

Een naam als een klok, nog steeds onbekend

HET EEUWFEST VAN PETER BENOIT

VOORBIJ

Jan Dewilde

Prelude

DE VERMALEDIJD E 19DE EEUW.

'Negentiende-eeuws' betekent zowat oubollig en in elk geval 'verstikkend'.

Zo begint boekenmens Michaël Zeeman in *De Volkskrant* van 18 januari 2002 zijn lovende recensie van Peter Gay's studie *Schnitzler's century. The making of middle-class culture. 1815-1914* (2001). In dit erudiete en clichéslopende sluitstuk van zijn meesterlijke reeks over de 19e eeuw, *The bourgeois experience. Victoria to Freud*, ontmaskert historicus Gay op een overtuigende manier de negatieve beeldvorming rond de 19de eeuw. Die eeuw is niettegenstaande vele uitvindingen, innovaties, internationalisering, bloeiende kunsten en wetenschappen, de geschiedenis ingegaan als benepen, benauwd, burgerlijk – en dus verwerpelijk –, muf, donker, preuts en heimelijk. Waarna de 20ste eeuw als een bevrijding kwam. Met zijn kapitalisme, kolonialisme, nationalisme, imperialisme, miserabilisme van het proletariaat, wordt die 'idiotie 19de eeuw' (Léon Daudet) daarenboven gezien als 'de baarmoeder van alle rampspoed', onafwendbaar eindigend in de gruwelen van de Grote Oorlog. Eric Hobsbawm noemde dat centennium 'de grauwe eeuw van de bourgeoisie' en José Ortega y Gasset riep op om zich steeds opnieuw tegen deze vermaledijde eeuw te keren. De 19de eeuw is 'een betwiste erfenis' (Sabine Alexander) die nog steeds met misprijzen bejegend wordt.

Zo ook bij ons. Kunnen de beeldende kunsten uit de era van Leopold I en II zich verheugen in een stijgende waardering van wetenschappers en publiek, dan blijft de muziek uit die periode nog vaak automatisch synoniem voor achterlijk en oudbakken.

In het boek *Nieuwe muziek in Vlaanderen* (1998) stellen de auteurs Peter Benoit en zijn volgelingen verantwoordelijk voor een 'schrijnende retardatie' van het Vlaamse muziekleven in de 20ste eeuw. Pas vanaf 1950 mag er van hen gejuicht worden want op dat moment heeft Vlaanderen 'de klok gelijk gezet' met het grote buitenland. Het muzieknationalisme dat Benoit in woord en muziek predikte, is voor hen de bron van alle kwaad. In één adem droppen de auteurs begrippen als nationaal-socialisme (bij hen mét hoofdletters), bolsjevisme en semitisme. Een beproefde 'truc van de voor' om iemand letterlijk en figuurlijk zwart te maken. Wat wil men daarmee trouwens suggereren? Dat Benoit cum suis mee verantwoordelijk zijn voor de Eerste en de Tweede Wereldoorlog? Intellectueel eerlijk is anders. Aan de andere kant van het spectrum is er dan een slinkende, maar daarom niet minder hardnekkige fractie die Benoit net omwille van dat nationalisme domweg tot genie proclameert.

Zoveel is duidelijk: een weloverwogen en sereen oordeel over de Vlaamse romantische muziek blijft tot vandaag nog steeds problematisch. Zindelijk reflecteren over begrippen als 'nationalisme' en 'kunst voor het volk' is er niet bij, noch aan deze, noch aan gene zijde. Laat staan dat er muzikale criteria en argumenten zouden gehanteerd worden.

HET BENOIT-JAAR 2001: OMSTREDEN

Bij de organisatoren van de Benoit-jaar 2001 in Antwerpen bestond er dan ook een zekere huiver om werken uit zijn expliciete muzieknationalistische productie te programmeren. Ten allen prijze wou men vermijden dat Benoits erfenis om die reden enerzijds helemaal ondergeschoffeld zou worden of met verkeerde intenties gerecupereerd zou worden anderzijds. Zij hebben resoluut gekozen om Benoit te herdenken met muziek uit zijn Parijse jaren (1859-1863) en die te laten uitvoeren door gerenommeerde nationale en internationale musici. Die optie was zeer zeker een overwogen keuze voor ontdekking, kwaliteit en originaliteit, maar evenzeer ingegeven door koudwatervrees en zelfcensuur. En dus werd Benoit gevierd en herdacht met titels als 'Me voici à Paris' en 'Monsieur Benoit est flamand'. Hij zou zelf hoogst verbaasd zijn geweest. *Not amused* was ene Luk Dieudonné die dit in het blad *Borms-*

huis - Broederband (2001, nr. 2) 'ideologische recuperatie' en 'de meest crapuleuze vorm van geschiedvervalsing' noemde.

'Nationale toonkunde'

Nationalisme is in de loop van de 20ste eeuw een zwaar beladen term geworden. Verantwoordelijk gesteld voor de verschrikkingen van twee wereldoorlogen en, sinds de ideologische wereldordening is weggeval- len, ook beschouwd als de drijvende kracht achter alle hedendaagse con- flicten. Vanuit dat perspectief wordt ook teruggeblikt op het nationalis- me van de 19de eeuw, waarin dan al onontkoombaar de kiemen van de calamiteiten van die wereldoorlogen ontwaard worden.

Van Scandinavië tot Italië, van de Balkan tot Ierland, toonde het nationalisme in de 19de eeuw echter vele gezichten, sterk afhankelijk van de plaatselijke staatkundige, politieke en culturele omstandighe- den. Nationalisme in nieuwe naties (Italië, Duitsland) werd anders bele- den en beleefd dan in de oude, door concurrentie geconfronteerde staten (Engeland, Frankrijk), en nog anders dan in Polen, Ierland of Servië waar volkeren nog hun vrijheid moesten bevechten.

Hoe Benoit over (muziek)nationalisme dacht, is vrij eenvoudig te ach- terhalen. Hij heeft zijn opvattingen neergeschreven in een reeks arti- kels, brochures en polemieken. Een basiswerk is zijn *Verhandeling over de nationale toonkunde*, een artikelenreeks die hij in het tijdschrift *De Vlaamsche Kunstbode* publiceerde en die door dat tijdschrift in 1875 als aparte brochure werd uitgegeven. Toegegeven, de taal die Benoit han- teert laat zich niet altijd even makkelijk decoderen. Hij gebruikt begrip- pen als 'ras' en 'volk' door elkaar, waardoor de hedendaagse lezer op zijn qui-vive moet zijn. De termen 'ras' en 'volk' werden in de 19de eeuw ove- rigens als synoniemen gebruikt. *Het Woordenboek der Nederlandsche taal* (deel 12, 1972) citeert bijvoorbeeld Jan Van Rijswijk: "De vereeni- ging der twee rassen die België vormen, is een toeval." Of August Vermey- len: "Zoo is ook de Vlaamsche Beweging het streven naar zelfstandigheid van een 'ras', – ik bedoel: van individu's, in zoover zij zich door taal en zeden vereenigd voelen, – opdat dat ras zijn geweten weer zou bemachtigen."

