

Het instrument waar de ziel op speelt. Muziek en het lichaam in Vlaanderen en Brussel, 1890-1940

door

Staf VOS

Abstract

Until recently, music scholars have neglected the historical study of cultural relations between bodily and musical experiences. In critical discourse, classical music was predominantly characterised as an intellectual, spiritual and 'purifying' enterprise. However, between 1890 and 1940, many Belgian critics appreciated references to bodily sensuality, ambiguity and 'impurity' in musical language. This paper offers a historical survey of these two oppositional stances. Drawing on case-studies from Wagner to jazz, I show how, in the inter-war period, the primary way of inscribing the body in music shifted from harmony to rhythm.

"Geloof je echt dat schoonheid puur op rationele gronden kan ontstaan, afstandelijk, als een product van de opleiding en het harde werk van de kunstenaar?"

– "Ja ja, dat geloof ik", zegt Gustav von Aschenbach – en dan ziet hij de mooiste jongen die hij ooit heeft gezien.

– "Nee, zó wordt schoonheid geboren", houdt zijn vriend Alfried vol, "spontaan, uit het leven zelf. Ze is ons voorafgegeven. Jij beschouwt het leven, de werkelijkheid, als een beperking: dat is jouw grote vergissing."

– "Is dat niet wat het is? De werkelijkheid leidt ons maar af, verleidt ons. De kunstenaar moet een voorbeeld van kracht zijn, hij kán niet ambigu zijn."

– "Nee, Gustav, nee. Schoonheid hoort toe aan de zinnen, en kunst is ambigu. En muziek is het meest ambigu van alle kunsten, paradijs van dubbelzinnigheden, waarin jij huishoudt als een dronken kalf. Hoor je het niet?" – en hij speelt de opening van Gustav Mahlers *Vierde Symfonie* – "dat is allemaal jouw muziek."¹

¹ Vrije, verkorte vertaling van een dialoog uit de film *Death in Venice*, Luchino Visconti, 1971.

Componist Gustav von Aschenbach was de protagonist van Luchino Visconti's film *Death in Venice* uit 1971. De film was gebaseerd op Thomas Manns novelle *Der Tod in Venedig* uit 1912, waar Aschenbachs spirituele ambities – hij was een dichter – tragisch werden geconfronteerd met een esthetische zinnelijkheid waartegen hij niet bestand was. Visconti voerde Aschenbach als musicus op, omdat ook Mann zich zestig jaar voordien op componisten als Richard Wagner en Gustav Mahler had gebaseerd voor de creatie van zijn personage. Vooral Mahler belichaamde voor Visconti en Mann de Nietzscheaanse strijd tussen het dionysische en het apollinische die de Europese kunstenaar rond de eeuwwisseling gedoemd leek uit te vechten.

De discussie tussen Alfried en Aschenbach symboliseerde de gespletenheid in de muziekproductie en -receptie die ik in een aantal episodes wil thematiseren voor Vlaanderen en Brussel tussen 1890 en 1940. De representatie van het verlangende, zintuiglijke lichaam speelde immers ook hier een belangrijke rol in de identiteitsconstructie door kunstenaar en publiek. De muzikliefhebbers die rond de eeuwwisseling een Vlaamse nationale muziek voorstonden en daarom de negentiende-eeuwse componist Peter Benoit verheerlijkten, bieden met hun aandacht voor het zintuiglijke in combinatie met een masculiniserende retoriek een geschikt uitgangspunt. Het werk van Richard Wagner werd in de daaropvolgende decennia al veel dubbelzinniger gepercipieerd; de lichamelijke die door de muziek werd verbeeld, was niet louter meer die van de mannelijke, 'zuiverende' krachtdadigheid. De essayistiek van vrijzinnige literatoren als Karel van de Woestijne, Georges Eekhoud en Achilles Mussche scherpte deze gevoeligheid voor de ambiguïteit van het lichaam als leidraad of verleiding in kunst en muziek verder aan. Zij vestigden de aandacht op componisten als Richard Strauss en Claude Debussy. In hun muziek werd het lichamelijke, zinnelijke element veelal herkend in orkestrale kleur- of harmonieverschuiwing.

Vanaf het interbellum kreeg een andere metafoor voor het zintuiglijk engagement van muziek de bovenhand, met name de ritmiek – aanvankelijk nog de veelvormige ritmische prosodie uit de modern-klassieke traditie, naderhand de stuwende, binaire ritmiek – al dan niet met gesyncopeerde melodie – uit de jazz. De stap van Igor Stravinski's dreigende *Sacre du printemps* in de Brusselse concertzalen naar de jazzbands in de omliggende straten was niet zo groot. De ervaring van de Grote Oorlog en de bloeiende filmindustrie speelden wellicht een rol in deze esthetische omslag ten voordele van een voelbare en zichtbare, gedante ritmiek. Maar de overtuiging dat de moderne wereld een meer zintuiglijke en directe kunst nodig had dan tot nog toe voorhanden was, was al ouder, terwijl het moraliserend dictaat dat deze nieuwe

aandacht voor het ‘dionysische’ lichaam van luisteraar en uitvoerder een bezoedeling was van de oude, meer spirituele ‘apollinische’ orde, nog tot op vandaag bleef bestaan.

DE MUZIEKNATIONALISTEN EN HET LICHAAM VAN DE “RENAISSANCE-MENSCH”

In deze worsteling tussen lichamelijkheid en spiritualiteit speelde vooral Karel van de Woestijne de rol van Alfried. Van de Woestijne is bekend als dichter van *Het Vaderhuis*, maar hij was ook de Brusselse correspondent voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. In 1912 – het boek van Mann had hij wellicht nog niet gelezen – schreef hij voor deze krant een knap “In memoriam” voor de net overleden componist Edgar Tinel. Tinel ging weliswaar als “de grammaticus onder de toondichters” en een “koppig gezagvoerder” de geschiedenis in, maar zijn “autoritaire geardheid” had zich in de loop van zijn carrière, “na eene aanvankelijke roes van romantiek” waarin hij Benoit navolgde, tragisch “vergist over haar zelve”. Tinel zou zich, volgens Van de Woestijne, een muzikale “zelfkastijding” hebben opgelegd, waarmee hij zelf nooit helemaal in het reine kwam. Hij zou zich met name eigenlijk meer op zijn gemak hebben gevoeld in zijn meer zinnelijke bladzijden, zoals de *Bacchanale* in zijn toneelmuziek bij *Polyeucte*.²

