

Il n'y a pas de musique flamande...

Edgar Tinel tussen Vlaamse beweging en katholicisme^(°)

STAF VOS

De componist en klaviervirtuoos Edgar Tinel (1854-1912) werd dit jaar honderdvijftig jaar geleden geboren in het Oost-Vlaamse Sinaai. Al sinds zijn achtste kreeg hij zijn muzikale vorming aan het Brusselse conservatorium, en dertien jaar later oogstte hij internationaal succes als pianosolist. Rond 1875 begon men van hem ook kleinschalige composities te programmeren, korte pianostukjes of liederen op aanvankelijk Franse, maar later vooral Nederlandse tekst. Toen hij op zijn drieëntwintigste besloot zijn kans te wagen voor de Belgische Romeprijs voor compositie, koos hij bewust voor de oorspronkelijke Nederlandstalige versie van de opgegeven tekst, in plaats van de Franse vertaling die de vijf andere kandidaten gebruikten. De cantate *Klokke Roeland*, in volledige afzondering geschreven op tekst van Julius Sabbe, was zijn eerste echte orkestwerk; na zijn overwinning schreef hij bij de persberichten in zijn plakboek: “*t Is victorie in Vlaanderland!!! Alles tot meerder eer en glorie van God!*”¹

In de latere evaluatie van Tinels werk en persoonlijkheid door Vlaamsgezinde commentatoren kreeg deze Romeprijs-episode veelal een centrale plaats. Met zijn wervende *Klokke Roeland* volgde Tinel immers, op taalpolitiek en stilistisch vlak, het voorbeeld van de twintig jaar oudere Peter Benoit (1834-1901), die sinds een vijftiental jaren als de voorman van het Vlaamse muzieknationalisme gold en directeur was van de Vlaamsche Muziekschool in Antwerpen. Verder werd *Klokke Roeland* nog om een andere reden als erg bijdetijds of zelfs ‘modern’ aanzien. De pers zag – ten onrechte – grote gelijkenissen met werk van Richard Wagner (1813-1883), wiens opvattingen over muzikale dramatiek op dat moment in België nog fel werden gecontesteerd. “*Tinel ne s’est pas arrêté dans l’évolution de la musique chorale*”, schreef het *Musikalisches Wochenblatt* uit Leipzig verder, naar aanleiding van een heruitvoering van de cantate. De partituur bood volgens de recensent “*vraiment de l’art né dans notre époque*”, meer zelfs, de componist toonde zich “*un*

(°) Met dank aan Andreas Stynen voor de kritische lezing van deze tekst.

1. Koninklijke Bibliotheek van België, Muziekafdeling, Mus. Ms. 459C: E. Tinel, “*Journal de Jeunesse*”, p. 68, en S. DE VOS, *Edgar Tinel. Een cultuurhistorische studie*, KULeuven, departement Geschiedenis, licentiaatsverhandeling, 1998, pp. 11-24.

homme de la modernité”.² Bijgevolg werd ook in latere decennia steevast naar *Klokke Roeland* verwezen om Tinels blijvende relevantie voor de ‘moderne’ Vlaamse beweging – die van het politiek ‘strijdende Vlaanderen’ – te onderstrepen.

Nochtans was Tinel na *Klokke Roeland* al snel een heel andere weg ingeslagen, waarbij hij zijn Vlaamse betrokkenheid op een heel andere manier ging invullen. Wel engageerde hij zich vanaf 1878 persoonlijk voor de Vlaamse beweging door lid te worden van zowel het Davidsfonds als van Met Tijd en Vlijt. Als muzikant, dirigent of componist leverde hij geregeld een *pro deo*-bijdrage aan hun meetings, deels uit idealisme, maar ook in de hoop dat dit hem betaalde opdrachten zou opleveren.³ Hij was goed bevriend met vooraanstaande katholieke figuren, in de eerste plaats met Pieter Alberdingk Thijm, die hij zeer hoog inschatte, maar ook met Guido Gezelle, Henri Claeys, Lodewijk De Koninck en Frans De Potter. Daarnaast werkte hij aanvankelijk ook samen met de radicale liberaal Emanuel Hiel en met Pol De Mont, die later liberaal zou worden.⁴ Het merendeel van zijn vocale werken werd geschreven op een oorspronkelijk Nederlandse tekst van één van deze auteurs. Eens zou hij zich zelfs hebben kwaad gemaakt toen een Brusselse vereniging het programmaboekje om pragmatische redenen in het Frans had gedrukt, iets waar ook Benoit zich tegen had verzet.⁵

Niettemin verdient Tinels Vlaamsgezindheid enkele kanttekeningen. Voorerst drukte hij zich, in het openbaar zowel als in zijn persoonlijke dagboeken en briefwisseling, voornamelijk in het Frans uit, terwijl het Oost-Vlaamse dialect vooral diende voor meer emotionele of vertederde momenten.⁶ Na de dramatische roes van *Klokke Roeland* schreefde hij bovendien ook zijn muzikale moderniteit terug en oriënteerde hij zich opnieuw naar de klassieke meesters. In 1881 was hij immers tot directeur benoemd van de Mechelse Ecole de Musique Religieuse, het latere Lemmensinstituut. Pas zevenentwintig jaar oud, stelde hij zijn fel temperament sindsdien in de eerste plaats ten dienste van de katholieke zuil door zich, naast zijn pedagogische taken, toe te leggen op het schrijven van grootscheepse religieuze oratoria, waarin de Vlaamse ontvoogding geen hoofdthema meer was.⁷

2. De vertaling is van Paul Tinel, in: P. TINEL, *Edgar Tinel. Le Récit de sa Vie et l'Exégèse de ses Oeuvres de 1854 à 1886*, Bruxelles, 1923, pp. 127-128 en 130, noot 2. A. CORBET, *Tinel, Edgar*, in: A. CORBET & J. ROBIJNS (red.), *Algemene Muziekencyclopedie*, Gent, 1972, p. 537.

3. Zie de nota van 28 december 1879, in de Koninklijke Bibliotheek van België, Muziekafdeling, Mus. Ms. 459C: E. Tinel, “*Journal de Jeunesse*”, p. 145.