Het nationalisme dat Benoit beleed had zijn diepe wortels in de roman- tische visie van Johann Gottfried Herder (1744-1803), een naam die hij in zijn *Verhandeling* ook een keer laat vallen. Of Benoit zélf Herders sleutelwerk *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) of zijn



Von deutscher Art und Kunst (1773) heeft gelezen, is niet duidelijk. Het is niet onmogelijk dat hij Herders geschriften heeft leren kennen tijdens zijn Duitslandreis in 1858, na het behalen van de Prix de Rome. Hij bracht toen veel tijd in bibliotheken door. In zijn brieven aan het thuisfront rept hij echter niet over de Duitse filosoof-predikant. Of kende hij Herder via zijn vriend en tekstdichter Emanuel Hiel? In zijn *Verhandeling* citeert Benoit uitvoerig uit een artikel dat Hiel in 1864 in *Revue trimestrielle* had gepubliceerd en waarvoor hij zich manifest op Herder baseerde. Herders opvattingen kenden een ruime en enthousiaste internationale verspreiding dankzij de *Gesamtausgabe* van zijn werken (tussen 1805 en 1820).

Voor Herder (en dus ook Benoit) is een volk een organische, door een hogere macht bepaalde verzamelplaats van karakteristieken die het onderscheiden van andere volkeren. Het zijn de moedertaal en, bij uitbreiding, de hele cultuur die de specificiteit en de authenticiteit van een heel volk uitdrukken. Een volk ontwikkelt zich dus vooral in de taal en komt tot bloei in literatuur en poëzie. Herder beklemtoont dat er echter geen a priori-schaal bestaat waarop de verschillende talen kunnen worden gewogen en aldus inferieur of superieur worden geacht. Nee, elke taal openbaart unieke ideeën en waarden. Herder was tot het geniale inzicht gekomen dat het wonder niet lag in het feit dat de mensheid taal bezat, wel dat ze over *vele* talen beschikte. Die veelheid en variëteit aan talen was wezenlijk voor de mensheid. Het *verschil* aan taal en cultuur wordt zo een fundamentele eigenschap van de mensheid. Vandaar ook dat er geen universele maatstaf bestaat waaraan een cultuur kan gemeten, beoordeeld of veroordeeld worden. Precies vanuit zijn eigenheid kan elk volk bijdragen tot de grote symfonie van de mensheid. Voor Herder was een conflict tussen volkeren dan ook een vreselijk doembeeld. Herder was te zeer doordrongen van het kosmopolitisme van de Verlichting om als heraut van het nationalisme een patriottisch chauvinisme te prediken.

Omdat teksten uit het verleden via volksliederen waren overgeleverd, beschouwde hij de volksmuziek als de bewaarplaats van de essentie van een volk. Want elk volk kan zichzelf best uiten als het vanuit zijn specificiteit vertrekt en zingt zoals het gebekt is. Herder werd zo een van de vroegste verzamelaars van volksliederen. Hij bundelde ze in zijn tweedelige, internationale anthologie *Stimmen der Völker in Liedern* (1778-1779). Daarmee luidde hij een golf aan volksliedpublicaties in met als absolute hoogtepunt *Des Knaben Wunderhorn* (1805-

Een jonge Peter Benoit, gefotografeerd door Ghémar frères in Brussel

1808) van Achim von Arnim en Clemens Brantano. Het waren ook Duitse filologen als August Heinrich Hoffmann von Fallersleben en Johann Uhland die als eersten het oud-Vlaamse lied bestudeerden.

Ook bij Benoit zijn moedertaal en volkslied centrale begrippen waarop hij later zijn pedagogie vestigde. Onmiddellijk na zijn benoeming op 3 juni 1867 tot directeur van de stedelijke muziekschool van Antwerpen was het duidelijk dat Benoit zich niet wilde beperken tot de dagelijkse leiding van zijn school. Vanuit Antwerpen wou hij een Vlaamse muziek-beweging uitbouwen die zich richtte tot componist, uitvoerder én luisteraar. Reeds op 19 september 1867 schreef het muziektijdschrift *Le guide musical*: "Pierre Benoit, cet homme qui, par son initiative autant que par son éminent talent, s'est placé à la tête du mouvement, et qui dernièrement encore, à l'occasion de sa nomination comme directeur du Conservatoire d'Anvers, a exprimé ses idées et ses résolutions à ce sujet." Die ideeën waren in vele opzichten ambitieus en revolutionair. Een muziekbeweging veronderstelt een eenheid van denken en handelen en daarom was het voor Benoit absoluut noodzakelijk dat componisten, uitvoerders én luisteraars op een en dezelfde lijn zitten: "Schrijvers, uitvoerders, hoorders, moeten dezelfde opvoeding ontvangen, – en zij moeten ze derwijze ontvangen dat het vroegere onderscheid verdwijnt, en dat het vraagstuk of déze componist, géne instrumentist, of eenvoudig liefhebber zijn zal, niet meer het vraagstuk a priori zij. Het onderricht voor allen, en hetzelfde voor allen, ziedaar waar men naar streven moet; want de band die eenen toondichter aan een uitvoerder verbindt, en het werk en den uitvoerder aan den hoorder, is zóódanig dat alle esthetiek evenwicht verdwijnt, wanneer die band verbroken is of niet bestaat." Daarom was het evident dat de moedertaal de 'basis van het kunstonderwijs' moest zijn. Want, zoals bij Herder, is het de taal die de mens maakt tot wie hij is en het specifieke karakter van een volk uitdrukt. Dus: alleen wanneer een volk zijn eigen taal gebruikt, dan pas kan de muziek 'menschelijk en natuurlijk' zijn. (Waarmee hij zijn eigen Latijnse *Qaudrilogie religieuse* en Franse *mélodies* afzweerde). Vandaar ook het belang dat hij in zijn pedagogie hechtte aan het volkslied, dat hij beschouwde als de 'voorbode der nationale toonkunst.' Want: "dàarin is het dat de natuur zich in al hare levenskracht, al hare oorspronkelijkheid, in haar wezentlijk karakter openbaart; dàarin is het dat men elk volk terugvindt, met zijne verzuchtingen, zijn lief en leed, zijne strijden, zijne zegeprelen, zijne tegenspoeden." (*Verhandeling*). In zijn ideaalbeeld garandeerden die gemeenschappelijke cultuur en geschiedenis een rechtstreekse band tussen componist en luisteraar, met de uitvoerder als bemiddelaar. Een echt authentieke uitvoering was voor hem slechts mogelijk wanneer compo-

