

UNIVERSITEIT GENT
Academiejaar 2008-2009

40 JAAR GOED FOLK!

**Een geschiedenis over heropleving en structurering van de
Volksmuziekcène in Vlaanderen**

Melanie Scheys
Onderzoekspaper
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen, optie Musicologie
Promotor: Prof. Dr. Francis Maes

INHOUDSTABEL

WOORD VOORAF	1
1. INLEIDING	3
2. METHODOLOGIE	8
2.1. Status Quaestionis.....	8
2.2. Eigen onderzoek - Gebruikte methodiek.....	13
3. HOOFDSTUK I: EEN DEFINITIE VAN VOLKSMUZIEK	16
3.1. De oorsprong van een ondefinieerbare term.....	17
3.2. Kenmerken van de vroegere Volksmuziek.....	17
3.2.1. <i>Oorsprong/Schepper</i>	17
3.2.2. <i>Mondelinge doorgave en aanpassing</i>	18
3.2.3. <i>Uitvoering</i>	19
3.2.4. <i>Functie</i>	19
3.2.5. <i>Structuur</i>	19
3.3. Impact van de moderne wereld.....	20
3.4. Volksmuziek vandaag.....	21
3.5. Folk of Volksmuziek?.....	23
4. HOOFDSTUK II: HET FENOMEEN VAN DE FOLKREVIVAL	25
4.1. Amerika.....	25
4.2. Engeland.....	29
4.3. Frankrijk en Bretagne.....	31
5. HOOFDSTUK III: VOORGESCHIEDENIS VAN DE REVIVAL IN ONS LAND	33
5.1. De geschiedenis van het Vlaamse volkslied.....	33
5.1.1. <i>Handschriften en liedbundels</i>	33
5.1.2. <i>De 19^e eeuw: Zoektocht naar het verleden</i>	36
5.1.3. <i>De 20^e eeuw: Een nieuwe start</i>	38
5.2. De Vlaamse volksdansbeweging.....	39

6. HOOFDSTUK IV: DE VLAAMSE VOLKSMUZIEKREVIVAL	42
6.1. Pioniers van de herleving.....	42
6.1.1. <i>WANNES VAN DE VELDE</i>	42
6.1.2. <i>Hubert Boone</i>	45
6.1.3. <i>Herman Dewit en 'T KLIKSKE</i>	48
6.1.4. <i>Drie schuintamboers</i>	51
6.2. Kinderen van de revival.....	52
6.2.1. <i>Een stijgende groei</i>	52
6.2.2. <i>RUM</i>	54
6.2.3. <i>Een dalende belangstelling</i>	56
6.2.4. <i>De opbouw van een Folkwereld</i>	57
6.3. Gooik: Het kloppende hart van de Volksmuziek.....	58
6.3.1. <i>De Stage voor Traditionele Volksmuziek</i>	58
6.3.2. <i>Van IBA naar Federatie</i>	59
6.3.3. <i>Over feesten in Gooik en het huwelijk met de Jazz</i>	62
6.4. Brug naar een tweede generatie: de lanceerbaan van KADRIL.....	64
6.5. The Next Generation.....	67
6.5.1. <i>FLUXUS</i>	67
6.5.2. <i>LAÏS</i>	69
6.5.3. <i>AMBROZIÏN</i>	71
6.6. Het fenomeen <i>Boombal</i> : Zeg kwezelken wilde gij dansen?.....	74
6.6.1. <i>Ontstaan</i>	74
6.6.2. <i>Betekenis</i>	75
6.6.3. <i>Succesfactoren</i>	77
6.7. Nieuwe frontmannen van de Folk.....	78
7. HOOFDSTUK V: FOLK IN DE MEDIA	80
7.1. Revival en de stille periode.....	80
7.2. De <i>Nineties</i> : een ‘tweede Folkrevival’?.....	82
7.3. Het EurovisieFolkFestival.....	83
7.4. Het zwarte imago van de Volksmuziek.....	83
7.4.1. <i>Het geval Collier</i>	83
7.4.2. <i>Een nationalistisch verleden</i>	85

8. HOOFDSTUK VI: PROFIEL VAN DE HUIDIGE FOLKMUZIKANT	87
8.1. Wie is hij, wat doet hij en waarom?.....	87
8.1.1. <i>Identiteit van de muzikanten</i>	88
8.1.2. <i>Ontstaan van de groepen</i>	90
8.1.3. <i>Repertoire</i>	90
8.1.4. <i>Producties/Optredens</i>	92
8.1.5. <i>Het belang van de traditie</i>	93
8.2. Conclusie: wie is de Vlaamse volksmuzikant?.....	94
9. HOOFDSTUK VII: DE FOLKSCENE VANDAAG	96
9.1. Zo d'ouden zongen.....	96
9.2. Structurering van de Folkwereld.....	97
9.2.1. <i>Onderwijs</i>	97
9.2.2. <i>platenlabels</i>	99
9.2.3. <i>Organisaties</i>	100
9.3. Wereldmuziek.....	101
9.4. My friends are into Hiphop.....	103
10. CONCLUSIE	105
11. BIBLIOGRAFIE	109
11.1. Literatuur en artikels.....	109
12.2. Internetbronnen.....	114
12. BIJLAGEN	
12.1. BIJLAGE I: Uitgeschreven interviews met volksmuzikanten.....	116
12.1.1. <i>Bijlage Ia: Hubert Boone</i>	116
12.1.2. <i>Bijlage Ib: Erwin Libbrecht</i>	126
12.1.3. <i>Bijlage Ic: Koen Garriau</i>	131
12.1.4. <i>Bijlage Id: Wim Claeys</i>	135
12.1.5. <i>Bijlage Ie: Herman Dewit</i>	143
12.2. BIJLAGE II: Vragenlijst i.f.v. een onderzoek naar het profiel van de Vlaamse Folk/volksmuzikant en het belang van de traditie in het huidige Folkrepertoire.....	151
12.3. BIJLAGE III: Lijst van de participerende groepen.....	159

12.4. BIJLAGE IV: Grafieken en tabellen.....	160
12.4.1. <i>Bijlage IVa: Grafiek van het in Vlaanderen gebruikte instrumentarium.....</i>	160
12.4.2. <i>Bijlage IVb: Tabel van het in Vlaanderen gebruikte instrumentarium.....</i>	161
12.4.3. <i>Bijlage IVc: Grafiek ontstaan groepen vs genre andere groepen.....</i>	162
12.4.4. <i>Bijlage IVd: Grafiek ontstaan groepen vs aanzet tot spelen van Volksmuziek.....</i>	162
12.4.5. <i>Bijlage IVe: Grafiek ontstaan groepen vs gebruikte traditie.....</i>	163
12.4.6. <i>Bijlage IVf: Grafiek ontstaan groepen vs invloed traditie.....</i>	163
12.4.7. <i>Bijlage IVg: Grafiek ontstaan groepen vs invloed andere groepen/genres.....</i>	164
12.4.8. <i>Bijlage IVh: Grafiek ontstaan groepen vs repertoire.....</i>	164
12.5. BIJLAGE V: Lijst huidige Folkclubs en Festivals.....	165
12.5.1. <i>Folkclubs.....</i>	165
12.5.2. <i>Festivals.....</i>	166
12.6. BIJLAGE VI: Luistervoorbeelden.....	168

WOORD VOORAF

Alvorens te beginnen met mijn 108 pagina's tellende uiteenzetting over de geschiedenis van de Volksmuziek en de Folk in ons land, wil ik deze eerste twee pagina's graag opeisen om mijn dank te betuigen aan een aantal mensen, zonder wie deze scriptie er nooit gekomen zou zijn.

Vooreerst aan mijn promotor, Prof. Dr. Francis Maes, voor de interesse die hij vorig jaar reeds toonde in het resultaat van mijn toenmalige Bachelorpaper, en omdat hij mij via zijn goedkeuring de kans heeft willen geven het onderwerp verder te exploreren in deze scriptie. Ook had ik graag Dr. Dirk Moelants bedankt voor zijn hulp bij de opstelling van de enquête in functie van mijn bijkomend onderzoek naar het profiel van de Vlaamse Folkmuzikant.

De grootste lof en eeuwige dankbetuigingen ben ik in de eerste plaats echter verschuldigd aan mijn ouders. Voor de financiële bijstand en het vele geduld dat jullie steeds konden opbrengen voor een dochter die zelden voor rede vatbaar is, Marc en Betty, bij deze bedankt. Mama Betty wordt daarbovenop nog eens extra gehuldigd, omdat ze er als eerste in geslaagd is mijn magnum opus volledig door te nemen. Laat ons hopen dat de leescommissie dit ook tot het einde volhoudt. En laat mij vooral de rest van het gezin niet vergeten. Dank aan onzen Bas voor het lichtpunt dat hij kan zijn in donkere tijden. En natuurlijk dank ook aan broer Jonas en in uitbreiding aan zijn muziekgroep Embrun, omdat deze als proefkonijn wilde fungeren bij de totstandkoming van voornoemde enquête.

In uitbreiding daarvan wil ik de 39 Folkgroepen bedanken die zich tijd noch moeite hebben bespaard om deze enquête voor mij in te vullen. Hoewel het inbrengen van dergelijke data een verdomd lastig karwei bleek te zijn, heb ik toch ook veel plezier gehad aan het lezen van de soms bijzonder grappige antwoorden die werden geformuleerd.

Een kus van de juffrouw en een bank vooruit verdienen verder de pioniers wiens kostbare tijd ik even moest opeisen voor een interview. Dank u Wim, Herman, Hubert, Koen en Erwin. Herinner mij er maar aan dat ik jullie nog een Duvel verschuldigd ben.

En we gaan gewoon verder... Een dikke merci aan de mensen van Muziekmozaïek, in het bijzonder omdat ze mij enkele weken onderdak hebben geboden toen ik in hun archief kwam logeren, maar meer uitgebreid omdat ze jaarlijks de stage en andere evenementen blijven

organiseren.. Zonder jullie zou de Folkwereld er heel anders hebben uitgezien.

Aanvullend daarop ook veel dank aan mijn nonkel Etienne en tante Mie, die mij in de eerste plaats hebben geïntroduceerd in die Folkwereld.. Ik zou niet weten wat gedaan als ik dat ooit had moeten missen.

Tenslotte nog een aantal algemene dankbetuigingen aan de mensen die mij de voorbije vier jaar van compagnie hebben voorzien. Vooreerst bedankt aan alle mensen van de KHK, mijn geliefde studentenkring, voor de vele memorabele momenten die ze mij hebben geschonken, voor de feestjes die we samen mochten bouwen en de liters bier die we samen mochten drinken. Bedankt aan Boris en Jennifer, omdat ze mij meermaals van een gewisse hongerdood hebben gered. Bedankt aan Deeske van de Velde omdat hij mij steeds voorzag van de nodige portie James Bond. Bedankt verder aan Klaartje, Daphne, Elien, Soetkin en Tereza, gewoon omdat ze er altijd al zijn geweest. Bedankt ook aan Frauke Hamerijck, omdat ze een tijdje mijn roommate is geweest op een veel te klein kot en in uitbreiding omdat het gewoon schandalig zou zijn moest zij niet in dit dankwoord staan. En tenslotte bedankt aan Evi Huys omdat ze deze stresserende thesisuren tot de laatste seconde met mij heeft gedeeld...

1. INLEIDING

Op 10 november 2008 overleed de Antwerpse zanger WANNES VAN DE VELDE, na een jarenlange strijd tegen leukemie. De man was 71 en bracht 42 jaar eerder zijn eerste elpee met dialectliederen op de markt.¹ Op dat moment ging er een bal aan het rollen die uiteindelijk zou leiden tot een wijd verspreide Folkherleving en –beleving in ons land.

In augustus 2008 werd de 30e Stage voor Traditionele Volksmuziek georganiseerd door vzw *Muziekmozaïek* in het Vlaams-Brabantse dorpje Gooik. In de maand december van datzelfde jaar vierde deze organisatie de 40^e verjaardag van ‘T KLIKSKE. Het was in 1968 dat deze pioniers van de Vlaamse Volksmuziek uit Kester hun eerste stapjes in de buitenwereld zetten en dat tegelijkertijd in Nederokkerzeel Hubert Boone zijn volksensemble DE VLIER oprichtte.² Deze laatste leverde in dezelfde periode tevens bewijs voor het bestaan van een Belgische doedelzaktraditie dankzij zijn opzoekingswerk in het *Muziekinstrumentenmuseum* te Brussel.³ 40 jaar later kan men voor dit instrument een opleiding volgen in twaalf verschillende muziekscholen in Vlaanderen.⁴ In 40 jaar tijd is een marginaal muziekgenre uitgegroeid tot een gestructureerd en ondersteund geheel. En plots werd Volksmuziek dan Folk, toen de jonge garde ouder werd en zijn wereld van een nieuwe generatie moest voorzien. Vandaag slaat die generatie iedere dag de benen uit op Folkbals in alle steden, waar er nog gedanst wordt op een manier zoals dat in ons land meer dan honderd jaar geleden al gebeurde.

Hoog tijd dus om die Folkherleving een erkende plaats in de geschiedenis te geven. Het is nu zo’n 40 jaar geleden dat de Volksmuziek in ons land van onder het stof werd gehaald en dat men voor het eerst termen als ‘Folk-’ en ‘Volksmuziekrevival’ kon horen vallen. Die revival in ons land was verre van uniek. Ook in andere Europese regio’s en in Amerika in het bijzonder vertoonden zich sinds de eerste helft van de 20^e eeuw verse sporen van een interesse in het eigen muziekverleden. Die plotselinge aandacht moet bekeken worden in de ruimere context van de nieuwe cultuurbeleving die deze eeuw met zich meebracht. Deze cultuurbeleving ontstond na 1945 in Amerika en kwam vandaar Europa binnen vliegen. Cultuur werd zoals alles een consumptieproduct en ieder mens werd consument. Muziek in het bijzonder werd

¹ http://nl.wikipedia.org/wiki/Wannes_Van_de_Velde

² BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davidsfonds, 2002, p. 163

³ DE COCK B., ‘De doedelzak. Een verhaal van verloren traditie en heropleving’, in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1992, p.18

⁴ www.muziekmozaïek.be

plots voor iedereen en op elk moment beschikbaar. Dat bracht enorme voordelen met zich mee, maar zorgde daarnaast ook voor een ongeziene commercialisering en de hieraan gekoppelde vervlakking van bepaalde muzieksoorten. De commercieel uitgemolken Popcultuur was een verschijnsel waar niet iedereen zomaar vrede mee nam. De verschillende reacties bleven dan ook niet uit. Eén van die reacties uitte zich in de speurtocht van verschillende volkeren naar hun eigen traditie. Op die manier overspoelde de zogenaamde Folkrevival grote gebieden van de Westerse samenleving. Ook in Vlaanderen was dit het geval, waar de revival werd getrokken door WANNES VAN DE VELDE, Hubert Boone en Herman Dewit.⁵ Deze drie pioniers zorgden er elk op hun manier voor dat Volksmuziek en in uitbreiding Folkmuziek zich op dat moment als genre kon gaan profileren. In hun voetsporen trad menig enthousiasteling. De Volksmuziekmicrobe was losgelaten, nieuwe muziekgroepen, Folkclubs, stages en festivals zagen het licht. Het verhaal van de Folk begint als een oude molen die men ooit weer in gang duwde en daar tot de dag van vandaag nog altijd niet van bekomen is.

Mijn persoonlijke verhaal in het wereldje van de Volksmuziek begint heel lang geleden, toen ik nog klein en onwetend was, en elk eerste weekend van juli met mijn ouders mee mocht naar het Gooikse *Feestival*. Dat was een klein maar gezellig muziekgebeuren, met als meest opvallende kenmerk de familiale sfeer die er doorgaans hing. Iedereen die er kwam was ergens wel familie van elkaar, of had ooit nog een verhouding gehad met de schoonbroer van een zus van de slager van een van de organisatoren. En ook al was je in de verste verte niet gerelateerd aan het festival, toch zou je er geen minuut alleen hoeven te zijn. Dit gevoel van thuiskomen is mijn eerste memorabele ervaring met de Volksmuziek geweest en vandaag, zo'n goeie tien jaar later, is dat gevoel alleen maar versterkt. Het *Feestival* beschikte over drie concerttenten, waarin akoestische Volksmuziekgroepen uit heel Europa werden geprogrammeerd. Het geheel werd omringd door rijen kraampjes van instrumentenbouwers en kunstenaars en in het midden stond het prachtige Duveldroomschip, waar ik later mijn eerste Duvel zou schenken en drinken en waaronder verder voornamelijk geschild werd tegen de regen. Het regende nu eenmaal altijd tijdens *Feestival*.

Ook ik had natuurlijk op de wei ergens een nonkel en tante lopen die actief waren in de *Volksmuziekgilde*. Op een dag vroegen ze mij of ik geen interesse had om eens naar de 'stage' te komen. Ik had nog nooit van de 'stage' gehoord, maar stelde mij er een *Feestival* van vijf

⁵ SCHEYS M., *40 jaar heropleving van de Volksmuziek in Vlaanderen: literatuurstudie in functie van verder onderzoek* (onuitgegeven bachelorscriptie), Ugent, 2007-2008, p. 3

dagen bij voor en was meteen verkocht. Mijn inschrijving in dat jaar zou een heel innemende beslissing blijken, want die eerste stageweek staat mij in het geheugen gegrift als een van de mooiste momenten uit mijn leven. Ik leerde er massa's nieuwe mensen kennen, ontmoette er enkele van mijn beste vrienden en kwam voor de eerste keer in aanraking met een 'trekzak'. Het zal dit jaar in augustus de negende maal zijn dat ik deelneem aan deze opmerkelijke gebeurtenis. De tijd vliegt, zeggen ze dan, en dat is inderdaad zo.

Op die manier ben ik dus in de folkwereld gerold en zoals dat bij de meeste mensen het geval is, ben ook ik er nooit meer uitgeraakt.

Het lag dan ook voor de hand dat ik vorig jaar een Bachelorscriptie schreef met als titel: *40 jaar heropleving van de Volksmuziek in Vlaanderen: literatuurstudie in functie van verder onderzoek*⁶. Dat verder onderzoek heb ik dit jaar proberen voeren, via een methodologie die ik straks uitvoerig uiteen zal zetten. Laat mij het nu eerst en vooral hebben over de vraagstelling die vooropgesteld werd. Het was mijn bedoeling om, zoals hierboven reeds aangehaald, de Folkherleving in ons land een plek te gunnen in de muziekgeschiedenis. Op die manier zou ik als het ware zelf een stukje van die geschiedenis schrijven. Een recent stukje, dat wel, maar het is mijn bescheiden mening dat we soms beter het relaas van de historie neerpennen terwijl we die zelf beleven. Tenslotte hoefde ik maar met de pioniers te gaan praten om hun verhaal en motivaties te kennen. Alleen voor die van WANNES VAN DE VELDE kwam ik daarvoor te laat. Een reden te meer echter om de daad bij het woord te voegen en de andere voortrekkers van de Volksmuziek bij hun nekvel te grijpen. De gebeurtenissen uit de jaren '60 in ons land werden al uitvoerig besproken in de beschikbare bronnen. Het is alles wat die revival met zich meebracht echter, dat voorlopig onbeschreven bleef. Persoonlijk vond ik dan ook dat het tijd was om daar verandering in te brengen. Vandaag, 40 jaar na de oprichting van zowel DE VLIER als van 'T KLIKSKE en 42 jaar na de debuutelpée van WANNES VAN DE VELDE, staat de beknopte geschiedenis van de Vlaamse Volksmuziekerleving bij deze op papier.

Het corpus van mijn tekst bestaat uit zeven hoofdstukken. Een eerste hoofdstuk valt al direct met de deur in huis door een antwoord te zoeken op veelgestelde vragen als: 'Wat is Volksmuziek?', 'Wat is Folk?' en 'Is er een noemenswaardig verschil tussen beiden?' Om deze vragen vlot te kunnen beantwoorden, koos ik ervoor om een onderscheid te maken tussen 'Volksmuziek van vroeger' en 'Volksmuziek van nu', waarbij met dit laatste de muziek

⁶ SCHEYS M., *40 jaar heropleving van de Volksmuziek in Vlaanderen: literatuurstudie in functie van verder onderzoek* (onuitgegeven bachelorscriptie), Ugent, 2007-2008

vanaf de herleving bedoeld wordt. Ik beriep mij op een aantal vooraanstaande bronnen betreffende de ‘Volksmuziek van vroeger’ en selecteerde hieruit de meest opvallende kenmerken die door elk van hen toegewezen worden aan het genre. Bij de ‘Volksmuziek van nu’ werd op zijn beurt een indeling gemaakt in ‘Folk’ en ‘Volksmuziek’, met een belangrijke nadruk op wat de muzikanten zelf onder die termen verstaan.

Hoofdstuk II behandelt de revivals in andere landen die van grote invloed zijn geweest op het fenomeen in Vlaanderen. De Folkherleving in Amerika, Engeland en Frankrijk zijn daarbij de meest relevante voorbeelden. Vele Vlaamse groepen speelden aanvankelijk uitsluitend Angelsaksische muziek alvorens de eigen traditie een kans te geven. Ook voor het ontstaan van de Vlaamse Folkrock zijn voornoemde regio’s van cruciaal belang geweest.

Ook in hoofdstuk III hebben we het nog over belangrijke invloeden, zij het dan wel die invloeden die de eigen geschiedenis met zich heeft meegebracht. We bekijken de weg die het Nederlandstalige volkslied in de loop der jaren heeft afgelegd: van de eerste gedrukte liedbundels uit de 16^e eeuw, over de herontdekking en het veldwerk van 19^e eeuwse romantici, tot de laatste onderzoekers van voor de tweede wereldoorlog. Tijdens het interbellum groeide ook de interesse voor traditionele volksdansen in ons land. Het laatste deel van dit hoofdstuk wordt bijgevolg opgeofferd aan de geschiedenis van de volksdans in Vlaanderen, omdat die gezien moet worden als achtergrond van de vele Folkbals die vandaag met de regelmaat van de klok georganiseerd worden.

Met hoofdstuk IV zijn we uiteindelijk beland bij de echte Vlaamse Volksmuziekrevival uit de jaren 1960. De drie pioniers die ik eerder vermeldde, komen daarin als eersten aan bod. Aansluitend volgt de hele geschiedenis die de Folkwereld sindsdien gekend heeft in Vlaanderen, met zijn ups and downs, over de bruggen van RUM en KADRIL, via een ‘tweede revival’ met groepen als FLUXUS, LAÏS en AMBROZIÏN, tot en met de opkomst van het fenomeen *Boombal*. Omdat het onmogelijk bleek om een volledig overzicht te geven, spitste ik in die uiteenzetting vooral toe op groepen die het grote nieuws hebben gehaald of op bepaalde momenten toch een wezenlijke populariteit hebben gekend. Grote aandacht wordt in dit hoofdstuk ook besteed aan de structurering van de Folkwereld, waarvoor ’T KLIKSKE vanuit Gooik de belangrijkste initiatiefnemer was.

Hoofdstuk V is dan een beetje een breuk in die chronologische opbouw. Het behandelt de aandacht die de media in de loop der tijd geschonken heeft aan de verschillende fases van de Folkrevival. In hetzelfde hoofdstuk wordt ook uitgeweken naar het imago dat de Volksmuziek daardoor opgeplakt kan krijgen. Niet zelden wordt de link gelegd met Vlaams-nationalistische kringen. Het geval van Soetkin Collier, die niet mee mocht zingen met URBAN TRAD op het

Eurovisiesongfestival in Riga, is daar waarschijnlijk het bekendste voorbeeld van.

Hoofdstuk VI werpt als eerste zijn licht op de huidige Folkscène. Via een vooraf opgestelde vragenlijst die aan 39 Folkgroepen werd voorgelegd, peilde ik naar het profiel van de hedendaagse Vlaamse Folkmuzikant. De data uit deze enquête werden vervolgens statistisch verwerkt en in een algemene impressie gegoten. Het gaat hier natuurlijk slechts om een eerste schets en het gecreëerde beeld mag zeker niet veralgemeend worden. Het aantal groepen dat deelnam aan het onderzoek ligt daarvoor veel te laag. Veeleer kan worden gesteld dat dit hoofdstuk een schets tracht te geven van de verschillende opvattingen en motivaties van volksmuzikanten uit zowel de oude als de nieuwe generatie. Er werd vooral op kwalitatieve wijze gepeild naar opvattingen over de termen ‘Volksmuziek’ en ‘Folk’ en in het bijzonder naar het belang die de traditie nog speelt in het huidige repertoire.

Hoofdstuk VII hamert nog wat verder in op die huidige Folkscène, meer bepaald op zijn structuur en instellingen, waarbij speciale aandacht wordt besteed aan de institutionalisering van het Volksmuziekonderwijs die volop aan de gang is en die reeds van groot belang bleek te zijn bij het gestegen niveau van de huidige generatie muzikanten. Ter afsluiting van dit hoofdstuk wordt nog even de link gelegd tussen Folk en Wereldmuziek, twee genres die vandaag volgens verschillende bronnen meer en meer naar elkaar toe groeien, als ze al niet altijd synoniem voor elkaar zijn geweest.

2. METHODOLOGIE

2.1. Status Quaestionis

Alvorens te kunnen beginnen schrijven aan een geschiedenis van de Volksmuziek in eigen land, werd ik gedwongen om mijn blik te verruimen naar een meer algemene opvatting van het fenomeen. Dat bleek niet zo moeilijk te zijn. Over het ontstaan en de betekenis van Volksmuziek aller landen is doorheen de jaren immers al heel wat inkt gevloeid. Voor het formuleren van de definitie in hoofdstuk I maakte ik meer bepaald gebruik van de publicaties van vier vooraanstaande kenners op dit vlak. De etnomusicoloog Albert Boone publiceerde in 1999 zijn *Magnum Opus* onder de titel *Het Vlaamse volkslied in Europa*⁷. Dit 2120 pagina's tellende levenswerk beslaat de rijke oogst van de vele reizen die hij maakte met als doel het Europese volkslied in kaart te brengen, met als vertrekpunt het patrimonium van Vlaamse volksliederen. In de inleiding schetst Boone respectievelijk het probleem om een gepaste definitie te vinden voor de term 'volkslied' en de geschiedenis van dit lied vanaf de 16^e eeuwse liedboeken tot en met de ontdekkingen van de laatste onderzoekers in de vroege 20^e eeuw.

Een tweede publicatie is een artikel van de Heer Jozef Robijns, tevens musicoloog van beroep, in de bundel *Op harpen en snaren: Volksmuziek, volksdansen, volksinstrumenten in Vlaanderen*⁸. Het artikel bestaat uit een opsomming van alle kenmerken die doorgaans aan het volkslied worden toegeschreven en was voor mij interessant omdat het deze belicht met voorbeelden uit het Nederlandstalige liedrepertoire.

Een meer algemene definitie van Volksmuziek biedt ons de Amerikaanse etnomusicoloog/antropoloog Bruno Nettl in *Folk and traditional Music of the Western continents*⁹, waarin hij de kenmerken van Folk schetst die van toepassing zijn op de muziek van verschillende culturen. Het werk dateert uit 1965. Meer recent zijn daarnaast de bevindingen van zijn collega Philip V. Bohlman, die aan de universiteit van Indiana het boek *The study of Folk music in the modern world*¹⁰ uitbracht. Als spilfiguur bij het voornoemde onderscheid dat in mijn scriptie gemaakt wordt tussen de vroegere en meer recente

⁷ BOONE A., *Het Vlaamse volkslied in Europa*, Tielt, Lannoo, 1999

⁸ ROBIJNS, J., 'Wat sanc, wat clanck', in: ROBIJNS J.(ed.), *Op harpen en snaren: volksmuziek, volksdansen, volksinstrumenten in Vlaanderen*, Antwerpen, De Nederlanden, 1983, pp. 13-20

⁹ NETTL B., *Folk and traditional Music of the Western continents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965

¹⁰ BOHLMAN P.V., *The study of folk music in the modern world*, Bloomington, Indiana University Press, 1988

Volksmuziek, bleek deze publicatie zeer interessant. Ze spitst namelijk toe op de belangrijkste veranderingspatronen die de modernisatie en urbanisatie veroorzaakten met betrekking tot de voortleving van Volksmuziek in de moderne wereld.

Wanneer het dan aankomt op de zogenaamde ‘Volksmuziek van nu’ waar ik het over zal hebben in datzelfde hoofdstuk I, zwijgen de bronnen in alle talen en moest noodgedwongen teruggevallen worden op recente artikels uit het milieu en gesprekken met de volksmuzikanten zelf. Meer daarover echter in de uiteenzetting van mijn methodologie.

Ook de Angelsaksische revival wordt in de bronnen uitvoerig beschreven. Om een algemeen beeld te schetsen van de gebeurtenissen in de jaren '60 beriep ik mij op Richard Taruskin's veelgeprezen overzicht van de Westerse muziek.¹¹ De geschiedenis van de Folkrevival in Amerika en Engeland wordt dan verder uiteengezet aan de hand van een aantal publicaties van respectievelijk Richard Carlin¹² en Fred Woods¹³. Door Simon Frith wordt een interessante vergelijking gemaakt tussen de ideologie van Folkmuziek in Amerika en de Rockmythe die daar in de jaren '60 gestalte kreeg. Het artikel *The magic that can set you free: the ideology of Folk and the myth of the Rock community*¹⁴ werd gepubliceerd in het tijdschrift *Popular Music* van de universiteit van Cambridge en werpt zijn licht op de gelijkaardige ideologie die schuilt achter zowel de Folk- als de Rockgemeenschap. Deze op het eerste zicht totaal verschillende muziekgenres raken elkaar volgens Frith wanneer het aankomt op het gemeenschapsgevoel dat ze beiden pogen te creëren.

Over de revival in ons eigen land springen drie publicaties meteen in het oog. *Naar de bronnen van de Folk*¹⁵ van Dree Peremans en *Traditionele muziek uit Vlaanderen*¹⁶ van Wim Bosmans zijn daarvan de meest recente. Beide heren hebben de revival van dichtbij kunnen volgen en dat maakte hun boeken als bron zo interessant voor mijn onderzoek.

Dree Peremans werkte van 1970 tot 2000 bij de BRT als producer van Folkprogramma's als *Het einde van de wereld*, *Folk op donderdag* en projecten als de *Islandsuite*. De ‘bronnen van de Folk’ zoekt hij via het beschrijven van de 3 W's en de volksliedstudie uit de 19^e eeuw, en via het schetsen van de hedendaagse muziekpraktijk. Van de drie W's, WANNES VAN DE

¹¹ TARUSKIN R., *The Oxford history of Western music*, Oxford, Oxford University Press, 2004

¹² CARLIN R., *English and American folk music*, New York, Facts on file publications, 1987

¹³ WOODS F., *Folk Revival. The rediscovery of a national music*, Poole, Dorset, Blandford Press, 1979

¹⁴ FRITH S., ‘The magic that can set you free: the ideology of folk and the myth of the rock community’, in: MIDDLETON R. (ed.), *Popular Music: Folk or popular? Distinctions, influences, continuities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 159-169

¹⁵ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006

¹⁶ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davdsfonds, 2002

VELDE, WALTER DE BUCK en WILLEM VERMANDERE, zullen wij enkel eerstgenoemde bespreken, gezien de andere twee mijns inziens in mindere mate gerelateerd kunnen worden aan de daaropvolgende Folkbeweging.

Wim Bosmans werkte zesentwintig jaar samen met pionier Hubert Boone in het *MIM* te Brussel.¹⁷ Zijn boek geeft een vrij uitgebreide opsomming en verduidelijking van alle aspecten die met de Vlaamse Volksmuziek te maken hebben. Zo behandelt hij de volksliedstudie en –verzamelaars, alle aspecten van traditionele muziek, de overlevering van liedteksten, het zingen van de marktzangers en de verschillende soorten muzikanten, dansen en instrumenten. Ten slotte wijdt hij het laatste hoofdstuk van zijn boek aan de herleving van de Volksmuziek in Vlaanderen vanaf de jaren '60.

Die eerste revival werd echter al vroeger uiteengezet, onder andere door Jean-Paul Sepieter in *De muziek van het Vlaamse volk*¹⁸ uit 1981. Hij schetst hierin de hoofdpersonages en het verloop van de revival, maar besteedt vooral aandacht aan de herleving in de Westhoek sinds de komst van ALFRED DEN OUDEN EN KRISTIEN DEHOLLANDER. Als Frans-Vlaming eert hij de Vlaamse Volksmuziek omdat die ervoor gezorgd heeft dat de verdoofde Vlaamse bewustwording terug wakker schoot. De nationalistische trekjes van het Volksmuziekmilieu durven in dit boek al wel eens de kop op steken, zij het dan enkel in de positieve zin van het woord.

Andere interessante werken die mij informatie over de revival konden verschaffen, zijn de jaarboeken van het *Volksmuziekatelier*. Tussen 1983 en 1988 werden 6 jaarboeken uitgegeven met wetenschappelijke artikels over Volksmuziek, waarvan de laatste editie speciaal is gewijd aan twintig jaar herleving.

In de loop van die eerste twintig en de twintig jaar erna, verschenen over de geschiedenis van de Volksmuziek en in het bijzonder over het volkslied in Vlaanderen al heel wat publicaties. Het onderzoek werd immers op verschillende domeinen aangekaart: zowel sociologen als filologen als musicologen beschouwen het volkslied als hun vakgebied. Meer bepaald in de volkskunde heeft menig filoloog zich reeds op de studie gesmeten. De grootste pluim moet hier zonder twijfel geschonken worden aan de *Katholieke Universiteit van Leuven*, meer bepaald aan Prof. Dr. Stefaan Top. Deze stuurde in functie van zijn onderzoek naar het levende lied in Vlaanderen een heel resem studenten voor hun eindwerk de baan op om in de voetsporen van Herman Dewit liederen te gaan opnemen bij gepensioneerde mensen. Door de

¹⁷ BOSMANS W., DEBRAEKELEER J. en L. Smout, 'Hubert Boone 60 jaar', in: *Goe Vollek*, nr.1, 2001, pp. 7-8

¹⁸ SEPIETER J.P., *De muziek van het Vlaamse land*, Dunkerque, Westhoek-editions, 1981

liederen vervolgens te classificeren volgens functie en soort, werd op deze wijze in Leuven het in Brabant begonnen pionierswerk op geslaagde wijze verder gezet.¹⁹

Ik wil echter niet te diep ingaan op de volksliedstudie, omdat mijn eigen onderwerp eerder de historische en ook een beetje sociologische kant opgaat. Ik wilde wel het werk van Stefaan Top vermelden omdat het in deze context was, dat ik een interessante thesis ontdekte. In *jaarboek III* van het *Volksmuziekatelier* uit 1985 las ik namelijk een artikel van een zekere Marc Hauman. Het was getiteld: *Volksmuziek in Vlaanderen. Het vervolg van een rijke traditie*²⁰. Het artikel is een zeer bondige samenvatting van zijn licentiaatverhandeling, die de Volksmuziekscène in Vlaanderen na de eerste revival beschrijft. De titel van zijn verhandeling klinkt voluit: *Volksmuziek in Vlaanderen. Theorie en praktijk van een marginaal muziekgenre, samengesteld aan de hand van gesprekken met hedendaagse volksmuzikanten*²¹.

De werkwijze van Hauman sprak mij erg aan, vooral omdat hij zelf contact is gaan leggen met verschillende groepen en muzikanten. Aan de hand van een standaard vragenlijst, voorgelegd aan vijftientig Folkgroepen uit alle Vlaamse provincies, schetste hij in zijn werk als eerste een beeld van de volksmuzikant na de eerste revivalperiode. In de laatste paragraaf van het artikel in *jaarboek III* schrijft hij: “Het ging hier om een eerste beschrijving van de Vlaamse Volksmuziekscène, waarbij vijftientig groepen of muzikanten betrokken werden. Het getallenmateriaal is dus een benadering, geen zekerheid en de lijst van de vermelde groepen is verre van volledig. Groepen die graag zouden meewerken aan een volgende enquête mogen alvast een seintje geven.”²² Deze laatste zin toont aan dat ervan uitgegaan werd dat aanvullend onderzoek zou volgen. Naar mijn weten is dergelijk onderzoek echter nooit gebeurd.

Ik nam contact op met de heer Hauman en werd onmiddellijk vriendelijk uitgenodigd voor een gesprek. Samen zochten we naar een mogelijke aanpak voor mijn eigen onderzoek en naar een methode waarop dat enigszins een voortzetting zou kunnen zijn van het werk van Hauman zelf. Die methode zou uiteindelijk leiden tot Hoofdstuk VI van deze scriptie, waarin ik op mijn beurt het profiel van onze Folkmuzikanten tracht te schetsen.

Ook vanuit de Communicatiewetenschappen is er interesse in de Volksmuziek. In 1993-1994 schreef Ingrid Debout aan de VUB als eindwerk *Volksmuziek in een moderne samenleving*,

¹⁹ TOP S., ‘Het seminarie voor Volkskunde van de Leuvense universiteit en het volkslied’, in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier Jaarboek I*, Galmaarden, 1983, pp. 50-68

²⁰ HAUMAN M., ‘Volksmuziek in Vlaanderen. Het vervolg van een rijke traditie’, in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier Jaarboek III*, Galmaarden, 1985, pp. 109-118

²¹ HAUMAN M., *Volksmuziek in Vlaanderen. Theorie en praktijk van een marginaal muziekgenre, samengesteld aan de hand van gesprekken met hedendaagse volksmuzikanten* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Leuven KUL, 1984

²² Marc Hauman in HAUMAN M., ‘Volksmuziek in Vlaanderen. Het vervolg van een rijke traditie’, in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier Jaarboek III*, Galmaarden, 1985, p. 117

*een exploratief onderzoek in Vlaanderen*²³. Haar doel was om eens te kijken hoe de Volksmuziekscène in Vlaanderen het stelt in deze High Tech maatschappij en welke rol nieuwe technologieën, vooral dan vanuit de media, spelen bij de overleving van die Volksmuziek. Ook dit was zeer interessant voor mijn eigen onderzoek, aangezien ik ervan uitga dat de opleving van een genre in grote mate bepaald wordt door de aandacht die er al dan niet door de media aan geschonken wordt. De geschiedenis van de media-aandacht in hoofdstuk V is voor een belangrijk deel op deze verhandeling gebaseerd.

Aan de voormalige RUG schreef Erik Demoen in 1981 in de Etnische Kunst zijn licentiaatthesis getiteld *Studie over hedendaagse interpretaties van Volksmuziek en enquête i.v.m. appreciatie van Volksmuziek*²⁴. Ook hij geeft eerst een uiteenzetting over de Folkrevival, om daarna dan een onderzoek te voeren naar de appreciatie van Volksmuziek bij jongeren. Zijn conclusie is dat de meeste jongeren ontegensprekelijk zijn beïnvloed door de massacultuur, hun voorkeur gaat enkel uit naar Pop. Zeer weinigen luisteren regelmatig naar Volksmuziek, maar de meesten vinden wel dat het genre nog een bestaansreden heeft.

Een laatste thesis die min of meer in dezelfde lijn ligt als de mijne, is er weer een uit de Communicatiewetenschappen, meer bepaald aan de KUL. In 2001 schreef Bart Dhaenens *Revival van de Volksmuziek tegenover culturele globalisering*²⁵. De titel spreekt voor zich. Dhaenens gaat de Folkwereld in verband brengen met culturele globalisering. In zijn besluit schrijft hij dat ook in Vlaanderen de volksmuzikanten hierdoor noodzakelijkerwijs een meer open kijk op het gebeuren hebben gekregen en dat Folk mogelijkerwijs zou kunnen opgaan in wat men nu ‘Wereldmuziek’ noemt. Deze stelling leunt sterk aan bij punt 9.3 van mijn eigen scriptie. Daarnaast heeft Dhaenens het ook al over een tweede heropleving. Ik wil hem daarom ook als brug gebruiken naar wat er nog niet zo uitvoerig onderzocht is, met name de zogenaamde ‘tweede revival’ in Vlaanderen. Sommige mensen in de Volksmuziekcontreien spreken zelfs al van drie heroplevingen. Hoog tijd om daar eens wat duidelijkheid in te scheppen dus.

²³ DEBOUT I., *Volksmuziek in een moderne samenleving, een exploratief onderzoek in Vlaanderen* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Brussel VUB, 1993-1994

²⁴ DEMOEN E., *Studie over hedendaagse interpretaties van volksmuziek en enquête i.v.m. appreciatie van volksmuziek* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Gent RUG, 1981

²⁵ DHAENENS B., *Revival van de Vlaamse volksmuziek tegenover culturele globalisering* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Leuven KUL, 2000-2001

2.2. Eigen onderzoek - Gebruikte methodiek

Eerst en vooral wil ik graag duidelijkheid scheppen over mijn persoonlijke standpunt omtrent deze Folkrevivals. Ik ga akkoord met het gebruik van de term om de gebeurtenissen vanaf de jaren '60 aan te duiden. Ik wens het echter niet te hebben over een tweede, laat staan over een derde revival, omdat ik het Folkgebeuren in ons land als één doorlopende evolutie beschouw. De interesse en de ontdekkingen op vlak van de Volksmuziek zijn gewoon verder blijven gaan, zij het dan wel buiten het oogveld van radio en televisie.

Over de periode na de eerste pioniers zijn de bronnen echter ver te zoeken. Dit is niet zo verwonderlijk, gezien deze geschiedenis nog veel te recent wordt geacht om al in de boeken te staan. De eerste vermeldingen van de nieuwe generatie muzikanten worden al gemaakt in de genoemde werken van Wim Bosmans en Dree Peremans. Deze laatste publiceerde volledig uitgeschreven gesprekken met muzikanten van RUM, KADRIL en LAÏS, een methode die mij op het idee bracht om ook mijn eigen onderzoek voornamelijk op mondelinge bronnen te baseren voor deze periode. Met de minidisk van mijn broer trok ik er dan ook op uit om eens te gaan praten met in volgorde van verschijning Wim Claeys, Herman Dewit, Hubert Boone, Erwin Libbrecht en Koen Garriau. De keuze van deze personen lag voor de hand. Elk van hen heeft op zijn beurt een aanzienlijke rol gespeeld in de verdere evolutie van het Folkgebeuren in ons land. De gesprekken peilden telkens naar (1) het persoonlijke verhaal en de verwezenlijkingen van de muzikanten, (2) de onderhouden contacten met andere pioniers, (3) de persoonlijk ervaren hoogtepunten en dieptepunten van de Folkrevival, (4) de situatie van de huidige Folkwereld en de grootste verschillen met vroeger en (5) het geven van een definitie voor 'Folk' en/of 'Volksmuziek'. De uitgeschreven versie van deze gesprekken kan nagelezen worden in bijlage. [Zie BIJLAGE I a, b, c, d en e].

Een tweede belangrijke bron waaruit ik rijkelijk geput heb gedurende mijn onderzoek, is het archief van vzw *Muziekmozaïek* in het *Huis van de Levende traditie* te Gooik. Daarin is een echte schat aan informatie te vinden. Niet enkel kon ik er alle jaarboeken van het *Volksmuziekatelier* en elke editie van de *Goe Vollek*, het door *Muziekmozaïek* uitgegeven tijdschrift, op nalezen, ook werd er sinds het jaar 2000 elk jaar een persmap aangelegd, waarin alle artikels i.v.m. Volksmuziek bewaard werden die doorheen de jaren zijn verschenen. Ik kon de periode vanaf de eerste Volksmuziekstage dus in principe van maand tot maand volgen. Daarnaast bevat het archief ook de grote werken over de volksliedstudie en de Volksmuziek, met onder andere de collectie van Hubert Boone. Uit deze reeks heb ik slechts één boek geraadpleegd, meer bepaald Boone's *Traditionele Vlaamse volksliederen en*

*dansen*²⁶ uit 2003, omdat een verdere uitwijking naar oude instrumenten en dansen mij te ver zou afleiden van de beknopte geschiedenis die ik in deze scriptie wil geven. Voor een volledig overzicht van deze zaken wil ik nogmaals verwijzen naar het boek *Traditionele muziek uit Vlaanderen*²⁷ van Wim Bosmans.

Een laatste gebruikte methode was het rondsturen van een vragenlijst naar zoveel mogelijk Folkgroepen om, in de voetsporen van voornoemde Marc Hauman en zoals uiteengezet in Hoofdstuk VI, te peilen naar het profiel van de Vlaamse Folkmuzikant. Alle informatie hieromtrent kan dan ook in dit hoofdstuk teruggevonden worden.

Tot zover mijn uiteenzetting over geraadpleegde literatuur en de gehanteerde methodiek voor deze scriptie. Daarnaast wil ik nog enkele structurele kenmerken verduidelijken die hierin zullen gebruikt worden. Om het ietwat overzichtelijk te houden, heb ik er namelijk voor gekozen om enkele structurele regeltjes consequent door te voeren. Zo worden muziekgenres altijd met een hoofdletter geschreven. Dit geldt ook voor samengestelde termen waarin deze voorkomen. Zo zullen woorden als ‘Folkmuzikant’ en ‘Volksmuziekstage’ met een hoofdletter geschreven worden. Als we schrijven over de ‘volksmuzikant’ zal dat echter met een kleine letter gebeuren, omdat dit woord niet de volledige term ‘Volksmuziek’ bevat. Hetzelfde geldt voor woorden als ‘volkslied’ en ‘volkscultuur’. Er is trouwens geen enkele geraadpleegde bron die laat uitschijnen dat deze termen met een hoofdletter zouden moeten beginnen.

Een tweede kenmerk zijn cursief gedrukte woorden, die enerzijds de vreemde oorsprong van een term kunnen beduiden of anderzijds de titels van boeken en artikels of namen van commissies en organisaties kunnen benadrukken.

Voor groepsnamen dan, heb ik ervoor gekozen om deze in kleine hoofdletters te drukken, om de simpele reden dat dat bijzonder overzichtelijk bleek. Het hoofdlettersysteem geldt ook voor eigennamen die zowel de naam van een muzikant als de naam van zijn groep beslaan. WANNES VAN DE VELDE is daar een goed voorbeeld van. Dit is echter niet het geval voor muzikanten die in een groep spelen met een andere naam, zoals Herman Dewit van ‘T KLIKSKE

Het gehanteerde systeem voor bibliografische referenties nam ik over uit het vak *Inleiding tot de Kunstwetenschappen*, gedoceerd in het eerste bachelorjaar van de opleiding Kunstwetenschappen aan Universiteit Gent.

²⁶ BOONE H., *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, Leuven, Peeters, 2003

²⁷ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davidsfonds, 2002

Deze scriptie bevat verder zes bijlagen. In een eerste zitten de reeds aangehaalde uitgeschreven gesprekken met de geïnterviewde volksmuzikanten. Een tweede bijlage bevat de lege vragenlijst die werd rondgestuurd naar de Vlaamse Folkgroepen. Bijlage III bevat dan de lijst van groepen die ook effectief geparticipeerd hebben aan het onderzoek. Dit is relevant om aan te tonen dat er zowel jonge als oude groepen deelnamen en dat de resultaten bijgevolg in het licht van deze verdeling moeten worden gezien. In bijlage IV kunnen een aantal grafieken en tabellen geraadpleegd worden als visuele ondersteuning bij het iets stroevende Hoofdstuk VI. Bijlage V geeft een opsomming van de belangrijkste Folkclubs en -festivals die momenteel actief zijn in ons land. Deze werden in bijlage gezet omdat de lijst te veel plaats zou innemen in het corpus van de scriptie. Ten slotte zit er in bijlage VI een lijst met luistervoorbeelden, die te beluisteren zijn op bijgevoegde cd. Doorheen mijn uiteenzetting zal af en toe naar deze voorbeelden verwezen worden. De cd biedt een muzikale illustratie bij de groepen waarover geschreven wordt en is bedoeld als rustpunt tussen het drukke lezen door. De keuze van de nummers berust grotendeels op mijn persoonlijke voorkeur. Ik wens jullie bij deze dan ook veel plezier bij het beluisteren ervan en vooral ook bij het lezen van dit werk.

3. HOOFDSTUK I: EEN DEFINITIE VAN VOLKSMUZIEK

De opdracht om een sluitende definitie te formuleren voor de term ‘Volksmuziek’ is er één van zwoegen en zweten. Vele onderzoekers en geïnteresseerden hebben het reeds geprobeerd, maar nooit is men echt tot een consensus gekomen. Het is dan ook niet gemakkelijk om een muziekgenre te definiëren, zeker niet wanneer er vele verschillende benamingen voor bestaan. Volksmuziek, Folk, Traditionele Muziek, Roots, Wereldmuziek,... volgens Paul Rans is het één grote pot nat: één muzieksoort die op verschillende manieren geïnterpreteerd wordt.²⁸

In onderstaande definitie tracht ik een onderscheid te maken tussen ‘Volksmuziek van vroeger’ en ‘Volksmuziek van nu’, waarbij met ‘vroeger’ alle muziek van voor de herleving in de jaren ‘60 wordt aangeduid. Bij de ‘Volksmuziek van vroeger’ maak ik verder geen onderscheid tussen de termen ‘Folk’ en ‘Volksmuziek’, omdat dit onderscheid enkel van toepassing is op de ‘Volksmuziek van nu’.

Laat ons echter beginnen met een afbakening van het genre. Luis Armstrong nam ooit een extreem standpunt in door te beweren dat “all Music is Folk Music: leastways I never heard of no horse making it”²⁹. Een waarheid als een koe, maar zo gemakkelijk komen we er natuurlijk niet vanaf. Het is inderdaad zo dat alle muziek uiteindelijk zijn wortels heeft in de meest primitieve³⁰ muziekvorm van een cultuur. Wanneer deze cultuur zich ontwikkelt en meer gesofisticeerde vormen aanneemt, zal ook de muziek als uitingsvorm van een cultuur verdere stadia bereiken. Op die manier ontstaat een geleerde vorm van muziek naast de meer primitieve genres. Deze laatste zullen echter parallel blijven verder leven bij bepaalde delen van de bevolking, aangezien deze voor hun herkenbaar en functioneel zijn.³¹ Laat ons er dus van uit gaan dat met de term ‘Volksmuziek’ zoals we hem hier willen bespreken, deze immer aanwezige primitieve vorm van muziek wordt bedoeld.

In mijn poging om een aanvaardbare definitie voor ‘Volksmuziek van vroeger’ te formuleren, baseer ik mij in de volgende paragrafen op de theorieën van enkele kenners op vlak van de Volksmuziekstudie, met name Bruno Nettl³², Jozef Robijns³³ en Albert Boone³⁴.

²⁸ RANS P., ‘Traditionele muziek: vroeger volks, nu elitair?’, in: *Goe Vollek*, nr. 2, 2002, p. 3

²⁹ BOONE A., *Het Vlaamse volkslied in Europa*, Tielt, Lannoo, 1999, p. 17

³⁰ Het woord ‘primitief’ dient hier niet opgevat te worden in de pejoratieve betekenis die de geschiedenis aan de term gegeven heeft, maar mag letterlijk als ‘oudste’ of ‘eerste’ worden begrepen.

³¹ NETTL B., *Folk and traditional Music of the Western continents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 2

³² NETTL B., *Folk and traditional Music of the Western continents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965

³³ ROBIJNS, J., ‘Wat sanc, wat clanck’, in: ROBIJNS J.(ed.), *Op harpen en snaren: volksmuziek, volksdansen, volksinstrumenten in Vlaanderen*, Antwerpen, De Nederlanden, 1983, pp. 13-20

3.1. De oorsprong van een ondefinieerbare term

De term ‘volkslied’ werd geïntroduceerd door de Duitse filoloog Johann Gottfried Herder in zijn *Briefwechsel über Ossian* uit 1773. Hij gebruikte deze als synoniem voor het *popularlied*, een vertaling van het Engelse *popular song*, dat later onder invloed van Herder ook *Folk song* zou gaan heten.³⁵ Uit de hernieuwde interesse voor het gewone volk die de opkomende Romantiek met zich meebracht, ontstonden verder benamingen als ‘Volksmuziek’, ‘volksdans’, ‘volkscultuur’ en ‘volkskunde’. Wat een definitie van al deze termen zo moeilijk maakt, is het woord ‘volks’. ‘Het volk’ wordt doorgaans door de meeste mensen onmiddellijk geassocieerd met het plebs, de lagere sociale klassen. Herder zelf vecht deze sociologische interpretatie echter aan in zijn *Stimmen der völker in liedern* uit 1744. Voor hem zijn de drie hoofdkenmerken van het volkslied ‘esthetische kwaliteit’, ‘algemene verspreiding’ en ‘oudheid’. Het volk is voor Herder een verheven volk. Toch verengt hij het begrip zelf door te zeggen dat “het volk niet het gepeupel is in de straten: dat zingt en dicht nooit, maar schreeuwt en verminkt”³⁶. Verdere sociologische interpretaties van de term worden gegeven door W. Steinitz (“het volkslied wordt gedragen door het arbeidende volk!”³⁷) en A.L.Lloyd (“the mother of folklore is poverty”³⁸). Deze drang naar een ideologische kader en klassenstrijdterminologie zorgt volgens Albert Boone echter voor een beperking van het veld van het Volksmuziekonderzoek.³⁹ Jozef Robijns gaat hiermee akkoord en vindt dat met ‘volk’ niet enkel de lagere klasse mag worden aangeduid, maar eerder een bevolkingsgroep of gelijkgezinde groep op politiek, religieus en cultureel vlak.⁴⁰ Ik ga met deze laatste stelling akkoord, temeer omdat we later zullen ontdekken dat hetgeen sinds Herder ‘Volksmuziek’ genoemd wordt, eigenlijk van meet af aan onderzocht en gedefinieerd werd door een hogere klasse van geletterden. Maar meer daarover in het volgende hoofdstuk.

3.2. Kenmerken van de vroegere Volksmuziek

3.2.1. Oorsprong/schepper

Over de oorsprong van Volksmuziek bestaan opnieuw verschillende theorieën. Toen ze in de

³⁴ BOONE A., *Het Vlaamse volkslied in Europa*, Tielt, Lannoo, 1999

³⁵ BOONE A., *Het Vlaamse volkslied in Europa*, Tielt, Lannoo, 1999, p. 12

³⁶ IDEM, p. 14

³⁷ IDEM, p. 16

³⁸ IBIDEM

³⁹ IBIDEM

⁴⁰ ROBIJNS, J., ‘Wat sanc, wat clanck’, in: ROBIJNS J.(ed.), *Op harpen en snaren: volksmuziek, volksdansen, volksinstrumenten in Vlaanderen*, Antwerpen, De Nederlanden, 1983, p. 17

19^e eeuw herontdekt werd door een handvol romantici, geloofden deze graag dat dit soort muziek spontaan ontsproot uit de collectieve volksziel. Mij beroepend op de elementaire logica dat een grote groep mensen niet uit het niets spontaan samen begint te componeren, is deze stelling echter moeilijk te aanvaarden. Een andere theorie is die van het gezonken cultuurgood, volgens dewelke Volksmuziek ontstaat in hogere kringen en dan afzakt naar de grote massa, die het aanvaardt en verder aanpast. Dit idee is zeker van toepassing op een heel aantal vandaag gekende liederen, maar kan onmogelijk veralgemeend worden. Ikzelf vind meer aansluiting bij de scheppingsleer, die stelt dat één individu een lied of melodie componeert in de geest van zijn tijd, dat vervolgens wordt overgenomen door de rest van de bevolking.⁴¹

3.2.2. Mondelinge doorgave en aanpassing

De schepper is echter van secundair belang, aangezien hij in de meeste gevallen anoniem blijft. Veel belangrijker is dat het lied wordt aanvaard door de bevolking. Ofwel wordt het aanvaardt, ofwel wordt het simpelweg niet meer gezongen. Het lied wordt vervolgens van generatie op generatie mondeling doorgegeven en aangepast. Die aanpassingen gebeuren om velerlei redenen: het kan zowel esthetische verbeteringen betreffen of wijzigingen omdat bepaalde delen niet goed zijn onthouden, ofwel wordt een bepaalde tekst of melodie aan de tijdsgeest aangepast. Verder zijn ook functionele aanpassingen mogelijk: misschien is het ritme te moeilijk voor de uitvoerder of is een aanpassing van de taal noodzakelijk wanneer een lied de landsgrenzen overschrijdt. Deze aanpassingen kunnen gemaakt worden door eenieder die het lied ten berde brengt. Op die manier ontstaan er veel streekgebonden variaties op één melodie of lied. De term ‘gemeenschappelijke schepping’ refereert aan het hierboven beschreven proces en niet aan een de simultane liedschepping door alle leden van een gemeenschap, zoals vroeger vaak foutief geïnterpreteerd werd. De gemeenschappelijke schepping is een lied, gecomponeerd door een anoniem gebleven individu, dat later algemeen bezit wordt van een volk, zodanig dat iedereen er verder zijn zin kan mee doen.⁴² Deze overname is van primordiaal belang om van Volksmuziek te kunnen spreken. Dit verklaart ook waarom een lied, ontstaan in hogere kringen, toch ook een volkslied kan zijn. De overname door het volk promoveert een lied immers tot volkslied en de oorsprong is hieraan

⁴¹ IDEM, p. 13

⁴² NETTL B., *Folk and traditional Music of the Western continents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 5

ondergeschikt.⁴³ Dit gegeven staat ook in schril contrast met het concept van authenticiteit. Veel onderzoekers zijn gefascineerd door de authentieke melodie of tekst van een volkslied. Daarmee wordt de eerste, en daarom voor hen puurste versie van een lied bedoeld. Gezien de zojuist vastgestelde nadruk op het belang van de aanpassing, is het begrip authenticiteit zoals hier beschreven, tegenstrijdig met de definitie van Volksmuziek. Volksmuziek moet leven, daar het net wordt gekenmerkt door overdracht en variatie. Of zoals de Duitse volksliedspecialist J. Meier het ooit uitdrukte: “Elk lied, zoals het ooit ergens klinkt, is op dezelfde wijze een echte versie van het lied”.⁴⁴

3.2.3. *Uitvoering*

Een ander belangrijk kenmerk van Volksmuziek is dat er geen onderscheid gemaakt wordt tussen het publiek en de uitvoerders. Iedereen kan deelnemen aan de uitvoering. Zo zijn er in onze traditie een groot aantal lange liederen gekend bestaand uit heel veel strofen, die door één uitvoerder voor zijn rekening genomen worden, terwijl het refrein door iedereen wordt meegezongen.⁴⁵ Bij instrumentale dansmuziek geldt hetzelfde principe. Iedereen die de melodie kent, kan meespelen. Deze praktijk creëert het gemeenschapsgevoel die zo kenmerkend is aan Volksmuziek en hangt samen met het feit dat de naam van de uitvoerder noch van de componist belangrijk wordt geacht. Daarin ligt hem ook het grote verschil tussen Volksmuziek en alle soorten van populaire muziek.