4. P. TINEL, *Edgar Tinel*, Bruxelles, 1946, p. 46.

5. S. DE VOS, *Edgar Tinel [...]*, p. 30.

6. S. DE VOS, *Edgar Tinel [...]*, p. 29.

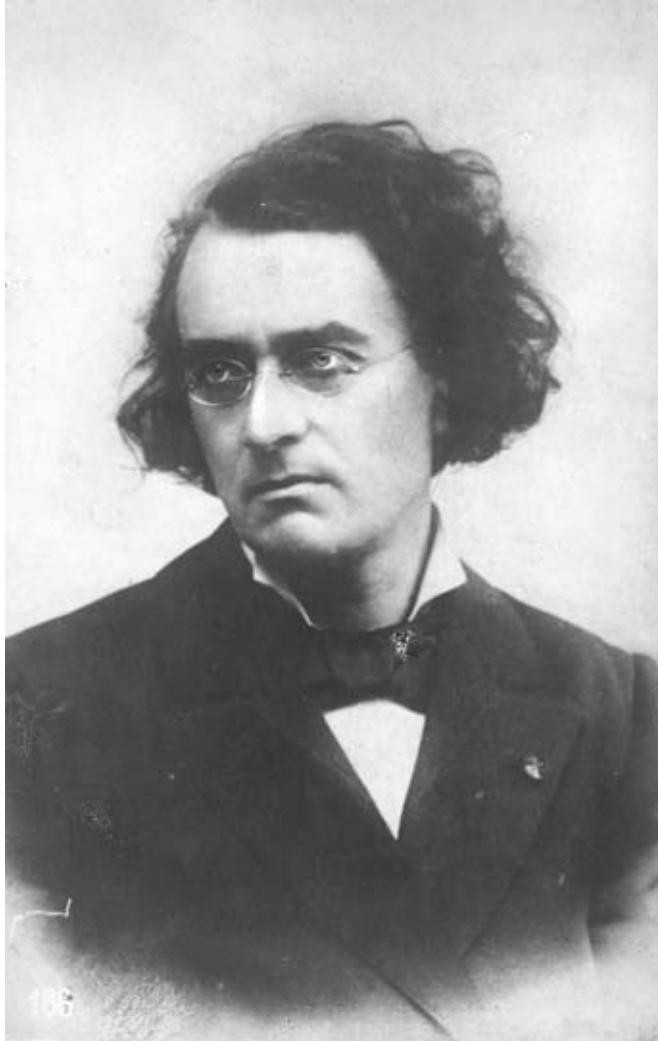
7. Nog in 1881 schreef hij, naar aanleiding van de Consciencehulde, in zijn dagboek: “*Neen, het Vlaamsche volk is niet dood! Welhoe, wij waren daar duizenden en duizenden Vlamingen[...] die de hoofdstad onder hunne kloeke voeten deden daveren, duizenden en duizenden die het franskiljonism dien dag uit Brussel hadden verjaagd, en 't Vlaamsche volk zou niet leven!*”, waarna hij uit *De Vlaamse*

Terwijl Benoit, die liberaal was, in de eerste plaats seculiere, typisch ‘Vlaamse’ muziek wilde schrijven, geloofde Tinel niet – of steeds minder – in de mogelijkheid van zo’n ‘Vlaamse’ muziek, laat staan in haar wenselijkheid als doel op zich. Vlaamse componisten moesten in de eerste plaats van hun Vlamingschap getuigen door middel van een engagement voor de universele katholieke kerk, en in een universele, streng traditionalistische muziektaal.

Deze houding werd niet alleen door de liberale pers, maar steeds meer ook binnen de katholieke Vlaamse beweging bekritiseerd, zoals onder meer bij de uitvoeringen van Tinels muziekdrama *Godelieve* in 1897 en 1901. Zeker toen Tinel in 1909, drie jaar voor zijn eigen dood, de oude François-Auguste Gevaert opvolgde als directeur van het Brusselse conservatorium, werd hij voor vele katholieken uit de jongere generaties een weliswaar gerespecteerde, maar toch onbegrijpelijk ‘passieve’ en ‘conservatieve’ *establishment*-figuur, die in al zijn academisme geen begrip kende voor hun progressief muzikaal streven en door zijn uitvallen naar de flaminganten de Vlaamse zaak zelfs tegenwerkte.

Andere katholieken, die zijn ideologie selectief voorstelden, bleven Tinels “*Vlaamsche rasfierheid*” nog decennia later eenzijdig voorstellen en minimaliserden gemakshalve de fundamentele ideologische verschillen tussen Tinel en Benoit in hun benadering van het Vlaamse muzieknationalisme. Deze verschillen zijn echter van groot belang voor een correcte situering van Tinel in de Vlaamse beweging, waarbinnen het relatieve belang van de Vlaamse zaak als doel op zich, los van levensbeschouwelijke belangen, precies in de tijdsspanne van Tinels loopbaan erg intens ter discussie stond. Tinels houding op Vlaams vlak kan bovendien niet zonder een voorafgaande blik op zijn muzikale ideologie worden begrepen. In deze bijdrage valt daarbij de nadruk niet alleen op zijn eigen, hoogst ambivalente opvattingen, maar tevens op zijn betekenis voor tijdgenoten en volgende generaties kunstenaars, die hem herdachten als gids in de woestijn of als *enemy from within*. Zo kan, althans voor een periode van enkele decennia, meer reliëf worden aangebracht in de cultuurgeschiedenis van de Vlaamse beweging.

Leeuw citeerde. Geciteerd in S. DE VOS, *Edgar Tinel [...]*, pp. 32-33. In 1884 componeerde hij ter gelegenheid van het vijftigjarige jubileum van de Leuvense universiteit een *Studentenlied* op tekst van H. Le Bon, waarin de levensbeschouwelijke broederlijkheid niettemin op de eerste plaats kwam: “*België’s zonen, heft de stemme, [...] Vlaanderen, Walenland, één land, [...] trots vreemde dwinglands-politiek: Alma Mater katholiek!*” Zie 1834-1884. *Vijftigjarig jubelfeest der Katholieke Hoogeschool van Leuven. Programma*, Leuven, 1884.



Portretfoto Edgar Tinel. (ADV N, VFA3724)

Religieus classicisme versus wereldse dramatiek

Voor de literator en journalist Karel Van de Woestijne was Tinel alvast “*de grammaticus onder de toondichters*” en een “*koppig gezagvoerder*”. Hij schreef dit naar aanleiding van Tinels overlijden in 1912, en men kan hem nauwelijks ongelijk geven. Tinel was immers een zeer autoritair leraar, die de klassieke grondregels voor melodievoering, harmonie, ritmiek en algemene structuur in de muziek onder geen beding wilde opgeven.⁸ Dit strenge muzikale ideaal verdedigde hij met een sterke religieuze metaforiek als een ‘heilige orde’ waaraan niet mocht worden getornd, en waarin zogenaamd ‘wereldse’ gevoelens niet op hun plaats waren. Opera kon hij bijgevolg allerminst waarderen, en in 1878 zwoer hij: “*Je promets de ne jamais travailler pour le théâtre. M’aide-t-il!*” Iemand als Verdi, die zowel voor de schouwburg schreef als voor de kerk (*Requiem*), was voor Tinel als “*de duivel in ’t wijwatervat...*”⁹

Als vanzelfsprekend kwam Tinel hierdoor met de ideeën van Wagner in aanvaring, hoeveel overeenkomsten de eigentijdse pers ook in hun werken meende te zien. Wagner had immers niet alleen kritiek geuit op de traditionele opera, net als Tinel, maar ook op de muziek van klassiek-romantici als Robert Schumann en Johannes Brahms, die Tinel juist zeer hoog inschatte wegens hun respect voor de klassieke vorm. In de plaats stelde Wagner het ‘muziekdrama’, een *Gesamtkunstwerk* waarin woord, toon en drama elkaar ondersteunden. In zijn muziek zelf werd een verhoogde dramatische spanning gerealiseerd door een chromatische melodie- en harmonievoering zodat de vorm uiteindelijk ten dienste van de dramatiek kwam te staan.