nist, uitvoerder en luisteraar dezelfde culturele achtergrond hebben. In zijn beknopte maar pregnante brochure *Over schijn en blijk in onze Nationale Muziekbeweging* (1875) – met een titel geïnspireerd door Multatuli's *Vorstenschool* – schrijft hij: "Wie niet nationaal is, kan geene werken met waarheid vertolken: omdat hij aan elk werk hetzelfde wezen, hetzelfde karakter, of liever noch wezen, noch karakter zal geven." Het zijn opvattingen die in minder resolute vorm vandaag nog altijd gangbaar zijn. De Frans-Amerikaanse topdirigent Lorin Maazel zei in een interview met *De Standaard* (15 juni 2001): "Van nature uit zal een Frans orkest iets beter Franse muziek spelen." De Duitse mezzo Petra Lang verklaarde naar aanleiding van een liedrecital in de Vlaamse Opera dat ze liederen alleen in haar eigen taal wil zingen: "Je moet van elk woord alle connotaties kennen. Dat kan alleen in je moedertaal." (*De Standaard*, 9 januari 2002). Overigens beweerde Benoit niet dat een musicus geen allochtone muziek mocht uitvoeren, wel dat een uitvoerder het 'eigen schoon' ten volle moet kennen om in staat te zijn "tot juistere waardeering van het vreemde schoon." (*De Vlaamsche muziekschool van Antwerpen*, 1889).

Zacht nationalisme

Benoits (muziek)nationalisme is sterk Herderiaans geïnspireerd, zoveel is dus duidelijk. Het is een zacht cultuurnationalisme dat, vertrekkend vanuit een emancipatiebeweging, nergens bedreigend of confronterend werkt. Enigszins te vergelijken met het nationalisme zoals het in de jaren 1840-1850 in Noorwegen werd beleden: "little more than a sticking out of elbows to enhance one's self-respect, without gravely wounding the self-respect of others", zoals Gay het omschrijft in *The cultivation of hatred* (het derde deel van *The bourgeois experience*, 1994). Na een lange overheersing door Denemarken ging Noorwegen op zoek naar een eigen identiteit. Verhalen en ballades, volksmelodieën en oude gebruiken werden te boek gesteld en er verschenen Noorse grammatica's en boeken met de Noorse geschiedenis, met als doel: het bewijzen van de uniciteit van de Noorse cultuur in een land waar de elite in het Deens was geschoold. Noorse nationalististen eisten 'Noorse acteurs, Noorse toneelstukken, Noorse muziek en een Noors theater in de Noorse hoofdstad.' En ze verwensten 'de verbasteraars van onze taal naar de hel.'

Hoezeer ook het postmodernisme de historiek van Vlaanderen heeft gedemythologiseerd, feit blijft dat in de 19de eeuw de Vlamingen wer-

den gediscrimineerd. Beperkt tot het domein van de muziek: het duurde tot 1865 eer deelnemers aan de Prix de Rome, de staatsprijs voor muziek, hun cantate op Nederlandse tekst mochten componeren en pas in 1897 kwam er met het Koninklijk Vlaams Conservatorium een Nederlandstalige muzikale hogeschool. Dankzij Benoit.

Het respect en de rechten, die hij heel expliciet en veelvuldig voor de Vlamingen vorderde, eiste hij ook voor de Walen op. Het nationalisme van Benoit (en van zijn liberale medestanders uit de Vlaamse beweging) kende verschillende geledingen. Naast de sterke Vlaamse geleding waren er ook Belgische en (groot-) Nederlandse vertakkingen. Vlaams cultuurnationalisme, Belgisch patriottisme en orangistische sympathieën gingen dus broederlijk samen. Benoit wees de Belgische staat als dusdanig niet af, hij verwierp wel het Belgisch staatsconcept van 1830 met het Frans als dominante taal en met een uniforme Belgische cultuur. In *Droombeeld eener Wereldkunst* (1876) omschreef hij het 'samenleven van Walen en Vlamingen onder eenen vorst' als 'eene louter politieke schikking.' Een versmelting tussen Vlamingen en Walen verwierp hij, maar hij pleitte wel voor een 'hartelijke verbroedering.' Er moest dus een 'dubbel mecanismus, eene dubbele ontwikkeling, eene dubbele opvoeding' komen en daar zouden Vlaanderen, Wallonië én België beter van worden: "En wanneer Vlamingen en Walen, onder éenen schepter vereenigd, ieder volgens hunnen eigen aard en in hunne eigen taal zullen opgevoed worden, en bijgevolg ieder onafhankelijk, hunne wetenschap en kunst in den eigenaardigen vorm zullen kunnen uitdrukken, dan en dan eerst zal België het vrijste land zijn onder alle vrije landen in Europa." (*De Vlaamsche muziekschool van Antwerpen, hare inrichting en strekking*, 1873). In een toespraak uit 1886 riep hij zijn Waalse collega's op om "ten hunnent, hun 'Waalisch toongebied' (te) stichten, dit om door kunstbemiddeling, eene verzachting in het taalgevoel tusschen beide stammen te brengen." Hij stelde voor dat de Waalse componisten hun werken in Vlaanderen in het Frans zouden komen uitvoeren en vice versa. Zo zou men elkaar beter begrijpen en zou "de 'verbroedering' tusschen de beide stammen dagelijks vergrooten." En zo geschiedde: Benoits werken werden over de taalgrens in het Nederlands uitgevoerd en hij inviteerde Waalse collega's naar Antwerpen. Benoit steunde ook de Société liégeoise de littérature wallonne die ijverde voor een officiële Waalse taal, want: "Het Waalisch vernuft versmacht onder eene noodlottige drukking, want de fransche taal is de zyne niet." (Benoit meende trouwens dat het goed zou zijn mocht elke Belg naast de twee landstalen – in zijn optiek Vlaams en Waals – ook Engels, Duits en Frans zou kennen). Voorts was hij van mening dat Waalse operacomponisten het even moeilijk hadden als de