Net zoals Alfried aan Aschenbach moest uitleggen dat wat hij wilde bestrijden in zijn eigen muziek aanwezig was, zocht Van de Woestijne bij Tinel ambiguïteit waar daar voor tijdgenoten geen sprake van was. Dit verraadde vooral Van de Woestijnes eigen obsessie met het thema. Voor alle anderen was Tinel immers, in positieve of negatieve zin, een consequent conservatief, die geen ‘bezoedeling’ van de ‘muzikale zuiverheid’ duldde. Daardoor raakte op het einde van de negentiende eeuw de zienswijze verspreid dat Tinel en Peter Benoit, de voorman van het Vlaamse muzieknationalisme, een volkomen tegengestelde visie op muziek en lichamelijkheid hadden.³

Al in de eerste monografie over Benoit, uit 1899, accentueerde Georges Eekhoud, een belangrijk Franstalig Vlaams auteur en een goede vriend van Benoit, de lichamelijkheid van Benoits muziek. “Stel

² K. van de Woestijne, Edgar Tinel †, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 30 oktober 1912, in: A. Deprez (ed.), *Verzameld journalistiek werk van Karel van de Woestijne*, dl. 5 (Gent 1992), 576-580.

³ Vgl. S. Vos, “Il n’y a pas de musique flamande... Edgar Tinel tussen Vlaamse beweging en katholieke zuil”, in: *Wetenschappelijke Tijdingen*, 63 (2004), 215-230.

u voor eene kleurige, soms strelende en gemeenzame, soms barnende en barsche muziek”, zo vertaalde Herman Baccaert in 1919, “eene muziek die zou spreken tot zenuwen en zinnen: eene bloedrijke, zwoele, meer impulsieve dan overwogen muziek [...]; een sterk-decoratieve [...] muziek, rond van spieren, [...] het oratorio der Renaissance. [...] de maker dier muziek heet Peter Benoit.”⁴ In een herwerkte versie van Eekhouds roman *La Nouvelle Carthage* (1893) kreeg Benoit een schuilnaam en werd hij veelzeggend getypeerd als “sinon un païen, du moins un “Renaissant” [...]. Rien, ni au physique, ni au moral, des types émaciés, blafards et béats, des primitifs à la Memlinc et à la Van Eyck. Il avait converti au panthéisme l’oratorio chrétien du vieux Bach.”⁵

Nu had Benoit altijd geschipperd tussen het katholieke en het liberale kamp en verkeerde hij eigenlijk vooral in liberale kringen. Tijdens zijn leven en vlak na zijn dood in 1901 rees dan ook felle weerstand van katholieke zijde tegen de zinnelijke stijl waar Eekhoud op doelde. Deze polemiek werd hoofdzakelijk gevoerd door Elisabeth Alberdingk Thijm, die als woordvoester optrad voor Tinel. Eekhoud doelde zeker op Tinel toen hij het over “Memlinc-types” had; Tinel van zijn kant voelde niets voor een seculiere wedergeboorte van Vlaanderen, als die niet door “godsvruchtige” muziek werd begeleid.⁶ In vergelijking met de strakke drang tot orde, zoals de visie van Tinel werd gepercipieerd, was Benoit zonder meer de Dionysus van het Vlaamse muziekland-schap.

Tinels positie werd echter maar door een segment van het Vlaams-katholieke kamp ondersteund, en zou nog vóór 1914 snel terrein verliezen. In 1901 echode de even katholieke Maria-Elisabeth Belpaire dat Benoit “struisch, sterk, vol mannelijke kracht” was, en “niet anders is zijne muziek: men zoekte er niet de mystieke bekoorlijkheid van een Memling of van eenen Tinel. Neen, Benoit’s muziek” hoorde thuis “bij de richting der Renaissance, van het volle, gloeiende, soms vleesche-lijke levensgevoel”.⁷

⁴ G. Eekhoud, *Peter Benoit, sa vie, son esthétique, son enseignement, son œuvre* (Brussel 1897), 42-43, geciteerd en vertaald door Herman Baccaert, “Losse beschouwingen over P. Benoit’s Wezen en Kunst”, in: *Dietsche Warande en Belfort*, 19 (1919), 686-687. Over Eekhoud, zie R. Beyen, “Eekhoud, Georges”, in: *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (Tielt 1998), dl 1, 1048-1049 en L. Mirande, *Eekhoud, le rauque* (Parijs 1999). Het ex-libris van Eekhoud bevatte een fluitspelende sater, de ‘dionysische’ Pan.

⁵ G. Eekhoud, *La Nouvelle Carthage* (Brussel 1893), 108-110.

⁶ Vos, “Il n’y a pas de musique flamande”, 224-229.

⁷ M.-E. Belpaire, “Een Vlaamsche Meester”, in: *Dietsche Warande en Belfort*, 1 (1901), 366.

Gevolg van deze visie was dat Benoit zijn 'natuurlijke onschuld', en daarmee zijn zuiverheid als belichaming van de natie leek te verliezen. Maar zo erg bleek dat niet, de ambiguïteit werd immers onderdrukt door de renaissancemens uit de impressies van Eekhoud te specificeren als bij uitstek 'mannelijk', 'gezond', zuiver 'Germaans' of 'Vlaams'.⁸ De intrinsieke ambiguïteit van de moderne kunstenaar, die Mann zo scherpzinnig analyseerde, werd op die manier wél erkend, maar niet voluit. Het lichaam van Benoit werd enkel geduld als dat van een mannelijke held, een *Übermensch*, maar veel minder als dat van de zinnelijke, erotiserende bohémien zoals oorspronkelijk bij Eekhoud. Het lichaam van Benoit moest immers in een Vlaamse of Groot-Duitse *Kulturkampf* kunnen worden ingezet, en tegenover de oppervlakkige, decadente en verwijfde Franse cultuur mocht geen twijfel bestaan over de ondubbelzinnige mannelijkheid van de Vlaamse identiteit.

DIONYSOS UNBOUND? DE WAGNERIAANSE ERVARING

In die strijd tegen de Franse cultuur stond nochtans niet zozeer Benoits, maar vooral Richard Wagners muziek centraal, en zeker rond de eeuwwisseling. Benoits werk was ironisch genoeg zelf Frans van inspiratie en nauwelijks wagneriaans. Wagner zette het lichaam in de muziek niet centraal door krachtige unisono's in de massazang, maar door zijn ideaal van een *Gesamtkunst*. Hij verenigde de muziek niet alleen met het woord, maar ook met het gebaar, het theater – in zijn ogen de voortzetting van de oud-Griekse dans. Daarnaast, en vooral dat was voor velen problematisch, werd de thematiek en de muziek van vooral *Tristan und Isolde* nog tot in het interbellum gewraakt als té zinnelijk, onder meer door katholieke expressionisten als Karel van de Oever.⁹ Het openingsakkoord van *Tristan* was zo'n ingewikkeld en dubbelzinnig akkoord, dat het in de betekenisgeving met erotiek werd beladen – wat moeilijk te plaatsen was, werd al snel afgeweerd als te zeer 'onder de gordel'. Alfried sloeg in *Death in Venice* ditzelfde akkoord aan om de ambiguïteit en het dionysische element in de muziek van zijn tijd te bewijzen. En het wagneriaanse chromatisme versterkte die bedreigende indruk die de muziekdrama's op het publiek konden maken. Melodievoering en harmonisatie verliepen niet meer

⁸ Baccaert, "Losse beschouwingen", 690.

