, dat deel van het volk de band met haar oorspronkelijke habitat, het smetvrije plattelandsdorp, kwijt was. Waarmee het in één beweging ook dreigde zijn tradities te verliezen en dus de levende herinnering aan zijn groots verleden, vervat in liederen en epen. Daarom moest en zou het volk opnieuw gevoed worden met zuivere cultuurwaarden. Onze moderne fabel groeit zo uit tot een manhaftige vertelling van paternalistische volksverheffing en massa – indoctrinatie. Een 'love story' die het verband aantoont tussen de liedboeken , het Vlaams Nationaal Zangfeest, huiselijke samenzang rond de kerstboom enerzijds en Wannes Van de Velde, Rum, Laïs, enz., kortom de zanggroepen van de naoorlogse Vlaamse folk revival anderzijds.

Het doel is de massa

De meeste mensen die met de Vlaamse naoorlogse folk revival vertrouwd zijn, kennen het bestaan van het Vlaams Nationaal Zangfeest. Het zangfeest, dat al sinds 1933 jaarlijks plaatsvindt, een hoogst symbolische datum in het licht der geschiedenis, is zowat het icoon van massa-samenzang voor het Vlaamse nationalisme. Het is verwant aan de IJzertoren en de IJzerbedevaart en nog zo'n paar gedrochten. Relicten van een Vlaams Nationalisme uit het verleden, die elke functie in het hedendaagse verloren, maar desondanks nog steeds bestaan. Het is zoals de botten van uitgestorven diersoorten: ze horen eerder in een museum thuis dan in de vrije natuur. Toch is het verhaal van de massa-indoctrinatie veel ouder dan dit befaamde zangfeest uit het interbellum, die gouden era van het massa-evenement. Het is een verhaal dat gaat over hoe van meet af aan gepoogd werd om met hetzelfde liedmateriaal verschillende doelpublieken te bespelen om het even in hedendaagse marketing termen te stellen.

Vrijwel ogenblikkelijk na het verschijnen van de verzameling *Oude Vlaemsche Lieder* van Willems en Snellaert in 1848, begaf men zich aan deze heroïsche taak. Er is veel aan te merken op deze eerste bundel. Al bij al dekt de titel de lading van het boek, zoals we al zagen, vrij goed. Het gaat letterlijk om oude Vlaamse liederen. Oud in die zin dat ze doorgaans ouder zijn dan de maker zelf, Vlaams omdat ze ooit ontstonden in het gebied dat Willems – zijn gedachten voor werkelijkheid nemende – als Vlaanderen beschouwde. En liederen waren het ook. Wat er ook

van zij, Willems' materiaal behoort wellicht tot het meest gepropageerde liedmateriaal ooit in de Nederlandse taal.

Ik kan mijn woorden maar beter wikken en wegen wanneer ik dergelijke uitspraken doe. We kennen vandaag in Vlaanderen immers commerciële producten zoals K3 en Clouseau die doordringen tot in elke huiskamer. Welnu: de verspreidingsgraad van Willems' liederen ging minstens even ver, zoniet verder. Het lag bovendien niet eens aan het in groep verkrachten van raszuivere volksliederen tot melige pianoballades. Van meet af aan werden ze in pure vorm – of wat men zich daar zoal bij voorstelde - als cultuurpropaganda ingezet in de Vlaamse ontvoogdingsstrijd. Je kunt je overigens zeer wel afvragen of Willems' bundel daar niet oorspronkelijk voor was bedoeld.

Voor u denkt: 'Hij verzint maar wat om indruk te maken': dit is een verhaal dat gelukkig ook door andere onderzoekers wordt verteld en is gebaseerd op het nodige feitenmateriaal. Een eerste aanknopingspunt bij de massale verspreiding van liedmateriaal uit de liedboeken vond ik na het lezen van een buitengewoon artikel van muziekhistoricus Jan Dewilde (zie bibliografie bij dit hoofdstuk). In dat artikel, gewijd aan het gebruik van muziek als propagandamiddel door het Willemsfonds, gaat de auteur uitgebreid in op het verspreiden van de liedteksten uit deze bundel onder het volk. Het Willemsfonds werd kort na de dood van Jan Frans Willems opgericht in 1851. Het was destijds de eerste openlijk politiek geïnspireerde cultuurorganisatie van België. Hoe dan ook, de organisatie ging in haar pogingen tot

verspreiding van het materiaal uit *Oude Vlaamse Liedereren*, zo blijkt, zeer ver. Ik had het al over de uitgave van die ellendige pianoballades, maar die bereikten, hooguit een bijzonder select publiek van openlijk Vlaamsgezinde, liberale en bovenal gegoede burgers. Men had echter al gauw door, dat, wilde men de term 'volkslied' eigenlijk blijven gebruiken, er meer moest worden verzet.

Geheel in lijn met de opvattingen van de 19^{de}-eeuwse volksliedkunde, verzon het bestuur van het fonds er iets origineels op. Het liet de liederen tegen betaling verspreiden via marktzangers. Het fonds betaalde sommige van die zangers om enkele oude epen op te nemen in hun liedblaadjes. De liedblaadjes zelf kwamen mij niet onder ogen, wel vond ik een goedkoop soort almanak getiteld *De Vlaemsche Zanger* terug, die in 1856 in Gent door het Willemsfonds werd uitgegeven. Naast een obligate heiligenkalender, de maanstanden, religieuze astrologie, enz. treffen we op de middenbladzijden een selectie volksliederen aan geput uit de *Oude Vlaemsche Liedereren* van Willems en Snellaert. Niet zo veel later verandert de tactiek. Want zonder zanglijn erbij blijken ze niet aan te slaan, die oude epen. Wellicht omdat het idee van het volks als slapend, onbewust geheugen vol mondeling doorgegeven eeuwenoude herinneringen, niet helemaal strookte met de realiteit. Laat staan dat de veronderstelde ongeletterde, die men toch vooral wilde bereiken, ook nog eens zou begrijpen wat die middel- of oud Nederlandse teksten betekenden.

Maar niet getreurd, voor een heilige zaak moet men wat over hebben. Op de doorbraak is het echter nog een kleine halve week wachten. Ze kwam er pas toen niemand minder dan *Florimont van Duyse* voorzitter werd van het *Comiteit ter bevordering der Nederlandschen Zang*, een onderafdeling van het Willemsfonds. In die functie organiseerde hij op 9 november 1903 zijn eerste 'Liederavond voor het Volk'. Het evenement bracht 'drieënzestig Gentsche vrouwen van goeden wil' samen om hen regel voor regel hun eigen muzikale erfgoed in te peperen. In ruil voor hun zangbereidheid kregen de dames een liedboekje cadeau met daarin een selectie uit – u raadt het al – *Oude Vlaamse Lieder*. De nieuwe aanpak werkt. En hoe. Binnen de kortste keren kwamen tot 400 zanglustige vrouwen per sessie opdagen. Ze kwamen bovendien uit alle rangen en standen van de bevolking. Bureaumeisjes zongen gehoorzaam mee naast stijf deftige burgerjuffers en jonge arbeidsters. Het enthousiasme was groot en werkte aanstekelijk. Eén briefschrijfster meldt het comiteit in een brief:

‘Gij hebt niet alleen de zanglust naar goede Vlaamse liederen onder het volk opgewekt; maar ook in zedelijk opzicht menig goeds opgebracht. Wij veroorloven ons U er een voorbeeld van aan te halen: in onze nabijheid vertelde eene vrouw uit de werkende klasse dat sinds de liederavonden bestaan, er in veel huisgezinnen een heele ommekeer plaats heeft. Zo zijn in er in mijne buurt al drie, zeide ze, waarvan de man vroeger ’s Maandags op estaminet ging, doch nu met ongeduld den terugkeer van vrouw en kinderen afwacht, om te vernemen wat ze

geleerd hebben, om zich dan 's avonds met andere geburen te oefenen en zich alzoo te vermaken. Zoals het in mijne buurt gaat zoo is het ook in de andere, zeide deze vrouw. De herbergen zullen erbij verliezen, maar de vrouwen erbij winnen.'