3.2.4. *Functie*

Met betrekking tot het doel of de functie van Volksmuziek, wordt vaak de vergelijking gemaakt met het zogenaamde kunstlied. Het kunstlied wil voornamelijk kunst produceren en heeft bijgevolg een uitsluitend esthetisch doel. Dit is niet het geval bij Volksmuziek, dat eerder functioneel is. Zo hebben veel liederen een bepaalde rol bij het werken, zoals het ritme aangeven of de tijd verdrijven. Een volkslied heeft ook vaak tot doel om een verhaal te vertellen of de omstanders te amuseren, maar zelden wil het enkel kunst produceren.⁴⁶

3.2.5. *Structuur*

Laat ons dan een kijkje nemen naar de structuur van Volksmuziek. Algemeen kan gesteld

⁴³ ROBIJNS, J., ‘Wat sanc, wat clanck’, in: ROBIJNS J.(ed.), *Op harpen en snaren: volksmuziek, volksdansen, volksinstrumenten in Vlaanderen*, Antwerpen, De Nederlanden, 1983, p. 15

⁴⁴ BOONE A., *Het Vlaamse volkslied in Europa*, Tiel, Lannoo, 1999, p. 20

⁴⁵ ROBIJNS, J., ‘Wat sanc, wat clanck’, in: ROBIJNS J.(ed.), *Op harpen en snaren: volksmuziek, volksdansen, volksinstrumenten in Vlaanderen*, Antwerpen, De Nederlanden, 1983, p. 16

⁴⁶ NETTL B., *Folk and traditional Music of the Western continents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 13

worden dat Volksmuziek een vrij simpele vorm heeft. Het tempo wordt bepaald door culturele gewoonten en wanneer de maatschappij complexer wordt, zal de muziek dat voorbeeld volgen.⁴⁷ De structuur van Volksmuziek is echter nogal streekgebonden en omdat het hier binnenkort over Vlaamse Volksmuziek zal gaan, zullen we ons daar misschien ook even op toespitsen. Vlaamse melodieën kennen veelal een vrij eenvoudige vorm. Bij de liederen heeft dit te maken met het strofische karakter ervan. Meestal kent een lied een groot aantal strofen, met of zonder refrein. Ook de tekst zelf is zelden gecompliceerd qua zinsbouw en structuur. Men gebruikt een simpele woordkeuze en een eenvoudige versvorm, die vertellend is of in dialoog wordt verhaald. Volgens Jozef Robijns kennen de meeste Nederlandstalige liederen een beperkte stemomvang. Het octaaf wordt zelden overschreden. Ook werkt men weinig met chromatische intervallen en wordt er weinig gemoduleerd.⁴⁸ In onze contreien zijn veel melodieën echter ook dansgebonden, wat een strak maatschema vereist. Volgens Hubert Boone, de pionier van de Vlaamse dansmuziek, bestaat er in ons land een gemeenschappelijke stijl die je terugvindt van Vierton tot Oostende en Limburg. Die stijl kent een vaste structuur A-B-A-C en het gebruik van een drietal thema's: een A-thema in de hoofdtoonard, een B-thema een kwint hoger en een C-thema een kwint lager dan die hoofdtoonard.⁴⁹

3.3. Impact van de moderne wereld

In Amerika maakte Philip V. Bohlman in 1988 een *Study of Folk Music in the Modern World*.⁵⁰ Volgens deze etnomusicoloog zijn er twee overlappende processen van de moderne tijd die de structuur en sociale context van Volksmuziek helemaal geheroriënteerd hebben. Deze processen zijn respectievelijk modernisatie en urbanisatie. Het uitbreken van de Folkrevivals in zowel Amerika als Europa zijn daar volgens hem een rechtstreeks gevolg van. Modernisatie heeft een grote invloed gehad op Volksmuziek, onder andere door via nieuwe technologieën te zorgen voor een verre verspreiding van alle mogelijke muzieksoorten en -vormen, en er zo in slaagde tijd en ruimte te overschrijden, waardoor oud en nieuw uiteindelijk samenkwamen in een moderne setting van culturele vermenging.⁵¹ Dit zorgde voor grote veranderingen op vlak van het instrumentarium. Zowel oude als nieuwe

⁴⁷ IDEM, p. 15

⁴⁸ ROBIJNS, J., 'Wat sanc, wat clanck', in: ROBIJNS J.(ed.), *Op harpen en snaren: volksmuziek, volksdansen, volksinstrumenten in Vlaanderen*, Antwerpen, De Nederlanden, 1983, p. 18

⁴⁹ Gesprek met Hubert Boone – zie Bijlage Ia

⁵⁰ BOHLMAN P.V., *The study of folk music in the modern world*, Bloomington, Indiana University Press, 1988

⁵¹ BOHLMAN P.V., *The study of folk music in the modern world*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 125

instrumenten veroverden de wereld. Oude instrumenten werden ook vaak aangepast en uitgerust met nieuwe technologieën. Ook de leermethodes kenden enige wijziging. De mondelinge overgave in de gemeenschap werd onderuitgehaald door het feit dat muziek op geluidsdragers werd vastgelegd en zo beschikbaar werd gemaakt voor iedereen. De technologie creëerde voor muzikanten nieuwe mogelijkheden om zich bloot te stellen aan ongelimiteerde invloeden, muziekstijlen en repertoires van buitenaf. De radio zorgde ervoor dat muziek een nieuw en breder publiek bereikte. Wanneer Volksmuziek voor het eerst op de radio werd gedraaid, betekende dit een volledige ommekeer in de traditionele setting. Waar de uitvoering vroeger in de sociale ruimte van een gemeenschap plaatsvond, kreeg die sociale ruimte nu de notie van een podium, waarbij publiek en uitvoerder duidelijk van elkaar gescheiden werden. De uitvoerder werd belangrijker en virtuositeit kreeg een grotere marktwaarde. Ook de functie van Volksmuziek werd hierdoor aangepast.⁵²

De urbanisatie dan was nooit zo sterk als in de 20^e eeuw, en was een voortzetting van de voorafgaande plattelandsvlucht van de industriële revolutie. Volgens Bohlman heeft deze verstedelijking een grote invloed gehad op het sociale aspect van de Volksmuziek. Eén van de basisprincipes van het genre, namelijk het eeuwenlange onderscheid tussen ruraal en stedelijk, werd hierdoor onderuit gehaald.⁵³ Volksmuziek zou vanaf nu echter ook en vooral in de steden gaan bloeien. Een fenomeen dat veel onderzoekers uit de 19^e eeuw links lieten liggen. Hoe dan ook ontstond er onder invloed van deze processen een heel andere soort van Volksmuziek, waarbij deze een marktwaarde kreeg toebedeeld en vermengd werd met allerlei andere muziekgenres.

3.4. Volksmuziek vandaag

Kunnen we vandaag de dag dan nog spreken over Volksmuziek in Vlaanderen? Ik ben geneigd die vraag met veel overtuiging positief te beantwoorden. De argumenten hiervoor zal ik zo dadelijk uiteenzetten aan de hand van de reeds opgesomde kenmerken van Volksmuziek, waarbij ik telkens zal trachten aantonen of deze al dan niet vandaag nog van toepassing zijn. Vooreerst is er de anonieme schepper. De volksliederen die vandaag de dag nog gezongen worden, zijn liederen uit liedboeken of opgetekend uit de volksmond. In beide gevallen zijn deze anoniem. Omdat we later zullen zien dat in ons land de nadruk meer en meer op instrumentale dansmuziek is komen te liggen, moeten we echter de vraag stellen naar de

⁵² IDEM, p. 126

⁵³ IDEM, p. 127

schepper van deze muziek. Veel groepen spelen nog voor een groot deel traditionele melodieën, waarvan het ontstaan niet meer te achterhalen valt. Het aandeel van groepen met hoofdzakelijk eigen nummers is echter even groot, en daarvan is de schepper logischerwijs wel gekend. Hoe dan ook is het een gewoonte in de Folkwereld om op jamsessies al deze muziek op collectieve wijze te spelen. Het zou mij dus niets verbazen dat die melodieën binnen honderd jaar ook als traditioneel repertoire worden beschouwd, alhoewel alles nu beter gedocumenteerd is, en een cd binnen honderd jaar nog steeds zal kunnen bewijzen welke groep een nummer voor de eerste maal introduceerde. Dat brengt ons bij de doorgave van Volksmuziek. Lieder en werden sinds de 19^e eeuw opgeschreven. Gedaan met louter mondelinge overgave dus. Dat neemt echter niet weg dat veel liederen en muziek naast de schriftelijke traditie ook nog mondeling worden overgebracht. De traditionele liederen van anonieme hand worden nog steeds naar eigen goeddunken aangepast en gearrangeerd. Een nieuwe evolutie is echter dat de nummers, geschreven door een bepaalde groep, niet door andere muzikanten op het podium zal gebracht worden. Daarbij moeten we wel een onderscheid maken tussen twee verschillende soorten uitvoeringen, wat ons bij het derde kenmerk van Volksmuziek brengt. De uitvoering kan plaatsvinden op een podium. In dat geval wordt Volksmuziek een soort van populaire muziek, waar niet enkel de muziek centraal staat, maar ook de uitvoerders een bepaald imago opgeplakt krijgen. Daarnaast bestaan echter nog steeds de uitvoeringen zoals hierboven beschreven, waarbij geen onderscheid wordt gemaakt tussen publiek en muzikant. Iedereen die een instrument in handen krijgt kan meespelen en iedereen die de tekst van een lied kent mag meezingen. Dezelfde opsplitsing is van toepassing het doel van de Volksmuziek. Vroeger was deze louter functioneel, waar ze vandaag ook een puur esthetisch doel voor ogen kan hebben. De voornaamste functie van de Volksmuziek is een podiumfunctie geworden. Er zijn nog weinig mensen in ons land die liederen zingen tijdens het koeien melken. De enige functie die echt nog aanwezig is, is de louter amusementsfunctie. Een volkszanger die een lied aanheft ter entertainment, de strofische liederen die kleinkinderen in elkaar steken voor het vijftig jarig jubileum van hun grootouders, voor mij is dat Volksmuziek.

Het laatste kenmerk dan: de structuur van Volksmuziek. Ik denk dat we hiermee het element aanraken dat nog het minst veranderd is. De structuur van de dansen is namelijk ongewijzigd gebleven, al zijn er wel veel dansen van buiten de landsgrenzen in het repertoire opgenomen. De structuur van de muziek blijft bijgevolg ook dezelfde. De melodieën worden wel complexer onder invloed van andere muziekgenres en de groeiende professionalisering van de muzikanten. Ook de meeste Vlaamse liederen kennen nog steeds een eenvoudige structuur en

een herkenbaar onderwerp, wat verklaart waarom ze nog steeds gezongen worden.

3.5. Folk of Volksmuziek?

Tot nu toe heb ik Volksmuziek en Folk over eenzelfde kam geschoren. In ons land wordt tussen beide termen echter een onderscheid gemaakt. Volksmuziek wordt over het algemeen beschouwd als de traditionele muziek die door bepaalde groepen nog gespeeld en gezongen wordt, waar Folkmuzikanten de traditionele muziek wel als basis nemen, maar zelf nieuwe dingen gaan schrijven in de geest van die traditie. Volgens Erwin Libbrecht is Folk een gearrangeerde vorm van Volksmuziek. Het is traditionele muziek die andere invloeden ondergaan is. Maar omdat de traditie in de jaren '60 bij ons zo goed als uitgestorven was, spelen al onze groepen eigenlijk Folk.⁵⁴ Voor Koen Garriau is Folk hetzelfde als Wereldmuziek, want wat ze in Afrika of Azië Wereldmuziek noemen, is eigenlijk muziek van bij ons. Maar het belangrijkste van Folk is dat het een doorlopende evolutie is. Langs de ene kant is het oeroud en heeft het zijn wortels in oude tradities en liederen, maar tegelijk wordt het vermengd met nieuwe tradities.⁵⁵

Voor Wim Claeys is Volksmuziek een natuurproduct, omdat het op natuurlijke wijze gegroeid is en doorgegeven werd uit noodzaak. Als de noodzaak voor de overlevering verdwijnt, zal ook de Volksmuziek verdwijnen. Folk is dan de muziek van muzikanten die met die Volksmuziek hun eigen ding willen gaan doen op een podium. Folk is een genre, net zoals Rock, Pop en Jazz genres zijn.⁵⁶

Er is dus een verschil dat iedereen wel aanvoelt, maar moeilijk kan definiëren. Ik baseer mij op de gesprekken met heel wat volksmuzikanten als ik zeg dat:

-Volksmuziek in Vlaanderen nog alle kenmerken bezit van de 'Volksmuziek van vroeger', maar daarnaast ook een podiumfunctie heeft gekregen, waardoor het genre naar een breder publiek werd gebracht. De Volksmuziek heeft sterke wortels in de eigen traditie en probeert die traditie op alle vlakken zo authentiek mogelijk te benaderen.

-Folk is dan een moderne tak van de Volksmuziek, die meer ingesteld is op popularisering en commercialisering, maar naast het podium nog dezelfde kenmerken vertoont van Volksmuziek. Folk heeft zijn wortels in de traditie van eigen land, maar houdt er minder sterk

⁵⁴ Gesprek met Erwin Libbrecht – zie Bijlage Ib

⁵⁵ Gesprek met Koen Garriau – zie Bijlage Ic

⁵⁶ Gesprek met Wim Claeys – zie Bijlage Id

aan vast en staat open voor alle andere muzikale en technologische invloeden.

De vraag of Volksmuziek nog bestaat, moeten we dus zeker positief beantwoorden. Volksmuziek is altijd een weerspiegeling van de maatschappij geweest doorheen zijn thema's en structurele kenmerken, en dat is het vandaag meer dan ooit. Want waar de link met Wereldmuziek kleiner wordt, kan dat enkel wijzen op de multiculturele samenleving waarin wij vandaag leven. Het samenbrengen van allerlei genres, talen en stijlen weerspiegelt het eclectische van deze tijd. Als we de traditie zouden proberen in stand houden zoals ze honderd jaar geleden was, zou dat het einde van de Volksmuziek betekenen. Het belangrijkste kenmerk van een traditie is namelijk dat ze zich in alle omstandigheden aanpast aan wat het volk wil en enkel op die manier bij dit volk in leven kan blijven.

4. HOOFDSTUK II: HET FENOMEEN VAN DE FOLKREVIVAL

In de jaren '50-'60 van de vorige eeuw toonde zich zowel in Europa als in Amerika een hernieuwde belangstelling voor de muziek van het gewone volk. De toenemende commercialisering van allerlei populaire muziekgenres speelde bij deze evolutie een belangrijke rol. Als reactie op de culturele vervlakking ging men op zoek naar een onbezoedelde, pure muziekvorm waarin men zich als groep kon herkennen en kwam men op die manier de nog levende traditionele muziek van het eigen volk tegen. Al gauw zou die muziek zijn weg vinden naar het grote publiek. De popularisering van de Volksmuziek in verschillende landen, is wat we moeten verstaan onder het fenomeen van de Folkrevival. Voor Vlaanderen kwam het duwtje in de rug van overzee uit Engeland en Amerika en uit buurland Frankrijk. In dit hoofdstuk tracht ik kort een schets te geven van de gebeurtenissen in deze landen, omdat hun invloed van cruciaal belang is geweest voor het ontstaan van de Vlaamse Folkrevival.

4.1. Amerika

In het begin van de 20^e eeuw trokken Amerikaanse boeren uit de VS in massale getale naar de steden om daar in fabrieken te gaan werken. Voor de meesten onder hen betekende deze plattelandsvlucht het einde van een simpel leven en sloeg de nostalgie naar betere tijden al gauw toe. Het is in deze context dat we volgens Richard Carlin het rijzende verlangen naar oude volksliederen moeten zien, dat veel Amerikanen er in de volgende jaren toe zou aanzetten om op queeste te gaan naar Amerika's muzikale erfgoed. Een belangrijke aanmoediging hiervoor was een bundel balladen en cowboyliederen uit het Midden-Westen, verzameld door John Avery Lomax en uitgegeven in 1910 onder de titel *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*⁵⁷. Samen met zijn zoon Alan ging Lomax in de latere jaren '30 verder met het optekenen van liederen van zwarte gevangenen in Mississippi. Tijdens die zoektocht kwam het tweetal in contact met Huddie Ledbetter LEADBELLY, een ervaren volkszanger/

⁵⁷ CARLIN R., *English and American folk music*, New York, Facts on file publications, 1987, pp. 101

muzikant. De Lomaxen haalden laatstgenoemde naar het noorden, waar hij één van de eerste volksmuzikanten werd die zijn muziek op een podium bracht.⁵⁸

LEADBELLY ontmoette op zijn beurt een jonge banjospeler die luisterde naar de naam Pete Seeger. Zwaar begaan met de crisis van de jaren '30, riep deze met zijn vakbondslieiders op voor de strijd tegen armoede. Op een benefietconcert in de jaren '40 ontmoette Seeger Woodrow Wilson Guthrie.⁵⁹ En ook al was hij geen fantastisch gitarist of zanger, WOODY GUTHRIE leverde een enorme bijdrage tot de Amerikaanse Folkmuziek. Hij was namelijk de onmiddellijke inspiratiebron van BOB DYLAN en beïnvloedde daarmee de hele Folkrevival van de jaren '60.⁶⁰

[Luistervoorbeeld 1]

Na de tweede wereldoorlog moest Guthrie zijn zangactiviteiten stoppen om voor zijn zieke moeder te kunnen zorgen. Seeger daarentegen had er meer zin in dan ooit. Samen met Fred Hellerman, Lee Hays en Ronnie Gilbert vormde hij in 1948 THE WEAVERS, waarmee hij de weg naar het grote publiek bereidde. THE WEAVERS brachten Folkliederen uit Amerika, maar ook uit Israël, Z-Afrika en andere verre uithoeken van de wereld. Ze begeleidden zichzelf op banjo en gitaar en spoorden het publiek aan om mee te zingen. De groep zette zonder twijfel de trend voor de populaire Folkmuziek uit de jaren '60, maar werd in de jaren '50 zelf al uitgeschakeld door het *House Committee of Un-American Activities* van senator McCarthy, wegens hun vermoedde samenwerking met de communistische partij in de jaren '30.⁶¹

[luistervoorbeeld 2]

De jaren '60 brengen ons vervolgens bij de echte Folkrevival. Over het algemeen stonden deze in het teken van grote sociale veranderingen, zowel in Amerika als in de rest van de wereld. Het meest opvallende kenmerk van deze veranderingen was de roep naar sociale gelijkheid, onder andere doorheen de strijd voor burgerrechten van de zwarte medemens en voor gelijke rechten van de vrouw.⁶² Daarnaast waren het vooral de grote publieke afkeur van de zinloze Amerikaanse vermenging in de oorlog in Vietnam en de vele gewelddadige gebeurtenissen die het embleem van *The Sixties* verder bewerkstelligden: de moorden op president John F. Kennedy in '63 en Martin Luther King Jr. in '68 zijn daar de bekendste voorbeelden van.⁶³

⁵⁸ CARLIN R., *English and American folk music*, New York, Facts on file publications, 1987, pp. 101-102

⁵⁹ IBIDEM

⁶⁰ DEMOEN E., *Studie over hedendaagse interpretaties van volksmuziek en enquête i.v.m. appreciatie van volksmuziek* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Gent RUG, 1981, p. 23

⁶¹ CARLIN R., *English and American folk music*, New York, Facts on file publications, 1987, pp. 103-104

⁶² TARUSKIN R., *The Oxford history of Western music*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 307

⁶³ IDEM, p. 310

Deze gebeurtenissen brachten in Amerika een tegencultuur op gang, die tegelijk volledig in het teken stond van de jeugd. Op muzikaal vlak zou dit resulteren in twee tegenovergestelde ideologieën: die van de Folk en die van de Popmuziek. In het laatste geval had de muziekmarkt de rol van de jeugd als consument ontdekt en speelde die daar gretig op in via de commercialisering van populaire muziekgenres. Daartegenover stond dan de Folk, die zich expliciet als niet-commerciële muziek profileerde onder het mom van de 19^e eeuwse ideologie dat Folk als muziek spontaan uit het volk is ontsproten.⁶⁴ Folk werd op die manier het symbool van een gemeenschap. De nadruk van de muziek lag op de uitvoering, waarbij geen onderscheid gemaakt werd tussen zanger en publiek en die in de vele Folkclubs de Folkgemeenschap bepaalde.⁶⁵

Die gemeenschapszin werd volgens Simon Frith nog door een ander genre geclaimd. De Rock 'n Roll beriep er zich namelijk op een soort Folkmuziek te zijn, eerder dan in het commerciële plaatje te passen. Net als de Folk creëerde ook dit genre een eigen gemeenschap, met als basis de gemeenschappelijke ervaring die de muziek teweegbracht. Op die manier bracht ook Rock 'n Roll authentieke muziek en onderscheidde ze zich als populair genre van het van bovenaf opgelegde commerciële kader.⁶⁶ Folk en Rock mochten in het begin dan totaal verschillende genres zijn, fusies tussen beiden zouden niet lang meer uitblijven.

Professionele Folkzangers werden in die tijd sterk geassocieerd met protestbewegingen. WOODY GUTHRIE en Pete Seeger waren voor velen de wegbereiders geweest. In de voetsporen van THE WEAVERS traden o.a. THE KINGSTON TRIO en PETER, PAUL AND MARY. Laatstgenoemde groep werd met zijn controversiële liederen hét symbool van de strijd voor burgerrechten van de zwarte en tegen de oorlog in Vietnam. Hun lied *If I had a hammer* werd de strijdkreet van vele opstanden in de jaren '60. Een ander lied dat ze de wereld instuurden was *Blowing in the wind*, geschreven door Robert Allen Zimmerman, een jonge zanger/gitarist uit Minnesota. De man die wij beter kennen als BOB DYLAN was immers gefascineerd geraakt door de liederen van WOODY GUTHRIE en zou in diens navolging zelf een heel resem protestliederen gaan schrijven en uitvoeren.⁶⁷ Andere bekende protestzangers uit die tijd waren o.a. Joan Baez, Phil Ochs, Tom Paxton, Judy Collins en Joni Mitchell.

[luistervoorbeeld 3]

Op die manier werd ook de Folk stilaan een soort van populaire muziek, zij het dan geen

⁶⁴ FRITH S., 'The magic that can set you free: the ideology of folk and the myth of the rock community', in: MIDDLETON R. (ed.), *Popular Music: Folk or popular? Distinctions, influences, continuities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 160

⁶⁵ IBIDEM

⁶⁶ IDEM, p. 164

⁶⁷ CARLIN R., *English and American folk music*, New York, Facts on file publications, 1987, pp. 105-106

commerciële. De Folkmuzikanten zweerden namelijk bij het feit dat hun muziek authentiek was. Het afwijzen van elektrische versterking en drums was een tweede aspect waarmee ze zichzelf onderscheidden van commerciële muziek en Rock 'n Roll.⁶⁸ Dat argument werd echter onderuit gehaald wanneer enkele Folkmuzikanten in de jaren '60 wel gebruik gingen maken van elektrische versterking. De combinatie van versterkte gitaren, keyboards, bas en drums met het traditionele instrumentarium van de Folkmuziek legde de basis voor het ontstaan van de Folkrock. Wegbereiders van dit nieuwe genre waren Jim McGuinn en David Crosby, twee populaire Amerikaanse Folkmuzikanten. Zwaar onder de invloed van zowel BOB DYLAN als van de Britse Rock 'n Roll band THE BEATLES kwamen ze met hun groep THE BYRDS in 1964 op de proppen met een elektrische versie van Dylan's *Mr. Tambourine Man*. Met de combinatie van zachte Folkharmonieën en het geluid van elektrische gitaren, legden ze hiermee de basis voor alle toekomstige Folkrockgroepen.⁶⁹

Het tijdperk van die Folkrock begon dus met de introductie van een modern instrumentarium bij het coveren van authentieke Folksongs. Zo coverden THE BYRDS ook bekende liederen van Pete Seeger en WOODY GUTHRIE. Wanneer Dylan zelf echter gebruik ging maken van elektrisch versterkte instrumenten voor zijn muziek, stootte dat op heel wat tegenkanting. De fans bekeken Dylan als een verrader. Er bestaat zelfs een mythe die vertelt dat Pete Seeger en Alan Lomax tijdens een optreden van Dylan op het Newport Folk Festival in '65 geprobeerd hebben om met een bijl de kabels van diens versterker door te hakken. Wat daar ook van aan is, BOB DYLAN stelde door dit optreden een einde aan het toenmalige authenticiteitsconcept van de Folkmuziek.⁷⁰ Het was het feit dat Folkzangers als vertegenwoordigers van het volk werden gezien dat hem in de eerste plaats naar Rockmuziek had doen overstappen. In de Rock vertegenwoordigden muzikanten enkel zichzelf, en dat werd meteen ook de nieuwe norm voor authenticiteit.⁷¹ De opkomst van Folkrock kende grote gevolgen voor de verdere popularisering van het genre. De poort naar het grote publiek was opengegaan. Alle Folkmuzikanten die in dezelfde periode groot waren geworden, moesten de verzoening met de elektronica een kans geven of voor eeuwig de vergetelheid ingaan. Ook in vele andere landen zou dit genre een volgende fase van de Folkrevival inluiden.

⁶⁸ TARUSKIN R., *The Oxford history of Western music*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 315

⁶⁹ CARLIN R., *English and American folk music*, New York, Facts on file publications, 1987, p. 108

⁷⁰ TARUSKIN R., *The Oxford history of Western music*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 334

⁷¹ FRITH S., 'The magic that can set you free: the ideology of folk and the myth of the rock community', in: MIDDLETON R. (ed.), *Popular Music: Folk or popular? Distinctions, influences, continuities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 163

4.2. Engeland

In de late jaren '50 sijpelde de invloed van groepen als THE WEAVERS Engeland binnen. In combinatie met de sinds wereldoorlog II aanwezige Dixieland Jazz en Amerikaanse Bigbandmuziek ontstond hieruit al gauw het nieuwe genre van de Skiffle. Skifflemuziek werd gespeeld in clubs en kelders. De muzikanten gebruikten geïmproviseerde instrumenten als wasborden, kazoos, muzikale zagen en violen van sigarendozen, maar ook de gitaar en de banjo werden als begeleidingsinstrument gebruikt.⁷²

Eén van de voortrekkers van deze nieuwe stijl was de Jazzgitarist Lonnie Donegan. Deze kende een grote hit met een gevangenislied van LEADBELLY: *The Rock Island Line*.⁷³ Het repertoire van de Britse Skiffle was dan ook oorspronkelijk Amerikaans. Grote invloed kwam van LEADBELLY, WOODY GUTHRIE, maar vooral van groepen als THE KINGSTON TRIO, PETER, PAUL AND MARY en natuurlijk ook THE WEAVERS.⁷⁴ Dit lokte enigszins reactie uit bij een aantal Britse zangers, die het gepaster vonden dat in Engeland Britse muziek zou herleven in plaats van Amerikaanse. EWAN MACCOLL en A. L. LLOYD zweerden bij het feit dat “an Englishman should sing English songs, an American American songs, a Scot Scottish songs, and so forth.”⁷⁵ Met deze stelling werd de weg naar de Folkrevival pas echt geopend. Eerst greep men terug naar laat-19^e en 20^e eeuwse verzamelaarcollecties. Wanneer die uiteindelijk gingen vervelen, moest men zelf op zoek gaan naar nieuw materiaal. Aangespoord door het BBC radioprogramma *As I raved out* trokken veel Britse muzikanten met hun opnamemateriaal het platteland in, op zoek naar nog levende zangers die hun oude liederen wilden delen.⁷⁶ Het nationale Engelse liederengoed stond dus op het punt herontdekt te worden, en dat op het moment dat het Skifflepubliek op zoek was naar een nieuw repertoire. Bij de eerste generatie revivalisten werd de gitaar het dominerende instrument, hoewel ook vaak gezongen werd zonder begeleiding. Deze generatie, met zangers als Maccoll en groepen als THE DUBLINERS, was van cruciaal belang voor het bekeren van duizenden jonge mensen tot het Folkdom. Toch zou er een tweede generatie nodig zijn om het overleven van de revival te garanderen. Het was in het midden van de jaren '60 dat de nieuwe lading zangers eraan zat te komen. De meest invloedrijke onder hen was waarschijnlijk Martin Carthy. Hij introduceerde de percussieve speelstijl voor gitaar, die zo kenmerkend is aan de Engelse Folk,

⁷² <http://en.wikipedia.org/wiki/Skiffle>

⁷³ CARLIN R., *English and American folk music*, New York, Facts on file publications, 1987, p. 111

⁷⁴ WOODS F., *Folk Revival. The rediscovery of a national music*, Poole, Dorset, Blandford Press, 1979, pp.51-55

⁷⁵ IDEM, p. 57

⁷⁶ GOLDSTEIN K.S., ‘The Impact of Recording Technology on the British Folksong Revival’, in: FERRIS W. en M.L. HART (ed.), *Folk Music and Modern Sound*, USA, University Press of Mississippi, 1982, pp. 5-6

en ook de open stemming werd voor een groot deel door hem ontwikkeld. Volgens Carlin is de invloed van Carthy voelbaar in heel Engeland, Europa en zelfs Amerika. Andere namen zijn Nic Jones, Dick Gaughan, Dave Burland, Tony Rose en Peter Bellamy. Deze laatste was de drijvende kracht achter de groep THE YOUNG TRADITION, die de flair van Popmuziek in zijn Folkliederen introduceerde. Ook van deze groep ging een grote invloed uit richting Vlaanderen.⁷⁷

Natuurlijk bleef ook de Britse Folkrevival niet bespaard van de verstrekkende invloed van BOB DYLAN en diens recente beslissing om zijn muziek door grote versterkers te sturen. Zo ontstond er in Engeland de groep FAIRPORT CONVENTION. Zij produceerden onder andere een album vol traditionele Engelse balladen, begeleid door elektrische gitaren, elektrische viool, bas en drums.⁷⁸ Meer publieke aandacht ging echter uit naar een andere Folkrockband, waarin de reeds vernoemde Martin Carthy een belangrijke rol speelde. STEELEYE SPAN bleef iets dichter aanhangen bij de traditie, tot in '74 een drummer aangenomen werd en nog later enkele muzikanten vervangen werden door rasechte Rockers. De muziek werd heviger en de show spectaculairder.⁷⁹ Na FAIRPORT CONVENTION en STEELEYE SPAN zouden nog vele groepen de elektrische weg opgaan. Ook in Engeland had de Folkrock het licht gezien.

[luistervoorbeeld 4]

De Britse Folkrevival is van groot belang geweest voor gelijkaardige revivals in de rest van Europa. Zowel in Noorwegen, Zweden en Denemarken als in Holland, Frankrijk, Duitsland en België werd de herontdekking van het eigen liedverleden steeds vooraf gegaan door de navolging van de Britse Folkzangers.⁸⁰ Engelse liederen werden gezongen door Vlaamse en Franse zangers, tot deze tot de vaststelling kwamen dat hun eigen land ook ergens een schat aan liederen verborgen moest houden. In ons eigenste Vlaanderen was het WANNES VAN DE VELDE die sterk onder de indruk kwam te staan van EWAN MACCOLL en dacht: "Zo zingen, dat moet toch ook in het Vlaams kunnen..."⁸¹ Maar niemand wilde dat doen, daarom is hij er zelf mee begonnen.

⁷⁷ WOODS F., *Folk Revival. The rediscovery of a national music*, Poole, Dorset, Blandford Press, 1979, pp.57-65

⁷⁸ CARLIN R., *English and American folk music*, New York, Facts on file publications, 1987, p. 109

⁷⁹ LLOYD A.L., 'Electric Folk Music in Britain', in: FERRIS W. en M.L. HART (ed.), *Folk Music and Modern Sound*, USA, University Press of Mississippi, 1982, pp. 16-17

⁸⁰ WOODS F., *Folk Revival. The rediscovery of a national music*, Poole, Dorset, Blandford Press, 1979, p. 68

⁸¹ Wannes van de Velde in PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, p. 55

4.3. Frankrijk en Bretagne

Zo was er ook in Frankrijk en meer bepaald in Bretagne op dat moment een gelijkaardige ontwikkeling aan de gang. Het is voor een groot deel te danken aan Georges Cochevelou en zijn zoon Alan dat de Bretonse muziek tot de dag van vandaag *alive and kicking* is. Georges had namelijk een grote interesse voor de Keltische cultuur ontwikkeld en bouwde voor zijn tienjarige zoontje de eerste Keltische harp uit de 20^e eeuw. Samen wakkerden ze in de jaren '50 de interesse voor Keltische muziek aan in Frankrijk en Engeland. Die invloed strekte zich verder tot in Schotland en Ierland, waar sindsdien meer aandacht geschonken wordt aan de authentieke Gaelic traditie. De opkomst van de elektrische gitaar paste perfect in het muzikale toekomstbeeld van Alan. Die droomde ervan om authentieke Bretonse muziek met de idee van moderne Pop te vermengen. In dat idee werd hij gesterkt door Britse popgroepen als THE BEATLES en THE SHADOWS, die op dat moment meer en meer gebruik maakten van oude instrumenten in hun muziek. In 1964 beklom hij voor het eerst een podium met zijn elektrisch versterkte Keltische harp. Deze daad zou een revolutie betekenen voor de Keltische muziek van de toekomst en ontdeed Alan van het stoffige 'Folkie-imago' dat andere Bretonse muzikanten nooit van zich af konden schudden. In 1967 nam hij de artiestennaam ALAN STIVELL aan. Het was onder die naam dat hij het symbool en de grondlegger van de Keltische Rock zou worden, meer bepaald door de manifestatie van het genre met zijn single *Pop Plinn* uit 1971. Daarin wordt gebruik gemaakt van elektrische gitaar, hammond orgel, bas, drums, bombarde en elektrische Keltische harp.⁸²

[luistervoorbeeld 5]

Het was bij diezelfde ALAN STIVELL dat een ander icoon van de Franse Folkrevival zijn eerste stappen zette. Gabriel Yacoub toonde op jonge leeftijd al een grote interesse voor Rootsmuziek, al beperkte deze zich aanvankelijk wel tot zangers uit de States, zoals WOODY GUTHRIE en BOB DYLAN. In de jaren '70 begon hij zijn professionele carrière als gitarist en zanger bij ALAN STIVELL, maar scheurde zich daar later weer van af omdat hij niet enkel in het Bretons of in het Gaelic wilde zingen, maar ook de echte Franse muziek wilde laten herleven. Samen met Marie Yacoub richtte hij in 1973 MALICORNE op. Deze groep wordt vaak omschreven als de Franse FAIRPORT CONVENTION of STEELEYE SPAN en was van voraanstaand belang bij de opkomst van de Franse Folkrock.⁸³ De muziek omvatte zowel Middeleeuwse muziek als traditionele Folk met moderne invloeden. De Yacoubs hanteerden

⁸² www.alan-stivell.com

⁸³ Gesprek met Wim Claeys – zie Bijlage Id

traditionele instrumenten als de draailier, hommel en nyckelharpa naast de elektrische gitaar en viool.⁸⁴

[luistervoorbeeld 6]

Naast de Folkrock van MALICORNE en de Keltische Rock van ALAN STIVELL, bestond er in Frankrijk natuurlijk ook een strekking die zich volledig aan de traditionele sound van de Volksmuziek ging wijden. Een voorbeeld van dergelijke groep is LA BAMBOCHE.⁸⁵

⁸⁴ <http://www.gabrielyacoub.com>

⁸⁵ http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Bamboche

5. HOOFDSTUK III: VOORGESCHIEDENIS VAN DE REVIVAL IN VLAANDEREN

Niettegenstaande de grote invloed die Amerika, Engeland en Frankrijk hebben uitgeoefend bij de totstandkoming van onze eigen Folkrevival, is er toch nog een intrinsiek Vlaamse voorgeschiedenis die in deze context een uiteenzetting verdient. Deze geschiedenis begint al in de 19^e eeuw. Vanuit de elitaire middenklasse ontstond in het licht van de Romantiek een grote belangstelling voor de oude volkscultuur in Europa. In onze regio's vormden eigen veldwerk en de ontdekking van oude liedbundels de motor achter een ware herleving van het Nederlandstalige volkslied.⁸⁶ In dit hoofdstuk wil ik daarom even inzoomen op de geschiedenis van dat lied, waar het vandaan komt en wie het aan ons heeft overgeleverd. Daarnaast wil ik ook kort de aandacht vestigen op dezelfde hernieuwde interesse die de danswereld kende sinds het interbellum. Hoewel de interesse voor Vlaamse dansen in omvang altijd beperkter is geweest dan die voor het lied, zien we de huidige Vlaamse Folkscene toch steevast heroriënteren van een zang- naar een danstraditie. Het leek dus wel relevant om ook die traditie de nodige aandacht te schenken.

5.1. De geschiedenis van het Vlaamse volkslied

5.1.1. Handschriften en liedbundels

Over het algemeen veronderstelt men dat het Nederlandstalige volkslied een ware bloeiperiode heeft gekend gedurende de Middeleeuwen. Het interessante gemeenschapsleven van die tijd vormde namelijk een gezonde voedingsbodem waarop het volkslied kon groeien.⁸⁷ De eerste neergeschreven liederen dateren echter uit 14^e eeuwse handschriften, zoals het *Gruuthuuse-Handschrift* en het *Van Hulthemse Handschrift*. Deze liederen werden voornamelijk geschreven door amateurdichters als Jan Moritoen en Jan Van Hulst, maar de volkse 'ruwe' kleuring is duidelijk te merken, vooral in de thematiek. De bundels bevatten enkel tekst, terwijl een streepjesnotatie een minimum aan muzikale informatie voorstelt.⁸⁸ In deze vroegste bundels maken we ook al kennis met het verschijnsel van de contrafact. Het is

⁸⁶ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davidsfonds, 2002, p. 9

⁸⁷ ROBIJNS, J., 'Wat sanc, wat clanck', in: ROBIJNS J.(ed.), *Op harpen en snaren: volksmuziek, volksdansen, volksinstrumenten in Vlaanderen*, Antwerpen, De Nederlanden, 1983, p. 19

⁸⁸ RANS P., 'Traditionele muziek: vroeger volks, nu elitair?', in: *Goe Vollek*, nr. 2, 2002, p. 4

een bestaande melodie die voor verschillende teksten wordt gebruikt, een verschijnsel dat in de meest recente volksliederen nog vaak voorkomt.⁸⁹

De eerste gedrukte Nederlandstalige liedbundels stammen uit de 16^e eeuw. In 1508 verschijnt bij Adriaen van Berghen in Antwerpen *Een Suverlyc Boecxken*, waarvan negen liederen al gekend zijn uit de 15^e eeuwse handschriften. In 1539 wordt, ook in Antwerpen, de eerste volkslieddruk met noten op de markt gebracht. De teksten uit *Een Devoot ende Profitelijck Boecxken* kenmerken enerzijds nog sterk de Middeleeuwse vroomheid, anderzijds weerspiegelen ze al de minder religieuze teksten van de Rederijkersgilden. Daarnaast komen zesentwintig melodieën uit de bundel terug in het ons beter bekende *Schoon Liedekens Boeck* van Jan Roulans uit Antwerpen, dat in 1544 aan zijn derde druk toe was en een jaar later op de index werd geplaatst door toedoen van de Spaanse bezetter en de Katholieke Kerk. De bundel zou voorgoed verloren zijn gegaan, ware het niet dat er in de loop van de 17^e eeuw een nog bewaard exemplaar in de hertogelijke bibliotheek van kasteel Wolfenbüttel terechtgekomen was. Daar werd het twee eeuwen later herontdekt door de verzamelaar August Heindrich Hofmann von Fallersleben.⁹⁰ *Het Antwerps Liedboek*, zoals we de bundel later zouden gaan noemen, bevat zowel poëtische als vulgaire ontboezemingen, “oude en nyewe liedekens”⁹¹ en dit uit alle lagen van de bevolking van het 16^e eeuwse Antwerpen. De metropool en het handelsknooppunt die deze stad toen was, wordt weerspiegeld doorheen het liedboek. Het vormt dan ook, samen met het *Devoot en Profitelijck Boecxken* de voornaamste bron van onze kennis van het 16^e eeuwse volkslied. Melodieën werden niet opgetekend in het Antwerps liedboek. Men gaat er echter van uit dat deze melodieën wel degelijk gekend waren, temeer omdat bepaalde moraliserende dichters hun teksten op bestaande wereldlijke deuntjes baseerden. Zo zijn veel van de volkse melodieën uit het *Antwerps Liedboek* in de 19^e eeuw gereconstrueerd doordat ze teruggevonden werden in o.a. *Een Devoot ende Profitelijck Boecxken*. Het is wel nodig hierbij op te merken dat deze melodieën geharmoniseerd werden om ze voor een burgerlijk publiek te brengen. De onderzoekers uit de 19^e eeuw zouden uit deze versies dan de ‘authentieke’ volksmelodie halen. Er hoeft echter geen twijfel over te bestaan dat dit nogal eens gepaard ging met veranderingen naar eigen goedgevoelen en dat de melodieën uit de bundels die tot ons gekomen zijn, veel invloed van het elitaire milieu zijn ondergaan.⁹²

Hoe dan ook was de periode van de 14^e tot de 16^e eeuw een hoogbloei voor de overlevering

⁸⁹ BOONE A., *Het Vlaamse volkslied in Europa*, Tielt, Lannoo, 1999, p. 26

⁹⁰ BOONE A., *Het Vlaamse volkslied in Europa*, Tielt, Lannoo, 1999, pp. 29-31

⁹¹ BOONE A., *Het Vlaamse volkslied in Europa*, Tielt, Lannoo, 1999, p. 30

⁹² RANS P., ‘Traditionele muziek: vroeger volks, nu elitair?’, in: *Goe Vollek*, nr. 2, 2002, p. 6

van het volkslied. De vele bundels legden het rijke liederenrepertoire voor de eeuwigheid vast. Veel van deze liederen bleken trouwens heel wat ouder te zijn dan de periode waarin ze genoteerd werden. De invloed van Gregoriaanse muziek is duidelijk aanwezig en ook de inhoud wijst vaak op heidense invloed en periodes waarin het christelijke beschavingsideaal nog niet zo belangrijk was in onze streken. Zelfmoord is zo een thema dat vaak terugkomt, denk maar aan *het Lied van de twee Conincskinderen*. Ook het verhaal van *Heer Halewijn* wijst op een aloude afkomst. Er bestaan dan ook verschillende opvattingen over de identiteit van Heer Halewijn, die gaan van een heidense god tot een Hellenistische held.⁹³

De opkomst van het strenge Katholicisme zorgde dan voornamelijk in de periode van de Contrareformatie voor een toenemende censuur in de liedboeken. Zo werd *Een schoon Liedekens Boeck* zoals gezegd volledig verboden door de Kerk. Censuur en manipulatie bleven echter als een rode draad door de optekengeschiedenis van het Nederlandstalige volkslied lopen. Niet enkel de Kerk, maar ook allerlei sekten, partijen en dictaturen zagen in het volkslied meermaals een opvoeding- en propagandamiddel.⁹⁴

In de 17^e eeuw vloeide er plots een hele stroom van gedrukte liedboeken. Maar met de hoeveelheid boeken steeg ook het aantal vreemde invloeden in de melodieën. Waar in het *Gruuthuuse Handschrift* nog geen enkele uitheemse melodie terug te vinden valt, bestaan sommige bundels uit de 17^e eeuw al voor 89 procent uit vreemde melodieën. De invloed kwam aanvankelijk vooral uit Duitsland, maar later ook uit Frankrijk, Engeland en Italië. In de 17^e en 18^e eeuw kende het volkslied een algemene periode van verval, zowel qua taal als qua melodie. Hernieuwde aandacht zou er pas komen in de 19^e eeuw. Het volkslied zou dan vooral met een romantische blik bekeken worden. Naarstig ging men op zoek naar de teksten uit het verre eigen verleden, om er de essentie van het volk in te zoeken. De eerste romantische belangstelling voor een liederenbundel was er voor Thomas Percy's *Reliques of ancient Poetry* uit 1765. Onder andere Herder vertaalde er heel wat gedichten uit en publiceerde ze in zijn *Stimmen der Völker in Liedern*.⁹⁵ En zo werd het volkslied 'herontdekt'. Ook hier moet echter rekening gehouden worden met censuur, meer bepaald met de zelfcensuur van de verzamelaars. Alles wat tegen het eigen esthetische inzicht indruiste of niet als fatsoenlijk werd gezien, bleef ongepubliceerd. Ook de zangers zelf waren er nooit happig op om hun meest vrijmoedige liederen met de verzamelaars te delen. Op die manier ontstond in de 19^e eeuw een idyllische opvatting van het pure volkslied als weerspiegeling van de

⁹³ ROBIJNS, J., 'Wat sanc, wat clanc', in: ROBIJNS J.(ed.), *Op harpen en snaren: volksmuziek, volksdansen, volksinstrumenten in Vlaanderen*, Antwerpen, De Nederlanden, 1983, p. 20

⁹⁴ BOONE A., *Het Vlaamse volkslied in Europa*, Tielt, Lannoo, 1999, p. 25

⁹⁵ IDEM, p. 32

ongerepte volkscultuur. Bij het lezen of bestuderen van deze volksliedverzamelingen moet dus altijd rekening gehouden worden met de manipulatie en censuur ervan, om enigszins tot een realistisch beeld te komen van wat het volkslied nu eigenlijk is en door welk soort volk het werd gezongen.⁹⁶

5.1.2. De 19^e eeuw: Zoektocht naar het verleden

Als reactie op de ideeën van de Verlichting, gingen de romantici van de 19^e eeuw op zoek naar het tegenovergestelde van rationalisme: het magische, het exotische, het verre, het oude, het eigene en authentieke. Met de zoektocht naar het eigen verleden ging de aandacht vooral naar de lagere klassen van de samenleving die als ‘puur’ bestempeld werden en termen als ‘volks’, ‘volkscultuur’ en ‘Volksmuziek’ zagen het licht. Met het opkomende nationalisme, werd ook de nood aan de bevestiging van een eigen cultuur groter en deze samenhangende vond men terug in de cultuur van het gewone volk. Een natie werd gevormd door zijn eigen volkslegendes, ballades en muziek.⁹⁷ Een ware zoektocht naar deze identiteit ging dus van start. Verzamelaars begonnen verwoed de laatste restjes overgebleven kunstpatrimonium zo zorgvuldig mogelijk op te tekenen. De transformatie van een rurale naar een verstedelijkte maatschappij was immers volop aan de gang en men was ervan overtuigd dat men op het platteland nog authentieke volksliederen kon optekenen. In de boeren en lage sociale klassen herkende men de dragers van een eeuwenoude traditie, waar men in de loop der tijd zelf ontegensprekelijk van was vervreemd.⁹⁸

Zoals gezegd was het Johann Gottfried Herder die het startschot had gegeven voor deze zoektocht naar volksliederen in Europa. Zijn Duitse navolgers Johann Gustav Büsching en Friedrich Heinrich von der Hagen waren er als eerste bij met een publicatie van volksliederen opgetekend uit de Vlaamse volksmond. De elf Vlaamse liederen in hun verzamelwerk *Sammlung Deutscher Volkslieder mit einem Anhang Flammländischer und Französischer* waren geschreven in een soort verduitsd Brussels dialect.⁹⁹

Van groter belang voor Vlaanderen zou het werk zijn van Jakob en Wilhelm Grimm. Onder de indruk van Herders werk, trokken beide broers het platteland in en tekenden daar ‘waargebeurde’ verhalen, sprookjes, legendes en sagen op van dronken mannen en oude

⁹⁶ IDEM, p. 26

⁹⁷ VAN MIEGHEM F., ‘Volkscultuur (en volksmuziek) in Europa van 1500-1800’, in: *Goe Vollek*, nr. 1, 1992, p.20

⁹⁸ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davidsfonds, 2002, p. 9

⁹⁹ IDEM, p. 9

vrouwen.¹⁰⁰ Het was in 1818 in het stadje Göttingen dat Jakob Grimm een gesprek had met ene August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, die danig onder de indruk was van het werk van de broers. Hij verliet prompt zijn hele hebben en houden en trok naar de Nederlanden op schattenjacht naar literatuur. In 1821 ontdekte hij in de uitgebreide boekenverzameling van August de Jongere in kasteel Wölfensbuttelt het enige overgebleven exemplaar van *Een schoon Liedekens-boeck* van Jan Roulans. De volledige versie van wat later bekend zou staan als het *Antwerps Liedboek* werd gepubliceerd in het derde deel van zijn *Horae Belgicae* uit 1855. Deze twaalfdelige reeks werd afgerond in 1862. Von Fallersleben speelde echter niet altijd even eerlijk. Hij schreef namelijk enkele liederen zelf in de oude stijl en liet ze verifiëren door de grote autoriteiten op het gebied.¹⁰¹ Toch moeten we hem dit vergeven. Hij was namelijk de eerste grote voortrekker van de studie van het Nederlandstalig volkslied, wat o.a. resulteerde in de bundels *Höllandische Volkslieder* in 1833 en *Niederländische Volkslieder* in 1865.¹⁰²

Onderweg ontmoette Hoffmann von Fallersleben Jan Frans Willems. Deze werd nationaal bekend als vader van de Vlaamse Beweging, maar was ook de vader van de Vlaamse volksliedstudie. Willems verzamelde vooral liederen uit oude handschriften, maar ging ze af en toe ook al uit de volksmond optekenen. Zijn bekendste publicatie is zijn *Oude Vlaemsche liederen*, later afgewerkt en in 1848 postuum uitgegeven door zijn huisarts en goede vriend Ferdinand Augustijn Snellaert. De bundel bevat 257 liedteksten, meestal voorzien van een melodie.¹⁰³ Door zijn latere collega's zou dit werk echter sterk bekritiseerd worden, aangezien Willems zo vrij was een heel aantal 'verbeteringen' aan te brengen in de verzamelde teksten en melodieën. Een onwetenschappelijke manier van werken, die verbeterd zou worden door navolgers als Edmond de Coussemaker.¹⁰⁴ Deze man is ons vooral bekend om zijn *Chants populaires des Flamands de France*, in 1856 uitgegeven in Gent. De liedverzameling bevat 150 nauwkeurig uit de mond opgetekende Vlaamse volksliederen.¹⁰⁵ Waar de Coussemaker echter nog schifte tussen liederen van verschillende esthetische niveaus, gingen onderzoekers als Adolphe Lootens en Eusèbe Feys gewoon alles optekenen wat ze te horen kregen. Dit resulteerde in 1879 in hun *Chants Populaires Flamands*. Het duo vreesde voor de verdwijning van het volkslied omdat dit zijn functie verloren zou zijn. Het gemeenschapsgevoel leefde namelijk veel minder sterk in de maatschappij. Ook Jan Bols was deze mening toebedeeld. Op

¹⁰⁰ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, p. 75

¹⁰¹ IDEM, pp. 80-81

¹⁰² BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davdsfonds, 2002, p. 9

¹⁰³ IDEM, 2002, pp. 9-10

¹⁰⁴ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, pp. 99-100

¹⁰⁵ IDEM, 2006, p. 101

gelijkaardige werkwijze kwam zijn belangrijkste werk *Honderd Oude Vlaemsche Liederen* in 1897 tot stand.¹⁰⁶

Er zijn nog enkele verzamelaars/onderzoekers die hier vermeld dienen te worden, maar waar ik niet over ga uitweiden. Ten eerste is er Albert Blyau met zijn muzikale rechterhand Marcel Tasseel. Ze zijn de auteurs van *Het Iepersch Oud-Liedboek*, dat pas in 1962 in definitieve vorm werd uitgegeven. Dan is er Lambrecht Lambrechts en zijn postuum uitgegeven *Limburgse Liederen*. Tenslotte hebben we nog Theofiel Peeters. Zijn optekenwerk in de Antwerpse Kempen mondde uit in vier delen *Oudkempische Volksliederen en dansen*.¹⁰⁷

Het grootste genie in deze reeks van oude volksliedverzamelaars is ongetwijfeld Florimond van Duyse. De drie delen van zijn musicologisch monument *Het oude Nederlandsche Lied* verschenen respectievelijk in 1903, 1905 en 1907. Samen bevatten ze niet minder dan 714 liederen, met uitgeschreven tekst en melodie van alle bekende varianten en voorzien van uitgebreide commentaar. Van Duyse baseerde zich hiervoor op het gros van de hierboven geschetste werken en bekwam zo het onovertroffen standaardwerk op het gebied van de Vlaamse volksliedstudie.¹⁰⁸

Terwijl Florimond met zijn neus in de boeken zat, op zoek naar de ziel van zijn volk, liep er terzelfder tijd in Gent een man rond die hiervoor een andere methode had gevonden. Ik heb het hier over volkszanger Karel Waeri. Met zijn politieke liederen vocht hij voor de rechten van het volk. Met zijn kluchtliedertjes, gelegenheidsliederen, reclameteksten en ‘vetjes’ amuseerde hij hen. Karel Waeri was zeker niet de enige volkszanger in de 19^e eeuw. Zijn collega’s Pieter Eggerickx, Rik van Offel, Theodoor van Rijswijck en Dré De Weerd zijn zeker ook het vermelden waard.¹⁰⁹ Waeri was echter wel de bekendste en meest invloedrijke. Zo kwamen zijn teksten jaren later terecht in de handen van mannen als WALTER DE BUCK en WANNES VAN DE VELDE.

5.1.3. De 20^e eeuw: Een nieuwe start

In het begin van de 20^e eeuw was het optekenwerk in Vlaanderen over zijn eerste hoogtepunt heen. Onder een aantal volkskundigen groeide vervolgens het verlangen om het volksliedonderzoek in ons land te institutionaliseren in de hoop hiermee een nieuwe impuls te creëren. Zo werd in 1932 de *Commissie van het oude volkslied* opgericht. Het doel van de commissie was vierdelig: een bibliografie opstellen van reeds uitgegeven bundels, een archief

¹⁰⁶ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davdsfonds, 2002, pp. 11-12

¹⁰⁷ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, pp. 148-155

¹⁰⁸ IDEM, pp. 132-133

¹⁰⁹ IDEM, pp. 115-128

aanleggen van het beschikbare materiaal, het verdere optekenswerk op het platteland en in de steden promoten en de uitgave van nog niet verschenen liedbundels bewerkstelligen. Daarbovenop wilde men dit alles ingang laten vinden bij het volk, als het ware om het volkslied weer levend te maken. De commissie bracht wel enkele publicaties uit, met name de verzamelingen van Lambrechts, Bols en Peeters, maar tijdens de tweede wereldoorlog werd haar werking opnieuw stilgelegd. De bibliotheek en het archief zijn spoorloos verdwenen. In 1957 zouden de overgebleven leden van de commissie opgenomen worden in de *Koninklijke Belgische Commissie voor Volkskunde*, die op haar beurt opgedoekt werd in 1999 en voortgezet werd door het *Vlaams centrum voor Volkscultuur*.¹¹⁰

Toch werd er in de periode van het interbellum nog belangrijk veldwerk verricht, ware het dan door een beperkt aantal mensen. Journalist Pol Heyns verdient zijn pluim dubbel en dik omdat hij de eerste was die eraan dacht om Vlaamse traditionele muziek vast te leggen op geluidsdragers. Dergelijke opnameapparatuur was nochtans al sinds 1888 beschikbaar. Overal in Europa werd al traditionele muziek vastgelegd op wasrollen en de Belgische regering stuurde zelf sinds 1910 al veldwerkers naar Kongo om daar opnamen te maken. Had men er toen genoeg belangstelling voor getoond om dit ook in eigen land te doen, hadden we waarschijnlijk nog opnames gekend van de laatste doedelzak- en draailierspelers, waar het Vlaamse repertoire voor die instrumenten nu voor eeuwig verloren is gegaan. Pol Heyns was tevens een van de eerste Vlaamse radioreporters. Werkzaam bij het NIR, de in 1930 opgerichte voorloper van de BRT, stuurde hij regelmatig zijn eigen veldopnames de ether in. Zijn veldwerk en klankarchief werden nadien verder aangevuld door Paul Collaer en Hendrik Daems, ook beiden actief bij het NIR.¹¹¹

5.2. De Vlaamse volksdansbeweging

Na de eerste wereldoorlog ontstond het *Vlaamsch Instituut voor Volksdans en Volksmuziek*. Oprichter Huig Hofman uit Antwerpen was in contact gekomen met het fenomeen van de volksdansbeoefening op een congres voor de wereldvrede in Westfalen. Hij geloofde in de bindende kracht van de dansen en stichtte het *VIVO* met als voornaamste doelstelling “het ijveren voor wederaanpassen (sic) van volksdansen, volksliederen, huismuziek en leekespelen (sic) aan het huidige gemeenschapsleven in Vlaanderen door alle middelen die zich hiertoe

¹¹⁰ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davdsfonds, 2002, pp. 15-16

¹¹¹ IDEM, pp. 16-17

leenen (sic).”¹¹² In hedendaags Nederlands betekent dit dat het *VIVO* de sociale problemen in de maatschappij wilde aanpakken door de dansen en liederen terug volkseigendom te maken en zo de levensvreugde en de gemeenschapszin te versterken.

Met het opkomende nazisme, werd het *VIVO* echter al gauw in verband gebracht met rechtse sympathieën en uitgesproken Vlaamsgezindheid. Huig Hofman scheurde zich hiervan af en stichtte in 1938 de *Volksdanscentrale voor Vlaanderen*, kortweg de *VDCV*. De drie pijlers waarop de vereniging gebouwd werd, waren ‘bewegingsvreugde’, ‘esthetiek’ en ‘gemeenschapszin’. Men koos voor een internationaal repertoire, omdat men geloofde dat de dansen Europees, en niet enkel Vlaams volksbezit waren.¹¹³

Steeds meer volksdansgroepen sloten zich aan, maar tijdens de jaren ’80-’90 kwam de volksdans meer en meer in de verdrukking in Vlaanderen. In 1993 besloot de *VDCV* zijn blik te verruimen naar andere dansvormen en veranderde het zijn naam ook in *Danskant*. Vandaag werkt *Danskant* verder aan een netwerk van dansgroepen en –docenten. Het bindende effect van de dansen blijft een prioriteit.¹¹⁴

In de jaren ’60 van de vorige eeuw kende het volksdansgebeuren in Vlaanderen dus wel een grote bloei. De dansen die uitgevoerd werden kwamen echter hoofdzakelijk uit Groot-Brittannië en Duitsland. In 1964 ontstond een studiekering die het betreunde dat de eigen volkscultuur te weinig gekend en beoefend werd. De kring startte een zoektocht naar authentieke Vlaamse volksdansen bij oudere mensen en in de Brabantse en Kempense Gilden en werd sinds zijn ontstaan geleid door Frans ‘Sus’ Geens. Waar Hubert Boone achter de muziek aanzat, daar ging het *Vlaamse Dansarchief*, zoals de vzw zich vanaf 1974 zou noemen, op zoek naar choreografieën voor die muziek. Men bezocht dansers en muzikanten van de oude generatie in Midden-Brabant en de Antwerpse Kempen, waar de traditie het best bewaard bleek te zijn. Men schonk tevens veel aandacht aan de oorsprong van de dansen, de relatie met plaatsgebonden volksgebruiken, gelijkaardig materiaal in de buurlanden en de kledij. Dit onderzoek resulteerde in een vijftiental bundels waar in totaal meer dan honderd traditionele dansen in beschreven worden. Het hele traditionele repertoire waaruit Vlaamse volksdansgroepen vandaag de dag nog putten, kan herleid worden tot deze bundels.¹¹⁵ Ook gaf het *Vlaamse Dansarchief* het startschot voor een beweging van volksdansgroepen, die zich tot doel stelden om de traditionele choreografieën uit Vlaanderen verder te laten leven op verscheidene podia en dit in de gepaste kostumering. Na een korte bloei van deze

¹¹² WAUTERS E., ‘Wat is het VIVO? Doel en plannen’, in: *De Speelman*, winternummer 1936, pp. 1-3

¹¹³ INDESTEEGE L., ‘Boombal. Folkdansen, een nieuwe oude rage?’, in: *Mores*, april 2005, p. 18

¹¹⁴ www.danskant.be

¹¹⁵ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davdsfonds, 2002, p. 18

folkloristische aanpak, verdween hun succes echter in de jaren '80. De relatie met de gelijktijdige Volksmuziekrevival is steeds een omstreden punt geweest.¹¹⁶

¹¹⁶ INDESTEEGE L., 'Boombal. Folkdansen, een nieuwe oude rage?', in: *Mores*, april 2005, p. 20

6. HOOFDSTUK IV: DE VLAAMSE VOLKSMUZIEKREVIVAL

6.1. Pioniers van de herleving

Wanneer je kijkt naar de literatuur over de heropleving van de Volksmuziek in ons land, zijn er drie namen die steeds terug komen: Wannes van de Velde uit Antwerpen, Hubert Boone uit Nederokkerzeel en Herman Dewit uit Huizingen. Het zijn drie mannen die, naast hun aangeboren liefde voor de Volksmuziek, oorspronkelijk niets met elkaar te maken hadden. Los van elkaar voelden ze echter dat de traditie in ons land nog leefde, hoewel ze met uitsterven werd bedreigd. Elk op zijn manier is dan begonnen zoeken naar een manier om die uitsterving te verhinderen. In wat volgt schets ik hun persoonlijke verhaal, hun invloeden en hun verwezenlijkingen.

6.1.1. WANNES VAN DE VELDE

Willy Cecile Johannes ‘Wannes’ van de Velde was nog een van die mensen die opgroeide in een echte volkse omgeving. In de straten rond het Vleeshuis van het naoorlogse Antwerpen klonk uit elk open raam muziek. Zingen was er over het algemeen een dagelijkse bezigheid, maar de echte zangers lieten hun stemmen gallen in de toenmalige Café Chantants. Zijn vader en grootvader waren beiden geliefde zangers in hun tijd en via hen kreeg hij de liefde voor het volkslied mee, een liefde die doorheen de jaren enkel zou groeien. De liedjes die hij thuis hoorde, werden gezongen in het Antwerps dialect. Pas tijdens zijn latere zoektocht naar oude balladen en liedboeken zou hij ontdekken dat veel van het repertoire dat hij van thuis uit had meegekregen eigenlijk ooit geschreven was door Karel Waeri. In een winkel in de Korte Gasthuisstraat ontdekte hij de oude liedboeken: De Coussemaker, Bols, Waeri,...¹¹⁷

Naast deze primaire invloed was er het ontzag voor de gebeurtenissen in Engeland, waar zangers als EWAN MACCOLL en Martin Carthy een traditie staande hielden in een tijd waar commercialisering hoogtij vierde. In hun muziek herkende WANNES VAN DE VELDE de liederen van arbeiders, mijnwerkers en vissers zoals ze thuis ook door zijn vader werden gezongen. “Zo zingen moest toch ook in het Vlaams kunnen. Maar niemand wilde dat doen. Daarom ben ik er zelf mee begonnen.”¹¹⁸ Samen met Flor Hermans op viool is hij dan oude

¹¹⁷ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, pp. 45-48

¹¹⁸ Wannes van de Velde in PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, p. 55

Vlaamse balladen beginnen zingen, zoals *Floris en Blanchefleur*.

