

## Kunst en cultuur

### De revival van de **folk** in een juist daglicht geplaatst

*Folk is recent sterk in het nieuws geweest en iedere folkliedhebber zou daar blij om zijn geweest als de aanleiding daartoe een andere ware geweest. De aanleiding was, de controverserond Soetkin Collier, zangeres van Urban Trad, de Belgische selectie voor het Eurovisiesongfestival. De zangeres wordt ervan beticht sympathie te koesteren voor het extreemrechtse gedachtegoed. Uiteindelijk werd zij vanwege deze heisa uit de groep gezet.*

*De smeuïge verhalen over 'folke' en 'extreemrechts' zijn bij het brede publiek zullen blijven hangen. Het valt sterk te betwijfelen of er na deze storm in een glas water ook maar iemand is gaan nadenken over 'wereldmuziek' en 'nationalisme' en de eventuele banden tussen beide, behalve dan natuurlijk het folkmilieu zelf. Het is ook twijfelachtig of iemand de feiten heeft kunnen loswrikken uit het karkas van symboliek en ideologie. Het is daarom de bedoeling van de auteur om in het korte bestek van dit artikel wars te blijven van elke ideologie en een aantal meer concrete feiten rond folk toe te lichten. Concrete feiten verschaffen immers duidelijkheid en laten zich niet in met politieke beschuldigingen. Ze kunnen ook aantonen dat de grote symbolen of de grote verhalen die in de hele discussie als slagwaarden worden gebruikt, niet kloppen.*

**Cor Vanistendael**

Je kon er in februari niet naast kijken: Soetkin Collier, zangeres van Urban Trad, wordt uit de band gezet en gebannen uit de Belgische selectie voor het Eurovisiesongfestival. Aanleiding van de hetze is een dossier dat de staatsveiligheid bezorgde aan Franse gemeenschapsminister media & cultuur, Richard Miller, een dossier met daarin een aantal 'feiten'. De zangeres wordt ervan beticht sympathie te koesteren voor het extreemrechtse gedachtegoed. De feiten spreken voor zich; Soetkin Collier werd een aantal keer administratief aangehouden na deelname aan manifestaties van het Taal Aktie Komitee. De minister besluit dat 'iemand die ervan verdacht wordt sympathie te koesteren voor extreemrechts, ons land niet kan vertegenwoordigen op het Eurovisiesong festival'. Urban Trad was door de RTBF afgevaardigd, evenwel zonder preselecties, om ons land te vertegenwoordigen op het illustere festival. De Waalse pers reageert furieus op het incident, de Vlaamse pers neemt een overwegend gematigde houding aan en probeert de feiten die de zangeres ten laste worden gelegd, te duiden.

Als enige Vlaamse krant publiceert De Morgen op 22 februari echter een meer tendentieuze artikel waarin de band tussen het folkmilieu en extreemrechts uit de doeken wordt gedaan. Het artikel prijkt op de voorpagina van een weekendbijlage en draagt de provocerende titel 'Eigen Folk Eerst'. Wat later blijkt de inhoud van het artikel niet al te correct. De auteurs van het artikel – Jeroen De Preter en Douglas Deconinck – zien zich verplicht om zich openlijk te verontschuldigen, vooral na een storm van protest uit het folkmilieu en een paar formele juridische klachten van de meidengroep Laïs, die in het artikel herhaaldelijk door het slijk wordt gehaald. In een tweede artikel, dat een week later – en uiteraard niet meer op de voorpagina – verschijnt, bekennen de journalisten dan ook dat ze hun informanten niet voldoende screenden en dat ze niet begrijpen waarom bepaalde mensen het blijkbaar leuk schijnen te vinden om folkmuzikanten te koppelen aan extreemrechts. Ze verontschuldigen zich ook voor hun gebrek aan journalistieke diepgang in het bewuste artikel. Een al te luide naïviteit? Twee weken later verschijnt het recht van antwoord van Laïs dat u nog steeds kan nalezen op hun website ([www.lais.be](http://www.lais.be)).

De verdachtmakingen omtrent Soetkin Collier waren trouwens niet nieuw. Het begon allemaal die ene avond van het Dranouter-Festival, editie '96. Laïs, een tot dan toe onbekend meisjestrio, slaat publiek en pers met verstomming. Soetkin is één van hen, maar wordt een paar maanden later aan de kant geschoven. En de geruchtenmolen trok zich op gang: was die beslissing wel zo apolitiek als werd voorgesteld? Nog geen zes maanden later duikt de zangers als herboren weer op. Deze keer als lid van Ambrozijn, nog één van die groepen uit de jonge folkgarde, die pers en publiek overdonderen met hun talent en vooral hun passie voor deze als oubollig bestempelde muziek. Deze keer bevindt Soetkin zich in onverdacht gezelschap. Wouter Vandenabeele, de violist van Ambrozijn, zal later de multiculturele bigband Olla Vogala oprichten. "Was de ideologische strijdbijl dan begraven?" vroeg men zich opnieuw af. Of de beschuldigingen aan het adres van Soetkin Collier steek houden of niet, (dat doen ze in geen geval voor wie de 'dramatis personae' persoonlijk kent), zeker is wel dat de pers in deze affaire maar weinig zin voor

nuance aan de dag legde. Het gevolg was dat vrijwel iedere folkmuzikant in België zich persoonlijk beledigd en gekwetst voelde.

Maar het folkmilieu reageerde. De folkband Ambrozijn organiseert een 'moreel benefiet' voor Soetkin Collier in 'De Centrale' in Gent. Een symbolische plek, want het is de thuishaven van veel multiculturele initiatieven in Vlaanderen. Gastmuzikanten van Ambrozijn die avond: de zanger Djamel, de percussionist Bahija Marakchi Abdallah en... Soetkin Collier. Een concert als statement, om aan te tonen dat folkmuzikanten wel degelijk wereldmuzikanten zijn en niets met extreemrechts te maken willen hebben. Enkele muzikanten gaan zelfs nog verder en publiceren in de krant 'De Standaard' van maandag 10 maart een open brief, om de beschuldigingen te weerleggen. Bij de ondertekenaars onder meer Raymond Van het Groenewoud, Jean Blaute, Jari Demeulemeester...