⁹ S. Vos, *Een licht achter den heuvel. Het verlangen naar muzikale zuiverheid in Vlaanderen tijdens het interbellum* (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse academie van België voor wetenschappen en kunsten N. R. 17) (Brussel 2005), 127-134.

volgens het vertrouwde, evenwichtige schema, maar akkoorden en melodie voerden elkaar steeds naar andere toonaarden, waardoor voor sommigen een haast ondraaglijke dramatische en lichamelijke spanning werd opgewekt.

De gepercipieerde zinnelijkheid van Wagners oeuvre lag aan de basis van zowel het conservatieve scepticisme uit de Vlaamse negentiende-eeuwse Wagner-receptie als de aanvallen van de latere muzikale avantgarde uit het interbellum. De Wagnerliefde van de West-Vlaamse kapelaan Cyriel Verschaeve van in zijn vooroorlogse essays tot tijdens de Tweede Wereldoorlog was daarom niet vanzelfsprekend. Al was hij een priester, van de gangbare verguizing van Wagner op morele gronden trok hij zich nauwelijks iets aan. Belangrijk was natuurlijk dat hij vooral het Duits-nationalistische programma van Wagner beklemtoonde, waardoor de zintuiglijkheid voor velen in een bevredigender daglicht werd gesteld. Daarnaast negeerde Verschaeve de vele 'androgyne' motieven – waar, bij helden of heldinnen, 'mannelijke' kracht samenviel met 'vrouwelijke' zinnelijkheid – in Wagners werk.¹⁰ Niet *Tristan*, maar *Die Meistersinger von Nürnberg* (1867) en *Parsifal* (1882) waren voor hem Wagners belangrijkste werken. *Die Meistersinger* verheerlijkte in zijn ogen de kracht van de zuivere volksgemeenschap; in *Parsifal* symboliseerde de Graal het bestaan van een absolute, ondubbelzinnige waarheid. De rijke muziek van Wagner moest deze antimoderne ideologie – en niet de zelfdestructie van *Tristan* – in de moderne wereld verankeren.¹¹

Karel van de Woestijne hield op een heel andere manier van Wagner. Bij Van de Woestijne was geen sprake van een Germaanse *Kulturkampf* tegen de Franse *civilisation*. Mede omdat die Franse cultuur door het Vlaamse nationalisme al decennialang met vrouwelijkheid en oppervlakkige zintuiglijkheid was geassocieerd, kon Verschaeve niets anders dan de inhoudelijke diepgang en het vastberaden idealisme van Wagners Duitse helden beklemtonen. Van de Woestijne daarentegen genoot als estheet onbekommerd van de bedwelmende, dubbelzinnige roes die Wagners muziek voor hem opwekte, volkomen los van de tekstinhoud. Hij was niet toevallig gefascineerd door de wagneriaanse *performance* als een totaalgebeuren waarin de uitvoering op zich evenveel meetelde als het lichamelijke gevoel van opwinding dat de uitvoering bij het publiek teweegbracht. In 1911 woonde hij vertoningen van de *Ring*-cyclus bij; het was vreemd en bekend, een individualistisch "meêleven van vertrouwd, van inniggekend, maar

¹⁰ Vgl. J.-J. Nattiez, *Wagner Androgyne. A study in interpretation* (Princeton 1993).

¹¹ Vos, *Een licht achter den heuvel*, 119-121.

steeds nieuw, steeds frisch, steeds doortrillend en bezaligend meesterwerk".¹² Later benadrukte hij hoe hij hield van het "collectieve hijgen" in de schouwburg, waarbij hij, door de voortdurende herhalingen van de motieven, onder een obsederende druk van een "gemeenschappelijk" gevoel kwam te staan.¹³ De nadruk op de lichamelijke muziekbeleving eerder dan op het intellectuele programma haalde Van de Woestijne bij de Frans(talig)e Wagner-receptie. In Vlaanderen stak zo'n benadering van Wagner schrill af tegen de gangbare gepolitiseerde toe-eigening.¹⁴

DE ZEVEN SLUIERS. *SALOME* EN *PELLÉAS ET MÉLISANDE*

Anders dan voor Verschaeve, stopte de muziekgeschiedenis voor Van de Woestijne niet bij Wagner. Richard Strauss' opera *Salome*, in 1907 in première in de Muntschouwburg, beoordeelde hij nochtans erg dubbelzinnig. Strauss baseerde zich op het gelijknamige toneelstuk van Oscar Wilde met zijn fin-de-siècle-fascinatie voor zinnelijkheid, waanzin en dood. Libretto en muzikale verklanking raakten in de receptie van deze opera zodanig verstrengeld dat Strauss' muziek op een bedreigende manier de teloorgang van een traditioneel vrouwelijk rolpatroon scheen te vertolken. Van de Woestijne verwerkte dit niet zonder ironie in zijn recensie door een oude dandy aan het woord te laten tegen een "jonge moderne vrouw". "Elke tijd heeft de kunst die hij verdient", meende de dandy. Thans was "de ironie tot systeem verheven: zij is schrikwekkende natuur geworden. Een zachte melancholie? De moderne vrouw heeft de ijdelheid gepeild en eruit geleerd zuiver, dit is: cynisch te zien. [...] Kostschool-nufjes disserteeren geleerd over Darwin en teeltkeus", en op dezelfde amusante toon ging hij verder over de flirt en de verloren vrouwelijke onschuld. "Als ge oprecht zijt", besloot hij, "zult ge bij een volgend werk van Strauss alle gevoelens van uw tijd in deze hypertrophische, ziekelijk-gespannen muziek op het meest-perverse; het walgelijkst-onnatuurlijke, het minst-gevoelde, het moed-willigst uitzonderlijke der libretti herkennen;

¹² K. van de Woestijne, "Het Wagner-Festival in den Muntschouwburg", *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 2 mei 1911, in: Idem, *Verzameld journalistiek werk*, dl. 4, A. Deprez ed. (Gent 1988), 338.