Toch beschouwde hij zichzelf nog niet als een zanger. Gitaar werd zijn eerste instrument, Flamenco zijn grote passie. De Spaanse gitarist Sábás Gomez y Marín werd zijn leermeester en drukte een enorme stempel op de jonge muzikant. “Wat ik doe en hoe ik denk, is toen in een beslissende plooi gelegd.”¹¹⁹ In de volgende jaren begeleidde hij Spaanse zangers op zijn gitaar. Toch sloeg hij ook andere muzikale wegen in. De weg van de Jazz werkte niet optimaal, maar fungeerde als tussenweg naar iets totaal anders. Met jazzmuzikant Cel van Overberghe werd immers een reis naar Bretagne gepland om er de menhervelden te gaan bekijken. Daar aangekomen, belandden ze op een Bretons feest, waar WANNES VAN DE VELDE in contact kwam met de Bretonse doedelzak. Later zou hij op een Vlaams instrument gaan spelen.¹²⁰

Naast zijn passie voor de Flamenco, was er ook die voor het Franse Chanson in de late jaren '50. GEORGES BRASSENS was een groot voorbeeld voor WANNES VAN DE VELDE. Hij wilde echter niet zomaar imiteren en zocht lange tijd naar een eigen stijl in zijn eigen taal, zoals Brassens en EWAN MACCOLL dat deden. De drang om zich op die manier uit te drukken werd nog groter toen besloten werd de oude wijk rond het Antwerpse Vleeshuis te slopen. Dit was de wijk waar hij opgegroeid was. Hij voelde zich machteloos, vernederd en kwaad. De oplossing lag uiteindelijk voor de hand. Hij herinnerde zich de liederen, de stroom van de traditie waar hij via zijn vader en grootvader altijd in meegesleurd was. Hij voelde dat de tijd gekomen was om een vervolg te breien aan de spotliederen van Karel Waeri. Want de grauweste sociale mistoestanden waren misschien voorbij, maar er gebeurde blijkbaar nog genoeg onrecht om over te revolteren. Het eerste lied dat hij toen schreef was *Het lied van de Neus*. Iets later volgden *Het lied van de lange wapper* en *Het nieuw lied op de Antwerpse urbanisatie*. Hij zong ze voor het eerst op een protestavond tegen de sloop in het *Archief en museum voor het Vlaams cultuurleven (AMVC)* in de Minderbroederstraat en voelde meteen dat er meer in zat. De tijd was gekomen om het Vlaamse lied van zijn braafheid te ontdoen.¹²¹

“ We hadden ons decennialang van onze eigen traditie afgekeerd, geen enkel ander volk is zo harteloos met haar eigen erfgoed omgesprongen. Ieren en Basken hebben tenminste een gezonde trots. Vlamingen hebben teveel misère meegemaakt met Vlaamse overheersers, te

¹¹⁹ Wannes van de Velde in VERBEKEN P., ‘De terminus voorbij: Wannes van de Velde over zijn gevecht tegen leukemie’, in: MUZIEKMOZAIK, *Folkpersboek 2002*, Gooik, 2002, p. 68

¹²⁰ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, pp. 45-49

¹²¹ VERBEKEN P., ‘De terminus voorbij: Wannes van de Velde over zijn gevecht tegen leukemie’, in: MUZIEKMOZAIK, *Folkpersboek 2002*, Gooik, 2002, p. 69

veel armoe geleden. Dar heeft hen murw geslagen.”¹²²

Vervolgens had WANNES VAN DE VELDE muzikanten nodig, want “ne zanger is ne groep”.¹²³

Naast de reeds aanwezige viool, wilde hij een accordeonist voor de harmonische ondersteuning en dat werd Bernard van Lent. Van Lent was de jongste uit een troep accordeonisten, de KAKKAKULLEKES. Hij had nog nooit gehoord van Belgische volksliederen, maar wilde het zeker een kans geven. In dezelfde periode leerde van de Velde ook Walter Heynen kennen. Deze laatste was student aan het conservatorium. Toevallig was hij ook nog eens geïnteresseerd in volksliederen en dat zou voor een stijgende professionaliteit in de komende liederen zorgen.¹²⁴

Samen maakten ze opnames voor *Echo* en voor de *Vlaamse volksdanscentrale*. *Jef heeft mij ne sjiek gerefuseerd* was volgens Bernard van Lent de grote doorbraak. De muziek sloeg aan en werd vaak uitgezonden op de radio. Het was echter door de ontmoeting met Hans Kusters van *Philips* dat een eerste echte plaat in 1966 verscheen. Kusters was meteen wild enthousiast. WANNES VAN DE VELDE had al een heel repertoire klaar op dat moment en bijgevolg was de plaat in twee à drie dagen opgenomen. Korte tijd later was ze alweer de deur uitgevlogen. Wegens de voor die tijd redelijk hoge oplage, werd al gauw besloten om een tweede en een derde plaat te maken.¹²⁵ Van de Velde was verbaasd over het succes van zijn muziek. Het was een tijd waarin dialectsprekers op de tv belachelijk werden gemaakt. “Ik vond dat verschrikkelijk. Mensen hebben verdomme gevochten en afgezien in die taal. Mogen we er dan een klein beetje respect voor opbrengen?”¹²⁶ Hoe dan ook zong hij in het Antwerps dialect en strooide daarmee zand in de ogen van menig taal- en muziekpedagoog die het Vlaamse volk juist van die onbeschaafde gewoonte wilde afhelpen. Het gebruik van dialect als een authentiek medium voor diepgang effende hoe dan ook de weg voor vele andere zangers, zoals ED KOOYMAN, JOHN LUNDSTROM, Marc Hauman, WILLEM VERMANDERE en WALTER DE BUCK.¹²⁷

Ondanks zijn succes is hij altijd een soort randfiguur gebleven. Hij wilde niet tot de Kleinkunst behoren en een Chansonnier was hij al evenmin. Hij had onvermijdelijk zijn bronnen in de Folk, in de traditie van volkse zangers zoals Karel Waeri en zijn eigen vader. Zijn bekommernis was liederen te schrijven in een stijl die volkomen aan de traditie was

¹²² Wannes van de Velde in VERBEKEN P., ‘De terminus voorbij: Wannes van de Velde over zijn gevecht tegen leukemie’, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2002*, Gooik, 2002, p. 69

¹²³ VAN DE VELDE W., *De klank van de stad*, Antwerpen, Houtekiet, 1999, pp. 7-10

¹²⁴ IBIDEM

¹²⁵ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, pp. 56-58

¹²⁶ Wannes van de Velde in VERBEKEN P., ‘De terminus voorbij: Wannes van de Velde over zijn gevecht tegen leukemie’, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2002*, Gooik, 2002, p. 69

¹²⁷ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davdsfonds, 2002, p. 163

ontleend, maar tegelijkertijd ook zijn wortels vond in het leven van onze tijd.¹²⁸ Hij wordt vaak vergeleken met BOB DYLAN, als protestzanger, als spreekbuis van een generatie.

Op tien november 2008 stierf WANNES VAN DE VELDE aan leukemie, na een jarenlange strijd tegen de ziekte. In de harten van menig volksliefhebber blijft hij echter verder leven als hét icoon van de volkscultuur in ons land.

[luistervoorbeeld 7]

6.1.2. *Hubert Boone*

Hubert Boone is een naam die redelijk veel belletjes zou moeten doen rinkelen bij iedereen die iets of wat met Vlaamse Volksmuziek bezig is. De man is geboren en getogen in Nederokkerzeel en woont daar vandaag de dag nog steeds. Hubert Boone was veertien jaar toen hij voor de eerste keer mee speelde met de plaatselijke fanfare op de kermis van zijn dorp. Hij was onmiddellijk gefascineerd door de bezetting en muziek van dergelijke fanfares. Zijn eerste leraar was een beenhouwer die dansmuziek uitschreef en bewerkte. De man had nooit harmonie gestudeerd, maar voelde gewoon aan wat er moest gebeuren. Later zou Boone zelf wel naar het conservatorium trekken, maar nooit zou zijn verbazing en ontzag voor dergelijke mensen verminderen.¹²⁹

Hubert Boone leerde een heleboel nummers spelen via zijn buurman Jozef Bulens. Uit angst dat hij de melodieën niet allemaal zou kunnen onthouden, begon hij de nummers op te schrijven, voor zichzelf en op zijn eigen manier. Op een dag was het uur daar dat hij de fanfare van Nederokkerzeel moest verlaten. Boone's nonkel was namelijk burgemeester van het dorp en de fanfare was van de liberalen. Spijtige zaak, maar omwille van deze dorpspolitiek kwam Hubert Boone wel in andere fanfares en dus bij andere muzikanten terecht. Overal kwam hij op die manier nieuwe melodieën tegen, die hij ijverig bleef optekenen.¹³⁰

Aan het conservatorium kwam hij in contact met het werk van Bela Bartók en Zoltán Kodály. Hun werk was uiteraard indrukwekkend, maar voor interessante melodieën moest hij thuis zelf maar twee stappen zetten. Hij stapte naar zijn leraar harmonie, de componist Victor Legley, met de mededeling dat hij zelf dergelijk optekenenwerk kon verrichten in Brabant. Legley was er echter van overtuigd dat onze volksmuziek niet vergeleken kon worden met de rijkdom uit Oost-Europa. Toch ging Boone ermee verder, deels aangemoedigd door de Waalse

128 SEPIETER J.P., *De muziek van het Vlaamse land*, Dunkerque, Westhoek-editions, 1981, pp. 41-42

¹²⁹ Gesprek met Hubert Boone – zie Bijlage Ia

¹³⁰ Gesprek met Hubert Boone – zie Bijlage Ia

componist Marcel Quinet, de leraar fuga aan het conservatorium. Ook Legley zou later tot inkeer komen, na het bijwonen van een concert van ‘Het Brabants Volksorkest’.¹³¹

In 1964 kwam hij in contact met danschoreograaf Renaat van Craenenbroeck, met wie hij zijn eerste publicatie *Dansen uit Midden-Brabant* uitbracht in 1968.¹³² In datzelfde jaar verscheen ook zijn eerste artikel over de hommel of de vlier, een instrument dat zo goed als uitgestorven was in ons land. Hubert Boone zag zijn eerste hommel in Loppem en ging meteen op zoek naar de laatste mensen die het instrument konden bespelen. Hij sprak met hen en bestudeerde hun instrumenten en kwam zo tot waardevolle informatie over de speel- en bouwwijze ervan.¹³³

Na zijn studies aan het Brusselse conservatorium werd Hubert nog in datzelfde jaar 1968 aangesteld als wetenschappelijk medewerker aan het *Muziekinstrumentenmuseum (MIM)* in Brussel. Zijn opdracht bestond er aanvankelijk uit de Europese volksinstrumenten in kaart te brengen. Hij begon zijn zoektocht in Oost-Europa en de Sovjet-Unie, wegens een persoonlijke fascinatie voor dat gebied.¹³⁴

Daarnaast luidde Boone’s komst naar het museum ook een nieuw tijdperk voor het onderzoek naar Belgische instrumenten in. Al gauw viel zijn oog namelijk op de drie Waalse doedelzakken of muchosas die in het museum te bezichtigen waren, maar waar nooit verder onderzoek naar was gedaan. Hij ontdekte dat de instrumenten ooit toebehoorden aan de broers Piron uit Henegouwen. Een jaar later stootte hij tijdens zijn zoektocht op een foto van de herder Gheux en diens doedelzak. De foto dateert uit 1885 en betekende, naast de instrumenten in het museum en de schilderijen van Vlaamse meesters als Pieter Breughel de Oude, nieuw bewijs voor het bestaan van een Vlaamse doedelzaktraditie.¹³⁵ Ik spreek hier over Vlaams omdat de Vlamingen heel snel waren om de Waalse doedelzakken met open armen ook als de hunne te ontvangen. Belgische doedelzak zou dus beter zijn.

Deze ontdekking heeft een enorme weerslag gekregen. Er werden nochtans al opnieuw doedelzakken gemaakt in ons land sinds 1955. De tekenaar Jacques Laudy had reeds de muchosas in het instrumentenmuseum aanschouwd. Hij had echter nooit de drang gevoeld om daar verder onderzoek naar te doen.¹³⁶ Hij was gefascineerd door het esthetische voorkomen van de instrumenten en had reeds vroeger een voorliefde opgebouwd voor Schotse

¹³¹ BOONE H., *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, Leuven, Peeters, 2003, p. 11

¹³² BOSMANS W., DEBRAEKELEER J. en L. Smout, ‘Hubert Boone 60 jaar’, in: *Goe Vollek*, nr.1, 2001, p. 12

¹³³ IDEM, p. 8

¹³⁴ IDEM, p. 8

¹³⁵ DE COCK B., ‘De doedelzak. Een verhaal van verloren traditie en heropleving’, in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1992, p. 18

¹³⁶ Gesprek met Hubert Boone – zie Bijlage Ia

doedelzakken. De instrumenten die hij maakte waren bijgevolg Vlaams qua model en versiering, maar ontegensprekelijk Schots qua boringen en werking.¹³⁷

Na de ontdekking van Hubert Boone over de doedelzakken in het museum, sloegen een aantal geïnteresseerden de handen in elkaar om de echte Belgische doedelzak opnieuw te bouwen en te bespelen: Hubert Boone zelf, Herman Dewit en Victor Neerinckx in Brabant en Rémi Dubois in Wallonië.¹³⁸ Al gauw sijpelde echter de Franse invloed in België binnen. Er werden stages georganiseerd waarop Franse muzikanten kwamen lesgeven. Frankrijk had namelijk een doedelzakrepertoire, waar dat in Vlaanderen al lang verdwenen was. De Franse invloed was bijgevolg onvermijdelijk.¹³⁹

Met de oprichting van het ensemble DE VLIER in 1968 was het de bedoeling van Hubert Boone om al zijn ontdekkingen ook in de praktijk te kunnen omzetten. Samen met zijn broers en zus en nog enkele andere muzikanten begon hij de opgeschreven melodieën na te spelen. Dat probeerde hij zo authentiek mogelijk te doen, d.w.z. door de originele traditie zo goed mogelijk te benaderen, in de mate van het mogelijke. De speelmanorkesten die Hubert zelf nog bezig had gezien, golden daarbij als grote richtlijn.¹⁴⁰

In 1978 richtte hij met jong talent en enkele muzikanten van DE VLIER tevens HET BRABANTS VOLKSORKEST (BVO) op. Daarmee wierp hij zich vooral op weinig gespeelde 19^e eeuwse paardansen zoals de Wals, Polka, Scottisch en Mazurka.¹⁴¹ HET BRABANTS VOLKSORKEST trok de wijde wereld in. Het liet Afrikaanse en Amerikaanse contreien kennis maken met onze instrumentale traditie. In 1990 richtte Boone ook nog het jeugdensemble POLKA GALOP op, dat in 2000 opgevolgd werd door het iets kleinere LIMBRANT.¹⁴²

Hubert Boone heeft ondertussen heel wat publicaties over oude Vlaamse instrumenten en dansen op zijn naam staan. De enorme verzameling dansmelodieën die hij in de loop der jaren verzameld heeft, komt in mei dit jaar nog uit. Het gaat om 601 melodieën met tekst en uitleg. Hij ziet het publiceren ervan als het vervullen van zijn burgerplicht en wil nu eindelijk eens bewijzen dat die Vlaamse traditie wel degelijk bestaat.¹⁴³

[luistervoorbeeld 8]

¹³⁷ CLAESSENS M. en J. VEKEMANS, 'Doedelzakken in Vlaanderen anno 1960', in: *Goe Vollek*, nr. 2, 1996, p. 11

¹³⁸ DE COCK B., 'De doedelzak. Een verhaal van verloren traditie en heropleving', in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1992, p. 18

¹³⁹ Gesprek met Hubert Boone – zie Bijlage Ia

¹⁴⁰ Gesprek met Hubert Boone – zie Bijlage Ia

¹⁴¹ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davdsfonds, 2002, p. 166

¹⁴² IBIDEM

¹⁴³ Gesprek met Hubert Boone – zie Bijlage Ia

6.1.3. Herman Dewit en 'T KLIEKSKE

Het was in zijn thuishaven Huizingen dat Herman Dewit in zijn jonge jaren de volksdansgroep *Vreugd* oprichtte. De interesse voor Volksmuziek had hij van thuis uit meegekregen. Zijn grootmoeders kenden meer dan honderd liedjes uit het hoofd en zongen die regelmatig voor hun kleinzoon. *Vreugd* was als dansgroep aangesloten bij de *VVKB*, de *Vlaamse Volkskunstbeweging*, die onder de toenmalige steunpuntorganisaties als één van de enige niet politiek gekleurd was.¹⁴⁴

De *VVKB* voorzag zijn aangesloten groepen van een repertoire. Een man genaamd René de Peer kwam muziek spelen op de dansavonden van *Vreugd* en leerde nieuwe dansen aan. Dat waren echter allemaal dansen uit Duitsland, Engeland en Oostenrijk, niets uit eigen streek. Het is in die context dat bij Herman Dewit het verlangen groeide naar een eigen Vlaams repertoire. Samen met Rosita Tahon begon hij een grootse speurtocht naar materiaal van bij ons. Het begon met het optekenen van de liedjes die hun moeders en grootmoeders nog zongen. Het noteren daarvan alleen al zorgde voor een enorm repertoire. Dat breidde zich dan nog uit. Ze gingen op bezoek bij de andere mensen van het dorp, bij de mensen van het volgende dorp en zo verder. Ook kwamen ze op hun weg de laatste speelmannen tegen, die zichzelf begeleidden op hommel of harmonica. Zo werd hun repertoire niet enkel uitgebreid met nieuwe liederen en dansen, maar kwamen ze ook tot de (her)ontdekking van oude instrumenten zoals de hommel, de doedelzak en de draailier. Veel van die instrumenten waren al lang onbespeelbaar toen Dewit ze in handen kreeg. Zo heeft hij thuis op zijn kast een hommel liggen van 200 jaar oud. Een prachtig stuk, maar niet meer te bespelen. Ze moesten die instrumenten dus gaan namaken om erop te kunnen spelen.¹⁴⁵

De echte speelmannen waren echter zo goed als uitgestorven in die tijd. Onder de levenden vertoefde nog Suske Schellens uit Westerloo. Ook in de Kempen en in Aarschot had je er een paar. Daarbij kwam ook nog eens kijken dat veel van die muzikanten meer schlagermuziek speelden uit de tijd van de wereldoorlogen i.p.v. authentieke volksdansen. Al die muziek werd opgenomen met een bandrecorder. In het begin hadden ze één bandje, waarop werd opgenomen, waarnaar werd geluisterd en waarvan terug werd afgeveegd. Wat ze leuk vonden, onthielden ze en bleven ze zingen of spelen.¹⁴⁶

Dewit noteerde zijn eerste liedjes in 1967 en stilaan vormde zich een kwartet dat deze liedjes begon te spelen. Herman Dewit zelf, Rosita Tahon, haar broer Oswald Tahon en de

¹⁴⁴ Gesprek met Herman Dewit – zie Bijlage Ie

¹⁴⁵ Gesprek met Herman Dewit – zie Bijlage Ie

¹⁴⁶ Gesprek met Herman Dewit – zie Bijlage Ie

accordeonist Frans Lots kwamen als groep voor het eerst naar buiten op Driekoningen in het jaar 1969. Ze hadden een route van café naar café uitgestippeld, waar ze telkens onverwachts binnenvielen om hun ding te gaan doen. De mensen reageerden verrast, want dit was iets nieuws, iets ongezien. Zo dacht ook een bekende radiostem van Omroep Brabant erover toen hij het kwartet op het carnaval in Halle datzelfde jaar opmerkte. Hij wilde voor hen de weg effenen naar radio en TV, maar dan moest “dat kliekske dat op onze kermissen komt spelen” wel een naam hebben. En zo werd ‘T KLIKSKE geboren.¹⁴⁷

Vanaf dan is het volgens Dewit allemaal heel snel gegaan. De tijd was er ook rijp voor. Het circuit van de Chansonniers en Kleinkunstenaars met o.a. COR VAN DER GOTEN, MIEL COOLS, HUGO RASPOET, JEF VAN UYTSEL en WILLEM VERMANDERE kende een elitair en studentikoos publiek. Daarnaast bood ‘T KLIKSKE iets nieuw en authentiek volks aan. Het trachtte de traditionele muziek van Vlaanderen op historisch verantwoorde wijze te benaderen, gelijkaardig aan wat de Kuijkens deden met Barokmuziek. Ze combineerden de instrumenten en liederen op logische wijze met elkaar. Een lied uit de 16^e eeuw zouden ze bijvoorbeeld nooit op een accordeon spelen. Helemaal in het begin verkleedden ze zich als ze gingen zingen op straat. Maar dat heeft niet lang geduurd. Al gauw beseften ze dat ze geen historische reconstructies, geen museummensen wilden zijn. Ze wilden muziek spelen. En dat deden ze op kopieën van authentieke instrumenten. De originelen stuurden ze naar het museum.

‘T KLIKSKE maakte in zijn repertoire weinig gebruik van oude liedboeken. De meeste liederen die ze tijdens hun optredens zongen waren opgetekend uit de volksmond. “Het kon gebeuren dat Herman overdag ergens bij een bejaarde zanger een nummer had opgetekend, dat nog diezelfde avond op het podium werd gebracht: Herman met tekstblad in de hand, en de anderen die zo harmonieus mogelijk probeerden in te pikken.”¹⁴⁸

In 1971 werd Frans Lots definitief vervangen door Wilfrid Moonen. Lots koos er heel bewust voor om zijn leven verder te wijden aan het onderwijs, en dat was onverenigbaar met de professionele weg die ‘T KLIKSKE verder wou inslaan. Het succes bleef groeien. Het ging zelfs zo ver dat het viertal niet meer ongestoord op reis kon vertrekken in de zomer van ’71. ‘T KLIKSKE vertrok met paard en kar drie weken lang op tocht door Vlaanderen, met de bedoeling telkens muziek te spelen op de plaats van overnachting. Dit initiatief werd, geheel onverwacht, met grote belangstelling van de media gevolgd. Overal werd het viertal ontvangen als Christus op palmzondag in Jeruzalem. ‘T KLIKSKE beleefde in deze dagen dan

¹⁴⁷ EVENEPOEL W. en J. HEYVAERT, ‘25 jaar ‘t Klikske’, in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1994, p. 8

¹⁴⁸ IDEM, p. 13

ook zijn absolute hoogtepunt.¹⁴⁹ Een jaar later zou deze reis nogmaals herhaald worden.

Algauw kwam er ook interesse vanuit Nederland. De daar opgetekende liederen werden uitgevoerd door klassieke zangers en zangeressen en klonken op die manier verre van authentiek. Toen Ate Doornbosch, hoofd van het *P.J. Meertens-Instituut* in Amsterdam, in contact kwam met de muziek van 'T KLIKSKE, was hij laaiend enthousiast. Zoiets bestond niet in Nederland. Dus ging het viertal ook in Nederland opnemen. Lieder die ze in Vlaanderen vonden, werden in Nederland op de radio uitgezonden in het programma *Onder de Groene Linde*. Via reacties van de luisteraars stootte men dan op varianten en dat zorgde voor een enorme kettingreactie. Ook waren er in Nederland geen speelmannen meer. Het besef van het bestaan van hommels, draailieren en doedelzakken in Vlaanderen was voor onze Noorderburen dan ook puur exotisme.¹⁵⁰

Dit exotisme vindt men volgens Dewit vandaag de dag in de muziek en instrumenten van andere culturen. "Wij moesten geen didgeridoo gaan zoeken, want wij ontdekten een doedelzak en een draailier. Dat was schitterend natuurlijk! Vandaag denkt men dat het hier altijd zo geweest is. Je gaat naar de muziekschool en je krijgt een doedelzak. Maar dat is hier nu nog maar het elfde jaar of zo. Het is dus helemaal niet altijd zo geweest! Alles moest ontdekt worden. Er was nog niets herontdekt op dat moment..."¹⁵¹

Vervolgens ontstond er een hele beweging van jonge mensen die geïnteresseerd was in het leren maken en bespelen van oude instrumenten. Zo ontstond het *Instrumentenbouwatelier*, eerst bij Herman Dewit thuis, later in het baljuwhuis van Galmaarden, waar in '78 ook de eerste stage voor traditionele volksmuziek werd gehouden.¹⁵²

En daar komen we bij het, althans voor ons, interessantste punt van deze pionier en zijn kompanen. Herman Dewit ging zich namelijk al gauw profileren als welbespraakt woordvoerder van de Vlaamse Volksmuziekbeweging, die zich in 1980 meer en meer begon te structureren. In 1989 werd de *Volksmuziekgilde* opgericht om de stages en andere activiteiten, die in de loop der jaren serieus aangegroeid waren, beter te kunnen organiseren. Later volgde ook de *Volksmuziekfederatie*, de vereniging van Folk- en Volksmuziekgroepen, die in 2002 op zou gaan in vzw *Muziekmozaïek*.¹⁵³

In 2008 bestond het 'T KLIKSKE 40 jaar. Dat werd gevierd met een groot kerstconcert in Ternat en was een mooie reden om al hun verwezenlijkingen nog eens op een rijtje te zetten.

¹⁴⁹ IDEM, pp. 9-10

¹⁵⁰ Gesprek met Herman Dewit – zie Bijlage Ie

¹⁵¹ Herman Dewit in Gesprek met Herman Dewit – zie Bijlage Ie

¹⁵² VAN MIEGHEM F., 'Het IBA', in : *Goe Vollek*, nr. 4, 1990, p. 20

¹⁵³ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davidsfonds, 2002, p. 167

Naast het herontdekken van Vlaamse liederen, dansen en instrumenten als draailier, hommel, doedelzak, rommelpot, blazevere, bultkarkas, klompviool, vlierefluit, rietpijp, fijferfluit, snarentrom en cister¹⁵⁴, legde het viertal ook de basis voor de huidige Vlaamse Folkbeweging via het initiatief van de jaarlijkse stage. In 1995 werd ‘T KLIKSKE door de Vlaamse Gemeenschap uitgeroepen tot Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen. Door die onderscheiding erkende Vlaanderen de traditionele Volksmuziek als ‘Cultuur-met-een-grote-C’ en werd diezelfde Volksmuziek gedeeltelijk bevrijd van haar ‘geitenwollensokken-imago’.

155

[luistervoorbeeld 9]

6.1.4. *Drie schuintamboers*

Nu we hun verhaal wat beter kennen, kunnen we wel met enige zekerheid stellen dat deze drie mannen echte pioniers zijn van de Vlaamse Volksmuziekrevival. Ze zijn onafhankelijk van elkaar in de voetsporen getreden van onderzoekers uit de 19^e eeuw. Ze hadden elk een ander doel en andere middelen voor ogen. Toch was het logisch dat hun paden elkaar zouden kruisen.

Ergens rond het jaar 1968 stond er een artikel in de krant over Hubert Boone, omdat die een prijs had gewonnen voor zijn opzoekingswerk. Herman Dewit sloeg zijn krant open in Huizingen en merkte het artikel op. Luttele seconden later greep hij zijn telefoon en contacteerde de man, die blijkbaar met dezelfde vreemde hobby bezig was in Midden-Brabant.¹⁵⁶ Boone was toen al de stichter van het *Brabants Etnografisch instituut*, een initiatief om de studie naar traditionele muziek in Brabant te bevorderen. Ook Herman Dewit werd hier lid van.¹⁵⁷ Het grote verschil zat hem wel in het soort muziek waarnaar voornamelijk gezocht werd. Boone had zijn grote passie voor de dansmelodieën zoals hij ze met de fanfares zelf speelde. Dewit en de zijnen kwamen vooral liederen tegen. Dezelfde fascinatie deelden ze op vlak van oude instrumenten, met als enige verschil dat Boone wetenschappelijk onderzoek ging voeren via het *Muziekinstrumentenmuseum*, waar Dewit een van de eerste professionele bouwers zou worden.

Voor de rest had ieder zijn eigen groep. Ook de muziek die ze speelden, verschilde erg van elkaar. ‘T KLIKSKE zong vooral oude liederen, wat DE VLIER of HET BRABANTS VOLKSORKEST nooit gedaan hebben. Ze gebruikten ook doedelzak en draailier, instrumenten

¹⁵⁴ <http://final.tklikske.be>

¹⁵⁵ HEYVAERT J., ‘Vier volkse ambassadeurs’, in: *Goe Vollek*, nr. 3, 1995, p. 27

¹⁵⁶ Gesprek met Herman Dewit – zie Bijlage Ie

¹⁵⁷ BOSMANS W., DEBRAEKELEER J. en L. Smout, ‘Hubert Boone 60 jaar’, in: *Goe Vollek*, nr.1, 2001, p. 7

waarmee het repertoire van Hubert Boone bijna niet te spelen valt. “Van zodra er doedezak of draailier, of zelfs hommel of diatonische accordeon met twee rijen bij komt, is de meeste muziek die ik genoteerd heb ook niet te spelen.”¹⁵⁸ Die muziek is dan ook de muziek van de fanfareorkesten van na de tweede wereldoorlog, waar de muziek die Herman Dewit optekende vooral van individuele speelmannen en zangers kwam.

Nog meer daarbuiten stond dan WANNES VAN DE VELDE. Die greep terug naar het authentieke dialectlied. “Wannes was ne zanger”, zo legt Dewit ons uit. Waar zij teruggrepen naar oude teksten en liederen, ging van de Velde zijn eigen muziek en teksten schrijven, in de geest van de traditie dan wel. Zijn eerste platen waren bijna uitsluitend traditioneel. “Soms kan je het verschil niet horen bij Wannes tussen een authentieke 18^e eeuwse melodie en tekst en wat hij zelf schreef. Inhoudelijk natuurlijk wel, als hij zingt over Bokrijk, dan weet je dat hij die problematiek aansnijdt. Hij was ook iemand die zeer veel tegen de schenen schopte, die zeer kritisch de maatschappij bekeek en dat ook in zijn liederen aanklaagde. Wat wij dus helemaal niet deden. Wij speelden gewoon, wij vonden dat plezant. En voor de rest trokken wij ons dat allemaal niet aan.”¹⁵⁹

De pioniers van de Vlaamse Folk waren (en zijn) dus met heel andere dingen bezig. Ze verschillen veel meer van elkaar dan we soms wel denken. Toch hebben ze samen het startschot gegeven voor een grotere beweging. “Eigenlijk maken wij, ten dele intuïtief, deel uit van een grotere groep, die op zoek is naar een organische muzikaliteit, naar een directe authenticiteit, een frisse identiteit.”¹⁶⁰

6.2. Kinderen van de revival

6.2.1. Een stijgende groei

In navolging van deze pioniers ontstonden er vanaf de late jaren '60 in ons land heel wat groepen die volksmuziek speelden. Strikt gesproken waren er twee strekkingen. Aan de ene kant had je de groepen die in hun eigen streek op zoek gingen naar de nog levende traditie, in de voetsporen van Herman Dewit en Hubert Boone. Aan de andere kant had je de navolgers van WANNES VAN DE VELDE, die de traditie als uitgangspunt namen om er iets volledig nieuws mee te doen.

Het kamp van de traditionalisten werd in die jaren uitgebreid met o.a. DE SPELEMANNEN in

¹⁵⁸ Hubert Boone in Gesprek met Hubert Boone – zie Bijlage Ia

¹⁵⁹ Herman Dewit in Gesprek met Herman Dewit – zie Bijlage Ie

¹⁶⁰ Wannes van de Velde in SEPIETER J.P., *De muziek van het Vlaamse land*, Dunkerque, Westhoek-editions, 1981, p. 42

Limburg en JAN SMED in Brabant. Volledig in de voetsporen van DE VLIER bestond het repertoire van JAN SMED uit 19^e eeuwse Polka's, Contradansen, Walsen en Scottishen. De muzikanten zochten deze melodieën op in publicaties en noteerden zelf bij bejaarde speelmannen. De groep werd getrokken door Wim Bosmans, die samen met Hubert Boone wetenschappelijk onderzoek verrichte in het *MIM*.¹⁶¹

De invloed van WANNES VAN DE VELDE bracht groepen tot stand als JOHN LUNDSTROM en ED KOOYMAN. Lundström begeleidde al volksdansen op zijn viool en zong al liedjes tijdens de tweede wereldoorlog. Zijn publiek breidde echter een stuk uit na de ontmoeting met van de Velde eind de jaren '60. Hij trad ook vele jaren op als zanger met Wilfrid Moonen als begeleider op de accordeon. Verschillende latere groepen, waaronder de KADULLEN en RUM, namen liedjes uit zijn reusachtige repertoire over.¹⁶²

ED KOOYMAN begon in 1970 op aanraden van van de Velde Antwerpse liedteksten te schrijven op de Countrymuziek waarmee hij was opgegroeid. Sindsdien trad Kooyman op samen met Herman van Haeren¹⁶³ en met zijn dochter Lien speelt hij vandaag nog steeds volksmuziek bij KANDORIS.

Ook in Mechelen oefende van de Velde zijn invloed uit op groepen als de reeds vernoemde KADULLEN en DE SNAAR. De muzikanten van deze laatste kwamen eigenlijk uit het Skifflemilieu en zongen hoofdzakelijk in het Engels. Door de recente gebeurtenissen in het Vlaamse land en in het bijzonder door een ontmoeting met de mannen van RUM werd echter besloten om voortaan enkel nog in het Nederlands te zingen.¹⁶⁴ Vanaf 1982 zou deze groep grote successen boeken als DE NIEUWE SNAAR, zij het dan wel niet meer in de Folkwereld.¹⁶⁵

De Vlaamse Folkrevival concentreerde zich in die eerste jaren voornamelijk in Antwerpen en Brabant. Iets later werd ook de Westhoek wakker geschud door de komst van het echtpaar ALFRED DEN OUDEN EN KRISTIEN DEHOLLANDER in 1974. Alfred den Ouden kwam uit Nederland, waar de revival vooral door Angelsaksische invloeden werd gekleurd. Hij bracht een Iers repertoire met zich mee, maar zou zich onder invloed van de Vlaamse pioniers al gauw op het liedboek van de Coussemaker richten. Samen met Kristien Dehollander bracht hij de onwetende West-Vlaming in contact met zijn Vlaamse liedpatrimonium en

¹⁶¹ DEWIT H., '20 jaar later', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, p. 40

¹⁶² VROMAN J., 'Djon Lundström', in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1990, pp. 16-17

¹⁶³ http://www.stripsmeteenhart.org/ed_kooyman.htm

¹⁶⁴ SEPIETER J.P., *De muziek van het Vlaamse land*, Dunkerque, Westhoek-editions, 1981, p.43

¹⁶⁵ HAUMAN M., 'Volksmuziek in Vlaanderen. Het vervolg van een rijke traditie', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier Jaarboek III*, Galmaarden, 1985, p. 112

instrumenten als de doedelzak en de vlier.¹⁶⁶ Vanuit het nog steeds dynamische Folkcafé *De Zon* bouwden ze samen een muzikaal netwerk uit, zorgde hun invloed voor het ontstaan van heel wat nieuwe Folkgroepen en werden de eerste zotte ideeën gesmeed voor een eigen Folkfestival in hun dorpje Dranouter. We kunnen wel stellen dat dit laatste plan ietwat uit de hand gelopen is, aangezien het Folkfestival van Dranouter nu een van de grootste in Europa is. Dehollander en den Ouden trokken er echter al snel hun handen af toen de hutsepot vervangen werd door pita, de lambiek door pintjes en de gezellige vriendenorganisatie door een meer professionele vzw.¹⁶⁷ Ook in de Westhoek breidde het aantal groepen verder uit: MARIEKE EN BART, HET REUZEKOOR, KLAUWAERTS, DE KREUELAER en HAEGHEDOORN zijn er enkele van.

De revivalgroep die echter voor de grootste heisa en mediabelangstelling zou zorgen, was het trio met de smakelijke naam RUM.

6.2.2. RUM

Vanaf 1970 begon het enthousiasme rond de eerste revivalgroepen te verminderen. Vlaanderen kwam meer en meer in de ban van Angelsaksische Folk, die de Vlaamse Volksmuziek traag maar zeker begon te verdringen. De enige Vlaamse groep die hier noemenswaardig mee kon concurreren, was het trio van RUM.¹⁶⁸ Paul Rans, Dirk van Esbroeck en Wiet Van de Leest beleefden hun hoogtepunt in tijden van verval. Zij waren vooral geliefd bij het jongere studentenpubliek.

Het begon allemaal met Dirk Lambrechts, Flamencogitarist en groot liefhebber van de Europese volkscultuur. De liefde voor Engelse en Ierse muziek speelde hij door aan Paul Rans, aan wie hij gitaarles gaf. Wiet van de Leest was het derde RUMingrediënt. Hij had een vader die cello speelde, een broer die WANNES VAN DE VELDE goed kende en een gezonde liefde voor de muziek van Barney MacKenna van THE DUBLINERS, naar wiens voorbeeld hij zelf voor de tenorbanjo koos. De drie ongeschoolde muzikanten kwamen met elkaar in contact in studentenstad Leuven. Meer bepaald in café *De Reynaert* is RUM in 1969 ontstaan.¹⁶⁹

De grote voorbeelden van RUM waren Britse revivalgroepen als THE DUBLINERS, THE YOUNG TRADITION, THE WATERSONS, DAVE SWARBRICK en FAIRPORT CONVENTION. De

¹⁶⁶ SEPIETER J.P., *De muziek van het Vlaamse land*, Dunkerque, Westhoek-editions, 1981, p. 22

¹⁶⁷ EVENEPOEL W., 'We dachten dat ons bohemienleven nooit zou eindigen', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 2007, p. 27

¹⁶⁸ HAUMAN M., 'Volksmuziek in Vlaanderen. Het vervolg van een rijke traditie', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier Jaarboek III*, Galmaarden, 1985, p. 113

¹⁶⁹ VPB, 'Rum houdt nog steeds van alle vrouwen', in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, p. 114

aanpak en volledige inzet die de Britse muzikanten kenmerkte, sprak hen enorm aan en ontbrak volgens hen bij de Vlaamse traditionele ensembles.¹⁷⁰ Paul Rans en Wiet Van de Leest wilden er volledig voor gaan. Er werd zwaar gerepeteerd en gewerkt en dat werd Dirk Lambrechts wat te veel. Van 1970 tot 1971 ging RUM bijgevolg verder als duo. Het won onder andere de eerste prijs op het Skifflefestival van Hove.

In 1971 ontmoette het tweetal Dirk van Esbroeck. Dirk had zestien jaar in Argentinië gewoond en kwam op zijn 18^e terug naar Europa. Hij had een grote fascinatie ontwikkeld voor de Engelse traditionals en EWAN MACCOLL en toerde eerst nog enkele maanden door Engeland alvorens terug te komen naar België.¹⁷¹ Het Vlaamse repertoire was hem volledig vreemd, hoewel zijn vader soms wel liederen zong van Karel Waeri. Ook Paul Rans en Wiet van de Leest waren leken op dit vlak. Deze laatste kwam wel uit de streek van Hubert Boone en werd aangetrokken door de harmonische sterkte van diens muziek. Het was echter vooral WANNES VAN DE VELDE die het trio deed beseffen dat er ook een Vlaamse volkscultuur bestond en dat het bijgevolg weinig zin had om Ierse muziek te blijven zingen. Dat zouden de Ieren wel doen.¹⁷²

De eerste plaat *RUM* werd opgenomen bij Philips in 1972. Daarop stond nog een vertaling van een Iers lied, maar daarmee zou die periode afgesloten worden. Vanaf nu gingen ze op zoek naar echt oud Vlaams materiaal. Ze wilden hun eigen, moderne ding gaan doen met oude Vlaamse balladen. Ze grepen terug naar liederen uit de 16^e eeuw en vroeger. Automatisch kwamen ze terecht bij de verzameling van Florimond van Duysse. Ze kochten de drie delen en verdeelden ze onder elkaar. Elke muzikant kreeg één deel.¹⁷³

RUM veroverde in die vroege jaren '70 de Europese podia. Hun moderne aanpak van de Vlaamse muziek sloeg enorm aan bij het grote publiek. Ze toerden rond op festivals in Nederland, Frankrijk, Engeland, Ierland, Duitsland en Zwitserland en maakten nog twee LP's. Van de tweede plaat, *RUM 2*, werden 40000 exemplaren verkocht. In de folkwereld oversteeg dit voorbij hoogtepunten als die van 'T KLIKSKE (17000 exemplaren) en WANNES VAN DE VELDE (20000) en zou het enkel nog geëvenaard worden door de 70000 cd's die LAÏS bij zijn debuut verkocht.¹⁷⁴

RUM bereikte zijn hoogtepunt in 1975. Daarna was de magie voorbij. De interesses van de muzikanten groeiden uit elkaar. Paul Rans ging bij de radio werken en luiten bouwen. Later

¹⁷⁰ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, pp. 161-162

¹⁷¹ IDEM, p 160

¹⁷² IDEM, pp. 163-164

¹⁷³ IDEM, pp. 163-165

¹⁷⁴ RANS P., 'Zoals d'ouden zongen, dansen de jongen', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 2007, pp.4-6

zou hij ook naar Engeland verhuizen. Wiet Van de Leest ging de Jazzy toer op met DOUCE AMBIANCE en Dirk van Esbroeck bouwde met Juan Masondo een Argentijns repertoire uit. In 1978 kwam er een langverwachte reünie. Paul Rans hield het echter maar enkele maanden vol. De magie was er voor hem af. Hij werd vervangen door zangeres Vera Coomans. In 1980 verliet ook zij samen met Wiet van de Leest de groep. Frakke Arn en Jean-Pierre van Hees zouden hun plaats innemen. Het laatste album van de groep RUM in deze nieuwe bezetting was *Flandria Tropical*.¹⁷⁵

Rum is de geschiedenis ingegaan als een legendarische groep. Haar muziek heeft vele Folkmuzikanten van de volgende generatie beïnvloed. In 2001 maakte Paul Rans samen met AMBROZIJN een tournee met de 65 strofen tellende ballade *De hertog van Brunswyck*. In 2005 stond het oorspronkelijke trio van RUM met de meisjes van LAÏS op de planken met het project *Thalassa thalassa*. De oude RUM, waarop iedereen steeds zat te wachten, zou echter nooit meer dezelfde zijn

[luistervoorbeeld 10]

6.2.3. Een dalende belangstelling

Na 1975 verdween de belangstelling van de media. Volksmuziek was in 1970 als genre ontstaan, nadat het zich losgerukt had van de kleinkunst. Over dit nieuw geboren genre werd nu het vonnis uitgesproken van gebrek aan verjonging en het verdween alzo onder de categorie ‘marginaal’. Het imago van ‘geitenwollensokkendragers’ stamt voornamelijk uit deze periode.¹⁷⁶ Dat de Volksmuziek uit het zicht van de grote massa verdween, betekende echter niet dat het genre in de vergetelheid raakte bij zijn aanhangers. Talentvolle nieuwe groepen en muzikanten bleven zich aanmelden, ook al kwamen ze te laat om nog carrière te maken. De grote heisa rond de Folkrevival was overgewaaid. De populaire, voornamelijk niet-Vlaamse muziek vierde hoogtij.

Sterk beïnvloed door de Angelsaksisch Folk ontstonden groepen als BOB, FRANK EN ZUSSEN, KATASTROOF, FORSONDET, GHYBE, KREBBEL, en SLEMP. Toen ze later het werk van de pioniers en RUM beter leerden kennen, zouden ze echter gedeeltelijk of volledig overschakelen op Vlaamse Volksmuziek.¹⁷⁷ Bob, Frank en hun zussen spelen vandaag nog steeds Volksmuziek uit heel Europa. Ook KATASTROOF is nog actief. De groep schakelde wel

¹⁷⁵ DEWIT H., ‘20 jaar later’, in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, p. 39

¹⁷⁶ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davidsfonds, 2002, p. 166

¹⁷⁷ HAUMAN M., ‘Volksmuziek in Vlaanderen. Het vervolg van een rijke traditie’, in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier Jaarboek III*, Galmaarden, 1985, p. 114

al snel over op meer gedurfde eigen nummers in het Antwerps dialect.

Er waren ook nog andere drijfveren die jonge muzikanten ertoe aanzetten om Volksmuziek te beginnen spelen. Zo werden vanaf de jaren '70 opnieuw veel volksbals georganiseerd, waarop men de dansmuziek haar oorspronkelijke functie trachtte terug te geven. De eerste Folkgroep die van het balrepertoire zijn handelsmerk maakte, was GARDE SUS.¹⁷⁸ Vele anderen zouden hen hierin volgen. De verschillende dansgroepen beschikten meestal over eigen muzikanten. Uit deze muzikanten groeiden dan nieuwe groepen zoals ALVENDANS, ZJAMOEL, KABESUL en SINKSENBRUID.

Gedurende de hoogdagen van de Folkrevival stonden de deuren van praktisch alle Vlaamse jeugdhuizen en parochiezalen open voor Folk- en Volksmuziekgroepen. De voorkeur van milieu- en jeugdbewegingen ging uit naar de Angelsaksische Folk en RUM. Ook het succes in dit milieu was een stimulans voor vele jongelingen om te beginnen musiceren. Zo zijn onder andere de gebroeders Libbrecht begonnen met KADRIL, maar daarover straks meer.

Tenslotte ontstonden er nog een aantal groepen los van de revival, uit pure interesse voor Volksmuziek of het eigen verleden. Enkele voorbeelden hiervan zijn DIE OUDE WINTERPIJP, WICHELSE STRAATZANG, BERNARDIJN en JAN EN ALLEMAN.¹⁷⁹ Dit laatste volksorkest ontstond in 1981 en is met Jan Geuns als drijvende kracht vandaag nog steeds actief.

6.2.4. De opbouw van een Folkwereld

De vele nieuwe groepen die ontstonden in de jaren '70 vonden gemakkelijk hun podium in jeugdclubs en parochiezalen. Ze werden opgenomen in het circuit van de Kleinkunst. In diezelfde jaren bleek echter al gauw dat de Kleinkunst een heel andere weg wou opgaan. Naar Brits voorbeeld werden in de vroege jaren '70 bijgevolg gespecialiseerde Folkclubs opgericht. De eerste in rij was *De Mallemolen* in Hoeilaart, gesticht in 1970. Later volgden o.a. het *Speelmanstreffen* in Sint-Niklaas, *Het Eynde* (later *'t Ey*) in Belsele en *'t Smiske* in Asse.¹⁸⁰

Ook gespecialiseerde tijdschriften ontstonden in het Folkmilieu. Zo was er reeds sinds 1967 *'t Liedboek* in het Gentse studentenmilieu, *Gandalf* bestond van 1981 -1997 en *'t Bourdonske* werd opgericht in '86.¹⁸¹ Na de oprichting van de *Volksmuziekgilde* zou de *Goe Vollek* ook een belangrijk bindmiddel worden tussen de verschillende Volksmuzikanten en liefhebbers van het genre.

¹⁷⁸ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davidsfonds, 2002, p. 167

¹⁷⁹ HAUMAN M., 'Volksmuziek in Vlaanderen. Het vervolg van een rijke traditie', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier Jaarboek III*, Galmaarden, 1985, p. 114

¹⁸⁰ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davidsfonds, 2002, pp. 166-167

¹⁸¹ IDEM, p. 167

Maar de belangrijkste bouwstenen van de Folkwereld werden gelegd in Vlaams-Brabant. In 1978 organiseerden Herman Dewit en de zijnen een eerste stage voor traditionele Volksmuziek in het dorpje Bever.

6.3.Gooik: het kloppende hart van de Volksmuziek

Zoals gezegd werd de Volksmuziek na zijn eerste grote revivalperiode voorzien van het etiket 'marginaal'. Elke Volksmuzikant droeg sandalen, geitenwollen sokken en een baard. We kunnen dit cliché natuurlijk niet volledig ontkennen. De meeste Folkies van vandaag zijn jong en mager, maar de oude garde ziet er nog steeds hetzelfde uit als dertig jaar geleden. Ga maar eens naar volkscafé *De Cam* in Gooik, daar tref je nog de harde kern aan. Gooik als referentiepunt nemen is hier zeer relevant, aangezien het dorpje tijdens de stille jaren na de revival steeds het kloppend hart is gebleven van de volksmuziek.

6.3.1. De Stage voor Traditionele Volksmuziek

Maar waarom Gooik? Daarvoor moeten we terug naar de geschiedenis van 'T KLIKSKE. Zoals gezegd ondernamen de mannen en vrouw van 'T KLIKSKE heel wat geslaagde initiatieven om geïnteresseerden in de Volksmuziek een kans te geven met deze cultuur kennis te maken. Hun belangrijkste verwezenlijking is ongetwijfeld het realiseren van de eerste Vlaamse stage voor traditionele Volksmuziek.¹⁸²

De korte voorgeschiedenis van Volksmuziekstages in België begint echter bij Hubert Boone. Op diens initiatief organiseerde het *Muziekinstrumentenmuseum* in de jaren '72 en '73 te Brussel, Tongerlo en Saint-Hubert cursussen draailier met als lesgever Claude Flagel. In 1974 volgde een eerste doelzakstage in Ellezelles, met Jean-Pierre Van Hees. 1973 was het vijfde bestaansjaar van volkskunstgroep DE VLIER en dat werd gevierd met een eerste reünie voor doelzak- en draailierspelers in samenwerking met de BRT. Het succes sloeg iedereen, inclusief de organisatoren, met verstomming.¹⁸³

In 1975 ging in Wallonië een nieuw initiatief uit van de *Académie Internationale d'Eté de Wallonie* op aanraden van Claude Flagel. Het betrof een stage in het provinciaals Luxemburgse Neufchâteau, met Waalse en Vlaamse lesgevers voor muziek en dans. Deze eerste stage, tot de dag van vandaag jaarlijks opgevolgd in datzelfde Neufchâteau, was van

¹⁸² SAROLEA E., 'Waar ik jaren over gedaan heb geef ik u op vijf dagen door', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, p. 58

¹⁸³ VAN HEES J.P., 1968-1988. 'Twintig jaar toekomst voor de Vlaamse volksmuziek', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, pp. 8-9

groot belang voor de ontmoeting tussen muzikanten en dansers. Er was altijd een soort kloof gebleven tussen Volksmuziek- en volksdansgroepen. Die werd nu deels overbrugd doordat een aantal groepen zich meer en meer gingen specialiseren in balmuziek.¹⁸⁴

Wallonië trok verder de kar wanneer de *GRAF* in 1977 van start ging met zijn eigen dans- en muziekstages. Daarin kwam verandering in het legendarische jaar 1978, toen 'T KLIKSKE de eerste stage in Vlaanderen op poten zette. Enigszins verschillend van de Waalse initiatieven was de invoer van een cursus instrumentenbouw en het uitgesproken Vlaams-Nederlandse karakter van deze stage.¹⁸⁵

Het begon dus allemaal in Bever. De eerste stage telde zo'n 80 deelnemers, wat toen een hele hoop leek. Er waren sessies voor viool, doedelzak, hommel, diatonische harmonica, Brabantse dans, draailier en instrumentenbouw. Deze eerste week in Bever werd het boegbeeld en prototype van alle stages die, alvast voor de komende dertig jaar, nog zouden volgen. Qua concept en sfeer zijn deze nog niets veranderd. Naast de lessen waren er nog een aantal vrijblijvende nevenactiviteiten en 's avonds werden er lezingen en concerten georganiseerd. Er werd gegeten, gedronken en natuurlijk veel gezongen.¹⁸⁶

Een jaar later verhuisde de stage naar Dworp, omwille van de betere infrastructuur die daar voor handen was. Een nieuwe sessie kwam erbij, met name de sessie zang. Er werd ook een nieuw jaargetijde gekozen met kans op wat beter weer: de lente. Nog een jaar later had men eindelijk door dat je in Vlaanderen enkel in augustus kans hebt op wat zon. De stage zou vanaf dan elk jaar doorgaan op het einde van deze maand en dat op de nieuwe droomlocatie van de volksmuzikanten: de weiden rond het baljuwhuis in Galmaarden. In de volgende twee jaar breidde het aantal sessies verder uit met een lesgever voor mondharmónica en de kindersessie.¹⁸⁷

Het eerste lustrum werd gevierd in 1983. Dit ging meteen gepaard met een, voorlopig althans, laatste uitbreiding van het aantal sessies (fijfer en percussie) en het, ook voorlopig, maximale aantal inschrijvingen van 300 deelnemers.¹⁸⁸

6.3.2. Van IBA naar Federatie

Het verhuizen van de stage naar Galmaarden in 1981 was voor het verder structureren van de Vlaamse Volksmuziekscène een geschenk van de goden. Dankzij het grote succes van de

¹⁸⁴ IDEM, 1988, p. 9

¹⁸⁵ IDEM, 1988, p. 10

¹⁸⁶ SAROLEA E., 'Waar ik jaren over gedaan heb geef ik u op vijf dagen door', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, pp. 59-60

¹⁸⁷ IDEM, p. 63

¹⁸⁸ IDEM, p. 65

stage, besliste de *Bestendige Deputatie van Brabant* namelijk dat de acties op vlak van de Volksmuziek niet beperkt mochten blijven tot het eenmaal per jaar organiseren van een vijfdaagse stage.¹⁸⁹ In de jaren ervoor was reeds onder experimentele titel het *IBA* ontstaan. Het *Instrumentenbouwatelier* was ontsproten uit de vraag van verschillende leden van de *St-Maartensgilde* uit Kester, om muziek te leren spelen. De bijeenkomsten vonden plaats bij Herman Dewit thuis. Na de succesvolle stage in Galmaarden stelde de Jeugd- en Cultuurdienst van de Provincie Brabant voor om het *Instrumentenbouwatelier* te huisvesten in het Baljuwhuis.¹⁹⁰ Tevens besliste het Provinciaal college dat dit atelier voor Volksmuziek - en instrumentenbouw een permanent cachet moest krijgen. Er werden drie doelstellingen vooropgesteld: ten eerste het verzorgen van vormingscursussen als stages en reünies, ten tweede het bouwen van traditionele instrumenten om de traditie in stand te houden en ten derde een permanent informatie- en documentatiecentrum zijn, die alle soorten gegevens verzamelt over Volksmuziek en er studies en publicaties aan wijdt.¹⁹¹ De vijfde stage voor traditionele Volksmuziek die plaatsvond in het Baljuwhuis was het eerste product van eigen bodem van het *Permanent Atelier voor Volksmuziek*. In datzelfde jaar 1983 werd er als bekroning op dat werk een eerste jaarboek uitgegeven.¹⁹² Nog vijf andere jaarboeken zouden hierna volgen, telkens goed gevuld met wetenschappelijke artikels van erkende specialisten op het vlak van de Volksmuziekstudie.

In 1988 moest het Atelier Galmaarden verlaten. Het keerde voorlopig terug naar haar geboorteplaats Kester. Vanaf 1989 zou de jaarlijkse stage doorgaan in buurdorp Gooik.

Het verlaten van Galmaarden ging gepaard met enige paniek bij sommige volksmuzikanten. Qua organisatie had men in Galmaarden namelijk geen gram zorgen, alle organisatorische en administratieve zaken werden door het Baljuwhuis geregeld. Nu moesten de muzikanten alles zelf gaan doen. Het negatieve kamp besloot dat alles om zeep was. Het Volksmuziektreffen zou vanaf nu meer een werkkamp worden dan iets anders. Gelukkig waren er ook zij met een positieve ingesteldheid die bedachten dat, mits een goede samenwerking, alles wel los zou lopen. Zij waren tegen een institutionalisering, maar besloten dat alles gewoon op basis van losse afspraken tussen vrienden verder zou worden geregeld.¹⁹³

Toch moest er een of andere officiële structuur gevonden worden die het

¹⁸⁹ EYLENBOSCH B., 'Permanent atelier Volksmuziek Baljuwhuis in volle bloei', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, p. 52

¹⁹⁰ VAN MIEGHEM F., 'Het IBA', in : *Goe Vollek*, nr. 4, 1990, p. 20

¹⁹¹ EYLENBOSCH B., 'Permanent atelier Volksmuziek Baljuwhuis in volle bloei', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, p. 52

¹⁹² ANTHOONS J., 'Vooraf' in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek I*, Galmaarden, 1983, p. 5

¹⁹³ VAN MIEGHEM F., 'De v.z.w. volksmuziekgilde stelt zich voor', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 1991, p. 13

Volksmuziekgebeuren in Vlaanderen een duidelijke ruggengraat zou geven. Zo ontstond de idee van een vzw. De statuten van vzw *Volksmuziekgilde* werden met eenparigheid van stemmen opgesteld en aanvaard tijdens de stichtingsvergadering te Kester op 14 april 1989.¹⁹⁴ Zo kreeg de Volksmuziekcène in Vlaanderen zijn eerste structuur.

Natuurlijk was de *Volksmuziekgilde* niet de enige die evenementen organiseerde op vlak van Volksmuziek. Er waren verschillende organisaties, individuen, groepen, publicisten en geïnteresseerden die elk op hun eigen manier de volkskunst levend trachtten te houden. Al gauw bleek echter dat er een groot gebrek aan communicatie bestond tussen deze verschillende kampen. Er was nood aan een kalender van grote en jaarlijks terugkerende evenementen, een duidelijke inventaris die aangaf wie nu juist waar mee bezig was, een gemeenschappelijk beleid ten opzichte van de media en vooral aan een representatieve, overkoepelende organisatie. Deze laatste zou ervoor zorgen dat de Volksmuziek als kleine mier ook gehoord werd en zou zo de overheid kunnen overtuigen van het belang en de omvang van de Volksmuziekcène in Vlaanderen.¹⁹⁵ Zo ontstond de idee voor het oprichten van een federatie voor Volksmuziek: “Omdat de Volksmuziekgroepen tot op heden niet bij een federatie aangesloten zijn en dus ook geen zeggingskracht, geen inbreng hebben – en omdat Volksmuziek(groepen) daardoor ‘officieel’ niet eens bestaan – stellen wij voor vanuit onze *Volksmuziekgilde* een onafhankelijke en pluralistische federatie voor Volksmuziek op te richten. Zodra die erkend is, kunnen we ons als federatie inzetten voor het steunen van Volksmuziekgroepen, het organiseren van treffens en speeldagen voor muzikanten, het publiceren van Volksmuziekstukken, het opstarten van een Volksmuziekschool enz. De federatie kan eveneens als spreekbuis optreden voor de vele aangesloten groepen, om bij de bevoegde overheid tussen te komen en stappen te zetten in functie van de behoeften, de positie van de Volksmuziek, - muzikant en –instrumenten, enz.”¹⁹⁶ Op 28 maart 1995 was het dan zover: de *Volksmuziekfederatie* werd opgericht met als voorzitter Ivo Lemahieu. De *Volksmuziekgilde* bleef nog steeds verder bestaan. Alleen werd ze vanaf nu in bepaalde aspecten van haar werking gesteund door de federatie. De organisaties van de jaarlijkse stages zou vanaf nu berusten op een samenwerking tussen beiden.¹⁹⁷

¹⁹⁴ IDEM, pp. 14-15

¹⁹⁵ EVENEPOEL W., ‘Samenwerking en informatie: Het grote gemis’, in: *Goe Vollek*, nr. 3, 1994, p. 14

¹⁹⁶ DEWIT H., ‘Federatie voor volksmuziek’, in: *Goe Vollek*, nr. 3, 1994, p. 17

¹⁹⁷ EVENEPOEL W., ‘Ivo Lemahieu, voorzitter’, in: *Goe Vollek*, nr. 3, 1995, p. 28

6.3.3. Over feesten in Gooik en het huwelijk met de Jazz

Al gauw werd Gooik de zetel van zowel de *Volksmuziekgilde* als de *Volksmuziekfederatie*. De gemeente stelde een oude hoeve ter beschikking, oorspronkelijk om de uitgebreide instrumentenverzameling van de familie Dewit in onder te brengen. In 1996 werd aldaar het ontmoetingscentrum *De Cam* geopend, dat vanaf dan onderdak zou bieden aan het museum, de gilde en de federatie van de volksmuzikanten.¹⁹⁸ Van in het begin wilde men echter niet enkel rond Volksmuziek werken, maar rond de gehele Vlaamse volkscultuur. Zo werd aan het gebouw ook een volkscafé in traditionele eind 19^e eeuwse stijl ondergebracht, waar men onder andere ook een aantal Vlaamse herbergspelen kon uitproberen.¹⁹⁹ Sinds 1997 is er tevens een geuzestekerij ondergebracht. Lambiek, Oude Geuze en Kriek worden er nog steeds gestoken door Karel Goddeau.²⁰⁰

Naast de stage organiseerde de *Volksmuziekgilde* van 1996-2002 ook jaarlijks het *Feestival* in Gooik. Elk festival is natuurlijk een feest, maar *Feestival* werd al snel een begrip onder de Folkies. Doorheen de zeven edities kwamen Folkgroepen uit heel Europa aan bod, telkens in combinatie met Volksmuziek uit eigen land. “Het gezelligste festival van Vlaanderen”, zo schreeuwden de bezoekers, en samen met de jaarlijkse stage een reden te meer om Gooik op de landkaart te zetten. Van in het begin was er echter afgesproken dat er maar zeven edities zouden volgen en ondanks de luide protestacties van menig bezoeker is het ook bij die zeven edities gebleven. De oude garde van Herman Dewit en de zijnen gaf daarmee meteen een niet mis te verstane hint dat het tijd werd dat de jeugd de fakkel zou overnemen.²⁰¹

Die overname liet niet lang op zich wachten. Een nieuw comité stond op en organiseerde een jaar later reeds de eerste editie van *Gooikoorts*, dat dit jaar haar zevende editie kent en zo haar voorganger in jaren inhaalt. *Gooikoorts* behield alle kenmerken van het vroegere *Feestival*. Het festival gaat stevast door tijdens het eerste weekend van juli, het bier wordt in glazen geschonken en akoestische Folkgroepen uit heel Europa passeerden reeds de revue.²⁰²

Het organiserend comité mag dan van tijd tot tijd veranderen, officiële organisator van *Gooikoorts* is altijd de *Volksmuziekfederatie* gebleven, ook wanneer die in 2002 opging in *Muziekmozaïek*. *Muziekmozaïek* is een overkoepelende organisatie van enerzijds het Folk- en anderzijds het Jazzgebeuren in Vlaanderen. Deze twee genres hebben op het eerste zicht

¹⁹⁸ BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davdsfonds, 2002, p. 167

¹⁹⁹ VAN TIENEN T., ‘Gooik en de traditionele volksmuziek’, in: *Terzake. Katern Cultuur*, nr. 7 1998, p. 6

²⁰⁰ <http://users.belgacom.net/gc762821/NL/brouwers/decam/decam.htm>

²⁰¹ VAN DEN BREMEN J., ‘Feestival Gooik loopt ten einde’, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2002*, Gooik, 2002, p. 126

²⁰² JHG, ‘Gooikoorts kleine broer van Feestival’, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2003*, Gooik, 2003, p. 93

weinig tot niets met elkaar te maken, maar qua filosofie en beleving ligt de scheiding toch niet zo ver. “Ook Jazz leidt jonge muzikanten op, organiseert cursussen, probeert alsmaar aan kwaliteitsverbetering te sleutelen, en verzet zich met veel energie tegen de vooroordelen over het genre, onder meer dat niet-commerciële muziek geen levende muziek is,” zo vertelt Walter Evenepoel, bestuurslid bij *Muziekmozaïek*. “Als een jazzorkestje – net als volksmuzikanten-ergens speelt, dan is het wat nonchalant, komt er al wat improvisatie bij, dan wordt een binnenlopende andere muzikant wel eens mee opgenomen in het samenspel en zo is er nog wel meer.”²⁰³ Toen minister van cultuur Bert Anciaux in 2001 besloot dat er samenwerkingsverbanden moesten ontstaan tussen diverse disciplines en genres, steeg bijgevolg de sympathie tussen Jazz en Folk, twee genres op zoek naar een eigen structuur. Samenwerking lag dus voor de hand. In 2004 nam *Impulscentrum voor Folk en Jazz Muziekmozaïek* haar intrek in haar eigen *Huis van de Levende Traditie* in de Wijngaardstraat in Gooik.²⁰⁴ En ze leefden er nog lang en gelukkig.