Tot zover de feiten. Het is een spijtige vaststelling, maar waarschijnlijk zijn het vooral de leugens en de smeulige verhalen over 'folk' en 'extreemrechts' die bij het brede publiek zullen blijven hangen. Het valt sterk te betwijfelen of er na deze storm in een glas water ook maar iemand is gaan nadenken over 'wereldmuziek' en 'nationalisme' en de eventuele banden tussen beide, behalve dan natuurlijk het folkmilieu zelf. Het is ook twijfelachtig of iemand de feiten heeft kunnen loswrikken uit het karkas van symboliek en ideologie. Het is daarom mijn bedoeling om in het korte bestek van dit artikel wars te blijven van elke ideologie en een aantal meer concrete feiten rond folk toe te lichten. Concrete feiten verschaffen immers duidelijkheid en laten zich niet in met politieke beschuldigingen. Ze kunnen ook aantonen dat de grote symbolen of de grote verhalen die in de hele discussie als slagzwaarden worden gebruikt, niet kloppen.

### **Wat er aan vooraf ging.**

Midden jaren '90. Het waren woelige tijden voor de Belgische folk. Een nieuwe generatie trad aan met een grote koffer vol nieuwe ideeën. Bij het label *Alea – Wildboarmusic* verschijnt de ene plaat na de andere. Ambrozijn, Fluxus, Lais, (Bub)... brengen hun debuutplaat uit en scoren bij pers en publiek. Lais breekt het ene verkoopsrecord na het andere en wordt in geen tijd dé folkrockband van de lage landen. Maar waar kwamen zij plots zo plots vandaan, al die jonge en getalenteerde folkmuzikanten? Was dit toeval of net zeer goed voorbereid? En vooral: waar hebben zij hun vak geleerd? Is er nu echt een folkboom of is het allemaal maar een opgeklopte boel? Om beter te begrijpen wat er werkelijk aan de hand is en om het geheel vanuit een juister perspectief te kunnen zien, moeten we een heel stuk terug in de tijd. We moeten terug naar de begindagen van de folkrevival in België.

### **Voor WO II**

Vlak ná WOII nemen een aantal mensen, verspreid over heel België de draad op van de volksmuziekkunde. Ze interesseren zich voor 'volksmuziek', 'traditionele muziek' of 'etnische muziek' uit onze gewesten. Ze blijken ook een speciale passie te hebben voor oude instrumenten van volkse origine. Hun onderzoek gebeurt vanzelfsprekend in alle stilte. Het is, op z'n zachtst gezegd, historisch niet zo'n geschikt moment om van de daken te schreeuwen dat je van volksmuziek houdt. Zelfs al waren deze mensen meestal politiek neutraal en onverdacht. Zo was er bijvoorbeeld de Brusselse illustrator en stripauteur Jacques Laudy, de man die de aanzet gaf tot de historische reconstructie van de breugeliaanse doedelzak. Laudy behoorde tot het kranse van de groten in de Belgische stripwereld. Hij was goed bevriend met Hergé, E.P. Jacobs en Willy Vandersteen. Die laatste tekende trouwens een erg aardig portret van zijn vriend in de strip 'Het Spaanse Spook'. De doedelzakspeler die tijdens de Spaanse belegering postvat op de wallen van Brussel is Laudy in eigen persoon. Laudy zou overigens ook model gestaan hebben voor Francis Blake, de trouwe kompaan van Mortimer in de strips van E. P. Jacobs. Laudy deed zijn passie voor doedelzakken op als hersteller van de Warpipes van de Schotse infanterie tijdens WO II. Af en toe werd daar een gaatje in geschoten en Laudy naaide dat dan dicht. Laudy zou reeds in 1947 een getrouwe, maar onbespeelbare, kopie bouwen van een doedelzaktype zoals het voorkomt op de schilderijen van Breugel, Teniers, Dürer... Laudy was zelfs geen muzikant. Hij was alleen gebiologeerd door doedelzakken en als illustrator geboeid geraakt door de schoonheid en uitstraling van de op die schilderijen prominent aanwezige doedelzak. Hij hield van het object en aangezien er geen winkel bestond waar je doedelzakreplika's kon kopen, maakte hij er dan maar zelf één. Jacques Laudy zou zijn hele leven

lang doedelzakken blijven bouwen. Uiteindelijk zelfs een 200 –tal. Zijn instrumenten worden door musea als ‘collectors items’ beschouwd. Exemplaren van zijn hand vind je terug in het MIM te Brussel, het Stadsmuseum van Antwerpen, het museum van de stad Brest (Frankrijk) en het Museum van de Gaita in Leon (Spanje).

Maar aangezien in Noordwest Europa de doedelzaktraditie al bijna 50 jaar dood was en men geen bespeelbare historische instrumenten had teruggevonden, liep het bespeelbaar maken van deze mythische doedelzakken niet van een leien dakje. Twee andere illustratoren (het toeval is hier niet van de lucht), de Vlaming Herman Dewit en de Waal Rémi Dubois, vervolmaken het instrument op basis van de Midden-Franse doedelzaktypes. Wat vandaag bekend staat als ‘de Vlaamse doedelzak’, is met andere woorden een hedendaagse reconstructie die geen enkel verband houdt met welke traditie dan ook. Het is een in alle opzichten hedendaags en modern instrument, dat precies beantwoordt aan de eisen die doedelzakspelers vandaag de dag stellen. Het verhaal van deze reconstructie is, in al zijn aspecten, zeer kenmerkend voor de Belgische folk: er is geen band met de traditie; Walen, Brusselaars en Vlamingen bevruchten elkaar en het kind krijgt een verkeerde naam.