¹³ K. Wauters, *Wagner en Vlaanderen, 1844-1914. Cultuurhistorische studie* (Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 6, 113) (Gent 1983), 454-459.

¹⁴ Vgl. B. van Oostveldt, "11 februari 1920. De eerste operaopvoering van *Pelléas et Mélisande* in Vlaanderen", in: E. Leijnse en H. Vandevoorde ed., *Maeterlinck in de Nederlanden* (Maurice Maeterlinck Stichting, Annales 23) (Gent 2003), 134-137.

gij zult het erkennen als de eenig-mogelijke prikkel voor de twintigste-eeuwse zenuwen.”¹⁵

In dezelfde bespreking liet Van de Woestijne de moraliserende oude heer-met-smaak zeggen dat de impressionistische opera *Pelléas et Mélisande* van Claude Debussy het “frenetische” en “paroxistische” van Richard Strauss oversteeg.¹⁶ Gebaseerd op het toneelwerk van Maurice Maeterlinck wees het “nieuwe banen”, het bracht “eene nieuwe, en ik herhaal: zuivere aandoening”. *Pelléas* was immers pas enkele maanden tevoren in De Munt in première gegaan, en de sensatie was nog vers. In zijn recensie van die première had Van de Woestijne toegegeven dat ook Debussy’s muziek erg “picturaal” werkte – net als die van Wagner en Strauss – , maar tegelijk was ze toch heel anders, “van de allerzuiverste” muziek. Bij *Pelléas* ging immers “uw hart open, gij keert terug tot de bronnen der muziek, gij hoort de antieke melopee, de Helleense cantilenen zingen; gij nadert tot bij de zuivere en zo natuurlijke dramatiek der benedictijnse muziekliturgie”.¹⁷

Net als Verschaeve, besefte Van de Woestijne gaandeweg toch het belang van “zuiverheid” in de muziek. Maar Van de Woestijne’s notie van zuiverheid werd steeds vanuit een paradox gemotiveerd. De “geraf-fineerde eenvoud” van de muziek, die door “dubbelzinnigheid” indruk maakte, kon zijn zuiverheidservaring opmerkelijk genoeg niet in de weg staan.¹⁸ De geproclameerde “nieuwe lente” van Debussy was voor vele Vlaamse critici verwarrend, omdat het Franse muziek was, die enkel om sfeerschepping leek te draaien, daarom nog oppervlakkiger leek dan het cliché van de Franse overbeschaving al wilde en zeker verwijfd was, want te passief.¹⁹ Van de Woestijne koos echter precies Debussy’s uitzuivering boven die van de té pretentieuze Duitsers.

Georges Eekhoud, die zowel *Salome* als *Pelléas* recenseerde in *L’Eventail*, het blad van de Muntschouwburg, zag beide ‘opvolgers’ van Wagners muziekdrama’s dan weer impliciet als twee zijden van de *condition moderne*: hij loofde de zuiverheidsbetrachting van Debussy/Maeterlinck en hun afwezig stellen van het lichaam, maar ook de

¹⁵ K. van de Woestijne, “Salomé in den Muntschouwburg”, *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 10 januari 1907, in: Idem, *Verzameld journalistiek werk*, dl. 1, A. Deprez ed. (Gent 1986), 464-469.

¹⁶ Van de Woestijne, “Salomé”, 469.

¹⁷ K. van de Woestijne, “Pelléas et Mélisande in den Muntschouwburg”, *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 10 januari 1907, in: Idem, *Verzameld journalistiek werk*, dl. 1, A. Deprez ed. (Gent 1986), 377-378.

¹⁸ Van Oostveldt, “Pelléas et Mélisande in Vlaanderen”, 140.

¹⁹ Voor de receptie van het muzikale impressionisme in Vlaanderen, zie Vos, *Een licht achter den heuvel*, 143-178.

poging van Strauss/Wilde om de moderne fysieke sensatie te vatten – en hij zag beide probleemloos naast elkaar.²⁰ Toen *Salome* in 1928 in de Munt werd hernomen, omschreef een andere recensent van hetzelfde *Eventail* nog eens treffend waarom de muziek van Strauss zo'n indruk had gemaakt. “De wellustige bedwelming, de hartstocht, de oplaaiende passie, dicht bij de waanzin”, schreef hij, “dat wordt allemaal geëvoceerd met een zodanig verbazende intensiteit dat het woord alleen die onmogelijk had kunnen brengen”. “Deze muziek heeft zeker minder diepgang dan die van een dichter”, verklaarde hij nader, “maar het is die van een verbluffend schilder, die op zijn palet alle kleuren heeft.” Want “le mouvement et la couleur” maakten deze herneming zo bijzonder, en of het effect nu authentiek of artificieel was, “qui importe”? Wel was van belang dat de illusie een sterke emotie kon opwekken. De muziek van Strauss kreeg zo, meer dan hoogdravende woorden, een rol in de op visuele sensatie gerichte cultuur van het interbellum.²¹

IN LICHTEND ZINGEND FLUÏDE. *PELLÉAS EN ISADORA*

Een andere literator, Achille Mussche, had de relatie tussen lichaam, muziek en geassocieerde “mouvement et couleur” intussen nog anders geformuleerd. In 1921 was de jonge Mussche met Wies Moens en Joris van Severen mede-redacteur van het politiek-culturele blad *Ter Waarheid*, waar hij zich al snel van zou distantiëren vanwege een te rechtse koers. In een bijdrage over danseres Isadora Duncan erkende Mussche de maatschappelijke en culturele breuk met het verleden die de recente oorlog had veroorzaakt slechts ten dele. Wagner was hem veel te druk en overladen geworden, maar diens ideaal van een *Gesamtkunst* bleef voor Mussche bij uitstek modern. Debussy had nadien het evenwicht tussen woord en toon volgens hem veel volmakter gerealiseerd – let op de bewoording: “een schoon mirakel was daar vleesch geworden”. Nu was voor Mussche de tijd gekomen om, “in lichtend zingend fluïde”, ook het lichaam, met de “hymnisch-wel-lenden invloed van standen en gebaren”, in de “symphonischen cirkel” te betrekken.²²

²⁰ G. Eckhoud, “Salome”, in: *L'Eventail*, 20 (1907), nr. 29, 1 en G. Eckhoud, “Pelléas et Mélisande”, in: *L'Eventail*, 20 (1907), nr. 19, 1-2.

²¹ An., “Salome et l'Oiseau de feu”, in: *L'Eventail*, 33 (1928), nr. 32, 1.