Het lange loflied op Gooik die de voorbije pagina’s lijken te zijn, mag niet foutief begrepen worden als slukreclame voor mijn geliefde geboortestreek. Het moet eerder bekeken worden als een onmisbaar hoofdstuk in de geschiedenis van het Folkgebeuren in ons land en als een essentieel gegeven voor de verdere toekomst ervan. Al deze elementen: het ontmoetingscentrum *De Cam*, de huisvesting van *Muziekmozaïek*, het jaarlijks georganiseerde festival en de stage, hebben er namelijk voor gezorgd dat Gooik tot de dag van vandaag altijd het bloeiende hart is geweest van de Volksmuziek in Vlaanderen. In de jaren ’90 werd de Folkwereld verrast met hernieuwde media-aandacht, die zijn hoogtepunt bereikte met het trio van LAÏS. Folk veroverde de grote podia. Zelfs Rock Werchter moest eraan geloven. Ook KADRIL, AMBROZIJN en FLUXUS zijn namen die zelfs de grootste Folkleek niet onbekend in de oren kunnen klinken. Het zijn de muzikanten van een tweede generatie. Soms wordt er zelfs over een tweede Folkrevival gesproken. Zoals vermeld in de inleiding wens ik deze benaming echter niet te gebruiken, omdat ik het Folkgebeuren in ons land als één doorlopende evolutie beschouw. De interesse en de ontdekkingen zijn gewoon verder gegaan, zij het dan buiten het oogveld van radio en televisie. In Gooik is de Volksmuziek nooit dood geweest. Ze zorgde er zelfs voor nieuw leven, want van al deze bekend geworden groepen liggen de roots steevast op de stage in Gooik.

²⁰³ Walter Evenepoel in JMB, ‘Samenlevingscontract tussen jazz en folk’, in: MUZIEKMOZAIËK, *Folkpersboek 2002*, Gooik, 2002, p. 62

²⁰⁴ EVENEPOEL W., ‘Het huis van de levende traditie’, in: *Goe Vollek*, nr.1, 2004, p. 10

6.4. Brug naar een tweede generatie: de lanceerbaan van KADRIL

De gebroeders Peter en Harlind Libbrecht legden hun eerste contact met doedelzakspeler Bart de Cock via *Natuurpuntafdeling de Wielewaal*. Naast hun gezamenlijke interesse voor vogels, bleek het trio ook een gezonde passie voor Volksmuziek te delen. Op die manier werd een nieuwe Folkgroep in 1976 geboren. De gekozen naam verwees naar de Kadril, een typische volksdans uit Vlaanderen.

De drie broertjes Libbrecht (ook Erwin zou later de groep vervoegen) waren grootgebracht op de tonen van Kleinkunstzangers als BOUDEWIJN DE GROOT, MIEL COOLS en MIEK EN ROEL, maar zouden mettertijd meer interesse vertonen in de internationale Folkscene met onder andere THE DUBLINERS uit Ierland en MALICORNE en ALAN STIVELL uit Frankrijk. Dit waren de eerste invloeden die de muziek van KADRIL onderging. Het repertoire van de groep bestond aanvankelijk dan ook uit Iers en Engelse liederen.²⁰⁵

Daar kwam verandering in door toedoen van Herman Dewit. Op een dag kwam 'T KLIKSKE namelijk optreden in het geboortedorp van de Libbrechts. De broers waren meteen verkocht. Peter Libbrecht vroeg of hij eens op Herman zijn doedelzak mocht blazen. De vonk sloeg over en een doedelzak werd besteld. Dewit stelde de broers ook meteen de vraag waarom ze geen Vlaamse muziek speelden in plaats van Ierse. Stof tot nadenken dus, want het bleek uiteindelijk niet zo'n slecht idee.²⁰⁶

Ook de muziek van RUM liet zijn sporen na op de groep. Hetzelfde repertoire als dat van 'T KLIKSKE werd door hen op een heel andere, eigentijdse manier aangepakt. Voor de rest was er in Vlaanderen niet zoveel meer gaande op Folkgebied. 'T KLIKSKE en WANNES VAN DE VELDE waren wat uit de kijker verdwenen en RUM zelf was er in '75 al mee gestopt. Toch heeft Herman Dewit de muzikanten van KADRIL kunnen overhalen om Vlaamse Folk te gaan spelen. Ook de stages in Gooik, waar de muzikanten van in het begin sterk bij betrokken waren, speelden daarin een grote rol.²⁰⁷

De eerste plaat van KADRIL kwam uit in 1986 en bevatte bijgevolg uitsluitend Vlaamse nummers. Hans Quaghebuer, die draailier speelde, kwam op die plaat enkele nummers versterken en is nadien nooit meer uit de groep vertrokken.²⁰⁸

De traditionele manier van spelen bleek echter niet altijd even bevredigend. Op de cd *De vogel in de Muite* uit 1990 worden bijgevolg al enkele bruggen naar de Folkrock geslagen,

²⁰⁵ Gesprek Erwin Libbrecht – zie Bijlage Ib

²⁰⁶ Gesprek Erwin Libbrecht – zie Bijlage Ib

²⁰⁷ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, pp. 185-186

²⁰⁸ www.kadril.be

maar een echte doorbraak zou er pas later komen. Peter Libbrecht speelde in die tijd namelijk ook bij de Gentse Rockgroep K13. Hij overtuigde zanger Patrick Riguelle om mee te komen zingen bij de opnames van *De liedboeken*, een project van Radio 1. Het project draaide rond het liedboek van Jan Frans Willems. *Het Heerken van Maldegem* werd begeleid door drums en elektrische gitaar en gezongen door Patrick Riguelle, die toen voor het eerst in het Vlaams zong.²⁰⁹ De ruige stem en de moderne aanpak van het oude lied gaven de doorbraak. *Het Heerken van Maldegem* werd een hit en kwam op de cd *Nooit met Krijt* uit 1994, die door sommige bronnen als een mijlpaal in de geschiedenis van de Vlaamse Folk en in het bijzonder van de Folkrock wordt bestempeld.²¹⁰ De overgang naar Folkrock berustte echter niet enkel op muzikale overwegingen, maar had ook te maken met het feit dat de pure traditionele Volksmuziek in Vlaanderen op dat moment volledig uit de spotlights was verdwenen. “Om het een beetje open te trekken naar een groter publiek, hebben we daar eigenlijk wel moedwillig voor geopteerd. Maar naast onze Folkrock staan op iedere plaat toch altijd nog een aantal echte Folknummers. We zijn de Folk zelf dus altijd wel trouw gebleven.”²¹¹ Hoe het ook zij, dat de nieuwe aanpak werkte staat als een paal boven water. Plots kon KADRIL tussen de Rockers gaan spelen op *Marktrock* en op de *Gentse Feesten*. De groep was dan ook quasi de enige in die tijd die de banden tussen Folk en andere genres wat staande hield. De wisselwerking met Rock zorgde er tevens ook voor dat de Vlaamse Folk wat geloofwaardiger gemaakt werd voor de Rockscene.²¹²

De stap naar de Folkrock ging gepaard met een aantal extra muzikanten. Zo maakte Dirk Verhegge eind de jaren '80 al de sprong van het mengpaneel naar het podium. Daar nam hij een elektrische gitaar vast en begon de Folkrocksound van de groep mee uit te bouwen. Drummer Willy Seeuws werd voor de opnames van *Nooit met krijt* vervangen door Philippe Mobers en ook bassist Koen Dewaele zou later de bende vervoegen.²¹³

En dan was er plots die ene zomeravond in 1994 dat Bart de Cock en Peter Libbrecht twee jonge meisjes hoorden zingen op de stage in Gooik. De lancering van LAÏS kon beginnen, maar daarover straks meer. KADRIL zou zijn latere reputatie als lanceerbaan voor jong talent echter niet gestolen hebben. In 1997 verliet Patrick Riguelle de groep.²¹⁴ Later zou hij een bekend gezicht worden bij o.a. DE LAATSTE SHOWBAND. Zijn plaats moest echter vervangen

²⁰⁹ Gesprek Erwin Libbrecht – zie Bijlage Ib

²¹⁰ DE SCHUTTER E., ‘De Folkrevival’, in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2000*, Gooik, 2001, p. 96

²¹¹ Erwin Libbrecht in Gesprek Erwin Libbrecht – zie Bijlage Ib

²¹² PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, p. 188

²¹³ www.kadril.be

²¹⁴ SCHELSTRAETE I., ‘Een liedje is vlug meegenomen’, in: MUZIEKMOZAIK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, p. 27

worden, en omdat dat een onmogelijke opdracht leek, besloten de muzikanten van KADRIL om het maar meteen over een heel andere boeg te gooien. Er werd gezocht naar een echte goede zangstem, een vrouwelijke liefst. En die zouden ze vinden in de vorm van Eva de Roovere, op dat moment studente aan het *Herman Teirlinck Instituut* en gitariste in de maak bij WANNES VAN DE VELDE. Het was deze laatste die de jonge zangeres extra aanmoedigde om bij KADRIL te gaan zingen.²¹⁵

Tussen de mannen en Eva de Roovere klikte het meteen. In 1999 verscheen de cd *Eva* met een heel andere sound dan de fans gewoon waren. Van de ruige Rockstem van Patrick Riguelle naar het zachte Folkgeluid van Eva, dat was een grote stap. Maar het zorgde voor vernieuwing in de muziek. Ook bij *Pays* uit 2003 bleef Eva de Roovere de belangrijkste zangeres. In 2002 was er een samenwerking tussen KADRIL en de Brussels-Galicische groep IALMA. *La Paloma Negra* zou tevens het laatste project zijn waar Eva aan deelnam. In 2004 verliet ze op haar beurt de groep om haar eigen weg te gaan. En alweer zou die weg niet onopgemerkt blijven. Een mooie solocarrière stond haar namelijk op te wachten.

De groep moest dus opnieuw op zoek naar een zangstem. Deze keer werd een auditie georganiseerd, waar zo'n kleine 70 zangeressen op af kwamen. De carrièresprongen van de vorige zangers in acht genomen, is dat ook helemaal niet verwonderlijk. De gelukkige winnares werd Mariken Boussemaere. Op de cd *De andere kust* uit 2005, die volledig draait rond de Europese emigranten die rond 1900 naar Amerika trokken, zingt ze nog samen met de Britse Heather Graham en de Hongaarse Szilvia Bognár.²¹⁶ Op het recent uitgekomen *Mariage* is ze echter de enige echte zangeres van KADRIL.

[luistervoorbeeld 11]

Een hoogtepunt voor de muzikanten en eigenlijk ook een beetje voor heel het Folkgebeuren in Vlaanderen, was de dertigste verjaardag van de groep in 2006, die ze met al hun vriendjes mochten vieren in het Antwerpse *Sportpaleis*. Kleinkunstevenement van het jaar *Nekka-Nacht* stond namelijk voor één keer volledig in het licht van de Folk. KADRIL was als hoofdgast uitgenodigd en trad op met alle zangers en zangeressen waar de groep ooit mee had samengewerkt en nog een hele hoop andere vrienden uit het Folkmilieu. Ook 'T KLIKSKE stond mee op het podium. Hun verdienste voor het Vlaamse Folkgebeuren en in het bijzonder voor het Volksmuziekonderwijs werd nog eens extra in de verf gezet: zo'n 120

²¹⁵ VAN DYCK P., 'Eva De Roovere: "Ik ben een zondagskind"', in: MUZIEKMOZAIK, *Folkpersboek 2003*, Gooik, 2003, p. 37

²¹⁶ SCHELSTRAETE I., 'Een liedje is vlug meegenomen', in: MUZIEKMOZAIK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, p. 27

doedelzakspelers zorgden samen met de pioniers voor het kippenvelmoment van de avond.²¹⁷ Veertig jaar eerder moest die doedelzak nog zo goed als uitgevonden worden. Een symbolisch bewijs dus van het feit dat de traditie wel degelijk was doorgegeven.

6.5. The Next Generation

6.5.1. FLUXUS

Weinig families zo muzikaal als die van Paul Garriau. Met enkele broers en neven richtte hij zo'n twintig jaar geleden de groep ASHEL'S op. Hun zonen zouden later de familietraditie voortzetten met groepen als FLUXUS, AEDO en het (voorlopig) nog iets minder bekende BOGUS.

Het ontstaan van FLUXUS moeten we koppelen aan een traditioneel fenomeen, bij name dat van de nieuwjaarsbrief. Koen en Greet Garriau, kinderen van de reeds vermelde Paul, hadden op een dag genoeg van deze oeroude traditie. Aangezien ze net als hun vader al een tijdje met muziek bezig waren, besloten ze dan ook om ieder jaar liedjes te componeren in plaats van brieven voor te lezen aan hun grootouders. Zo is het trio uiteindelijk beginnen samen spelen. Toen hij zestien werd, mocht Koen meespelen op de eerste cd van ASHEL'S *Hier en nu*. Tot op vandaag speelt hij mee met deze groep.²¹⁸

Maar de Folk zat er van kleins af aan al in. Vader Paul ging al jaren naar de stage van Gooik, waar hij zelf de draailier leerde bespelen. En ook zijn kinderen zouden niet aan dit lot ontsnappen. De anekdote doet de ronde dat Koen op twaalfjarige leeftijd door Herman Dewit de vraag gesteld werd wat hij later worden wou, waarop de jongen antwoordde: "Ik wil later voor Herman Dewit studeren".²¹⁹ Een zoon van de revival dus. Koen, Greet en Paul ontmoetten op stage ook Stefan Timmermans. Deze hanteerde als geen ander de doedelzak en het trio vroeg hem om af en toe eens mee te spelen. En zo werd FLUXUS in 1996 geboren. Percussionist Geert Simoen en bassist Sam van Ingelgem zou de groep later vervoegen.²²⁰

Het grootste voorbeeld voor FLUXUS was de Engelse groep BLOWZABELLA, die in quasi dezelfde bezetting speelde: accordeon, draailier, bas, saxofoon en doedelzak. De groep is ook de reden dat Koen Garriau uiteindelijk voor de saxofoon gekozen heeft, een keuze die de specifieke sound van FLUXUS grotendeels heeft bepaald.

²¹⁷ EVENEPOEL W., 'Nekka Nacht 2006: dé nacht van Kadri'l', in: *Goe vollek*, nr. 3, 2006, p. 30

²¹⁸ Gesprek Erwin Libbrecht – zie Bijlage Ib

²¹⁹ Gesprek Erwin Libbrecht – zie Bijlage Ib

²²⁰ DE SCHUTTER E., 'De Folkrevival', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2000*, Gooik, 2001, p. 96

De groep nam een meer dan vliegende start. Hun eerste officiële optreden vond plaats bij de Galiciërs in Brussel. In de zaal zaten o.a. de muzikanten van KADRIL Na het optreden kwam Erwin Libbrecht hen voorstellen om een cd op te nemen bij zijn kersverse *Wild Boar* label. Een dik jaar later, in april 1998, werd *Pingoeroe* gereleased op de markt.²²¹ Deze cd was de eerste van de zogenaamde tweede Folkrevival in ons land. Als ik die term dan toch af en toe laat vallen, laat het dan wel zijn om de al dan niet aanwezige media-aandacht voor de Folk te benadrukken. Waar in de jaren '80 niemand nog geïnteresseerd leek in het gebeuren van de Volksmuziek, was er tien jaar later plots een heuse 'Folkboom'. Jonge mensen brachten (voor een stuk) traditionele muziek naar het grote publiek. De muziek van FLUXUS, AMBROZIÏN en vooral LAÏS werd regelmatig op de radio gedraaid en de groepen kenden in hun begintijd een ongekend succes. In 1999 werkten al de revivalmuzikanten samen aan een project van Radio 1: *Bouquet Garni* kwam in cd-vorm uit in 1999.²²²

Waar AMBROZIÏN en LAÏS al snel voor de grote platenlabels kozen, wilde FLUXUS liever geen overhaaste beslissingen nemen. De tweede cd *N.O.Ë.* kwam in 2001 uit bij *EMI ZOKU*. Deels op vraag van zaalhouders en organisatoren werd er voor gekozen om een meer vocale weg in te slaan. Greet Garriau verzorgde de zang en de teksten werden voornamelijk geschreven door de lokale dichter Koen Stassijns.²²³

Al snel na het verschijnen van de eerste cd zat FLUXUS met een 60 concerten per jaar. Ook in het buitenland scheen men de muziek wel te pruimen. Zo werd de groep een viertal keer uitgenodigd op het *Viljandi Folkfestival* in Estland. Ze werden er ontvangen als een heuse boysband. "Er bestond daar al een fansite van ons, met allemaal roddels op die volledig uit de duim gezogen waren. Overal waar we kwamen, stonden er grieten die foto's en berekes wilden. Stefan had daar drie vrouwen die hem ten huwelijk vroegen. Vaders die afkwamen: 'Ge moogt mijn dochter hebben!'. Dat was echt iets heel raar."²²⁴

Stefan Timmermans besloot uiteindelijk als eerste de groep te verlaten. De laatste cd *Transparent* werd opgenomen met Toon van Mierlo van de recentere groep EMBRUN. In 2006 hield FLUXUS er tenslotte mee op. Het was voornamelijk Koen Garriau die achter deze beslissing stond. "Ik heb uiteindelijk gezegd dat ik ging stoppen met FLUXUS. Greet en mijn pa zaten natuurlijk een beetje verveeld, want we waren met drie om de melodieën te maken, dus hebben zij er toen ook een punt achter gezet. Ik vond dat het op was, de magie was eruit.

²²¹ Gesprek met Koen Garriau – zie Bijlage Ic

²²² http://www.decauterfam.be/nl/bouquet_nl.htm

²²³ JANSSEN R., 'Fluxus: "Een nieuwe cd is een nieuw wisselpunt"', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2001*, Gooik, 2001, p. 31

²²⁴ Koen Garriau in Gesprek met Koen Garriau – zie Bijlage Ic

Greet is meer Kleinkunst gaan doen, mijn pa die blijft gewoon doorbollen met ASHELS en ik ben meer ‘Folky-Poppy’ dingen aan het doen. Ik vind dat niet erg. En ik dacht: beter in schoonheid eindigen dan uitmelken. Het was al op het randje van.”²²⁵

[luistervoorbeeld 12]

6.5.2. LAÏS

Er wordt wel eens gezegd dat FLUXUS en AMBROZIÏJN nooit zo bekend zouden geworden zijn, als LAÏS op datzelfde moment in het Vlaamse medialandschap niet zo’n heisa had gemaakt. Misschien zit daar wel enige vorm van waarheid in. Hoe dan ook moet de tijd en het publiek er toch rijp voor zijn geweest om de oude Vlaamse liederen, die de eerste pioniers zo geboeid hadden, nogmaals in hun armen te sluiten.

Jorunn Bauweraerts, Annelies Brosens en Soetkin Collier trokken in 1994 naar de stage in Gooik. Tijdens de laatste stageavond zongen ze met zijn drieën het nummer *Barbagal*. Dit trok de aandacht van Peter Libbrecht en Bart de Cock van KADRIL. Ze spoorden de meisjes aan verder te blijven doen. Ook Erwin Libbrecht had talent geroken en stelde de drie meisjes voor om mee te zingen op de muziek die hij geschreven had voor een theaterproductie *Tim en Tine*. Op die manier werd LAÏS als groep geboren.²²⁶ De naam kwam van de achterflap van een boek van de dichteres Marie de France en betekent tevens ‘stem’.²²⁷

LAÏS zong vanaf dan af en toe mee wanneer KADRIL moest optreden. Eén van die keren was dat op het nieuwjaarsconcert van de organisatoren van *Folkfestival Dranouter*. Na het concert stelde organisator Marnique Deswarte hen voor om op het echte festival te komen spelen. Bij gebrek aan repertoire werd dat uiteindelijk nog een jaartje uitgesteld.²²⁸ Maar in 1996 was het wel zover. LAÏS stond samen met KADRIL in de grote concerttent op de wei in Dranouter. Een optreden dat niet onopgemerkt voorbij zou gaan en tevens veel inkt zou laten vloeien. Kort na dat optreden verliet Soetkin Collier de groep. Ze werd vervangen door Nathalie Delcroix, een vriendin van Jorunn en Annelies uit Kalmthout, die ondertussen een grote LAÏS -fan was geworden.

De eerste cd werd uiteindelijk opgenomen in de *Wild Boar*-studio bij Erwin Libbrecht, waar ook FLUXUS en AMBROZIÏJN hun debuut hadden gemaakt. “Ik heb nooit begrepen dat de grote platenfirma’s dat niet zagen. Daar kwamen 10000 mensen recht voor drie onbekende meisjes,

²²⁵ Koen Garriau in Gesprek met Koen Garriau – zie Bijlage Ic

²²⁶ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, pp. 174-175

²²⁷ www.lais.be

²²⁸ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, pp. 175-176

en de pers juichte unaniem. Daar was duidelijk iets mee te doen.”²²⁹ De cd bestond hoofdzakelijk uit Vlaamse teksten uit de liedboeken, op muziek gezet en gearrangeerd door KADRIL. *Lais* werd gereleased op 19 november 1998. Erwin hoopte 5000 exemplaren van de cd te verkopen. Het werden er uiteindelijk een kleine 70000.²³⁰

De hype rond LAÏS en bij uitbreiding rond de volledige Folkscène was vertrokken. Folk werd op de radio gespeeld en de grote platenfirma's sprongen op de kar. Na een concerttournee in Vlaanderen, Nederland, Spanje en Frankrijk, waar LAÏS onder andere in het voorprogramma van Sting mocht spelen, kwam de tweede cd *Dorothea* in 2000 uit bij *Virgin*.²³¹ Daarmee koos LAÏS ook ongegeneerd voor de commerciële weg. Ze dachten heel hard na over de muziek die op deze cd moest komen. Ze scheurden zich los van KADRIL maar de cd mocht in geen geval slechter zijn dan de vorige. Die angst bleek overbodig, want ook *Dorothea* werd met veel gejuich onthaald door het publiek. De muziek behield dezelfde sound, al was het grootste KADRIL-gehalte wel verdwenen. De teksten kwamen nog steeds uit oude liedboeken.²³²

In 2001 staat LAÏS voor de tweede maal op *Rock Werchter*, een ietwat vreemde *booking*, dacht men aanvankelijk, maar succes had het wel. Het eerstvolgende full album werd *Douce Victime* gedoopt in 2004. Hierop is een heel andere LAÏS te horen. Traag maar zeker werd door het trio een heel andere weg gekozen. Commercieel gezien was dat ook nodig, want geen enkele platenfirma wilde voor de derde keer dezelfde cd op de markt brengen. In 2002 was er al genoeg materiaal voor een nieuw album voor handen, maar niemand wilde dat *producen*, omdat het te erg als *Dorothea* klonk. Om toch bezig te blijven werd intussen een minitour gemaakt met Ludo Vandeau, de ex-zanger van AMBROZIÏN. Ter herdenking aan die tour werd de minicd *A la capella* gemaakt.²³³

Het hoofdstuk van de 'weverkes en de kannekes' werd al helemaal afgesloten met *The ladies second song* uit 2007. De teksten uit Vlaamse liedboeken werden definitief vervangen door teksten van de Ierse dichter Yeats, van Paul Verlaine en van Pablo Neruda. Ook schreven de dames voor het eerst hun eigen teksten.²³⁴ De muziek werd experimenteler en er werd al eens wat elektronica gebruikt. De pure Folksound van LAÏS was voorlopig verdwenen, tot grote spijt van heel wat traditionalisten in het Vlaamse land.

²²⁹ Erwin Libbrecht in VANTYGHEN P., 'Het label met de dobbelsteentjes', in: MUZIEKMOZAIK, *Folkpersboek 2003*, Gooik, 2003, p. 12

²³⁰ DE ROP P., 'Vlaamse folkrockers van Kadril vierden zilveren jubileum met theatertournee', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2001*, Gooik, 2001, p. 121

²³¹ <http://www.lais.be/exec/ic2web.exe?lcon=NL&page=/biografie.htm>

²³² N.N., 'Lais over folk, fans en de nieuwe cd', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2000*, Gooik, 2001, p. 77

²³³ DE JONGE S., 'Douce Victime: Lais na het lijden', in: *Humo*, 20 april 2004, p. 142

²³⁴ <http://www.lais.be/exec/ic2web.exe?lang=NL&page=/biografie.htm>

Het recentste project van LAÏS is er een met DAUU-cel­list Simon Lenski. Ex­per­imen­teel ge­zien gaat het project nog een heel stuk verder. Bij deze laat LAÏS het com­mer­ciële pa­rcours voor­lo­pig achter zich.²³⁵

[luistervoorbeeld 13]

LAÏS wordt vaak vergeleken met de groep RUM. Beide groepen hebben hun vaste basis in het traditioneel repertoire en kenden een enorme populariteit bij het grote publiek. RUM zorgde indertijd voor een verrassingseffect omdat het zijn muziek met dezelfde professionaliteit bracht als Folk­groepen in Engeland en Frankrijk, die bij ons toen veel popula­irder waren. Ook LAÏS zorgde on­te­gensprekelijk voor dergelijk schokeffect, hoewel niemand ooit goed en wel heeft kunnen verklaren waaraan ze hun plotse succes eigenlijk te danken hadden. Hoe dan ook zorgde dit succes volgens sommigen voor een nieuwe Folk­re­vival. Een derde belangrijke factor daarin was de iets minder bekende, maar zeker niet minder belangrijke groep AMBROZIJN.

6.5.3. AMBROZIJN

In 1996 ontdekten drie muzikanten elkaar op de volksmuziekstage in Gooik. Het zou echter verkeerd zijn om te zeggen dat Ambrozijn een product is van deze stage. Wim Claeys, Wouter Vandenabeele en Tom Theuns kenden elkaar namelijk al een tijdje. Elke zondagavond werd er gejamd in café *den hemel* in Gent. Vooral Engelse nummers, zoals die van BOB DYLAN, werden er gezongen. De Angelsaksische invloed was er heel groot. Uit die jamsessies zouden enkele groepen ontstaan, maar het was vooral de sfeer die er hing, die de Gentse Folk­scène in de toekomst zou bepalen.

Wim Claeys legde zijn eerste contacten met Volksmuziek zonder het zelf te weten. Hij werd verliefd op twee nummers die hij op de radio hoorde, maar waarvan hij niet wist wat het was. Het eerste was *Marion les Roses* van de Franse groep MALICORNE, het tweede was een nummer van de Ierse Folk­groep THE CHIEFTAINS. Pas veel later zou hij ontdekken welke muziek hem in zijn jeugd zo boeide. Wim speelde toen eigenlijk zelf geen muziek. Het enige instrument dat hij al eens bij de hand nam, was zijn blokfluit tijdens de muzieklessen op school. Eén van zijn vrienden was actief bij de volksdansgroep van St-Gillis Waas. Toen die op reis vertrok naar Hongarije en de bus raakte niet vol, was Claeys graag kandidaat om de lege plaatsjes te helpen vullen. Wat hij echter niet wilde doen, was dansen. Dus begon hij de

²³⁵ www.lais.be

melodietjes van de groep op zijn blokfluit in te studeren, dan kon hij zich bij de muzikanten voegen. En zo begon de lancering van Wim Claeys in de Volksmuziek. Via die dansgroep kwam hij later op de stage in Gooik terecht, waar hij voor het eerst in zijn leven een diatonische accordeon zag. “Ik kwam aan Uidekrij naar beneden gestapt en daar zat zo een redelijk dikke Hollandse madam met van dat blond haar en een zwart gewaad aan. En die zat op haar kist te spelen op een diatonische accordeon. Ik had dat nog nooit van mijn leven gezien, dus ik ‘beu? Wa is mij dadier seg?’. En ja, dat was echt liefde op het eerste gezicht...”²³⁶ In datzelfde Gooik rond het jaar 1990 ontmoette Claeys violist Wouter Vandenabeele. Deze had Jazzviool gestudeerd aan het conservatorium en was tussendoor in contact gekomen met de Folk via de B-kant van een plaat van THE POGUES. Volledig verknocht aan die muziek kwam hij uiteindelijk op de jamsessies in *den hemel* en later ook op de stage in Gooik terecht. Wouter Vandenabeele kon Wim Claeys overhalen om ook naar de zondagavondsessies te komen en daar ontmoetten ze op hun beurt gitarist Tom Theuns.²³⁷

Ook Theuns is op eerder toevallige wijze in de Volksmuziek gesukkeld. Naar eigen zeggen stond hij op een dag te liften toen een knappe vrouw in een zwarte Mercedes hem oppikte. Hij wilde eigenlijk naar het zuiden van Frankrijk, maar met zijn nieuwe gezelschap was Bretagne ook al goed. Tom Theuns werd volledig betoverd door de Bretoense Folk. Vooral de aparte stijl van de DADGADstemming voor gitaar heeft hem erg beïnvloed. Tijdens de levendige jaren '80 van de Franse Folk reisde hij dan ook menig maal naar Bretagne.²³⁸

Afkomstig uit Antwerpen had Tom Theuns eigenlijk zijn roots in de ruige Hardrockscene. Hij had Jazzstudio gestudeerd in Antwerpen en verzeilde in het circuit van groepen als DEUS en ZITA SWOON. Zijn geboortestad had echter niet echt een hart voor de Folk en daarom verhuisde hij naar Gent. Zo kwam hij op een mooie dag terecht in café *den hemel*, waar intussen naar hartelust verder werd gejamd.²³⁹

Toch was het in de zomer van '96 op de stage te Gooik dat de vrienden als trio echt samen begonnen te spelen en besloten dat daar meer in zat. De repetities startten in september en de groep werd uitgebreid met enkele zangeressen. Soetkin Collier en Jo van Bouwel hadden de muzikanten eerder dat jaar leren kennen tijdens de *Gentse Feesten* aan ‘de blokskes’. Volgens Wim Claeys mag een korte toelichting over ‘de blokskes’ niet ontbreken als we de geschiedenis van de Gentse folk een beetje willen vatten: “Als je aan het huis van Allijn

²³⁶ Wim in Gesprek met Wim Claeys – zie Bijlage Id

²³⁷ Gesprek met Wim Claeys – zie Bijlage Id

²³⁸ GROSEMANS A., “‘Ik zou graag eens een protestsong schrijven’”, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2006*, Gooik, 2006, p. 141

²³⁹ Gesprek met Wim Claeys – zie Bijlage Id

passeert en je steekt het brugje over naar het groot kanon, voor je op die grote latten bent op die brug, passeer je een behangwinkel en daar staan drie arduinen blokken om op te zitten. Dat zijn de ‘blokskes’. Daar was het elke dag van de *Gentse Feesten* jam met de mannen van *den hemel*, aangevuld met muzikanten uit Gooik. Het repertoire veranderde dan ook enorm. Plots werd er niet meer van BOB DYLAN en uit de Ierse traditie gezongen, maar er werd veel meer Bretoens gedaan en ook muziek uit Gooik. Meer wat het nu ook is. En die zangeressen van AMBROZIÏJN waren daar bij.”²⁴⁰ De naam AmbroziÏjn is toen ook ontstaan tijdens een gesprek tussen Soetkin Collier en Wim Claeys.

Het eerste optreden vond plaats in *’t Eynde* in Belsele in januari 1997. In de zomer van datzelfde jaar stond de groep op Dranouter naast andere opkomende groepen als FLUXUS en LAÏS. In het begin bracht AMBROZIÏJN bewerkingen van oude Vlaamse melodieën en liederen, maar al gauw componeerden de muzikanten ook zelf muziek. Een eerste cd kwam al uit bij *Wild Boar* in 1998. Toen de grote platenfirma’s opgevangen hadden dat er in Vlaanderen ergens een *Folkboom* bezig was, sprongen ze echter al gauw op de kar. Net als LAÏS, kreeg ook AMBROZIÏJN een contract aangeboden door *Virgin*. Het tweede album *Naradie* uit 2000 verkocht echter niet als verwacht en dus werd voor *Kabonka* in 2002 teruggegaan naar de kleinere platenfirma van Erwin Libbrecht. AMBROZIÏJN heeft altijd samengewerkt met verschillende zangers en zangeressen. Met Paul Rans werd in 2003 de reeds genoemde *Ballade van de Hertog van Brunswyk* op cd gezet. Later volgden nog de albums *Botsjeribo* in 2004 en *Krakalin* in 2006.²⁴¹

[luistervoorbeeld 14]

Hoewel de groep doorheen de jaren met verschillende muzikanten heeft gewerkt, onder andere lange tijd met zanger Ludo Van Deau, is de kern altijd dezelfde gebleven. Wim Claeys, Tom Theuns en Wouter Vandenabeele zijn daarnaast echter ook altijd bezig geweest met andere projecten. Alle drie hebben ze les gegeven op de stage in Gooik en op die manier hun stempel op de nieuwe Folkgeneratie nog groter gemaakt. Wouter is onder andere de oprichter van de orkesten OLLA VOGALA en TRANSPIRADANSA! en neigt daarmee meer en meer naar de Wereldmuziek, waarover meer in hoofdstuk VII. Tom Theuns speelt naar eigen zeggen in evenveel groepen als hij instrumenten bespeelt. Dat zouden er zo’n tiental moeten zijn.²⁴² Wim Claeys dan, daar gaan we het nog even verder over hebben. Het was namelijk toen deze

²⁴⁰ Wim Claeys in Gesprek met Wim Claeys – zie Bijlage Id

²⁴¹ <http://www.ambrozijn.be/discografie.htm>

²⁴² GROSEMANS A., “Ik zou graag eens een protestsong schrijven”, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2006*, Gooik, 2006, p. 140

zijn leerlingen diatonische accordeon in Gent een podium wilde aanbieden, dat het fenomeen ‘boombal’ is ontstaan.

6.6. Het fenomeen *Boombal*: Zeg kwezelken wilde gij dansen?

6.6.1. Ontstaan

Het fenomeen ‘boombal’ ontstond in het jaar 2000 quasi toevallig op initiatief van Wim Claeys. De accordeonist van AMBROZIJN gaf toen al elke dinsdag diatonische harmonicales aan een handvol leerlingen bij hem thuis. Omdat het grootste deel van het aangeleerde repertoire uit dansmuziek bestond, achtte Claeys het nuttig dat zijn leerlingen ook eens voor een echt danspubliek zouden spelen. Elke vierde dinsdag van de maand werd de les bijgevolg verplaatst naar het schuurtje van één van de leerlingen, Bram Ghyoot, in de Boomstraat in Gent.²⁴³ De eerste keer waren er vijftien muzikanten die, op enkele bierbakken gezeten, ten dans speelden voor zo’n tien man, vrienden die Claeys voor de gelegenheid had opgebeld. Het nieuws van een leuke avond verspreidde zich al snel en de volgende keer kwamen er dertig dansers, dan vijftig en zo liep het al snel uit de hand. Op het einde van het jaar stond er elke maand honderd man in de tuin van Bram Ghyoot, wiens huis werd platgelopen telkens er iemand naar het toilet moest. Zelf moest hij een hele avond van en naar de nachtwinkel hollen, want van dansen krijg je dorst.²⁴⁴

Om de nood aan meer plaats op te lossen, kreeg het boombal vervolgens onderdak in een zaaltje van het Volkshuis aan de Dampoort. Er kwam steeds meer volk op af en de leerlingen op het podium werden vervangen door echte balgroepen. In juni 2002 stond het gezelschap echter voor een gesloten deur. De baas van het café had al te lang zijn factuur niet meer betaald en bijgevolg was hij uiteindelijk failliet gegaan. Een oplossing werd geboden door de verantwoordelijken van het recent ontstane *Intercultureel Ontmoetingscentrum de Centrale* in de Kraankinderstraat, die de boombals tot de dag van vandaag onderdak bieden.²⁴⁵

Ondertussen werd de vzw *Tjanne en kinders* opgericht, die instond voor de organisatie *Boombal* en later ondersteund zou worden door artiestenbureau *Klesie*. Frederik Claeys, alias Klesie, had via via over *Boombal* gehoord en het fenomeen interesseerde hem uitermate. “De sfeer op de boombals is heel verschillend van de bals die vroeger in België bestonden, en de muziek was een openbaring: allemaal jonge muzikanten die een heel vernieuwende scène

²⁴³ INDESTEEGE L., ‘Boombal. Folkdansen, een nieuwe oude rage?’, in: *Mores*, april 2005, p. 17

²⁴⁴ SCHELSTRAETE I., ‘Nooit boel in het Boombal’, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, p. 218

²⁴⁵ INDESTEEGE L., ‘Boombal. Folkdansen, een nieuwe oude rage?’, in: *Mores*, april 2005, p. 17

vormden. Ik dacht: ik ben ook maar een jonge gast, als ik het de max vind, zullen er nog wel meer geïnteresseerden rondlopen.”²⁴⁶ Vervolgens haalde hij het onderste uit de kan. Het artiestenbureau regelde SABAM, maakte contracten op voor de groepen en zorgde voor merchandising via T-shirts, stickers, affiches en een website. De organisatie *Boombal* zorgde voor de verspreiding van Folkbals over heel België. Naast de vaste afspraak in *de Centrale* op elke vierde dinsdag van de maand, werden vanaf 2003 ook elke dag boombals geprogrammeerd op de Gentse Feesten, eerst in de oude Norbertijnenkapel van het Patershol en later in het Baudelopark. In 2002 startte de zendingsmissie *Boombal op voyage*, wat in 2003 resulteerde in een maandelijks boombal in Hasselt. Leuven, Gooik en Dranouter volgden in 2004 en een jaar later kwamen ook Brussel en Antwerpen erbij.²⁴⁷ Op de *Nekka-Nacht* van KADRIL in 2006, die we al eerder vernoemd hebben als een hoogtepunt van de Folkrevival in ons land, werd afgesloten met een boombal in het Sportpaleis, waarop zo’n 17000 mensen kwamen dansen.

6.6.2. Betekenis

Zacht uitgedrukt is *Boombal* dus een exportproduct geworden. Deze commercialisering van de Folk kende zoals alles zijn voor- en nadelen. Positief was het effect voor de Folkgroepen in ons land. Bestaande groepen breidden hun balrepertoire uit. Sommigen namen zelf een speciale naam aan om het onderscheid te maken tussen luister- en dansoptredens. Zo werd AMBROZIJN van tijd tot stond BALBROZIJN, OLLA VOGALA werd BALLA VOGALA en ga zo maar verder. Voor de nieuwe Folkgroepen betekende *Boombal* een springplank naar ervaring, succes en massa’s gelegenheid om te spelen.²⁴⁸ Onder andere EMBRUN en AEDO zouden daar dankbaar gebruik van maken. Dat het standaard dansrepertoire op de boombals heel wat traditionele dansen links liet liggen, werd door sommigen dan weer beschouwd als een nadeel van het succes. Groepen als het BVO en JAN SMED sprongen bijgevolg niet mee op de kar. De dansen die het meest gedanst werden (en worden) op boombals zijn de Wals, Polka, Mazurka, Scottish, Bourrée, Andro, Hanterdro, Rondo, Jig, Tovercirkel en af en toe een Tarantella of een Polska. Deze eerste vier dansen werden nog tot aan de tweede wereldoorlog in Vlaanderen gedanst en kunnen we dus als traditioneel Vlaams beschouwen. De Bourrée en sliertdansen als de Andro, Hanterdro en Rondo komen echter uit Frankrijk en zijn samen met

²⁴⁶ Frederik Claeys in SCHELSTRAETE I., ‘Nooit boel in het Boombal’, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, p. 218

²⁴⁷ INDESTEEGE L., ‘Boombal. Folkdansen, een nieuwe oude rage?’, in: *Mores*, april 2005, p. 18

²⁴⁸ SCHELSTRAETE I., ‘Nooit boel in het Boombal’, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, p. 218

de draailier en het doelzakrepertoire naar onze contreien overgewaaid ergens in de jaren '70. Ook via onze Franse onderburen zijn we toen in contact gekomen met Engelse dansen als de Tovercirkel (Cercle Circassien in het Frans) en de Jig (Chapelloise). De Polska komt uit Zweden en de Tarantella uit Italië. Andere dansen uit ons eigen traditioneel repertoire zoals de Kadril, de Streep, Mieke Stout, Jan Smed en de Wandeling, worden amper nog gespeeld. Op een boombal zullen ze dan ook nooit gedanst worden.²⁴⁹

De stelling dat een boombal hetzelfde zou zijn als een Folkbal, berust echter op een wijd verspreid misverstand. De organisatie Boombal organiseert Folkbals. Die zijn er altijd al geweest. Alleen werden er vroeger veel minder georganiseerd. Op de stage van Gooik werd van in het begin spontaan muziek gespeeld. Daarop konden de mensen dansen als ze wilden. Later werd elke avond afgesloten door een bal. Ook Wim Claeys had deze bals bijgewoond in Gooik. Met de eerste boombals vielen voor hem de puzzelstukken dan ook in elkaar. “Hoe ik in Gooik en aan de blokskes en in *den hemel* speelde, dan had ik nu plots hetzelfde gevoel. Als je Folk speelt, dan moet je een soort van onbezorgdheid hebben. Het mag over niet te veel gaan. Je moet gewoon kunnen spelen, terwijl de mensen geen 100 procent aandacht hebben. En dus die bals die ik in Gooik dan gezien had plus de manier van op café spelen, die jamsfeer viel voor mij toen in mekaar. En mijn leerlingen en ik vonden dat toen heel tof.”²⁵⁰

De snelle groei en enorme populariteit van *Boombal* heeft menig Folkie met verstomming geslagen, maar Wim Claeys beweert altijd al geweten te hebben dat dit een succesformule zou zijn. Hij heeft het project van in het begin dan ook heel au serieus genomen en is al snel beginnen samenwerken met een muziekbureau. Klesie heeft *Boombal* uiteindelijk volledig overgenomen. “We zijn nu uiteen en Klesie heeft *Boombal* mee en ik ben daar heel gelukkig mee. Dat ik mij dat niet meer moet aantrekken. Dat dat iets is dat in zijn handen ligt. [...] Dat *Boombal* zo snel groot geworden is, noem ik niet mijn verdienste. Mijn verdienste is misschien dat ik de eerste stap gezet heb. Kom, we gaan dat nu gewoon eens doen. We gaan nu gewoon in een garage zitten en we zien wel wat er gebeurt...”²⁵¹

We hebben inderdaad gezien wat er gebeurt. Als je vandaag de dag nog maar over Folk durft spreken, denkt het gros van de bevolking onmiddellijk aan Boombal. De vraag is of dit een positieve evolutie is of niet. In de Folkwereld heeft ze alvast voor de nodige discussie gezorgd.

²⁴⁹ INDESTEEGE L., ‘Boombal. Folkdansen, een nieuwe oude rage?’, in: *Mores*, april 2005, p. 20

²⁵⁰ Wim Claeys in Gesprek met Wim Claeys – zie Bijlage Id

²⁵¹ Wim Claeys in Gesprek met Wim Claeys – zie Bijlage Id

6.6.3. Succesfactoren

Om de uiteenzetting over *Boombal* af te sluiten wil ik wel nog even aandacht schenken aan de succesfactoren van dit fenomeen. Hoe komt het dat boombals zo veel succes kennen? Wat zorgt er voor dat heel wat jongeren voor het Folkbal kiest in plaats van voor de discotheek? Luk Indesteege, de voorzitter van het *Limburgs Volkskundig Genootschap*, onderscheidt in een uiteenzetting vijf sterke punten die van *Boombal* zo een rage gemaakt hebben. Ten eerste is er de live Folkmuziek. Tijdens een bal bestaat er een hechte band tussen dansers en muzikanten. De muzikanten moeten rekening houden met de dansers en hun gevoel aan hen doorgeven. Het speelt dan ook een grote rol dat de muzikanten zelf kunnen dansen. Ze moeten als het ware meedansen via hun muziek.

Een tweede element is ook meteen dit uitgesproken danskarakter van een boombal. Niemand hoeft zich te schamen als hij niet goed kan dansen. Iedereen kan gewoon meedoen. Elk bal wordt dan ook stevast voorafgegaan door een dansinitiatie. Ten derde is er de convivialiteit. Iedereen danst met iedereen. Het sociaal contact dat je er maakt ligt veel hoger dan op een gewone fuif. Dat hangt hard samen met het fysieke contact dat via de dansen gemaakt wordt, vooral bij de paardansen. De herwaardering van die paardansen (Scottish, Bourrée, Wals, Mazurka) beschouwt Indesteege als het vierde aspect. Al deze sterke punten bieden echter nog steeds geen waterdichte verklaring, ware het niet voor punt vijf: de intensieve verspreiding via het internet op sites als www.boombal.be en www.folkroddels.be.²⁵²

Ik denk dat het vooral dit laatste aspect is dat we als verklaring moeten zien. De eerste vier punten zijn namelijk gewoon eigen aan Folkbals. Het sociale contact en de onderlinge samenhang vind je overal waar er Volksmuziek gespeeld wordt. Niemand heeft die sfeer echter ooit op de markt gebracht. Het Folkwereldje was een kleine groep van levensgenieters die in de loop der jaren ups en downs qua aanhangers heeft gekend. Wanneer de Folk in de aandacht komt, zal die aanhang logischer wijze ook stijgen. De opkomst van groepen als LAÏS en AMBROZIÏN heeft daar zeker toe bijgedragen, want ze lieten Vlaanderen weten dat er zoiets als Volksmuziek bestaat. De commercialisering daarvan is zoals gezegd iets waarmee niet iedereen altijd even opgezet is geweest. Volgens Wim Claeys is die commercialisering echter nooit negatief geweest omdat ze het kleinschalige niet heeft aangepast. De Folkies van vroeger en hun bijeenkomsten bestaan nog steeds. Wie liedjes wil zitten zingen aan zijn haard, kan dat nog steeds doen. Er is alleen iets bijgekomen: een wijd verspreide belangstelling voor volkse muziek, waar nu veel meer mensen plezier aan beleven.²⁵³

²⁵² INDESTEEGE L., 'Boombal. Folkdansen, een nieuwe oude rage?', in: *Mores*, april 2005, p. 19

²⁵³ Gesprek met Wim Claeys – zie Bijlage Id

6.7. Nieuwe frontmannen van de Folk

Boombal is dus de springplank geweest voor heel wat jonge groepen, waarvan AEDO en EMBRUN twee reeds vermelde voorbeelden zijn. Aan hen wil ik nog even wat extra aandacht schenken omdat ze beiden op een bepaald moment tot de populairste groepen van het land behoorden en ook in het buitenland de Vlaamse Folk serieus gepromoot hebben.

AEDO ontstond in het jaar 1999 uit een groepje vrienden dat elkaar had leren kennen op de Volksmuziekstage in Gooik. Een spontane jam op een van de stagenachten in datzelfde jaar trok de aandacht van, hoe kan het ook anders, de muzikanten van KADRIL, die het piepjonge groepje prompt uitnodigden om af en toe mee te spelen in hun voorprogramma. Op dat moment werd AEDO de jongste Folkgroep van Vlaanderen, met muzikanten tussen de elf en de veertien jaar. In de daaropvolgende jaren speelde de groep op alle Vlaamse Folkfestivals en op buitenlandse festivals in onder andere Nederland en Portugal. In 2004 kwam de eerste full-cd *En Route* uit, die in 2005 voor een overweldigend succes zorgde op bepaalde festivals in Duitsland. In eigen land werden ze op dat moment beschouwd als de populairste Folkgroep van het moment. In de huidige bezetting bestaat de groep uit Pieter de Meester op sax, Jonas de Meester op gitaar, Willem Petersborg op doedelzak en fluiten, Klaas Keymolen op diatonische accordeon, Tim Janssen op basgitaar en Tom De Wulf op drums. De groep treedt nog steeds regelmatig op, voornamelijk op boombals, maar neemt over het algemeen een tijdelijke rustpauze. Daarnaast zijn alle muzikanten van AEDO echter nog actief in een aantal andere groepen.²⁵⁴

[luistervoorbeeld 15]

EMBRUN ontstond als in groep in 2002. Percussionist Ludo Stichelmeyer, bassist Jonas Scheys en accordeonist Bert Leemans kenden elkaar al vele jaren. Het was deze laatste die de muzikanten van de groep echter samenbracht door de introductie van draailierspeler Harald Bauweraerts en muzikale duizendpoot Toon van Mierloo. Als balgroep werd EMBRUN in 2003 gelanceerd door hun afsluitend optreden van de eerste editie van Gooikoorts. Alle andere Folkfestivals in België zouden snel volgen en ook in het buitenland maakte EMBRUN zich doorheen de jaren populair. Zo speelden ze onder andere meermaals en op verschillende plaatsen in Nederland, Frankrijk en Portugal. De eerste cd *Embrun* kwam uit in 2006 bij *Appel Rekords*. Een tweede album is momenteel in de maak en wordt in de zomer van 2009 op menig Folkfestival gereleased.²⁵⁵

²⁵⁴ www.aedo.be + ingevulde enquête Aedo

²⁵⁵ www.embrun.be + ingevulde enquête Embrun

[luistervoorbeeld 16]

In hoofdstuk VI zullen we het hebben over het profiel van de hedendaagse Folkmuzikant. De muzikanten uit groepen als EMBRUN en AEDO kunnen daarbij als prototypes worden aanzien. De laatste jaren lijkt het namelijk een trend geworden te zijn om in zoveel mogelijk Folkgroepen te spelen. Zo zijn zowel muzikanten van EMBRUN als van AEDO ook actief in groepen als TRIPLE X, NARAGONIA, HOT GRIZELDA, LOS PABLOS, EMBRIO, MAGISTER en nog vele anderen. De muzikanten vormen regelmatig gelegenheidsorkestjes op allerlei Folkbals en helpen elkaar uit de nood waar nodig. Dit geldt natuurlijk niet enkel voor deze twee, maar ongeveer voor alle populaire Folkgroepen van het moment. Een tweede opvallend punt daarbij is dat de nadruk van de muziek stevast op het balrepertoire is gaan liggen. De muziek blijkt haast van triviaal belang, zolang men maar kan dansen. Gezongen wordt er bij de jongste groepen dan ook haast niet meer.

7. HOOFDSTUK V: FOLK IN DE MEDIA

Tijd voor een kort intermezzo. Ook al ben ik mij bewust van het gevaar van dit hoofdstuk als een bruuske onderbreking van de chronologie van mijn uiteenzetting, toch vind ik het belangrijk om het belang van de media in dit alles het hoofdstuk te gunnen dat ze verdient. Ik liet eerder namelijk al uitschijnen dat de zogenaamde Folkrevivals mijns inziens quasivolledig samenvallen met de aandacht die de verschillende media al dan niet schenken aan het Folkgebeuren in Vlaanderen. De kwaliteit van de muziek heeft daar echter weinig mee te maken. Zo kennen we vandaag meer talentvolle Folkgroepen dan ooit tevoren en toch komt Folk weinig tot nooit op de radio. Een korte geschiedenis van Volksmuziek in de media dient zich hier aan, te beginnen bij het prille begin. Sta mij toe u even 35 pagina's mee terug te nemen, naar de opkomst van de Folkrevival in ons land.

7.1. Revival en de stille periode

Tegelijkertijd met de revival in de jaren '60 kwam er een grotere media-aandacht voor het Folkgebeuren in Vlaanderen. De programma's die in die prille jaren op de radio uitgezonden werden, draaiden echter voornamelijk Amerikaanse en Engelse Folk, om de simpele reden dat er nog maar weinig aandacht voor de eigen muziek bestond. *Americana* en *Hungry Eye* op Radio 1 zijn voorbeelden van dergelijke programma's. Door de groeiende interesse voor de eigen volksliederen, zou daarin al snel verandering komen met programma's als *Het Groot Liedboek* op dezelfde zender. Vanaf 1967 werd Omroep Brabant belangrijk voor de verspreiding van het Vlaamse lied. Eerst met programma's als *Troubadoursavonden*, *Luyster van Brabant*, *Toerdesjan* en *Harbalorifa*. Later gingen de muzikanten van de revival zelf hun radioprogramma's maken. Zo was Herman Dewit sinds 1971 de samensteller van het programma *Koemerschap* op Omroep Brabant.²⁵⁶ Samen met Guido Cassiman deed hij via dit programma een oproep naar bijna vergeten volksliedjes. Mensen die dergelijke liedjes nog kenden, konden Dewit dan contacteren. Via dit radioprogramma zijn meerdere mensen begonnen met hun opzoek- en optekenwerk en is een heel deel oud liedrepertoire bijgevolg

²⁵⁶ DEBOUT I., *Volksmuziek in een moderne samenleving, een exploratief onderzoek in Vlaanderen* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Brussel VUB, 1993-1994, pp. 76-77

bewaard gebleven.²⁵⁷

In de jaren '80 viel de interesse voor het genre zoals gezegd weer stil. Twee mensen stonden nog enigszins borg voor de Volksmuziek in de ether. Ten eerste was er Herman Vuylsteke bij BRT 3 met programma's als *Folkconcert*, dat verslag deed over festivals, concerten en wedstrijden en *De Rommelpot*, waarin de recentste platen en boeken over Volksmuziek besproken werden. Bij BRT 1 had je nog Dree Peremans met *Folk op donderdag*.²⁵⁸ Samen met de kern van zijn groep 1544, zo genoemd naar de publicatiedatum van het *Antwerps Liedboek*, en Dirk van Esbroeck, Paul Rans, Kristien Dehollander, Alfred den Ouden, Frans Ieven, Paul Bessemans en WANNES VAN DE VELDE, zette deze tevens *de Islandsuite* op poten, een project gerealiseerd en ondersteund door de BRT. Nog twee gelijkaardige projecten zouden volgen in lichtelijk andere bezetting: *Het zwarte goud*, over de koolmijnen, en *Viveleheus*, geuzenliederen over de strijd tegen de Spaanse bezetter in de 16^e eeuw.²⁵⁹

In de jaren '90 had Paul Rans enkele programma's over Volksmuziek op Radio 3. *Een oor op de wereld* spitste zich vooral toe op buiten-Europese Volksmuziek. *De Moezelaar* werd gepresenteerd door Herman Vuylsteke en bevatte diens eigen concert- en veldopnamen. Dan had je nog *Vliegende Blaadjes*, met een belangrijk luik gewijd aan Volksmuziek uit eigen land. Aan dit programma werkten ook Herman Dewit, WANNES VAN DE VELDE, Hubert Boone en Wim Bosmans mee.²⁶⁰ Het ging dan ook over traditioneel opgevatte Volksmuziek. De eerder commercieel gerichte Folk kwam niet aan bod.

In 1990 veranderde *Folk op donderdag* in *de Grootte Boodschap* op Radio 1, gepresenteerd door diezelfde Dree Peremans. Het programma hield het publiek op de hoogte van al wat er in de Vlaamse Folkwereld en daarbuiten gebeurde.²⁶¹ Met de opkomst van de nieuwe generatie Folkgroepen en het groot aantal cd's dat daaruit vloeide, zou *de Grote Boodschap* een belangrijk informatiekanaal blijven voor het specifieke Folkpubliek. Tot in juni 2007 alleszins, want dan hield het Folkprogramma, voorlopig het laatste in zijn soort, er definitief mee op.

Televisieprogramma's die specifiek over Volksmuziek handelen, zijn er nooit echt geweest. De enige groep die in zijn glorietijd sporadisch op televisie kwam, was 'T KLIKSKE in liedprogramma's, documentaires of uitzendingen voor de schooltelevisie.

Ook in de nationale pers verscheen slechts bij belangrijke gebeurtenissen of grote projecten

²⁵⁷ HESSEL R., 'Het volkslied in Vlaanderen', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, p. 90

²⁵⁸ N.N., 'Volksmuziek op de radio', in: *Goe Vollek*, nr. 1, 1989, pp. 11-12

²⁵⁹ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, p. 44

²⁶⁰ N.N., 'Traditionele muziek op radio 3', in: *Goe Vollek*, nr. 1, 1993, p. 12

²⁶¹ DE ROPP., 'De Grootte Boodschap', in: *Goe Vollek*, nr. 4, 2005, p. 10

soms een artikel. Het Folkmilieu is dan maar zijn eigen gespecialiseerde parcours gaan aanleggen. Reeds eind de jaren '60 ontstonden drie tijdschriften die zich specifiek op volksmuziek richtten. 't *Liedboek* (1967-1980) was nogal politiek gericht, in de zin dat het grote kritiek gaf op zij die beweerden dat interesse in het bewaren van een cultuurpatrimonium gepaard gaat met nationalistische gevoelens. *Troubadour* (1967-1971) hield zich meer met muziek bezig en besteedde grote aandacht aan het Vlaamse lied. *Muzekeus* (1969-1971), dat later overging in *Kickmagazine* (tot 1987) publiceerde eerst enkel liedteksten en later ook artikels over Volksmuziek.

In de jaren '80 ontstonden dan *Gandalf*, de opvolger van 't *Liedboek* en *Bourbonske* (tot 2004) dat het meest specifiek handelde over Volksmuziek.²⁶² Vandaag is het belangrijkste tijdschrift voor de folkwereld *Goe Vollek*, viermaandelijks uitgegeven door vzw *Muziekmozaïek*.

7.2. De Nineties: een 'tweede Folkrevival'?

Met de opkomst van LAÏS, AMBROZIÏN en FLUXUS was de media plots weer geïnteresseerd in de Vlaamse Folkscene. Ze roken dat deze groepen wel eens de meer commerciële toer zouden kunnen opgaan. Dit in grote tegenstelling met hun voorgangers. De vraag is dus maar of deze aandacht ooit iets met Volksmuziek te maken heeft gehad. De avond voor het befaamde optreden in Dranouter van LAÏS, zat het drietal reeds live in een radio-uitzending op Radio 1 met Emmylou Harris.²⁶³ Wanneer Erwin Libbrecht de eerste singel van 't *Smidje* naar die radiozender bracht, hoorde hij op zijn terugweg dat het al gedraaid werd. Ook andere nummers van LAÏS zouden regelmatig op de radio gedraaid worden. Maar echte Folkprogramma's ontstonden er niet meer. Zoals gezegd is het laatste programma dat specifiek op Folk en het uitkomen van nieuwe cd's gespist was, verdwenen in 2007. Er zijn wel nog programma's als *Hemel en aarde* op Klara, waarin af en toe folk gedraaid wordt. Maar dat programma wordt dan uitgezonden om 22 u op een zondagavond.²⁶⁴

Ook op vlak van tijdschriften is het aantal gereduceerd tot één. *Goe Vollek* is momenteel het enige gespecialiseerde Folkblad in Vlaanderen.

Voor de rest is de Folk liefhebber tegenwoordig afhankelijk van het internet. Sites als *folkroddels.be*, *folk.start.be*, *folk.be*, en de sites van o.a. *Muziekmozaïek* en *Boombal*, zorgen ervoor dat de huidige Folk liefhebber aan zijn trekken komt door hen op de hoogte te houden

²⁶² DEBOUT I., *Volksmuziek in een moderne samenleving, een exploratief onderzoek in Vlaanderen* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Brussel VUB, 1993-1994, pp. 80-83

²⁶³ PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006, p. 177

²⁶⁴ www.klara.be

van de concerten, bals en cd-releases in Vlaanderen.

Hoewel er geen radio- of tv-programma's, noch tijdschriften speciaal aan het Folkgebeuren gewijd worden, springt de media wel gulzig op de paar gebeurtenissen in ons land die hun aandacht trekken. Als LAÏS een nieuwe cd uitbrengt, zal dat gegarandeerd wel in *De Rode Loper* komen. Een ander goed voorbeeld hiervan is de plotse media-aandacht die de Folkscene krijgt als er weer eens een groep naar het *Eurovisiesongfestival* wordt gestuurd.

7.3. Het EurovisieFolkFestival

De kranten zijn er nu wel overheen, maar amper een jaar geleden haalde de Folk opnieuw elke dag de voorpagina. De groep ISHTAR was namelijk door Vlaanderen uitgekozen om ons land te gaan vertegenwoordigen op het *Eurovisiesongfestival* in Belgrado. ISHTAR baseert zijn muziek op de invloeden van verschillende culturele tradities, en kan dus zeker niet als een traditioneel Vlaamse Folkgroep bestempeld worden.²⁶⁵ Hoe dan ook zag kijkend en lezend Vlaanderen in de groep een groot potentieel om de overwinning op het befaamde festival voor ons land in de wacht te slepen. Temeer omdat een andere Folkgroep die eer een aantal jaren voordien op één haar na mislopen was. Maar daarvoor moeten we even terugkeren in de tijd. In 1999 liet er namelijk plots een Waalse groep van zich horen in België: URBAN TRAD bracht toen zijn eerste cd uit. De groep was oorspronkelijk ontstaan uit een project van Yves Barbieux met een aantal gastmuzikanten. Het klikte en URBAN TRAD werd als groep geboren. In 2003 zouden de muzikanten door de RTBF gevraagd worden ons land te vertegenwoordigen op het *Eurovisiesongfestival* in Riga. Omdat ze hun artistieke vrijheid volledig mochten behouden en niet moesten meedoen aan nationale preselecties, stemden ze toe.²⁶⁶ Heel wat gemor rees op uit het kamp van de 'anti-Folkies', maar uiteindelijk zou iedereen zijn vooroordelen moeten terugtrekken wanneer URBAN TRAD op twee punten na de wedstrijd won. Groot succes, radio en media-aandacht zou voor een tijdje de hunne zijn.

