

DE STIJLVOLLE VEROVERING VAN DE WERELD

DE GENESE, INCUBATIE EN DISSEMINATIE VAN NIEUWE
DANSREPERTOIRES (1756 – 1818). VOORBEELDEN UIT DE
ZUIDELIJKE NEDERLANDEN EN PRINSBISDOM / LAND VAN LUIK IN
EUROPESE CONTEXT

Cornelis Vanistendael

Studentennummer: 19902748

Promotor(en): Prof. dr. Francis Maes, Prof. dr. Christophe Verbruggen

Doctoraat voorgelegd voor het behalen van de graad doctor in de Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2019 – 2020

VOORWOORD

Stellen dat een doctoraat altijd een belangrijk deel van iemands leven is, klinkt als een boutade, maar in mijn geval zit er wel een grond van waarheid in. De aanleiding om het te schrijven was er al meer dan 10 jaar, vóór ik er in 2011 concreet aan begon. Het begon in feite met een opdracht van Emile Brugman, uitgever van Uitgeverij Atlas in Amsterdam, die in 1999 of daaromtrent, mij in een vlaag van overmoed opdroeg een boek te maken over de bouwers van Belgische folkinstrumenten. Het boek kwam er nooit, maar dat die opdracht onvoorziene gevolgen heeft gehad, is nog zacht uitgedrukt.

Met Emile's opdracht in de hand bezocht ik elke nog levende Belgische bouwer van folkinstrumenten persoonlijk in zijn of haar atelier. Ik maakte opnames met een cassetterecorder en zwart wit foto's met een aftandse Russische reflexcamera op LOMO-filmrolletjes die ik in Berlijn kocht in de nadagen van de val van de muur, lang vóór instagram en andere retroscoopen het internet begonnen te bevolken.

Telkens kreeg ik van die bouwers ook wat lectuur mee over de geschiedenis van hun geliefkoosde muziekinstrument. Het begon mij langzaam te dagen dat folkinstrumenten helemaal niet zo oud hoefden te zijn dan men soms dacht om een vorm van cultureel prestige uit te stralen dat serieus werd genomen. Er komen doedelzakken voor op de schilderijen van Bruegel, maar op het moment dat Wannes Van de velde in 1969 voor het eerst een zogenaamde Vlaamse doedelzak liet weerklinken op zijn debuutplaat, speelde hij niet op een authentiek 15de-eeuws instrument, of op een daarvan afgeleide kopie, maar op een vermomd, Schots exemplaar.

Het is te zeggen. Wannes speelde op een instrument uit het atelier van striptekenaar Jacques Laudy die in de jaren '50 van de 20^{ste} eeuw speciaal naar Edinburgh trok om er bij Glen & Ross de stiel te leren. In België waren doedelzakken destijds uitgestorven. Er waren geen bouwers meer of muzikanten die het instrument nog bespeelden. Zijn eerste doedelzakken bouwde Laudy in functie van een evocatie in Bokrijk. In het illustere jaar 1958 trots bemand door leden van de Sint-Sebastiaansgilde uit Achtel. Het bezoek aan die gilde, die de originele Laudy instrumenten nog steeds bewaarde, was mijn eerste directe confrontatie met de soms merkwaardige gedachtecronkels die wel vaker gepaard gaan met *invention of tradition*. Je kunt het Laudy speeltuig van Wannes vandaag nog gaan bewonderen in het Museum Vleeshuis in Antwerpen.

Deze persoonlijke, eerder journalistieke zoektocht, mondde zoals gezegd niet uit in een publieksboek, maar wel in steeds meer en diepgravender archiefonderzoek. Het begon bij mij te dagen dat wat er aan verhalen en mythes circuleerde in de toenmalige publicaties nooit zomaar voor waar kon worden aangenomen. In 2003 werd een beurs van de Vlaamse Overheid toegekend om mijn onderzoek een jaar lang naar de canonvorming van folkinstrumenten verder te zetten. Die beurs was aanvankelijk een idee van Karel Moens, Conservator van het Museum Vleeshuis in Antwerpen. Hij was blijkbaar voldoende onder de indruk want niet veel later mocht ik in opdracht van de Musea Antwerpen en het OCMW Antwerpen het Dansant project uitwerken, gewijd aan sociale danscultuur in Antwerpen. Aanvankelijk bestond de opdracht er uit om als freelancer onderzoek te doen naar de muziekcultuur van de Stad Antwerpen in Antwerpse archieven. Aanleiding was de omvorming van het oude stadsmuseum, gevestigd in het Vleeshuis tot stil muziekmuseum, *Klank van de Stad*, dat nog steeds bestaat.