In een brief uit 1876 stonden Schumann en Brahms voor Tinel bijgevolg als “*ce nouveau Saint-Jean*” en “*ce nouveau Jésus Christ*” tegenover Wagner, “*l’idole, le Mahomet, le Luther, le Calvin, le Henri VIII*”. In 1883 maakte Tinel deze visie publiek in *Jong Vlaanderen*, uitzonderlijk in het Nederlands.¹⁰ Wagner was voor hem “*onbetwistbaar een groot genie*”, maar inhoudelijk bood zijn muziekdrama, evenals het werk van Shakespeare en Goethe, slechts een “*heidensche ‘zedeleer’, niettegenstaande het schijnbare mysticismus dat heur daar bedekt.*”¹¹

8. K. VAN DE WOESTIJNE, *Edgar Tinel* †, in: A. DEPREZ (ed.), *Verzameld journalistiek werk van Karel Van de Woestijne*, dl. 5, Gent, 1992, pp. 576-580. A. MEULEMANS, *Edgar Tinel (1854-1912)*, Brussel, 1954, p. 3.

9. P. TINEL, *Edgar Tinel. Le Récit de sa Vie [...]*, p. 145 en K. WAUTERS, *Wagner en Vlaanderen 1844-1914. Cultuurhistorische studie*, Gent, 1983, p. 182.

10. Naast deze Nederlandstalige stellingname, werden tijdens zijn leven vrijwel enkel zijn visies met betrekking tot de Ecole de Musique Religieuse of de liturgische muziek gepubliceerd, telkens in het Frans.

11. P. TINEL, *Edgar Tinel [...]*, p. 27; P. TINEL, *Edgar Tinel. Le Récit de sa Vie [...]*, pp. 273-277 en K. WAUTERS, *Wagner en Vlaanderen [...]*, pp. 181-182 en 185-186.

Daarnaast bewonderde Tinel wel Wagners “*scheppingskracht*”, maar kon hij toch niet goedkeuren dat Wagner en zijn navolgers “*de afschaffing der vorm*” centraal stelden om zo het persoonlijke of nationale drama vrijer te kunnen beklemtonen. Waarom op de vorm afdingen als zelfs Mozart en Beethoven dat niet deden, twee meesters die toch “*ook wel genie en philosophie genoeg bezaten om een nutteloozen hinderpaal te vernietigen, daar waar zij het voordeelig zouden geoordeeld hebben?*” Tinel verdedigde Schumann en Brahms dan ook radicaal tegen de aanvallen der “*Wagneranen [sic]: Neen, Jerusalem is nog niet in de macht dezer Turken! [...] Neen, het Heilige Ideaal moet noch en mag uitwijken voor het cinieke Realism.*” Dat ideaal was “*het geloof in het Eeuwige Schoone, het Eeuwige Goede*” en Tinel hoopte “*dat het heldenras nooit zal uitsterven aan hetwelk wij deze apostelen van het Ideaal moeten danken: Bach, Schumann, Brahms.*”¹²

Als reactie op het centraal stellen van de subjectieve emotie, al dan niet in nationalistische context, wilde Tinel de muziek ‘objectiveren’ als uitdrukking van één universeel ‘Heilig Ideaal’. Hij liet zich hiervoor inspireren door Duitse componisten, maar was selectief in zijn Duitslandliefde; niet het nationalistische of wagneriaanse Duitsland stelde hij zich tot voorbeeld, maar het ‘zuivere’ Duitsland van de klassieke en klassiek-romantische ‘meesters’ Bach, Beethoven en Brahms.¹³ Door zijn goede contacten met Duitse critici en uitgevers werden zijn belangrijkste muziekwerken bovendien al snel over de hele wereld uitgevoerd en toegejuicht. Vooral zijn oratorium *Franciscus* (1888) maakte internationaal furore. Nadien kenden ook zijn *Godelieve* (1897) en *Katharina* (1908) internationaal succes, zij het in mindere mate.

De twintig jaar oudere, liberale Benoit daarentegen brak nooit of nauwelijks internationaal door. Hij huldigde ook geen religieus universalisme, maar een particularistisch antropocentrisme. Zowel op vlak van tekstkeuze als op muzikaal vlak wilde hij een typisch ‘Vlaamse muziek’ creëren, die het lokale publiek door heroïsche taferelen, muzikaal effectbejag en *couleur locale* van zijn seculiere eigenwaarde moest overtuigen. Muziek was voor hem geen hiëratische, abstracte aangelegenheid, maar, ideaal gesproken, een ‘volksfeest’. Net als Tinel was Benoit een germanofiel, maar hij verheerlijkte juist het nationalistische Duitsland van Wagner

12. P. TINEL, *Edgar Tinel. Le Récit de sa Vie [...]*, pp. 274-279 en K. WAUTERS, *Wagner en Vlaanderen [...]*, pp. 181 en 185-186.

13. Daarnaast richtte Tinel zich ook inzake kerkmuziek op Duitsland. Daar streefde de zogenaamde Ceciliaanse beweging immers een ‘uitgezuiverde’, ‘universele’ kerkmuziek na die op het gregoriaans was gebaseerd. Met zijn eigen geschriften hierover, waarin hij vooral Bach als ‘zuiver’ model aanpreef, participeerde Tinel in de voorbereiding van het pauselijke *Motu Proprio* inzake kerkmuziek uit 1903. Het pleit voor Tinel dat hij Wagners theoretische inspanningen voor een hervorming van de kerkmuziek wél naar waarde wist te schatten. S. DE VOS, *Edgar Tinel [...]*, pp. 62-67 en 73-77; K. WAUTERS, *Wagner en Vlaanderen [...]*, pp. 192-194, en A. MEULEMANS, *Edgar Tinel [...]*, pp. 5-6.

‘den denker’ en diens pogingen tot dramatisering van het nationale verleden. Aan de ‘Wagner de muzieknoot’ kwam Benoit dan weer evenmin toe. Al verfoeide hij de invloed van de Parijse smaak op Vlaamse componisten, zijn dramatische effecten haalde hij vooral bij Fransen als Berlioz en Meyerbeer, waartegen Wagner zich juist voortdurend had afgezet.¹⁴

Toen de jonge, katholieke componist Arthur Meulemans (1884-1966) kort na de eeuwwisseling tegen zijn leraar Tinel begon te rebelleren, koos hij, als radicaler Vlaamsgezinde, vanzelfsprekend voor Benoit als alternatieve leidsman. Wel radicaliseerde hij Benoits antropocentrisme en pleitte hij, in voordrachten tijdens of kort na zijn studententijd, voor een subjectief “*modern individualisme*”. Dit individualisme was voor Meulemans per definitie “*nationaal*” – het belangrijkste criterium voor Benoit – als men zijn persoonlijkheid maar ‘zuiver’ uitwerkte.¹⁵ Hij wilde daarmee niet alleen af van een al te dwingend populisme in de stijl van Benoit, maar ook van Tinels taboe op zogenaamd ‘zinnelijke’ muziek, en wilde de muzikale innovaties van Wagner, de Russische School met Rimski-Korsakov en het impressionisme met Debussy aanwenden om zijn eigen idealen – als musicus, katholiek én flamingant – te verdedigen.