Ik schrijf wel degelijk dat men na WO II de draad ‘opnieuw’ opneemt want uiteraard zijn er voorgangers. Al lang voor WOII wordt zeer belangrijk werk verricht om het Belgisch cultureel erfgoed van volkse oorsprong te onderzoeken, op te tekenen, in kaart te brengen en te bewaren. De motieven van deze onderzoekers zijn zelden van politieke aard en meestal heel duidelijk: zij zien de traditionele maatschappijvormen verdwijnen onder druk van de industrialisatie en in het kielzog van deze vernietiging verdwijnen de traditionele muziekvormen. De muzikale lappendeken die de rijkdom van het Europese continent weerspiegelden, dreigt te verdwijnen onder druk van de tijdsgeest. Deze mensen willen de Belgische traditionele muziek niet alleen inventariseren, maar ook vastleggen en bewaren voor het nageslacht. De vermelding ‘Belgisch erfgoed’ gebeurt trouwens heel bewust omdat het kader waarbinnen men voor WOII opereerde, enerzijds bestond uit Belgische staatsinstellingen of omdat men het onderzoek steevast beperkte tot het Belgische grondgebied, anderzijds ook omwille van een heel andere reden.

Alras kwam de oude garde etnomusicologen en volksmuziekkundigen tot de vaststelling dat er binnen het koninkrijk België weinig verschillen bestonden tussen de traditionele muziek van de noordelijke, Nederlandstalige en de zuidelijke, Franstalige gebieden, als het ging om repertoire, muzikale stijl, instrumentarium, enz. Er is dus van in het begin een algemene en gefundeerde consensus over het ontbreken van grote etnische verschillen tussen de muziek van de twee taalgroepen in het koninkrijk België. Er zijn, integendeel, zelfs sterke aanwijzingen dat deze gemeenschappen elkaar altijd hebben beïnvloed. *Een typisch Vlaamse volksmuziek met een duidelijk en afgetekend karakter bestaat dus niet.* Het is een vaststelling waaraan veel folkmuzikanten en folkjournalisten nog steeds achteloos voorbij gaan. Men heeft het steevast over *Vlaamse* volksmuziek, op zich reeds een bijkleuren van de feiten.

## De eerste nieuwe generatie

De nieuwe generatie van na WOII heeft natuurlijk een heel ander idee over hoe zij wil omgaan met de traditie. Ook zij zien de muzikale tradities verdwijnen als sneeuw voor de zon, maar deze jonge garde wil – in tegenstelling tot hun voorgangers – niet machteloos toezien, hoe het proces van afkalving en teloorgang verdergaat. Zij willen het tij keren en nemen zich voor om de volksmuziek nieuw leven in te blazen. Zij willen niet alleen zélf de oude liederen zingen, zij willen de oude instrumenten ook opnieuw kunnen bespelen en ze, bij gebrek aan degelijk historisch materiaal, ten slotte zelf leren bouwen. Zij gaan bijzonder actief op zoek naar de laatste volkszangers, instrumentenbouwers en dansers en laven zich aan de bron. Ook hun motieven zijn duidelijk en slechts bij hoge uitzondering politiek gekleurd. Wat hen drijft is immers een ‘renaissance’ van de traditionele volksmuziek. Zij willen deze muziek behoeden voor verdwijning, ze zijn bekommerd om de muzikale genetische diversiteit en willen de traditionele volksmuziek een tweede leven bezorgen. Daarom worden zij met een Angelsaksische term de *revival* muzikanten genoemd.

Deze eerste generatie van pioniers is een bijzonder geïnspireerd soort mensen. Zij willen een romantisch leven leiden vol muziek en zonder al te veel compromissen. Ten slotte kiezen een aantal van hen om van hun nieuw gevonden stiel te gaan leven. Mensen als Herman Dewit, Wannes Vandeveld, Willem

Vermandere... en groepen als Rum, het Brabants Volksorkest... worden onverhoopt populair. Hun LP's gaan als zoete broodjes over de toonbank. We spreken in de jaren '70 over successen met 17.000 exemplaren van de debuutplaat van't Klikske, 20.000 exemplaren per plaat van Wannes Vandevelde of Willem Vemandere, 40.000 exemplaren van Rum 2...

Behalve Laïs en Urban Trad haalt geen enkele band van de nieuwe generatie zulke verkoopcijfers. Kadri laten we hier dan nog buiten beschouwing omdat deze heren al langer dan 25 jaar in het vak staan en bijgevolg niet echt tot die generatie kunnen worden gerekend. Een bekendere folkband als Ambrozijs, Fluxus of Troissoeurs is al erg tevreden als ze over een periode van 2 tot 3 jaar zo'n 3 tot 5000 CD's afzetten. Jazzmuzikanten en klassieke muzikanten bijten in hun instrumenten van afgunst. Van de alternatieve, akoestische muziek is folk inderdaad veruit het populairst. Maar als we kritisch blijven, spreken de cijfers voor zich. Er is natuurlijk een grotere versnippering dan in de jaren '70 en '80 en ook het uitblijven van een paar populaire zangers in de folk verklaart misschien het verschil. Folk wint doorgaans aan populariteit wanneer de belangstelling voor het Nederlandse lied toeneemt. Hoe dan ook zal bijkomend onderzoek naar verkoopsaantallen, aantal voorstellingen en aantal producties moeten uitwijzen welke de werkelijke tendensen zijn. Tot nader order is er geen sprake van een folkboom. Verderop in dit artikel zullen we nog zien waarom de perceptie dan zo anders is.