Enige tijd later beginnen, eveneens in Gent, de zangavonden voor mannen en jongens. Nog een beetje later ziet in Antwerpen een gelijkaardige organisatie het licht die later bekend zal worden als het Algemeen Nederlands Zangverbond. Hetzelfde ANZ overigens, dat 30 jaar later het Vlaams Nationaal Zangfeest in het leven zal roepen. Om het indoctrinatie effect nog te vergroten ging aan zo'n een zangavond vaak een voordracht vooraf over de betekenis van het volkslied. Een gedroomde mogelijkheid om de uitgevonden traditie historisch te verantwoorden en de discutabele opvattingen daarover ingang te doen vinden bij de massa.

Wat aanvankelijk het persoonlijke initiatief van één man was, kende binnen de kortste keren ongemene navolging in heel Vlaanderen. Ik vond zelf in het liberaal archief in Gent enkele van die goedkope of zelfs gratis zangbundels terug. Zo bleef een uitgave bewaard van het Willemsfonds Afdeling Brugge uit 1905 met een oplagevermelding *66^{ste} tot 85^{ste} duizend*. Brugge was een katholiek bolwerk bij uitstek waar de priester op de kansel openlijke tegen het goddeloze liberalisme tekeer ging. Dat uitgerekend daar, in de aartskatholieke hoofdstad van het dun bevolkte West-Vlaanderen dergelijke oplagen werden gerealiseerd, geeft goed weer hoe immens populair de

liedbeweging op een paar jaar tijd werd. Meer onderzoek is hier alleszins van belang. Maar dat in de jaren vóór de eerste wereldoorlog 100.000den liedboekjes verspreid werden onder alle lagen van de Vlaamse bevolking staat buiten kijf. Dat de vertakkingen van dit netwerk fijnmazig was en op den duur doordrong tot in de kleinste dorpen, is ook een feit. Dat de liedbeweging er voor wilde zorgen dat precies de lagere sociale lagen van de bevolking doordrongen raakten van deze liederen, was van meet af aan zonneklaar. Dat ze hier binnen de kortst mogelijke tijd in slaagde ook.

Het repertoire? Naast nieuwe composities, vooral heel veel materiaal uit de liedboeken. In de eerste plaats geplukt uit de *Oude Vlaamsche Liederen*, maar ook een paar uit de andere grote verzameling, De Coussemaker. Daarnaast ook opvallend veel nieuw materiaal. Een rechtstreeks gevolg van de vele compositiewedstrijden voor volksliederen. Die werden elk jaar opnieuw uitgeschreven door verschillende Vlaamsgezinde cultuurorganisaties. Het adagium luidde: 'leer het volk goede liederen zingen om de slechte tegen te gaan'. Of hoe een uitvinding van traditie het lied dat vanzelf populair was onder het volk als concurrent ging beschouwen en zelfs wilde vernietigen.

Maar tot mijn opperste verbazing klinken die nieuwe liederen mij vandaag bekend in de oren. Wie kent deze niet van op de schoolbanken: *Het Loze Vissertje*, *Een Hutje bij de Zee*, *Tineke van Heule*, enz. ? De vermenging met het oude repertoire is overigens pertinent. *De twee koningskinderen* , *Ik zag Cecilia*

komen, Het Daghet in het Oosten om er maar enkele te noemen die de gemiddelde folkiefhebber o.a. via Wannes Van de Velde en Rum, tijdens de folk revival van de jaren '70 van de 20ste eeuw leerde kennen. In een andere bundel vond ik dan weer *Warme Garnas, Jan trouwt van uw leven niet, Tjanne, Isabelle, mijn dochterken*, die de jongste folkies overal in Vlaanderen uit volle borst kunnen meebrullen wegens standaard Laïs repertoire. Heel veel kinderliedjes ook: *Daar was laatst een meisje loos, Te Kieldrecht, Ik zag twee beren broodjes smeren, O Dennenboom*, enz. Het was namelijk expliciet de bedoeling van de samenstellers om de nieuwe traditie vanaf de kinderjaren ingang te doen vinden. Tenslotte vallen de maskers van het nationalisme helemaal af wanneer je in dezelfde bundels ook het meer militante repertoire aantreft zoals *De Vlaamsche Leeuw, Vlaanderen, Wilhelmus van Nassau, Klokke Roeland, Het Arteveldlied*, enz.

Vluchten kan niet meer

De liedbeweging mikte van bij het begin breed en vond zo aanhangers over politieke of verzuilde tegenstellingen heen. Deze beweging was misschien zelfs het enige vehikel van de hele Vlaamse beweging dat ooit op zo'n brede eensgezindheid bij de bevolking kon rekenen. Elke verzuilde cultuurorganisatie in Vlaanderen organiseerde op den duur haar eigen circuit van liedavonden voor het volk. Het succes was vrijwel instant en bovendien immens. Maar het echte kopernikaanse omwenteling kwam er pas na de eerste wereldoorlog. Toen barste de beweging

helemaal uit haar voegen. De reden laat zich raden. Het Vlaams nationalisme komt aangescherpt en populairder dan ooit uit de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog. De frontbeweging bezorgde de algemene Vlaamsgezindheid die vóór de Oorlog via de liedbeweging al op een brede en populaire basis kon rekenen, een nieuw elan. De tijd was ook rijp voor massamanifestaties, spreekkoren, massaregie, volksdans, enz. waarmee de noodzaak tot een nieuwe organisatiestructuur zich opdrong in het hart van de liedbeweging. Enkele ‘varende zangers’ namen het voortouw. Tussen 1900 en 1950 trokken deze heren heel het Nederlandse taalgebied door om mensen aan te zetten tot zingen. Dat ging van Nederland en Vlaanderen tot Zuid – Afrika en Nederlands Indië toe. Ze waren tomeloos. Ze bespeelden zowel de jonge katholieke Leuvense studenten, de elite van het volk, naast lokale boeren of arbeidersverenigingen in steden en dorpen. De centrale figuren van deze propagandamachine waren Emiel Hullebroeck (1878 – 1965), Armand Preud’Homme (1904 – 1986), wereldberoemd geworden met *Op de purperen heide*, en Willem De Meyer (1899 – 1983). Deze laatste zou in 1933 het Vlaams Nationaal Zangfeest oprichten.