Na de Eerste Wereldoorlog veroordeeld wegens activisme, liet Meulemans geen forum onbenut om zijn vijandige en inspiratieloze behandeling door het Belgische establishment te hekelen. Telkens wanneer hij in een oefening een eigen weg poogde in te slaan, zou Tinel hebben gesneerd: “*Je ne vous ai pas appris cela ainsi!*” Een schijnbaar onschuldige recensie in *Dietsche Warande en Belfort* uit 1908 gaf zelfs aanleiding tot een indrukwekkende woedeaanval, waarop hij Meulemans verbood nog te publiceren. De koppige leraar verweet ‘moderneren’ en flaminganten samen te zweren om hem zijn geliefde leerling – “*toi que j’ai aimé plus que lequel de mes enfants*” – te ontnemen.¹⁶ Andere verhalen bevestigden die van Meulemans. Rond dezelfde tijd verliet de vierentwintigjarige seminarist Jules Van Nuffel de Ecole de Musique Religieuse al na drie maanden, geschokt als hij was door de kwetsende manier waarop Tinel elke poging tot muzikale vernieuwing *ad hominem*

14. K. WAUTERS, *Wagner en Vlaanderen [...]*, p. 93 en S. VOS, *Een licht achter den heuvel. Het verlangen naar muzikale zuiverheid in Vlaanderen tijdens het interbellum*, KULeuven, departement Geschiedenis, licentiaatsverhandeling, 2002, pp. 36-62 en 78-94.

15. E. VAN BERGEN, *Nieuwere muziek*, en E. VAN BERGEN, *Tinel's Franciscus*, in: E. VAN BERGEN, *Over kunst en cultuur. Herziene beschouwingen en studien over Nederlandsch-Vlaamsche belangen, sociale kunstbeoefening, cultuur, muziek en muzikale dramatiek*, Hoogstraten, 1912, pp. 47-50 en 87.

16. E. HULLEBROECK, Arthur Meulemans, in: *Ons Volk Ontwaakt*, jg. 5, 1919, nr. 14, pp. 175-178; D. DILLE, Arthur Meulemans. De moderne Vlaamsche toondichter, in: *De Blauwvoet*, jg. 7, 1926, nr. 1, p. 5; A. MEULEMANS, *Het wezen van de huidige muziek hier te lande*, Antwerpen, 1942, p. 8; A. MEULEMANS, Getuigenis van een vriend, in: *West-Vlaanderen*, jg. 1, 1952, nr. 6 (Ryelantnummer), pp. 207-209; A. MEULEMANS, *Edgar Tinel [...]*, en A. MEULEMANS, *Anecdotes - Edgar Tinel*, Antwerpen, 1964, pp. 1-5.

de kop indrukte. Hij ging klagen bij kardinaal Mercier en keerde pas in 1918 terug, zij het dan als directeur en kanunnik-dirigent van het St.-Romboutskoor.¹⁷

Na Tinels dood in 1912 was er voor Meulemans en zijn aanhangers dan ook nauwelijks plaats voor een idealistische, laat staan een nationalistische Tinel. Meulemans vertelde na de oorlog in *Ons Volk Ontwaakt* hoe hij zijn idealisme als Vlaamsgezind componist niet van Tinel had geleerd, maar “*van de Leuvense studenten*”, die ook de politieke lijn van de Vlaamse beweging hadden geradicaliseerd.¹⁸ De figuur van Benoit lag veel meer voor de hand als boegbeeld voor deze antiautoritaire jonge generatie. Benoits betekenis moet daarbij niet op muzikaal vlak worden gezocht, en zeker niet meer in het interbellum, al kan zijn nadruk op het dramatische effect wel ‘moderner’ worden genoemd dan Tinels formalisme. Ook woog het gewicht van Benoit niet minder beperkend op zijn leerlingen dan dat van Tinel, maar op ideologisch vlak was zijn vertoog er toch veel meer één van ‘verandering’ dan van ‘behoud’.

Op andere plaatsen werd dat beeld dan weer door Tinel zelf doorprikt. In zijn *Aide-Mémoire* had hij verklaard dat het, in 1880, ondenkbaar was “*l’influence naturelle – et forcée (je dis conséquente) de la marche du temps, des idées, des révolutions, des découvertes*” in vraag te stellen.¹⁹ Ook andere elementen wezen erop dat Tinels conservatisme niet zo absoluut was als hij en zijn leerlingen ons – met verschillende motivatie – wilden doen geloven. In de galerij bustes en beeltenissen in zijn woonkamer, met onder meer Bach, Beethoven en Schumann, was rond 1900 alvast plaats voor een “*lichtprent*” van Wagner, van wie hij volgens Paul Tinel vele partituren zogoed als uit het hoofd kende.²⁰ Maar bovenal kreeg *Godelieve*, Tinels dramatisch oratorium over de gelijknamige Vlaamse heilige, de naam ‘muziekdrama’, al had Tinel daarvan een heel andere opvatting dan de bedenker van het concept. In dit religieuze werk moest wel degelijk worden geacteerd, maar Tinel hield vol dat hij daarom niet zelf een “*duivel in ’t wijwatervat*” was geworden. Integendeel, hij legitimeerde zijn omslag als een poging de vijand met haar eigen, lichamelijke middelen te verslaan.²¹

Dit betekende wel niet dat Tinel ook de eigentijdse muzikale evoluties daadwerkelijk volgde. Hij bleef erbij: de muziek van zijn tijd was “*heel en gansch*

17. E. VAN NUFFEL, *Mgr. Jules van Nuffel 1883-1953. Herinneringen, getuigenissen en documenten*, Kortrijk, 1976, pp. 110-113 en A. MEULEMANS, *Anecdotes - Edgar Tinel [...]*, p. 4.