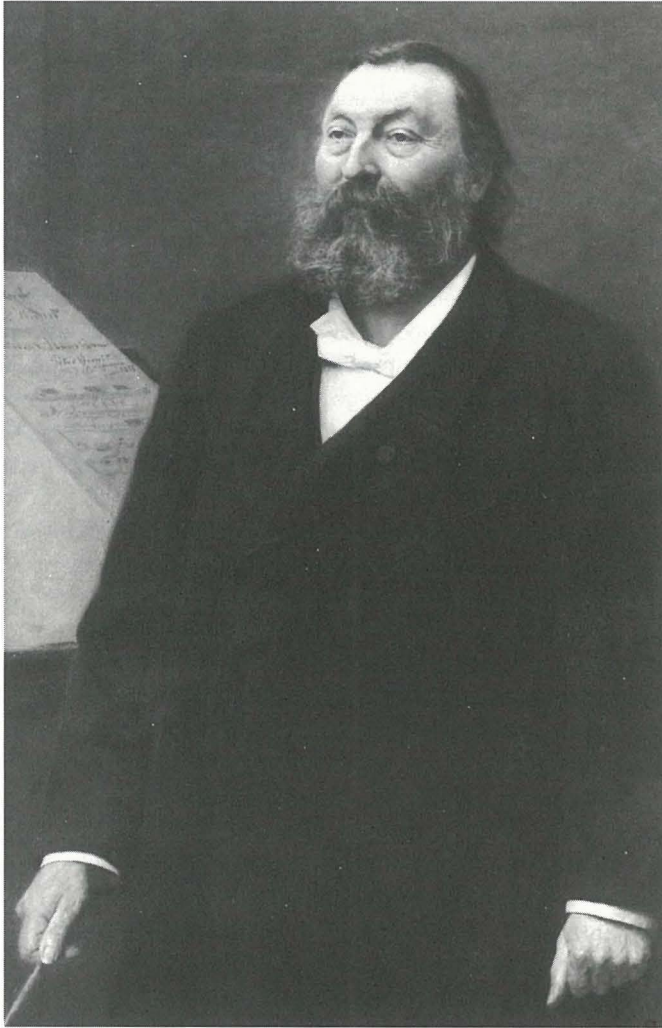
Vlaamse om in de Muntshouwburch door te breken En hij beklemtoon-
de verschillende keren dat de Franse operahuizen in Antwerpen, Gent
en Brugge zeker niet moesten verdwijnen, zolang daarnaast ook een
Vlaamse opera kon bestaan.

VOOR KONING EN VADERLAND

Zowel Vlaams-nationalistische bewonderaars die Benoit compositorische kwaliteiten toedichten omwille van zijn engagement in de Vlaamse Beweging, als zij die Benoit als een Vlaams-nationalistische sabelsleper beschouwen, zullen misschien verbaasd zijn te horen dat Benoit in vele composities eer betoonde aan koning en vaderland: *De Belgische natie* (1856), *Leve de koning!* (1856), *La Belgique* (1859), *Cantate patriotique* (1861), *Le seize décembre ou l'anniversaire royal* (1863), *De genius des vaderlands* en *De muze der geschiedenis* (werken geschreven voor de onafhankelijkheidsfeesten van 1880). In dat laatste werk demonstreert hij tegelijkertijd zijn pleidooi voor eigenheid én zijn afkeer voor 'ver-smelting' door elk Belgische provincie aan de hand van eigen volksliederen voor te stellen. Voor Henegouwen gebruikte hij het populaire *El dodou*, voor Namen *Bia bouquet* en voor Luik *Valeureux Liégeois!* ("Volez à la victoire! La liberté de la cité nous couvrira de gloire!"). Drie liederen die tot lang in de 20ste eeuw concurreerden voor de titel van officiële hymne van de Waalse Gemeenschap, tot op 23 juli 1998 de Conseil régional wallon *Le chant des wallons* tot volkslied decreeteerde.

GEEN SMETVREES

Het moderne, agressieve nationalisme is bij Benoit dus nog heel ver weg. En niettegenstaande hij de eigenheid van de Vlaamse muziek sterk beklemtoonde en het 'kosmopolitisme' (een bewust eclectisme) bestreed, wees hij andere nationale 'muziekkunsten' niet af. Hij was geen culturele autist die aan smetvrees leed en de grenzen voor buitenlandse componisten afsloot. In zijn artikel *Onze nationale festivals* (1875) zegt hij expliciet dat "uitsluitelijk stukken van inlandschen oorsprong uitvoeren niet zou strooken met den algemeenen verbroederingsgeest die ons bezielt." Als dirigent beheerste hij een breed internationaal repertoire en via 'Sprekkonzerte' liet hij het Antwerpse publiek kennis maken met de Franse, Duitse, Italiaanse en Scandinavische scholen. Hier en daar valt wel zijn afkeer voor frivole 'franschelarij' te lezen. Zo vond hij dat het "genie van Frankrijk versmacht (is) geweest door het vloekverbond van het despotismus en het openbaar zedenbederf." De Franse muziek was 'bedorven' en 'zinneprikkelend' en dat betreunde hij. Dat discours was echter algemeen verspreid bij iedereen die het muziekleven in het Second



Empire had meegemaakt. En Benoit had er met zijn twee voeten ingestaan als dirigent van Offenbachs gezelschap les Bouffes-Parisiens. En de kritiek kwam niet in het minst van de Fransen zelf. Henry Blaze de Bury noemde in 1872 de Franse operette: "Un dissolvant social. Cela énerve, hébète, décompose, agit sur les esprits et sur les âmes avec les forces destructives de l'opium." En datzelfde jaar schreef Camille Saint-Saëns: "Le patriotisme musical commence à se montrer en France, à la grande joie des musiciens français. Ce sentiment, grâce auquel notre école nationale pourra se développer dans tous les sens et chercher librement la véritable voie de la musique française, au lieu de rester emprisonnée dans le genre frivole comme dans une cage de filigrane, mérite tous les encouragements." Niettegenstaande zijn bedenkingen programmeerde en dirigeerde Benoit veel Franse muziek. Hij was goed bevriend met Franse componisten als Ernest Reyer en Charles Gounod die hij begin november 1879 in Antwerpen fêteerde met een festival. Van Benoit zijn geen uitspraken bekend zoals van Léon Escudier, de Franse muziekjournalist en -uitgever: "Mettons-nous en garde contre les envahisseurs, et défendrons notre école menacée, comme nous défendrons nos domaines si l'étranger osait les attaquer."

PACIFIST

Een vaak terugkerend thema in Benoits cantates en oratoria is hoe Vlaanderen na eeuwenlange overheersing zich met heldenmoed heeft kunnen bevrijden en nu op weg is naar vrede, voorspoed en welvaart. De roemrijke tijden van weleer zullen herleven. Uit veel teksten blijkt een sterk liberaal geloof in de vooruitgang. Maar tegelijkertijd vallen de vele pacifistische boodschappen in zijn composities op. In de *Rubenscantate* (1877), het prototype van de Vlaamse openlucht-cantate, luidt het: "Vorsten, geen zwaard aan de zij meer gegord! / Volken, geen volk meer in rampen gestort! / Wilden, geen bloed meer uit schedels gedronken! / Allen zij plaats in het zonlicht geschonken! / Vrij zij de Mensch, waar hij zwerft, waar hij huist / Vrij, als waar de Schelde bruist!". En *Feestzang. Hymnus aan de vooruitgang*, geschreven in 1885 voor de Wereldtentoonstelling in Antwerpen, eindigt met de vraag om "recht en rede, broedermin en eeuwigen vrede (...) voor het gansche waereldrond." Om dan nog te zwijgen van *De oorlog* (1873), één lange, indrukwekkende aanklacht tegen de wreedheden die mensen elkaar kunnen aandoen, opgezweept als ze zijn door ideologieën en vooruit gestuwd door technologische verwezenlijkingen.