Parallele werelden

Propaganda werkt met andere woorden. In zo verre zelfs dat niemand ontsnapte aan de invloed van de Vlaamse Liedbeweging. Zelfs de zo op zijn onafhankelijkheid beluste Wannes Van de Velde niet. Hij geeft dit trouwens ook zelf in verschillende interviews ruitertlijk toe. Hoe hij zijn geliefde

volksliederen al kende van op school. Waar hij en zijn schoolkameraden ze twee keer niets vonden. Zij hielden toen vooral van jazz. Hoe deze uitgevonden traditie van het in groep zingen van een zorgvuldig geselecteerd repertoire kon overleven tot na de tweede wereldoorlog, is trouwens een verhaal apart.

Wanneer je de geschiedenis van het Vlaams nationalisme in ogenschouw neemt, kun je niet anders dan vaststellen dat na 1945 de wereld nooit meer dezelfde zou zijn. De collaboratie van een deel van de Vlaamse beweging met de Duitse bezetter en de afschuwelijke gevolgen voor andersdenkenden, joden, zigeuners, homoseksuelen en mensen met een handicap, wierp een smet op de beweging als geheel. Nochtans was er tegen het einde van de 19de eeuw een sterke emancipatorische reflex in de Vlaamse beweging te bespeuren. Deze onderstroom was trouwens behoorlijk succesvol. Al was het maar omdat zij door de voortschrijdende verzuiling van het sociaal-cultureel veld tijdens het interbellum en geruggesteund door de populariteit van de frontbeweging op een redelijk massale aanhang kon rekenen.

Na de Tweede Wereldoorlog bleef deze aanhang bovendien nog steeds zeer groot. Er was echter wel een meer problematische houding te bespeuren ten overstaan van nationalisme in het algemeen. De collaboratie zou een splijtzwam vormen die de beweging zou blijven verdelen. Tot 'Leuven Vlaams!' de beweging een nieuw, jeugdig en eerder links gelaat gaf. Voortaan zou de beweging progressief zijn of niet zijn. De vernieuwde politieke invloed van dit hoofdzakelijk jongere deel van de

Vlaamse beweging was heel bepalend voor het klimaat waarin de folk revival van de jaren '60 en '70 in België kon ontstaan.

De veldwerker en de oude dames

Medio jaren '60 beginnen jonge, romantisch geïnspireerde jonge snaken, al dan niet voorzien van een stevige Vlaamse reflex in hun vrije tijd krassende oude knarren op te zoeken. Ze willen volksliederen vinden en vragen hun hoogbejaarde zegslieden om hen alstublieft wat oude liedjes voor te zingen in de microfoon. De parallel met hun 19^{de}-eeuwse voorgangers is opvallend. Wanneer je weet dat in Vlaanderen alle grondleggers van de latere folk revival hun muzikale experiment beginnen met een streekgebonden zoektocht naar volksmuziek, vraag je je toch af waar de inspiratie om dat te doen vandaan komt. We schrijven 1964 – 1965. Te velde vragen deze jongelui de dorpspastoor of een door drank en sigaren gedeseemde oudere man in het plaatselijk café naar de goede zanger of zangeres uit zijn jeugd. Ze zijn dus op zoek en blijkbaar overtuigd dat ze iets zullen vinden. Wat ze zullen vinden, weten ze natuurlijk niet precies op voorhand. Al hebben ze daar wel over nagedacht en er zich ideeën over gevormd. Onder andere door voorbeelden te zoeken in een hele galerij oude verzamelingen met volksliederen, de befaamde liedboeken. Die boeken herontdekken blijkt voor hen al een halve helletocht. Wat het plezier van het vinden natuurlijk enkel vergroot. Maar tot hun eigen verbazing vinden onze jonge onderzoekers ook letterlijk wat ze zoeken. Ik verduidelijk mijn vorige zin even. Ze tekenen vrij letterlijk middeleeuwse balladen

op zoals ze die kennen uit de liedboeken. Vertolkt in gekuist Vlaams, rollen ze op het eind van de jaren '60 spontaan uit de tandeloze monden van oude tantes en nonkels.

Net iets té letterlijk, denk ik dan. Ik weet niet hoe u dat aanvoelt, maar mij choqueeerde deze moderne fabel toen ik hem voor het eerst hoorde. Ik stel me dat ongeveer zo voor. Stel, je stapt anno 1964 met een bandrecorder onder de arm een dorpscafé binnen, ergens in een onooglijke vlek van het Pajottenland. Je bestelt een kriek bij de waardin en nog eentje erbij, want je wilt haar spreken. Een minuut of 10 later strompelt haar hoogbejaarde tante uit de achterkeuken om te luistervinken. Die je vanzelfsprekend eveneens prompt vol kriek giet. Een uur of twee later stap je fier als een gieter en teut als een varken de kroeg uit met een bandopname van, laten we zeggen – een integrale versie van *Heer Halewyn zong een liedekyn* onder de arm.

Pardon? Horen we dat goed? Hier wordt dus een middeleeuwse met pakweg 15 coupletten anno 1964 bijna letterlijk voorgezongen? Eén van de mechanismen achter de folk revival begon mij zo langzamerhand duidelijk te worden.

Gefundenes Fressen

Veel vragen werden er echter niet gesteld indertijd. Het was ook te mooi om waar te zijn. Voor ze hun eerste plaat opnemen, trekken zowel Herman Dewit, Hubert Boone en niemand minder dan Wannes Van de Velde zelf, op schattenjacht, op zoek naar de

volkszanger van weleer. Hetzelfde geldt trouwens voor de Waalse folk pioniers die wat later, na 1968, een gelijkaardige beweging op gang brengen in het Zuiden van het land. Kortom, iedereen die de ambitie had om iets te betekenen in de ontluikende Belgische folk scene, verdiende zijn sporen als 'Rambling Man'. De 'Rambling Man', het is een zwaar belegen ideaaltype, maar wel één van het soort dat ooit echt op aarde rondliep. Bekende 'Rambling Men' waren de Amerikaanse 'folkzangers' Pete Seeger (data) en Woody 'this machine kills fascists' Guthrie (data).

Deze heren veroorzaakten niets minder dan de eerste folk revival ter wereld en dat gebeurde in de Verenigde Staten van Amerika al omstreeks 1935. Lees er Bob Dylan's *Kronieken* maar op na. Zonder zijn illustere voorgangers, geen Bob Dylan. En zonder Dylan geen Europese folk revival. Bob's '*Blowin' in the Wind*' verscheen al in 1963 op *The Freewheelin' Bob Dylan* en werd nog datzelfde jaar een USA top 10 hit door de cover van *Peter, Paul & Mary*, naar aanleiding van de 'March on Washington' die de definitieve doorbraak van de protestsong betekende. Net zoals de jukebox en Coca Cola, blijkt het een succesvol Amerikaans exportproduct in de daarop volgende jaren. De 'Rambling Man', de volkszanger die van dorp naar dorp trekt, liedjes spelend op zijn banjo of gitaar. De veldwerker met lange haren, de romantische en bevlogen redder van onze volkse muzikale tradities met de bandrecorder onder de arm. In Frankrijk heet hij een paar jaar later Gabriel:

'Mon nom est Gabriel et je suis Colporteur.

Je fais les routes et les chemins

Je vend des pierres à briquet, des plantes pour guérir,

Des cuillères à soupe et des rubans pour les filles.