18. E. HULLEBROECK, Arthur Meulemans [...], p. 177.

19. P. TINEL, *Edgar Tinel. Le Récit de sa Vie [...]*, p. 182.

20. A. MEULEMANS, *Anecdotes - Edgar Tinel [...]*, p. 1 en K. WAUTERS, *Wagner en Vlaanderen [...]*, p. 191.

21. Zie citaat uit een brief van 30 maart 1888 aan Constance Teichmann, in P. TINEL, *Edgar Tinel [...]*, pp. 93-94. Tinel gebruikte de naam muziekdrama vooral omdat hij niet wilde dat zijn werk op dezelfde manier als een wereldse opera werd aangekondigd. A. CORBET, *Tinel, Edgar [...]*, pp. 537-538.

gematerialiseerd” onder invloed van “*de wagneriaansche evolutie*”.²² Hij imiteerde Wagner op muzikaal en theatraal vlak slechts heel selectief, net genoeg om door vele tijdgenoten toch nog als ‘modern’ te worden ervaren, terwijl hij eigenlijk vooral een reactionaire ‘uitzuivering’ van het eigentijdse muzikale landschap nastreefde. Katholieke critici speelden in op die ambiguïteit door Tinels verwantschap met Wagner – en zo ook zijn moderniteit – aan te tonen, maar tegelijk vooral te prijzen wat Tinel op muzikaal vlak anders deed, en zelfs te stellen dat Tinels amendementen op Wagner zijn werk juist nog dramatischer maakten.²³

Een echte theateruitvoering van *Godelieve* werd bovendien nooit gerealiseerd wegens praktische bezwaren. Dat Tinel zich daar bij de première in 1897 niet feller voor inzette, wordt mee verklaard door de nog nawerkende invloed van Constance Teichmann, die in 1896 was overleden. Zij had Tinel jarenlang bezworen nooit van het strakke katholieke pad af te wijken en zijn oude belofte nooit voor theater te werken gestand te houden.²⁴ De Leuvense studentenleider Jef Van den Eynde (1879-1929), die later Meulemans in de studentenkringen zou lanceren, betreurde daarentegen dat men het ‘mystieke Vlaanderen’ dat door het heiligenleven werd verbeeld, zelfs bij de heropvoering in 1901 niet daadwerkelijk op een podium had belichaamd. Hij stond daarmee in katholieke kringen niet alleen.²⁵ In de daaropvolgende jaren durfde Tinel daarom resoluter de moderne richting inslaan. *Katharina*, gecomponeerd op oorspronkelijke Duitse tekst van Leo Van Heemstede, werd als ‘dramatische legende’ opgevat en in 1909 als een opera geënceneerd, met toneelspel en een rijkelijk decor. Tinel verzette zich ditmaal zelfs krachtig tegen een uitvoering van *Katharina* buiten de schouwburg.²⁶

22. K. WAUTERS, *Wagner en Vlaanderen [...]*, p. 190.

23. J.V.d.E. [= J. Van den Eynde], *Godelieve* te Leuven, in: *Ons Leven*, jg. 13, 1901, nr. 14, pp. 1-5; A. VANDER ELST, [= E. Alberdingk Thijm], Edgar Tinel, in: *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 2, 1901, 2de halfjaar, pp. 148-169 en L. DELHAYE, Muziek-Uitvoering van Edgar Tinel's *Franciscus*, in: *De Boomgaard*, jg. 2, 1911, nr. 11-12, pp. 829-833.

24. Teichmann was immers ontgoocheld in het tanende religieuze engagement van haar aanvankelijke beschermeling Benoit, en hield haar hoop daardoor meer en meer op Tinel gevestigd. S. DE VOS, *Edgar Tinel [...]*, p. 37 en J. VERMOST, Tinel en Benoit, in: *Musica Sacra*, jg. 53, 1952, nr. 1, pp. 4-6.

25. J.V.d.E., *Godelieve [...]*, p. 2. Vgl. onder meer zelfs A. VANDER ELST, *Edgar Tinel [...]*, p. 149.

26. S. DE VOS, *Edgar Tinel [...]*, pp. 84-86 en A. CORBET, *Tinel, Edgar [...]*, p. 538. Het lijkt wel of Tinel, wat de moderne esthetische zinnelijkheid betrof, in een voortdurende worsteling met zichzelf was verwickeld. Karel Van de Woestijne stelde daarom in zijn briljante stuk voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* naar aanleiding van Tinels overlijden, dat sterk aan Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (ook uit 1912) doet denken, dat Tinels “*autoritaire geaardheid*” zich, “*na eene aanvankelijke roes van romantiek*”, in de loop van zijn carrière tragisch zou hebben “*vergist over haar zelve*”, en zichzelf een muzikale ‘zelfkastijding’ hebben opgelegd, waarmee hij zelf nooit helemaal in het reine kwam. K. VAN DE WOESTIJNE, *Edgar Tinel † [...]*, pp. 576-580.

“To Be(noit) or not to Be(noit).”²⁷ Wie schrijft ‘Vlaamsche muziek’?

Viel er dan al op Tinels conservatisme af te dingen, in 1942 wees Meulemans in de Koninklijke Vlaamse Academie niettemin op het feit dat Tinel “*effectief niet deelnam aan den Vlaamschen strijd*”, terwijl Benoit, die nochtans op muzikaal vlak sterk onder Franse invloed stond, dat des te meer had gedaan. Hij vond dit vreemd, omdat Tinel zich aanvankelijk toch in het Davidsfonds had geëngageerd en naast *Klokke Roeland* ook liederen als *Vlaamsche Stemme* had gecomponeerd.²⁸ Meulemans was echter niet helemaal correct, al kende Tinels Vlaamse betrokkenheid inderdaad een fundamenteel andere oriëntatie dan de zijne. Na *Klokke Roeland* componeerde of dirigeerde Tinel weliswaar nog steeds gelegenheidswerken voor verenigingen als het Leuvense Met Tijd en Vlijt, en schreef hij daarnaast zowel *Franciscus* en *Godelieve* als zijn Gezelleliederen op Nederlandse tekst. In tegenstelling tot de oudere liberaal Benoit en de jongere katholiek Meulemans, wilde hij de Vlaamse ontvoogding echter niet langer in seculiere termen representeren. Een Vlaams engagement had voor hem maar zin indien het onlosmakelijk met een religieus engagement was verbonden. *Godelieve* was hiervan de uitkomst, en werd door Tinels aanhangers, zoals Jef Van den Eynde, als een eigentijdse formulering van de natuurlijke alliantie tussen het Vlaamse volk en zijn katholieke cultuur voorgesteld.

De Vlaamse taalstrijd stond daarbij, althans voor Tinel zelf, op het tweede plan. Veel pragmatischer dan Benoit, liet Tinel in 1897 toe dat de Brusselse première van *Godelieve* in Franse vertaling plaatsvond. Sommige flaminganten spaarden hun kritiek niet, wat zorgde voor een Nederlandstalige heruitvoering in 1901, georganiseerd door Tinels Vlaamsgezinde aanhangers van het Leuvense Met Tijd en Vlijt. Zo kon tegelijk Tinels goede trouw worden bewezen en de vijfentwintigste verjaardag van het Davidsfonds passend worden gevierd.²⁹

Desondanks kon ook deze opvoering de nochtans katholieke recensenten van het Brusselse *Onze Tijd* of het Antwerpse *Ons Recht* niet overtuigen. *Godelieve* was voor hen niet ‘Vlaams’ genoeg, en *Godelieve* uitvoeren was “*het volk verbasteren*”. Wellicht vormde in de eerste plaats de aversie voor de halfslachtige houding van de Franssprekende Tinel ten opzichte van de Vlaamse beweging de voedingsbodem voor het ongenoegen. Maar ook zijn muziek zelf was de critici niet ‘Vlaams’ genoeg; in plaats van het traditionalisme van *Godelieve* had Vlaanderen voor hen

27. Boutade van Jan L. Broeckx, die zo de sfeer van het Vlaamse muziekleven tijdens het interbellum typeerde. De slogan blijkt echter ook al op de voorafgaande periode van toepassing. J.L. BROECKX, ‘To Be(noit) or not to Be(noit)’; in: W. PELEMANS, *De Vlaamse muziek en Peter Benoit*, Brussel, 1971, pp. 5-6.