Peter Benoit door Edward De Jans (1916)

Die oproep om in vrede met elkaar te leven en de andere in zijn eigenheid te respecteren, klinkt ook door in zijn geschriften, zoals in zijn *Verhandeling* waarin hij instemmend Hiel (en in de verte ook Herder) citeert: "Alle talen (hebben) het zelfde recht, (...) geene enkele mag noch moet versmaad worden. Wanneer men de taal van een volk aanvalt, dan valt men dat volk in zijn innig leven aan, men verklaart hem een onrechtvaardigen en wreedaardigen oorlog, die meesttijds schrikkelijker gevolgen heeft dan oorlogen met kanonschoten." En in zijn voordracht *Onze nationale muziekbeweging op dramatisch gebied* (1879) poneert hij dat "de leus: 'In Vlaanderen Vlaamsch' (...) niet door geweld, maar door overtuiging en door den natuurlijken, logischen gang van zaken" moet worden verwezenlijkt.

GEEN EXCLUSIEF, RACISTISCH NATIONALISME

Voor de slechte verstaander: geen exclusief, racistisch nationalisme bij Benoit. Niettegenstaande zijn grote bewondering voor Richard Wagner heeft Benoit nooit iets geschreven dat ook maar in de buurt komt van *Das Judenthum in der Musik*. Noch heeft hij iets gepleegd als Hector Berlioz' *Hymne à la France* of het *Triumphlied* van Johannes Brahms. Dat breedvoerige driedelige werk voor bariton, orgel, dubbel koor en groot orkest (een typische Benoitbezetting) schreef Brahms tijdens de Frans-Duitse oorlog van 1870. Die oorlog deed de patriotische gevoelens bij Brahms hoog oplaaien, zo hoog dat de anders goedmoedige componist ernstig overwoog om mee te gaan vechten. Gelukkig misschien voor hem en de muziekgeschiedenis, capituleerde Napoleon III nog voor hij dienst kon nemen. Na de Duitse overwinning bij Sedan was Brahms wel al in zijn pen gekropen om het *Triumphlied* te componeren en na de kroning van Wilhelm I in Versailles voltooidde hij in volle euforie het werk. De tekst ontleende hij aan het bijbelboek *Openbaring*, hoofdstuk XIX. Daarmee vergelijkt hij Bismarcks *Reich* met Gods rijk en suggereert hij de vergelijking tussen het verslagen Frankrijk en de hoer van Babylon. Een tijd lang was het *Triumphlied*, met zijn schaamteloze nationalistische tekst boven op een Hallelujah-jubel in de beste Händeliaanse traditie, een van Brahms' populairste werken.

Daniel Barenboim dirigeerde onlangs Wagner in Israël en nooit heb ik iemand weten weigeren om Brahms te spelen omdat hij zich bij die gelegenheid fanatiek nationalistisch heeft gedragen. Dat argument wordt wel regelmatig gebruikt tegen Benoit.

Internationale contacten

Nog een verwijt dat richting Benoit wordt gestuurd. Hij zou met zijn Vlaamse muziekbeweging de verdere evolutie en internationalisering van de Vlaamse muziek vertraagd hebben. En met zijn nadruk op de vocale muziek zou hij ook de ontwikkeling van een Vlaamse orkest- en kamermuziekliteratuur hebben tegengehouden. Benoit was een man met een missie. Componist zijn beperkte zich niet tot het neerschrijven van noten. Componeren was geen vrijblijvende bezigheid. Een kunstenaar moest te midden van het volk staan. Muziek moest meer zijn dan een aangenaam geluid dat het oor streelt of het hart verblijdt, moest de problemen van de mensheid torsen, mensen op hun hogere bestemming wijzen, de massa in beweging brengen. Benoit deed al aan cultuurparticipatie lang voor het begrip werd uitgevonden. In zijn eigen woorden: "Muziek is een der machtigste wapenen tot propagande." Vandaar ook dat het aandeel absolute muziek in zijn oeuvre aan de geringe kant is.

Dat alles belette zijn leerlingen echter niet om zich wél aan het symfonische repertoire te wagen. Jan Blockx schreef in 1885 een *Symfonie in D*; Lodewijk Mortelmans componeerde, naast enkele symfonische gedichten, de symfonie *Germania* (1890) en de *Homerische symfonie* (1896-1898); en ook Frank Van der Stucken is de auteur van verschillende orkestwerken waaronder de *Festzug für grosses Orchester* op. 12, opgedragen aan zijn leraar Benoit en uitgegeven in Leipzig en New York. Dat zij echter weinig navolging kenden, laat zich ook verklaren vanuit een tekort aan symfonische traditie en een gebrekkige orkestinfrastructuur, waartegen Benoit met zijn plannen voor een Antwerps stadsorkest trouwens tevergeefs gevochten heeft. Als een bepaald genre weinig uitvoeringskansen krijgt, is het evident dat een componist andere paden gaat bewandelen. Het valt op hoeveel Vlaamse componisten zeer beloftevol met orkestwerk debuteerden, om daarna bij gebrek aan respons het orkest achter zich te laten: Blockx, Mortelmans, Gilson, De Boeck (die bijna 25 jaar moest wachten eer hij zijn enige symfonie te horen kreeg), De Vocht, Feremans... de lijst is lang. Slechts vanaf de jaren '30 groeide de orkestliteratuur exponentieel. Dat had alles te maken met de komst van de omroeporkesten die meer dan zestig jaar lang de eigen componisten uitstekend hebben gediend. (En het valt zo te voorspellen dat toekomstige muziekhistorici vanaf de tweede helft van de jaren '90, met het verdwijnen van het omroeporkest, een steile terugval in de productie van de Vlaamse orkestmuziek zullen constateren).

De reeds vermelde Benoitleerlingen Blockx, Van der Stucken en Mortelmans – drie zeer uiteenlopende componisten – spreken ook het beeld tegen dat het muziekleven zich in de schaduw van de Onze-Lieve-Vrouwe-toren afspeelde.