Ik genoot in die dagen een ongelooflijke vrijheid als onderzoeker, mocht naar believen grasduinen in alle Antwerpse archieven en museale reserves, nieuwsgierige vragen stellen aan elke medewerker. In de aanloop naar de creatie van het MAS, was men in Antwerpen aan een massieve inhaalbeweging begonnen inzake collectieregistratie. Het Stadsarchief Antwerpen stond aan de vooravond van een historische verhuisbeweging, weg uit de Venusstraat naar het Felixpakhuis. Het was, kortom, een heel geschikt moment om zowat

alles te mogen en te kunnen wat normaal gezien niet zou gemogen of gekund hebben, binnen het korte tijdsbestek dat men voorzien had om een heel, nieuw museum te vullen.

Het werd een memorabele dollemansrit die voor mij iets meer dan een jaar duurde. Het Antwerpse OCMW-archief bleek een goudmijn, net zoals het Stadsarchief, het Letterenhuis, de collecties van het inmiddels verdwenen Volkskundemuseum, het Rijksarchief Antwerpen, enz. Karel Moens verklaarde ooit dat Antwerpen wellicht de enige Belgische stad was, waar je het verhaal van drie eeuwen operageschiedenis tot op heden kunt vertellen, louter op basis van plaatselijke bronnen. Tot bewijs van het tegendeel moet ik hem gelijk geven. Maar wat gold voor opera, gold minstens in dezelfde mate voor de sociale danscultuur na 1800. Een flink deel van dit proefschrift is aan die rijkdom danken.

Maar het dansant project groeide uit tot zo veel meer. Een groep vrijwilligers werd opgeleid in interviewtechnieken en de methodiek van mondelinge geschiedenis. Ze interviewden niet minder dan 90 getuigen in de zorgcentra van het OCMW Antwerpen die in 2005 tussen de 95 en 59 jaar oud waren. Sommige mensen hadden de *rock 'n roll* letterlijk in Antwerpen aan wal weten komen tijdens de begindagen van de bevrijding in 1944. Ik bevond me in een ongeziene luxepositie. De vrijwilligers spraken niet alleen vloeiend Aantwaarps, ze schreven alle interviews *verbatim* uit wat een schat aan gegevens opleverde. Op basis van het verslag dat ik ervan brouwde ging Marthatentatief aan de slag om een sociaal artistieke theatervoorstelling te creëren. “Magic Palace. Heupen Liegen Niet” debuteerde in De Roma op 22 maart 2008. Er kwam een fototentoonstelling in het Fotomuseum, talloze lezingen, filmvertoningen, dansinitiaties, enz.

Men voorzag zelfs om een boek over uit dansen gaan in Antwerpen. Het werd alweer een boek dat er nooit kwam. Uit frustratie daarover begon ik op 17 juni 2009 een blog getiteld *dansant*. Ik wilde al mijn verhalen en merkwaardige weetjes over sociale dansgeschiedenis een plek geven. Als het niet in boekvorm kon, dan maar digitaal en gratis op het internet. Enkele weken later sloeg het noodlot toe. Op 14 juli 2009 werd ik opgenomen in het Stuyvenberg Ziekenhuis in Antwerpen met wat op eerste gezicht een vrij onschuldige klaplong leek te zijn. Een week later kreeg ik het verdict: kanker. T-cel lymfoblastair lymfoom. Goed te genezen, maar wel een zware behandeling. Van de ene dag op de andere moest van routineus werkritme worden overgeschakeld op overlevingsmodus. Het liep gelukkig allemaal goed af en ik dank van hieruit nogmaals de staf van de afdeling oncologie van het Stuyvenberg ziekenhuis voor hun topprestatie.

Met de dood voor ogen wil een mens wel eens gefundeerde beslissingen nemen. Tijdens die acute en extreme situatie nam ik het besluit om een doctoraat te maken op basis van mijn onderzoeksinpanningen tot dan toe. Op 4 januari 2010 werd ik ontslagen uit Stuyvenberg, op 16 maart 2010 ging ik deeltijds aan de slag bij Erfgoed Noorderkempen en in september 2011 begon ik aan dit doctoraat. Het werd opnieuw een onwerkelijke trip. Tussendoor trouwden mijn vrouw en ik, kochten we een huis en werden we ook nog eens ouders van twee fantastische dochters. Dit doctoraat is zodoende een stuk van mijn maar ook van hun leven geworden.

Er was uiteindelijk zo veel om dankbaar over te zijn. Een dankwoord aan het begin van een doctoraat echter (dit is dan meteen de laatste keer dat u dit woord zult tegenkomen in dit lijvige boekwerk), heeft zo zijn geplogenheden. Je begint best bij het officiële gedeelte om vervolgens te eindigen bij je dierbaren. Het zal zo zijn.