²² A. Mussche, “Isadora Duncan”, in: *Ter waarheid*, 1 (1921), 322-324.

Deze eenheid tussen muziek én woord én wat hij noemde “plastiek” was voor Mussche nog niet verwezenlijkt. De verzoening tussen muziek en plastiek wél: die werd letterlijk belichaamd door de Amerikaanse danseres Duncan, die in België voor het eerst optrad in 1905. Duncan was een pionier in de bevrijding van de moderne dans uit het korset van het academische ballet. Onder het motto van een nieuwe natuurlijkheid stelde ze de lichamelijke uitdrukking van de emoties centraal.²³ Een dans van Isadora noemde Mussche “een discant van haar lichaam met het orkest”. Dat lichaam werd niet geduld als einddoel, maar als middel om tot een hogere spiritualiteit te komen.²⁴ Ook andere Belgen waren door Duncan gefascineerd. Wagnerianen als schrijver Maurice des Ombiaux en de monumentale beeldhouwer Victor Rousseau spraken rond de eeuwwisseling van een verzoening tussen muziek en beeldhouwkunst door toedoen van de dans. Rik Wouters modelleerde zijn expressionistische beeld *Zot geweld* dan weer na een voorstelling van Duncan.²⁵

Duncan zorgde voor een opwaardering van de lichaamscultuur. Ze stelde het lichaam aanwezig op de burgerlijke podia en gaf de muziek waar op dat moment iedereen storm voor liep (onder meer Wagners “Walkürenritt”) een ongeziene kracht en onmiddellijkheid. Haar blootsvoetse sensualiteit was choquerend genoeg om “verfrissend” te zijn – volgens Mussche voelde de toeschouwer zich fysiek herboren. Tezelfdertijd kon de bedreiging van deze sensualiteit worden geneutraliseerd door ze als een spiritueel teruggrijpen naar een Oud-Griekse zuiverheid te idealiseren – een zuiverheid waarbij lichaam en ziel in harmonie waren. Isadora belichaamde “de koninklijke belofte van het ritme der Panatheneeën” in “dit breugeliaanse tijdperk van karikaturale mensjes”. De moderne tijd was die van het volmaakte, lees: maakbare, lichaam in actie, maar ambiguïteit werd door Mussche niet geschuwd. Het lichaam, zolang “de ziel erop speelt”, mocht zowel wellustig als kuis zijn, als een Salome, in Wagners “Bacchanale op de Venusberg” uit *Tannhäuser* of in een spiritueel Oosters gebed.²⁶

Een voorwaarde voor de eenheid tussen muziek en plastiek was wel dat de muziek zich ritmisch meer zou ontwikkelen – want “in den

²³ M. Franko, *Dancing modernism, performing politics* (Bloomington 1995), 1-20.

²⁴ Mussche, “Isadora Duncan”, 321, 323-324.

²⁵ M. des Ombiaux, *Victor Rousseau* (Brussel 1908), 26-29; V. Rousseau, “La Danse et la Sculpture”, in: *Académie royale de Belgique. Bulletins de la Classe des beaux-arts*, 11-12 (Brussel 1920), 175-181 en O. Bertrand en N. Wouters, *Rik Wouters. Visies op een levensloop. Onuitgegeven herinneringen* (Brussel 2000), 37-38, 176 en 243.

²⁶ Mussche, “Isadora Duncan”, 321-322.

laatstentijd eerst rijpt de muziek tot de staat van dans". De Westerse mens moest volgens Mussche de "ritmische vitaliteit" als levensprincipe erkennen – "Im Anfang war der Rhythmus".²⁷ De muzikale metafoor voor de moderne lichamelijke verschoof zo in de representatie meer en meer van de kracht van de massazang, de chromatische harmonisatie of de rijkdom van het kleurenpalet, naar het ritme. Bij Wagner werd de lichamelijke van de muziek in de eerste plaats nog ervaren als resultaat van de "hijgende" harmonische spanning in het orkest en van de *performance* zelf, waarin de zangers met hun hele lichaam moesten zingen om de fysiek steeds meer eisende partituren aan te kunnen. Hetzelfde gold voor de orkestmuzikanten; de orkesten werden bovendien groter om de luisteraar, ook zonder Dolby Surround, steeds dieper in de muziek te laten verzinken.

Bij *Salome* merkte Eekhoud al bijzondere ritmes op. Maar het belangrijkste in Strauss' partituur was dat hij de spanning tussen de lichamelijke van Salome en de 'lijfloosheid' van Jokanaan – hij zingt het grootste deel van de opera vanuit zijn kerker in een put, en hij eindigt zonder hoofd en zonder stem – harmonisch definieerde. De passages waarin Salome wordt opgevoerd barsten uit hun voegen van harmonische chromatiek, die nog versterkt wordt door Oosterse melismen, terwijl wanneer Jokanaan moraliseert, de burgerlijke normaliteit in de klassiekere harmonie uit de Duitse traditie wordt bevestigd – in Do groot nog wel, met brede frasen in de parallelle hoornstemmen. Hier wordt een genderpatroon opgelegd van 'vrouwelijke' hysterie en 'mannelijke' ascese en wilskracht.²⁸ In de recensie van Van de Woestijne werden die rollen deels bevestigd, deels ironisch afgezwakt. De jonge moderne vrouw was zonder twijfel een afspiegeling van Salome op het podium, de moraliserende *vieux beau* die van Jokanaan. Tegelijk was de moralisator zelf een nogal verwijfde dandy, en gaf ook hij binnensmonds toe door de muziek verleid te zijn: "Hetgeen niet wil zeggen dat die *Salome* niet een verbaasd-knap stuk werk zou wezen."

Nauwelijks vijf jaar na de scandaleuze Parijse première van 1902, kende *Pelléas et Mélisande* in Brussel al van de eerste voorstelling een onverdeeld succes.²⁹ Nog erg aan Wagner schatplichtig, zorgde *Pelléas* nog steeds harmonisch voor een onbestemde onrust. Onbestemd en subtiel, want het ging niet meer om fysiek heroïsme. Het verleidende

²⁷ Mussche, "Isadora Duncan", 322-323.

²⁸ Susan McClary, *Feminine endings* (Minnesota 1994), 99-101.