28. A. MEULEMANS, *Het wezen van de huidige muziek [...]*, p. 8.

29. J.V.d.E., *Godelieve [...]*, p. 1.

eerder nood aan dramatische effecten in de stijl van Benoit, of zelfs wagneriaanse chromatiek. Kortom, Tinel had zich aan de componisten uit de zogenaamde ‘Vlaamse School’, zoals die rond Benoit was ontstaan, moeten conformeren.³⁰

Hoe muzikaal conservatief, gematigd Vlaamsgezind en katholiek ook, zelfs Maria-Elisabeth Belpaire (1853-1948) had, als Antwerpse, een voorkeur voor de formule van Benoit. In een bijdrage in *Dietsche Warande en Belfort* uit 1901 karakteriseerde zij Tinel terloops als een meer gematigd Vlaamsgezinde, in vergelijking met de actiever Vlaams geëngageerde Benoit. Ze bewierookte Benoit, en niet Tinel, als “*volbloedige Vlaamsche jongen. Niet anders is zijne muziek*”, verduidelijkte ze, “*men zoeke er niet de mystieke bekoorlijkheid van een Memling of van eenen Tinel. Neen, Benoit’s muziek is de volle overbrenging in klanken van Rubens’ forsige kleuren, geweldige groepeerings, ruwe kracht*”, van het “*soms vleeschelijke*”, maar “*alles in de schaduw werpende Leven, de richting der Renaissance.*”³¹

Weliswaar betreurde Belpaire ongetwijfeld Benoits engagement, in volle schoolstrijd, voor de liberale flaminganten, terwijl Tinel dan weer *Het Lied voor den Katholieken Schoolpenning* had gecomponeerd. Toch sympathiseerde ze met de school van Benoit en wenste ze Vlaanderen op muzikaal gebied eerder een vurige renaissance toe dan de middeleeuwse, behoudende en eerder vrijblijvende contemplatie van Tinel en andere mystici uit de Vlaamse periferie. Door Tinel werd ze alvast omschreven als één van zijn vijanden, die de verwijdering tussen hem en Meulemans mee had uitgelokt.³²

Tegenover Belpaire en Meulemans stonden Tinels verdedigers. Uit Meulemans’ generatie kwam Emiel Van Bergen (1885-onbekend), een streekgenoot van Tinel die een veel radicaler flamingant en een fervent wagneriaan was, maar het toch voor zijn overleden leraar aan het Lemmensinstituut opnam. In 1912 parafraseerde hij immers de Luikse kunsthistoricus Hippolyte Fierens-Gevaert (1870-1926) om te beklemtonen dat, wat liberale of katholieke vijanden ook mochten beweren, Tinel door zijn muzikaal ‘mysticisme’ niet minder ‘Vlaams’ was – wel integendeel. Hij stelde dat Tinel voor hem juist “*het beste en reinste wat in de Vlaamsche ziel sluimert*” belichaamde, en dit “*beste en reinste*” precies “*de godsdienstige Vlaamsche ziel*” was, die in Tinels kunst leefde, net als in “*de werken van Memling, Van Eijck, Massijs, Ruysbroeck en Guido Gezelle*”.³³

30. J.V.d.E., Godelieve [...], pp. 1-5; [Red.], Allerlei, in: *Ons Leven*, jg. 13, 1901, nr. 15, p. 5, en A. VANDER ELST, Edgar Tinel [...], pp. 164-169.

31. M.-E. BELPAIRE, Een Vlaamsche Meester, in: *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 2, 1901, nr. 4, p. 366.

32. A. MEULEMANS, *Anecdotes - Edgar Tinel* [...], p. 7.

33. E. VAN BERGEN, *Tinel's Franciscus* [...], p. 86. Over Van Bergen, zie N. WOUTERS, *Bergen, Emiel van*, in: R. DE SCHRYVER (red.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging (NEVB)*, Tielt, 1998, pp. 463-464.

Twintig jaar ouder en een levenslange vertrouweling van Tinel was Elisabeth Alberdingk Thijm (1863-1952), dochter van Pieter Alberdingk Thijm. Zij bekleemtoonde dezelfde katholieke waarden als Fierens-Gevaert en Van Bergen, en zag Tinels Vlaams engagement dan ook niet in *Klokke Roeland*, maar vooral in *Godelieve* bevestigd. In een artikel in *Dietsche Warande en Belfort* uit 1901 reageerde ze ongetwijfeld deels op de opmerking van Belpaire, die in een eerder nummer van dezelfde jaargang was verschenen, en noemde ze *Godelieve* zelfs ‘Vlaamser’ dan de wereldlijke, “*wulpsche*” composities van Benoit, die intussen net was overleden. Niet dat ze zelf het belang van een echte ‘Vlaamse’ muziek onderschreef; ze vond die idee integendeel bespottelijk. “*Zijn er Vlaamsche modulaties, Vlaamsche harmonieën; is er een Vlaamsch contrapunt? Neen*”, schreef ze. Er waren voor haar enkel “*Vlaamsche componisten*”, en wegens zijn religieuze inborst en voorkeur voor een ‘reine’ klassieke stijl, was Tinels persoonlijkheid voor haar veel ‘Vlaamser’ dan die van Benoit.³⁴

Nog explicieter was Tinel zelf, in een brief aan Elisabeth Alberdingk Thijm uit hetzelfde jaar 1901, nadat zij hem wellicht een kladversie van haar artikel voor *Dietsche Warande en Belfort* had opgestuurd. “*Je ne pus que répéter qu’il n’y a pas de musique flamande*”, viel hij met de deur in huis. “*Mais il y a des compositeurs flamands*”, vervolgde hij, “*et parmi ceux-ci il en est qu’on compare volontiers à certains peintres flamands à raison des analogies: Benoit = Rubens (!) Tinel = Memlinc (!). D’ailleurs, s’il n’y a pas de musique flamande, il peut y avoir des musiques qui révèlent le tempérament des Flamands.*” Met een asterisk voegde hij daar in de marge aan toe: “*c’est toujours par analogie et jamais par voie directe, et c’est l’absence d’une conséquence à tirer par voie directe qui prouve surabondamment qu’il n’y a pas de musique spécifiquement flamande.*”³⁵