Daarom dank ik om te beginnen het UGent, mijn vakgroep en daarbinnen mijn promotor Prof. Dr. Francis Maes en mijn co-promotor Prof. Dr. Christophe Verbruggen voor hun onverdroten steun om dit doctoraat te mogen en kunnen schrijven. Zonder hun steun en coaching was dit nooit gelukt. Het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek wil ik danken voor de schrijfbeurs waardoor ik een jaar lang de kans kreeg om de basis te leggen voor dit

proefschrift. Het heeft uiteindelijk een jaar langer geduurd voor ik het echt kon afwerken, maar zonder die extra tijd was ik er wellicht nooit toe gekomen om het versneld af te werken. In dezelfde zin wil ik ook zeker mijn huidige werkgever, Erfgoed Noorderkempen bedanken voor het jarenlange vertrouwen dat zij in mij stelden. Zonder de energie die ik uit de beste job van de wereld haalde, was ik ondertussen zeker al drie burn-outs verder geweest.

Verder kan een doctoraat natuurlijk nooit tot iets worden wanneer je niet zou kunnen terugvallen op de collectieve kracht die wetenschappelijke instellingen, archieven, musea kunnen leveren dankzij de passie van talloze medewerkers en vrijwilligers voor het erfgoed dat zij beheren voor toekomstige generaties. Ik hoop dat ik er geen vergeet, maar ik wil bij deze alle medewerkers en vrijwilligers bedanken van de Universiteitsbibliotheken van Universiteit Gent, Katholieke Universiteit Leuven, en Universiteit Antwerpen. De archiefmedewerkers van het Felixarchief Antwerpen, het Letterenhuis in Antwerpen, het OCMW archief Antwerpen, Rijksarchief Antwerpen, Brussel, Leuven en Luik, de Archives Nationales de France, de Archives de l'Armée Française à Vincennes, het Archief van de Antwerpse KunstAcademie, de Bibliotheek van het Conservatorium Antwerpen en Brussel, Stadsarchief Brussel, het Muziek Instrumenten Museum te Brussel, de Koninklijke Bibliotheek Brussel, de Bibliothèque Nationale de France, de Stadsarchieven van Aalst, Mechelen, Leuven, Lier, Sint-Niklaas, Spa, Turnhout en Wetteren, de archieven van de Oud- en Geschiedkundige kring van het Waasland.

Wetenschappelijke ideeën leven pas echt wanneer ze de dialoog kunnen aangaan met een gemeenschap van gelijkgestemden. In de loop van dit parcours kreeg ik de kans om mijn ideeën te presenteren en verder te verfijnen tijdens één lezing in Bath tijdens het *Bi-annual Biennial Conference* georganiseerd door de *Early Dance Circle* en driemaal tijdens de *The Annual Oxford Dance Symposium*, in *New College*, Oxford. Bij deze dank ik de organisatoren hartelijk voor de vlekkeloze organisatie en de hartelijke, Britse gastvrijheid. Daarnaast kon ik al schrijvende mijn ideeën verder ordenen en uitfilteren in een tweetal artikels voor *Tijd-Schrift* en *Dance Research, the journal of the Society for Dance Research* (Edinburgh University Press) en in één bijdrage voor een boek (*Tanz Musik Transfer*, Leipziger Universitätsverlag). Ik dank de redacties van deze tijdschriften en in het bijzonder Richard Ralph en Prof. Hannah Walsdorf voor hun onverdroten inspanningen om mijn soms meanderende teksten om te smeden tot leeswaardige artikels.

De NMBS dank ik oprecht voor het ter beschikking stellen van een rijdend kantoor gedurende al die jaren. De dagelijkse pendelrit Leuven – Turnhout – Leuven werd er een pak aangenamer door en zonder die relatief stipte werkomstandigheden was dit proefschrift er zeker nooit gekomen. De hele Linux-community dank ik van harte voor de fantastische software die ik de afgelopen 8 jaar gratis mocht gebruiken. Mijn Samsung laptopje heeft het daardoor perfect uitgezongen tot nu toe. De batterij gaat dankzij jullie fenomenale collectieve intelligentie inmiddels alweer 3,5 uur mee in plaats van 2 uur die hij in het begin maar nipt haalde.

Van mijn vrienden wil ik graag als eerste Greetje Garriau bedanken. Met haar begon mijn muzikale reis die hier voorlopig aanbelandde. Zij, niemand anders, leerde me dansen. Ik was pas 23 en het was wellicht de belangrijkste levensles die ik ooit heb gekregen: het is nooit te laat om te leren dansen. Karel Moens moet ik van harte danken voor het haast grenzeloze vertrouwen dat hij in mijn kunnen stelde destijds en de onbetaalbare begeleiding die hij me gaf tijdens mijn eerste stappen in het archiefonderzoek. Zonder de kansen die ik toen kreeg was ik nooit aan dit proefschrift kunnen beginnen. Elise Hooft ben ik oprecht dankbaar omdat ze altijd in mijn wetenschappelijk kunnen heeft geloofd en mij telkens opnieuw aanporde om te blijven publiceren, maar ook kritisch bleef wanneer ik weer eens te enthousiast met een nieuw archiefstuk stond te zwaaien. Klaas Decanniere omhels ik van hieruit omdat hij altijd