7.4. Het zwarte imago van de Volksmuziek

7.4.1. Het geval Collier

Jammer genoeg spitste die media voor het hele gebeuren in Riga vooral toe op het vermeende extreemrechtse verleden van zangeres Soetkin Collier, die daardoor niet mee op het podium

²⁶⁵ www.ishtar.be

²⁶⁶ KINT H., 'Urban Trad: twintig maanden later', in: *Goe Vollek*, nr. 1, 2005, p. 18

mocht kruipen. De aanleiding tot heel het incident was een dossier dat de staatsveiligheid doorgestuurd had naar premier Verhofstadt (VLD), justitieminister Marc Verwilghen (VLD) en Franstalig gemeenschapsminister Richard Miller (MR), waarin het volgende stond over Collier: 'Het betreft hier een militante van extreemrechts, met een sterke overtuiging voor het Vlaams nationalisme.'²⁶⁷

Dit dossier maakte Collier in de ogen van de regering verdacht gevaarlijk en uit angst voor het imago van België mocht ze ons land in geen geval gaan vertegenwoordigen in Riga. De pers reageerde over het algemeen neutraal en ging op zoek naar feiten. Alleen de krant *De Morgen* maakte een aantal kleine foutjes tegen de regels van de objectiviteit. Op 22 februari 2003 publiceerde deze krant een artikel van auteurs Jeroen de Preter en Douglas Deconinck, waarvan de weinig aan de fantasie overlatende titel *Eigen Folk Eerst* in het vet op de voorpagina pronkte. In zijn inleiding licht het artikel de lezer eerst in over de feiten die in het dossier van de staatsveiligheid stonden, met name de administratieve aanhoudingen van Collier in het verleden bij acties van het extreemrechtse *Voorpost*, de *Gentse Nationalistische Studentenvereniging (NSV)* en het *Taal Actie Komitee (TAK)*. Vervolgens spitten de auteurs de hele geschiedenis van de familie Collier voor de lezer uit. Vader Ivo Collier was jarenlang de uitbater van het extreemrechtse café *De leeuw van Vlaanderen* in Antwerpen en Soetkin's ex-man Xavier was Kamerlid bij het Blok geweest. Ook haar broer Arnout kwam samen met zijn vrouw op voor het Vlaams Blok in Beveren. Het artikel gaat nog verder, door de geschiedenis van de familie Collier ook te gaan vergelijken met het verleden van LAÏS. De drie zangeressen waren in hun tijd namelijk ook lid van het *NSV* en waren daar in contact gekomen met de Vlaamse liederen die ze later op het podium zouden brengen. Ook het feit dat Collier na het befaamde optreden van LAÏS op het festival in Dranouter plots de groep moest verlaten, was volgens het artikel geen toeval. 'De meisjes van LAÏS wilden hun geheim namelijk zelf angstvallig bewaren'.²⁶⁸

De reactie vanuit het Folkmilieu op dergelijk artikel bleef niet lang uit. Temeer omdat het op geen enkele betrouwbare bron bleek gebaseerd te zijn. Een week later moesten de auteurs zich al openlijk verontschuldigen. De Folkies formuleerden hun antwoord in een open brief die verscheen in *De Standaard* op 22 maart. De brief verwees naar het verleden van de Volksmuziek in Vlaanderen. Hoe deze bijna uitgestorven was en door een aantal gedreven mensen gered is geweest van een gewisse ondergang. Hoe deze interesse voor het eigen verleden in die periode zich niet alleen in ons land voordeed, maar ook in alle omringende

²⁶⁷ DE CONINCK D. en J. DE PRETER, 'Eigen Folk eerst', in: *De Morgen*, 22 februari 2003, p. 21

²⁶⁸ IBIDEM

Europese landen en in Amerika. Hoe de Volksmuziek in de VS, de Blues en Country, eigenlijk de wegbereider was geweest voor alle populaire genres van vandaag. De interesse in de eigen muziek werd verklaard als een kwestie van zelfrespect. En het is niet dat de Volksmuziek in ons land hardnekkig traditioneel blijft. De jonge generatie neemt de Volksmuziek moderner en eigentijds aan dan in welk land dan ook. Nergens anders wordt dat echter als ‘verkeerd’ bekeken.²⁶⁹ De brief werd ondertekend door muzikanten, producers, journalisten, organisatoren en programmatoren uit het hele land. Een aantal weken voordat het artikel verscheen, had de groep AMBROZIJN samen met een hele hoop gastmuzikanten een concert gegeven in het interculturele centrum *de Central* in Gent. Op het podium stonden o.a. de Algerijnse zanger DJAMEL, de Marokkaanse percussionist Bhaija Marakchi Abdellah en de Antwerpse zangeres Soetkin Collier. Het werd een symbolisch concert, waarin de Folkwereld duidelijk probeerde maken dat muziek als geen andere taal de mogelijkheid schept andere culturen te begrijpen en dat politiek daar in de verste verte niets mee te maken heeft.²⁷⁰

7.4.2. Een nationalistisch verleden

Heel de heisa rond Soetkin Collier had het Folkwereldje in de eerste plaats in een slecht daglicht gezet. Dat was niet de eerste keer. Volksmuziek werd in het verleden al vaker in verband gebracht met extreemrechtse sympathieën. Dat imagoprobleem begon eigenlijk al tijdens het interbellum, toen het volkse repertoire geclaimd werd door Vlaams-nationalistische kringen. Wanneer tijdens de tweede wereldoorlog veel van die nationalistenaanbidders collaboreerden met het naziregime, was de Volksmuziek al helemaal gebrandmerkt. Na de oorlog had dit rampzalige gevolgen voor haar imago. In ons land was het echter nog niet zo erg als in Duitsland, waar het tot over enkele jaren nog steeds tot veel gefrons leed als iemand traditionele liederen in de eigen taal durfde te zingen.²⁷¹

Het feit dat de Volksmuziek doorheen de geschiedenis al verscheidene malen misbruikt is door extremistische regimes staat niet los van het ontstaan van de term gedurende de 19^e eeuw. In de romantiek ontstond namelijk de idee dat Volksmuziek het innerlijke van een cultuur uit. Dit hangt samen met het karakteristieke van een taal, dat gereflecteerd wordt in en door muziek. Op die manier is het waar dat elk volk zijn eigen unieke muziekstijl heeft, zij het dan dat die vooral bepaald wordt door zijn taal. Als een lied over de landsgrenzen wordt

²⁶⁹ THEUNS T. e.a., ‘Folk is niet fout’, in: *De Standaard*, 10 maart 2003, p. 8

²⁷⁰ VANTYGHEN P., ‘Folkwereld stelt zich weerbaar op’, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2003*, Gooik, 2003, p. 52

²⁷¹ GEERAERTS G., ‘De geitenwollen sokken heb ik al lang afgezworen’, in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2006*, Gooik, 2006, pp. 219

doorgegeven, zal het al veel van het cultureel eigene ervan verliezen.²⁷² Hoe dan ook is het gegeven van muziek als bindend element van het volk altijd interessant geweest voor dictaturen als die in nazi-Duitsland of de vroegere Sovjet-Unie. Men zoekt naar een gevoel van eenheid en via muziek in de eigen taal kan men dit bereiken.

Hoe gegrond de link tussen nationalisme en Volksmuziek doorheen de geschiedenis ook gelegd kan worden, een hedendaagse kijk op de feiten zou deze oude beschuldigingen ten allen tijde moeten nuanceren. De hedendaagse Folk staat namelijk door zijn vele invloeden en cross-overs zo goed als gelijk aan Wereldmuziek. Er is geen cultuur die vandaag de dag nog niet vermengd werd met de Vlaamse of met andere tradities. Als het van muziek zou afhangen, werd de geglobaliseerde maatschappij al lang gekenmerkt door wereldvrede. Over deze neiging naar Wereldmuziek zal ik het zoals gezegd nog hebben in hoofdstuk VII.

²⁷² NETTL B., *Folk and traditional Music of the Western continents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 7

8. HOOFDSTUK VI: PROFIEL VAN DE HUIDIGE FOLKMUZIKANT

8.1. Wie is hij, wat doet hij en waarom?

Nu we een ietwat helderder zicht hebben op het Folkgebeuren in Vlaanderen van de voorbije veertig jaar, is het ook niet onbelangrijk om even de focus te verleggen op de identiteit van onze volksmuzikanten. Met andere woorden: Wie is de Vlaamse volksmuzikant? Wat drijft hem om al dan niet met traditionele muziek bezig te zijn? Vanwaar komen de invloeden die zijn stijl bepalen en speelt het Vlaams traditionele repertoire nog een noemenswaardige rol in het hedendaagse repertoire?

Op al deze vragen had ik graag een antwoord gezien. In functie van deze scriptie stelde ik dan ook een vragenlijst [zie Bijlage II] samen die door zoveel mogelijk recente en minder recente Folkgroepen diende ingevuld te worden. De lijst werd opgedeeld in vijf afzonderlijke stukken, waarvan een eerste peilde naar algemene informatie over het ontstaan van de groep, een tweede naar de achtergrond van de afzonderlijke muzikanten, een derde naar het repertoire en een vierde naar de producties en optredens van de muziekgroep. Het laatste deel spitste zich tenslotte toe op de rol die de eigen traditie vandaag de dag nog speelt en in hoeverre ze nog gekend is door de volksmuzikanten.

De data die deze enquête opleverde werden kwantitatief verwerkt via het computerprogramma SPSS. Daarnaast ligt de nadruk in dit hoofdstuk echter ook op een kwalitatieve analyse van de antwoorden, temeer omdat de enquête voornamelijk werkte met open vragen en daardoor de nodige plaats liet voor het formuleren van een eigen mening.

De idee om een vragenlijst rond te sturen naar zoveel mogelijk Folkgroepen kwam zoals gezegd uit de studie van Marc Hauman uit 1984²⁷³. Als algemene schets omtrent de identiteit van de Vlaamse volksmuzikant, besloot Hauman dat de gemiddelde leeftijd van de muzikanten 30 jaar was, dat er vooral mannen actief waren in de Volksmuziek en dat de meeste muzikanten werkzaam waren in het onderwijs. Politieke en sociale overtuigingen werden volledig uit de muziek geweerd. 75% van de volksmuzikanten kende notenleer.

²⁷³ HAUMAN M., *Volksmuziek in Vlaanderen. Theorie en praktijk van een marginaal muziekgenre, samengesteld aan de hand van gesprekken met hedendaagse volksmuzikanten* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Leuven KUL, 1984

Tenslotte waren er twee richtingen: de volksmuzikanten die zoveel mogelijk de traditie trachtten te volgen en zij die, met de traditie als basis in hun achterhoofd, hun eigen creaties en liederen maakten.²⁷⁴

Het is aan de hand van de vragenlijst uit voornoemd onderzoek, dat ik ook mijn eigen enquête heb samengesteld.

In totaal namen 168 muzikanten uit 39 groepen [zie Bijlage III] deel aan dit onderzoek. Het was nooit de bedoeling om alle Folkgroepen van Vlaanderen hierbij te betrekken, maar eerder om een soort schets te maken van het profiel van de huidige muzikant en de belangrijkste verschillen met vroeger op een quasiwetenschappelijke manier aan te tonen.

8.1.1. Identiteit van de muzikanten

Een eerste aspect dat opvalt, is dat 78% van de participerende muzikanten van het mannelijk geslacht is. Vrouwen blijven dus met veel overtuiging een minderheidsgroep in de Folkwereld. Qua leeftijdscategorie zijn de resultaten beter verdeeld. Alle leeftijden worden ongeveer even goed vertegenwoordigd. De veertigers staan hoe dan ook aan de leiding met 27,5% van de muzikanten. 25,7% is tussen de 30 en 40 jaar oud. Iets meer dan 20% van de muzikanten is jonger dan 30. De resultaten voor deze eerste twee variabelen zijn nauwelijks veranderd sinds het onderzoek van Marc Hauman in 1984, dat uitwees dat het aandeel van de vrouwen slechts 18% was en de gemiddelde leeftijd van de muzikant 30 jaar. Vandaag is de categorie van de 30-40 jaar nog steeds in de meerderheid, maar daarnaast kan een zekere verjonging van de scène toch zeker ontdekt worden.

Het hoogst behaalde diploma van deze muzikanten is er in 52.5% van de gevallen een van de hogeschool. 23,5% studeerde aan de universiteit en 22.8% heeft enkel een diploma van het middelbare onderwijs. Het grote aantal nog studerende muzikanten kan hier echter iets mee te maken hebben. Qua beroepsuitoefening valt op dat 20.37% van de Folkmuzikanten in het onderwijs is tewerkgesteld. Ook deze resultaten tonen een gelijkenis met voornoemd onderzoek van Hauman. Het aantal volksmuzikanten dat professioneel met muziek bezig is, toont wel een zekere stijging. Het onderzoek wijst namelijk uit dat iets meer dan 10% onder hen zijn brood verdient als fulltime muzikant.

Iets meer over de muziekopleiding dan: 47.6% van muzikanten ontwikkelde zijn muzikale vaardigheden aan een muziekschool. Daarbovenop studeerde nog eens 18.5% aan het

²⁷⁴HAUMAN M., 'Volksmuziek in Vlaanderen. Het vervolg van een rijke traditie', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier Jaarboek III*, Galmaarden, 1985, pp. 116-117

conservatorium. 26.8% volgde nooit les, maar leerde Volksmuziek spelen via zelfstudie. Van de opgeleiden blijkt de helft klassiek geschoold te zijn. 18.9% volgde enkel een volkse muziekopleiding, wat logisch is, aangezien deze richting nog maar een tiental jaar tot de mogelijkheden behoort. Een ander nieuw fenomeen is de jazzopleiding die bij een minderheid van de volksmuzikanten steeds belangrijker wordt.

Qua instrumentarium valt op dat bijna niemand zomaar één instrument bespeelt. De meeste volksmuzikanten vormen elk afzonderlijk al een heel orkest. Het meest bespeelde instrument in Folkland is volgens het onderzoek de akoestische gitaar. Op de tweede plaats komen allerlei soorten whistles en blokfluiten. Vervolgens komen de violen, doedelzakken, piano en zang. Ongeveer even populair zijn diatonische accordeon, chromatische accordeon, mandoline en allerlei vormen van algemene percussie. Het valt op dat andere typische Vlaamse volksinstrumenten als draailier, hommel en hakkebord respectievelijk maar door elf, zeven en twee van de 168 muzikanten bespeeld worden. Daarnaast worden nog heel wat exotische instrumenten telkens door één à twee muzikanten vernoemd [zie Bijlage IVa en b].

We peilden ook naar het aantal andere groepen waarin de muzikanten actief zijn. Daaruit bleek dat 44.6% van de ondervraagden in geen enkele andere groep speelt. 28.6% speelt mee in precies 1 andere groep en de overige muzikanten zijn nog actief in 2 of meerdere ensembles. De meest recent ontstane groepen bestaan uit opvallend meer muzikanten die in meerdere groepen spelen. Bijna elke muzikant die in meer dan drie groepen actief is, speelt in een groep ontstaan na de jaren '90. Vanaf 2000 zien we die trend nog versterken. Het genre dat in die andere groepen de bovenhand neemt, blijft hoofdzakelijk folk. Ook heel wat andere genres worden echter geëxploreerd. De groepen uit het begin van de revival spelen enkel folk. In de jaren '70 wijken heel wat Folkmuzikanten al eens uit naar de Rock en in de jaren '80 is dat vooral naar Kleinkunst en Klassiek. Hoe meer de tijd evolueert, hoe meer genres er aangeraakt en vermengd worden, vooral dan bij groepen die ontstonden in de jaren '90 en 2000. De belangrijkste genres zijn hierbij Pop en Rock. Daarnaast werden door de muzikanten ook Klassiek, Blue Grass, Kleinkunst, Jazz en Fusion genoemd. [zie Bijlage IVc]

Tenslotte werd gepeild naar de levensstijl van de muzikanten. Bepaalde bronnen laten immers vermoeden dat de Folkie een echte levensgenieter is. We vroegen ons dus af of het feit dat men Volksmuziek speelt op een of andere manier invloed heeft op de levensstijl van de muzikanten. Slechts 36% van de muzikanten antwoordde hier echter volmondig "ja" op. Het overgrote deel daarvan beweert een rasechte Bourgondiër te zijn. Anderen claimen dan weer dat het spelen van Volksmuziek een grote invloed heeft gehad op hun sociaal leven. Nog anderen vernoemden de liefde voor het kleinschalige, streekeigen producten en eerlijke kunst,

respect voor het ambacht, het feit dat Volksmuziek een levensstijl is en in één enkel geval 'slaaptekort, alcoholverslaving, relatieproblemen, hoge bloeddruk, stress, compleet verstoord bioritme, psychiatrische problemen, chocoladeverslaving ... maar voor de rest gaat het wel!'

8.1.2. Ontstaan van de groepen

Van de participerende groepen ontstond 39,5% in de jaren '90 en 31,6% na 2000. Een goede 70% van onze groepen zijn dus kinderen van de zogenaamde tweede Folkrevival. Voor de rest ontstond 15,8% in de jaren '80, 10,5% in de jaren '70 en slechts 2,6% was er al bij vanaf het prille begin. De muzikanten ontmoetten elkaar vooral via familie- of vriendschapsbanden. 27% beweert elkaar ontmoet te hebben op muziekstages, waarvan de helft op de stage in Gooik. Voor de rest zijn festivals en concerten belangrijke ontmoetingsplaatsen. 8% wees ook op het belang van volksdanskringen.

De aanzet tot het spelen van Volksmuziek wordt door 21% van de groepen rechtstreeks geweten aan de invloed van de pioniers beschreven in hoofdstuk IV. Dit geldt voor groepen ontstaan in alle periodes, van de jaren '70 tot de jaren 2000. Voor 15,8% van de groepen, voornamelijk die uit de jaren '70, was vooral de invloed van de Angelsaksische Folkrevival belangrijk. De groepen uit de jaren '90 en 2000 dan, hebben voor een groot deel de aanzet van thuis uit meegekregen. Toch antwoordde het grootste deel van de groepen (31,6 %) te zijn begonnen met Volksmuziek uit pure interesse voor het akoestische, het instrumentarium of het plezier van het samen jammen. De aanzet omwille van deze interesse stijgt geweldig doorheen de jaren. Wat erop kan wijzen dat het genre meer algemeen bekend en toegankelijker wordt en het bijgevolg niet meer nodig is om een vader of moeder in de Volksmuziek te hebben zitten om er zelf ook mee te kunnen beginnen. Daarnaast blijft de stage in Gooik als aanzet om Volksmuziek te beginnen spelen een contante doorheen de jaren.[zie Bijlage IVD]

8.1.3. Repertoire

Het repertoire van de helft van de ondervraagde groepen bestaat nog steeds voor 50% of meer uit traditioneel materiaal. Hiervan maakt 19% enkel gebruik van de Vlaamse traditie, terwijl 37,5% zich naast de Vlaamse ook andere tradities eigen maakt: Bretonse, Angelsaksische en Zweedse tradities zijn daarbij de meest vermelde. De overige groepen maken enkel gebruik van niet-Vlaamse tradities. Wanneer we het ontstaan van de groepen vergelijken met de gehanteerde traditie, valt op dat de groepen die sinds het prille begin van de revival meegaan,

enkel terugvallen op een Vlaams traditioneel repertoire. Hoewel dit Vlaamse deel altijd aanwezig blijft, zien we het aandeel van Europese tradities in een vloeiende lijn omhoog gaan bij groepen die ontstaan zijn doorheen de jaren '70, '80 en '90. Meer en meer groepen laten de Vlaamse traditie ook volledig achter zich. De groepen van na 2000 maken gebruik van alle mogelijke beschikbare tradities, zowel Europese als internationale.[zie bijlage IVe]

Het contact met deze tradities werd in 40% van de gevallen gemaakt door het beluisteren van andere groepen en cd's. 23% ontdekte ze door eigen onderzoek en even veel groepen doen vooral aan culturele uitwisseling via reizen. 13.3% kent de traditie van thuis uit. Het contact via andere groepen en cd's stijgt sterk bij de groepen vanaf de jaren '90. Het aandeel van het eigen onderzoek is sinds 2000 helemaal verdwenen.

Op de vraag of de instrumenten nog op traditionele wijze bespeeld worden, antwoorden even veel groepen positief als negatief. In 87,1% van de gevallen worden de instrumenten niet meer zelf gemaakt.

41.7% zegt voor een gemengde weg gekozen te hebben, in plaats van een zuiver traditionele. De rest zegt voor de traditionele weg gekozen te hebben uit liefde en respect voor de traditie, of omdat de muzikanten dat gewoon graag spelen.

Eigen nummers beslaan bij de helft van de groepen meer dan 50% van het repertoire. We zien overigens dat het aandeel van de eigen nummers sterk stijgt bij groepen uit de jaren '90. 13,2% van de groepen maakt enkel gebruik van eigen nummers. Het overgrote deel van deze groepen zag het levenslicht na 2000.

De werkwijze van de groepen is bij meer dan de helft dezelfde en houdt in dat melodieën individueel en arrangementen in groep gemaakt worden. 73,5% beweert bij het schrijven van zijn muziek nog een invloed van de traditie te ondergaan. Deze invloed blijft heel sterk aanwezig, ook bij de jongste groepen [zie Bijlage IVf]. Evenveel groepen worden daarbij ook nog eens beïnvloed door andere groepen en genres. De invloed hiervan is sterk gestegen sinds de laatste 'Folkrevival'. [zie Bijlage IVg]

Het afwijken van de traditie wordt door 63,2% van de groepen aanzien als iets positiefs. Deze beweren het wel belangrijk te vinden dat de traditie gekend is, maar minstens even belangrijk dat ze blijft evolueren. Als er niet van de traditie zou worden afgeweken, zou deze niet langer levend zijn en dat zou bijzonder nefast zijn voor de creativiteit. Er zouden geen nieuwe dingen meer ontstaan. De groepen die het negatieve van deze evolutie benadrukken, geven als reden dat er onder andere geen verschil meer te horen is tussen de verschillende dansen en dat de meeste muzikanten niet meer weten hoe het vroeger was. Alles vervaagt vandaag in eenzelfde stijl en verliest daardoor aan karakter. Volgens sommigen zal dit de ondergang

betekenen van de hedendaagse Folkmuziek.

In 58,30% van de gevallen is het repertoire vooral gericht op zang, in 30,60% vooral op dans. 5,60% richt zijn repertoire zowel op dans als op zang en evenveel groepen vinden dat ze eerder een luisterrepertoire brengen. Hoewel het zangrepertoire tegen alle verwachtingen in de dominante trend blijft zetten, blijkt de hypothese dat het dansrepertoire sinds het ontstaan van *Boombal* sterk gestegen is, wel te kloppen. Bij de groepen ontstaan na 2000 zien we namelijk dat dit dansrepertoire sterk de hoogte in gaat tegenover vroeger. [zie Bijlage IVh]

8.1.4. Producties/Optredens

Bij iets meer dan de helft van de ondervraagde Folkgroepen ligt de vraagprijs tussen 500 en 1000 euro. 18,4% vraagt meer dan 1000 euro per optreden en evenveel groepen vragen minder dan 500 euro. Voor de overige 10,5% verschilt de vraagprijs per optreden.

De meerderheid van de groepen gaat zelf op zoek naar optredens, voornamelijk via het internet. Slechts 18,4% maakt gebruik van een manager en 7,9% zoekt podia via organisaties als *Muziekmozaïek*. Bij de overige groepen komen de optredens als het ware vanzelf en wordt er dus niet actief naar gezocht.

In 55,6% is het publiek voornamelijk een luisterpubliek, wat overeenkomt met het grote zangrepertoire. 27,8% van de groepen kent een danspubliek en bij 16,7% is dat gemengd.

De optredens van de groepen vinden het meeste plaats in Folkclubs en cafés. Daarna volgen in aflopende volgorde festivals, culturele centra, privéaangelegenheden, bals en andere plaatsen als jeugdhuizen, scholen, straatfeesten en markten.

In 55,6% van de gevallen komt een specifiek publiek terug, waaronder vooral fans en dansers. Qua aantal optredens, spelen 37,8% van de groepen tussen de 10 en de 20 keer per jaar in het binnenland. Bij 24,3 procent ligt dat aantal tussen de 20 en de 30. 16,2% treedt 30 tot 40 keer per jaar op. 2,7% speelt in de 40 keer, en evenveel groepen in de 50 en in de 60 keer. 13,9% treedt minder dan 10 keer per jaar in het binnenland op. Optredens in het buitenland dan: 37,8% van de groepen speelt ongeveer 2 keer per jaar buiten de landsgrenzen. 18,9% speelt nooit buiten België en 16,2% ongeveer eenmaal per jaar. 10,8% speelt meer dan tien keer per jaar in het buitenland.

Het aantal optredens is in vergelijking met de beginperiode van de groep in 31,6% van de gevallen gestegen. 26,3% kende zo zijn ups and downs. Bij 21,1% daalde het aantal optredens en bij 13,2% bleef het onveranderd. De overige groepen zijn te recent gesticht om hierover iets te kunnen zeggen.

23,7% van de groepen bracht reeds één album uit. Evenveel groepen hebben nog geen eigen

cd. De anderen brachten reeds meerdere albums op de markt waarvan 5,2% meer dan 10.

Volgens 83,7% van de groepen ziet de toekomst er rooskleurig uit of gaat men gewoon rustig verder doen zoals men bezig is. De groepen die de toekomst negatief inzien, wijten dit aan een te grote concurrentie of een te kleine vraag naar luisteroptredens.

8.1.5. Het belang van de traditie

61,1% van de groepen beweert een matige kennis van de Vlaamse traditie te hebben. Bij 38,9% gaat deze kennis zelfs tot 'zeer goed'. Alle groepen blijken dus wel de nodige kennis van die traditie te bezitten.

59,5% trekt nog de lijn met de pioniers van de Folkrevival uit de jaren '60. Men wijst op de continue evolutie die er sindsdien geweest is, waarbij de stages van Gooik voor velen een belangrijke rol hebben gespeeld. Er waren namelijk nooit 'duistere middeleeuwen' voor de Volksmuziek in Vlaanderen. Degenen die geen rechtstreekse invloed ondergingen van de pioniers, kregen die invloed mee van groepen uit de 'tweede revival' en zijn op die manier toch onrechtstreeks beïnvloed. Zij die beweren geen enkele invloed van de pioniers te hebben ondergaan, zijn groepen die meer meekregen van buitenlandse groepen en andere genres als Jazz en Rock. Ook vinden sommigen dat er geen lijnen mogen getrokken worden, omdat iedereen tegelijk verschillend en gelijk is.

Wij stelden de groepen vervolgens de moeilijke vraag of ze hun muziek als Volksmuziek dan niet als Folk zouden omschrijven. 55,3% beantwoordde deze vraag met 'Folk'. Daaronder verstaat men over het algemeen een actuele muzieksoort met wortels in een levende traditie, die niet meer aan tijd of regio gebonden is en een brede waaier van onderwerpen kent. Het is een moderne connotatie van Volksmuziek, Volksmuziek in een jonger jasje gestoken, waarbij invloeden van buitenaf niet geweerd worden. Ook het gebruik van Folkinstrumenten en bepaalde ritmes voor specifieke dansen worden als kenmerken vernoemd. Toch is de kloof met Volksmuziek niet heel erg groot. Beide genres zijn enorm met elkaar verweven en kennen relatie van wederzijdse beïnvloeding.

13,2% gaf als antwoord 'Volksmuziek', maar voor een geschikte definitie daarvan zijn de meningen nogal verdeeld. Volgens sommigen richt de volksmuzikant zijn blik volledig op de overgeleverde traditie en tracht hij deze zo authentiek en getrouw mogelijk weer te geven. Anderen willen gewoon muziek maken op een manier zoals dat in de voorbije eeuwen werd gedaan. Volksmuziek is de gebruiksmuziek die mee de identiteit van een bepaalde regio in het verleden heeft bepaald en is zodoende tot het regionaal erfgoed gaan behoren. Volgens enkele van deze mensen zijn veel groepen zich folkgroep gaan noemen, omwille van de aversie van

de media voor het begrip Volksmuziek, maar eigenlijk speelt iedereen volgens hen nog steeds dezelfde soort muziek. Bij een derde categorie volksmuzikanten ligt de nadruk dan weer vooral op het plezier: zingen over wat het volk plezant vindt en eenvoudige melodieën die gespeeld worden door niet-professionele muzikanten ter amusement van dat volk. Het is geen moeilijke muziek die je toch meteen raakt en waar je niet stil kan op zitten.

Tenslotte gaven we de groepen nog enkele termen waarvan ze moesten zeggen of ze al dan niet van toepassing zijn op hun muziek. De grote winnaar is de term 'akoestisch', dat door 73,7% als toepasselijk wordt beschouwd. Ook van toepassing blijken 'dansmuziek', 'traditioneel' en 'populair'. In mindere mate werden 'volksgezag' en 'elektrisch' aangeduid en slechts één groep zou zijn muziek als 'commercieel' omschrijven.

8.2. Conclusie: Wie is de Vlaamse volksmuzikant?

Hoewel de opsomming van procentueel cijfermateriaal van de vorige pagina's op het eerste zicht nogal stroef overkomt, kunnen er toch enkele conclusies over de identiteit van de hedendaagse Folkmuzikant uit getrokken worden, voornamelijk met betrekking tot het zichtbare verschil tussen oude en meer recente groepen. Nogmaals wil ik er echter de nadruk op leggen dat deze resultaten enkel een beeld willen schetsen en bijgevolg geen blauwdruk zijn van 'dé Vlaamse volksmuzikant'.

Over het algemeen wordt elke leeftijdscategorie in de huidige Folkscène goed vertegenwoordigd, al blijft de categorie van 30 à 40 jarige mannen uitdrukkelijk aan de top staan. Het gros van de muzikanten heeft een hogere opleiding genoten en is werkzaam in het onderwijs. Het aantal professionele muzikanten in de Folkscène is gedurende de laatste twintig jaar sterk gestegen. De meeste muzikanten kregen hun muzikale opleiding in een muziekschool, waarin de volkse opleiding een opkomend fenomeen is. Het aantal muzikanten dat louter volks onderwezen is, blijft voorlopig echter in de minderheid. De Folkmuzikant bespeelt een heel resem instrumenten en is hoe langer hoe meer actief in meerdere groepen, waarin ook andere genres dan Folk beoefend worden.

Het belangrijkste dat we uit deze resultaten kunnen leren, is echter dat de traditie na al die jaren nog steeds een zeer prominente rol speelt in het repertoire en de beïnvloeding van nieuwe Folkgroepen. Er wordt meer en meer uitgeweken naar andere tradities dan de Vlaamse, maar deze wordt door velen vermeld als de basis van waaruit op ontdekkingsreis

gegaan wordt naar nieuwe invloeden, zonder onderweg zijn roots te verliezen. Deze basis van de traditie als begin voor iets creatiefs, is meteen de definitie die de meeste groepen aan hun muziek willen meegeven. De benaming die zij hiervoor stevast kiezen is 'Folk' in plaats van het als traditioneler beschouwde 'Volksmuziek'.

Meer significante conclusies kunnen we uit het onderzoek helaas niet trekken. Mijn inziens valt dit deels te wijten aan de ongelijke verdeling van de deelnemende groepen, op vlak van hun ontstaansjaar en interpretatie van het genre. Ik kom hier echter uitvoerig op terug in mijn algemene conclusie. Laat mij nu alvast besluiten met de stelling dat verder onderzoek zich aandient om te komen tot een beter profiel van de Vlaamse Folkmuzikant. De gehanteerde vragenlijst zou in functie daarvan ook drastisch moeten ingekort worden. Op die manier zouden wellicht meer groepen de moeite willen doen om te participeren in dergelijk onderzoek.

9. HOOFDSTUK VII: DE FOLKSCENE VANDAAG

We weten dus wie de volksmuzikant in Vlaanderen is en waar hij vandaan komt. Daarnaast staat ook vast dat er vandaag heel wat verschillen te bespeuren zijn met vroeger. Die verschillen manifesteren zich het duidelijkst in de algemene structurering van de Folkwereld, in het gewijzigde imago van de volksmuzikant en in de muzikale aspecten waar de meeste nadruk op komt te liggen. Laat ons vooral met dit laatste beginnen. In welke fase zit de Volksmuziek vandaag en wat is het grootste verschil met vroeger? Het is een vraag die we stelden aan enkele oude rotten in het vak, want wie kan ze ons beter beantwoorden dan de muzikanten die het keren van het tij zelf hebben meegemaakt?

9.1. Zo d'ouden zongen, ...

Voor Herman Dewit ligt de grootste verandering in de benadering van het materiaal. Het repertoire van jonge Folkgroepen bestaat veel meer uit eigen nummers, waar men vroeger sneller naar de traditie greep. Men speelt nog wel traditionele melodieën, maar weet niet meer vanwaar die komen. Gelijkaardig bestempelt men een nummer als 'traditioneel Vlaams', terwijl het eigenlijk ooit geschreven werd door DJON LUNDSTROM of door Hubert Boone. Deze laatste bevestigt nog eens dat jonge muzikanten heel veel traditioneel materiaal gebruiken, maar dan vooral uit andere landen en dat men het minder en minder belangrijk vindt om de oorsprong van een melodie te kennen en de authenticiteit ervan te bewaren. De invloed komt vooral uit Frankrijk op vlak van het repertoire voor doedelzak en draailier en voor dansen als Andro, Hanterdro en Bourrée. Ook de invloed vanuit andere genres wordt groter.²⁷⁵

Een tweede grote verschil ligt hem in het niveau van de muzikanten. Door de Volksmuziekopleiding die vandaag in menig muziekschool zijn plaats heeft veroverd, krijgen volksmuzikanten veel meer de kans om hun talenten te ontwikkelen. Waar Herman Dewit nog op eigen houtje moest ontdekken hoe hij muziek uit zijn doedelzak kreeg, kan je nu van op twaalfjarige leeftijd een instrument leren bespelen. Het gevolg van deze evolutie is volgens Koen Garriau dat er vandaag veel meer muzikanten op hetzelfde niveau staan. Tijdens de revival van de jaren '90 was het op die manier 'gemakkelijker' om de nodige bekendheid te

²⁷⁵ Gesprek met Herman Dewit en Hubert Boone – zie Bijlage Ia en Ib

verwerven, omdat het aanbod van goede groepen gewoonweg niet zo groot was.²⁷⁶ Hiermee hangen ook de nieuwe speeltechnische mogelijkheden samen. Het bestaan van betere instrumenten en het gebruik van elektrische versterking voor akoestische instrumenten zorgt voor een heel nieuwe sound.²⁷⁷

Wat Herman Dewit hierbij tevens opvalt, is de grote mobiliteit van muzikanten tussen de groepen onderling, waarover we het reeds hadden op het einde van hoofdstuk V. De meeste Folkmuzikanten spelen vandaag in meerdere groepen. Op die manier kunnen ze elkaar ook uit de nood helpen als er eens iemand wegvalt. De keerzijde van die medaille is echter dat de eigen sound van een groep verloren gaat. Wanneer je vroeger een nummer op de radio hoorde, kon je meteen zeggen of dat van 'T KLIKSKE, DE KADULLEN, WANNES VAN DE VELDE of iemand anders was. Dat is iets wat vandaag niet meer kan, omdat veel van die groepen hetzelfde klinken.²⁷⁸

Volgens Erwin Libbrecht wordt er ook veel te weinig gezongen. De nadruk is meer en meer op balmuziek gaan liggen. De opkomst van de boombals hebben daar veel mee te maken. Er zijn te weinig goede zangers in Vlaanderen. De nadruk ligt sterk op het instrumentale en het dansbare van de muziek, waar men vroeger veel meer aandacht ging schenken aan de tekst en bijgevolg meer op luisteroptredens kon terug vallen.²⁷⁹ Als je vandaag een luisteroptreden geeft, krijg je volgens Koen Garriau op Folkfora soms de commentaar dat je bijna niet kon dansen.²⁸⁰

9.2. Structurering van de Folkwereld

Het Folkgebeuren in Vlaanderen heeft zich in de voorbije veertig jaar stilaan uitgebouwd tot het gestructureerde geheel dat we vandaag de dag kunnen aanschouwen. Het belang van het Volksmuziekonderwijs is daarbij al meermaals aangehaald, maar ook de gespecialiseerde platenlabels, organisaties en steunpunten hebben hier hun steentje toe bijgedragen. Laat ons bijgevolg even inzoomen op het Folklandschap zoals het er vandaag in Vlaanderen uitziet.

9.2.1. Onderwijs

Volgens Wim Claeys biedt het muziekonderricht een goede mogelijkheid om Volksmuziek

²⁷⁶ Gesprek met Koen Garriau – zie Bijlage Ic

²⁷⁷ Gesprek met Herman Dewit – Zie Bijlage Ie

²⁷⁸ Gesprek met Herman Dewit – Zie Bijlage Ie

²⁷⁹ Gesprek met Erwin Libbrecht – zie Bijlage Ib

²⁸⁰ Gesprek met Koen Garriau – zie Bijlage Ic

opnieuw te integreren in de maatschappij. Via overlevering van generatie op generatie lukt dat namelijk niet meer.²⁸¹ Ook voor Herman Dewit en de zijnen moet dit door het organiseren van de stages duidelijk geworden zijn, want hoewel de *Volksmuziekgilde* sinds haar ontstaan op regelmatige basis doedelzak-, draailier- en harmonicacursussen organiseerde, groeide langzaam het verlangen naar een vast onderdak voor de Volksmuziek binnen de muren van het reguliere muziekonderwijs. En waar kon dit experiment een betere aanvang kennen dan in de bakermat van de Volksmuziek zelf: het door de stages berucht geworden dorpje Gooik.

Toen oud-directeur van de Gooikse muziekschool Georges De Kerpel in 1998 opgevolgd werd door Luc Gladiné, greep Herman Dewit zijn kans. De godfather van de Vlaamse Volksmuziek deed Gladiné een voorstel dat hij niet kon weigeren. In samenwerking met een enthousiaste inspecteur werd een dossier opgesteld en vervolgens opgestuurd naar de inrichtende macht, het Gooikse gemeentebestuur. Het fortuin en de toekomst van de Volksmuzikanten werd op dat moment in grote mate bepaald door de welwillendheid van burgervader Michel Doomst. Ze mogen dan ook van geluk spreken dat die tot de dag van vandaag altijd met raad en daad het Folkgebeuren in zijn dorpje heeft bijgestaan. Uiteindelijk kwam de papierberg dan in handen van toenmalig onderwijsminister Luc Van den Bossche, die definitief zijn jawoord gaf voor het 'experiment'. Ik zeg 'experiment', omdat er van meet af aan bewust voor werd gekozen om het Volksmuziekonderwijs niet meteen in de bestaande structuur van het DKO onder te brengen. Op die manier behield men meer vrijheid bij de invulling van de lessen. De andere kant van de medaille was natuurlijk dat het ministerie wel de nodige subsidiëring voorzag, maar nog geen definitieve goedkeuring voor het project verschaft. Het komt nog steeds op regelmatige basis het hele gebeuren evalueren, wat ook inhoudt dat het experiment op elk moment kan stopgezet worden.²⁸²

Tot op heden is dat echter nog niet gebeurd. Integendeel, ook op heel wat andere plaatsen in Vlaanderen rezen Volksmuziekscholen als paddenstoelen uit de grond. De tweede in rij was de Volksmuziekschool voor de Westhoek die in 2001 het levenslicht zag. Het Vlaams-Brabantse initiatief bleek namelijk zo populair, dat enkele West-Vlamingen zich de moeite niet onthielden om wekelijks naar het Gooikse af te zakken voor hun doedelzak-, hommel- of harmonicales.²⁸³ Ook in de Westhoek koos men als hoofdinstrumenten voor doedelzak en harmonica, maar verving men de hommellessen uit Gooik door die voor draailier. De lessen vonden plaats in de muziekschool van Ieper en in het Folkcentrum in de Dikkebusstraat te

²⁸¹ DE ROP P., 'Bijten van dezelfde folk-appel', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2000*, Gooik, 2001, p. 68

²⁸² N.N., 'Eerste academiejaar volksmuziek in Gooik', in: *Goe Vollek*, nr. 1, 1999, pp. 27-30

²⁸³ LESAGE P., 'Volksmuziekschool voor de Westhoek', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 2000, p. 24

Dranouter.²⁸⁴

Met andere woorden, het startschot was gegeven. Ook de overige provincies zouden al gauw volgen. Vandaag kent men binnen het reguliere muziekonderwijs een opleiding voor minstens één volksinstrument in de muziekscholen van Brussel, Elsene, Gooik, Sint-Agatha-Berchem, Sint-Lambrechts-Woluwe, Bornem, Schoten, Blankenberge, Ieper, Sint-Niklaas, Lebbeke, Gent en het Limburgse Dilsen. Daarnaast zijn er natuurlijk nog de vele stages en workshops georganiseerd door allerlei vzw's, die instaan voor de onofficiële opleiding van tal van volksmuzikanten.²⁸⁵

Sinds 1999 bestaat er zelfs een hogere opleiding voor doedelzak aan het Leuvense Lemmens-instituut. Muzikanten kunnen zich specialiseren in de Vlaamse doedelzak bij docent Jean-Pierre van Hees, als bijkomend instrument van de studie Barokmusette. Deze hogere opleiding levert een belangrijke bijdrage tot de professionalisering en het aanzien van het Volksmuziekonderwijs. Een professionalisering die nodig zal zijn voor de officiële erkenning hiervan. Nog op het einde van ditzelfde academiejaar zal namelijk besloten worden of het Volksmuziekonderwijs al dan niet officieel erkend wordt in ons land. Volgens Herman Dewit stoten we daar echter op het probleem van een gebrek aan goede leerkrachten. Naast de opleiding aan het Lemmens-instituut is het namelijk niet mogelijk om voldoende gediplomeerd te worden in andere volksinstrumenten als draailier, harmonica, hommel,... De leerkrachten voldoen zodoende niet aan de normen van het ministerie van onderwijs. Het is ook niet mogelijk om diatonische harmonica als een zijtak van de accordeonopleiding te profileren, omdat het hier om een volledig ander instrument gaat. Hoe dan ook zal iemand ooit de eerste leraar draailier of harmonica aan het conservatorium moeten worden als de Volksmuziek als serieus genre erkend wil worden. Een teken dat dit spoedig zal gebeuren, valt echter nog nergens te bespeuren.²⁸⁶

9.2.2. Platenlabels

De belangrijkste platenfirma in het Vlaamse (en Waalse) Folklandschap is zonder twijfel het Gentse *Wild Boar Music*. Het was het grote optreden van LAÏS op Folkfestival Dranouter in de zomer van '96 dat KADRIL-gitarist Erwin Libbrecht op het idee bracht om zijn eigen platenfirma op te richten. Geen enkele andere firma toonde namelijk interesse in de muziek van LAÏS, FLUXUS en AMBROZIÏN. Hij zag als enige het potentieel in van deze groepen en

²⁸⁴ LESAGE P., 'De volksmuziekschool voor de Westhoek', in: *Goe Vollek*, nr.3, 2001, p. 9

²⁸⁵ www.muzeekmozaiek.be

²⁸⁶ Gesprek met Herman Dewit – zie Bijlage Ie

wilde ze bijgevolg een kans geven. Om *break-even* te draaien met de eerste cd van LAÏS, zo berekende hij, moesten er zo'n 1500 exemplaren van verkocht worden. Hij besloot het financiële risico te nemen en won daarmee de *jackpot*, want maar liefst 70000 stuks vlogen als zoete broodjes over de toonbank. Het binnengekomen geld gebruikte Libbrecht om de albums van andere groepen uit te brengen.²⁸⁷ In samenwerking met *Folkcorner Den Appel* richtte hij het *Alea* label op. Het opzet was om Folkgroepen dezelfde studiokansen te geven als groepen uit de commerciële genres: de juiste studio, voldoende studiotijd, de meerwaarde van een serieuze producer, extra muzikanten,...²⁸⁸ Het 'label met de dobbelsteentjes' werd al gauw een begrip in het Folkcircuit van zowel binnen- als buitenland. Cd's van het label zijn o.a. te vinden in de Benelux, Frankrijk, Duitsland, Italië, Engeland en Portugal. Het label dankt zijn overleven in het internationale platenlandschap aan de specialisatie van Erwin Libbrecht. Die weigert consequent zich met andere muziekgenres bezig te houden, omwille van het simpele feit dat hij alles en iedereen in de Folkwereld kent. Ook de desinteresse van grote platenfirma's speelt in deze keuze een rol. Die aandacht is er wel even geweest. Meer bepaald *EMI* en *Virgin* sprongen een tijdje op de Folkkar voor het uitbrengen van cd's van LAÏS en AMBROZIÏN. Zij haakten echter al snel af, omdat de Folkplaten naar hun normen niet (snel) genoeg renderden.²⁸⁹ Op initiatief van vzw 't *Smiske* ging *Folkcorner Den Appel* zich met zijn eigen *Appel Rekords* bezig houden en liet het *Wildboar/Alea* in de goede handen van Erwin Libbrecht.²⁹⁰ De *Aleastudio* bevindt zich momenteel in de Hagelandkaai vlak bij de Dampoort in Gent.

Andere belangrijke platenlabels in de huidige folkscene van ons land zijn *Kloef Music*, *Home Records*, *MAP-records* en *EMI-ZOKU*.²⁹¹

9.2.3. Organisaties

Over het algemeen heeft het aantal organisaties dat zich bezig houdt met het organiseren van Folkevenementen een sterke groei gekend sinds de laatste dip die de Folkwereld trof in de jaren '80. Omdat het ons veel te ver zou leiden om de geschiedenis van al die Folkclubs uiteen te zetten, heb ik ervoor gekozen een algemeen overzicht in bijlage te steken, waarop de belangrijkste gespecialiseerde clubs en festivals van vandaag op een rijtje worden gezet. [zie Bijlage V] De lijst is gebaseerd op het verslag van 'De Muziekgesprekken II: Folk op de

²⁸⁷ VANTYGHEN P., 'Het label met de dobbelsteentjes', in: MUZIEKMOZAÏEK, *Folkpersboek 2003*, Gooik, 2003, p. 12

²⁸⁸ N.N., 'Vlaamse Folk is hoe dan ook internationaal', in: *Goe Vollek*, nr. 2, 1999, p. 4

²⁸⁹ DE ROP P., "'Ook in de folkwereld is cd's kopiëren een plaag'", in: *Goe Vollek*, nr. 2, 2003, pp. 10-11

²⁹⁰ www.tsmiske.be

²⁹¹ www.muzeekmozaiek.be

Vlaamse podia', een ontmoetingsgesprek tussen verschillende muziekprogrammatoren, georganiseerd door *CultuurLokaal*, *Muziekcentrum Vlaanderen* en vzw *Muziekmozaïek* op 20 april 2007 in cc Aalst. Aanvullend werd ook de website van *Muziekmozaïek* geraadpleegd.

9.3. Wereldmuziek

Folkmuziek wordt tegenwoordig vaak gelijkgesteld aan Wereldmuziek, waarmee dan Volksmuziek van over heel de wereld bedoeld wordt. Volgens sommige kenners is onze Vlaamse Volksmuziek echter altijd al een Europese muziek geweest. Dat zie je volgens Paul Rans al in het *Antwerps Liedboek*, waarin heel wat vertalingen staan, voornamelijk uit het Duits, en waarvan de lange ballades vaak hun oorsprong vinden in Romeinse of Griekse mythen. De ballade *Van liefde coemt groot lijden* toont bv grote gelijkenissen met het verhaal van *Piramus en Thisbe* uit het vierde boek van Ovidius. De zangers die het lied zongen en neerschreven, wisten natuurlijk niets over oude Romeinse mythes, maar hadden het zelf geleerd van hun Duitse collega's, zoals Albert Boone aantoonde in zijn magnum opus *Het Vlaamse volkslied in Europa*.²⁹² Die Europese uitwisseling is er dus altijd geweest. Dat zie je ook in de dansen en instrumenten die onze contreien domineerden in de 19^e eeuw. Scottishen, Polka's en Contredansen zijn niet van oorsprong Vlaams. Volgens Wim Chielens kennen zelfs de typische Vlaamse volksdansen als de Horlepiep en de Jan Smed hun oorsprong in de buurlanden. Hetzelfde geldt voor het instrumentarium. Zowel de doedelzak als de draailier en de harmonica zijn instrumenten die verspreid zijn over heel Europa. Volksmuziek is doorheen de jaren altijd tot stand gekomen en geëvolueerd door het contact tussen verschillende volkeren. Uit die samenloop van verschillende tradities groeide dan iets nieuws. Vooral in Vlaanderen was deze invloed van andere landen altijd heel sterk, omdat we uit een geschiedenis van eeuwenlange vreemde overheersing komen, vooral dan door Frankrijk en Spanje. Hoe dan ook is het pas in de 19^e eeuw dat men via die Volksmuziek per definitie wil zoeken naar de eigen identiteit van één volk.²⁹³ In onze hedendaagse geglobaliseerde samenleving is het contact tussen verschillende culturen van over heel de wereld nooit groter geweest. Als we dan spreken over Wereldmuziek, als in een muziek die verschillende tradities van alle culturen samenbrengt tot een nieuw soort sound, kunnen we zeker stellen dat ook de Vlaamse Folk van vandaag tot die Wereldmuziek behoort.

²⁹² RANS P., 'Traditionele muziek: vroeger volks, nu elitair?', in: *Goe Vollek*, nr. 2, 2002, p. 7

²⁹³ CHIELENS W., 'Vlaamse volksmuziek, folk & wereldmuziek', in: *MUZIEKMOZAIEK, Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, p. 8

In de jaren '60-'70 van de voorbije eeuw was de Ierse invloed duidelijk te horen in de moderne sound van Volksmuziek in landen als België en Frankrijk. Toch toonde men toen over het algemeen weinig interesse voor wat zich buiten de eigen landsgrenzen afspeelde. Het was nog te vroeg voor Wereldmuziek. Stilaan ging men dan meer en meer de populariteit inzien van muziek van etnische gemeenschappen in eigen land. De term 'Etnische Muziek' werd uiteindelijk vervangen door 'Wereldmuziek', een term die minder vanuit Westers perspectief vertrekt en dus minder neerbuigend overkomt.²⁹⁴

In de jaren '80 viel de Folk in ons land zoals gezegd schijnbaar stil. In bepaalde kringen bleef alles echter gewoon zijn zelfde gangetje gaan. Op de Volksmuziekstages in Gooik kwam een nieuwe lichter Folkmuzikanten aan de oppervlakte, een lichter die zijn blik verruimde naar de rest van Europa en nog verder. In een tijdperk waarin de multiculturele maatschappij een feit werd, kon het ook niet anders dan dat er vruchtbare contacten zouden ontstaan tussen deze vernieuwers en de allochtone bevolking in ons land. Eén van die grote voortrekkers van de Wereldmuziek was van meet af aan Wouter Vandenabeele. In 1997 kwam deze op de proppen met de groep OLLA VOGALA, dat op alle vlakken als een multicultureel ensemble kan beschouwd worden. Qua invloeden absorbeerde het zowel Franse, Ierse en Vlaamse tradities als elementen uit de klassieke muziek en de jazz. De muzikanten waarmee de groep doorheen de jaren heeft gespeeld, komen zowel uit Vlaanderen als uit Griekenland, Italië, Noord-Afrika en andere gebieden. Ook met AMBROZIJN trok Vandenabeele naar Afrika, wat nog meer multiculturele invloeden naar het Vlaamse Folklandschap zou trekken.²⁹⁵ In 2006 richtte hij tevens het wereldorkest TRANSPIRADANSA! op. De groep bestaat volledig uit jonge muzikanten die hij voornamelijk ontmoette via de Folk- en Jazzstages van *Muziekmozaïek*. Met deze groep brengt hij een uitgebreid dansrepertoire dat bestaat uit de melodieën en invloeden waarmee hij via zijn vele reizen in contact is gekomen. De 'Trans' in TRANSPIRADANSA! staat dan ook niet voor niets voor het oversteken van genres naar andere genres en dat over de landsgrenzen heen. De groep speelde reeds in Gallicië en Zuid-Afrika.²⁹⁶

[luistervoorbeeld 17]

Ook THINK OF ONE is zo'n allegaartje van culturele invloeden en genres. Eén van de oprichters van de groep was o.a. Tom Theuns van hetzelfde AMBROZIJN. THINK OF ONE brengt muziek met een fusie van Volksmuziek uit verschillende werelddelen, fanfare-

²⁹⁴ RANS P., 'Culturele diversiteit in het Vlaamse muzieklandschap', in: *Vlaanderen*, november 2004, p. 277

²⁹⁵ IDEM, p. 278

²⁹⁶ <http://www.tsmiske.be/transpiradansa>

elementen, Rock, Reggae en dat in het Antwerps dialect. De groep speelde o.a. in Marokko en Brazilië en droeg op die manier bij tot de verspreiding van onze eigen cultuur.²⁹⁷

Zo zijn er in Vlaanderen ondertussen al heel wat ensembles die het niet te nauw nemen met het afbakenen van tradities en culturen, maar gewoon de muziek spelen die ze onderweg tegenkomen. Zo is er onder andere de vermenging van Arabische, Chinese en Europese luiten bij LUTHOMANIA, de Brussels-Gallicische Volksmuziek van IALMAA, het Marokkaans-Tunesisch-Iraaks ensemble NAHDA en de in Gent geboren Turkse zangeres MELIKE die zowel Turkse als Westerse Volksmuziek brengt.²⁹⁸

Dat de Vlaamse Volksmuziek naast het proberen bewaren van zijn ‘eigen’ traditie dus ook altijd heeft opengestaan voor andere culturen hoeft dus niet in twijfel getrokken te worden. Pionier WANNES VAN DE VELDE zelf zette hiervoor al de eerste stap met zijn interesse in de Griekse muziek en de Spaanse Flamenco. Vandaag is de invloed van andere culturen op de eigen Volksmuziek groter dan ooit. En zoals gezegd is dat een evolutie die niet hoeft tegengehouden te worden. Het heeft geen zin om een traditie in stand te proberen houden die niet langer evolueert. Als de maatschappij haar deuren heeft opengezet voor de rest van de wereld, dan zal de Volksmuziek dat logischerwijze ook gaan doen.

9.4. My friends our in to Hiphop

Tot ver in de jaren '90 was een volksmuzikant per definitie een dikke oudere man met een lange baard, die in volle zomer geitenwollen sokken droeg in zijn sandalen. Dit imago is echter niet langer beschoren aan de huidige generatie Folkmuzikanten. Het imago van de Folkwereld is veranderd, en dat valt enkel te wijten aan de hierboven opgesomde muzikale en structurele elementen van de Folkscene in ons land.

Volksmuziek is een genre geworden voor jongeren. Als je naar de stage in Gooik gaat, zal je merken dat die quasi volledig gedomineerd wordt door de jeugd, alhoewel de ‘geitenwollensokkenmannen’ er gelukkig ook nog rondlopen. Sommige dingen veranderen namelijk nooit. De verklaring voor dit grote succes werd voor een groot deel reeds uiteengezet in het hoofdstuk over Boombal. Het allerbelangrijkste dat we daarvan onthouden hebben is het sociale aspect van de dansgebeurtenis. Op een volksbal komen jong en oud samen om met elkaar te dansen, iets wat je nooit zal tegenkomen in een disco of op een fuif.

²⁹⁷ RANS P., ‘Culturele diversiteit in het Vlaamse muzieklandschap’, in: *Vlaanderen*, november 2004, p. 279

²⁹⁸ IDEM, pp. 278-279

Toch kan je het trancegevoel die de beat in house- of technomuziek oproept, ook verkrijgen op zo een Folkbal vanwege het repetitieve karakter van de muziek. Voor de rest is de Folk zich sinds de opkomst van LAÏS op ongeziene manier commercieel gaan profileren zonder in te boeten aan de pure en authentieke gevoelswaarde van zijn muziek. Komt daar nog eens bij dat het niveau van dit marginale muziekgenre serieus gestegen is door het groeiende Volksmuziekonderwijs.²⁹⁹

Met andere woorden: De tijd was er hoog rijp voor dat dit genre zijn eeuwenoude imago van zich afsmeet en een verdiende plaats ging innemen naast andere populaire genres als de Pop en de Rock. Toen jonge Folkies als Stefan Timmermans van FLUXUS, Wim Claeys van AMBROZIJN of Yorun Bauweraerts van LAÏS zo'n twintig jaar geleden verkondigden dat ze met Volksmuziek bezig waren, werden ze op school nog uitgelachen. Vandaag oogsten ze met diezelfde Volksmuziek groot succes bij de huidige jonge generatie. Het bewijs dat er veel kan veranderen op korte tijd.³⁰⁰

²⁹⁹ DE ROPP, 'Jong volk folkt', in: *Goe Vollek*, nr. 4, 2002, pp. 4-6

³⁰⁰ IDEM, p. 6

10. CONCLUSIE

Ondertussen zijn we zo'n honderd pagina's verder en wordt het hoog tijd om terug te keren naar de vraagstelling die in de inleiding van deze scriptie vooropgesteld werd. Laat ons vervolgens eens kijken in welke mate we er al dan niet in geslaagd zijn om hierop een bevredigend antwoord te formuleren.

Het primaire doel dat we onszelf gesteld hadden, was om een stukje muziekgeschiedenis te schrijven dat het verhaal van de Vlaamse Volksmuziekscène zou schetsen sinds haar opkomst in de jaren '60 van vorige eeuw tot de dag van vandaag. Onderweg zagen we dat deze revival simultaan plaatsvond met Folkrevivals in heel wat andere Westerse landen, maar de meest verstrekkende invloeden kwamen van overzee uit Amerika en Engeland. In Vlaanderen kende de herleving een aanvang met de herontdekking van traditionele liederen en instrumenten door Hubert Boone en Herman Dewit. Na het exploreren van Nederlandstalige liedbundels, koos 'derde pionier in rij' WANNES VAN DE VELDE voor een enigszins alternatieve weg met het schrijven van eigen liedteksten in het Antwerpse dialect. Het was een erfenis die hij van de Engelse Folkzangers had meegekregen om te zingen in de taal die voor hem het natuurlijkst aanvoelde.

Deze drie mannen haalden elk met hun muziekgroep, respectievelijk DE VLIER, 'T KLIKSKE en WANNES VAN DE VELDE, een aanzienlijke media-aandacht voor die tijd, waardoor de Volksmuziek als genre naast andere muziekgenres kwam te staan. In hun voetsporen trad een groot aantal groepen, dat op zijn beurt de Vlaamse traditie mee in stand trachtte te houden. De aandacht van de media verzwakte echter al in de vroege jaren '70, temeer omdat zowel muzikanten als publiek veel meer aansluiting bleken te vinden bij de Angelsaksische traditie. Onder invloed van deze traditie ontstonden groepen als RUM en KADRIL, die zich aanvankelijk dan ook enkel met een Engelstalige repertoire inlieten, maar zich na een tijdje door toedoen van de pioniers toch tot Nederlandstalige nummers zouden bekeren. In navolging van Engelse groepen als FAIRPORT CONVENTION en de Keltische Rock van ALAN STIVELL, legde KADRIL in de jaren '80 de bouwstenen voor de Vlaamse Folkrock. Deze groep zou in de stille periode tevens de enige in zijn soort zijn om van tijd tot tijd de warmte van de spotlights nog even te mogen voelen. Daarnaast fungeerde KADRIL in latere jaren als lanceerbaan van enkele toekomstige succesvolle groepen, waarvan LAÏS wellicht het meest

bekende voorbeeld is. Het was in de zomer van '96 dat de drie jonge meisjes voor het eerst het grote podium beklommen op de wei van Dranouter en met de combinatie van hun stemmen en oude Vlaamse ballades de harten van het publiek veroverden. Datzelfde jaar vond ook de lancering van twee andere jonge Folkgroepen plaats. AMBROZIJN en FLUXUS gingen samen met LAÏS de geschiedenis in als de tweede generatie van de Vlaamse Folkrevival. Meer dan de eerste lading pioniers was deze generatie onderhevig aan verschillende invloeden van buitenaf. Dit werd bewerkstelligd door het verhoogde contact met andere culturen aan de ene kant en de infiltratie van elementen uit verschillende genres aan de andere.

AMBROZIJN kan bekeken worden als de spil naar een nieuw soort Folkbeleving omwille van een tweetal initiatieven van de muzikanten ervan. Zo zette violist Wouter Vandenabeele de poort naar de Wereldmuziek wagenwijd open door zijn ongeziene interesse voor andere culturen en het oprichten van ensembles als OLLA VOGALA en TRANSPIRADANSA!. Zijn collega Wim Claeys kwam daarnaast op de proppen met de idee om op regelmatige basis een Folkbal te organiseren in de Gentse Boomstraat. Dit onschuldige initiatief groeide al snel uit tot het wijdverspreide *Boombal*circuit dat vandaag de studentensteden heeft veroverd. Geen grootstad in Vlaanderen die nog aan het fenomeen ontsnapt. De commercialisering ervan zorgde voor enige discussie en tweestrijd binnen de Folkwereld. De vraag of het *Boombal* al dan niet als positieve of negatieve evolutie moet worden bekeken, blijkt echter volledig irrelevant wanneer het aankomt op de impact dat het fenomeen gehad heeft op de huidige Folkscène. Honderden jonge mensen lieten zich overtuigen door het muziekgenre, nieuwe groepen ontstonden en de nadruk van het repertoire kwam quasi volledig op dansbaarheid te liggen. De jongste groepen zullen dan ook zelden tot nooit voor een luisterpubliek komen te staan.

Doorheen deze veertigjarige geschiedenis is het Vlaams-Brabantse dorpje Gooik altijd een belangrijke factor geweest. Vanuit Gooik nam 'T KLIKSKE als eerste het initiatief tot het organiseren van een Vlaamse Volksmuziekstage. Tevens kreeg de ruggengraat voor de beginnende structurering van het Folkgebeuren er gestalte. Vandaag wordt het hele gebeuren in verband met Volksmuziek in Vlaanderen overkoepeld door vzw *Muziekmozaiek*.

Naast een chronologische uiteenzetting van de geschiedenis der Vlaamse Folkies, wilden we nog een tweede element opgehelderd zien. Het profiel van de Vlaamse Folkmuzikant bleef tot op heden in grote mate een element van de verbeelding. De generatie van mannen met geitenwollen sokken is echter voorbij en dat moest maar eens bewezen worden. Aan de hand van de vragenlijst, besproken in hoofdstuk VI, werd bij 39 actieve Folkgroepen gepeild naar

het ontstaan, de achtergrond, het repertoire, en de producties van de groep en naar het procentuele gebruik van de traditie in hun muziek.

Tal van conclusies konden uit dit onderzoek gesuggereerd worden. Vooreerst wordt stilaan een duidelijke tendens naar verjonging zichtbaar in de Folkscène. De nieuw ontstane groepen verschillen van de oudere in die hoedanigheid dat ze meer openstaan voor invloeden van buitenaf en hoe langer hoe meer actief blijken te zijn in meerdere muziekgroepen, die elkaar geregeld uit de nood helpen via toevallige bezettingen op de vele bals. De nadruk in het repertoire is dan ook meer en meer op balrepertoire komen te liggen.