De eerste generatie *revival* muzikanten blijft ook niet verstoken van de nodige persaandacht. Alle nationale media publiceren met de regelmaat van de klok artikels over het fenomeen. Alle bands uit de begindagen spelen zowel in Vlaanderen als in Wallonië en Rum maakt zelfs een Europese tournee. De uitwisseling van kennis en ervaring gebeurt trouwens (zoals voor de doedezak) in beide richtingen. In de jaren '60, '70 en '80 wordt duidelijk geen communautair robbertje gevochten als het om muziek gaat. Er heersen een groot wederzijds respect en collegialiteit, zoals dat vandaag nog steeds het geval is binnen het folkmilieu. De term 'Vlaamse folk' bestond in die dagen trouwens niet. Het gaat om 'volksmuziek' of om 'kleinkunst'. De toon in die artikels kunnen wij ons trouwens vandaag niet goed meer voorstellen. Ik citeer even uit de Snoecks van 1973: "*Walter De Buck – in hem zindert het rauwe en toch sappige Gents, zijn moederspraak...*" En over Wannes Vande Velde: "*Onder zijn buid gist en borrelt en groeit zijn enige, echte lotsbestemming: de troubadour te zijn voor zijn eigen volk...*" Snoecks is een populaire, progressieve<sup>1</sup> publicatie in die jaren! Je zou dergelijke uitspraken vandaag eens moeten durven plaatsen onder een foto op pakweg de voorpagina van de weekendbijlage van De Morgen. Je wordt als redacteur gelijk aan de schandpaal genageld en uit de redactie verwijderd wegens extreemrechtse sympathieën! Maar het adjectief 'Vlaams' in combinatie met het substantief 'volksmuziek' of 'folk' is met geen vergrootglas te vinden in die Snoecks van '73. Het blijft ondertussen gissen waarom men het vandaag zo vaak over Vlaamse folk heeft. Als verkoopsargument heeft het alleszins niet gewerkt.

### Traditie of geen traditie

In datzelfde artikel in Snoecks wordt trouwens nog een andere, heel interessante discussie aangesneden. Wat is traditionele muziek eigenlijk? Dit is een cruciale vraag voor iedereen die folk maakt. Alleen al omwille van de duidelijkheid is een helder en sluitend antwoord op deze vraag belangrijk. Want als je beweert de bewaarder te zijn van de muzikale tradities en je met dat argument aanspraak wil maken op erkenning bij de overheid, bij het brede publiek, in het culturele veld of in de pers, dan moet je je muziek wel op een correcte manier kunnen omschrijven en situeren. Je mag je met andere woorden niet verschuilen achter een façade van begrippen. Onduidelijkheid ter zake leidt fataal tot allerlei misverstanden en de buitenwereld zal je terecht pretentius vinden. Bestaat er dan zoiets als een sluitende definitie van het begrip 'folkmuziek'? Het antwoord is, vreemd genoeg, ja! Na meer dan een halve eeuw gebakkelei onder musicologen en muzikanten, kwam men in 1954 op het 6de congres van de International Folk Music Council tot de volgende omschrijving van het begrip folkmuziek:

Folkmuziek is het product van een muzikale traditie die zich door een proces van mondelinge overlevering ontwikkelde. De factoren die de traditie vorm geven zijn:

- Continuïteit die het heden met het verleden verbindt.
- Variatie ontstaan uit de creativiteit van het individu of van de groep.
- Selectie door de gemeenschap die bepaalt onder welke vorm of vormen de muziek voortleeft.

Deze voorwaarden zijn zowel van toepassing op muziek die zich ontwikkelde uit een rudimentaire vorm, ontstaan binnen een gemeenschap en niet beïnvloed door populaire of 'klassieke muziek'<sup>2</sup> als op muziek ontstaan bij een individueel componist die vervolgens opgenomen werd in de ongeschreven, levende traditie van een gemeenschap. Deze voorwaarden gelden niet voor gecomponeerde populaire muziek die in afgewerkte vorm door een gemeenschap werd opgenomen en onveranderd bleef. Want het is immers het voortdurende herwerken en herscheppen door de gemeenschap dat de muziek haar folkarakter geeft.

Enkele voorwaarden zijn volgens deze definitie blijkbaar cruciaal: zo moet er bijvoorbeeld een traditie van mondelinge overlevering zijn die ononderbroken doorloopt tot vandaag. Door de herschepping en selectie bestaat er een natuurlijke variatie. Het mag duidelijk niet gaan om muziek die onveranderd is gebleven. 'Bestaat zoiets nog vandaag?' hoor ik u hardop denken. 'Terecht, stelt u zich die vraag. Als we het over muziek in België hebben zoals die vandaag wordt gespeeld, dan luidt het antwoord volmondig, neen! Er is vandaag geen enkele Belgische jongere die kan aantonen dat hij of zij uit een gemeenschap komt waar nog een levende muzikale traditie bestaat die aan de criteria van bovenstaande definitie voldoet. (Enkele notoire uitzonderingen niet te na gesproken: de percussionisten van de Gilles de Binche zijn deel van één van de weinige maar wel zeer straffe staaltjes levende traditie die we nog rijk zijn – cvi).

Onze muzikale tradities zijn verdwenen. Dood. Gestorven aan een overdosis industrialisatie en woekerende verstedelijking in de loop van de laatste decennia van de 20<sup>ste</sup> eeuw. De generatie die vlak na WO I geboren werd, bewaarde de laatste sporen ervan, tot ook zij te oud werden om nog veel noten op hun zang te hebben. De eerste generatie *revival* folkies verrichte daarom ook uiterst belangrijk werk door achter deze mensen aan te gaan, hun muzikale kennis op te tekenen en een zeldzame keer deze dragers van de traditie ook op een podium voor te stellen. Het doet pijn om, op basis van hun bronnenmateriaal, vast te stellen wat we onderweg allemaal verloren hebben. Want iedereen die ooit met een levende traditie in aanraking kwam, heeft de kracht en de expressiviteit van dergelijke muziek gevoeld. Het is de muziek van mensen zonder veel andere muzikale keuze. Indien ze deze muziek niet maakten, was er nauwelijks andere om de nood te lenigen. Het is muziek met een duidelijke functie, die de primaire culturele behoefte aan muziek vervult.