Blockx' opera's werden door Heugel in Parijs uitgegeven en waren enkele jaren lang internationaal zeer *en vogue*. Zijn veristische opera *Herbergprinses* bijvoorbeeld werd opgevoerd in verschillende Franse operahuizen, in Nederland, in Genève, in Hamburg, in Algiers en Cairo, tot in Kaapstad en New York toe. Operadirecteur Oscar Hammerstein, die als eerste *Elektra* en *Pelléas et Mélisande* naar Amerika haalde, programmeerde in het seizoen 1908-1909 *Princesse d'auberge* in zijn Manhattan Opera House. Een van de verklaringen voor Blockx' internationale succes was precies de *couleur locale* die hij zijn opera's meegaf. Zijn librettist Nestor de Tière verwoordde het zo: "Het nationalisme dringt zich overal, op alle gebied op. Een kunstwerk moet den stempel dragen van de 'ambiance' van het land waar het ontstond wil het aanspraak maken op de frissche oorspronkelijkheid, en niet vervallen in namaaksel van hetgeen in den vreemde wordt gewrocht."

Blockx' medeleerling en vriend Vanderstucken, in Fredericksburg (Texas) geboren uit een Antwerpse vader en een Duitse moeder, trok na zijn studies bij Benoit naar Leipzig. Daar kreeg hij adviezen van Carl Reinecke en raakte hij bevriend met Edvard Grieg. In Weimar werd hij gesteund door Franz Liszt die hem zijn koor en orkest toevertrouwde zodat hij zijn werk in het publiek kon presenteren. Na een kort verblijf in Breslau als *Kapellemeister* trok hij de oceaan over naar Cincinnati waar hij een grote carrière als dirigent uitbouwde. Zijn werken werden aan beide kanten van de oceaan door belangrijke muziekuitgeverijen gepubliceerd.

En na een tournee doorheen Amerika lukte Mortelmans er in om zijn Gezelleliederen te laten uitgeven door Schirmer in New York.

In de hele 19de eeuw trouwens waren componisten en musici zeer mobiel en hadden ze verbazend veel internationale contacten. Bij gebrek aan eigen opleidingscentra was in het begin van de eeuw zeer gewoon om in Parijs te gaan studeren en vanaf 1843 – de eerste editie van de Prix de Rome – bezocht elke componist met naam en faam de belangrijkste muziekcentra in Frankrijk, Duitsland, Italië of Spanje. Operacomponisten als Albert Grisar, Armand Limnander van Nieuwenhove en François-Auguste Gevaert maakten tussen 1840 en 1860 furore in de Opéra-Comique in Parijs, Franse opera-orkesten deden graag een beroep op Belgische instrumentisten en virtuozen en zangers stonden op de podia van de belangrijkste Europese operahuizen. Kortom,

vele Vlaamse componisten en uitvoerders stonden met beide benen in het internationale muziekleven.

School maken

Toegepast op kunst en wetenschap betekent een 'school' volgens van Dale: een "geheel van personen die (...) het werk van een voorganger in diens geest voortzetten, of die een overeenkomst in werkwijze of opvatting vertonen die op oorspronkelijke samenhang berust."

Benoit heeft van bij zijn aantreden in Antwerpen bewust school wil maken. En het is geweten dat volgelingen van de profeet soms veel strenger zijn in de leer dan de ziener zelf. Het was George Sand die beweerde: "S'il n'y avait qu'une école et qu'une doctrine dans l'art, l'art péri-rait vite." Blijkbaar wist Benoit dat ook, want al in zijn eerste oproep uit 1868 om een school te stichten, heeft hij het over 'nieuwe vormen' en een voortdurend 'herscheppen': "Een school is een reeks mannen van het zelfde ras die langzamerhand de kunst ontwikkelen, haar gebied uitbreiden door het invoeren van nieuwe vormen, en van wie de werken verband houden door hunne eigen natuur. Daarin herscheppen zij zich gestadig, omdat zij de levensbron is waar alle vormen uit ontspruiten die de kunst verrijken, en de enige grondslag eener logische en consequente ontwikkeling." Vooral ná Benoits dood interpreteerden sommige discipelen zijn ideeën rigider dan hun meester en reageerden ze erg krampachtig op bepaalde evoluties. Zo verketterden zij Blockx omdat hij zijn opera's in Brussel in het Frans liet opvoeren en zijn operapartituren aan de Parijse uitgever Heugel verkocht. Dat Benoits muziekschool zo internationale uitstraling en erkenning kreeg, kon hen toch niet met Blockx' succes verzoenen. Voor een aantal componisten uit de Antwerpse school bleef Benoits Vlaamse idoom ook in de eerste decennia van de 20ste eeuw toonaangevend en in die zin is de schaduw van Benoit inderdaad lange tijd boven een fractie van het Vlaamse muziekleven blijven hangen. Maar het was wel de internationaal georiënteerde Blockx die in 1901 Benoit opvolgde als directeur van het Koninklijk Vlaams Conservatorium.

TAAL EN IDENTITEIT

Het moet gezegd: een van de fundamenteën waarop Benoit zijn school heeft gebouwd was wel erg wankel: is een 'eigenaardige' – in de zin van 'eigen aard' – Vlaamse muziek componeren méér dan een droombeeld?. Speelt het gebruik van de moedertaal en het terugplooiën op het volkslied daarin een fundamentele rol? Overigens, welk volkslied is typisch

Vlaams? En waarin zit dan het 'eigenaardige'? Pas na een *close reading* en een grondige studie van veel partituren kan men proberen hierop een antwoord te formuleren. Maar dat Benoit actief was in een cultuurgebied dat open en bloot op het kruispunt van Germaanse en Latijnse culturen lag en niet ergens achter fjorden, in de steppe of de poesta, maakt alleszins dat Vlaamse muziek nooit de exotische aantrekkingskracht van de Noorse, Russische of Hongaarse scholen genoten heeft. Al valt het op dat de Parijse muzikkers bij het verschijnen van zijn pianocyclus *Contes et ballades* constateerde: "Monsieur Benoit est flamand."