Daarnaast werd ook duidelijk dat in veel gevallen wel nog naar de traditie gegrepen wordt, zij het dan niet enkel naar de Vlaamse, maar in uitbreiding naar alle Europese tradities en daarbuiten. De meeste muzikanten blijven het wel belangrijk vinden dat de eigen traditie gekend is, als basis om dan verder te bouwen in een breder spectrum.

Het resultaat van deze profielschets moet wel enigszins genuanceerd worden. Enerzijds valt dit te wijten aan het beperkt aantal groepen dat deelnam aan het onderzoek, anderzijds aan de ongelijke verdeling van oude en nieuwe groepen en van de verschillende groeperingen die binnen de Folkwereld te onderscheiden vallen. Het is namelijk zo dat er verschillende soorten volksmuzikanten bestaan. Langs de ene kant zijn er de muzikanten die de traditie zo authentiek mogelijk trachten te benaderen. Daarnaast zijn er zij die openstaan voor allerlei invloeden van buitenaf. Nog een andere soort zijn de groepen die ooit wel aangetrokken werden door het Vlaamse repertoire, maar dan eigen nummers begonnen te schrijven, die nu in de verste verte nog weinig met de traditie te maken hebben. Er zijn de zangers en de balmuzikanten, de Folkies en de Volksmuzikanten...De manier waarop mijn onderzoek gevoerd werd was in die zin dus wel interessant om deze verschillende secties in beeld te brengen en er een vergelijkende analyse op toe te passen. Daartegenover staat echter dat de ongelijke verdeling tussen de groeperingen ervoor zorgden dat de resultaten niet voldoende significant bleken voor echte conclusies. In een volgend onderzoek zou het bijgevolg nuttig kunnen zijn om deze aspecten op voorhand in rekenschap te brengen en ervoor te zorgen dat men van elke sectie evenveel groepen ondervraagt. Hetzelfde geldt voor het ontstaansjaar van de groepen, waarop de analyse in hoofdstuk VI grotendeels gebaseerd is, en het belang van de gehanteerde traditie. Wanneer de verdeling van de groepen op deze vlakken in evenwichtig is, zullen er meer significante resultaten kunnen bekomen worden en bijgevolg ook meer ondersteunde conclusies kunnen worden getrokken.

De vragenlijst zou ook meer toegespitst moeten worden op de interessantste elementen ervan, zoals het aandeel van de traditie, het repertoire en algemene opvattingen over het genre.

Zodoende zou de lijst serieus worden ingekort en zouden misschien meer groepen de moeite willen nemen om te participeren in dergelijk onderzoek.

Ik ben aan het einde van mijn Latijn gekomen, en weet zeker dat de aandachtige lezer er ook stilaan genoeg van krijgt. Ik hoop dan ook in deze scriptie een ietwat acceptabel beeld van de Vlaamse Folkscène te hebben neergezet. Mij resten slechts nog enkele afsluitende woorden. Op de bijgevoegde cd staat namelijk nog één nummer dat niet werd vermeld. Het is een lied dat ons terugvoert naar mijn persoonlijke geschiedenis in de Volksmuziek. De laatste stageavond in Gooik werd vroeger namelijk steevast afgesloten met een collectieve performance van het nummer *De Laatste Noot*. Het was een traditie die tot mijn grote spijt de laatste jaren wat verloren is gegaan. Het gaf echt een machtig gevoel wanneer er plots dertig doedelzakken na x aantal coupletten bij de strofe invielen. Ook het laatste *Feestival* in de zomer van 2002 werd op deze manier afgesloten. Op menig begrafenis beroerde het nummer tot tranen van verdriet. Op menig feest vloeiden diezelfde tranen uit emotie. Ikzelf ben er gewoonweg gek van. Het is een simpel liedje, zoals een volkslied hoort te zijn, maar waar een enorme uitstraling en kracht van uitgaat. Die combinatie van eenvoud en kracht herinnert mij spontaan aan de definitie die Herman Dewit ooit aan ons Vlaamse volksrepertoire gaf. En is het nu net niet deze man, die het liedje ooit geschreven heeft.

Deze versie werd ingespeeld door de groep TROMMELFLUIT, waar ik sinds enkele jaren het trotse jongste lid van ben. Ik zou zo zeggen: geniet ervan! En bedankt voor uw aandacht...

[luistervoorbeeld 18]

11. BIBLIOGRAFIE

11.1. Literatuur en artikels

- ANTHOONS J., 'Vooraf' in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek I*, Galmaarden, 1983, pp. 5-6
- BLONDEEL K., 'Kadril. Een vis in Vlaamse folkwateren', in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2003*, Gooik, 2004, p. 90
- BOHLMAN P.V., *The study of folk music in the modern world*, Bloomington, Indiana University Press, 1988
- BOONE A., *Het Vlaamse volkslied in Europa*, Tielt, Lannoo, 1999
- BOONE H., *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, Leuven, Peeters, 2003
- BOSMANS W., *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, Leuven, Davidsfonds, 2002
- BOSMANS W., DEBRAEKELEER J. en L. Smout, 'Hubert Boone 60 jaar', in: *Goe Vollek*, nr.1, 2001, pp. 7-12
- CARLIN R., *English and American folk music*, New York, Facts on file publications, 1987
- CHIELENS W., 'Vlaamse volksmuziek, folk & wereldmuziek', in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, pp. 7-8
- CLAESSENS M. en J. VEKEMANS, 'Doedelzakken in Vlaanderen anno 1960', in: *Goe Vollek*, nr. 2, 1996, pp. 11-13
- DEBOUT I., *Volksmuziek in een moderne samenleving, een exploratief onderzoek in Vlaanderen* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Brussel VUB, 1993-1994
- DE COCK B., 'De doedelzak. Een verhaal van verloren traditie en heropleving', in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1992, pp. 17-19
- DE CONINCK D. en J. DE PRETER, 'Eigen Folk eerst', in: *De Morgen*, 22 februari 2003, p. 21
- DE JONGE S., 'Douce Victime: Lais na het lijden', in: *Humo*, 20 april 2004, pp.142-147
- DEMOEN E., *Studie over hedendaagse interpretaties van volksmuziek en enquête i.v.m. appreciatie van volksmuziek* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Gent RUG, 1981

- DE POTTER S., 'Folk in Vlaanderen', in: *Poppunt magazine*, nr. 40, maart/april/mei 2009, pp. 11-13
- DE ROP P., 'Bijten van dezelfde folk-appel', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2000*, Gooik, 2001, pp. 67-68
- DE ROP P., 'Vlaamse folkrockers van Kadriil vieren zilveren jubileum met theatertournee', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2001*, Gooik, 2001, p. 121
- DE ROP P., 'Jong volk folkt', in: *Goe Vollek*, nr. 4, 2002, pp. 4-6
- DE ROP P., "'Ook in de folkwereld is cd's kopiëren een plaag'", in: *Goe Vollek*, nr. 2, 2003, pp. 10-11
- DE ROP P., 'Zeg kwezelken wilde gij naar het Boombal?', in: *Goe Vollek*, nr. 2, 2004, pp. 12-15
- DE ROP P., 'De Groote Boodschap', in: *Goe Vollek*, nr. 4, 2005, pp. 10-11
- DE SCHUTTER E., 'De Folkrevival', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2000*, Gooik, 2001, pp. 95-97
- DEWIT H., '20 jaar later', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, pp. 14-50
- DEWIT H., 'Federatie voor volksmuziek', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 1994, p. 17
- DHAENENS B., *Revival van de Vlaamse volksmuziek tegenover culturele globalisering* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Leuven KUL, 2000-2001
- EVENEPOEL W., 'Samenwerking en informatie: Het grote gemis', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 1994, pp. 14-16
- EVENEPOEL W., 'Ivo Lemahieu, voorzitter', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 1995, pp. 28-29
- EVENEPOEL W., 'Het huis van de levende traditie', in: *Goe Vollek*, nr.1, 2004, p. 10
- EVENEPOEL W., 'Nekka Nacht 2006: dé nacht van Kadriil', in: *Goe vollek*, nr. 3, 2006, pp. 29-30
- EVENEPOEL W., 'We dachten dat ons bohemienleven nooit zou eindigen', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 2007, pp. 26-28
- EVENEPOEL W. en J. HEYVAERT, '25 jaar 't Kliekske', in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1994, pp. 8-14
- EYLENBOSCH B., 'Permanent atelier Volksmuziek Baljuwhuis in volle bloei', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, pp. 52-57

- FRITH S., 'The magic that can set you free: the ideology of folk and the myth of the rock community', in: MIDDLETON R. (ed.), *Popular Music: Folk or popular? Distinctions, influences, continuities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 159-169
- GEERAERTS G., 'De geitenwollen sokken heb ik al lang afgezworen', in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2006*, Gooik, 2006, pp. 218-220
- GOLDSTEIN K.S., 'The Impact of Recording Technology on the British Folksong Revival', in: FERRIS W. en M.L. HART (ed.), *Folk Music and Modern Sound*, USA, University Press of Mississippi, 1982, pp. 5-6
- GROSEMANS A., "'Ik zou graag eens een protestsong schrijven'", in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2006*, Gooik, 2006, pp. 140-142
- HAUMAN M., *Volksmuziek in Vlaanderen. Theorie en praktijk van een marginaal muziekgenre, samengesteld aan de hand van gesprekken met hedendaagse volksmuzikanten* (onuitgegeven licentiaatverhandeling), Leuven KUL, 1984
- HAUMAN M., 'Volksmuziek in Vlaanderen. Het vervolg van een rijke traditie', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier Jaarboek III*, Galmaarden, 1985, pp. 109-118
- HAUMAN M., 'De folkboom... over takken en wortels', in: *Goe Vollek*, nr.1, 2000, pp. 10-16
- HESSEL R., 'Het volkslied in Vlaanderen', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, pp. 88-94
- HEYVAERT J., 'Vier volkse ambassadeurs', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 1995, p 27
- INDESTEEGE L., 'Boombal. Folkdansen, een nieuwe oude rage?', in: *Mores*, april 2005, pp. 17-20
- JANSSEN R., 'Fluxus: "Een nieuwe cd is een nieuw wisselpunt"', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2001*, Gooik, 2001, p. 31
- JHG, 'Gooikoorts kleine broer van Feestival', in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2003*, Gooik, 2003, p. 93
- JMB, 'Samenlevingscontract tussen jazz en folk', in: MUZIEKMOZAIEK, *Folkpersboek 2002*, Gooik, 2002, p. 62
- KINT H., 'Urban Trad: twintig maanden later', in: *Goe Vollek*, nr. 1, 2005, pp. 18-19
- LESAGE P., 'Volksmuziekschool voor de Westhoek', in: *Goe Vollek*, nr.3, 2000, p. 24

- LESAGE P., 'De volksmuziekschool voor de Westhoek', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 2001, p.9
- LLOYD A.L., 'Electric Folk Music in Britain', in: FERRIS W. en M.L. HART (ed.), *Folk Music and Modern Sound*, USA, University Press of Mississippi, 1982, pp. 16-17
- NETTL B., *Folk and traditional Music of the Western continents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965
- N.N., 'Eerste academiejaar volksmuziek in Gooik', in: *Goe Vollek*, nr. 1, 1999, pp. 27-32
- N.N., 'Hoe meer zielen', in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1994, pp. 10-11
- N.N., 'Lais over folk, fans en de nieuwe cd', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2000*, Gooik, 2001, p. 77
- N.N., 'Olla Vogala: het geesteskind van Wouter Vandenabeele', in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, pp. 211-212
- N.N., 'Statuten van de volksmuziekgilde', in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1995, pp. 36-38
- N.N., 'Traditionele muziek op radio 3', in: *Goe Vollek*, nr. 1, 1993, p. 12
- N.N., 'Vlaamse Folk is hoe dan ook internationaal', in: *Goe Vollek*, nr. 2, 1999, pp.3-8
- N.N., 'Volksmuziek op de radio', in: *Goe Vollek*, nr. 1, 1989, pp. 11-12
- PEREMANS D., *Naar de bronnen van de folk*, Berchem, EPO, 2006
- RANS P., 'Traditionele muziek: vroeger volks, nu elitair?', in: *Goe Vollek*, nr. 2, 2002, pp. 3-10
- RANS P., 'Culturele diversiteit in het Vlaamse muzieklandschap', in: *Vlaanderen*, november 2004, pp. 276-279
- RANS P., 'Zoals d'ouden zongen, dansen de jongen', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 2007, pp. 4-6
- ROBIJNS, J., 'Wat sanc, wat clanck', in: ROBIJNS J.(ed.), *Op harpen en snaren: volksmuziek, volksdansen, volksinstrumenten in Vlaanderen*, Antwerpen, De Nederlanden, 1983, pp. 13-20
- SAROLEA E., 'Waar ik jaren over gedaan heb geef ik u op vijf dagen door', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, pp. 58-68
- SCHELSTRAETE I., 'Een liedje is vlug meegenomen', in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, pp. 26-27

- SCHELSTRAETE I., 'Nooit boel in het Boombal', in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, pp. 217-218
- SCHEYS M., *40 jaar heropleving van de Volksmuziek in Vlaanderen: literatuurstudie in functie van verder onderzoek* (onuitgegeven bachelorscriptie), Ugent, 2007-2008
- SEPIETER J.P., *De muziek van het Vlaamse land*, Dunkerque, Westhoek-editions, 1981
- TARUSKIN R., *The Oxford history of Western music*, Oxford, Oxford University Press, 2004
- THEUNS T. e.a., 'Folk is niet fout', in: *De Standaard*, 10 maart 2003, p. 8
- TOP S., 'Het seminarie voor Volkskunde van de Leuvense universiteit en het volkslied', in: VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier Jaarboek I*, Galmaarden, 1983, pp. 50-68
- VAN DEN BREMEN J., 'Feestival Gooik loopt ten einde', in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2002*, Gooik, 2002, p. 126
- VAN DER POEL D.E. (red.), *Het Antwerps Liedboek, reconstructie van de melodieën door Louis Peter Grijp*, Tielt, Delta-Lannoo, 2004
- VAN DE VELDE W., *De klank van de stad*, Antwerpen, Houtekiet, 1999
- VAN DE VOORDE M., 'Herman Dewit: "Bij de volksmuziek herontdekken mensen de vriendschap"', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2000*, Gooik, 2001, pp. 85-86
- VAN DYCK P., 'Eva De Roovere: "Ik ben een zondagskind"', in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2003*, Gooik, 2003, pp.35-39
- VAN HEES J.P., 1968-1988. 'Twintig jaar toekomst voor de Vlaamse volksmuziek', in:VOLKSMUZIEKATELIER, *Volksmuziekatelier jaarboek VI*, Galmaarden, 1988, pp. 6-13
- VAN HOFSTRAETEN R., 'Kadril viert 25^e verjaardag met dubbel-cd', in: VOLKSMUZIEKFEDERATIE, *Folkpersboek 2001*, Gooik, 2001, p. 94
- VAN MIEGHEM F., 'Het IBA', in : *Goe Vollek*, nr. 4, 1990, pp. 20-24
- VAN MIEGHEM F., 'De v.z.w. volksmuziekgilde stelt zich voor', in: *Goe Vollek*, nr. 3, 1991, pp. 13-15
- VAN MIEGHEM F., 'Volkscultuur (en volksmuziek) in Europa van 1500-1800', in: *Goe Vollek*, nr. 1, 1992, pp. 19-22

- VAN MIEGHEM F., ‘Volkscultuur en Volksmuziek in Europa (van 1500-1800) deel 2’, in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1992, pp. 34-38
- VAN STEENKISTE M., ‘Fluxus speelt laatste wals’, in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, p. 244
- VAN TIENEN T., ‘Gooik en de traditionele volksmuziek’, in: *Terzake. Katern Cultuur*, nr. 7 1998, pp. 5-6
- VANTYGHEM P., ‘Het label met de dobbelsteentjes’, in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2003*, Gooik, 2003, pp. 12-13
- VANTYGHEM P., ‘Folkwereld stelt zich weerbaar op’, in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2003*, Gooik, 2003, p. 52
- VANWOENSEL S., ‘Ambrozijn op tournee met folkpionier Paul Rans’, in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2002*, Gooik, 2002, p. 54
- VERBEKEN P., ‘De terminus voorbij: Wannes van de Velde over zijn gevecht tegen leukemie’, in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2002*, Gooik, 2002, pp.67-70
- VPB, ‘Rum houdt nog steeds van alle vrouwen’, in: MUZIEKMOZAIIEK, *Folkpersboek 2005*, Gooik, 2005, p. 114
- VROMAN J., ‘Djon Lundström’, in: *Goe Vollek*, nr. 4, 1990, pp. 15-18
- WAUTERS E., ‘Wat is het VIVO? Doel en plannen’, in: *De Speelman*, winternummer 1936, pp. 1-3
- WOODS F., *Folk Revival. The rediscovery of a national music*, Poole, Dorset, Blandford Press, 1979

11.2. Internetbronnen

- “Aedo”: www.aedo.be, geraadpleegd in mei 2009
- “Alan Stivell”: www.alan-stivell.com, geraadpleegd in mei 2009
- “Ambrozijn”: <http://www.ambrozijn.be/discografie.htm>, geraadpleegd in april 2009
- “Bouquet Garni”: http://www.decauterfam.be/nl/bouquet_nl.htm, geraadpleegd in april 2009
- “Danskant”: www.danskant.be, geraadpleegd in april 2009
- “Ed Kooyman”: http://www.stripsmeteenhart.org/ed_kooyman.htm, geraadpleegd in maart 2009
- “Embrun”: www.embrun.be, geraadpleegd in mei 2009
- “Gabriel Yacoub”: <http://www.gabrielyacoub.com>, geraadpleegd in mei 2009

- “Ishtar”: www.ishtar.be, geraadpleegd in april 2009
- “Kadril”: www.kadril.be, geraadpleegd in maart 2009
- “KarelGoddeau”:
<http://users.belgacom.net/gc762821/NL/brouwers/decam/decam.htm>, geraadpleegd in maart 2009
- “Klara”: www.klara.be, geraadpleegd in april 2009
- “La Bamboche”: http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Bamboche, geraadpleegd in mei 2009
- “Lais”: www.lais.be, geraadpleegd in april 2009
- “Muziekmozaïek”: www.muziekmozaiek.be, geraadpleegd in mei 2009
- “Skiffle”: <http://en.wikipedia.org/wiki/Skiffle>, geraadpleegd in april 2009
- ‘t Kliekske”: <http://final.tkliekske.be>, geraadpleegd in maart 2009
- “Transpiradansa!”: <http://www.tsmiske.be/transpiradansa>, geraadpleegd in mei 2009
- “t Smiske”: www.tsmiske.be, geraadpleegd in mei 2009
- “Wannes van de Velde”: http://nl.wikipedia.org/wiki/Wannes_Van_de_Velde, geraadpleegd in mei 2009

12. BIJLAGEN

12.1. BIJLAGE I: Uitgeschreven interviews met volksmuzikanten

12.1.1. Bijlage Ia: Gesprek met Hubert Boone in het Huis van de Levende Traditie te Gooik op 1 april 2009

Melanie: Wat was voor jou de allereerste aanzet om met volksmuziek te beginnen? Speelden er grote voorbeelden mee? Met andere woorden: hoe is het allemaal begonnen?

Hubert: Ik kom uit Nederokkerzeel. Ik ben daar geboren, ik woon daar nog altijd en ik ben lid geworden van de fanfare als leerling-muzikant toen ik 13 jaar was. Ik denk dat ik 14 jaar was de eerste keer dat ik mocht meespelen. Ik speelde piston, dus cornet, en tweede piston. Ik herinner mij nog de eerste keer, dat was met de kermis van Nederokkerzeel. In het café speelde men samen airekes: walsen, polka's en dat mocht ik begeleiden. Dat was heel interessant, want als je begeleidt, moet je een tegentijdse ritmische begeleiding spelen, maar je moet wel in het juiste akkoord zitten natuurlijk. Dat waren niet veel akkoorden, meestal I, IV, V en soms ook II mineur. Daar kwamen soms wel verrassingen in. Ik heb ondervonden dat daar ook wel IX akkoorden in voorkomen. Bv je speelt het akkoord van do mi sol sib, maar daar kan in de melodie een re zitten. Dus eigenlijk moet je toch wel gehoor hebben om daaraan mee te doen. Ik vond het dus al heel interessant dat die mannen dat zo speelden en dat stond niet op papier! Daar waren erbij die heel goed waren en daar waren erbij die minder goed waren. Er waren er dan ook die een zwaarder instrument speelden, alto of trombone en die dan een tegenstem speelden, los van al de rest. Die formatie heeft mij dus altijd geboeid, van toen tot nu, dat is waar ik mijn leven lang mee bezig geweest ben: ze spelen een melodie, iemand speelt daarop nu en dan een tweede stem, er is dan een tegentijdse beweging, hoem pa pa, en een bas die de bastoon geeft. In die formatie dus met 5, 6, 7 muzikanten samen spelen, dat vond ik heel heel boeiend en dat heb ik gedaan vanaf mijn 14 jaar tot mijn 16 in die fanfare. Ik heb dan ook nog in andere fanfares mogen meedoen. Dat is vrij, zonder chef natuurlijk.

Wat mij ook verbaasde, waren mensen zoals mijn eerste leraar. Dat was een beenhouwer, wel van een heel muzikale familie, die die dansmuziek uitschreef en bewerkte. Die had geen piano, had ook geen harmonie gestudeerd, maar die voelde wel aan wat er moest gebeuren. En dat aanvoelen, dat vond ik eigenlijk wel heel kras. Natuurlijk door later naar de academie en het conservatorium te gaan, zou ik wel ingewikkeldere zaken zien uiteraard.

Dus daar begint eigenlijk mijn interesse voor de muziek en mijn voorbeelden waren die fanfaremuzikanten. Dat is het begin geweest. Ik ben dan begonnen, toen ik 15 jaar was, met een aantal van die airekes mee te pikken. Ik had ook een hele interessante buur, die heette Jef, Jozef Bulens. Een boer maar een zeer goede muzikant en die woonde twee huizen naast mij. Daar heb ik veel van gehoord en geleerd, maar op de duur was ik een beetje bang dat ik al die nummers niet zou onthouden. Ik denk nu te weten waarom ik daar een beetje bang voor was; Twee dorpen verder hoorde ik namelijk een zelfde polka een klein beetje anders en op de duur weet je niet meer wat wat is natuurlijk. Dan heb ik dat dus opgeschreven, voor mezelf, op mijn manier. Ik kon ondertussen wat muziek lezen en ik heb dat leren opschrijven. Dat begint dus met 10 airekens op te schrijven van mijn buur en zo ben ik begonnen. Later ben ik dan naar het conservatorium gegaan en dan ben ik nog meer beginnen opschrijven.

Ik ben uit de fanfare van Nederokkerzeel gegaan omwille van dorpspolitiek. Mijn nonkel was

burgemeester en de fanfare was van de liberalen. Dan ben ik dus in andere fanfares van de omliggende dorpen gaan spelen, dan kom je nieuwe muzikanten tegen. In mijn streek waren toevallig ook Sebastiaansgildes die zeer oud zijn. Kampenhout van de 16^e eeuw, Ubbergen en Wespelaar, dat zijn zo de drie van de streek. Dus daar heb ik ook contact mee gehad en van het één komt het ander: Je krijgt al eens van iemand een muziekstuk: een polka van hier, een kadril van daar en je begint alles dan bij te houden en op te schrijven en dat blijft altijd maar verder gaan. En het is eigenlijk pas in de jaren dat ik Renaat van Craenenbroeck heb leren kennen, dat ik gaan publiceren ben. Ik heb die in '64 of '65 leren kennen. Er waren een aantal zaken die voor mij evident waren maar voor hem blijkbaar nie. Het ging bv over een kadril uit Ubbergen die ze op 2 rijen speelden en hij zei dat ze dat op 4 rijen doen. Dan is hij meegekomen om dat te onderzoeken. En de Kadril van kampenhout dat was mijn eerste publicatie, in '68 is dat gepubliceerd. Voor mij was dat iets te snel. Ik wou nog een beetje verder zoeken en inderdaad, als het dan gepubliceerd is, kom je nog bij mensen terecht die andere details naar boven brengen. Dus hadden we nog een jaar of 2 gewacht, dan hadden we dat veel grondiger kunnen uitvoeren.

Dus ik ben beginnen verzamelen en verzamelen en op de duur kom je tot 150 en tot 200 en tot 300 melodieën. Ik was toen student aan het conservatorium, wij moesten daar leren over Bartok. Ik was leerling bij Victor Legley, één van onze grote Vlaamse componisten, hij is ondertussen wel al overleden, en als ik dan zei waarmee ik bezig was dan werd ik vierkant uitgelachen. Later is dat wel weer rechtgezet. We hebben eens met het BVO gespeeld op een feest van de RTB en daar was Legley bij. En toen zei hij dat hij eindelijk begreep waarmee ik bezig was. Ik dacht bij mezelf: wel een beetje laat... Eigenlijk was er aan het conservatorium maar één prof, die gaf de cursus van fuga, die wist dat ik daarmee bezig was. Die vond dat wel interessant en hij heeft mij gestimuleerd om ermee verder te doen.

In die periode ben ik dan ook eens in loppem gaan spelen en daar heb ik voor de eerste keer een vlier gezien., een hommelmus. Dus ik ben eigenlijk nooit uit heel die affaire geweest. Ik ben daar altijd mee bezig geweest.

Maar op een zeker ogenblik zit je daar met zoveel melodieën, die niet allemaal even interessant zijn, maar structureel wel heel goed in elkaar zitten. Dat zijn polka's mazarinka's, scottish, walsen, grotendeels uit de 19^e eeuw maar de grondvesten zitten verder. Bv bepaalde mazarinka's zijn beïnvloed door de menuet. Scottish dat is duidelijk een vervolg van Gavotte. Polka daar zit ook een stukje in van de contradansen in 2/4. Dus dat is zo maar niet allemaal uitgevonden in een jaar tijd, daar zitten evolutie in, generaties evolutie. Natuurlijk wordt dat een soort modedans en dan gaan die typisch ritmische formules de bovenhand krijgen. Maar er zitten ook 101 dingen in waarvan je aanvoelt dat dat van verder komt. En dat heb je dus niet meer in de muziek van nu, maar daar ga ik straks op terug komen. Dus dat is een muziek van vele vele generaties, die vele vele mensen samen speelden. Ik ga maar een voorbeeld geven: overal waar fanfares en harmonies waren, spelen ze polka's en spelen ze mazarinka's en walsen in een bepaalde stijl. Als je naar Oostende gaat en je gaat naar het zuiden van Vierton, dan ga je dezelfde stijl vinden, niet dezelfde melodie maar dezelfde stijl, dus een structuur die vast in mekaar zit. Eerst een hoofdthema A, dan meestal een modulatie naar de kwint, dan komt nog een keer dat A thema half voor en dan gaan we naar het trio met modulatie naar de onderkwint. Dat is een stijl die niet alleen in ons land gekend is. Dat heeft ook veel te maken met de militaire muziek. Muzikanten die bij de troepen gingen, die zaten dan samen met mensen van Wallonië, van Limburg,... en zo kom je tot een soort Belgische stijl, die hier heel sterk ontwikkeld is, ook door het feit dat de fanfares en de instrumenten zo ontwikkeld waren. En die stijl gaat dan ook over de grens naar Duitsland, Oostenrijk en het Noorden van Frankrijk.

Op zeker ogenblik ben ik dan tot de conclusie gekomen dat ik de enige was die daarmee bezig was. En op een zeker ogenblik voel je het aan als een burgerplicht om dat te publiceren.

Want stel dat er iets met mij gebeurt, wat gebeurt er dan met die verzameling waar ik heel mijn leven zo veel energie heb ingestoken? Wel die collectie komt nu binnen een paar maanden uit bij Peeters. Het zijn in totaal 601 melodieën met uitleg en tekst. Dus het begint op een moment heel onnozel en dat evolueert omdat je interesse blijft hebben. Ook omdat ik geloof in die muziek, die zit structureel heel goed in mekaar. En uitgeverij Peeters was de enige die dat wilde doen. Ik ben dan begonnen met die allemaal mooi over te schrijven en dan kwam het erop aan om verder te doen. Dat begon met 300 , maar ik had er 600 interessante. En ik heb dat met een discipline gedaan van laat ons zeggen 8 u s’ morgens tot 12u55 en dan op tv naar het nieuws kijken. Dat heb ik dus 4 dagen per week gedaan in 2003, 2004, 2005, 2006 en jee ziet dat evolueren. Op het einde moest ik nog de kadrils doen, dat is met veel figuren en daar had ik wel mijn buik van vol. Ik heb nu 25 kadrils en dat is genoeg, want dat is ook de minst interessante muziek. Dus dan had ik uiteindelijk 600 melodieën en op het einde is daar nog 1 bezemdans bijgekomen. 601 dus, tenzij ik fout geteld heb natuurlijk. Die zijn allemaal van mijn handschrift gescand en dat zou nu binnen enkele maanden moeten uitkomen...

Melanie: Zie je zelf verschillen of gelijkenissen tussen je eigen werk, dat van Herman Dewit en dat van Wannes van de Velde, de andere zogeheten pioniers van de folkrevival?

Hubert: Wij waren eigenlijk met redelijk andere dingen bezig. Ik heb mij vooral beziggehouden met muziekinstrumenten, door 33 jaar in het muziekinstrumentenmuseum in Brussel te werken. En ik was ook vooral bezig met dansmelodieën en instrumentale melodieën.

Wannes van de Velde die ken ik natuurlijk heel goed, maar die was met totaal andere dingen bezig. We hadden ook niet heel veel contact met Wannes. Dat is ook heel eenvoudig te verklaren: Wannes had geen auto, dus die moest altijd gehaald worden. We hebben wel een aantal keer samen gerepeteerd in Mechelen, maar dat was ook niet gemakkelijk voor mij. Goede herinneringen dus, maar echt heel veel hebben we niet samen gedaan.

Ik heb ook nooit veel samengewerkt met Herman Dewit, want die had ‘t Kliekske. Iedereen was dus met zijn eigen groep bezig. En ‘t Kliekske speelt ook niet zodanig de muziek die ik met BVO of met Limbrant speel. Zij spelen een ander repertoire, ze zingen ook oude liederen, wat wij praktisch niet gedaan hebben. En instrumentaal speelden ze ook andere dingen, vooral omdat zij ook veel doedelzak spelen. En wij hebben ook geen draailier, dus we spelen eigenlijk wel redelijk andere muziek. Ik geloof niet dat Herman uit mijn bundel meer dan drie melodieën zou spelen. Met de doedelzak zou dat zeker niet gaan. Wilfrid speelt wel regelmatig uit mijn verzameling, als hij samen speelt met Jos de Braekeleer of Willy de Lombaert.

Dus ik denk dat die drie namen echt heel verschillende dingen betekenen. De groep die het meest in mijn stijl speelt, Jan Smed is. Van zodra er doedelzak, draailier of zelfs hommel of diatonische accordeon met twee rijen bij komt, is de meeste muziek die ik genoteerd heb ook niet te spelen. Als je die instrumenten dan allemaal samen brengt, is dat al helemaal niet meer te doen. Ik geef een voorbeeld: ik was ooit gastmuzikant op een boombal in Kortrijk met ambrozijn. Ze hadden mij gevraagd om 3,4 nummers mee te spelen, maar we hebben er uiteindelijk maar 2 kunnen doen, want bij de andere lag het niet in de mogelijkheid om dat zomaar direct samen te spelen.

Dus goede contacten met iedereen, maar we zijn met heel andere muziek bezig. Meer verschillend dan we denken. Verrassend , maar dat is dus zo.

Melanie: Wat waren voor jou de hoogtepunten en dieptepunten van de folkrevival? Wat waren daar de oorzaken van?

Hubert: Ja, daar zitten wel een aantal toffe zaken tussen bij die hoogtepunten. We hebben het daarstraks nog gehad over de affaire van de muchosa. Die Waalse doedelzakken in het museum in Brussel. Er zijn 3 exemplaren bewaard van die Belgische doedelzakken. Ze komen allemaal uit de streek van Ellezelles. Dus ik ben in het museum gaan werken in '68 en dan hebben we die stukken herontdekt. Want er was niets te ontdekken, die waren daar al, maar niemand heeft daar naar gekeken. Niemand wist van waar die kwamen. Zelfs Laudy, die de eerste doedelzakken maakte, heeft die nagemaakt zonder te weten van waar ze waren. Hij vond die zo interessant. En hij had dus wel Arle-Ainière zien staan in de catalogus, dat is misgedrukt dat is Arc-Ainières. Maar hij is dus nooit gaan zoeken. Daar staat bij: "faites par un vieux bergier à Ainières Piron." Hij heeft zich nooit afgevraagd wat dat voor iets was. Dat is een herdersinstrument, ja, er waren er veel zo. Die heeft dat dan nagebouwd en in '68 is dat dan uitgekomen van wie die waren.³⁰¹ Dan heb ik in '69 die fameuze foto van herder Gheux gevonden. Die is van 1885 ongeveer en die foto ben ik bij de familie gaan afhalen op 31 december '68. Die hangt ondertussen in het museum, gerestaureerd en zo.³⁰²

Dus dat herontdekken van die doedelzakken in het museum in '68-'69 en dan het ontdekken van deze foto, dat was voor mij één van de hoogtepunten. Dat was echt fantastisch: we hebben doedelzakken in België! Men sprak toen nog gemakkelijker over België dan nu en de Vlamingen hebben dat er snel voor hun bij genomen: dat zijn ook onze doedelzakken. Dat was dus een hoogtepunt. Dat heeft dan zo een jaar of twee geduurd en dan zijn ze dat beginnen na te bouwen. Maar daar is onmiddellijk heel veel Franse invloed ingekomen. Vergeet niet dat er al contacten waren met Blanchard, Montbelle en nog anderen die hier stages kwamen geven o.a. in Neuf-Chateau; en zo is de Franse tsunami in die doedelzakken gekomen. Dat was dus eerst een fantastisch ontdekking en dan heeft men daar 20 jaar eigenlijk niet meer naar omgekeken tot 2 jaar geleden. Dan hebben ze nog eens allemaal die mensen bij elkaar geroepen om die instrumenten nog eens te bekijken en te bespreken en dan zijn ze dus nu beginnen nabouwen en dat is dus het geschenk van de hemel: de muchosa.

Dat herontdekken van die doedelzakken heeft wel een enorme weerslag gekregen. Er zijn toen ook stages gekomen. Enfin, Laudy is al begonnen met bouwen in 1955. Ik ben dan beginnen doedelzakken maken, Victor Neirinckx in Halle, Herman Dewit, Rémi Dubois; natuurlijk zijn zij professioneel gaan werken, ik heb nooit het materiaal gehad om dat professioneel te gaan doen.

Dat zijn dus allemaal hoogtepunten, maar hoe het dan verder verloopt, dat is een ander probleem. Er was een congres ergens tegen Carcassonne in de maand december. Ik ben daar naartoe geweest: een groot colloquium over doedelzak. Ik was daar de enige Belg en ik hield een spreekbeurt. Ik heb het volgende gezegd tegen al die Fransmannen en die Italianen: In ons land zijn er heel veel mensen die heel hoog oplopen met de revival van de volksmuziek bij ons. Maar stel u eens voor dat in Le Berry de doedelzak 50 jaar is uitgestorven. Die worden herontdekt, men gaat die instrumenten terug namaken, maar na een paar jaar is dat gedaan en komt men alleen nog maar af met Ierse en Schotse soedelzakken. En op de koop toe gaan we geen Berry muziek spelen, maar muziek uit Vlaanderen, Holland of Denemarken. Ik zeg voila: dat is het resultaat van de revival in België. Dat is dus voor een stuk heel anders dan dat ik mij de revival had voorgesteld. En ik niet alleen, denk ik. Want wat gebeurt er nu in ons land? De meeste doedelzakken die je hier ziet zijn gebaseerd op die van Franse bouwers, op instrumenten met de meeste mogelijkheden. Je kan octaviëren, je kunt drie tonen erboven spelen en dat is zo een beetje het wondermiddel geworden. Ze zijn daar allemaal mee bezig,

³⁰¹ Hubert ontdekte toen dat de doedelzakken van de broers Piron uit Arc-Ainière geweest waren
<http://users.telenet.be/alver.bvba/bgd/veuzen.htm>

³⁰² dat is het enige fotografisch document van een inlanse doedelzakspeler
<http://users.telenet.be/alver.bvba/bgd/veuzen.htm>

Herman niet geloof ik, maar Olle en Rémi,... Dat is hét instrument. En als ze het niet namaken, dan maken ze het intern na. Men maakt het esthetisch dus wel anders, maar eigenlijk is de binnenkant juist hetzelfde. Dus ik heb mij 'revival' anders voorgesteld. Ik wou meer aandacht aan het lokale. Ik ga bv geen instrument maken gebaseerd op een Franse doedelzak. Die zal er wel op lijken, want ja een doedelzak blijft wel een doedelzak natuurlijke, maar ik ga mij niet baseren op een Frans instrument, absoluut niet. Dat is dus het verschil.

Als mijn boek gaat uitkomen, dat beschouw ik ook als een hoogtepunt. Veel andere mensen ook. Ze zeggen allemaal: 'Eindelijk zijn die melodieën beschikbaar! Ze zitten er op te wachten ze!' A ja? Gaan ze ze spelen? Daar geloof ik niets van. Wie zit daar op te wachten? Niemand zit daar op te wachten, alleen ik, dat ik er vanaf ben. De mensen maken daar precies zo een sprookje van... Ik ga u een voorbeeld geven. Mijn vorige boek is uit van 2002. In 2006 was ik lid van de jury voor het boombalfestival. In die jury zaten er ook bij die zich al 20 of 25 jaar bezig hielden met het aanleren van dansen. Op het einde was er daar dan enige discussie en er werd over dat boek gesproken. Dus dan heb ik gevraagd wie dat boek had: Wilfrid Moonen had het en Erwin Libbrecht ook, maar dat is een musicoloog, dus die was natuurlijk geïnteresseerd in wat dat was. Al die andere mensen hadden dat niet. Ik vind dat nu geen ramp natuurlijk, maar dan kwam de kat op de koord, want die 2 die al zo lang met volksdans bezig waren, wisten niet eens dat er een boek bestond! Dat gaat over dansmuziek alstublieft! Dat heeft mijn ogen dus geopend. Die zijn bezig met bourrées, en ik vind dat niet erg natuurlijk, maar als die niet eens weten dat dat boek bestaat, waar ben ik dan mee bezig? En dan vraag je mij, wat zijn dieptepunten. Ja, ik weet niet of dat dieptepunten zijn. In mijn ogen is een boombal zeker geen hoogtepunt. De mensen komen natuurlijk om zich te amuseren, maar als de mensen die die dansen aanleren er al niets vanaf weten, dan vind ik dat wel triestig. En met de muziek is dat ook zo, maar daar ga ik straks nog op terugkomen.

Maar dus, wat waren daar de oorzaken van? Het feit dat die muziek niet gespeeld wordt. Als iemand mij melodieën vroeg, heb ik dat altijd bezorgd aan de mensen, wat ze daarvan ook mogen zeggen, ik heb dat niet achter slot en grendel gehouden. Ik heb al die jonge groepen indertijd uitgenodigd naar het museum. Alleen Hans Quaghebuer is gekomen. Wat wil dat zeggen? Dat Hans interesse heeft voor wat er in het museum hangt, en de rest niet. Dat is geen verwijt natuurlijk, maar dat is gewoon zo.

Oorzaken dus: Van het ogenblik dat de doedelzak hier gekomen is, is ook heel snel de draailier gekomen, want pas op, de eerste stagelesgevers hier dat waren Fransen. Dat was Jean Blanchard, Montbel, Girardon, ... Maar ondanks al hun kennis en hun beste wil, zijn dat mensen die helemaal niets weten van wat er in het Vlaamse land gebeurt. En ook niet wat er in het Waalse land gebeurt. Dat is la douce France en dat is een totaal andere wereld. Die muziek is niet slechter, dat is gewoon totaal andere muziek. Een bourrée dat bestond hier niet. Dat is ook heel eenvoudige muziek eigenlijk. Daar zitten geen of weinig modulaties in, want dat is een bourdoninstrument. Maar dat was hier allemaal gedaan daarmee en op dat moment kan je je wel verwachten aan Franse invloed natuurlijk. Vanaf dat de doedelzak hier is binnengekomen en de draailier, is heel het repertoire overhoop gehaald. Het repertoire uit een traditie dus, want de traditie van doedelzakmuziek bij ons, was er niet meer. En daar was dan heel veel discussie over: wat zou doedelzakmuziek van bij ons kunnen geweest zijn? Ik heb daar wel wat informatie over, maar niet veel. Idem voor draailier. Uit mijn ervaring zeg ik dat het draailierrepertoire van vroeger waarschijnlijk vooral bedelaarsmuziek was. Dat waren blinden en bedelaars die zoals in Duitsland en Oekraïne rondgingen met hun draailier. En nu moet je eens die iconografie en de instrumenten die bewaard zijn bekijken:: daar staan geen trompettes op. Dat klein rammeldingske dus, zoals bij de Fransen, tegedegedek, dat was er bij ons niet! Dus dat zal een totaal ander gezaag zijn. Trouwens, een musicoloog van de

straten van oudenaarde die heeft dat nog gezien en hij schrijft daar over het gezaag van een draailier. Dus dat zal zo geweest was zoals dat in Oekraïne was en in Tsjechië en Hongarije, waar er geen trompet was. Dat is een totaal andere stijl als de Franse stijl. Maar er komt dus totaal andere muziek binnen. En aangezien onze muziek er niet meer was, moest men dus wel nemen wat de Fransen binnenbrachten. En dat is nog altijd bezig, nog erger als vroeger heb ik de indruk.

Melanie: Nu komt de invloed toch van overal?

Hubert: Het komt van Frankrijk, Bretagne vooral, van het noorden van Spanje, van de balkan met hun 7/8 en 5/8 ritmes, van Zweden natuurlijk, omdat er een aantal mensen naar Zweden geweest zijn, en Iers en de Angelsaksische invloed met Amerika. En ik weet dat de mensen graag zeggen: ja maar polka dat kwam ook niet van hier. Dat is waar, maar dat is wel een hele evolutie geweest en er hebben wel 200 jaar mensen in fanfares mazurka's en polka's gespeeld en helemaal. Dat is geëvolueerd over generaties. En dat is het verschil tussen wat er nu gebeurt en wat er uit de traditie komt. Als je nu naar een bal gaat, wordt er een andro en een hanterdro gedanst. Dat zijn dingen die hier nooit in de traditie hebben gezeten. Ik zeg niet dat dat niet kan komen, misschien binnen 100 jaar is dat een stuk van onze traditie, maar dat is daar gewoon in 1 keer bijgekomen. En ik denk dat je daar de media en de commercialisering niet mag in onderschatten.

Melanie: Maar dat is misschien toch gewoon een deel van de evolutie? Die gaat gewoon verder, maar veel sneller dan vroeger. Ik bedoel: vroeger kwamen er ook invloeden van overal maar gewoon over vele jaren.

Hubert: Ja, dat gaat allemaal zo snel dat er eigenlijk van traditie geen sprake meer is.

Melanie: Maar dat is misschien gewoon de traditie die evolueert?

Hubert: Goh is er dan van traditie nog sprake? Dat is iets dat je eens moet opzoeken: wat is traditie?

...

Melanie: Kan je een definitie proberen geven van volksmuziek? En zie je een verschil met de term folk, zo ja, welk verschil?

Hubert: In een interview dat ze met mij gedaan hebben in goe vollek, heb ik het op zeker ogenblik over cultuurverantwoordelijken. Dat zijn dus mensen die veel met cultuur bezig zijn, als job. De meeste van die mensen zijn er vast van overtuigd dat het met de volksmuziek fantastisch goed gaat. En dat is voor mij het grote verschil. Met de traditionele volksmuziek gaat het totaal niet goed, maar met de folk gaat het heel goed. Eigenlijk zijn dat 2 totaal andere dingen.

Melanie: En waar zit dan het verschil?

Hubert: Toen we vroeger met 'De Vlier' begonnen, dan was dat allemaal niet zo commercieel. Nu speelt de mediatisering een grote rol daarin. De media kan iemand op 1, 2, 3 heel bekend maken en compleet afbreken ook.

Volksmuziek gaat ook over meer mensen die daarmee bezig zijn. Een fanfare die speelt, dat is voor mij veel meer volksmuziek dan een professioneel ensemble.

Folk is ook heel veel commerciëler. Ik denk dat de commercialisering en de mediatisering een enorme invloed zijn in heel die situatie. Kijk maar eens naar wat ze de wereldmuziek noemen, wat hier bekend is. Waarom is bv Zweedse muziek hier zo bekend? Omdat heel wat zweedse groepen cd's uitgeven, er zijn veel Belgen naar daar geweest en daar zijn festivals met Zweedse muziek. En die Zweedse muziek kan je wel bevallen want die steekt goed in elkaar. En die muziek is net zoals hier: hun polska's zijn ook niet van daar, die zijn van Polen afkomstig. Er is natuurlijk geen enkele Zweed die er nog maar aan zou denken om te zeggen dat polska's niet van Zweden zijn. Natuurlijk is dat Zweeds, maar daarom komt het nog niet oorspronkelijk van Zweden. En dat heeft een zodanige invloed, maar dat komt van Poolse muziek. Iedereen die daar een beetje mee bezig is in de wetenschap weet dat dus wel, maar die vraag wordt gewoon niet gesteld. Dat is ook niet belangrijk voor hun. Hetzelfde met jig, komt dat nu van Ierland of van Schotland? Er is toch geen één Ier of Schot die daar een discussie over gaat beginnen? Die komt van daar en ze is daar geëvolueerd. Dus Zweedse muziek is populair, door de commercialisering van Zweedse muziek. Hetzelfde met Ierse muziek: dat is een exportproduct voor de Ieren, met het bier en al erbij! En dat is zeer goede muziek, ik heb daar niets tegen, maar dat is ook zeer commercieel. En dat hebben wij met onze muziek nooit gedaan. Franse, Bretoense muziek hetzelfde: heel commercieel. Bulgaarse muziek: 'Le mystères des voix Bulgares', dat is een exportproduct voor de Bulgaren. En dat heeft minder met traditie te maken dan wij denken, dat begin ik pas nu te ervaren. Dat was mijn eerste grote liefde, Bulgaarse muziek.

Wat ik daarmee dus wou zeggen: het verschil tussen traditionele volksmuziek en folk is wel heel groot. Je moet alleen het repertoire bekijken. Het volstaat van mijn boek te nemen en te zien wat daar in staat en neem dan de TLS melodieën die op internet staan: ja, dat is zeer verschillend. In het algemeen zijn de melodieën van de folk ook veel eenvoudiger van structuur. Tegenwoordig spelen ze alles in sol-do, of in la mineur, je gaat er niet veel tegenkomen in sol mineur of in re mineur...

Melanie: Meer en meer misschien wel, met die instrumenten die nu zo evolueren.

Hubert: Ja, het hangt ervan af welk instrument je hebt natuurlijk. Tegenwoordig zijn die diatonische accordeons bijna chromatisch. Je kan daar alles op spelen, dus je zou dan ook die melodieën kunnen spelen met 3 en 4 modulaties, dat zou dan mogelijk zijn, maar voorlopig is dat tot hier toe niet geweest. Neem nu Wim Claeys, dat is toch een goed voorbeeld. Die speelt de 'wals van Kortenberg'. Daar zit niet echt een modulatie in, want dat gaat gewoon van la klein naar do groot. Hij speelt ook de 'scottish van Zaventem', et c'est tout. De anderen speelt hij nog niet. Ik heb indertijd ook aan Sophie Cavez en Marinette gevraagd of ze de melodieën met 3,4 modulaties die in mijn boek gaan komen eens wilden spelen. Die zeiden dat ze dat niet konden spelen. Maar dan stel ik mij ook de vraag of de interesse daarvoor wel bestaat. Ik denk dat ze bijna onbestaande is. Want als je daarin geïnteresseerd bent, dan speel je van die drie thema's er maar twee. Of transposeer je de melodie in de toonaard van het eerste thema. Dat is allemaal mogelijk. En dat heeft misschien te maken met het feit dat heel veel van die folkies muzikaal niet zo ver geschoold zijn om te beseffen dat dat allemaal kan en om het ook nog te doen. Ik krijg regelmatig van groepen de vraag of ik een bepaalde melodie van op een cd eens wil doorsturen, maar als je muzikant bent, dan kan je dat zelf naspelen of opschrijven. Maar mijn vaststelling is: tussen traditionele volksmuziek van bij ons en tussen folk, zit een zeer groot verschil. Dat is een probleem van repertoire, en ook van het gebruik van de instrumenten. Het probleem van de bourdoninstrumenten en de diatonische accordeon. Vergelijk gewoon het repertoire en je weet genoeg. Ik ben ooit 1 keer in Gent TLS gaan doen. De vraag was om muziek uit mijn repertoire te nemen. En de 'wals van Kortenberg' en de 'Scottisch van Zaventem', dat ging al redelijk. Maar er komt daar dus iemand af met een

doedelijk in sol-do. Die kan dus in niets meespelen e. Violen die zaten natuurlijk op hun plaats, klarinetten en fluiten ook. Maar er komt daar dan iemand met een diatonische draailier, een paar noten kan die dan meedoen. Ze hebben mij dat dus geen twee keer gevraagd, want het ligt gewoon niet in de mogelijkheden om dat te doen.

Melanie: Met de oprichting van o.a. 'De Vlier' en het 'BVO' beweerde je steeds authenticiteit na te streven. Ga je nog steeds akkoord met die stelling? En wat versta je dan onder authenticiteit?

Hubert: Met het oprichten van de vlier was het de bedoeling om wat ik opgeschreven had in groep te kunnen naspelen. En je doet dat met de muzikanten die je kan krijgen natuurlijk: mijn zus speelde accordeon, mijn broer klarinet, mijn andere broer hommel en later trombone en Rik speelde viool. We konden dus eigenlijk wel heel veel van die melodieën spelen. In het begin hebben we wel de hele oude uitgezocht. De 'bezemdans van Pulle' en de 'krebber' en zo, dat waren de hele oude. Waarom die? Omdat niemand die nog speelde in de jaren dat 'de Vlier' begonnen is. Een beetje daarna is Wannes dat dan ook beginnen spelen, voor de heren van Zichem: daar komt de 'bezemdans van Pulle' ook in.

Dus de idee was om zoveel mogelijk die muziek te bewerken en te spelen. Natuurlijk, als ik nu met Limbrant of BVO speel, is er een verschil met een orkest van 100 jaar geleden. Er zijn andere instrumenten en andere mogelijkheden. Er is een Waalse groep die ik graag bij de voorstelling van mijn boek zou willen hebben. Die bestaat uit vier blazers: piston, bugel, alto en bas. Die spelen die muziek zoals ik ze opgetekend heb. Polka's en mazurka's, maar helemaal in die stijl. Zoals ik het ook nog meegemaakt heb. Ik probeer dat dus ook na te doen, met andere instrumenten, maar de idee is hetzelfde.

Er zijn wel veel dingen die ik heb proberen te doen, maar dan toch niet gelukt zijn. 'Polka Galop' bv; Dat was een groep die ik opgericht had met allemaal jeugd; Die heeft niet lang bestaan. Eens ze allemaal een lief hadden, was dat gedaan. Maar daar waren twee pistons bij die in la konden spelen. Dat was iets dat vroeger bestond bij ons. Die speelden dan mee in dansorkestjes waar ook snaarinstrumenten in zaten, viool en cello, en die speelden liefst niet in sib of in mib, maar wel bv in fa. Die cornetten spelen dan een toon in fa, maar aangezien zij een instrument in la bespelen, klinkt die fa als een re. En dat is heel interessant voor violen, want die kunnen dan losse snaren spelen. Dus re en sol zijn goede tonen voor de viool. En als ze dan spelen met klarinet en met piston in la, spelen zij hetzij in fa hetzij in si b. Polka Galop was de enige groep die dat nog deed. Misschien nog de enige in West-Europa die dat kon doen, maar eigenlijk heeft daar nooit iemand bij stilgestaan.

Dus ik heb geprobeerd van zoveel mogelijk melodieën authentiek te spelen: aan de toonaarden en de structuur en de onderliggende harmonie niets te veranderen en de idee van begeleiding ook min of meer zo te doen. Maar natuurlijk speel je met andere instrumenten met andere mogelijkheden, dus er zal waarschijnlijk nooit een orkest bestaan hebben als het BVO of als Limbrant, er heeft er ook nooit een bestaan zoals 't Kliekske.

En wat is authenticiteit? Dat is zoveel mogelijk de traditie respecteren. En je kan zeggen dat dat allemaal niet meer bestaat. Dat is niet waar, ik zou anders geen boek geschreven hebben met al die melodieën. Er bestaat nog heel veel. Je kunt heel veel reconstrueren, omdat je om te beginnen heel veel documentatie hebt, er is dan ook nog logica. Vraag eens aan iemand die nog nooit viool gespeeld heeft of er zelfs nog nooit een gezien heeft, hoe hij zijn viool gaat proberen bespelen. Er zijn geen 100000 mogelijkheden en dat is de kwestie van de logica.

Dus authenticiteit dat is zo goed mogelijk de originele traditie benaderen met de middelen die je hebt.

Melanie: Ergens las ik dat volksmuziek voor jou een gemeenschappelijke schepping is, die

zich steeds ontwikkelt en aan de omstandigheden aanpast. Bestaat er vandaag nog zoiets als een gemeenschappelijke schepping? Is de volksmuziek niet ontwikkelt naar populaire muziek?

Hubert: Ik wil daarmee geen romantisch beeld van de 19 e eeuw ophangen. Maar eigenlijk zit het dus zo: als een bepaalde stijl zich ontwikkelt, en als heel veel mensen daar mee bezig zijn, zoals dat is in een traditie. Dan krijgt je een gemeenschappelijke stijl. Als je mijn boek ziet, ga je zien dat veel van die melodieën typisch zijn: ze hebben bijna allemaal 3 thema's. Die structuur is over het hele land zo verspreid. Meestal is dat dus A in de hoofdtoonaard, B een kwint hoger, C een kwint lager dan de hoofdtoonaard. Maar tussen de toonaarden van B en C ligt er dan te veel verschil, dus gaat men eerst nog eens over naar A. In het Frans hebben ze daar een schoon woord voor: enraciné, ingeworteld. Dat zit er dus echt vast in. En dan het schone van het spel: A is piano, zacht gespeeld, ik weet dat ze dat niet altijd respecteerden als ze bal speelden, maar ik weet van de muzikanten dat A piano moet gespeeld worden, en B is forté en het trio, het laatste deel, is ook piano, en zelfs nog stiller als het kan. Het trio is bijna altijd ook tweestemmig.

Dat zijn dingen die je gaat terugvinden van Vierton tot in Oostende en in Limburg en waarschijnlijk ook tot in Duitsland. Maar dat ga je dus niet vinden in een bourree van midden-Frankrijk. Want een draailier kan amper stil spelen en een doedelzak kan dat al helemaal niet. En dat is voor mij die gemeenschappelijke schepping.

Een melodie komt waarschijnlijk meestal van 1 persoon. Maar dan moet je die melodie eens gaan beluisteren dertig kilometer verder na een paar jaar. Ik geef een voorbeeld: polka piston (zingt). Ik heb daarvan een versie van mijn dorp. Die versie heb ik ooit gegeven aan Wiet van de leest van RUM en ze hebben dat met RUM gespeeld. In mijn dorp is dat dus een polka van Koeker, die heeft die geschreven in Nederokkerzeel in de Laarstraat. Ik heb dus altijd gedacht dat hij dat geschreven had. Maar in Rotselaar spelen ze dat ook, maar dan wel wat anders. En we hebben dat zelfs gevonden tot in het zuiden van Henegouwen. Dus daar kennen ze dat ook. De Duitsers hebben daar een schone naam voor: wanderende melodie. Dat zijn dus melodieën die zich verspreiden. En om te zeggen hoe dat nu juist in elkaar zit: we zijn met het BVO ooit eens naar Russisch Moldavië geweest. En op een boot op de rivier hebben ze daar voor ons een dans gespeeld, we hebben dat toen verschillende keren gehoord. Enkele jaren later speelden we dat dan eens op een repetitie en we hebben ontdekt dat we allemaal iets anders onthouden hadden. En zo gebeurt dat in de volksmuziek. Ga naar een orkest, ga terug naar huis en je hebt een nieuwe versie een paar dorpen verder. Dat is dus die gemeenschappelijke schepping: een schepping die meer individueel is als gemeenschappelijk, die door verschillende mensen wordt overgenomen en wordt aangepast afhankelijk van wat ons brein kan onthouden en wat je goed of niet goed vindt.

Melanie: Dan nog kort even over de folk van nu, want je hebt er al een en ander over verteld. Wordt er nog naar de traditie teruggegrepen?

Hubert: Ik denk van wel, maar niet naar die van hier. Wel naar de Bretoense en de Franse. Erik Montbel bv heeft een boek uitgegeven over de doedelzak van de streek waar hij woonde. Er zijn nu nieuwe mensen in de folk die daar al uit spelen. Natuurlijk, dat is doedelzakmuziek en dus bespeelbaar, maar wat mij verbaast is dat er nog andere melodieën zijn, in contradansen, bij van Duyse bv, die je kan spelen met doedelzak en daar wordt eigenlijk niet naar gezocht.

Eigenlijk is het heel simpel; Mijn zoon speelt bij het Ballroomquartet, dus ik weet zeer goed hoe die nieuwe groepen werken. Hij komt vorige week thuis met een cd met muziek uit Abgazië. Hij zet die op, kopieert die muziek en bewerkt dat. Je gaat dat dus binnenkort horen,

maar niemand zal weten vanwaar die muziek komt. Ik denk dat de meeste het zo doen.

Samengevat: ik heb daar dus geen enkel probleem mee. Maar ik vind het wel heel erg dat mensen die hier van alles aan het aanleren zijn, helemaal geen weet hebben van en zelfs gaan ontkennen dat er ook traditie is bij ons. Dus eigenlijk zijn de Vlamingen een compleet verloren volk, maar de mensen willen het niet weten. Dat heeft te maken met de maatschappelijke evolutie. In een dorp is geen maatschappelijk cultureel leven als vroeger, dat bestaat niet meer. In mijn straat wonen er een heleboel mensen die van west-vlaanderen, van limburg, van overal komen, maar die kennen dat dorp niet. Ze komen daar wonen omdat ze in Brussel werken, of aan de luchthaven, of omdat ze aan de NATO werken. Dus die zijn niet met dat dorp bezig. Maar vroeger, tot 30 jaar geleden, was daar dus wel heel wat sociaal leven, nu dus niet meer. En ik denk : het verdwijnen daarvan is het verdwijnen van traditie. Trouwens heel simpel: ga naar een achterlijke plaats in Ierland, in Bulgarije, bij de Eskimo s, bij de Patagoniërs, daar is de volksmuziek nog springlevend. Hoe primitiever, hoe meer, omdat daar niets anders is.

12.1.2. Bijlage Ib: Gesprek met Erwin Libbrecht in de Wild Boar Studio te Gent op 20 april 2009

Melanie: Wat was voor jou de eerste aanzet om volksmuziek te beginnen spelen?

Erwin: Wij komen eigenlijk uit de kleinkunst. We zijn van thuis uit wel een beetje in die richting geduwd, met een Boudewijn de Groot, een Miel Cools, de grote Vlaamse en Nederlandse kleinkunstartiesten, ik denk aan Miek en Roel. Maar dan toch geleidelijk aan naar wat andere dingen beginnen luisteren. Ik denk dan vooral aan internationale dingen: 'the Dubliners', 'Alan Stivell', 'Malicorne', zo de grote bekende namen. En op dat moment was er toch ook één Vlaamse groep die er wat bovenuit stond: dat was RUM, waar we toch wel naar opkeken. We waren toen eigenlijk Ierse en Engelse folk aan het spelen, tot Herman Dewit ons vroeg waarom we geen Vlaamse folk speelden. Dan hebben we daar toen wel eventjes over nagedacht en eigenlijk vonden we dat nog niet zo'n slecht idee. In het begin zijn we dat blijven combineren, ook wel nog wat Ierse dingen blijven doen, maar dan hebben we toch geleidelijk aan gekozen om voor een volledig Vlaams repertoire te gaan, met eigen composities ook wel. Vandaar dat die eerste plaat die we gemaakt hebben in '86 integraal Vlaamse folk was.

Melanie: Wanneer zijn jullie dan overgeschakeld naar folkrock? Want daar zijn jullie eigenlijk bekend mee geworden.

Erwin: Dat is eigenlijk gekomen met een project dat we gedaan hebben voor radio 1. Ze hadden toen een project lopen dat rond de liedboeken werkte. Het eerste was rond Jan Frans Willems. Dan hebben we door toedoen van Peter geopteerd om Patrick Riguelle mee te vragen. Daar hebben we 'het heerken van Maldegem' opgenomen, met drums, met elektrische gitaren en met Patrick als zanger. Ook moet ik er bij vertellen dat de gewone traditionele folk in de jaren '80 eigenlijk niet erg in de mode was. Vandaar dat we toen eigenlijk geopteerd hebben, niet louter vanuit commercieel oogpunt, maar toch een beetje, om folkrock te gaan maken, zodanig dat we wat meer meekonden, ook op rockfestivals en zo. Om het een beetje open te trekken naar een groter publiek. We hebben daar eigenlijk wel moedwillig voor geopteerd. Maar naast onze folkrock staan op iedere plaats toch altijd nog een aantal folknummers. We zijn de folk zelf dus altijd wel trouw gebleven.

Melanie: Wat waren voor jou de hoogtepunten van heel die folkrevival?