## De huidige generatie

Maar welke muziek maakt de huidige generatie folkmuzikanten dan wel? Zij zijn de dragers van de muzikale kennis van de *revival*. Vaak zijn het ook letterlijk de zonen en dochters van de eerste generatie *revival* muzikanten. Deze kinderen werden van folkstage naar folkbal naar folkfestival meegezeuld en kregen deze muzikale cultuur met de paplepel mee. Ze gingen deze cultuur ten slotte als hun eigen identiteit aanvaarden. Die identificatie gaat erg diep. Zij beschouwen folk als een onafscheidelijke 'compagnon de route' voor het leven. Feest staat bij deze mensen voor samen muziek maken, samen zingen, samen dansen, samen eten en drinken. Elke functie in het leven wordt gedragen door muziek. Ze maken muziek voor elkaars bruiloften, begrafenissen en geboortes. Deze verregaande beleving van de muziek is uniek en zorg er ook voor dat folkmuzikanten er misschien wel vaker dan andere muzikanten, in slagen op een authentieke manier met hun muziek gevoel over te brengen. De muziek die zij spelen is doorgaans instrumentaal en bestaat uit een amalgaam van enkele melodieën die uit de levende traditie werden opgetekend door enkele veldonderzoekers na WO II, enkele nummers uit verzamelingen van liederen en melodieën die in de loop van de 19<sup>de</sup> eeuw werden verzameld en uitgegeven, veel eigen composities met de traditionele dansritmes als uitgangspunt en behoorlijk veel Frans en Engels *revival* materiaal (zowel traditioneel als nieuw). Het is de verwarring tussen de persoonlijke muzikale authenticiteit van folkmuzikanten en de sterke identificatie met hun muziek, die de discussie over 'traditie' of 'geen traditie' vaak zo onontwarbaar maakt.

## Een woordje technische uitleg

Omdat de kinderen van de *revival* vaak erg jong beginnen met zingen of een instrument leren, worden een aantal van hen gewoon betere muzikanten dan hun ouders. Ze worden ook beter opgeleid: de volksmuziekstages in Galmaarden en later in Gooik, zijn ook buiten het folkwereldje een begrip als kweekvijvers voor folktalent. Maar ook hun referentiekader ligt anders: zij luisteren naar muziek uit Frankrijk, Engeland, Ierland, de Balkan, Gallicië of Scandinavië. Maar laten we vooral de onschatbare

bijdrage van de instrumentenbouwers niet vergeten. De nieuwe generatie is de eerste die over werkelijk professionele, betrouwbare folkinstrumenten beschikt. Hoe belangrijk dat is voor de ontwikkeling van de moderne folk kunnen niet-folkmuzikanten zich amper voorstellen. Het is niet minder dan revolutionair dat, in de loop van de afgelopen 50 jaar, doedelzakken de mogelijkheid kregen samen te spelen met bijvoorbeeld accordeons of klassieke instrumenten.

Het is toch evident dat je met een trompet kunt samenspelen met een piano of met een contrabas? Niet helemaal. Dat is alleen mogelijk omdat de klassieke instrumenten van vandaag een hele evolutie doormaakten en omdat je ze vandaag op een gelijkaardige manier kan stemmen. Ze spelen met het grootste gemak dezelfde chromatische toonladders met 'gelijkzwevende temperatuur' op en neer, van octaaf naar octaaf. Hoog of laag, mits wat oefening klinkt het allemaal hetzelfde. Het hoge woord is eruit: gelijkzwevende temperatuur. Stuart Isacoff, hoofdredacteur van Piano Today, schreef met zijn boek *'De stemming'* een prachtige en toegankelijke geschiedenis over het ontstaan van deze moderne stemmingsmethode. Hij toont daarin scherp aan hoe lastig het wel was om deze stemmingsmethode uiteindelijk aanvaard te krijgen.

Waar het in grote lijnen op neerkomt is het volgende: een natuurlijke, trillende snaar produceert naast de toon waarin ze gestemd staat (bv. Sol) ook nog een hele reeks boventonen of harmonieken. Deze natuurlijke harmonieken of boventonen klinken een reine kwint, een octaaf, een kwart, een terts... boven de grondtoon van de snaar. Alleen hoor je die tonen niet met het blote oor. Ze worden pas hoorbaar wanneer je de grondnoot aanhoudt en tegelijkertijd één van de harmonieken van de grondtoon ernaast laat klinken. Dan hoor je of die toon juist klinkt ten opzichte van de niet hoorbare, maar wel aanwezige harmonieken of daarentegen net vals<sup>3</sup>. Als je die boventoon zeer juist kiest, dan klinkt die als het ware versterkt door de energie van de onhoorbare harmonieken. Bovendien klopt vanaf de terts de precieze afstand die voor een terts zou moeten gelden al niet echt meer voor de volle honderd procent. Natuurlijke harmonieken vertonen namelijk de neiging in toonafstand steeds dichterbij elkaar te kruipen naarmate ze hoger klinken. In deze eigenschap schuilt nu precies het hele dilemma van iedere stemming: stem je een instrument volgens de natuurlijke harmonieken of volgens een mathematisch model van verhoudingen dat voor elke noot moeten kloppen?

Een stemming die volledig de natuurlijke stemming van die boventonen volgt, klinkt buitengewoon helder, maar zou ons modern oor choqueren. Wij zijn immers de gelijkzwevende temperatuur in de stemming gewoon. De oorzaak hiervan is historisch. Wat doe je bijvoorbeeld met een klavierinstrument waar je voor elke noot aan de baskant van het klavier die natuurstemming voor de hoger gelegen noten zou bepalen? Dat is praktisch niet haalbaar. Je zou voor elke basnoot een apart klavier moeten maken. Daarom is men door de eeuwen heen op zoek gegaan naar een manier om, ondanks die natuurlijke trillingseigenschappen van de snaar (of luchtkolom in een blaasinstrument), een stemming te bedenken die een terts in het laagste octaaf gelijkstemde met die in het hoogste. Als men te veel rekening zou hebben gehouden met de natuurlijke harmonieken, was men daarin nooit geslaagd. Daarom liet men alle toonafstanden 'gelijk zweven' ergens tussen de natuurlijke tonen en een mathematisch juiste stemming in.