Giuseppe Verdi pleitte in 1872 tegen de nationale scholen: "Muziek is universeel. Scholen en systemen zijn een uitvinding van imbecielen en pedanteriken!!!" Maar twintig jaar later nuanceerde hij die mening in een brief aan Wagnerdirigent Hans von Bülow: "Als de kunstenaars in noord en zuid verschillende richtingen aanhangen, is het ook goed dat die werkelijk verschillend zijn! Iedereen zou het eigen karakter van zijn natie moeten behouden, zoals Wagner zeer juist heeft gezegd." Lees er de muziekgeschiedenis maar op na: altijd en overal gingen ook componisten op zoek naar wat hen onderscheidde van buitenlandse collega's. Getuige de uitspraak van de Franse gambaspeler André Maugars uit 1639: "Il n'y a point pays qui n'aie quelque chose de singulier. Nous composons admirablement bien les airs de mouvement; et les Italiens merveilleusement bien la musique de chapelle." En na de nationalistische 19de eeuw ging dat in de 20ste eeuw onder allerlei vormen nog verder. Debussy, die zijn laatste sonates signeerde met 'Claude Debussy, musicien français', schreef in 1912: "Croire que les qualités particulières au génie d'une race sont transmissibles à une autre race, sans dommage, est une erreur qui a faussé notre musique assez souvent, car nous adoptons, avec un enthousiasme sans défiance, des formules dans lesquelles rien de français peut entrer." Na zijn 'ontdekking' van de dodekafonie triomfeerde Arnold Schönberg in een brief aan Josef Rufer dat hij hiermee de suprematie van de Duitse muziek voor de volgende honderd jaar had gegarandeerd. In Spanje was er de 'Generación de la República'. In Italië publiceerden componisten als Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti en Riccardo Zandonai in 1932 krantenadvertenties waarin ze een betoog hielden voor een terugkeer naar de traditie. In Hongarije trokken Zoltán Kodály en Béla Bartók de boer op om volksliederen te verzamelen. Er was de 'English musical renaissance'-generatie van Hubert Parry over Edward Elgar tot Ralph Vaughan-Williams. Ierland beleefde rond de eeuwwisseling een 'national Gaelic revival' en in de jaren 1950-1960 kende Seán Ó Riada veel succes met zijn fusie van symfonische muziek en Ierse folk. Het muzieknationalisme speelde zelfs

zijn rol tijdens de Koude Oorlog en nu nog zijn er soms echo's te horen in discussies over de suprematie van het Engels in de populaire muziek. Zo verschijnen in Nederland studies met titels als *Een onderzoek naar dialectpop en regionale culturele identiteit* (Oscar Borggreve, 1995) en *Internationalization in mass communication and cultural identity* (red. Paul Rutten, 1995).

Taal en identiteit: een van Benoits favoriete onderwerpen.

Eeuwige vergetelheid

Wanneer het gaat om 'nationale identiteit' zijn er, zoals Ludo Abicht opmerkt 'geen grenzen meer aan de postmodernistische verontwaardiging'. (*De herinnering is een vorm van hoop. Vlaanderen in de postmoderniteit*, 1997).

Vlaanderen lijkt nog altijd te worstelen met zijn identiteit en zijn verleden. De Vlaamse muziekgeschiedenis vertoont nog steeds grote zwarte gaten die generaties componisten opsorpen richting eeuwige vergetelheid. Wie de éénmans-muziekgeschiedenis van Charles Van den Borren (de tweedelige *Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden*, 1948-1951) vergelijkt met het recente groepswerk *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (2001) zal merken dat we meer dan een halve eeuw later eigenlijk geen stap verder staan. Integendeel. Van den Borren biedt een goed overzicht en heeft composities onder ogen gehad die nu (quasi) onvindbaar zijn. Terwijl in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* elke poging tot synthese ontbreekt, evenals elk spoor van heelder componistenlichtingen. In het boek is er geen sprake van Edgar Tinel, Joseph Ryelandt of Robert Herberigs, maar ook niet van Vic Legley, Herman Roelstraete, Roland Coryn of Vic Nees. Samen met vele onfortuinlijke collega's uit heden en verleden worden ze verdonkere-maand. Uit intellectuele gemakzucht, vooringenomenheid of lethargie? Of gebeurt het doelbewust? Soms krijg je de indruk dat sommigen zich goed voelen bij de afwezigheid van geschiedenis. Het is makkelijker om clichés te herhalen dan zelf op ontdekkingstocht te gaan. Zo kan ongestraft het warm water opnieuw en opnieuw uitgevonden worden. Voor mensen zonder geheugen is alles fris en nieuw en origineel.

NIEUWSGIERIG

Daarom is het ook zo noodzakelijk dat er grondig bronnenonderzoek wordt gedaan. Nog altijd weten we niet wie, wat, wanneer, voor welke bezetting heeft geschreven. Pas als dat uitgeklaard is, kan men zich

voorzichtig wagen aan inhoudelijke beoordelingen. Voorzichtig, want zeker bij onbekende composities is 'the proof of the pudding in the eating'. Eens gewikt en gewogen kan men partituren en partijen aanmaken en voor goeie uitvoeringen zorgen. Maar sinds de VRT beslist heeft om koor en orkest af te stoten, is een potentiële motor om het muzikale landschap grondig te doorploegen weggefallen. In Nederland viert het uitstekende Residentie Orkest zijn honderdjarig bestaan in 2004 nu al met een ambitieuze cd-reeks met eigen orkestmuziek uit de 19de en de 20ste eeuw. Voor de opnamen engageerde het orkest een eminent dirigent als Matthias Bamert en de cd's worden uitgebracht op het prestigieuze Britse Chandoslabel. Het orkest borduurt daarmee verder op twee lp-boxen met Nederlandse muziek die het in de jaren 1980 op de markt heeft gebracht en die de aanzet waren voor een grondiger studie van de autochtone muziek. De eerste cd's van de nieuwe reeks zijn ondertussen verschenen met daarop cd-premières van werk van Cornelis Dopper, Alexander Voormolen en Richard Hol. Aan Hol, een zoon van een melkboer uit Mokum, worden zelfs twee cd's met telkens twee symfonieën gewijd. Hol koesterde gelijklopende meningen over de eigen muziek als zijn goede vriend Benoit. Als dirigent was hij een geestdriftig pleitbezorger van de werken van zijn Nederlandse collega's en als componist was hij bijzonder populair dankzij 'liederen voor het volk' als *In een blauw geruiten kiel* en *Waar de blanke top der duinen*. Bovendien 'liep Hols klok niet altijd gelijk' en liet hij niet altijd een even origineel geluid horen (recensenten menen in zijn symfonieën Weber, Mendelssohn, Schubert, Berwald, Tchaikovsky, Sullivan, Bizet, Gounod, Berwald, Bruch en Glazunov te horen). Maar dat alles beletten orkest, dirigent en platenfirma niet om schitterend werk af te leveren. En de geïnteresseerde muzikliefhebber nieuwsgierig te maken naar méér.