Mon nom est Gabriel et je suis Colporteur

Je fais les routes et les chemins

Je sais pleins d'Histoires, je connais toutes les chansons

Je sais tous les secrets pour faire danser les gens

Mon nom est Gabriel et je suis Colporteur.'

*(Uit de platenhoes van LP 'Bal Folk – Gabriel Valse – Les
Toussaints et cousins & Pirlipinpin Folc' - 1976)*

Een betere beschrijving kan ik zelf niet verzinnen. Gabriel, de zwerver, de figuur uit de marge. De jonge Belgisch folk revival-muzikanten leggen op hun manier een ongeziene sérieux aan de dag. 'Het is de bedoeling om de oude dansen en liedjes van Vlaams-Brabant weer tot leven te wekken' verwoordt een 23 jarige Herman Dewit zijn opzet treffend in een interview met het weekblad Panorama uit 1968. De jonge man van toen was helemaal doordrongen van zijn taak. Er klinkt zelfs een tikkeltje streeknationalisme door in zijn woorden. Vlaams-Brabant bestaat anno 1968 nog niet als aparte Belgische provincie. Dat is pas vanaf 1995 het geval. Maar zoals vaak nemen regionalisten alvast hun woorden voor werkelijkheid. En zoals meestal zijn de Vlamingen, wanneer het daarop aankomt, pioniers. De Walen volgen na een tijdje schoorvoetend. Ook dat is een Belgische constante.

Eénmaal, andermaal

Het besef over de soms hechte banden tussen de zoektocht naar een nationale identiteit en de folk revival neemt langzamerhand toe. Cultureel en literair Vlaanderen toont al een tijdje belangstelling voor die relatie. Dat draaide wel eens minder gunstig uit voor een artiest, zoals toen Soetkin Collier destijds Laïs min of meer gedwongen verliet. Tien jaar later staken de roddels die hieraan ten grondslag lagen ook de taalgrens over. Soetkin mocht niet mee naar het Eurovisiesongfestival in Estland met haar band Urban Trad. Dat besliste de toenmalige Waalse Minister van Cultuur en Media, Richar Miller. Een Vlaamse met wat in zijn ogen gelijk stond aan sympathie voor het fascistisch gedachtengoed mocht onder geen beding België vertegenwoordigen op het festival bij uitstek van de televisiekitch. Dat in dezelfde band ook nog Marie-Paul Paloma-Codesal meezong, een Spaanse met Galicische roots uit Brussel, kon hem niet deren. Dat de familie Codesal niet bepaald gespeend is van enige regionalistische reflex, maar dan voor Galicië in het Noorden van Spanje, was hem wellicht niet tijdig ter oren gekomen via zijn connecties bij de Staatsveiligheid.

Maar wat evenzeer opviel was dat ook de Vlaamse pers de bal herhaaldelijk missloeg in dit debat. Daarom ga ik in de volgende alinea's wat dieper in op de oorzaken en gevolgen van dergelijke selectieve verontwaardiging. Zo zagen we literaire 'goed foute' avonden de revue passeren, eeuwenoude toneelstukken tot

politieke pamfletten worden herwerkt en - kon het ook anders - ook de liedboeken ontsnapt niet aan de aandacht. Meer bepaald één zo'n bundel neem ik hier als uitgangspunt, omdat ze meteen de volle laag kreeg: *Singhet ende Weset Vro*. De eerste keer dat ze mij in de dagbladpers opviel, kwam niet meteen als een verrassing, bij het lezen van een interview met de muzikanten van Vlaanderens folkrockgroep bij uitstek, Kadril. Deze band ontkiemde naar verluidt op de achterbank van de gezinswagen van de familie Libbrecht. De gebroeders Libbrecht spelen vandaag nog steeds in de band. Maar toen ze nog klein waren, zongen ze het hele repertoire van deze zangbundel uit het blote hoofd tijdens familie-uitjes. Van voren naar achteren op den heenweg en achterstevoren op de terugweg. Daar en nergens anders ontstond de voorliefde voor een repertoire dat onze ondertussen al wat oudere folk rockers trouw zijn gebleven tijdens hun onderhand vier decennia tellende muzikale carrière. Het is een treffend verhaal, maar op zich niet uitzonderlijk. Ik zou ze de kost niet willen geven, de Vlamingen die met *Singhet ende Weset Vro* op de achterbank zijn opgegroeid.

En dat is trouwens helemaal geen schande als je de genese van deze zangbundel een beetje kent. Det K.S.A (*Katholieke Studenten Actie*), die het boekje oorspronkelijk uitgaf, was een katholieke, Vlaamsgezinde jeugdbeweging, met oorspronkelijk vooral een aanhang onder Oost- en West-Vlaamse studenten. Zoals zo veel Vlaamse of Nederlandse jeugdbewegingen ontstond die tijdens het Interbellum (1936) en werkte tijdens de oorlogsjaren, vaak onder moeilijke omstandigheden, gewoon

verder. De K.S.A. werd, ondanks stevig Vlaamsgezind, echter nooit voor collaboratie veroordeeld. De leiding van de K.S.A. nam tijdens de oorlog zelfs openlijk afstand van het collaborerende V.J. (*Vlaams Jeugd*). De top van de beweging vond het katholicisme niet verenigbaar met de als heidens bestempelde nazi - doctrine. En dus verkocht onze zangbundel nog beter na 1945 dan tijdens de oorlogsjaren toen ze voor het eerst, ondanks de papierschaarste, verscheen in 1942. Hoeft het nog gezegd dat dit soort bundels – deze is zeker niet de enige - op het gros der Vlaamse scholen na 1945 in zekere zin populair bleven? En met populair bedoel ik echt populair, want het gaat letterlijk om 100.000den bundels.

Dergelijke bundels waren immers producten van de Vlaamse liedbeweging, een unieke samenzangcultuur waarmee generaties Vlamingen na elkaar opgroeiden en zeker niet alleen de naoorlogse. Alleen was die laatste generatie er niet zo maar één, maar de grootste ooit: de babyboom generatie. Over hun enorme zelfbewustzijn zijn bibliotheken vol gepend en over hun afkeer voor kuddegedrag al even zeer. Dat zelfs zij – ondanks hun voorliefde voor individuele vrijheid en autarchie – niet ontsnapten aan de massa-indoctrinatie van een geoliede propagandamachine als de Vlaamse liedbeweging, zegt veel over de vitaliteit van die beweging na 1945. Het plezier dat enkele van die babyboomers aan hun liederenschat beleefden, ken ik trouwens uit eigen ervaring. Op dronken nieuwjaarsfeestjes bij ons thuis werden, met dubbele tong en naar onvermoede dubbele bodems verwijzende bewegingen, Hullebroeckliederen en andere

specimen gezongen onder wankele pianobegeleiding. De dichtheid van het netwerk waarin deze kennis schijnbaar tot het standaard curriculum behoorde, heeft mij altijd verbaasd. De ontvoogdende tak van de Vlaamse beweging leek wel alomtegenwoordig tussen 1930 en 1960. Het maakte zelfs niet uit of je politiek gesproken rood, blauw, groen of oranje was, katholiek of atheïst: iedereen kende die liederen.