²⁹ G. Eekhoud, "Pelléas et Mélisande", in: *L'Eventail*, 20 (1907), nr. 19, 1-2 en An., "Pelléas et Mélisande", in: *L'Eventail*, 20 (1907), nr. 20, 1.

lichaam werd nauwelijks aanwezig gesteld, het werd door verstilde kleuren en delicate Franse prosodie gesymboliseerd. Precies op die manier zag Mussche het lichaam binnentreden in de "symphonische cirkel". "Rythmus" apprecieerde hij als een resultaat van harmonische verfijning, een "ononderbroken golving als van natuurstemmen".³⁰ Mussche bemiddelde in 1921 echter tussen twee visies: de oude, romantische nadruk op harmonie en timbre, en een veel moderner begrip van het ritme dat reeds vlak voor en tijdens de wereldbrand was gedefinieerd. Zoals ook vandaag nog cruciaal voor de muzikale ervaring van het lichaam, verschoof de rol van het ritme van een vrij(blijvend)e individuele expressie naar de roesverwekkende cadans van plantagerwerk, offerdans of machine.

IM ANFANG WAR DER RHYTHMUS. *LE SACRE DU PRINTEMPS*

Een voorhoede raakte na de Eerste Wereldoorlog van het belang van dit mechanische ritme overtuigd. "Nous vivons à l'époque du mécanisme, de la vitesse", schreef de gematigd modernistische componist Marcel Poot bijvoorbeeld in 1926: "Notre cœur bat plus vite, nous vivons à une allure accélérée. Saturés de longs discours et de paroles inutiles, il nous faut des actes." De stuwing van foxtrot, one-step en tango was voor componist Karel Albert dan weer "de dynamische ziel van onze tijd".³¹

In het burgerlijke en tot dan toe romantische vertoog van doorsnee concert- en operagangers was deze erkenning aanvankelijk nog allerminst vanzelfsprekend. Balletmuziek als *Petrouchka* (1911) en de *Sacre du printemps* (1913) van Stravinski, geschreven voor Diaghilevs Ballets Russes, bracht ritmiek, motorische stuwing en scherpe signaalmotieven als essentieel en modern naar de voorgrond door middel van een glijmiddel of facilitator. Als 'glijmiddel' kan men een vertoog beschouwen dat muziek een tijdlang kon verkopen als een exotische en in het burgerlijke milieu daarom toegelaten sensatie, vooraleer critici beseften dat de muziek niet over anderen ging, maar iets over hun eigen *condition moderne* te zeggen had, hun eigen Brusselse, Vlaamse of Belgische moderniteit. Duncan maakte zo van Wagners Walküren

³⁰ Mussche, "Isadora Duncan", 323.

³¹ R. Tack-Baes, "Wagner et les jeunes", in: *La Revue Musicale Belge*, 2 (1926), 10-11 en K. Albert, "Wit of Zwart (Ideeën over muziek)", in: *Het Overzicht*, nr. 21 (april 1924), 154.

Oud-Griekse vrouwen. En in de discursieve productie rond de beginjaren van de Ballets Russes werden innovaties in muziek en lichaamstaal gelegitimeerd door een Oosters-Arabisch oriëntalisme. Bij de balletten van Stravinski, de facto een Parijzenaar, hoorde echter een ander soort Rusland: dat van het volkse commedia dell'arte of het prehistorische heidendom. Veiligheidshalve verkozen de meeste critici romantische, zij het aan de tijd aangepaste beeldspraak om de dreigende klanken en ritmes te verklaren als een studie van de ziel van een vreemd volk.

Petrouchka werd door sommigen al sneller met het moderne Westerse leven van de jaren twintig geassocieerd. In 1921 kreeg het meteen een warme ontvangst in Brussel, en de sceptische criticus René Lyr beperkte zich in *L'Action nationale* tot Westers cultuurpessimisme. "Ze geloven niet meer in sentiment", stelde hij vast, "et la jeunesse des deux sexes se plait au frisson 'extérieur', à la frénésie des bruits et des couleurs qui lui fait retrouver dans l'atmosphère et l'ivresse du cinéma ou du dancing." Dat was tenminste de indruk die de criticus kreeg van "les enthousiasmes trépignants d'une foule exaltée".³²

De orkestpartij van de *Sacre* kreeg haar Brusselse première op 6 mei 1923. Pas in 1928 monterde men in Brussel het ballet, maar dat was vijf jaar tevoren niet nodig geweest om de muziek met een vreemde, nieuwe ritmische en hoekige lichamelijke te associëren. In het blad *Arts et lettres d'aujourd'hui* had Paul Collaer immers een week voordien een inleidend artikel laten verschijnen, om het publiek op het werk voor te bereiden. Collaer was tijdens het interbellum dé pleitbezorger van moderne muziek in België, eerst als organisator, later als radioprogrammator; internationaal schreef hij de eerste monografische studie over Stravinski. In eerste instantie voerde hij de muziek op als evocatie van de Russische 'other'. Maar hij wilde bovenal dat de Belgische luisteraar zich herkende in het werk, en benadrukte daarnaast ook de moderniteit en vooral de universaliteit van de muziek. Hij beklemtoonde hoe het orkest met strikt muzikale, maar vernieuwende middelen (onder meer wat ritme betrof) een progressieve opbouw realiseerde, die aan de muziek een zeer specifieke, dreigende stuwung en spanning gaf. Het was zelfs precies dat karakter van verlangen, van vragen, van smeken dat voor hem het hoofdthema vormde. Auguste Getteman beklemtoonde later eveneens het belang van de "figuration artistique

³² V. Dufour, *Strawinsky à Bruxelles 1920-1960* (Académie royale de Belgique. Classe des beaux-arts. Mémoires. Collection in-8. 22) (Brussel 2003), 42.

[du] désir” die Stravinski had gecreëerd, met modernere middelen dan Benoit, Wagner, Strauss of Debussy.³³

Collaer ging hiervoor de Freudiaanse toer op. De *Sacre* werkte voor hem immers sterk in op ons onderbewuste en drukte een algemene en aloude angst voor de natuur uit. Evengoed had hij “angst voor de natuur” als metafoor kunnen beschouwen voor de aarzeling de onpersoonlijkheid en gewelddadigheid van de massa en de moderniteit te aanvaarden. Later beschreef Collaer een ervaring in de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog aan de hand van de *Sacre*. Terwijl hij de muziek in zijn hoofd hoorde temidden van het oorlogsgeweld – hij kende de partituur als pianist – zag hij plots in hoe de moderniteit met haar machines het leven wel langer en mooier maakte, maar tegelijk ook mensenoffers eiste, zoals de lente in de Russische steentijd. De moderne wereld construeerde hij zo als tegelijk bijzondere erkenner en vernietiger van het lichaam.³⁴ De Canadese historicus Modris Eksteins baseerde zijn meesterwerk *Rites of spring. The Great War and the birth of the modern age* op soortgelijke parallellen tussen de gewelddadige *Sacre* en de verheerlijking van lichaam en instinct enerzijds, de onmenselijkheid van de Eerste Wereldoorlog als eerste moderne oorlog anderzijds.³⁵