Maar wat doe je als de stemming van je instrument in grote mate bepaald wordt door de natuurlijke harmonieken? Bij een doedelzak bijvoorbeeld, hoor je twee tonen tegelijkertijd: een lage, brommende bourdontoon en daarnaast de hogere, schellere toon van schalmei. Logischerwijs zorgt de bourdontoon er voor, dat de stemming van de schalmei voorbestemd wordt een bepaalde stramen te volgen, namelijk een stemming die aansluit bij de natuurlijke harmonieken van de bourdontoon. Anders klinkt de doedelzak vals ten opzichte van haar eigen bourdon. Hetzelfde geldt voor ieder ander bourdoninstrument: draailier, hommel, enz. Omdat ze net die bourdonstemming volgen, klinken bourdoninstrumenten vaak zo penetrant en helder dat ze bij sommige mensen letterlijk de haren ten berge doen rijzen. De fysieke beleving van het luisteren naar of bespelen van een bourdoninstrument is totaal anders en daarom vaak fascinerend. De muzikale mogelijkheden zijn echter beperkter dan bij klassieke instrumenten. Om juist te klinken, blijf je met je melodielijn beter binnen de toonaarden verwant aan de grondstemming van het instrument.

Maar hoe kunnen deze twee totaal verschillende stemmingen, de natuurlijke en de gelijkzwevend getempereerde, dan toch met elkaar samenspelen? Omdat moderne bouwers van folkinstrumenten erin

geslaagd zijn een uiterst precieze, aangepaste stemming te ontwikkelen die dat mogelijk maakte. Het praktisch akoestisch vernuft van deze mensen, tart de wetten van de fysica. Ze werken dan ook nauw samen met de meest vooraanstaande fysici en laboratoria op het gebied van de akoestiek. Het resultaat mag er zijn: we kunnen gerust stellen, dat we vandaag in België van bepaalde types doedelzakken wereldklasse produceren. Vandaag beschikken folkmuzikanten, dank zij deze bouwers, over instrumenten van een ongeëvenaarde precisie, betrouwbaarheid en stabiliteit

### **Dus toch geen Vlaamse folk?**

Het hoeft verder geen betoog dat, wat we vandaag kennen als folkmuziek, nog zeer weinig te maken heeft met traditie. Het repertoire dat vandaag in België wordt gebracht heeft nog zeer weinig banden met 'onze tradities'. Dat is misschien jammer, maar gezien de voorgeschiedenis wel begrijpelijk. De jonge garde van vandaag heeft zelf geen voeling meer met de bron, omdat die is opgedroogd. Ze hebben ze, op enkele uitzonderingen na, ook niet persoonlijk gekend. De dragers van die muziek leven niet meer of zijn te oud geworden om nog te spelen of te zingen. Wat niet wil zeggen dat er geen materiaal voorhanden is. Zoals ik al aanhaalde verzamelden de revivalmuzikanten een schat aan gegevens. Maar de jonge, gedreven muzikant of groep van muzikanten die zich daar werkelijk in gaat verdiepen, moet nog opstaan. De praktische beslommeringen zijn dan ook niet van de minste. Anders dan in andere landen, besteedde de overheid geen cent aan onderzoek, uitgaven of de aanleg van een centraal archief om deze verzamelingen toegankelijker te maken. Als je vandaag op zoek gaat naar bronnen, moet je een uitgebreide visiteronde afleggen langs iedereen die zich de afgelopen 50 jaar met deze muziek heeft ingelaten. We spreken al gauw over een 100-tal versnipperde verzamelingen, vaak niet of maar gedeeltelijk geklasseerd, soms alleen op cassettes in vaak erbarmelijke staat, niet uitgeschreven, enz. Dit is een tragische en schandelijke situatie en ik lanceer bij deze dan ook een oproep aan alle beleidsmakers om deze wantoestand definitief naar de geschiedenisboeken te verwijzen

Muzikanten die er vandaag voor kiezen om zich professioneel met folk bezig te houden, doen dit daarom ook louter en alleen omwille van artistieke redenen. Zij houden net van die 'andere' klankkleur en stemming van bourdoninstrumenten. Ze gaan op zoek naar de grenzen van de muzikale mogelijkheden van de bourdonmuziek. Op veel erkenning kunnen ze daarbij niet altijd rekenen. Het kransje van folkmuzikanten van de nieuwe generatie dat vandaag van hun muziek kan leven, is zeer klein. Recent werden aan de muziekacademies van Gooik en Ieper initiatieven ontwikkeld om volwaardig onderwijs op folkinstrumenten aan te bieden. Dat levert voor een aantal muzikanten vast werk op. Maar werkelijk onbezorgd kun je hun bestaan nauwelijks noemen. Er een gezin met kinderen mee onderhouden blijft problematisch. Desondanks zie je vandaag opnieuw een zeer gedreven jongere generatie van fantastische virtuozen opstaan. Deze jongste garde studeert klassieke muziek of jazz aan het conservatorium, om zich in haar vrije tijd te wijden aan de folk. Het resultaat is: precisie met gevoel. Ze zijn nog piepjong, maar wat een klasse! Groepen als Griff, Goze, Bal des Boiteux, Mairan, Daziboa, Follia, 'k voel me Belg, Netel... zijn werkelijk spectaculair en...zeer dansbaar.

### **Nog één taboe en nog een belangwekkend verhaaltje.**

Wist u dat volksdansen vandaag opnieuw in is? Dat volksdansen vandaag helemaal weg is uit de politieke donkere hoekjes van weleer? Dat volksdansen vandaag niet meer met de IJzertoren of vendelzwaaien wordt geassocieerd, maar eerder met Rock & Roll of Salsa? Tijdens het Interbellum werd het volksdansen inderdaad omarmd door de Vlaamse beweging en vervolgens politiek doodgeknuffeld. Maar na WO II gebeurde hetzelfde met de volksdans als met de volksmuziek. Verschillende mensen wilden wat dreigende verloren te gaan, verzamelen en opnieuw leren dansen. De Vlier, de volksdans- en volksmuziekgroep die Hubert Boone in 1967 oprichtte, is een schoolvoorbeeld van deze nieuwe benadering. Deze mensen leerden volksdansen van oudere mensen uit hun streek en stonden keer op keer versteld van de enorme complexiteit en variatie die zij er aantroffen. De inmiddels overleden Renaat van Craenenbroeck speelde een rol van onschatbare waarde als leraar en verzamelaar. Renaat van Craenenbroeck was getrouwd met een Waalse en gaf les zowel in Wallonië, Vlaanderen, Nederland, als in Noord-Frankrijk. Hij legde samen met de Waal Marc Malempré en enkele anderen de basis voor de huidige heropleving.