Nieuwsgierig naar meer, dat waren ook vele muzikliefhebbers die de Benoitconcerten tijdens het eeuwfeest hebben meegemaakt. Én verrast, omdat hij meer blijkt te zijn dan de componist van het *Beiaardlied* en de *Rubenscantate*. Verrast over de kwaliteit van de muziek waren ook de uitvoerders. De Georgisch-Amerikaanse dirigent George Pehlavianian vroeg de partituur van de *Messe solennelle* mee. De Amerikaan David Stern dirigeerde het *Fluitconcerto* en verbaasde zich nadien publiekelijk over het feit dat Benoit niet beter bekend is en Philippe Herreweghe schoof zijn vooroordelen aan de kant en zette een mooie uitvoering van het *Requiem* neer: "Ik heb muziek uitgevoerd en zelfs opgenomen van Massenet en Gounod. Ik vind dat dit er gerust kan nastaan. Ook sommige werken voor koor van Liszt zijn veel prententieuzer, maar niet noodzakelijk veel

beter." De uitvoering die hij bracht met het Koninklijk Filharmonisch Orkest van Vlaanderen en drie topkoren was het hoogtepunt van een geslaagde Benoit-festivaldag in een uitverkochte deSingel (19 mei 2001). Naast concerten in deSingel, de Koningin Elisabethzaal en de foyer van de Vlaamse Opera, liep in het Vleeshuis de tentoonstelling 'Me voici à Paris' die focuste op Benoits Parijse periode (een coproductie met het Studiecentrum voor Vlaamse Muziek en Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, dat met de steun van het Centrum voor Teksteditie en Bronnenstudie een wetenschappelijke uitgave van de Parijse brieven publiceerde).

'Kwetsbaar verleden'

De organisatoren van het eeuwfeest hebben hun slag thuis gehaald.

Voreerst hebben ze Benoit uit duistere waters kunnen houden (de ene keer dat Benoit tijdens zijn herdenkingsjaar publiek in slecht gezelschap werd gehoord, was op het beruchte Oostfrontstrijders-feestje dat een minister op de knieën dwong; daar klonk naast Duitse strijdliederen ook werk van Benoit). En ze hebben goodwill gekweekt voor de figuur van Benoit. Door zich eenzijdig te concentreren op de jonge, 'Parijse' Benoit werden vriend en vijand verbaasd of, op zijn minst, op het verkeerde been gezet. Benoit bleek niet het bekrompen provinciaaltje te zijn, maar een man van de wereld die in *la capitale de la musique* stand heeft gehouden.

In wezen blijft dat echter een (weliswaar doordachte en pragmatische) capitulatie voor het correcte politieke denken. Door tijdens het eeuwfeest zijn werken op Nederlandse teksten te negeren, adoorde men wat Benoit later verbrandde, en verbrandde men wat hij later adoorde. Het blijft dus wachten op kwaliteitsvolle uitvoeringen en opnamen van *Lucifer*, *Rubenscantate*, *De Oorlog*... (al hebben we daar in Vlaanderen nog altijd niet de geschikte koren voor), op een gedetailleerde oeuvrelijst en een actuele biografie (beide zijn wel in voorbereiding), op wetenschappelijke analyses van zijn composities en vooral op de publicatie van meer werken. Want wie muziek van Benoit wil uitvoeren moet wel erg volharden om de noten te vinden. Twee zeer recente voorbeelden. Jeroen Brouwers vroeg het Muziekcentrum De IJsbreker in Amsterdam om in een rond hem gebouwd concert het *Strijkkwartet* van Benoit te spelen. Het kostte de muziekprogrammator een wekenlange speurtocht en slapeloze nachten. Een Nederlandse muziekjournalist wou de opname van enkele liedcycli van Benoit door Werner Van Mechelen en Jozef

De Beenhouwer bespreken aan de hand van de partituren en bezocht tevergeefs alle muziekbibliotheken. Beiden reageerden hoogst verbaasd, want in naslagwerken hadden ze gelezen dat Benoit in het Vlaanderen van de 19de eeuw een belangrijke componist was geweest. Nog verbaasder waren ze toen ze vernamen dat de grootste muziekwinkel van Antwerpen slechts drie pianostukken en zes liederen van Benoit in aanbidding heeft.

Pas als zijn belangrijkste composities in ideale omstandigheden zijn uitgevoerd, zal het mogelijk zijn om een fundamentele en genuanceerde oordeel over Benoit als componist uit te spreken. En pas als men zijn nationalistische inzichten en activiteiten onbevangen zal kunnen bespreken, zal men tot een volledige beoordeling van zijn persoonlijkheid en zijn cultuurhistorische betekenis kunnen komen. Dat werk moet dus nog grotendeels beginnen. Niettegenstaande zijn naam als een zware beiaardklok zijn er nog vele onbekende en onbelichte kanten aan Benoit. In dit artikel wordt hij dan ook opgevoerd als een *pars pro toto* voor al zijn collega's: voorgangers, generatiegenoten en opvolgers die niet een naam als een klok hebben.

Als we de zwarte gaten in onze muziekgeschiedenis willen dichtten, als we het 'kwetsbare verleden' willen verdedigen tegen het 'koortsachtige heden' (Alain Finkielkraut) dan wacht er veel en dringend werk. Partituren verdwijnen: weggeknabbeld door muizen en ratten, op de papiercontainer gegooid, definitief verloren gelegd in een bibliotheek, verpulverd, verzuurd, per ongeluk meegenomen, gestolen... de mogelijkheden zijn legio. De situatie van het muziekatrimonium is schrijnend en er is geen muzikale pendant van Angèle barones Manteau om de overheid wakker te schudden. Het cultuurbeleid lijkt cultuur vooral als sociaal werk te zien en is niet happig om het inventariserings- en catalogiseringswerk te subsidiëren wegens 'wetenschap'; wetenschapsbeleid beschouwt inventariseringswerk als pre-wetenschappelijk en dus als niet subsidieerbaar. Terwijl datacollectie toch de basis van alle kennis is. "Het verleden moet bij de mouw worden tegengehouden zoals iemand die zich verdrinkt", schreef Finkielkraut in zijn essay *Bestaat er een herinneringsplicht?* (2001). Daarom. Laat ons redden wat er te redden is. Partituren opsporen, selecteren, bestuderen en evalueren. Leg onze orkesten gedurende tien jaar een quotum Vlaamse muziek op om de historische achterstand in te halen. Verplicht ze om de goede partituren een nieuw klinkend leven geven. Op een hoog niveau. En pas dan kunnen we die werken toejuichen of uitfluiten. Hopelijk met kennis van zaken.

Coda

Het slotwoord komt uit Benoits *Verhandeling*:

“De beste schepping is niet diegene welke van het mèèst lieden begrepen, maar die welke het best begrepen worden, al ware 't slechts van eenigen. Aftrok, publiciteit, wereldbepaaldheid, ziedaar de groote woorden van het utilitarism, woorden welke men luid, zeer luid klinken doet, en die een zoo groot aantal mannen van talent van hunnen echten weg doen afdwalen! Vooroordeel en blinde gewoonte, eeuwige vijanden van den vooruitgang, verschacheling die wat er verhevenst, wat er heiligst in ons bestaat tot den rang van koopwaar verlaagt, uitbuiting van ideaal! Ziedaar wat den grond dezer logenachtige theorieën uitmaakt.”