Tweemaal is scheepsrecht

De tweede confrontatie met deze een beetje vreemde titel kwam eerder uit onverwachte hoek. De theatermakers van 'Union Suspecte' noemden er een voorstelling naar. Van hun website plukte ik het volgende citaat:

'De aanleiding voor Singhet ende Weset Vro was de herontdekking van een gelijknamig zangboekje, een oud en versleten residu van een ver Vlaams verleden. De liederen bezitten een glans van eenvoud, anderzijds bezingen ze een wereld van lieflijke landschappen en onschuldige kinderen. Maar de liedjes doen ook denken aan een scanderende massa, aan de roes van de collectiviteit. Je laten meevoeren door de menigte die de illusie wekt niet alleen te zijn. Is het daarom dat mensen gemakkelijke antwoorden vinden in een nationale identiteit? Singhet ende Weset Vro wil een reactie zijn op dat om zich heen grijpend nationalisme, maar dan wel een reactie zonder enige zweem van cynisme.'

Toch een paar kleine kanttekeningen bij deze visie. Zo ver ligt dat verleden niet achter ons. Het betreft nota bene de jeugdijaren van één generatie terug. Stellen dat je een reactie wil zijn op een om zich heen grijpend nationalisme is in deze context trouwens redelijk ongenueanceerd. Het deel van de Vlaamse beweging dat aanleiding gaf tot het produceren van deze bundel, is gelukkig breddenkender dan dat. Maar dat de makers van dit stuk daar problemen mee hebben, blijkt trouwens ook uit de nogal onbeholpen vraag wat verderop op dezelfde webpagina:

‘Is het daarom dat mensen gemakkelijke antwoorden vinden in een nationale identiteit?’

Eigenlijk is dat een vrij cynische retorische vraag gezien de historische context waarin een zangbundel als *Singhet ende Weset Vro* tot stand kwam. Wekt het samen zingen van liederen trouwens werkelijk de illusie dat je niet alleen bent? Bovendien vind ik het veralgemenend brandmerken van deze vorm van vervoering wel degelijk problematisch. Ik zou er, voor een lief ding, de bezoekers van een grootschalig rockfestival hier te lande, die zonet in koor de liederen van hun podiumhelden meekeelden, eens mee willen confronteren. Men gaat er blijkbaar nogal gemakshalve van uit dat massa samenzang en het risico op politieke manipulatie hand in hand gaan. Quod non. Nu niet en vroeger niet.

Het wordt ook plots allemaal zo exotisch voorgesteld. Iets uit een 'ver, Vlaams verleden'. Iets dat wij niet meer kennen vandaag. En

waarvan we blij zijn dat we het godzijdank niet missen. Want het was toch wel fout dat samen zingen van liederen. Dat is, vrees ik, buiten de geschiedkundige realiteit gerekend. De inleiding tot de bundel zelf biedt theatermakers natuurlijk interessante munitie. Het verhaal van culturele trots enerzijds vermengd met echte xenofobie in één en dezelfde passage:

'Daartegenover breken wij kordaat en beslist af met alles wat vreemd is aan ons Volk en geboren uit de alles verlagende 'moderne' vermaakzucht. Wij zijn geboren vijanden van alles wat straatlied, filmslager en jazzmuziek heet of enigszins anders wansmakelijk is. Wie deze in de praktijk soms moeilijke plicht niet begrijpt, heeft ook niet ten volle den adel van onze Christelijke en hoogere levenshouding gevoeld.'

Vanzelfsprekend zijn de parallellen met de retoriek van het huidige extreem rechts in Vlaanderen en de xenofobie die ze uitdraagt, opvallend. Toch is er, als je wat dieper graaft, ook een bijzonder interessante historische tweespalt te bespeuren. Het is namelijk een zangbundel met volksliederen die zich afzet tegen... het populaire lied. De opsomming van liederen waartegen men zich denkt te moeten afzetten, is interessant: zowel straatlied, filmslager, jazzmuziek worden als volksvreemd gebrandmerkt. Eén generatie voordien schurkten de samenstellers van liedboeken zich nog tegen de populariteit van marktzangers aan.

Het boeiende is natuurlijk dat die inversie van waarden al veel vroeger plaatsvond, nl. met het ontstaan van de liedbeweging

gestoeld op samenzang zelf. Al verschilden de uitgangspunten van de beweging bij aanvang wel grondig van die tijdens het interbellum. Uiteindelijk gaat het in elke fase van de elkaar opvolgende revival bewegingen om vrijwel hetzelfde repertoire, om dezelfde liedjes, om dezelfde canon. Alleen wordt deze telkens weer heel anders geïnterpreteerd. Dat is trouwens typisch voor een canon, dat ze ogenschijnlijk ongeschonden verschillende generaties lang blijkt bestaan en heel wat gebruik of zelfs misbruik verdraagt. Wat de uitvoering betreft valt vooral de stilistische variatie op. Zeker wanneer je de interpretatie van de historiciteit en authenticiteit van de liederen in rekening brengt. Die kloppen namelijk per definitie niet en al zeker niet binnen de liedbeweging of later de folk revival. Het zijn met andere woorden projecties en constructies die men toevoegt. Het woord volk of volks wordt daarbij telkens door andere generaties toegeëigend. De motieven om dat te doen zijn anders, de invulling ervan is dat vanzelfsprekend ook.

Nu is kritisch en weloverwogen omgaan met nationalisme en de uitwassen ervan één van de moeilijkste evenwichtsoefeningen denkbaar voor een theatermaker, een auteur of een historicus. Het domste wat je wel kunt doen is het geheel afdoen als simplistisch. Het Vlaams nationalisme van de collaboratie of dat van net niet, maar even fout? Ik heb moeite met het ongenueanceerd verbinden van de liedbeweging met de engere vormen van het Vlaams nationalisme. Vooral omdat met name de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel, waarin het gezelschap toch onderdak vond om deze voorstelling te ontwikkelen en op te voeren, haar

wortels in precies dezelfde emancipatorische onderstroom van de Vlaamse beweging heeft. Dat je bij de uitwassen van het nationalisme vragen stelt, is zeker legitiem, alleen is de keuze van deze bundel als vehikel daarvoor in mijn ogen een beetje een botte keuze. Het zal wel aan de titel hebben gelegen zeker?

Nog beter theater

In het Antwerpse Sportpaleis vindt nog steeds jaarlijks die ene al 70 jaar wederkerende theatervoorstelling plaats die met hetzelfde materiaal voor het voetlicht treedt. De show heet voluit het 'Vlaams Nationaal Zangfeest'. En als er één ding is dat de geschiedenis van het zangfeest leert, dan is het dat het indoctrineren van een massa om louter partijpolitieke redenen niet altijd blijkt te werken. Zelfs niet – wat zeg ik – vooral niet bij deze icoon van de Vlaamse Liedbeweging. Ik vertelde al dat het 'Vlaams Nationaal Zangfeest' ontstond ten gevolge een radicalisering van de Vlaamse beweging tijdens de jaren van het interbellum. Toen korte tijd na haar oprichting, één bepaalde strekking, met name het V.N.V. (Vlaams Nationaal Verbond) dat duidelijk militaristisch getint was en openlijk sympathiseerde met Nazi-Duitsland, meer macht naar zich toetrok, stootte dit op verzet van katholieke, socialistische en liberale zijde. De recuperatiebeweging en de daaruit voortvloeiende partijpolitieke conflicten kwamen de opkomst voor de zangfeesten allesbehalve ten goede. Dit precedent werd trouwens een constante voor de hele geschiedenis van het zangfeest.