In 1928 zou Collaers artikel volledig opnieuw worden afgedrukt in *L'Eventail*, het blad van de Munt, ter voorbereiding op de Belgische première van de choreografie door Massinne en de Ballets Russes. Na afloop van het concert uit 1923 schreef Collaer aan Stravinski dat vele luisteraars hem dankten omdat zijn artikel hun ervaring van het werk had bepaald. In tegenstelling tot het beruchte schandaal bij de Parijse wereldpremière in 1913, kende het werk bij het Brusselse publiek een groot succes. Zij hadden intussen de oorlog meegemaakt, waren beter voorbereid en erop gebrand de spreekwoordelijke regendruppels uit Parijs te waarden om zo hun cultureel prestige te bewijzen. In Wenen en Philadelphia schopte de *Sacre* later in de jaren twintig wél nog schandaal: zowel de Parijse avant-garde als de catastrofale frontervaring lagen daar veraf.³⁶

³³ P. Collaer, “Le Sacre du printemps”, in: *Arts et lettres d'aujourd'hui*, 1 (1923), nr. 17, 371-379 en A. Getteman, “Le Sacre du Printemps aux Concerts Populaires”, in: *Arts et Lettres d'Aujourd'hui*, 1 (1923), nr. 17, 436-438.

³⁴ An., “Paul Collaer” [Interview], in: *La Revue Musicale Belge*, 4 (1928), nr. 20, 5-6 en Dufour, *Strawinsky à Bruxelles*, 21.

³⁵ M. Eksteins, *Lenteriten. De Eerste Wereldoorlog en het ontstaan van de nieuwe tijd* (Antwerpen 2003).

³⁶ P. Collaer, “Le Sacre du Printemps”, in: *L'Eventail*, 33 (1928), nr. 29, 1-2 en Dufour, *Strawinsky à Bruxelles*, 43-50.

PRO JOSEPHINE? 'AFRIKAANSE' JAZZ

In de *Cahiers de Belgique* van 1929 schreef Arthur Hoérée een artikel over "Le jazz et la musique d'aujourd'hui", waarin hij benadrukte dat zowel Stravinski in de *Sacre*, als Ravel in bepaalde werken, al voor de oorlog hun voorkeur uitspraken voor een overwicht van ritme en "la batterie" – het slagwerk – enerzijds en de nauwe associatie tussen muziek en het dansende lichaam anderzijds.³⁷ Het lichaam bleek daarin een betere partner voor de muziek dan het woord. Niet alleen Ludwig Wittgenstein had getwijfeld aan de waarde van de taal waarmee lichamen ten oorlog werden gevoerd. Auguste Getteman stelde in 1928 in de Brusselse *Cahiers de Belgique* dat "le moindre geste" van het lichaam zelf – in een ballet – veel meer zin had en gaf dan eloquente retorica.³⁸ In een samenleving waarin intellectuele zekerheden verdwenen, plooiden men op de materialiteit van het eigen lichaam terug. In artistieke kringen raakten de intellectuele pretenties van Wagneropera en symfonie – genres uit de Duitse romantiek – gediscrediteerd en zorgde de dans voor de "hoogste verwerkelijking van ons modern stijlbegrip" (V. Brunclair).³⁹

De aantrekkingskracht van de Amerikaanse jazz lag onmiddellijk na de oorlog voor Hoérée dan ook slechts één stap verder in die (Westerse) evolutie. Ze was immers zo levenwekkend, bevrijdend, "geschikt", aldus Hoérée, "om ons latente ritmische verlangen te doen ontwaken". Ook hier was Freud niet veraf, de jazz wekte een "dwangmatig verlangen" op, ver van de ratio, "om zich door de wijn van de dans te laten bedwelmen na de bitterheid van de oorlogsdagen".⁴⁰

Vele anderen raakten door de jazz nochtans heel erg in de war, niet alleen omdat de jazzmuziek hun esthetische waardeschaal ondersteboven keerde, maar vooral omdat hun *muzikaal* beeld van de jazz zo werd bepaald door de ongekennde sensualiteit en lichamelijkeheid van de *dans* die ermee gepaard ging. Zoals ook tegen de tango-rage werd gefulmineerd met racistische schrikbeelden over sensuele "Zuid-Amerikaanse hollen en koten" en een dreigende rasvermenging, kon dat nu met de

³⁷ A. Hoérée, "Le jazz et la musique d'aujourd'hui", in: *Cahiers de Belgique*, 2 (1929), nr. 3, 109.

³⁸ A. Getteman, "Propos sur les représentations des Ballets Russes à Bruxelles", in: *Cahiers de Belgique*, 1 (1928), nr. 6, 232.

³⁹ V.-J. Brunclair, "Duncan", in: *Vlaamsche arbeid*, 11 (1921), 191. Getteman stelde dat "aujourd'hui, l'opéra et la symphonie se sont fondu en une forme d'art qui en est la synthèse: le ballet." Getteman, "Le Sacre du Printemps aux Concerts Populaires", 436.

⁴⁰ Hoérée, "Le jazz et la musique d'aujourd'hui", 108.

stelling dat jazz Afrikaans was, en dus niet in de lange Westerse beschaving thuis hoorde.⁴¹ En dat terwijl jazz in Europa eigenlijk blanke jazz was, merkte Hoérée op, en muzikaal zo sterk door de Westerse traditie was bepaald.⁴² Het hele jazzfenomeen, de geconstrueerde sensualiteit inclusief, was veeleer een product van de Westerse moderniteit, van de eigen geschiedenis.