Erwin: Je spreekt eigenlijk over twee verschillende folkrevivals. Je hebt de eerste folkrevival die bestond uit 't klikske', 'RUM', 'BVO', 'de vlier', Wannes van de Velde, Walter de Buck, Alfred den ouden... Een aantal jaren later komt kadriil daar dan bij. En dan de tweede folkrevival is die met 'Lais', 'Ambrozijn', 'Fluxus' en heel de resem die erna komt. Dus eigenlijk zijn dat twee aparte dingen voor mij. De eerste folkrevival is echt het herontdekken van de folk en de tweede folkrevival heeft dat wat commerciëler gemaakt, is ook nog een stap verder gegaan in het arrangeren, ik kijk ook meer naar internationale dingen. Bij de eerste was dat eigenlijk vrij traditioneel van opzet.

Melanie: Maar die folkrevivals vallen toch eerder samen met de aandacht van de media? Het is toch niet zo dat de folk ondertussen stilgelegd heeft?

Erwin: nee, maar de media-aandacht was er niet. De hele jaren '80 waren qua media-aandacht rampzalig. Die eerste periode, als je denkt aan 't klikske' en Wannes van de Velde, die kregen

echt veel aandacht, die werden gedraaid op de radio, die kregen pers en tv-uitzendingen. En daarna is dat echt zo een hele periode niet meer. Wij mogen daarover niet klagen, wij hebben altijd nog wel de nodige aandacht gekregen als we een cd uitbrachten. We zijn daar eigenlijk zo een beetje tussen blijven lopen als een soort constante.

Melanie: In welke fase zitten we vandaag volgens jou? Wat zijn de grootste verschillen met vroeger?

Erwin: Laat ons eerlijk zijn dat we weer in een dipje zitten, om niet te zeggen een grote dip. Folk op de radio is quasi onbestaande. Dat is eigenlijk afgeschreven, het folkprogramma is afgelast, behalve dan dat uurtje van 23-24 s' nachts op radio 1. Overdag hoor je nauwelijks nog folk, terwijl dat op een bepaald moment toch echt wel ruim was. Denk maar aan 'Lais', en ook 'Ambrozijn' is toch goed gedraaid geweest. Kadril is daar uiteraard ook bij, maar een aantal groepen zaten toch wel in de aandacht en nu is dat weer serieus weggezakt, vind ik. Misschien heeft dat ook wel iets met de groepen zelf te maken. Bepaalde groepen zijn echt wel andere dingen gaan doen. Ik spreek dan over Lais in de eerste plaats, die zich een beetje in een niche geprofileerd heeft en niet zozeer meer de commerciële tour opgaat. Dus laat ons hopen dat dat binnen dit en een paar jaar toch nog eens terugkomt.

Melanie: Er zijn nochtans veel meer groepen. Is het niveau dan verminderd?

Erwin : Het niveau is beter dan een aantal jaar geleden. De muzikanten hebben intussen beter leren spelen, de instrumenten zijn beter, er zijn opleidingen, er zijn volksmuziekscholen, meerder stages. Vooral die van Gooik heeft toch wel een hele zware impact op het muzikaal gebeuren. Toen wij begonnen, moesten wij echt alles van nul leren en zonder enige opleiding. Vandaar dat die mannen ook veel verder kunnen geraken tegenwoordig. Je kan nu doedelzak volgen aan het Lemmens. Dus ja, er zijn echt een aantal muzikanten die met kop en schouders er boven uit steken. Het enige wat een gebrek blijft, vind ik, is dat de hele Vlaamse folk voornamelijk instrumentale muziek blijft. En instrumentale muziek op de radio krijgen is quasi onmogelijk. Tenzij op klara, maar de impact van klara is uiteraard ook niet groot.

Melanie: Maar de nadruk is dan ook veel meer op dans gaan liggen.

Erwin: Dat is er bij gekomen eigenlijk. Het ene is niet zonder het andere. Ze staan eigenlijk nog altijd naast elkaar vind ik.

Melanie: Ja maar als je tegen een folkleek over folk spreekt, gaan ze toch direct denken aan die bals en zo.

Erwin: Ja en dat is eigenlijk een goede zaak. Want waar de folk gespeeld wordt, dat speelt eigenlijk geen rol. Als het maar gespeeld wordt. Die boombals hebben ook het voordeel dat veel jonge muzikanten een kans krijgen om op een podium te staan, om toch wat métiers te leren, om beter te worden als muzikant. Maar op een bepaald moment voel je toch dat enkele groepen daar bovenuit gaan stijgen en dan ligt de nadruk bij die groepen niet meer in de eerste plaats op de bals, maar op de concerten.

Melanie: Wie zijn volgens jou vandaag de populairste groepen? Of de beste groepen?

Erwin: Goh de beste is moeilijk te zeggen. Er zijn muzikanten die zoveel doen. Ik spreek over Wim Claeys, ik spreek over Toon van Mierlo, ik spreek over Wouter Vandenabeele. Zo

zijn er een heleboel te noemen die zeer goed bezig zijn, maar allemaal met verschillende dingen en soms naar mijn mening met teveel dingen tegelijkertijd. Die hebben dan een balgroep, maar die hebben dan ook één of twee concertgroepen. Als je het voorbeeld van Wim neemt: die heeft Goze, die heeft Tref, die heeft Ambrozijn, maar voor het moment bestaat dat niet meer zo echt. Dus dat is ook één van de nadelen soms: dat veel mensen die zich professioneel willen bezighouden met muziek, heel veel dingen moeten doen om te kunnen overleven. We hebben natuurlijk een heel klein landje, en je spreekt dan eigenlijk alleen maar over Vlaanderen, want in Wallonië is dat eigenlijk ook quasi onbestaande. Dat Vlaamse groepen naar Wallonië gaan is bijna uit den boze. Helaas, want ook in Wallonië lopen er een aantal supergoeie groepen rond: Sophie Cavez, Didier Laloy,... Die heb ik dan wel in de studio gehad. Tref is hier geweest bv.

Er zijn ook jonge groepen: Sakura is bezig, Peut-etre-demain, dat zijn dan heel jonge groepen. Er zijn er zoveel te noemen: Follia die dan weer een stapje erbuiten zet, die dan wat jazz invloeden combineert en wat ambiancefolk maakt. Alle, het is toch wel een heel rijk landschap hoor: Ttwalseree, die dan meer in de traditionele richting zit, en langs de andere kant Follia en uiteindelijk is heel die folkscène heel divers.

Melanie: Hoe ziet volgens jou de toekomst van de folkscene in Vlaanderen eruit?

Erwin: Daar kan ik eigenlijk op het moment niet echt een sluitend antwoord op geven. Ik hoop dat het blijft draaien zoals het nu draait en dat dat blijft evolueren, dat het ruimer wordt, dat hier en daar mensen wat rockinvloeden gaan importeren, wat dansinvloeden, maar dan echt dance., wat jazzinvloeden,... Alles kan hier. We hebben geen traditie zoals in Ierland of als in Schotland waar het allemaal nogal traditioneel gebaseerd blijft. De essentie van Ierse folk is nog altijd de jiggs en de reels en tunes uiteindelijk e.

Melanie: Als je een definitie zou moeten geven van volksmuziek of van folk, hoe zou je dat dan omschrijven en wat is het verschil juist?

Erwin: De definitie van folk bestaat eigenlijk alleen sluitend in het Nederlands, want als je in Engeland spreekt over folk, dan bedoelen ze volksmuziek. Als je spreekt over folk hier dan spreek je over gearrangeerde volksmuziek. De essentie is eigenlijk dezelfde, maar wij maken een onderscheid tussen volksmuziek-an-sich, wat dan eigenlijk 't kliekske' is, wat dan het BVO doet, dus eigenlijk gebaseerd op hele traditionele dingen en met ook wel een groot respect voor de traditie. Terwijl daarnaast, wat ik dan folk noem, is dan wat kadril doet met nummers, wat follia doet, wat eigenlijk een hele stap verder gaat en wat eigenlijk die invloeden niet uit de weg gaat. Maar zelfs wat 't kliekske doet is uiteindelijk geen pure volksmuziek. Dat is ook gearrangeerd. Het meerstemmig zingen bv, komt in de folk in Vlaanderen quasi niet voor. Volksmuziek hier is eigenlijk één of twee muzikanten die samenspelen, één zanger die zijn nummers doet. Dat is eigenlijk de pure essentie, maar als je dat begint te doen, dan ga je niet ver komen natuurlijk.

In Engeland bestaat dat bv wel nog. Ook die hele traditie van die Morris dansen, dat heb je in Frankrijk ook natuurlijk e, het stuk balrepertoire waar één of twee draailieren het hele bal draaien, of een draailier en een doedelzak, wat eigenlijk veel traditioneler is dan wat groepen in Vlaanderen doen.

Maar laat ons eerlijk zijn dat eigenlijk de essentie van de volksmuziek hier dood was. Buiten wat veldopnames die nog bestonden en wat boeken die verschenen zijn, maar uiteindelijk geeft u dat ook de mogelijkheid om verder te gaan interpreteren. Je bent niet zo zwaar beperkt en gebonden.

Melanie: Er zijn ook direct heel veel invloeden uit andere landen gekomen. Er zijn mensen die zeggen dat wij geen eigen volksmuziek hebben, wat denk je daar van?

Erwin: Daar ga ik niet mee akkoord. We hebben zeker een eigen volksmuziek. Als je het Iepers liedboek pakt, of de Coussemaker, of van Duyse, er zijn er zoveel te noemen. We hebben zeker een eigen volksmuziek, alleen was ze meer dood dan op andere plaatsen. Het is een voordeel en een nadeel van zo centraal in Europa te zitten. Je krijgt van alles over de vloer. Je krijgt Skandinaven, Engelsen, Schotten, je krijgt ze van overal en je neemt al die invloeden op. En uiteindelijk heeft dat ook wel een pluspunt vind ik. Het is normaal dat in landen die op de rand liggen, zoals Finland of Zweden of Noorwegen of Ierland of Bretagne, dat die een volksmuziek hebben die langer is blijven doorleven en ook authentieker is gebleven. En het feit dat die zo lang bestaan heeft zorgt er ook voor dat er mensen zijn die dat beginnen bewaren zijn en die dat nog altijd uitvoeren zoals dat toen uitgevoerd werd. En bij ons is dat jammer genoeg niet zo.

Maar die definitie van volksmuziek daar kun je wel nog even op doorgaan.

Melanie: ik weet het , ik heb er al met enkele mensen over gesproken, ook met Hubert Boone o.a.

Erwin: Bij Hubert is het ook wel zo dat de meeste melodieën die hij noteerde , recente melodieën zijn. Die zijn eigenlijk gebaseerd op muziek die uit fanfares komt en dat is niet het soort muziek waar wij naar zoeken, zeker met Kadril niet. Met Kadril zoeken we het altijd wel wat ouder en ik betrap er ons ook op dat we vrij veel naar modale melodieën grijpen, die dan eerder middeleeuws zijn of daarop gebaseerd zijn. Kerktoonaarden hebben een andere sfeer.

Dat veldwerk is ook heel boeiend om te doen, alleen staan er te weinig dingen op internet. Er bestaan wel boeken, maar boeken raadplegen is niet aan iedereen gegeven. In Nederland hebben ze nu een subsidie gekregen om 100.000 veldopnames op internet te zetten. Dat is via het Meertens instituut, een documentatiecentrum dat al heel lang bezig is en nu hebben ze blijkbaar een subsidie gekregen. Want er is die Ate Doornbosch in Nederland die een hele hoop veldopnames gedaan heeft, die ook een deel van die van tklikske bezitten en ze gaan die nu allemaal online publiceren. Dat vind ik interessanter, zeker voor muzikanten die niet zwaar geschoold zijn, want die lopen er toch ook nog altijd rond. Als je dan kan gaan luisteren, is dat toch nog altijd wel gemakkelijker. Er zijn ook al veel boeken gepubliceerd online, ook vooral in Nederland, eigenlijk uitsluitend in Nederland. Die hebben van Duyse online gezet, het gruuthuse handschrift, het Antwerps liedboek, dat is dbnl.nl: digitale bibliotheek Nederland. En dat zijn dingen waar we meer en meer naartoe moeten, want er zijn echt wel opnames, maar je geraakt er zo moeilijk aan. Er zitten er een aantal in het MIM, een aantal in de koninklijke bibliotheek. Je kan daar dus wel naartoe gaan, je kan daar naar gaan luisteren maar je weet niet waarnaar je aan het zoeken bent. En eigenlijk is de enige goede en comfortabele manier om te zoeken online. Je kan ook alle boeken kopen, maar ja, de meeste van die boeken zijn antiquariaat, die zijn ook vrij duur om aan te kopen. Ik heb er nu wel al een hoop verzameld, maar ik ben ook musicoloog , dus dat geeft u wel die goesting om daar naar te zoeken.

Laat ons eerlijk zijn dat de volksmuziek van nu, niet meer de volksmuziek is van vroeger. De naam volksmuziek spreekt over muziek die door het volk gebruikt wordt voor zijn dagdagelijkse bezigheden. Dat is niet meer zo. De volksmuziek van nu is wat je op de radio hoort. Dat zijn de nummers die de mensen kennen.

Melanie: dus is alles volksmuziek eigenlijk?

Erwin: Eigenlijk ook niet want de meeste van die muziek is gewoon gebruiksmuziek. Maar waar wordt op gedanst door de grote massa? Behalve dan op de boombals: op dancemuziek, op rockmuziek. Welke nummers kennen de mensen nog uit het hoofd? Misschien hier en daar nog eentje van the Beatles, misschien hier en daar van Bob Dylan, Oasis, Radiohead, dat gaan ze kennen. Maar als je over de twee koninkskinderen spreekt,... Dan gaan daar nog wel een hoop mensen iets over gehoord hebben in de les Nederlands, maar voor de rest doet dat geen belletje meer rinkelen. Mijn grootmoeder kende nog volledig dat liedje. Die is gestorven in '79 dus dat is nog niet zo eindeloos lang geleden. En dat was dan nog wel uit een orale traditie. En zo waren er in die tijd nog wel een aantal, zoals die die Herman opgetekend heeft of zelfs Hubert. Maar dat is eigenlijk de volksmuziek niet meer van tegenwoordig. Hoeveel liedjes ken jij nog?

Melanie: Ja, zo nog enkele van op cd's en van op gooiakoorts, wat er normaal gezongen wordt. En uit de codex... Maar het feit is dat er niet meer zoveel gezongen wordt.

Erwin: Dat is een groot gemis, vind ik. En dat is eigenlijk alleen in Vlaanderen zo. Want in Frankrijk en Engeland en Scandinavië wordt er nog altijd veel gezongen. Je hebt daar nog groepen die echt met liederen bezig zijn en opzoeken, gaan noteren nog altijd.

Melanie: Hoe zou dat dan komen dat dat hier niet zo is? We kunnen ook niet meer gaan noteren, maar we hebben wel al veel.

Erwin: Ja we hebben al zoveel genoteerd maar alleen kunnen we er niet aan. Of we dan zo een rijke traditie hebben als Engeland en Frankrijk en Scandinavië dat weet ik niet. Ik denk dat niet eigenlijk. Ik denk dat wat er genoteerd is ook al redelijk 19e, 20^e eeuw is van melodelijn, sommige teksten zijn ook het zingen niet meer waard, zijn heel tijdsgebonden. Misschien vinden ze dat binnen 100 jaar dan toch weer interessant.

Maar echt een pleidooi om zoveel mogelijk online te zetten.

Er gaan altijd een aantal mensen zijn die er mee bezig zijn. In begin was dat RUM en t kliekske. Ook Wannes heeft heel veel liedboeken doorgenomen, heeft toch een aantal nummers weer tot het basisrepertoire van de folk doen behoren, bv Tjanne. Dat is toch door vrij veel mensen gespeeld. Er zijn ook veel mensen die dat terug kennen. Of het repertoire van rum, bv het luiaardslied, dat is nu niet 100% traditioneel maar toch. Dat gaat dan toch wel weer tot het vrij standaardrepertoire behoren, maar te weinig. Er wordt ook weinig aan gedaan. Er zijn wel wat pogingen geweest, maar blijkbaar hebben mensen niet de intensie om veel te zingen.

Misschien moet er naast boombal nog eens iets anders verschijnen dat dan echt gericht is op zang.

Melanie: Ja misschien wel e, boomzang.

Erwin: Laat die boom daar dan maar af.

12.1.3. Bijlage 1c: Gesprek met Koen Garriau in zijn huis in Denderhoutem op maandag 20 april 2009

Melanie: Wat was voor jou de eerste aanzet om folk te beginnen spelen?

Koen: Wij zijn eigenlijk thuis begonnen. Mijn vader, mijn zus en ik speelden allemaal muziek en we hadden goesting om bij onze grootouders nog nieuwjaarsbrieven te gaan voorlezen. We zijn dan muziek beginnen componeren en dachten : weet je wat, we gaan muziekjes spelen in plaats van brieven voorlezen. En zo is dat eigenlijk oorspronkelijk ontstaan. Dat was nog niet voor publicatie naar de buitenwereld, enkel voor onze grootouders. Zo is het eigenlijk begonnen. En dan ben ik gevraagd geweest toen ik 16 was, om met Ashels eens mee te doen. Dat was voor hun eerste CD 'Hier en nu'. Dat is 16 jaar geleden ongeveer en sindsdien ben ik altijd blijven meespelen bij Ashels.

En met Fluxus zijn we dan begonnen omdat we uiteindelijk zoveel nieuwjaarsbriefmuziekjes hadden, dat we drie met ons drieën bleven spelen. Toen we Stefan tegenkwamen in Gooik hebben we dan gevraagd of hij af en toe eens wilde meedoen. En zo zijn we in de folk gerold. Maar mijn pa ging natuurlijk al lang naar de stage. Die was draailier aan het leren en zo. Dus eigenlijk hebben we het van hem een beetje meegekregen.

Melanie: Met Fluxus spreken ze wel eens van een tweede folkrevival. Hoe was dat voor jou?

Koen: Met Fluxus is dat eigenlijk een beetje een sprookje geweest. Ons eerste optreden hadden we via Stefan bij de Galiciërs in Brussel. Die zaten toen nog niet in la Tentation. En Kadril was daar ook. Dus dat was ons eerste officiële optreden en Erwin Libbrecht kwam na dat optreden bij ons om te zeggen dat hij een cd wou maken met ons. Dus wij hadden zo iets van : 'oei, maar we hebben nog maar 1 keer opgetreden?' En zo is dat begonnen, het heeft dan nog wel een jaar of een jaar en een half geduurd eer de cd er uiteindelijk was, maar we zijn toen echt vollen bak beginnen spelen met Fluxus. Dat was als een sneeuwbal: klein begonnen en uiteindelijk een lawine-effect. Eerst deden we 20 concerten of zo en op de duur hadden wij 60 concerten op een jaar.

Melanie: Hoe zou je dat succes zelf verklaren?

Koen: Ik denk dat toen het moment wel daar was om vernieuwende folk te brengen. Ambrozijn had dat ook . De nieuwe elementen, nieuwe instrumenten zoals saxofoon, bas drums, dat kwam er allemaal bij. Het was ook een fase, vond ik toch, dat eigen composities weer mochten. Alles werd invloedrijker , je werd meer beïnvloed en dat werd ook meer toegelaten. Ons groot voorbeeld bij Fluxus is altijd Blowzabella geweest. Want dat is bijna dezelfde bezetting, zonder dat we daarom gedaan hebben, maar Greet speelt accordeon, mijn pa draailier, sam bas, Stefan doedelzak en ik sax. Dus dat was volledig Blowzabella. En wij keken ook erg op naar Blowzabella, dat was voor ons onze drijfveer.

Melanie: Heb je de indruk dat jullie nog erg beïnvloed werden door de eerste revival met Herman en co? Was de traditie nog belangrijk of deden jullie echt iets volledig nieuw?

Koen: Gooik is altijd heel belangrijk geweest, ook voor Fluxus, want ja, we hebben Stefan daar leren kennen, mijn pa is daar jaren naartoe geweest en wij zijn uiteindelijk ook beginnen gaan. Eén van die verhaaltjes die altijd meegaan, is dat ik daar als 12jarig manneke zat en dat Herman kwam vragen aan mij: 'en wat wilde gij later studeren jongen?' En ik had geantwoord: 'ik wil later voor Herman Dewit studeren.' Dus sindsdien is dat altijd als ik

Herman tegenkom: 'En jongen, oe is t met u studies?' Dus ik denk dat Gooik ook wel een heel grote factor gespeeld heeft in heel het Fluxusverhaal.

Melanie: Wat was voor jou het hoogtepunt van Fluxus?

Koen: Goh, er zijn er veel geweest. Voor mij heb je enerzijds hoogtepunten met hele grote concerten en projecten waaraan je kon deelnemen omdat je bij Fluxus speelde, maar eigenlijk speel ik het liefst voor mij mensen die echt komen om u te zien. En of dat nu voor 30 man is of voor 5000 man, dat maakt eigenlijk niet uit. Dus dat vind ik al een hoogtepunt, als je voor 50 man speelt en die gaan allemaal waanzinnig uit hun dak omdat ze dat de max vinden. Maar als je dan toch 1 van die fantastische hoogtepunten wil weten, dan zou ik Estland zeggen. We zijn 4 keer of zo naar Estland geweest, naar het Viljandi folkfestival. Het eerste jaar was dat al een hit, want wij waren een van de weinige buitenlandse groepen, maar het tweede jaar ga ik nooit vergeten. We kwamen daar toe en daar was blijkbaar al een fansite van Fluxus, waar allemaal roddels opstonden die allemaal uit de duim gezogen waren. Wij waren precies een boysband, dus overal waar we kwamen waren er grieten die foto's en berekes wilden. Stefan had daar drie vrouwen die hem ten huwelijk vroegen. Vaders die afkwamen: 'ge moogt mijn dochter hebben', dat was echt iets heel raar. Ik weet nog dat we daar moesten spelen voor 'Hoven Drogen'. Dat was op een grote wei. Die wei werd helemaal leeggemaakt door de security voor de soundcheck. Ik denk dat daar 5000 man was en die zijn volledig uit hun dak gegaan. Als we van het podium afkwamen stonden daar zo twee rijen fans, jemoest door een hele muur fans wandelen. Dat waren echt 'Get Ready' toestanden. Dat was wel een hohgtepunt. We konden dat eigenlijk echt niet vatten. Dat vond ik wel spectaculair. Als ik op een podium sta wil ik wel dat de mensen luisteren. Je mag je amuseren zoveel je wil, maar je moet wel luisteren. Maar als ik van dat podium kom ben ik weer gewoon Koen Garriau. Niet dat ik mij beter voel dan de rest als ik op het podium sta, maar als je speelt wil ik dat ze luisteren. En als je dan zo de hemel in geprezen wordt, is dat wel raar. 'Is dat wel normaal?' 'Dacht ik toen. Maar we hebben ons wel vree goed geamuseerd...

Melanie: Om welke redenen is Fluxus dan uiteindelijk gestopt?

Koen: Stefan heeft als eerste de groep verlaten.. Dan hebben we met Toon van Mierlo nog een paar jaar gespeeld en een laatste CD opgenomen, maar het was over. Eigenlijk was het al over aan het gaan op de moment dat Stefan weggegaan is. En ik heb uiteindelijk gezegd dat ik ging stoppen met Fluxus. Greet en mijn pa zaten natuurlijk een beetje verveeld, want we waren met drie om de melodieën te maken, dus hebben zij er toen ook een punt achter gezet. Ik vond dat het op was, de magie was eruit. Iedereen had zo zijn eigen ideeën en gedachten en dat strookte niet meer met elkaar. Als het op is, is het op, je ziet dat nu ook bij ambrozijn. Greet is meer kleinkunst gaan doen, mijn pas die blijft gewoon doorbollen en ik ben meer folky-poppy dingen aan het doen. Ik vind dat niet erg. En ik dacht: beter schoon eindigen dan uitmelken, het was al op het randje van, dus...

Melanie: Speel je vandaag nog veel folk?

Koen: Laat ons zeggen: vroeger speelde ik alleen folk, en nu is het 50-50. Er zijn meer projecten bijgekomen die pop/rock zijn. Maar ik heb nog altijd Ashels waar ik al meer dan 15 jaar bij speel. En op boombal speel ik nog veel. Met de 'soiree bourrée' de laatste keer heb ik wat gasten bijeengezwierd. Bert Leemans, Jonas de meester, Koen Dewaele van Kadril, Stef Vanstraelen, de drummer van Yevgueni en mijn pa, draailier. Dat was voor 'soirre bourrée' en dat was zo goed meegevallen dat we daar deze zomer ook nog mee gaan spelen. En anders

met gelegenheid zo samenstellen e, dat doe ik nog wel.

Melanie: In welke fase zitten we vandaag volgens jou? Zijn er grote verschillen met vroeger?

Koen: Ik vind dat er een heel groot verschil is. Vroeger speelden wij met Fluxus in culturele centra en voor een luisterpubliek, en we hadden eigenlijk maart weinig dansoptredens en tegenwoordig is alles dansoptredens. Als je tegenwoordig een luisteroptreden doet ga je al bijna op websites commentaar krijgen dat je er niet kon dansen. Dat vind ik wel spijtig, want heel veel groepen spelen bijna geen luisterconcerten meer. Dat merk je wel hard. Ik denk ook dat er vroeger minder folkgroepen waren die op hetzelfde niveau stonden. Ik denk dat dat een beetje de reden is van die laatste revival met Fluxus, Ambrozijn en Lais: er waren minder groepen die er echt zo volledig voor gingen, terwijl er nu echt veel goede muzikanten rondlopen. Er zijn veel goede groepen die allemaal op hetzelfde niveau staan en er is dus veel minder plaats. En dat gekoppeld aan balmuziek en boombal en al, ik denk dat dat de nieuwe stroming is.

Het verschil is ook dat veel meer muzikanten geschoold zijn. Vroeger had je de stages en mensen die muziekschool gedaan hadden. Nu zitten er echt veel muzikanten bij die doorgestudeerd hebben, conservatorium gedaan hebben. Dus dat merk je . Het niveau is veel hoger dan vroeger.

Melanie: Ik denk dat de revivals vooral samenvielen met de media-aandacht. Jullie waren bijna uniek in je tijd en nu zijn er veel meer groepen, dus is het minder speciaal.

Koen: Ik ben er 100 % zeker van dat het veel te maken heeft met op het juiste moment op de juiste plaats zijn. We hadden met Fluxus ocharme ons eerste optreden en Erwin Libbrecht stond daar al om een cd op te nemen. En het moet ook allemaal goed zitten. Als je luistert naar die pingoeroe cd, toen was dat allemaal perfect, dat zat daar allemaal in en dat kwam er gewoon uit. Ik denk dat het publiek en de muzikanten ook veeleisender zijn. Ik ga niet zeggen dat ze vroeger niet veeleisend waren , maar er was minder keuze. En nu is er meer keuze en ik denk dat de mensen daardoor meer aandacht verdeeld hebben. Vroeger kon je uw aandacht spitsen op die paar groepen. Maar ik denk dat dat overal zo is, niet alleen in de muziek. Vroeger was alles meer basic en nu is er van alles meer keuze. Ik denk dat dat de belangrijkste reden is waarom er nu meer muzikanten zijn. Het is wel moeilijker nu, moeilijker en ook weer niet, want nu kan je uw groep via websites gaan promoten terwijl je vroeger al bij een label moest zitten. Het is een beetje de evolutie.

Melanie: Stel dat je een definitie zou moeten proberen geven van folk. Hoe zou je dat dan doen?

Koen: Ik vind dat folk eigenlijk wereldmuziek is. Als wij spreken over wereldmuziek gaat dat bij ons over Afrikaanse en Aziatische muziek, maar als de mensen in Afrika over wereldmuziek spreken, dan gaat dat over muziek van bij ons. Maar een definitie van folk? Volkse muziek vind ik precies gemakkelijker. Voor min persoonlijk is folk een menging van oude traditionele instrumenten en melodieën , gekoppeld aan hedendaagse instrumenten en inspiraties voor melodieën. Voor mij is folk een evolutie. Dat evolueert mee. Dus: oude tradities die met nieuwe tradities vermengd en verweven worden. Dat is misschien nog het beste. Is dat goed?

Ik ben ook geen traditionalist. Ik sta open voor alle mengvormen. Ik luister echt naar alles. Mijn cd's gaan van klassiek tot rock tot zelfs commerciële rommel. Ik vind het belangrijk dat je openstaat voor alles. Ik heb geen mening over wat goed of slecht is, of wat niet mag. Alles

is eigenlijk goed in zijn genre. En als er geen publiek zou zijn voor een bepaald genre, dan zou het niet bestaan denk ik. Het is wel belangrijk e, want folk is afgeleid uit volkse traditie en volks melodieën en dat is oeroud, dat is basismuziek, dus op dat vlak vind ik het wel iets belangrijk folk. Maar ik vind dat dat een evolutie moet meemaken. Folk is echt van nu.

Met Fluxus zijn we van in 2006 gestopt. In 1997 zijn we begonnen. April '98 is de eerste CD uitgekomen.

Wat ik wel grappig vind nu: Guido de meester is een neef van mijn vader en nu zijn zijn zonen met Aedo bezig. En Wilfried, de cellist van Ashels is ook een neef van mijn vader. Dat is eigenlijk allemaal familie Ashels. En die zijn zoontjes zijn nu Bogus. En ik vind dat wel tof. We hebben nu al een paar keer zo een stamboombal gespeeld en dat is wel tof. Ik denk dat er nog wel veel families met muziek bezig zijn, maar wij hebben echt geluk gehad. Moesten we nu met identiek dezelfde muziek beginnen, ik weet niet of we hetzelfde parcours zouden kunnen afleggen.

12.1.4. Bijlage Id: Gesprek met Wim Claeys in de Wild Boar Studio te Gent op donderdag 26 maart 2009

Melanie: Wat was voor jou de eerste aanzet om met volksmuziek te beginnen? Wie waren je grote voorbeelden? Wat is je persoonlijke folkverhaal?

Wim: Als ik ver terugspring , dan waren er in mijn jeugd eigenlijk twee mysterieuze voorvallen. Het eerste is dat ik een cassette had met popmuziek van de top dertig en ik weet niet hoe het komt, maar daar stond 1 nummer van Malicorne tussen: ‘Marion les roses’, dan nog. Eén van de kanonnen e (zingt stukje). Die cassette zat dus tussen mijn cassettes thuis. Ik luisterde naar pop. Ik had eigenlijk geen smaak. En dat nummer was mijn favoriete nummer van die cassette, maar ik wist niet wat dat was.

En dan het tweede voorval, dat was ook zoets: als ik 10 jaar was , stond ik eens aan de radio gekluisterd en iedereen in huis moest zwijgen. Iedereen moest echt stil zijn. Want er was muziek op de radio en ik luisterde, ik vond dat fantastische muziek, ongelooflijk! Bon, maar ik wist ook niet wat ik gehoord had, ze zeiden het ook niet achteraf. En 10 jaar later, als ik dan vollen bak met folk bezig was, bleek dat dat dan ‘The Chieftains’ waren. Want toen ik dat nummer weer hoorde, herkende ik het nummer dat mij zo aan de radio geplakt had. Da s komiek e?

Melanie: Ja, da s schoon...

Wim: Dus ‘Malicorne’ en ‘the Chieftains’, dat zijn mijn vroegste injecties. En dan was er natuurlijk Walter de Buck, niet te vergeten. Als ik een kleuter was, dan zongen wij thuis Walter De Buck mee. En ook op straat werd er nog wel gezongen. Ik heb nog liedjes horen zingen van mijn buur.

Melanie: Toch? Hoe oud ben je wel?

Wim: 36. Maar ik kom van een wijk van de Dampoort: de St machariuswijk. Dat was echt nog een volkse buurt en daar ben ik opgegroeid. Ik ging dan bij mijn buur naar binnen om daar te blijven eten en dat was een heel familiere sfeer.

Dus voila, en ik ben geboren in 1972...

Melanie: En dan ben je trekzak beginnen spelen?

Wim: Ja, als ik tiener was, is dat volledig verdwenen weer , want ik speelde dus ook geen muziek.

Melanie: Niets?

Wim: Nee niets. Geen instrument. Ja, wel blokfluit op school omdat iedereen dat moest spelen, maar bon, ik genoot daar ook wel van want ik deed dat nooit in mijn vrije tijd. En daarna is het eigenlijk heel komiek gegaan. Ik had een maat die bij een volksdansgroep was in St Gillis Waas. Die gingen op reis naar Hongarije en ik ben dan meegevraagd omdat die bus niet vol zat. (lacht) Ja, die was daar bij, bij de volksdans, wist ik veel, ik had daar niets mee te maken, niets... Bon, dus ik mee. Maar dan moest ik dansen en dat zag ik echt niet zitten want dat was met zo n kostuum aan en al. Dus dat zag ik zeker niet zitten en dan zei hij: doe dan mee met uw blokfluit met de muzikanten. En ik zei: ok t is goed. Dan heeft die mij al die muziekjes op het gehoor aangeleerd. Niet dat ik dat op één avond allemaal had geleerd, maar

kom, dat ging wel redelijk vlot. Tja, want ik kon ook geen noten lezen e. En hij had zelf een doedelzak van Victor Neirinckx. Samen met Herman Dewit en Hubert Boone zijn dat zo de bouwers die echt begonnen zijn. En Victor Neirinckx dat was een gast uit Brussel. Dat was eigenlijk een draaier van stoelpoten en kaders om foto's in te steken, allemaal in hout. En hij draaide dus ook doedelzakpijpen. En die zette dat dan ineem, met een riet erop, baf, superhard riet, zo n schotsachtig riet en dat was dan zijn Vlaamse doedelzak en zo heb ik er mij één gekocht. 9000 frank. (lacht)

Melanie: Waaw

Wim: in het jaar '89 was dat. Dus als ik 17 jaar was, toen is dat eigenlijk begonnen zo. En dus ben ik meegegaan met de volksdans en van de volksdans ben ik in Gooik terechtgekomen. De zomer of 2 zomers nadien. En dan heb ik daar voor de eerste keer een trekzak gezien, in Gooik. Ik kwam aan Uidekrij naar beneden gestapt. En je draait daar dan naar links om op de wei te komen. Dus ik draaide af en daar zat zo een redelijk dikke Hollandse madam met van dat blond haar en een zwart gewaad aan en zo. En die zat op haar kist te spelen. Je moet het u voorstellen, je weet wat ik bedoel e, je ziet dan al die tenten en die zat voor haar tent zo te spelen: (zingt melodietje), maar dan wel vree klungelig...

Melanie: Er is dus nog niets veranderd eigenlijk...

Wim: Er is echt nog niets, niets veranderd! Die zit daar dus te spelen en dat was mijn eerste kennismaking met de diatonische accordeon. Ik had dat nog nooit van mijn leven gezien, dus ik: 'beu? Wat is mij dadier seg?' En ja, dat was echt liefde op het eerste gezicht. Dat was echt een indrukwekkend dat moment. En dan ben ik naar Gent gegaan naar Luc Deneys, de vioolbouwer op 't St Jacobs. Die was kweet nie oe content omdat hij al 10 jaar zo eentje staan had in zijn kelder. Niemand kwam daar om en ik kwam daar nu eindelijk om, om dienen Hohner, goudplaat.

En zo is dat allemaal begonnen.

Melanie: Dat is een fantastisch verhaal. En Ambrozijn? Is dat ook allemaal op de stage begonnen?

Wim: Nee, eigenlijk niet. Dat wordt wel gezegd, en dat klopt ook voor een deel. Want ik heb Wouter voor de eerste keer gezien op de stage en we hebben dan kennis gemaakt. En hij zei toen dat ik moest gaan jammen in 'den hemel' op zondag. 'Den hemel', dat is dat café aan de decaskoop. Je weet wel als je de decaskoop buitenkomt aan de ingang die nu weg is, dan naar rechts het water volgt en daar op de eerste hoek het tweede cafeetje, dat is café 'den hemel'. En daar was dus elke zondagavond jam. Met J T Moore, een Engelse zanger- gitarist, zo nen echte folkie. En daar zat ook een zanger bij uit Lede: Koen. En die zong Bob Dylan met banjo en al. En Wouter zat daar dan ook al, die dan vanuit zijn klassieke opleiding plots de volksmuziek en de jazz ontdekte en al. En voor hem was dat echt een openbaring, die dacht ook: 'Amal, de volksmuziek: Waaw!'. Die heeft de folk leren kennen door 'the Pogues'. Door zo een B kantje van 'the Pogues', zo een viool riddleke en die dacht : 'Waaw da klinkt wijs!' En hups, toen is die in de folk gebolderd. Goh, hoe da wij daar allemaal ingeraakt zijn! Dus elke zondag werd er gejamd, en dat waren dan de muzikanten van Gent: de folkmuzikanten. En dan was er wel redelijk wat Angelsaksische invloed in Gent. Je had ook 'Harmonica John', een rondtrekkende Engelse muzikant, die in Gent folk speelde op straat. Die deed daar dan soms ook aan mee. En dan zijn daar een paar groepen uit voortgekomen, zoals de 'Mcquinness Brothers'. Dat zijn allemaal groepen die maar een paar jaar bestaan

hebben, maar in die sfeer zo: 'den hemel'. En daar heb ik Wouter leren kennen, als muzikant dan. Ik was ondertussen ook al naar Ierland geweest en ik had dan zo een fluitje meegebracht. Zo een cassette met een fluitje achter in een plastic houdertje. Ik was toen bezig met Ierse muziek en in dat boekje dat daar bij zat stond een reel. En Wouter: 'Waaw, staat die reel daarin? Ik zoek die al kweenie oe lang!' En die begon te spelen en die speelde supergoed natuurlijk, toen ook al. En Wouter zo: 'tup tu de du duup...' en ik 'Eu? Wa is dadier?' Dus naar den hemel beginnen gaan na die stage in Gooik, ik denk dat dat '90 of '91 moet geweest zijn. Voila...

Melanie: Maar als je nu terugkijkt op wat jullie met Ambrozijn zijn beginnen doen, is er dan volgens jou nog een lijn te trekken met de pioniers die de traditie herontdekt hebben? Of zeg je dat het er wel ergens iets mee te maken heeft, maar dat je eigenlijk wel direct je eigen ding bent beginnen doen?

Wim: Neenee, dat had daar voor mij toch veel mee te maken hoor. En Ambrozijn in zijn geheel ook wel ze. Omdat wij vree onder de indruk waren van wat er in Gooik gebeurde. We werden daar enorm toe aangetrokken, muzikaal. In Gooik ben ik eigenlijk echt beginnen jammen met ambrozijn. Dan is Tom daar eigenlijk bijgekomen, maar Tom was al een paar keer in Gent geweest op die sessies. Tom woonde toen in Antwerpen en in Antwerpen had je een heel ruige rock scene, die ook naar de folk neigde. En daar waren ook connecties met 'Deus' en al, dat was allemaal zo één bende. Want het heeft niet veel gescheeld of Tom die was bij 'Deus' als gitarist aangeslagen e? Tom Barman heeft dat nog gevraagd aan Tom Theuns, om bij 'Deus' te gaan gitaar spelen. En Tom heeft dat toen niet gedaan. Dat is dus een wijs milieu waar Tom uit kwam. Ook 'Die Anarchistische Abendunterhaltung', 'Zita Swoon', dat is ook allemaal die bende. 'Think of one' ook, Tom heeft nog bij 'Think of one' gespeeld, hij heeft dat mee opgericht. En Tom is dan ook folk beginnen spelen door in Bretagne verzeild te raken. Ook liftend. Hij was jazzgitarist, hij had jazzstudio gedaan in Antwerpen en dan al liftend naar Bretagne. Hij werd daar meegenomen door een andere gitarist die Bretoense folk speelde in DADGAD. 'Hum? In DADGAD?' Tom had daar nog nooit van gehoord e. Dus die in DADGAD beginnen spelen: Waaw, die Bretoense folk zo, zuig zuig... En zo is die dan terug in ons land gekomen met die folkconnectie.

En wij hebben mekaar dan persoonlijk leren kennen hier in Gent. Maar we zijn beginnen jammen echt in Gooik. De zomer van '96 was dat dan. Want ondertussen ben ik een jaar naar Zweden getrokken om muziek te studeren. Dat was in '95-'96 en ik ben dan in de zomer van '96 teruggekomen. Dan was ik in Gooik al redelijk ingeburgerd en Wouter ook en Tom nog niet. Dat was zo een nieuweling. Wij zijn toen in de zomer van '96 met ons gedrieën voor de eerste keer echt beginnen jammen. En dan hebben we ontdekt, ja hier zit echt iets in. En dan in september van dat jaar waren wij met 6. Met drie zangeressen bij: Soetkin Collier, Jo van Bauwel en Elizabeth, maar haar achternaam ontsnapt mij nu. En zij was iemand die we leren kennen hadden aan de blokskes. Dat moet ik ook nog vertellen, als je heel de geschiedenis van de Gentse folk wilt kennen. Want dat is ook een grote invloed geweest voor iedereen. Dus, die blokskes dat zijn, als je aan het huis van Allijn zou passeren en je steekt het brugje over, naar het groot kanon, voordat ge op die grote latten zijt van die brug, passeer je aan een behangwinkel en je hebt dan zo drie arduinen blokken om op te zitten. Da zijn de 'blokskes'. En daar was het elke dag van de Gentse feesten, echt 10 dagen lang, was het daar jam, met de bende van den hemel, die daar dan aangevuld werd toen met muzikanten uit Gooik die naar Gent kwamen meespelen, zoals Iep en zo. Dus weer nieuwe mengvormen van muzikale invloeden. Want het repertoire veranderde dan ook enorm. Plots werd er niet meer van Bob Dylan gezongen, en werd er niet meer uit Ierse traditie gezongen, maar werd er veel meer Bretoens gedaan en Gooikse dingen. Meer wat het nu ook is. En dat was dus elke dag van de

Gentse feesten. En die zangeressen van Ambrozijn die waren dan van toen. En Soetkin die had dan haar debacle gehad met Lais, weetewel? En die is dan bij ons terechtgekomen. Ik weet eigenlijk niet hoe ze concreet bij Ambrozijn gekomen is. De naam Ambrozijn is eigenlijk in een gesprek tussen Soetkin en mij ontstaan. Door in een boekje te zitten bladeren.

Melanie: En waarom zijn de zangeressen dan weggegaan?

Wim: Wel, die Elizabeth die heeft eigenlijk nooit aan het eerste optreden deelgenomen. Die heeft wel mee gerepeteerd en daar zijn ook opnames van. Die is dan naar het zuiden van Frankrijk verhuist en niet meer teruggekomen. En dan in januari '97 hebben we voor de eerste keer opgetreden in 't Ey, 't Eynde toen nog, aan de overkant van de straat, in dat schuurke toen nog. En dat was direct een legendarisch optreden, want dat was direct dubbel uitverkocht. Dat is ook zoiets raar. Hoe komt dat nu in één keer dat dat dubbel uitverkocht was? Terwijl wij uit het niets kwamen?

Melanie: Want jullie hadden toen ook nog geen bekendheid natuurlijk.

Wim: Nee, alle, in Gooik wel e.

Melanie: Dan verspreidt het zich wel rap...

Wim: Ja, misschien is dat geen toeval geweest. Enfin, natuurlijk is dat geen toeval, dat weet ik nu ook wel, maar dat waren toch allemaal van die rare dingen die toen gebeurden. .. Dus, het eerste optreden van Ambrozijn in '97 in 't Eynde. Dan Ambrozijn in Dranouter in de zomer van '97 samen met Fluxus en Lais, het jaar voordien in '96 zijn die toen doorgebroken. Met Soetkin. Dat is die zomer allemaal, weetewel? De zomer van '96 heeft Soetkin dus mee opgetreden met Lais op Dranouter en de maand nadien was dat daar de grote breuk. Dan was er de stage van '96 waar Tom, Wouter en ik elkaar vollen bak gevonden hebben als trio. September '96 beginnen wij te repeteren met Ambrozijn en januari '97 is het dus ons eerste optreden; En fluxus was toen ook gelanceerd. Iedereen sprak over fluxus, want dat vonden ze superwijs, met djembe en al. Ook de Gooik sfeer eigenlijk die je toen op podium had. Die muziek dat daar toen gespeeld werd hadden zij ook allemaal in zich. Ja, met Stefan en zo dat kon ook niet anders e.

Melanie: Ja, dus dan spreken ze dus eigenlijk al over de tweede revival.

Wim: Ja voila, ik denk dat dat wel ergens terecht is ja. Maar ik ben nooit akkoord geweest met de folkboom. Want , misschien dat het wel een boom was, in de zin van dat er ergens een bloem was die opengegaan is, poef! Maar niet dat dat van korte aard was, want voor mij, boombal, dat zit daar ook in. Want boombal is van het jaar 2000, dat is 4 jaar later. Maar dat is dezelfde periode e. Als je de pioniers vergelijkt met ons, zitten wij allemaal ook in dezelfde periode, hetzelfde decennium e.

Melanie: Nu we toch over boombal bezig zijn. Dat is ook allemaal eigenlijk een beetje toevallig ontstaan nietwaar? Je wou gewoon uw leerlingen eens op een podium zetten.

Wim: T is da, maar dat was allemaal niet toevallig. Ik wist dat van op voorhand, ik had dat ingeschat dat dat een groot succes ging zijn. Ik vond dat de puzzelstukken toen in elkaar vielen. Hoe ik in Gooik, en aan de blokskes en op café en in den hemel speelde, dan had ik nu plots hetzelfde gevoel... Als je folk speelt dan moet je een soort van onbezorgdheid hebben.

Het mag over niet te veel gaan, je moet gewoon kunnen spelen. Versta je? Tenzij je concert doet. En dat is ook niet weggelegd voor iedereen die die muziek speelt. Die muziek is veel breder dan alleen maar de mensen die daar op concert zitten, waar iedereen luistert naar hen. Dat is gemaakt voor gewoon op uw gemak te spelen terwijl dat de mensen geen 100 procent aandacht hebben; En dus die bals die ik in Gooik dan gezien had plus de manier van op café spelen, weetewel: wij trekken ons dat niet aan, je doet maar wat. Die jamsfeer dat viel voor mij toen in mekaar, met mijn leerlingen en ik vond dat toen vree tof. Maar het is wel natuurlijk klein begonnen en zeer rap groot geworden en dat noem ik niet mijn verdienste dat dat groot geworden is. Mijn verdienste is misschien dat ik de eerste stap gezet heb, dat ik zei: kom we gaan dat nu gewoon ne keer doen. We gaan gewoon eens in een garage gaan zitten en we zien wel wat er gebeurt. En voila...

Melanie: En ja, we hebben gezien wat er gebeurt e...

Wim: Voila, maar voor de rest heb ik dat project nooit losgelaten. Ik heb gezien dat dat een groot project was, dus ik heb dat direct heel aux serieux genomen . Ik ben ook beginnen samenwerken met een muziekbureau, na een paar jaar. Zij hebben dat nu ook overgenomen van mij. Alle, weetewel, ik heb dat altijd vree aux serieux genomen boombal. En dus voila. Op de duur, na een paar jaar, na 5, 6 jaar aan de kar trekken, begon ik zo te voelen van 'o ow, dat gaat hier niet voor altijd mogen zijn', want ik ga dat niet graag blijven doen, omdat ik zo niet in elkaar zit. Ik moet altijd nieuwe dingen kunnen doen. Nieuwe uitdagingen en mijn eigen goesting kunnen doen. Wat dat werd zo met contracten en afspreken... En eigenlijk daar zit veel in in dat organiseren: zalen vastleggen, groepen vastleggen, met de pers.... En Klesie heeft dat voortreffelijk gedaan e, maar we zijn dus nu uiteen en hij heeft boombal mee en ik ben daar vree gelukkig mee. Dat ik mij dat niet meer moet aantrekken, dat dat iets is dat in zijn handen is.

Melanie: En wat vind je dan van de mensen die zeggen dat boombal de folk eigenlijk wat commercieel gemaakt heeft? Dat de folk eigenlijk een nieuw soort populaire muziek is waar er nog weinig verschil is met een gewone fuif. Wat denk je daarvan?

Wim: Ik vind dat dat 100 % waar is wat die mensen zeggen.

Melanie: En is dat dan iets positief of iets negatief?

Wim: Zeer positief. Het zou negatief zijn als je de niet commerciële manier van spelen zou aantasten. Dan zou het negatief zijn. Maar die bestaat ook nog en integendeel, die floreert ook mee op die golf van 'waaw, dat is hier tof om die muziek te spelen'. Want het is die golf die door ons gaat. Plots is dat nu een muziekvorm waar heel veel mensen plezier aan hebben en ook mensen die op heel hoog niveau spelen en orkesten die op zeer hoog niveau spelen. Zoals Transpiradansa, ge moogt dat niet onderschatten die gasten. Dat is echt een orkest dat op Europees niveau kan meespelen. En dat zal zeker komen. En ook mensen die zeggen: 'ik zit het liefste aan mijn open haard liedjes te zingen', voor die mensen is er niets verandert, integendeel. Hun muziek krijgt plots ook weerklank langs alle kanten. Ik vind niet dat je over een muziekvorm als zodanig een mening te hebben hebt. Dat is een product van de natuur. Snap je?

Melanie: Ja absoluut. Maar met dat probleem zit ik nu ook een beetje. Ik moet sowieso proberen om het genre te definiëren. Wat volgens mij praktisch onmogelijk is, maar daarom zou ik ook aan jou eens willen vragen: wat versta jij onder volksmuziek ten eerste? En folk?

Moest je er een definitie van moeten geven, hoe zou je dat dan doen?

Wim: Euh, nu moet ik efkes toch wel nadenken ze, want in feite is het simpel. Ik durf wedden dat er zelfs een oneliner voor te verzinnen zou zijn, niet dat ik er een heb. Voor mij is het intuïtieve antwoord zoiets van: als ge deel zijt van iets waar ge niet 100% vat op hebt, dus als ge de muziek speelt of zingt, als ge in hetgene dat ge doet niet 100% over alles zelf beslist, maar voor een stuk bepaalt wordt door dingen die buiten u liggen, bv kijk, Ierse muziek dat moet ge zo spelen en door bepaalde stijlkenmerken die buiten u liggen, dan zit ge in een stijl. Voila, en volksmuziek is voor mij ook een stijl, ergens. Of laat ons zeggen, folk is een stijl.

Melanie: En wat is dan het verschil?

Wim: Er is ergens een verschil met wat je krijgt van de vorige generaties en wat je krijgt van de stijl op zich. Van hoe je viool speelt als je zegt: ik speel polska s van zweden, je hebt daar een aspect in dat traditioneel is, dat dat dus ergens een stijl is die ergens buiten de persoonlijke muzikale beleving ligt. En repertoire ook, die 2 poten moeten aanwezig zijn vind ik: repertoire en stijlkenmerken. En als dat aanwezig is,... Maar dat hebt ge bij jazz ook, dus in die zin vind ik volksmuziek en jazz hetzelfde. Daarom noem ik dat natuurproducten. Omdat dat op een natuurlijke manier gegroeid is. Dat is iets dat zijn weg door de weerstand heeft gevonden op een of andere manier. Zoals de ontdekkingsreizigers daar plots het oerwoud zagen en beng daar stonden bomen, daar liepen dieren rond. Euhm? Wa is mij dadier allemaal? Zo vind ik dat met muziekstijlen ook. Dat is daar gewoon. Het is er. En het neigt naar serieuze filosofie om u vragen te stellen wat dat dan eigenlijk is en mij boeit dat enorm die vraag. De wetenschap komt daar ook te kijken e. En het mathematische komt daar kijken, vind ik e, op dat kruispunt van die vraag. Dus ik zit daar veel mee bezig eigenlijk. Ja, zeer veel. Alle, niet dat ik hier zo de grote filosoof ben hoor, maar ik zoek wel mensen op waar ik daarover kan mee babbelen. Ik ga ook naar het filocafé hier in Gent in al op zondag. Dat is georganiseerd door een vzw, zoals muziekmozaïek, zo hebt ge iets voor filosofie ook. En zij organiseren dat in het volkshuis in de sleepstraat. En dus de zondagnamiddag is dat daar open, maar ge kunt daar niet gewoon op café gaan met uw maten. Het is filocafé dus ofwel neemt ge deel aan het gesprek ofwel moet ge daar niet zijn ofwel zwijg je gewoon. Dus er is een gesprek en er is een modulator. En de eerste vraag is: waarover gaan we babbelen vanmiddag? Dat is 4 uur: van 2 tot 6 . en iedereen die een voorstel heeft mag zijn hand opsteken. Iedereen komt aan bod en dan wordt dat op een bord geschreven. Dus daar komen 10, 11, 12 voorstellen uit, dus ok, we gaan stemmen. Dan komt daar 1 onderwerp uit en dan zijt ge vertrokken e.

Melanie: Dan zou dit ook nog eens een onderwerp zijn om daar boven te halen?

Wim: Zeker weten, maar dit zou bediscussieerd moeten worden op een stage van Gooik. Waar iedereen zich daarin interesseert.

Melanie: Dat is nog geen slecht gedacht om de mannen van Gooik eens bij elkaar te zetten en er dan over te discussiëren: wat is volksmuziek nu eigenlijk?

Wim: Ja, maar ge zou dat moeten doen met een modulator. Dat dat een kerstboom is dat gesprek, met allemaal verschillende takjes, maar met 1 centrale lijn in dat gesprek en dat moet die modulator zijn, want anders loop je verloren en begint iedereen onder mekaar te babbelen. En dat is met ne micro en dat gaat rond.

Maar het is maar om te zeggen dat ik persoonlijk dus ook veel met filosofie bezig ben e. En

dat ik daar veel over nadenk : over muziek als een natuurproduct weetewel?

En ja, wat is het verschil met folk dan? Folk dat is ook zo een muziekvorm, maar het niet dezelfde dan traditionele muziek. Dat vind ik wel. Dus die traditionele muziek die gedaan werd omwille van invloeden die grotendeels buiten de muzikanten zelf liggen, alle ik moet mij dan verplaatsen in zo een bedelzanger van 200 jaar geleden die dan met zo een kapotte draailier, echt omdat diene een been kwijt was,... Dus die mensen maakten muziek en die muziek die is onder andere tot ons gekomen. En dat noemen wij nu volksmuziek. Maar dat is raar wel e. Want wat speelden die gasten? Die waren zo marginaal die mensen. Er zijn zo opnames van zangers e. Alle die waren marginaal, ik bedoel gewoon aan de rand van de maatschappij. Eer is zo een opname van Felix van Eeckhout, en dat is een bedelzanger uit Zulte. En die gast gaat rond met een rommelpot en ze hebben die nog kunnen opnemen als die al stokoud was in de jaren '50. En die zingt zo van die liederen en die ging dan rond als zanger.

Melanie: Ja, maar al die liederen die opgepakt zijn, die hadden allemaal een functie vroeger. Volksmuziek heeft eigenlijk een functie en eens die revival plaatsvindt is dat toch niet meer zo?

Wim: Ja, misschien sla je daar de nagel op de kop, Melanie, misschien is volksmuziek hetgeen dat ge zegt...

Melanie: ... misschien stopt dat dan met te bestaan eens ze dat gaan opschrijven en op een podium gaan brengen.

Wim: Inderdaad, want de noodzaak voor die muziek zelf dan om overgeleverd te worden, is weg.

En folk is dan een muzikant die zegt: ik heb goesting om muziek te maken, in mijn vrije tijd. Of omdat ik dat graag doe. Of ik heb een verhaal te vertellen. Ik heb een podiumke, ik doe hier een poppenkastje met de mensen. Ik heb hier iets te vertellen, dus ge gaat uit van het ego eigenlijk, bij folk vind ik dan, omdat dat een muziekgenre is dat dus eigenlijk daarop gestoeld is. En dat kan ook een groep muzikanten zijn. Een groep muzikanten kan ook een ego hebben. Omdat je zegt dat is hier onze visie op de zaken.

Melanie: Maar dan zijn alle muzikanten folkmuzikanten, want dat is toch een beetje overal zo? Rockmuzikanten hebben toch ook hun visie en willen toch ook iets vertellen?

Wim: Tuurlijk tuurlijk, maar zoals rock een genre is, en jazz, is folk er ook één.

Ik ben nu aan het denken aan iemand van de generatie van Herman Dewit, dus van die pioniers, iemand die wel nen echte folkie is, vind ik , dat is Alain Stivell. Die is even oud e, dat is ook de jaren '60, in Frankrijk dan. Die heeft gezegd ik neem hier die traditionele muziek en ik doe daar nu mijn ding mee. Met zijn glazen harp en al weetewel. Die is echt heel ver geëvolueerd. En dat vind ik folk. Snap je, terwijl qua repertoire, putten ze uit dezelfde vijver. En ook, een folkmuzikant zegt : ik wil ook zo een muziek creëren, zelf schrijven, terwijl je dat van een bedelzanger dat ook nog zou kunnen verwachten, of van een minstreel. Want die minstrelen, dat waren volgens mijn aanvoelen, ik heb daar geen historische bronnen voor, maar volgens mijn aanvoelen in het repertoire dat ik er van ken , waren de minstrelen van in de middeleeuwen en nog later, dat waren wat de folkmuzikanten nu zijn. Dat waren gasten die om de muziek en alleen maar om de muziek als entertainment, als cultuurbeleving, als vrije tijdsbesteding; die minnezangers die aan de hoven kwamen zingen en iedereen kwam rond dienen haard zitten en kwamen luisteren naar die zanger. Dat is een functie die die

bedelzangers en ook die fanfarezangers, dat aspect is anders bij die soort muzikanten, vind ik. Want die minstrelen die deden ook hun eigen goesting, dat waren ook de beste muzikanten, die zongen ook hun eigen muziek, in een stijl ook. Maar die liederen zijn ook zo persoonlijk en ook zo lang. 65 strofen! Dat kan niet anders als een persoonlijke creatie zijn. Dus iemand die tijd heeft om een lied te schrijven van 65 strofen, die heeft tijd e.

Melanie: Maar ook die liederen, gemaakt door minstrelen, dat is dan ook opgeschreven geweest als traditioneel repertoire, maar dat is eigenlijk niet zo, want dat wordt dan gedefinieerd als iets dat uit het volk ontstaan is, maar zoals je zegt, dat kan niet...

Wim: Maar wat is uit het volk ontstaan? Bestaat zoiets, Zelfs wat wij onbetwist volksmuziek noemen, namelijk liedjes die we allemaal kennen, in Gent ken t iedereen mè mijne vlieger, en dat is ook een echt volksliedje, maar toch is dat ooit door iemand bedacht en dat is dan onmiddellijk opgepikt omdat de herkenbaarheid zo groot was en daardoor komt dat wel uit het volk maar dan nog komt het uit die ene man. Dus spreken over 'uit het volk', ik vind dat de verkeerde zienswijze om naar te kijken. Ik vind dat het verkeerde verrekijkerken. Ik kijk liever naar wat het is in zijn karakter, zonder u de vraag te stellen: 'wie heeft dat gemaakt?'

12.5.5. Bijlage 1e: Gesprek met Herman Dewit in zijn huis te Kester op 30 maart 2009

Melanie: Wat was voor jou de allereerste aanzet om met volksmuziek te beginnen? Was er voor jou al een voorbeeld, of is dat echt uit het niets gekomen?

Herman: Wel, ik heb een dansgroep opgericht in Huizingen, vanwaar ik afkomstig ben, en die heette 'vreugd'. Daarin heb ik ook Rosita leren kennen. Helemaal in het begin is zij er bij gekomen en van 't één kwam 't ander en van 't ander kwam 't één...

Dat was dus echt een klassieke volksdansgroep, gebaseerd op één van de toenmalig erkende organisaties die als steunpunt fungeerden: de VVKB, de *Vlaamse VolksKunstBeweging*. Je had ook de *Werkgemeenschap voor Volkskunst*, de *Volksdanscentrale voor Vlaanderen* en nog een paar anderen. Die waren min of meer allemaal politiek gekleurd, dat was vroeger zo. En wij sloten ons dus aan bij een niet politiek gekleurde organisatie om ons te helpen. Zoals muziekmozaïek nu doet, bood die organisatie aan haar aangesloten volksdansgroepen een repertoire aan. Die man, René de Peer heette hij, die dat kwam spelen, kwam ook soms dansen aanleren als we dat vroegen. Dus je kreeg in die zin een ondersteuning. Maar dat waren bijna allemaal Duitse dansen, Oostenrijkse, Engelse dansen, ... weinig of bijna niets van bij ons.

Dus zijn we gaan kijken wat er hier zou kunnen gespeeld zijn. Ik heb in die periode ook Hubert Boone leren kennen. In de krant stond een artikel dat hij een prijs kreeg voor zijn opzoekingswerk. Ik heb die man meteen opgezocht en opgebeld, en eigenlijk deden wij hetzelfde. Hubert zocht in Midden-Brabant voornamelijk naar dansmelodieën en had ook wat instrumenten gevonden. En ondertussen zochten wij hier naar dansen, maar we kwamen veel meer liederen tegen. Om te beginnen bij mijn grootmoeders, die een enorm repertoire hadden. Mijn moeder ook. Rosita heeft ook een boekje van haar moeder dat vol liedjes stond, zo in een mooi handschrift. Wij hadden al een heel pak materiaal en dat breidde zich uit. Dan kwamen we eens een speelman tegen en hadden we direct een paar dansen bij. We gingen ook instrumenten verzamelen die door die speelmannen werden gebruikt. Dus dan is dat zeer snel gegaan. Hubert speelde muziek met 'De Vlier' en wij begonnen, in de schoot van onze dansgroep, ook muziek te spelen om de dansen te begeleiden.