Te uitgesproken ideologische standpunten koppelen aan een op zich populaire cultuurbeleving werkt namelijk niet. De louter politiek gedreven regisseur slaagt er met andere woorden niet altijd in om zijn ideologie aan de massa op te dringen. In de eerste plaats omdat, wanneer dat te openlijk gebeurt, die dan eenvoudigweg thuis blijft wanneer ze daartoe de keuze heeft. De massa wordt pas een feit wanneer het bindend element, namelijk het samen zingen, voorrang krijgt op de te expliciete ideologische boodschap. Waarom denkt u dat het zangfeest onderhand een sterk vergrijzende en krimpand clubje is? Precies omdat het ideologisch extremisme het haalde van het samen zingen en de massa afhaakte omdat ze de vrije keuze had om dat te doen.

Om mijn gelijk verder te staven, moet u maar eens een kijkje nemen op de website van de organisatie 'Vlaanderen Zingt'. Massasamenzang als popfestival. Expliciet zonder politieke boodschap. Zingen in het Engels, Frans, Nederlands, Duits, Italiaans, enz. Een soort massa openlucht 'karaoke', gesponsord door een niet nader te noemen Amerikaans frisdrankmerk. Je zou eens moeten proberen om daar openlijk een politieke boodschap te verkopen. Mijn betoog is daarom in de eerste plaats een pleidooi voor meer historisch bewustzijn. Voor meer kennis en meer historisch onderzoek. Over de gemeenschappelijke achtergrond van folk, volksmuziek en nationalisme bijvoorbeeld.

Maar ook over hoe de artistieke demarches van sommige artiesten het verschil kunnen maken tussen acceptatie en afstoting. Wanneer Wannes Van de Velde in 1980 de plaat

'*Volkliederen*' maakt staan daarop liedjes die ongetwijfeld voorkomen in menig zangbundel van de liedbeweging,. Ze stonden zelfs op het programma van menig 'Vlaams Nationaal Zangfeest' en dat al lang voor Wannes aan zijn carrière begon. Geen zinnig mens die Wannes' uitvoeringen om die reden in vraag stelt of zou verbinden met de uitwassen van het Vlaams nationalisme. Omdat men ook wel inziet dat het niet daar alleen over gaat.

Op de keper beschouwd

Verbaast het u nog steeds dat anno 1964 de oude tandeloze tantes deze liedjes uit hun jeugd met enig vuur voor een microfoon te berde brengen wanneer een jonge sympathieke snaak hierom vraagt? Stel je voor dat je als jonge fabrieksdeerne er anno 1910 behoorlijk lol in vindt om die liedavonden bij te wonen. Gratis vertier als je goed kunt zingen. Een leuk uitje onder vriendinnen en bovendien voor de goede zaak. Je leert die liederen van zo'n deftig heerschap bij de piano. Je vindt het eigenlijk allemaal best spannend. Stel je voor dat jij een volgende keer mag voorzingen? Een oudere dame merkte je heldere stem al op en deed een woordje voor je bij de pianist. Ook wel fijn zo'n oude ballades. Het gaat over de liefde tussen twee koningskinderen of over een zekere 'Heer Halewijn' die heel lang geleden leefden. Eens wat anders dan in de kerk of dat stampend kermisorgel toen je verleden week uit dansen ging met je lief. En plots ben je dan oud en versleten. Je mag content zijn dat je die arme botten nog kan warmen aan de stoof in het staminee van je achterschoondochter.

Een hondenleven. Die jicht kan behoorlijk opspelen bij dit vochtige weer.

Komt op een dag zo'n jong ventje met een baardje langs. Mager in het pak. Het zijn nieuwe tijden. Iedereen draagt tegenwoordig altijd een pak, paaszondag of niet. Vet of mager: allemaal dezelfde pretentie. Met zijn lichte ogen en vriendelijke stem, hij doet zijn best om de taal van de gebuurte te praten, maar hij komt uit de stad. Gestudeerd waarschijnlijk. Vraagt hij of ik een ballade ken? Natuurlijk. Die van *Heer Halewijn* of *De Twee Koningskinderen*? Vraag ik hem? Alle twee. Elk voor een kriek.

Dat de jonge, wat vage artiesten er geen erg in hadden en hun oren niet konden geloven, tot daar nog aan toe. Maar de wetenschappers? De mannen die het vak 'volkskunde' doceren aan de universiteit? Zij moeten toch hebben ingezien welke fenomenale impact de liedbeweging had? Zij moeten dat tijdens hun veldwerk toch ondervonden hebben? Ik ga er van uit van wel, maar toch vinden we geen enkele gedegen studie terug over het fenomeen. Ik bedoel daarmee dat mij vooralsnog geen enkele publicatie, noch een masterthesis bekend is die de liedbeweging, haar verspreiding en invloed onder de loep neemt. Geen overzicht over de oplagen van liedboekjes, geen repertoire-analyse, geen projecten mondelinge geschiedenis of andere wetenschappelijke verslagen. Ogenschijnlijk weet iedereen het wel, maar zwijgt. Wellicht ook omdat het verhaal van de eeuwenoude traditie en authenticiteit nu eenmaal beter verkoopt anno 1970 en zelfs vandaag, dan het verhaal van een geslaagde liedbeweging die

berust op massa indoctrinatie. Hier dagzoomt de ideologie van alle folk revivals ter wereld. Het idee telt, niet de feiten. De feiten zijn op de keper beschouwd bijkomstig of soms zelfs storend.

Jongens en wetenschap

Helaas kennen we in Vlaanderen vandaag geen enkele officiële volkskundige meer. Een aantal jaren terug was er gelukkig nog één: Professor Top van de Universiteit Leuven. Na de tweede wereldoorlog hield hij zich vrijwel als enige wetenschapper systematisch bezig met het verzamelen van liederen te velde. Hij en zijn studenten moeten zo ongeveer 10.000 liedjes opgetekend hebben in de loop der jaren. De werkmethode is transparant en open. Men gebruikt vragenlijsten om de 'goede zangers' van vroeger te bevragen. Het oogt alleszins compleet. Je zou er van uit kunnen gaan dat we door het samen puzzelen van al dit veldwerk min of meer zicht zouden kunnen krijgen op het leerproces van de liedbeweging. Helaas kregen we dat nog niet te zien, maar misschien komt dat er ooit nog wel eens van. Het werk is immers niet verloren, al verdienen de banden van deze klankopnames wel de nodige aandacht.