“*Lisez du reste Fierens dans les Débats*”, adviseerde Tinel verder. In de positieve analogieën van Fierens-Gevaert, die Tinels religieuze inspiratie vooropstelden, kon de componist zich dus wel vinden, maar niet in Benoits idee van een eigensoortige, zelfstandige en typisch ‘Vlaamse’ muzikale schrijfwijze. Hij moet er met de oudere Hugo Verriest over hebben gebakkeleid, die dan weer geen enkel probleem had met Benoits principe, maar wél Tinels religieuze invulling verkoos: “*Hugo Verriest, que j’ai vu hier (à l’occasion de mon inspection à Tieghem), se propose d’écrire un article dans Onze Tijd [het katholieke blad dat Godelieve niet Vlaams genoeg vond] où il prétendra, contre moi, qu’il y a une musique flamande, et où il*

34. Elisabeth Alberdingk Thijm noemde bepaalde van Benoits werken “*lamlendig-wulpsch*”, en doorprikte zijn anti-Latijnse vertoog door er duidelijk “*de invloed van Parijs*” in te onderkennen. Omdat Benoit het ‘Vlaamse temperament’ volgens haar verkeerd definieerde, was hij enkel ‘Vlaams’ waar hij het nog niet had willen zijn, zoals in het *Sanctus* van zijn vroege *Requiem* (1863). A. VANDER ELST, Edgar Tinel [...], pp. 154-156.

35. Koninklijke Bibliotheek van België, Muziekafdeling, Mus. Ms. 464C, 365d: Edgar Tinel aan Elisabeth Alberdingk Thijm, 5 juli 1901.

démontrera, dit-il, que je suis le plus flamand des compositeurs flamands. J'attends là ce brave Hugo, tout au moins en ce qui concerne la première proposition. À présent, qu'on me laisse tranquille."³⁶

Verriest deed hier blijkbaar een poging om tussen Tinels religieuze muziek-ideologie en de particularistische opvattingen van Benoits aanhangers te bemiddelen. Alberdingk Thijm verduidelijkte in haar artikel immers dat Tinel helemaal geen "flamingant" was. Wel vond ze dat hij daarom juist méér "Vlaming met hart en ziel" was. Meer bepaald maakte ze een onderscheid tussen 'oprechte' flandrofielen als Tinel en de radicalere, maar voor haar 'onoprechte' taalflaminganten, die vaak ook politiek waren geëngageerd. Beter was het voor haar geen "Vlaamsch" te spreken, maar wel Vlaams te voelen en te leven, dan omgekeerd wel het gebruik van het Nederlands te allen prijze door te drijven, maar de "innerlijke hoedanigheden van den Vlaming" – in de eerste plaats religiositeit – te vergeten.³⁷

Als autoriteit haalde Alberdingk Thijm hiervoor Gezelle aan, met wie Tinel midden jaren tachtig hartelijk samenwerkte. Gezelle, "die de Flaminganten ruitbrekers noemde", zou in Tinel "den echten Vlaming – niet den Flamingant" hebben erkend.³⁸ Gezelle nam in 1885 immers afstand van de flamingantische studentenbeweging omdat de jongere generatie zich steeds kritischer opstelde tegenover de kerkelijke overheid en met niet-katholieken wilde samenwerken om radicalere taalpolitieke rechten af te dwingen. Ook hier had Verriest geprobeerd een verzoenende rol te spelen.³⁹

Bovendien veroordeelde Tinel rond dezelfde periode op zijn beurt generatiegenoten als Pol De Mont (1857-1931) en Albrecht Rodenbach (1856-1888) om gelijkaardige redenen. Tijdens de samenwerking voor de liedcycli *Kollebloemen* en *Grafgezangen* in 1879 waren Tinel en De Mont nog als twee handen op één buik – "On nous appelait les Frères Siamois." Enkele jaren later stelde Tinel echter vast dat "depuis qu'il a diminué en calotinisme, moi j'ai augmenté" en besloot hij dat "il est faux et Rodenbach l'était aussi".⁴⁰

Terwijl Tinel en Alberdingk Thijm in de eerste plaats de duurzame Vlaamse katholieke cultuur verdedigden, schaarde De Mont zich in volle schoolstrijd juist bij de liberale flaminganten, waarna hij onder meer over 'kunst om de kunst' en symbolistische 'modernités' zou publiceren.⁴¹ Rodenbach, van zijn kant, had

36. Koninklijke Bibliotheek van België, Muziekafdeling, Mus. Ms. 464C, 365d: Edgar Tinel aan Elisabeth Alberdingk Thijm, 5 juli 1901.

37. A. VANDER ELST, Edgar Tinel [...], pp. 156-157.

38. A. VANDER ELST, Edgar Tinel [...], pp. 156-157.

39. Vgl. L. & L. VOS-GEVERS, *Dat volk moet herleven. Het studententijdschrift De Vlaamse Vlagge 1875-1933*, Leuven, 1976, pp. 52-57 en L. GEVERS, *Bewogen Jeugd. Ontstaan en ontwikkeling van de katholieke Vlaamse studentenbeweging (1830-1894)*, Leuven, 1987, pp. 146-147.

40. P. TINEL, *Edgar Tinel [...]*, pp. 163-164.

41. B. HUYS, *Edgar Tinel en Pol De Mont. Een artistieke samenwerking*, Brussel, 1991, pp. 83-89,

scherpe kritiek geuit op de onwil van de kerkelijke overheid om aan de eisen van de Vlaamse studentenbeweging tegemoet te komen – een antiautoritaire instelling die bij de slechts twee jaar oudere Tinel in slechte aarde viel, maar door Meulemans en zijn studentenvrienden werd toegejuicht. Rodenbach voelde meer voor een onafhankelijke Vlaamse studentenbeweging, en was, onvoorwaardelijker dan zijn leraar Verriest, wild enthousiast over Benoits idee van een eigensoortige Vlaamse muziek als een streefdoel op zich.⁴²

Daarnaast had Rodenbach, tegen de reserves van de katholieke opinie in, vóór alles zijn hoop op het toneel en de opera gevestigd als ideale instrumenten om de Vlaamse cultuur op een hoger peil te brengen. Meer nog dan Benoit was Rodenbach daarom gefascineerd door Wagner. In diens werk voelde hij zich verder, in tegenstelling tot Tinel, vooral door de scherpe psychologische conflicten en de donkere noodlotsthematiek aangesproken, alsook door de hoogromantische kunstopvatting. Zijn contacten met Wagner sterkten hem in zijn subjectivistische opvatting dat muziek “*de stemme, het woord van den drift, [...] de uitdrukking van het geschokte en aan het wagen gaande gevoelen*” was.⁴³ Voor Tinel daarentegen moest muziek de uitdrukking van “*het schoone*” zijn en was “*het schoonste de moraal*”.⁴⁴