Deze bevlogen leraars leerden volksdansen met kennis van zaken, met een degelijk choreografisch inzicht en niet te vergeten, vanuit de buik. Het plezier primeerde. Politiek of nationalisme was in geen velden of wegen te bekennen. Kenmerkend voor de volksdansscène vandaag is, dat zij zich bijzonder weinig bekommert om de etnische of nationale herkomst van een dans. Als u vandaag op een volksbal aan tien jonge dansers zou vragen waar de bourrée vandaan komt die ze zonet met veel overgave gedanst hebben, dan moeten ze u het antwoord waarschijnlijk schuldig blijven. De relatie tussen de volksmuziek en de volksdans is er één van wederzijdse afhankelijkheid. Ik durf zelfs te stellen dat een folkmuzikant niet in staat is om behoorlijk folk te spelen, als hij of zij nooit ten dans heeft gespeeld. Dansers dwingen een muzikant er namelijk toe om ritme te houden, de cadans te respecteren en vooral om te swingen. Het is de swing die het buikgevoel van de folk bepaalt. Folkmuzikanten en dansers vormen dan ook een onafscheidelijk interactief geheel. Dansen is één van de weinige vitale functies van de folk die, ondanks de industrialisatie en verstedelijking, overeind zijn gebleven.

De ontstaansgeschiedenis van het ondertussen zowat legendarische Boombal uit Gent is in die zin zeer illustratief. Twee jaar geleden vroeg de accordeonklas van Wim Claeys (Ambrozijn) aan hun leraar of hij hun niet wat meer balrepertoire kon aanleren. Waarop Wim antwoordde dat ze dan in de eerste plaats moesten zorgen voor dansers, omdat het anders niet zou lukken. Hij vertelde hen dat je wel een dansrepertoire kan aanleren, maar dat het zinloos is om dat in je eentje op je kamertje te zitten oefenen. De leerlingen lieten zich niet onbetuigd. Eén van hen was de trotse bezitter van een schuurtje achter in de tuin. Daar was net voldoende plaats voor een podium en een handvol dansers. Het blijde nieuws dat er een bal zou plaatsvinden op dinsdagavond in de Boomstraat (vandaar de naam) werd per e-mail verspreid. Er werden wat kratten bier koud gezet, want van dansen krijg je dorst, en een oude 'lampadaire' en wat overjarige kerstverlichting zorgden voor de gezelligheid. Er zou maandelijks worden geoefend.

De eerste keer daagden er 10 – wat schuchtere – dansers en ongeveer evenveel muzikanten op. Iedereen die nog geen e-mail ontving, kon desgewenst een adres achterlaten bij Wim die de volgende mail zou versturen. Die volgende keer, een maand later, weer op een dinsdagavond, verschenen al 20 dansers. Er werd stevig geswingd tot het condensatievocht van het zweet en de adem als regen over dansers en muzikanten neerdaalde. Zoals algemeen geweten is volksdansen een intensieve, explosieve sport. Al na de derde of de vierde keer begon het zaaltje krap te worden wegens te veel dansers. De zaak liep ook te laat door, de eerste burens begonnen te klagen over het lawaai. . . Ze besloten het dan maar wat groter aan te pakken. Wim overtuigde de cafébaas van café 'Het Volkshuis', een socialistisch bolwerkje aan de Dampoort in Gent, om zijn feestzaaltje gratis ter beschikking te stellen. Het concept stelden ze wat bij, om meer volk te trekken. Ze vroegen een bescheiden inkomstgeld, betaalden SABAM en boekten de grote namen uit de Belgische folk, om bal te komen spelen: Ambrozijn, Fluxus, Kadril, Ashels, Madigma, Olle Geris, Flint, Papaver. . . passeerden de revue. Er werd ook nog steeds stevig gejamd, voor en na de concerten. Bovendien dienden zich ook spontaan voorprogramma's aan: een duo Bulgaarse illegalen, een Hongaars-Belgische fanfare, spontane performances traden voor het voetlicht. Kortom het Boombal leefde.

Het publiek? Gentse alternativo's en vooral heel veel studenten die een avondje volksdansen wel eens wilden proberen en meteen verkocht waren door de geweldige sfeer. Er kwamen ten slotte zelfs Antwerpenaren, Brusselaars en Walen opdagen omwille van de speciale ambiance en. . . het zaaltje werd met 100 tot 180 bezoekers per balavond opnieuw te klein. Na een jaartje beseftte Wim Claeys dat het allemaal nog groter kon. De laatste avond van het balseizoen hielp het toeval hem een handje. Die avond trof hij het Café 'Het Volkshuis' door een deurwaarder verzegeld aan. Gelukkig bleek De Centrale, het multicultureel ontmoetingcentrum in de buurt geen bezwaar te hebben om het Boombal voor één avondje uit de nood te helpen. Ze stelden genereus hun magnifieke kelderzaal ter beschikking. Het werd na één avond een hechte en permanente samenwerking die ondertussen al een jaar standhoudt.

In de zomer van 2002 trad de organisatie 'Het Boombal' voor het eerst zelf voor het voetlicht. Het Huis van Allijn nodigde Wim Claeys uit, om tijdens de Gentse Feesten 10 dagen lang iedere dag een boombal te voorzien in de kapel in het Patershol. De populariteit van het fenomeen Boombal kreeg een flinke duw in de rug. Vandaag komen op het maandelijks Boombal in De Centrale in Gent meer dan 400 dansers opdagen. Er is een interactieve website ([www.boombal.be](http://www.boombal.be)) en binnenkort trekt het Boombal ook op tournee. Deze bende wil het boombalvirus verspreiden door langs de culturele centra te trekken en dansinitiatie te geven aan wildvreemden. Het schijnt nog te lukken ook.