Gelukkig zijn er nog andere wegen om aan te tonen dat volkskundigen wel degelijk door hadden dat dit soort ruis hun onderzoeksresultaten reëel beïnvloedde. Niet alleen op de universiteit werkten mannen in dienst van de wetenschap. Ook het Nationaal Instituut voor Radio (N.I.R. – de huidige VRT/RTBF combinatie) stelde periodiek mensen te werk met een

groot hart voor het volkslied. Bovendien beschikten ze over opnameapparatuur, iets waar een universiteitsprofessor tijdens het Interbellum, slechts van kon dromen. Eén van die vroege radiomannen heette Paul Heyns. Hij was wellicht de eerste die voor het eerst vrij systematisch bandopnames maakte van liederen, gezongen door het volk. Paul Heyns was een Vlaamsgezinde journalist die tijdens de oorlogsjaren bleef doorwerken en die daarvoor na de oorlog werd veroordeeld. Wat er ook van zij, we vonden recent een productiefiche terug in het VRT klankarchief die boekdelen spreekt. Vooral de commentaren van Heyns over de herkomst van de liederen zijn verhelderend. De liederen werden aangeleerd via een populaire zangbundel, op school of via voorzingsessies op het werk. Propaganda werkt met andere woorden.

- | | | |
|----|--|---|
| 6* | <p><u>1. Het waren twee coninckskinderen.</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - gezongen door René Burm (30 j.) in oudvlaamse tekst uit de zangbundel : "Singhet ende Weset Vro" - aangeleerd in studentenvereniging te St. Niklaas. - beroep : onderwijzer - adres : Kasteelstraat, 32, Temse. opname ter plaatse. | <p><u>N. 153</u>
178599/97</p> <p>dubbel verz.
178605/07
Band 721
78 T.M.</p> |
| 7* | <p><u>2. Er waren twee coninckskinderen.</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - gezongen door Christine Copiau (14 j.) in oudvlaamse tekst. - aangeleerd te Oudenaarde op de Rijksmiddelbare school. - adres : Borgt 4 Maarke Kerken Oudenaarde Oost-Vlaanderen. ter plaatse opgenomen. | <p><u>N. 153</u>
178595/93</p> <p>dubbel verz.
178603/01
Band 721
78 T.M.</p> |
| 4* | <p><u>3. Twee coninckskinderen.</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - gezongen door Maria Gerrits (21 j.) - aangeleerd door overlevering in werkkring. | <p><u>N. 153</u>
178600</p> <p>dubbel verz.
178608</p> |

Fiche uit het VRT klankarchief.

Epiloog De violist in de lift of: wie wil horen, moet betalen

Een ander gevolg van de ideologie van de folk revival en de soms bizarre consequenties die ze heeft voor de hedendaagse muziekpraktijk, werd me recent nog eens onder de neus gewreven. Ik kreeg via een studiegenoot van me een paar jaar terug een Čechische DVD van *Rok Ďábla (Het Duivelsjaar)* cadeau. Het is een absurde persiflage op de road movie opgebouwd rond de tournee van de Čechische band Čechomor. Laat deze muzikanten toevallig folk rockers zijn. Dat is trouwens heel duidelijk te merken: één van de muzikanten speelt namelijk doedelzak. Maar daarnaast is Čechomor vooral immens populair. Het is zowat de Clouseau of de Doe Maar van Čechië. En wat zingen de heren? Čechische volksliedjes die iedereen kent van op school. Werkelijk elke schoolklas in de Čechische Republiek kan zingen. En goed ook. Ik maakte dat zelf mee toen ik eens dansles moest geven aan een uitgelaten groep Čechische pubers op bezoek bij hun Antwerpse vriendjes in het kader van een Europees uitwisselingsproject. Ik leerde een reidans aan en prompt begon er iemand een liedje te zingen, ritmisch perfect op de cadans van de dans. Heel de klas volgde in koor. Ik liet vanzelfsprekend begaan. Wie weet danst half Čechië nu mijn reidans op de optredens van Čechomor?

De basis van het succes van deze band is dezelfde als die Wannes Van de Velde overkwam tijdens de eerste jaren van zijn carrière. Iedereen kende zijn liedjes eigenlijk wel en wist van meezingen.

De Čechische Wannes Van de Velde heet echter Jaromír Nohavica en ook hij speelt een rol in deze film. Volgens het verhaal stopt zijn vaste gitarist, de uitmuntende 'finger picker' Karel Plíhal, op een dag met spreken. Het enige wat hij tijdens zijn psychiatrische behandeling plots vraagt, is om een concerttournee met Čechomor en Nohavica vast te leggen. Waarna hij zich opnieuw in stilzwijgen hult. Later zal die zelfde gitarist, geheel in lijn met de verwachtingen, zijn stem terugvinden en nog even later door spontane ontbranding het heden voor het eeuwige verwisselen. Om maar te zeggen: aan het scenario of de uitzonderlijke acteerprestaties is het niet gelegen in deze prent.

Waarover gaat het dan wel? Over muziek natuurlijk. Over de wonderlijke samenvloeiing van folk met uitzonderlijk songschrijvers talent, een setting waarmee je hier te lande ondertussen in tegenstelling tot een jaar of tien terug, ook aardig je boterham kan verdienen. Maar ook over die ene scène die interessant is voor mijn betoog. Vóór Nohavica aan Čechomor vraagt om op tournee te vertrekken, vullen de heren van 's lands populairste folkgroep hun dagen met het spelen op trouwfeesten, op straat en op begrafenissen. Of in de lift van een chique Praags hotel. Uiteraard is de hele situatie zo fake als ze maar kan zijn. Maar er schuilt natuurlijk wel een boodschap achter, verpakt in cynische zelfspot. De reden waarom de violist van Čechomor in een lift om den broden muziek speelt, lijkt op eerste zicht hilarisch. De directie van het hotel betaalt namelijk liever een traditionele muzikant die anders toch werkloos over straat zwerft,

dan dat ze auteursrechten ophoesten aan de Čechische tegenhanger van onze gevreesde rechtenmaatschappij SABAM.

Normaliter valt u nu ongeveer van uw stoel. Geen auteursrechten betalen op folk? Pardon? Precies of Laïs, Rum en Kadril, of beter gezegd hun respectievelijke platenmaatschappijen, NIET van auteurs- of naburige rechten zouden leven? De zelfspot wordt trouwens pas akelig duidelijk helemaal aan het einde van de film. Wanneer dezelfde muzikanten tijdens een soort religieuze sessie een vet contract ondertekenen met hun platenmaatschappij. Het ene beeld contrasteert doelbewust met het andere. Folk muziek 'for free' is voor sukkelaars en straatmuzikanten. Wij doen alleen serieuze zaken waarop auteursrechten betaald worden. Een groter contrast met de 'rambling men' kan ik me niet voorstellen. Folk als 'big business'.

Waarom haal ik deze fabel zo uitvoerig, aan? Heel eenvoudig. Het is namelijk één van de meer algemeen verspreide opvattingen binnen de folk revival dat op traditionele muziek geen auteursrechten hoeven worden betaald. Dat het gratis muziek is die van iedereen is en louter en alleen voor het plezier wordt gespeeld. Nochtans is elke folkmuzikant die ik ken hondstrouw aangesloten bij een auteursrechtenorganisatie. Ze geven ook heel bewust al hun composities aan, elk arrangement, elk optreden. Papierwerk dat elke muzikant normaal gesproken verfoeit. Maar waarom doen ze het dat dan, wanneer het principe geldt dat een organisator geen auteursrechten moet betalen op wat die muzikanten voortdurend luidkeels zelf traditionele muziek

noemen? 'Traditionele volksmuziek' is immers een verkoopargument, zoals 'traditionele methode' voor de verkoop van fijne vleeswaren. Tot het erop aankomt, natuurlijk. Tot het erom gaat wie het geld verdient. Tot de rechthebbenden er zich mee gaan bemoeien. Desnoods voor de rechtbank.