Rodenbach en ‘ruitenbrekers’ als Meulemans, die hem verheerlijkten, plaatsten de ‘revolutionaire’ Benoit met andere woorden samen met Wagner tegenover de halfslachtige Tinel wegens een fundamenteel verschillende doelstelling. Tinel en Benoit zelf waren nochtans wel persoonlijke vrienden, en dit vanaf 1889 tot Benoits dood in 1901. Tinel keek zeker op naar de oudere Benoit, en probeerde hem, net als hun gemeenschappelijke vriendin Teichmann, opnieuw ondubbelzinnig in het katholieke kamp te krijgen. Hij ondernam ook pogingen om werk van Benoit in Duitsland uitgevoerd te krijgen en wendde zijn invloed in katholieke kringen aan om Benoits Antwerpse muziekschool tot Koninklijk Vlaams Conservatorium om te vormen. Toen kardinaal Goossens na het overlijden van Benoit bij Tinels echtgenote polste naar diens interesse voor een eventuele opvolging als directeur in Antwerpen, stelde zij evenwel dat dit in tegenspraak zou zijn met zoveel zaken waarin haar man geloofde. Hierdoor suggereerde zij dat Tinel Benoits seculiere definitie van het Vlaamse nationale karakter nog steeds

en onder meer de bundel *Modernités. Anthologie des meilleurs poètes belges d'expression française, 1880-1898*, Almelo, s.d.

42. Rodenbachs geloofsopvatting strookte ook niet helemaal met de officiële lijn en hij wilde bovenal “*vrijheid van intellectuele beweging*” om toenadering te zoeken tot vooraanstaande liberalen, zodat hij in bepaalde katholieke kringen als ‘Geus’ werd bestempeld. R. VANLANDSCHOOT, *Albrecht Rodenbach. Biografie*, Tiel, 2002, onder meer pp. 433, 549-566, 576-591 en 652-653, en S. VOS, *Een licht achter den heuvel [...]*, pp. 158-162.

43. K. WAUTERS, *Wagner en Vlaanderen [...]*, pp. 235-240.

44. P. TINEL, *Edgar Tinel. Le Récit de sa Vie [...]*, p. 277.

niet kon aanvaarden, en zeker niet als hoogste norm voor alle muziekproductie. Tinel zelf beval Jan Blockx als opvolger aan boven iemand als Emile Wambach. Voor Tinel was de kwaliteit immers doorslaggevend, en niet het feit dat Blockx eerder los met het legaat van Benoit omsprong, onder meer door in Vlaanderen Franstalige opvoeringen van zijn eigen werk toe te laten.⁴⁵

In 1941 kregen Tinel en Benoit broederlijk een plaats in de bundel *100 Grootte Vlamingen*. Niet persoonlijke vriendschap, maar wel gedeelde “*rasfierheid*” was daar het motief. Het fundamentele meningsverschil tussen beiden over de invulling en het belang van ‘Vlaamse muziek’ werd er in de korte schets door Renaat Veremans genegeerd. Dat gebeurde ten onrechte, zoals bleek.⁴⁶ Anderzijds sloeg ook Meulemans de bal mis met zijn radicale stelling dat Tinel geen aandeel had in “*den Vlaamschen strijd*”. Hij verklaarde de toorn van zijn autoritaire leraar vanuit zijn persoonlijk en tijdsgebonden perspectief, maar was daardoor blind voor diens genuanceerde positie.

Inderdaad relativeerde Tinel, naarmate hij hoger oplom in de gecentraliseerde instituties, het belang van het Vlaamse nationale element in de muziekproductie sterk, en wilde hij niet met politiek geëngageerde ‘ruitenbrekers’ worden geassocieerd.⁴⁷ Deze bijdrage hoopte niet alleen in kaart te brengen hoe Tinel, door zijn sceptische houding ten opzichte van een zelfstandige Vlaamse beweging en een typisch ‘Vlaamsche muziek’, van mening verschilde met leerlingen als Meulemans. Ook ten opzichte van ouderen als Benoit en Verriest, en van uiteenlopende generatiegenoten als Belpaire, De Mont en Rodenbach, legde hij fundamenteel andere accenten. Tinels engagement voor de Vlaamse zaak situeerde zich immers in het koesteren en internationaal bekendmaken van een nationale religieuze traditie, in religieuze werken gecomponeerd naar zogenaamd ‘universeel’ gevestigde normen, waarbij hij de idee van een ‘Vlaamse muziek’ eigengereid en misplaatst vond. Als gevolg van deze ideologische gemotiveerde toewijding aan het klassieke formalisme eerder dan aan de romantische, subjectivistische klankschildering, volgde Tinel hiervoor op muzikaal vlak niet dezelfde weg als een Benoit of een Wagner.

45. S. DE VOS, *Edgar Tinel [...]*, pp. 35-41.

46. R. VEREMANS, *Edgard[sic] Tinel*, in: L. ELAUT, L. GROOTAERS e.a. (red.), *100 Grootte Vlamingen*, Antwerpen, 1941, pp. 367-369 en L. ONTROP, *Peter Benoit*, in: L. ELAUT, L. GROOTAERS e.a. (red.), *100 Grootte Vlamingen*, Antwerpen, 1941, pp. 335-338. Voor de ontstaanscontext van deze intrigerende bundel, zie M. BEYEN, *Een werk waarop ieder Vlaming fier kan zijn? Het boek 100 Grootte Vlamingen (1941) als praal façade van het Vlaams-nationale geschiedenisbouwwerk*, in: J. TOLLEBEEK, G. VERBEECK & T. VERSCHAFFEL (red.), *De lectuur van het verleden. Opstellen over de geschiedenis van de geschiedschrijving aangeboden aan Reginald de Schryver*, Leuven, 1998, pp. 411-440.

47. Weliswaar waren er spanningen tussen Tinel en kardinaal Mercier sinds het geval-Van Nuffel. Zijn relatie met diens voorganger tot 1906, kardinaal Goossens, was daarentegen zeer goed. A. MEULEMANS, *Anecdotes - Edgar Tinel [...]*, pp. 4-6.

Wel gaf hij, precies om zijn conservatieve boodschap beter te kunnen uitdragen, toe aan de moderne roep om spektakels die men ook op het toneel belichaamd kon zien. Op ideologisch vlak was deze evolutie in Tinels opvattingen over theater symptomatisch voor een bredere verschuiving die in Vlaanderen na 1910 verscheidene katholieke en Vlaamsgezinde massaspelen met muziek en choreografie mogelijk zou maken. Uitgerekend Meulemans zou in de vormgeving van dergelijke massaspelen een cruciale rol spelen.⁴⁸

48. Meulemans componeerde onder meer voor *Credo*, in 1936 uitgevoerd tijdens het Katholiek Congres in het Heizelstadion, en het Brugse *Sanguis Christi* dat in 1938 in première ging. M.P. WOUTERS, *Sanguis Christi, het spel van het Heilig Bloed van Brugge. Een massaspel op muziek van Arthur Meulemans*, KULeuven, departement Archeologie, Kunstwetenschap en Musicologie, afdeling Musicologie, licentiaatsverhandeling, 1979, pp. 213-216.