Ik geloof dat ik de eerste liedjes genoteerd heb in '67. En dan zijn we beginnen spelen in '68. We zijn voor de eerste keer buiten gekomen op Driekoningen '69, dus dat is maar een paar maanden nadien. Dan is het eigenlijk zeer snel gegaan. Als je het in zijn tijd plaatst, was dat nieuw. Het was de tijd van de kleinkunstenaars. Je had toen mensen als Cor van der Goten, Miel Cools, Hugo Raspoet en dan begon ook Jef van Uytsel te zingen, Willem Vermandere. Willem is een jaar voor ons begonnen. Enfin, maar dat waren chansonniers. Wij kwamen daar opeens tussen als volksmuzikanten. Dat was iets nieuw. En de pers besteedde daar relatief veel aandacht aan. Ze hadden iets nieuw om over te schrijven. Het kwam ook op de radio. En het kwam ook relatief dikwijls op televisie. Wij zijn vroeger vrij vaak op tv geweest. Ik heb dan ook 2 jaar een eigen radioprogramma gemaakt. We waren begonnen met liederen te noteren bij de mensen en op te nemen voor de radio. We zonden dat uit op zondag en de luisteraars reageerden dan. Ik gebruikte toen ook opnames van de Brabantse groepen die bestonden: 'De Kadullen', 'RUM', 't klikske', 'de Vlier' en 'Jan Smed'. Dat was dus allemaal begin de jaren '71-'72. Dan floreerde dat zeer sterk.

Dus wij zijn ons meer gaan toeleggen op liederen en instrumenten verzamelen, Hubert is meer gaan dansmelodieën verzamelen. Ik ben die instrumenten dan beginnen namaken omdat die oude niet meer speelden. Er ligt daar een hommel, dat is een prachtig stuk van 200 jaar, maar daar is niet op te spelen. Zo hebben we er ondertussen een 250 verschillende. Dat is een enorme verzameling. Ik ben die dus beginnen namaken. En mede daardoor zijn er verschillende muzikanten ontstaan die doedelijk zijn beginnen spelen. Hubert deed dat ook.

Victor Neirinckx in Halle begon doedelzakken te maken. En je kreeg dus een heel deel jonge mensen die dat tof vonden en die dat wilden nadoen.

Ze vroegen mij dan om hun overal mee te helpen en wilden het atelier bezoeken, maar dat was op de duur niet meer te doen. Toen heb ik besloten om één keer op het jaar, op pinkstermaandag, mijn huis helemaal open te stellen. Er stond hier dan 100 man vooraan op straat te wachten om binnen te komen en het atelier te bezoeken. Dan ben ik begonnen met op zaterdag de mensen te helpen om instrumenten te maken: Eerst hier thuis, dan in Galmaarden en nadien in Gooik. Er ontstond dus een hele beweging rond het maken en het leren bespelen van instrumenten. Zo zijn de stages 30 jaar geleden ontstaan. En zo zijn er een paar groepen gekomen die begonnen met LP's te maken.

Dat was dus het begin. Het is gelijklopend verlopen met het werk dat Hubert deed in Midden-Brabant. De enige die daar buiten stond was eigenlijk een beetje Wannes van de Velde. Die greep terug naar het authentieke dialectlied. Wannes was een zanger. Hij was niet zozeer een muzikant die op een instrument speelde. Hij was wel doedelzakspeler. Ik heb trouwens een instrument voor hem gemaakt nadien. Maar hij was toch een dialectzanger. Wannes was al een paar jaar bezig, ik denk dat die in '66 of zo moet begonnen zijn. En voor de rest was er eigenlijk niets.

Melanie: Maar hij maakte zelf zijn liedjes, dus daar ligt ergens het grote verschil tussen jullie? Jullie beperkten je tot de traditie?

Herman: Wij beperkten ons tot nummers die we leerden van oudere mensen, of uit handschriften haalden. Wannes deed dat ook wel, maar hij maakte toen al nieuwe teksten. Zijn eerste platen waren bijna uitsluitend puur traditioneel. Stilaan maakte hij ook nieuwe muziek en nieuwe teksten. Soms kan je het verschil niet horen bij Wannes tussen een authentieke 18^e eeuwse melodie en tekst en wat hij zelf schreef. Inhoudelijk natuurlijk wel, als hij zingt over Bokrijk, dan weet je dat hij die problematiek aansnijdt. Hij was ook iemand die zeer veel tegen de schenen schopte, die zeer kritisch de maatschappij bekeek en dat ook in zijn liederen aanklaagde. Wat wij dus helemaal niet deden. Wij speelden gewoon, wij vonden dat plezant. En voor de rest trokken wij ons dat allemaal niet aan. Wij hadden ook geen wetenschappelijke bedoelingen met die muziek vast te leggen. Ik heb dat al dikwijls verteld. We hadden een bandopnemer met 1 band in het begin. Daar werd afgeveegd en wat we mooi vonden, onthielden we en zongen we. Zo ging dat. Later hadden we al wat meer banden, dan kregen we wat meer geld bijeen. Toen zijn we veel gaan verzamelen, vooral instrumenten en liederen, veel minder melodieën. Er waren ook al heel weinig muzikanten overgebleven. Levende speelmannen waren er niet zoveel meer. Wij hebben ook de laatste gezien en gehoord en met hem gesproken. Dat was Suske Schellens bv in Westerloo. In Aarschot heb ik er een paar opgenomen, in de kempen verschillende tot aan de Nederlandse grens. Een hele goeie voor ons hier was een speelman die op een harmonica speelde uit Impde, juist achter Wemmel. Die speelde echte dansen, had een goed repertoire. Want heel veel van die laatste speelmannen speelden de schlagermuziek van tussen de 2 wereldoorlogen al. Die hadden dat overgenomen van de radio. En die speelden heel dikwijls Franse melodieën die soms verbasterd werden, waar teksten op gezet werden. (zingt) 'Onder de lokkebrug...' Dat soort zaken. Die beïnvloeding is er altijd geweest, alleen ging die beïnvloeding vroeger veel trager. Muzikanten moesten dat van elkaar overnemen, als ze mekaar eens tegenkwamen. Dus dat bleef ook veel meer in de eigen regio bestaan. Maar dan is dat door de industrialisering en de moderne media heel snel verspreid en vervormd en aangepast.

Melanie: Hoe zou je zelf dat succes eigenlijk verklaren? Bv van 't Kliekske. Dat is bv ook de periode van de rock en de pop die opkomt. Of zou je juist dat als verklaring nemen? Dat de

volksmuziek een alternatief was voor mensen?

Herman: Ik denk dat het te maken heeft met het feit dat de tijd rijp was. Wij kwamen in het circuit van de chansonniers en de kleinkunst en dat was een vrij elitair, intellectueel gevormd, studentikoos publiek. Veel speelde zich af aan de universiteit van Leuven in die tijd. Demensen van RUM en zo, die woonden langs die kanten. En wij kwamen in het circuit van het Davidsfonds en in alle verenigingen gaven die 1 of 2, 3 kleinkunstavonden op een jaar en wij gingen daar overal spelen. Ook de landelijke gilden, de KWB en al die socioculturele verenigingen hadden toen o.a. als doelstelling dat ze hun leden een beetje moesten bijvormen. En dus organiseerden zij een volksmuziekavond. Dat was een beetje vorming, dat sloeg bovendien aan en de pers schreef erover. Je zag dat op televisie al eens en er was een radioprogramma dat er veel aandacht aan besteedde. Dus het was een samengaan van al die factoren die ervoor zorgden dat er een paar groepen populair werden, waaronder wij en RUM. RUM ging zoals ons ook veel naar het buitenland, maar het was muzikaal en vocaal een veel sterkere groep. Zij benaderden ook dat authentieke lied niet zoals wij dat deden. Wij probeerden dat historisch verantwoord te doen. Je zou het kunnen vergelijken met wat de Kuijkens gedaan hebben met barokmuziek. Dat hebben wij en ook Hubert Boone pogen te doen met de traditionele muziek van hier. Instrumenten die logischerwijze met elkaar in combinatie waren, gingen wij gebruiken, want dat was logisch voor ons. We hadden geen synthesizer willen mengen met een mondharp. Dus wij probeerden ons repertoire en de instrumenten zo te kiezen die bij elkaar pasten. Ook dachten we i.f.v. de tijd van dat nummer. We zouden niet een 16^e eeuwse nummer spelen met een accordeon, dat vonden wij niet goed. Nu trekken we ons dat allemaal al lang niet meer aan. Maar in het begin was dat dus zo, je probeerde zo authentiek mogelijk te zijn. Het ging niet zo ver dat we ons gingen verkleden. In het begin deden we dat als we gingen zingen op straat, maar dat heeft niet lang geduurd. Het waren dus geen historische reconstructies van verkleedpartijen of zo. Wij vonden trouwens ook dat die originele instrumenten naar een museum mochten gaan, wij speelden trouwens op kopieën. Wij lagen daar ook allemaal niet van wakker, wij speelden maar en speelden zo'n 200 keer per jaar.

We werden heel vlug in Nederland gevraagd. We werden opgebeld door Ade Doorenbos, hoofd van het liedarchief in een instituut in Amsterdam. Zij hielden zich bezig met het noteren van liederen, voor de Nederlandse radio. Wij hadden onze eerste plaat gemaakt in '69 en Ade kwam bij ons in Halle en die ontdekte die muziek op een manier uitgevoerd waar zij alleen maar konden van dromen. Als zij oude liederen noteerden in Nederland via de radiomensen, dan lieten ze dat uitvoeren door klassieke muzikanten. Maar dat trok er niet op! Die hadden die stijl niet en toen Ade luisterde naar onze eerste LP, was hij laaiend enthousiast. Dat was het, dat moest hij hebben, zo moesten de Nederlanders dat ook kunnen. Maar er waren er geen! Dus gingen wij in Nederland zingen in de studio. Om de maand gingen wij 6, 7, 8, soms 10 nummers opnemen. En heel snel begonnen wij nummers die we hier vonden, daar op te nemen. Dat riep dan bij de Nederlandse luisteraar varianten op en dat werd een enorme kettingreactie. Zij kregen daardoor enorm veel liederen binnen die zij dan in de loop van de week na de uitzending gingen opnemen bij de mensen die gereageerd hadden. In Nederland vonden ze ook geen speelmannen meer. Dat exotische van een draailier, een doedelzak en een hommelmel waren zij kwijt. Ze wisten ook wel dat dat allemaal bestaan had, maar in Vlaanderen bestond het nu nog. Voor hen was dat puur exotisme. Ook voor ons als muzikant. Ze zijn nu allemaal met wereldmuziek bezig, ze ontdekken andere culturen, andere instrumenten, maar wij moesten dat niet doen want wij ontdekten vreemde dingen hier bij ons, aan onze voordeur. Zo was dat! Wij moesten geen didgeridoo gaan zoeken, want wij ontdekten een doedelzak. Ja maar pas dat was schitterend natuurlijk. Een draailier! Toen wij voor de eerste keer een draailier zagen, ja dat was, ... Er waren hier laatst mensen van de

muziekschool die ook vroegen hoe dat allemaal begonnen was, en die zeiden: ‘dat wisten wij niet’. Die dachten dat dat hier altijd zo geweest was. Je gaat naar de muziekschool en je krijgt een doedelzak, maar dat is dus helemaal niet waar. Dat bestaat hier nu nog maar het elfde jaar of zo. En zo ver zijn we nu al dat iedereen denkt dat dat hier altijd zo geweest is. Het gaat dus heel snel blijktbaar. Het is dus helemaal zo niet geweest. Alles moest ontdekt worden. Er was nog niets herontdekt op dat moment.

Melanie: Tja, ik wist dat ook niet eigenlijk, tot ik er over beginnen lezen ben...

En nu, deels via de stage in Gooik kunnen we wel zeggen dat er enorm veel mensen met folk bezig zijn. Ze spreken van een tweede folkrevival in de jaren '90 met Ambrozijn, fluxus, lais,... In welke fase zitten we volgens jou nu? Er zijn zoals je zegt veel meer invloeden die meespelen van buitenaf. Waar zie jij dan de grootste verschillen in hoe de muziek en de traditie vandaag aangepakt worden?

Herman: Ik denk dat het grote verschil zit in de benadering van het materiaal. In het begin hadden die jonge groepen die ontstonden kritiek. Ze zeiden dat wij niets hebben, dat ze veel rijker zijn in Zweden, in Frankrijk en in Bretagne. Maar toen ik vroeg of ze al eens gaan kijken zijn wat er is, ging het van ‘neenee’. Ben je ooit al eens naar het instrumentenmuseum geweest, of bij ons komen kijken? In ons archief komen zoeken, waar we duizenden liedjes hebben vastgelegd? Die zijn er! Al die boeken die hier staan gaan over volksmuziek, 95 % gaat over Vlaanderen. Heb je dat al eens bekeken? Ben je al gaan kijken waar de beiaardboeken zitten in het archief van de BRT? De duizenden liederen die vastgelegd zijn door Boone en door Lucy Gelber? De boeken van Theofiel Peeters? Al die voorgangers van ons hebben gepubliceerd! Het zit vol materiaal. Wij zochten naar nieuw origineel materiaal, oud materiaal. En ik heb de indruk dat groepen nu veel meer zelf maken en spelen, wat op zich goed is, maar zonder de basis te kennen van die overlevering. Ik denk dat er een gat is. Bij ons was er ook al een gat tussen de laatste muzikant en onszelf. Er zijn aanknopingspunten geweest, omdat er nog muzikanten waren, maar er waren geen doedelzakspelers meer, en geen draailierspelers meer. Nog wel hommel, fluitje-van-een-cent, harmonica, mondmuziek, maar het andere instrumentarium, dat wij nu het meest boeiende vinden: doedelzak en draailier, dat was al gedaan. Pakweg tussen de 2 wereldoorlogen zijn de laatste muzikanten daarmee gestopt.

De generatie van nu lijkt mij ook, in tegenstelling tot de generatie die ermee begonnen is, veel beter geschoold en muzikaal veel sterker. De muziekscholen hebben daar veel toe bijgedragen. Uiteraard onze stages ook. Ik heb dat al heel dikwijls gezegd: moesten wij nu beginnen, als jonge groep, met de kennis die we hadden 40 jaar geleden, nooit zou er iemand over ons gesproken hebben of van ons gehoord hebben. Want dat was allemaal zo primitief en stuntelig en zo nieuw, het was iets heel origineel. We hebben ons natuurlijk veel verbeterd door veel te spelen en we zijn ook gaan studeren en betere instrumenten gaan maken en zo, maar dat is heel traag gegroeid. Nu gaat dat veel sneller : ze gaan naar de muziekschool en na drie jaar spelen ze goed harmonica of doedelzak.

Het repertoire is ook anders. Er is een repertoire met een zeer breed spectrum. Men speelt van alles, men weet het bijna niet meer als men iets speelt dat het bv een melodie is die Hubert Boone geschreven heeft. Laat staan dat men zou weten dat ik een bepaalde melodie gevonden heb, daar in dat dorp bij die persoon. Dus op cd's zien wij de fouten staan, omdat men niet genoeg bezig is met die authenticiteit : vanwaar komt een melodie? Jonge mensen trekken zich dat niet aan. Ze hebben misschien gelijk. Ze spelen en daarmee is dat gedaan. Maar wij vinden dat dan soms niet eerlijk. Er staat dan op een cd: ‘Traditioneel Vlaams’, terwijl het lied in kwestie bv gecomponeerd is door John Lundström. Dus dat is een beetje raar voor ons, dat men niet meer weet van waar melodieën komen. Als men dan zelf melodieën

maakt, klinken die ook dikwijls heel anders dan wat de traditie ons gegeven heeft. Dat komt natuurlijk door de moderne tijd, dat is heel logisch allemaal. Je kan dat niet tegenhouden. Je zou moeten idioot zijn om dat tegen te houden.

Melanie: Iedereen maakt dus nieuwe muziek. Kunnen we dan eigenlijk nog wel spreken over volksmuziek? Of is dat dan folk? Wat is dan de link nog met de traditie buiten het feit dat ze op een doedelzak of een harmonica spelen?

Herman: Natuurlijk neigen zeer veel groepen naar pop, neigen naar jazz, neigen naar andere genres. Natuurlijk zit daar nog altijd een deel folk in, want één van de kenmerken van volksmuziek is dat je x aantal maten, meestal 8 of 16, hebt en die worden herhaald. Dat komt uit een traditie waar liederen herhaald werden, maar vooral in de danswereld heb je die herhalingen altijd. Dus dat zit in die melodieën in. Dat ga je niet vinden in de schlagermuziek, noch in klassieke muziek. Dat stijlelement vind je alleen in de volksmuziek. Bovendien gaat men in de volksmuziek bijna nooit moduleren. Ze gaan hooguit van sol naar do, of van do naar fa, omdat die bourdons dat anders niet toelaten. Dat blijft dus toch wel bewaard. Soms wringt het in mijn oren als men opeens met een bourdon in sol naar la klein overgaan. Voor andere mensen wringt dat dus helemaal niet. Maar dat zijn dus stijlelementen en die zitten daar nog in. Je kan die bourdon niet wegmoffelen. Ze proberen dat wel. Men maakt nu instrumenten met hele dunne boringen in de bourdons en daardoor klinken de bourdons veel zachter. En als je dan gaat moduleren, wringt dat minder erg, dan als er een zware bourdon aanwezig is.

Veel jonge gasten zijn ook zo rommelig vind ik. Ze spelen wel veel noten, maar dikwijls met weinig emotie. Natuurlijk zal je altijd mensen hebben die zeer virtuoos en snel kunnen spelen, maar daarom nog geen podiummensen zijn of daarom nog geen programma op een podium kunnen brengen. Als je in een theater staat, waar 500 mensen muistil naar jou te luisteren, dan wordt er van u veel meer verwacht dan zo snel te kunnen spelen. Dan komt pas het artistieke boven bij de artiesten die daar staan. Eigenlijk zijn wij meer podiummensen dan muzikanten. Wij spelen eenvoudige muziek, maar mensen krijgen tranen in de ogen.

Wat mij ook opvalt, is het mengen van muzikanten. Dat heb je in de jazz ook. Als je vroeger op de radio een nummer hoorde, kon je zeggen of het 'de Kadullen', 'Jan Smed', 't Klikske' of Wannes van de Velde was. Iedereen had zo zijn eigen benadering om die muziek te zingen en te spelen. Iedereen had zijn eigen cachet door het instrumentarium. Wat sommigen niet hadden en anderen wel, speelde daar mee. Je kon dus op het gehoor zeggen welke groep het was, en dat kan je nu niet meer. Natuurlijk nu zijn er ook veel meer ondertussen, maar dat is ook omdat de muzikanten in 5 verschillende groepen spelen. En dat mengelt zich, die geluiden, dat wordt een hutsepot. Ik kan ze niet uit mekaar houden, maar vroeger was dat geen enkel probleem. Dat was allemaal zo duidelijk.

Melanie: Je hebt het al even gehad over de stijlkenmerken van volksmuziek. Is dat voor jou het belangrijkste aspect als je er een definitie van zou moeten geven?

Herman: Ik denk dat er een heel groot verschil is tussen vroeger en nu. Vroeger was volksmuziek, stedelijke volksmuziek en plattelandsmuziek, een bezigheid. Men ging zingen en dansen uit noodzaak. Het had een functie. Men zong bij het boteren, bij het melken, bij het vlegelen, bij het roeien, bij het vissen,... dus heel veel zaken hadden een functie, een ritmische functie. Andere liederen waren gekoppeld aan rituelen, een eierdans, het rondgaan met de rommelpot, Kerstmis, driekoningen,... Dat waren rituelen, vaak godsdienstig geïnspireerd. Die zijn allemaal weg, dus vervalt ook de functie van die liederen. Wij gaan die nu zingen op een podium en geven ze op die manier een nieuwe functie. Sinds 40 jaar is dat

zo. Wij hebben bv een cd gemaakt over het leven op het platteland. Tijdens concerten zingen we dan een koewachterroep op het podium. Ik sta op het podium en Oswald helemaal achteraan in de zaal en zo zingen we. Er zijn natuurlijk geen koeien in de zaal e, daar zitten brave mensen te luisteren, dus die functie veranderd door wat wij daarmee gaan doen. Wij brengen dat naar het theater.

Melanie: Maar is dat dan nog volksmuziek? Als dat het belangrijkste kenmerk is van die muziek, dat ze een functie had. Ontstaat er dan niet iets nieuw? Wel met dezelfde muziek,...

Herman: Je krijgt een andere functie. De functie wordt verlegd van het praktische naar een theaterfunctie. Eigenlijk is volksmuziek ook zeer intellectueel geworden. Wij spelen niet voor het volk. Wij spelen altijd voor de middenklasse of wat daar boven staat. Dat heeft meer met universiteit te maken. Ook nu met de boombals is het juist hetzelfde. Heel die herleving die er gekomen is van de danswereld, is eigenlijk een intellectuele herleving, denk ik. Je ziet dat niet op de boerenbuiten. Dat speelt zich meer af in de steden bij studenten. En dat was met ons in het begin juist hetzelfde. Dat heeft zich door die socioculturele verenigingen, door de schouwburgen, door de theaters, door de culturele centra verder gezet. De volksmuziek is weggehaald uit zijn natuurlijke context omdat dat niet meer nodig was. Mensen gaven ons hier en daar door wat zij nog kenden en wij gaven daar een nieuwe functie aan, een theaterfunctie. We maakten cd's met die muziek. En nu, zoveel jaar later, gaat men er weer andere dingen misschien mee doen; Men gaat die muziek mengen met andere culturen, met andere muziekgenres, met andere instrumenten. Dus die is voortdurend in beweging. Die is heel sterk geëvolueerd naar een wereldmuziek, waar dat vroeger zeer beperkt en regionaal was, en naar een veel breder publiek.

Die evolutie is er ook door het bijkomen van andere instrumenten. In de traditie, enfin ja, traditie, ik vind dat nu even goed een traditie,... In de traditie heb je de harmonica die er na 1830 is bijgekomen. Die heeft er toen voor gezorgd dat de dansen opeens veel trager gespeeld werden. De lepelbassen konden namelijk niet vlug genoeg. Een doedelzak of een fluit of een klarinet, dat kan vlug spelen, maar die harmonica's waren lomp. Het was wel de eerste keer dat er een instrument kwam waar ze tegelijk een begeleiding en een melodie konden op spelen. Maar het was trager. Wij denken nu dat onze melodieën in Vlaanderen allemaal boerentrage melodieën zijn, maar dat is niet waar. Het mooiste voorbeeld vind ik nog altijd Fons de Groen. Dat was een hele goede muzikant die harmonica speelde. Toen ik Fons de eerste keer opnam, was hij 65 jaar. Dan speelde hij vrij vlug en 10 jaar later speelde hij dezelfde melodieën al een heel stuk trager en 10 jaar nadien nog veel trager. Dat had dus alleen met leeftijd te maken, die man kon niet meer zo vlug spelen. Wij hebben alleen maar de laatste muzikanten gekend en daardoor denkt iedereen dat het hier allemaal boerenplompe, trage dansen waren, maar dat is helemaal niet waar. Eén van de beste kanten van onze melodieën vind ik dat wij zeer sterke melodieën hebben. De oude melodieën in mineur, in oude modi, daar waren ze in Holland zo jaloers op, want daar hadden ze die haast niet meer. Ze zijn natuurlijk ook niet gaan zoeken behalve in dat instituut met Ate Doorenbosch. De groepen in Nederland speelden klakkeloos wat 't Klikske' speelde en wat 'RUM' en Wannes deden. Wij zaten soms in de jury voor een of ander prijskamp en dan zag ik daar mezelf op het podium imiteren, met tongval en al. Ze kunnen wel heel goed imiteren, die Hollanders, maar ze waren te weinig creatief en vindingrijk om zelf hun eigen tradities en wortels te gaan zoeken en daarmee iets te doen. Ze deden beroep op Vlamingen om hun radioprogramma's te maken. We zijn ook een paar keer in heel populaire programma's geweest op televisie en dan zaten de schouwburgen vol! Dan stonden ze in de rij. Je moet dat natuurlijk wel blijven herhalen, want als dat jaren niet meer op televisie komt, ebt dat weg. Nu gaan we enkel nog uitzonderlijk naar Holland.

Nu, door het bijkomen van andere instrumenten krijg je ook andere technische mogelijkheden. Een synthesizer heeft daar veel aan gedaan. Moderne instrumenten die nu gebouwd worden zijn ook zeer goed. Op die harmonica's kun je virtuoos spelen. Dat haal je niet uit uw lepelbassen, dat kun je technisch niet aan. En bij doedelzakken is dat hetzelfde. We staan op een punt dat we een doedelzak vastpakken en direct samen kunnen spelen en het klinkt nog juist ook. Op de eerste stage had ik 10 mensen die kwamen doedelzak leren. Wij konden geen 2 doedelzakken op elkaar afstemmen, dat bestond niet, dat ging niet. Maar dat was ook nog zo een ontdekking allemaal, wij zochten er nog naar om dat te verbeteren. Stilaan kwam dat ook. Er was ook een zeer goed contact onder de bouwers. In Duitsland en Frankrijk waren reunies en wij gingen daar overal naartoe, Rosita en ik, en we hadden daar heel goede contacten met iedereen. Je leerde ook van elkaar en zo begonnen die instrumenten beter te worden. In het buitenland werden de muzikanten van Vlaanderen echt heel hoog gewaardeerd. De Duitse, Franse en Engelse muzikanten keken op naar wat hier gebeurde. Bekende groepen baseerden zich op wat hier gebeurde. Dat was toch wel een merkwaardige tijd.

Nu, door dat instrumentarium dat veranderd is, krijg je speeltechnisch heel andere mogelijkheden, iets wat je nu ook hoort bij jonge groepen. Ook door het gebruik van versterkingen ga je een ander soort geluid krijgen. Bij gitaar is er heel veel bijgekomen vergeleken met vroeger. Basgitaar, elektrische gitaar en zo, dat geeft er een heel andere cachet aan. Als je nu een melodietje pakt en je zou dat door al die mensen laten spelen nu, zal dat wel een beetje op elkaar lijken denk ik, maar vroeger was dat totaal anders bewerkt, zelf al had je een beperkter instrumentarium. Dat vind ik het grote verschil...

En ja folk, volksmuziek, traditionele muziek. Daar zijn definities over natuurlijk. Het Internationale folkmusic council heeft dat ooit gedefinieerd, maar dat heeft niets meer te maken met de dagdagelijkse realiteit natuurlijk.

Er komt een internationaal colloquium over volksmuziek in Vlaanderen in november. Dat is met professoren en die gaan daar dan over discussiëren. Ze hebben zelf nooit een noot muziek gespeeld, maar goed,... Maar dat moet er blijkbaar zijn omdat we met een probleem zitten in het onderwijs. Er zijn te veel leerlingen aan het komen en we hebben te weinig goede leerkrachten. Er is geen hoger onderwijs behalve voor doedelzak en een leerkracht moet normaal gezien uit het conservatorium komen of uit de muziekhogescholen.

Melanie: Het is eigenlijk wel vreemd dat er nog geen harmonica aan het conservatorium wordt gegeven en doedelzak wel.

Herman: Dat heeft er ook mee te maken dat ze daar niet alleen Vlaamse doedelzak, maar ook musette de cour moeten leren, die zeer zacht klinkende barokinstrumentjes. Maar harmonica kan je niet laten geven door een accordeonist die gediplomeerd is, die kan daar niets uithalen uit een harmonica, dat is een heel ander instrument. Dus we hebben een deel leerkrachten, die geput zijn uit de beste muzikanten die spelen op hommel, draailier en harmonica. We hebben er wel al voor gitaar, ook folkgitaar, omdat heel veel van die gediplomeerde leerkrachten zich ook zijn gaan interesseren in DADGAD stemming. Voor doedelzak zijn er intussen een paar mensen die afgestudeerd zijn aan het Lemmens, dus die mogen lesgeven in de muziekschool. Er zijn ondertussen 13 muziekscholen geloof ik en dat gaat zich uitbreiden, want vanaf dit jaar wordt het volksmuziekonderwijs officieel herkend. Dat heeft lang geduurd. Het was er misschien ook nooit helemaal rijp voor.

Melanie: Maar het niveau is toch serieus gestegen. Er zijn nu toch veel meer mensen die kunnen lesgeven dan vroeger.

Herman: ja maar die voldoen niet aan de normen die opgelegd zijn door het ministerie van onderwijs en daarbij: de besten geven al les. En als er nog scholen bijkomen, wie ga je daar dan les laten geven? Wie moet je draailierles laten geven? Lieven Verbeeck geeft draailierles, Hans queghebuer niet, want die heeft zijn job als hoofdcommissaris, Iep geeft draailierles in Blankenberge, ... dat zijn de beste draailierspelers die we hebben. Daarnaast heb je nog Garriau, die ook les al heeft. Er zijn gewoon geen leerkrachten meer.

Als je zoiets doordrukt naar het muziekonderwijs, wat we hebben gedaan, dan moet je de voordelen met de nadelen nemen. Sommige leerkrachten begrepen dat niet. Er zijn slechte kanten aan het onderwijs, omdat je in een systeem komt te zitten waar je moet werken zoals het ministerie je dat voorschrijft, daar kun je niet buiten. Je moet een jaarplanning hebben, eindtermen halen, en de leerkrachten die we nu hebben zijn daar niet mee bezig. Methodes hebben we nog niet genoeg, er zijn geen boeken genoeg, er zijn geen partituren: niet voor doedelzak, niet voor harmonica, niet voor hommel,... dat is ook een probleem. Daar gaat nog een paar jaar overgaan eer die zullen geschreven zijn. Want die moeten er zijn voor de studenten. En dat is het zwakke punt op dit moment: goede leerkrachten vinden en een goede methodiek. Het zijn allemaal toffe gasten, dat is het probleem niet. En ze kunnen ook jonge mensen enthousiast maken. Maar ze hebben geen structuur in hun lesgeven.

12.2. BIJLAGE II: Vragenlijst i.f.v. onderzoek naar het profiel van de Vlaamse Folk/volksmuzikant en het belang van de traditie in het huidige Folkrepertoire

Beste muzikant,

deze enquête staat i.f.v. het onderzoek van mijn masterproef zoals in bovenstaande titel omschreven. Ik wil u alvast heel erg bedanken voor het invullen van deze enquête. Dat betekent een enorme hulp voor mij. De enquête kan ingevuld worden door 1 van de groepsleden, behalve punt 2, dat peilt naar het profiel van de afzonderlijke muzikanten.

Indien deze enquête u via meerdere groepen bereikt, hoeft u ze natuurlijk zelf maar 1 keer in te vullen en laat u dat bij de andere groepen over aan een ander groepslid.

Het geheel zal niet zoveel van uw tijd roven. Toch wil ik met aandrang vragen om alle antwoorden zo zorgvuldig mogelijk te formuleren, zodat er geen misverstanden ontstaan. Indien u zelf nog vragen heeft over deze enquête, kan u mij altijd contacteren op melanie.scheys@gmail.com.

Veel plezier ermee en nogmaals bedankt!

Melanie

1. Groep

- Groepsnaam:

- Ontstaansjaar:

-Hoe hebben de leden elkaar ontmoet?

-Vanwaar de aanzet tot het spelen van volksmuziek/ folk? (bv voorbeeld volgen van andere groep)

2. Algemene achtergrond van de leden (in te vullen per groepslid)

	<u>Groepslid 1</u>	<u>Groepslid 2</u>	<u>Groepslid 3</u>	<u>Groepslid 4</u>
<u>Naam</u>				
<u>Leeftijd</u>				
<u>Hoogst behaalde diploma</u> (lagere school, middelbare school, hogeschool, universitair, doctoraat)				

<u>Beroep</u>				
<u>Muzikale opleiding</u> (muziekschool, zelfstudie, conservatorium, privéles)				
<u>Aard van de muziekopleiding</u> (klassiek of volksgericht)				
<u>Instrument(en)</u>				
<u>Beschouw je dit instrument als een specifiek volksinstrument? (ja, nee)</u>				
<u>Andere groepen waarin je actief bent + genre</u>				
<u>Heeft het feit dat u volksmuziek speelt effect op uw algemene levensstijl? Bv eet- of drinkgedrag? (bv vegetariër, Bourgondiër,...)</u>				

	<u>Groepslid 5</u>	<u>Groepslid 6</u>	<u>Groepslid 7</u>	<u>Groepslid 8</u>
<u>Naam</u>				
<u>Leeftijd</u>				
<u>Hoogst behaalde diploma</u> (lagere school, middelbare school, hogeschool, universitair, doctoraat)				

<u>Beroep</u>				
<u>Muzikale opleiding</u> (muziekschool, zelfstudie, conservatorium, privéles)				
<u>Aard van de muziekopleiding</u> (klassiek of volksgericht)				
<u>Instrument(en)</u>				
<u>Beschouw je dit instrument als een specifiek volksinstrument? (ja, nee)</u>				
<u>Andere (folk)groepen waar je actief in bent</u>				
<u>Heeft het feit dat u volksmuziek speelt effect op uw algemene levensstijl? Bv eet- of drinkgedrag? (bv vegetariër, Bourgondiër,...)</u>				

	<u>Groepslid 9</u>	<u>Groepslid 10</u>	<u>Groepslid 11</u>	<u>Groepslid 12</u>
<u>Naam</u>				
<u>Leeftijd</u>				
<u>Hoogst behaalde diploma</u>				

(lagere school, middelbare school, hogeschool, universitair, doctoraat)				
<u>Beroep</u>				
<u>Muzikale opleiding</u> (muziekschool, zelfstudie, conservatorium, privéles)				
<u>Aard van de muziekopleiding</u> (klassiek of volksgericht)				
<u>Instrument(en)</u>				
<u>Beschouw je dit instrument als een specifiek volksinstrument? (ja, nee)</u>				
<u>Andere (folk)groepen waar je actief in bent</u>				
<u>Heeft het feit dat u volksmuziek speelt effect op uw algemene levensstijl? Bv eet- of drinkgedrag? (bv vegetariër, Bourgondiër,...)</u>				

(Indien er meer dan 12 muzikanten in de groep actief zijn, gelieve de tabel dan nogmaals te kopiëren)

3. Repertoire:

- Repertoire van de groep:

Traditionele werken:.....% van het repertoire

Eigen werken:.....% van het repertoire

- Bij de traditionele werken:

- Welke traditie?

Vlaams

andere:.....

- Hoe ben je in contact gekomen met deze traditie?

- Op welke basis worden de teksten gekozen?

- Worden de instrumenten op traditionele wijze bespeeld?

ja + toelichting:

nee + toelichting :

- Worden de instrumenten zelf gemaakt?

ja + toelichting:

nee

- Waarom wordt voor een traditionele weg gekozen?

- Bij de eigen werken:

- hoe worden de liedjes gemaakt?

lied en arrangement wordt individueel gemaakt

lied wordt individueel gemaakt, maar in groep gearrangeerd

lied wordt gezamenlijk gemaakt en gearrangeerd

andere:.....

- Speelt er invloed van de traditie mee?

ja, op vlak van.....

nee

- Speelt er invloed van andere groepen/ genres/ voorgangers/ voorbeelden mee?

ja, van.....

nee

-Beschouwt u het afwijken van de traditie als iets positiefs of negatiefs:

positief + duiding:

negatief + duiding:

geen van beide + duiding:

- Het repertoire is vooral gericht op

zang

dans

- Wat is het belang van taal bij de gezongen liederen? Wordt een bepaald dialect gebruikt?

4. Optredens/ producties

- vraagprijs voor een optreden:.....

- Op welke manier wordt naar optredens gezocht?

via een manager

via organisaties. Welke?.....

andere.....

-De optredens vinden voornamelijk plaats

voor een luisterpubliek

voor een danspubliek

- Waar gaan de optredens meestal door?

op een bal

in folkclubs/cafés

in privésfeer

in culturele centra

andere:.....

-Is er een specifiek publiek dat steeds terugkomt naar de optredens?

ja + toelichting

nee

- Gemiddeld aantal optredens in het binnenland per jaar:.....
- Gemiddeld aantal optredens in het buitenland per jaar:.....
- In vergelijking met de beginjaren van de groep is het aantal optredens:
 - gestegen
 - gedaald
 - onveranderd gebleven
 - met periodes gestegen en gedaald: ups en downs
 - De groep bestaat nog niet lang genoeg om deze vraag te beantwoorden

-Discografie:

- Hoe ziet de toekomst van de groep er volgens u uit?

5. Volksmuziek/ folk

- Hoe goed is uw kennis van de Vlaamse volksmuziektraditie?
 - zeer goed
 - matig
 - nihil
 - kennis van bepaald deel van de traditie,nl.....
- ik zou mijn muziek beschrijven als:
 - folk + definieer folk

volksmuziek + definieer volksmuziek

geen van beide + toelichting

- Valt er volgens u nog ergens een lijn te trekken tussen de groepen van de folkrevival uit de jaren '60 (met o.a. Wannes Van de Velde, 't Kliekske, Hubert Boone, RUM) en de muziek van uw eigen groep?

ja + toelichting:

nee + toelichting:

- En tot slot: Welke termen vindt u wel passen bij de muziek die uw groep brengt? (meerdere antwoorden zijn mogelijk)

Populair

commercieel

elektrisch

akoestisch

traditioneel

dansmuziek

volksgezang

andere:.....

-Opmerkingen die u nog kwijt wilt i.v.m. dit onderzoek:

-Deze enquête werd hoofdzakelijk ingevuld door.....

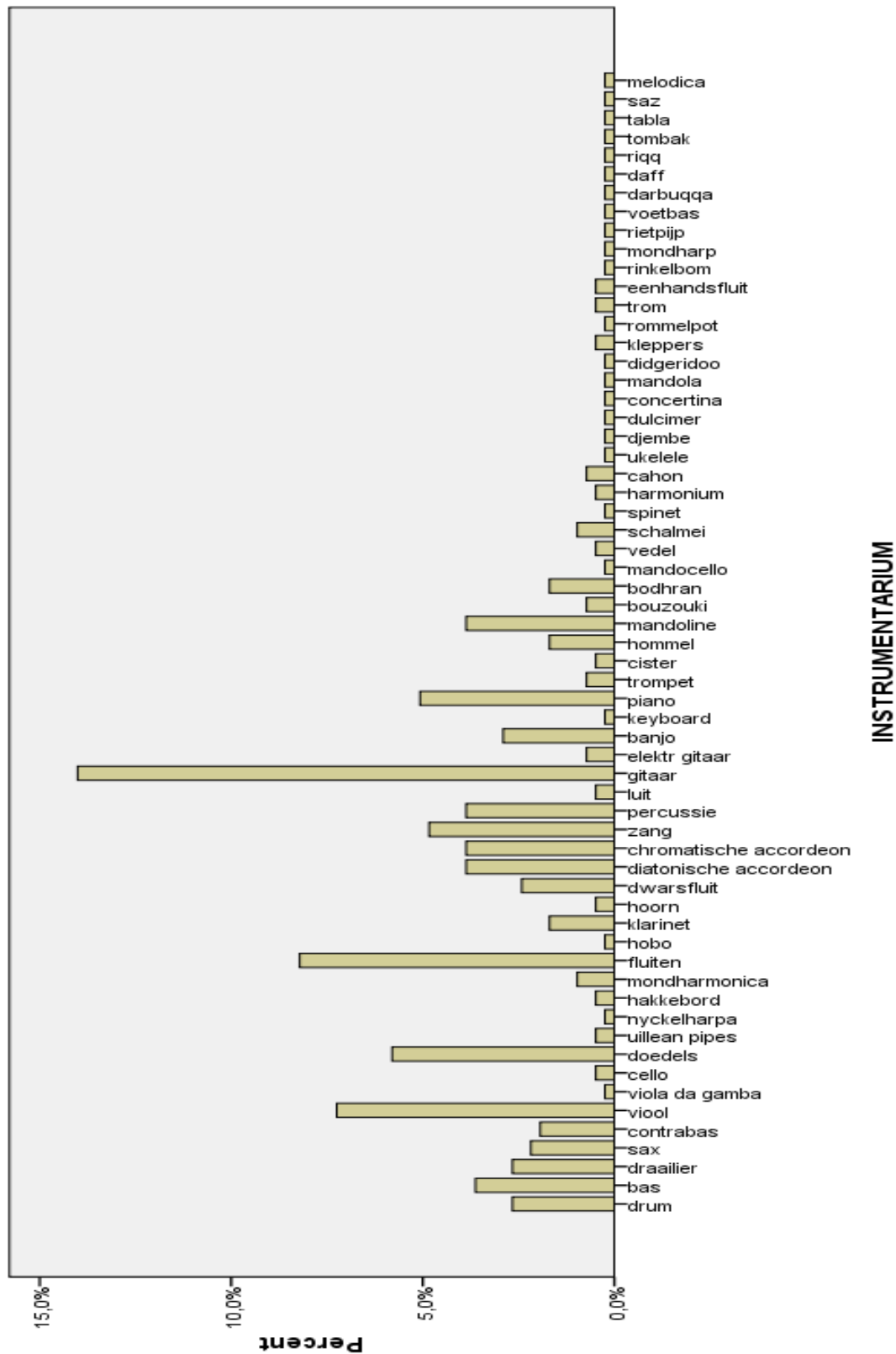
Bedankt voor het invullen en terugsturen van deze enquête!

12.3. BIJLAGE III: Lijst van de participerende groepen

- AEDO
- AKELEI
- ANDY & DI
- ARJAUN
- BALAFOND
- B-BOA
- BLACK VELVET
- BLUNT
- BOB, FRANK EN ZUSSEN
- HET BRABANTS BOURDONORKEST
- (BUB)
- HET BRABANTS VOLKSORKEST
- CEILI MOSS
- CLURICAUNS
- DAOU
- DA STRAVDA
- DECKER-DECOMBEL
- DIDIER FRANCOIS
- DONDER IN T HOOI
- EMBRUN
- ET ENCORE
- FLINT
- FOLLIA
- GALLEY HEAD
- GRIFF
- HAUMAN EN DE MOEITE
- HOPELOOS
- KABERDOECH
- KANDORIS
- KATASTROOF
- LE VELO VERT
- MAIRAN
- MC BEE'S BREWERY
- MINE
- ORBAL
- SAKURA
- SNAKES IN EXILE
- 'T KLIEKSKE
- VENTIEL

12.4. BIJLAGE IV: Grafieken en Tabellen

12.4.1. Bijlage IVa: Grafiek van het in Vlaanderen gebruikte instrumentarium

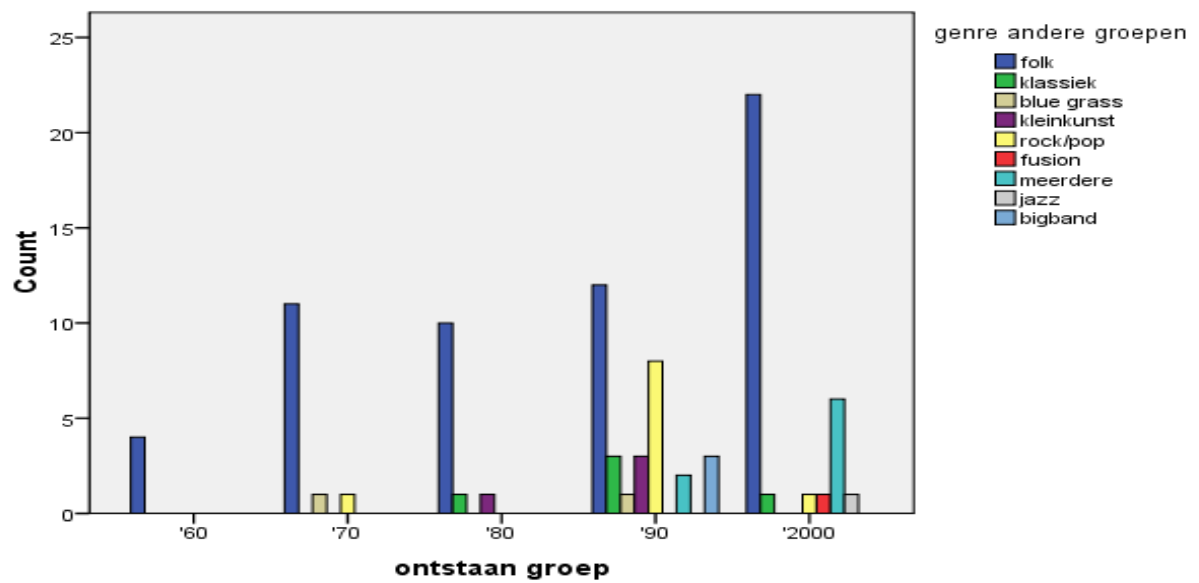


12.4.2. Bijlage IVb: Tabel van het in Vlaanderen gebruikte instrumentarium

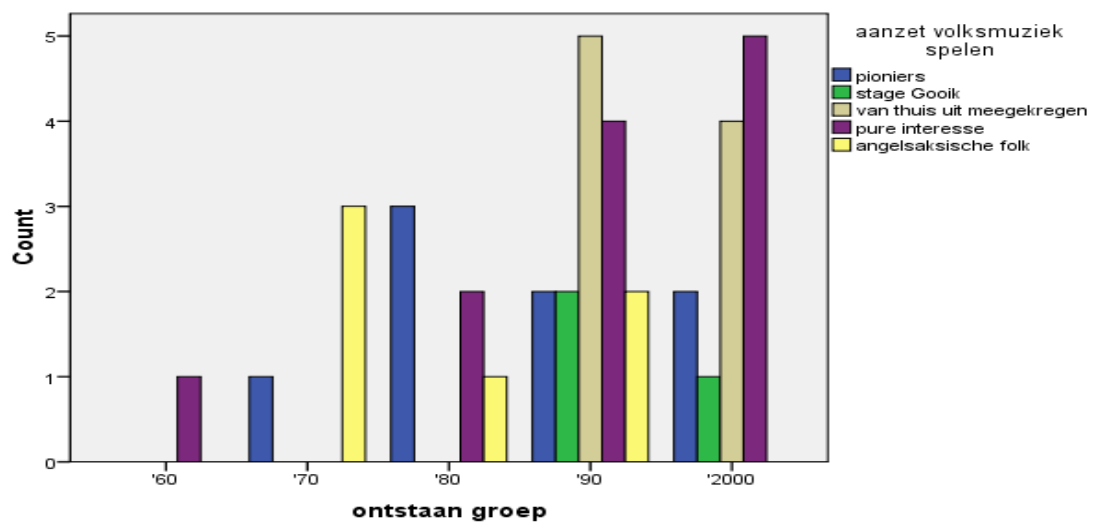
gitaar	58
fluiten (whistles en blokfluiten)	34
viol	30
doedels	24
piano	21
zang	20
diatonische accordeon	16
chromatische accordeon	16
percussie	16
mandoline	16
bas	15
banjo	12
drum	11
draailier	11
dwarsfluit	10
sax	9
contrabas	8
klarinet	7
hommel	7
bodhran	7
mondharmonica	4
schalmei	4
elektrische gitaar	3
trompet	3
bouzouki	3
cahon	3
cello	2
uillean pipes	2
hakkebord	2
hoorn	2
luit	2
cister	2
vedel	2
harmonium	2
kleppers	2
trompet	2
eenhandsfluit	2
viola da gamba	1
nyckelharpa	1
hobo	1
keyboard	1
mandocello	1
spinet	1
ukelele	1
djembe	1
dulcimer	1
concertina	1
mandola	1
didgeridoo	1
rommelpot	1
rinkelbom	1

mondharp	1
rietpijp	1
voetbas	1
darbuqqa	1
daff	1
riqq	1
tombak	1
tabla	1
saz	1
melodica	1

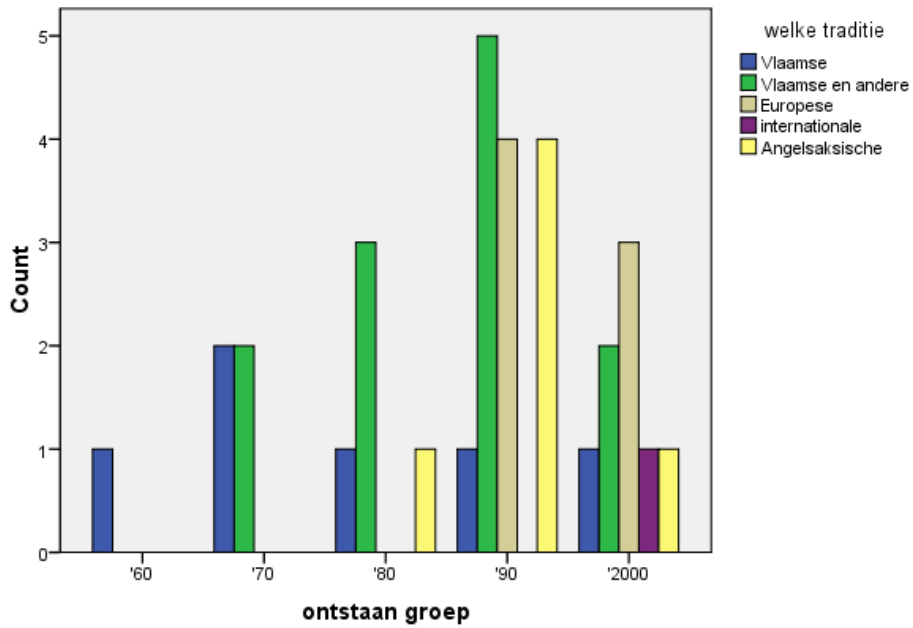
12.4.3. Bijlage IVc: Grafiek ontstaan groepen vs genre andere groepen



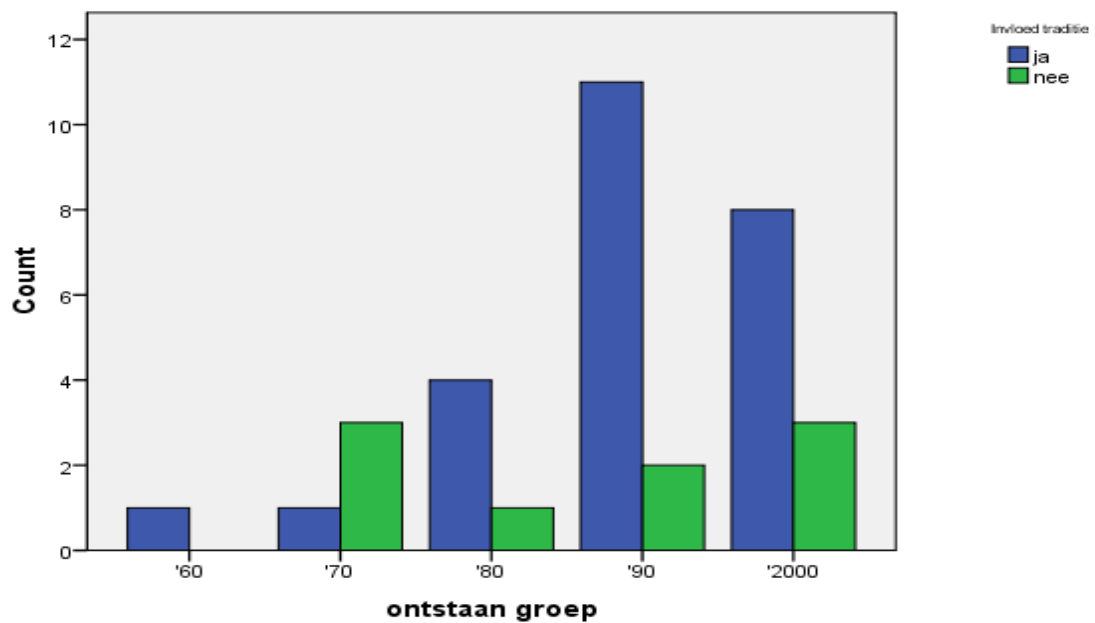
12.4.4. Bijlage IVd: Grafiek ontstaan groepen vs aanzet tot spelen van volksmuziek



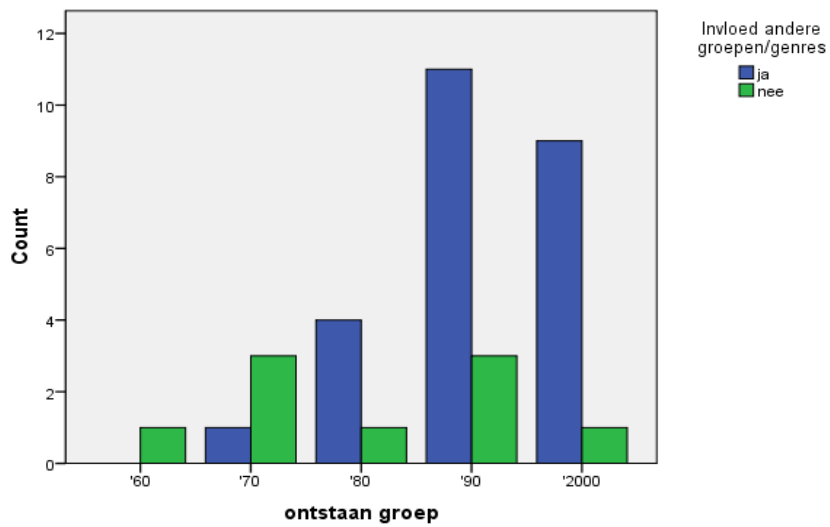
12.4.5. Bijlage IVe: Grafiek ontstaan groepen vs gebruikte tradities



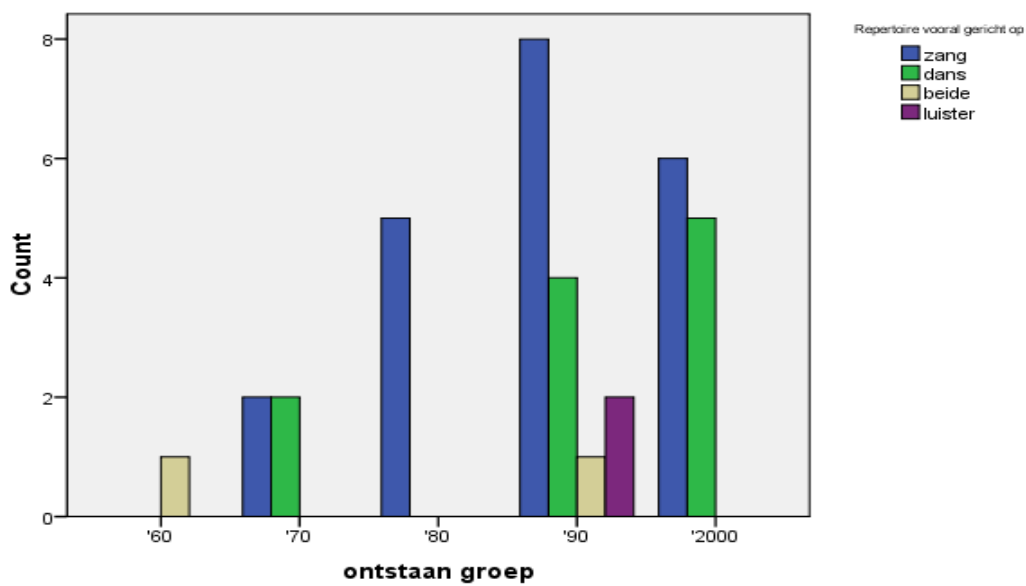
12.4.6. Bijlage IVf: Grafiek ontstaan groepen vs invloed traditie



12.4.7. Bijlage IVg: Grafiek ontstaan groepen vs invloed andere groepen/genres



12.4.8. Bijlage IVh: Grafiek ontstaan groepen vs repertoire



12.5. BIJLAGE V: Lijst Folkclubs en Festivals

12.5.1. Folkclubs

Den Heksenketel

Pelgrimsstraat 22, 2000 Antwerpen - Tel. 03 226 71 64

info@heksenketel.org - www.heksenketel.org

Espiral

Borsbeek (*geen vaste locatie meer, maar op zoek*) - Tel. 03 295 85 60

espinal@telenet.be - www.espiral.be

The Celtic Art Gallery vzw

Genebosstraat 4, 3945 Ham - Tel. 013 67 13 73

marc.reusen@telenet.be - www.c-motion.be/celticartgallery

't Ey

Koutermolenstraat 6b, 9111 Belsele - Tel. 03 772 11 93

stk@skynet.be of tey@skynet.be - www.tey.be

De Centrale

Kraankinderstraat 2, 9000 Gent - Tel. 09 265 98 28 - Fax 09 265 98 24

decentrale@gent.be - www.decentrale.be

Trefpunt vzw

Bij Sint Jacobs 18, 9000 Gent - Tel. 09 225 36 76 - Fax 09 233 10 37

guido@trefpuntvzw.be - www.trefpuntvzw.be

Hot Club de Gand

Schuddevisstraatje - Groentenmarkt 15b, 9000 Gent - Tel. 0486 53 94 55

info@hotclubdegand.be - www.hotclubdegand.be

't Uilekot

Groenlaan 39, 9550 Herzele - Tel. 053 62 64 36

uilekot@skynet.be - www.uilekot.org

Boombal

info@boombal.be - www.boombal.be

't Smiske

Gemeenteplein 7, 1730 Asse - Tel. 02 306 68 85 - 0479 29 90 09

info@tsmiske.be - www.tsmiske.be

Stuk Kunstencentrum v.z.w.

Naamsestraat 96, 3000 Leuven - Tel. 016 32 03 00 - Fax 016 32 03 30

info@stuk.be - www.stuk.be

Volkscafé De Cam

Dorpsstraat 67a, 1755 Gooik - Tel. 02 532 21 32 - Fax 02 532 21 32

volkscafedecam@hotmail.com - www.decarn.be

Folk in Leuven

Vriesenhof 22 bus 7, 3000 Leuven – Tel. 0494 69 17 51
fil@folkinleuven.be – www.folkinleuven.be

Jeugd ontmoetingscentrum Kortrijk (FolkJOC)

JOC Kortrijk, Filip v/d Elzaslaan 35, 8500 Kortrijk
folkjoc@gmail.com - www.kortrijk.be/joc - www.folkjoc.be

Den Ekster

Lettingstraat 42, 8951 Dranouter - Tel. 057 44 68 52
den.ekster@telenet.be - www.den-ekster.com

't Folk Muziekcentrum Dranouter

Dikkebusstraat 234, 8950 Dranouter - Tel. 057 44 69 33 - Fax 057 44 62 43
tfolk@folkdranouter.be - www.folkdranouter.be

De Fagot

Stationsstraat 48, 8770 Ingelmunster - Tel. 051 31 00 74 - Fax 051 32 01 74
jpdeven@belgacom.net - www.labadoux.be

Cultuurkapel De Schaduw

Wezestraat 32, 8850 Ardoorie - Tel. 0479 80 94 82
info@deschaduw.net - www.deschaduw.net

Muziekpublique vzw

Zaal Molière, Naamsepoortgalerij, Bolwerksquare 3, 1050 Brussel - Tel. 02 217 26 00
info@muziekpublique.be - www.muziekpublique.be

Centro Galego de Bruxelas v.z.w. / La Tentation

Lakensestraat 28, 1000 Brussel - Tel. 02 223 22 75 - Fax 02 211 40 93
info@latentation.com - www.latentation.com

Toogenblik

Cortenbachstraat 11, 1130 Haren (Brussel) - Tel. 02 215 99 66
(tijdens de openingsuren) - 02 245 93 65 (Willy Verkoelen)
willy.verkoelen@skynet.be - www.toogenblik.be

12.5.2. Festivals

- **Dranouter aan Zee**, 2 april 2010, De Panne, www.dranouteraanzee.be
- **Feest van de Folk**, 17 april t/m 1 mei 2010, overal ten lande, www.feestvandefolk.be
- **Folk in 't Gruun**, april 2010, Schoten, www.folkintgruun.be
- **Labadoux Festival**, mei 2010, Ingelmunster, www.labadoux.be
- **Na Fir Bolg**, 3, 4 en 5 juli 2009, Vorselaar, www.nafirbolg.be
- **Gooikoorts**, 3, 4 en 5 juli 2009, Gooik, www.gooikoorts.be
- **Brosella Folk**, 11 en 12 juli 2009, Brussel, www.brosella.be
- **Colora Festival**, juli (nog geen datum), Leuven, www.colora.org
- **Gentse Feesten**, 18 t/m 27 juli 2009, Gent, www.trefpuntvzw.be - www.boombal.be
- **Klinkers**, eind juli begin augustus (nog geen datum), Brugge, www.klinkers-brugge.be

- **Sfinks**, 24 t/m 26 juli 2009, Boechout, www.sfinks.be
- **M'Eire Morough**, 24 en 25 juli 2009, Dendermonde, www.folkdendermonde.be
- **Dranouter Folk Festival**, 7, 8 en 9 augustus 2009, Heuvelland, www.folkdranouter.be
- **Celtic Art Gallery Festival**, 14, 15 en 16 augustus 2009, Ham, www.folkfestivalham.be
- **Folkin' Ro**, 15 augustus 2009, Sint-Genesius-Rode, www.folkinro.be
- **Paulusfeesten**, 11 t/m 17 augustus 2009, Oostende, www.paulusfeesten.be
- **Deerlycke Folkfestival**, 21, 22 en 23 augustus 2009, Deerlijk, www.deerlycke.be
- **InstrumentiVal & -Bal**, 21 t/m 25 augustus 2009, Gooik, www.muzeekmozaiek.be
- **Boombalfestival**, 27 t/m 30 augustus 2009, Lovendegem, www.boombalfestival.be
- **Schots Weekend**, 11, 12 en 13 september 2009, Bilzen, www.scottish-weekend.be

12.6. BIJLAGE VI: Luistervoorbeelden

1. WOODY GUTHRIE – *Wiggledy Giggledy*
2. PETE SEEGER EN THE WEAVERS – *When the Saints Go Marching in*
3. BOB DYLAN – *Blowin' in the Wind*
4. FAIRPORT CONVENTION – *All Your Beauty*
5. ALAN STIVELL – *Le Chant de Taliesin*
6. MALICORNE – *Marion les Roses*
7. WANNES VAN DE VELDE – *Jefke heeft me ne sjiek gerefuseerd*
8. HET BRABANTS VOLKSORKEST – *Polka uit Nederokkerzeel*
9. T KLIKSKE – *Van 't haasken*
10. RUM - *De Moorsoldaten*
11. KADRIL – *Louise*
12. FLUXUS – *Tricot*
13. LAIS – *'t Smidtje*
14. AMBROZIÏJN – *Schoon Lief*
15. AEDO – *Lowy*
16. EMBRUN – *Polka's*
17. TRANSPIRADANSA! – *7/8*
18. TROMMELFLUIT – *De Laatste Noot*