Dat laatste gebeurt trouwens ook wel eens in het echt. Voor zo ver ik mij heb ingewerkt, heb ik nooit een spoor van rechtszaken over auteursrechten teruggevonden in de archieven van de Vlaamse liedbeweging. Er is mij echter wel een zeer belangrijke casus bekend uit het Verenigd Koninkrijk. Georgina Boyes, een Britse onderzoekster en politologe die momenteel in België woont, publiceerde in 1993 al haar magistrale *The Imagined Village*. Eigenlijk zou dit boek al lang op de verplichte lectuurlijst van iedere universiteitsstudent Letteren en wijsbegeerte moeten staan. Mevrouw Boyes geeft in haar boek een overzicht van wat er zoal aan hedendaags onderzoek werd verricht over de Britse Folk revival. Bepaald indrukwekkend en inspirerend vooral.

Vooraf het hoofdstuk 3 met de magistrale titel *The Source is open to all: collecting and its issues in the Revival* wekte mijn belangstelling. Het beschrijft de methode van enkele collectioneurs van volksliederen en volksdansen op het einde van de 19^{de} eeuw in Engeland. Het maakt dienaangaande ook enkele opmerkingen over het onwaarschijnlijke neokoloniaal gedrag van deze verzamelaars die uit welbegrepen eigenbelang collecties 'folksongs & - dances' aanleggen. Door liederen los te weken

met traktaties en soms zelfs baar geld. Niet alleen omdat ze zo overtuigd zijn van hun missie om de volkscultuur te redden van haar ondergang. Wel omdat de publicatie van zangboekjes zo lucratief bleek te zijn. Zo lucratief zelfs, dat na het overlijden van Cecile Sharp (1859 – 1924), één van de belangrijkste verzamelaars, zijn erfgenamen jarenlang een juridisch gevecht leverden met de door Sharp opgerichte 'English Folk Dance & - Song Foundation'. Over de auteursrechten op Britse volksliedjes vanzelfsprekend. Uitgegeven door Sharp zonder gebruiksovereenkomst met hun oorspronkelijke auteurs. Onder eigen naam. Voor eigen rekening dus. Of eerder in het belang van zijn 'Society' die met de winst na uitkomst van het proces dat in haar voordeel uitdraaide, in hartje Londen in 1930 een leuk optrekje realiseerde dat vandaag wellicht een paar miljoen pond waard is.

In dit geval gaat de aanname van de mondelinge overdracht en het collectieve bezit van 'gesunkenes Kulturgut' op een nogal vreemde manier hand in hand met zuiver winstbejag van enkele handige jongens. Het is mij dus voorlopig niet bekend of gelijkaardige processen werden gevoerd tussen de verschillende verenigingen die de Vlaamse liedbeweging in het leven riepen. Intuïtief lijkt het mij evident dat het Willemsfonds auteursrechtelijk, hetzij de familiale erfgenamen van Jan-Frans Willems en Snellaert, eigenaar zijn of waren van het materiaal. Ik vraag me dus werkelijk af of voor het gebruik van deze teksten en melodieën ooit één frank auteursrechten werd uitgewisseld tussen pakweg het Davidsfonds en de rechthebbenden. Indien niet, zitten

we historisch gezien met een juridisch vacuüm zonder voorgaande.

Besluit

De hedendaagse Vlaamse en bij uitbreiding de Belgische folk revival zet op vele vlakken tradities verder wanneer het om zingen gaat. Niet noodzakelijk de tradities waarvan men denkt dat men ze in stand houdt, maar eerder de tradities van de eigen ideologie en opvattingen inzake het volkslied. Voor het aspect volksliederen is vooral de Vlaamse Liedbeweging die aan het begin van de 19^{de} eeuw ontstaat en die haar apotheose kent tijdens de jaren van het interbellum, bepalend geweest voor de manier waarop de hedendaagse folk revival ook vandaag nog met volksliederen omgaat. Dat geldt zowel voor de repertoirekeuze als voor de opvattingen over de muziek zelf. Volksliederen moeten, volgens die opvattingen, door de gemeenschap worden gezongen, mondeling worden overgeleverd en vrij van auteursrechten zijn. De dwang van deze opvattingen was en is zelfs zo sterk gebleken dat wanneer ze niet met de realiteit overeenstemden, men er van alles aan deed om de realiteit aan de ideologie aan te passen. De vijf voor twaalf angstdroom was daarbij de grote motor achter de hele opzet, en deze blijft ook vandaag regelmatig nog onverminderd de geesten beheersen. Nog steeds ziet een deel van de Vlaamse beweging zichzelf als behoeders van eeuwenoude volkse tradities die kost wat kost moeten worden bewaard.

Dat een meer wetenschappelijke en op feiten gebaseerde benadering van het onderwerp, zowel in het buitenland als in België, telkens opnieuw aantoonde dat het om uitgevonden tradities gaat, is blijkbaar nog steeds niet echt doorgedrongen. Het gaat zelfs zo ver dat deze opvattingen nog steeds neutraal en gedegen onderzoek naar de muziekbeleving in het verleden in de weg staan. Veel geromantiseerde opvattingen over schilderkunst of architectuur halen al lang de schoolboeken niet meer, laat staan dat ze aan universiteiten worden onderwezen als legitiem en betrouwbaar. Inzake populaire muziekcultuur uit het verleden is vandaag helaas nog steeds niet zo'n verschuiving in de opvattingen te bespeuren.

Wat soms kwalijke gevolgen kan hebben. Door gebrek aan inzicht en onderzoek, worden ook al te vaak verkeerde verbanden gelegd tussen extreem rechts en folk. Dat is jammer omdat het rechtstreeks artiesten raakt die in eer en geweten proberen hun werk te doen en daardoor al te vaak opbotsen tegen veralgemeende, vage en soms ronduit foutieve opvattingen. Met de naoorlogse generatie folkmuzikanten is er hoofdzakelijk sprake van een formele band, nl. repertoirekeuze. Van een al te grote betrokkenheid bij het politiek geïnspireerde Vlaamse nationalisme is alleen per uitzondering nog iets te merken. De keuzes van deze generatie muzikanten worden vooral ingegeven door artistieke motieven die best daarom ook daaraan getoetst moeten worden. Koudwatervrees voor vermeende banden tussen de huidige generatie folkmuzikanten en ideologische

onverdraagzaamheid of racistische groepen, is ongegrond en gezien hun artistieke merite ook onterecht.

Zing, vecht, huil, bid, lach, werk en bewonder.

VERDER LEESVOER:

Dewilde, Jan, Het Willemsfonds en de muziek : “Ik ken een lied”,
In : Het Willemsfonds van 1851 tot 1914, Gent : Provinciebestuur
Oost-Vlaanderen / Liberaal Archief, 1993 - pp. 255-276

Boyes, Georgina, The Imagined Village: Culture, Ideology & the
English Folk Revival, Manchester, 2008, 285 pg. ISBN 978-
0956622709.