## Conclusie

Als we terugblikken op de evolutie van de afgelopen jaren in de Belgische folk, worden een aantal tendensen zichtbaar. De huidige generatie folkmuzikanten is vooral artistiek geëngageerd en toont relatief weinig belangstelling voor politieke thema's. Ze heeft er zelfs een afkeer van, in de eerste plaats omwille van de regelmatig opduikende en ongegronde associaties met nationalisme en extreemrechts. Het is een generatie die plotsklaps voor het voetlicht werd gesleurd en, zeker in het begin, wat onhandig omging met de plotse aandacht. Het was allemaal zo niet de bedoeling. Ze waren al jaren in kleine kring met hun muziek bezig en plots keek de halve wereld verbaasd en overmatig geïnteresseerd over hun schouder mee. Ze waren ook allemaal nogal jong en hadden nog geen bewuste visie op hun eigen muziek ontwikkeld. Het kostte hun dan ook enige moeite om met een vlot verhaal voor de dag te komen, dat voor een breed publiek – dat bij wijze van spreken nog nooit van een draailier had gehoord – toegankelijk was. Bijgevolg kwamen de jonge folkies erg spontaan en sympathiek over in de pers. Laïs baande de weg van de populariteit en de rest werd meegezogen.

De publieke belangstelling kwam dus onverwachts, na een periode van relatieve windstilte rond de Belgische folkscène. Niet dat men stilstond of dat er geen vernieuwende dingen gebeurden, wel integendeel. Alleen, een breder publiek kon je er niet vaak mee bereiken. Hoewel er altijd wel een uitzondering opduikt: veel mensen herinneren zich de opkomst van Kadril in die periode. Van hun plaat 'Nooit met Krijt' (met Patrick Riguelle als zanger) gingen er ondertussen ook al meer dan 10.000 stuks over de toonbank. Wat deze generatie in de schoot geworpen kreeg is dan ook uniek te noemen. Ze hebben ongetwijfeld veel aan hun eigen talent te danken, maar als er zoiets bestaat als een tijdgeest, dan was die toch wel erg rijp. De nieuwe generatie betekende opnieuw wat de oudere generatie folkies een tijdlang voor hun leeftijdsgenoten had betekend. Folk was weer 'in'. Hoewel de nieuwe populariteit van de folk relatief te noemen is ten opzichte van het echte commerciële circuit.

## De nieuwe folkboom

Waarom men dan zo vaak schrijft over een nieuwe en dan nog wel 'Vlaamse' folkboom heeft daarom ook nog een andere reden, namelijk de beeldvorming. In de jaren '60 en '70 stond folk gelijk aan lang haar, baarden, lange rokken, de legendarische geitenwollen sokken, sandalen en gaan wonen op platteland in een oude boerderij. Folk werd geassocieerd met 'anders gaan leven' en de 'terug naar de natuur'-beweging. De hoezen van de platen zagen er dan ook navenant uit, de persfoto's ook: men liep ergens op het platteland rond in klederdracht, men vlocht manden, men had stevast een baard, enz. Wat in schril contrast hiermee onmiddellijk opvalt bij de nieuwe generatie is hun stedelijk karakter. Voor de meeste folkmuzikanten is de stad de natuurlijke biotoop. Hun fotografie is vaak ook stedelijk. De cover van De Standaard Magazine waarmee de zogenaamde nieuwe folkboom voor het eerst op grotere schaal de pers haalde, was in die zin kenschetsend: een groep jonge muzikanten (met doedelzak, accordeon en draailier in de hand) tegen de achtergrond van een industrieel stedelijk landschap. Winterfolk dat drie winters na elkaar de jonge generatie een podium bezorgde, vond plaats in de Brusselse Ancienne Belgique. Het nieuwe stedelijke kantje van de folk werkte taboe doorbrekend. Het publiek werd op het verkeerde been gezet en vond de nieuwe associatie blijkbaar geslaagd. Folk werd zichtbaar voor een breder publiek trad uit de eigen schaduw. De perceptie dat er plots een folkboom aan de gang was, vindt grotendeels hierin zijn oorsprong.

Wat het 'Vlaamse' kantje van folk betreft wil ik alleen nog het volgende kwijt: er is vanuit muzikaal noch historisch oogpunt geen enkel geldig argument te verzinnen dat kan staven dat folk die vandaag in Vlaanderen wordt gemaakt, een eigen Vlaams karakter heeft dat duidelijk verschilt van de hedendaagse folk uit bijvoorbeeld Wallonië of Brussel. Muzikanten of platenlabels die denken het label 'Vlaamse folk' of Flemish Folk Music te moeten gebruiken om hun muziek te onderscheiden of beter te doen verkopen slaan de bal mis en moeten dan ook niet verstedeld staan wanneer hun muziek verkeerde associaties oproept. Als je een breder publiek opzoekt zonder ten prooi te vallen aan vervlakking, moet je consequent en duidelijk zijn in je communicatie. Het is met de zaak Collier hopelijk duidelijk geworden waartoe begripsverwarring al niet kan leiden.

## Bio

**Cor Vanistendael** (°1971) kwam, na jaren als danser, concertganger en organisator in het folkmilieu actief te zijn geweest, tot de vaststelling dat er geen enkel overzichtswerk over de folkrevival in België bestond. Dit artikel is het eerste van zijn hand dat aansluit bij het onderzoek dat hij voert naar het ontstaan van folkrevival in België met de bedoeling dit boek te schrijven.

## **Noten**

1 Sic: n.v.d.r. (Wij lezen toen eerder Gandalf en Mad magazine

2 de definitie heeft het over 'artmusic'. Het begrip kunstmuziek klinkt nogal kunstmatig, vandaar mijn keuze voor het begrip 'klassiek' dat vele ladingen dekt – cvi

3 n.v.d.r.: cfr. De Indische sitar met zijn 'sympathetische' of 'meetrillende' snaren die de 'onhoorbare' harmonische boventonen hoorbaar maken. (Jan Matthieu)