Toch kon de nadruk op de Afrikaanse roots van de jazz en de bijhorende lichamelijke voor anderen opnieuw als facilitator dienen, als glijmiddel om de moderniteit ervan aanvaardbaar te maken. Zo was er bijvoorbeeld de Antwerpse modernistische componist en criticus Karel Albert – men kan hem beschouwen als de voornaamste verspreider van het muzikale modernisme in Vlaanderen, omdat hij publiceerde in tijdschriften van uiteenlopende strekking. In het ruimdenkend katholieke blad *Kunst* schreef hij een enthousiast artikel over de Afro-Amerikaanse revuezangeres en danseres, Josephine Baker, getiteld “Pro Josephine”. Baker was in december 1925 met haar *Revue Nègre* uit Parijs te gast in het Koninklijk Circus in Brussel. Er werd niet veel in gepraat of gezongen, bemerkte *La Libre Belgique*, maar vooral furieus gedanst. Albert vond dat typerend en herhaalde het cliché dat de Westerlingen met al hun intellectualisme het contact met de natuur, het primitieve en het naïeve waren verloren. Baker was voor hem slechts het *enfant terrible* dat hen daarmee wilde confronteren. De *Sacre* was daarin blijkbaar nog niet schokkend genoeg geweest, juist omdat die bleef functioneren in een pretentieuze concertwezen dat te romantisch en burgerlijk was. Vanwege het “obsederend ritme waarin haar psyche zich uitleeft” werd Baker tot incarnatie van de tijdsgesest verheven, en tegengesteld aan het “kleur- en lichtideaal” van de impressionistische generatie waaraan Stravinski in zijn vroeg oeuvre nog veel verschuldigd bleef.⁴³

Baker was een moderne Salome – ze liet nog minder verhuld – maar werd verdedigd omdat haar dans en muziek primitief zouden zijn en ‘regeneratief’. Hen die schande spraken van Bakers naaktheid, lachte Albert uit: “Sukkelaars, wier mentaliteit bedroevend moet zijn. Spreekt men van onzedigheid bij een ongekleed kind? Josephine Baker is een kind. [...] Het is aan die onbezorgdheid dat wij ons zat drinken.” Precies voor mensen als Albert werden de gezichten van de blanke

⁴¹ A. Janssen, *Mode en dans* (Davidsfonds Keurboeken 10) (Leuven 1933), 131.

⁴² Hoérée, “Le jazz et la musique d’aujourd’hui”, 109.

⁴³ *La Libre Belgique*, 20 december 1925; K. Albert, “Pro Josephine (*Kunst*, maart 1931)”, in: Idem ed., *Over muziek gesproken*, 151 en Idem, “Dansers op rondreis (*Ophouwen*, november 1928)”, in: Idem ed., *Over muziek gesproken*, 107.

deelnemers aan de *Revue nègre* zwart geschilderd. Bij blanke uitvoerders was deze kinderlijke onbezorgdheid meteen als commercieel entertainment verketterd.⁴⁴

Dankzij dergelijke retoriek raakte jazz wel aanvaard in een bredere kring van kunstenaars als Albert, die in de jaren dertig op het NIR zou werken als hoofd van de afdeling Lichte muziek. Tegelijk behield de jazz lange tijd toch maar een magere status in de "kunstmuziek". In de toneelmuziek die Albert schreef voor het Vlaamsche Volkstoneel – hét symbool van de moderne Vlaamse belichaming op het podium – speelde de jazz ook een rol, maar enkel om de Jood Ahasverus te karakteriseren, toen die het huis van de 'zuivere Vlaming' Tijl omvormde tot een bar. De jazz kreeg zo van Albert in 1925 de functie van de "afschuwelijk honende lach van de verdorven maatschappij". In 1928 eisten Albert en zijn modernistische collega's dan ook dat jazzmuziek slechts in een getransformeerde, geïdealiseerde vorm in de klassieke muziek werd geïntegreerd (enkel zo kon men "de koning van Tumbala", met andere woorden het barbarisme, overwinnen).⁴⁵

Voor priester Denijs Dille, later een internationaal Bartók-specialist, was jazz dan weer wel het summum, al bleef de 'klassieke' traditie in 1936 het criterium. In *Nieuw Vlaanderen* schreef hij: "Nooit heeft een *musique du plaisir* zooveel ontleend aan de muzikale techniek, zoo in verband gestaan met muzikale elementen van den tijd als de Jazz [...] al was het maar om het ritme." Maar verderop verduidelijkte hij dat jazz slechts hoogstaander was dan de verwerpelijke burgerlijke wals omdat de eigentijdse jazz het dansbare stadium al was ontgroeid. Enkel muziek die de sensuele lichamelijke oversteeg en van het ritme opnieuw cerebrale *Spielerei* maakte, kon in de 'klassieke', intellectuele canon worden opgenomen.⁴⁶

Vele modernistische componisten in Vlaanderen en Brussel bleven vóór de Tweede Wereldoorlog gewrongen tussen hun anti-burgerlijk engagement voor populaire cultuur en hun drang zichzelf een plaats te geven in een muzikale esthetiek die geslachtsbosheid of liever aseksuele, intellectuele mannelijkheid eiste. Niet toevallig bouwden zij ideologisch voort op de transcendentie van het Duitse idealisme en de hang naar zuiverheid van de abstracte kunst. Zij waren een eeuw

⁴⁴ Albert, "Pro Josephine", 151.

⁴⁵ Vos, *Een licht achter den heuvel*, 204-210; K. Albert, "Evolutie en revolutie. Aug. L. Bayens: *Jazz-fantasia* voor klavier (*Vlaamsche Arbeid*, 1928, afl. 1-2)", in: Idem ed., *Over muziek gesproken*, 84 en K. Albert, "Toneel en toneelmuziek (*Opbouwen*, september 1928)", in: Idem ed., *Over muziek gesproken*, 98.

⁴⁶ D. Dille, "Jazz", in: *Nieuw Vlaanderen*, 2 (1936), nr. 27, 7.

moderner dan Tinel, maar wilden evenzeer een uitgepuurde grammatica waarin wel de ritmische koppigheid van de vroege Stravinski en jazz een plaats kreeg, maar niet de kleuren, harmonieën of danspassen die teveel seksuele ambiguïteit opriepen. Neoklassiek van inspiratie, distantieerden ze zich veelzeggend van Wagner, Strauss en Debussy, die met “dichte mist” het klare zicht vertroebelden. Het opgeschroefde fysieke heroïsme van de Benoit-idolatrie en de wagneriaanse helden raakte bij hen in diskrediet, maar evenzeer – en expliciet – de verwijfdheid van het impressionisme en goedkoop commercialisme. Evenals Von Aschenbach wilden ze blijkbaar uit alle macht de afstandelijkheid terugwinnen die van een kunstenaar een volledig rationeel architect kon maken. Terwijl ze toch in de praktijk rijkelijk putten uit muzikale traditie of persoonlijke inspiratie, met minder intellectuaal-istische ascese dan ze in hun woordelijke pose zo belangrijk vonden.⁴⁷

⁴⁷ Vos, *Een licht achter den heuvel*, 157-225 en K. van den Buys, *De verspreiding van het muzikale modernisme in België tijdens het interbellum. Een analyse van de muziek- en algemene culturele tijdschriften en van de programmering van de concerten organisaties in Antwerpen en Brussel* (onuitg. doct. diss. Leuven 2004).