open stond voor inhoudelijke discussies over de wetenschappen en soms kleinmenselijke kantjes daarvan en omdat hij als een technische goeroe aan mijn zijde stond al die tijd. Olivier Vandeloo wil ik bedanken met een warme knuffel omdat hij mij hielp om op basis van enorme schetsen (A0 formaat – van de grote beweging naar de trechter) mijn ideeën hielp uitpuren en focus krijgen, omwille van de jarenlange vriendschap, de muziek en de generositeit die ik opnieuw mocht ervaren tijdens onze gezamenlijke trip naar Oxford. Timothy de Paepe wil ik speciaal bedanken voor zijn generositeit al die jaren. Zonder de regelmatige mailtjes, waarop je altijd antwoordde, was er een pak minder van mijn ideeën de toets der academische bevraging kunnen doorstaan. Jeroen Janssen tenslotte moet ik specifiek bedanken voor de tip die mij leidde tot het Archief van Le Concert in het Stadsarchief van Aalst.

Mijn moeder wil ik hier heel erg bedanken voor alle inspanningen die zij zich gedurende al die tijd getrooste om mij te blijven steunen. Haar onverdroten inspanning om al mijn teksten herhaaldelijk na te lezen was goud waard om mijn vele slordigheidjes uit te wieden, telkens weer opnieuw. Zonder jouw zorg voor ons en de kinderen had ik wellicht nooit de mentale ruimte gevonden om dit doctoraat af te werken. Staf Vos en Stephanie Beghein moet ik hartelijk danken omdat zij bereid waren mijn schaduw leescomité te willen zijn. Jullie hebben nog zeker één restaurantbezoekje te goed.

Marie en Joanna Klein kan ik nooit genoeg bedanken voor jullie liefde en begrip voor de soms rare hobby van jullie gekke papa. Tenslotte wil ik Tjorven, mijn vrouw bedanken voor alle liefde en steun. Samen worstelend met luiers, struikelend over hordes losgeslagen dino's en plakkerige knuffels hebben we het toch maar gedaan. Alleen zou het nooit gelukt zijn. Dank je.

INLEIDING

Tussen 1750 en 1830 veroverden twee iconische sociale dansen, de wals en de quadrille, de wereld. Het waren niet de enige nieuwe dansen destijds, maar wie kent vandaag nog de *sauteuse*, *langaus*, *boulangère*, *tyrolienne* en ga zo maar door? Tijdens de laatste jaren van de 18de en de eerste decennia van de 19de eeuw treffen we een ongeziene weelde aan nieuwe dansen aan en soms werden ze zelfs een tijdlang populair. Vanwaar die rijkdom? En hoe schopten net deze twee het tot wereldvedetten?

In de literatuur over het onderwerp is weinig te merken van een verwondering hierover, noch over de veelheid aan nieuwe dansen, noch over de wereldwijde succes van de wals en de quadrille enkele decennia later. Buiten voor deze twee iconen, vind je bijvoorbeeld nauwelijks monografieën, lemma's of wetenschappelijke artikels voor de meeste nieuwe dansen uit die tijd. Ik nam wals en quadrille als voorbeelden om mijn punt te maken in dit proefschrift, niet alleen omdat we ze nog steeds kennen, maar ook omdat er meer studies over bestaan, wat ongetwijfeld samenhangt met hun populariteit tot op heden.

De historiografie over de meeste historische dansvormen laat zich opdelen in twee scholen: een esthetische en een encyclopedische. De eerste stelt vooral artistieke vragen. Men wil nagaan hoe een bepaalde dans werd uitgevoerd en in welke omstandigheden, bijvoorbeeld in functie van een re-enactment of een historisch verantwoorde heruitvoering¹. De tweede is vaak letterlijk te nemen. Het gaat dan om lemma's in encyclopedieën of om gespecialiseerde monografieën in de vorm van een woordenboek of encyclopedie².

Toch was een zekere belangstelling voor de opkomst en verspreiding van nieuwe dansrepertoires in beide scholen terug te vinden, al was het maar omdat men niet totaal voorbij konden gaan aan de verspreiding van de wals en de quadrille op wereldschaal. Voor de quadrille zijn er wat dat betreft slechts een tweetal recente studies die dieper ingaan op haar vroegste geschiedenis en initiële verspreiding³; voor de wals verschenen er over de jaren een handvol, maar ze bleken van wisselende kwaliteit⁴.

¹ Katherine M. Johnson, "Rethinking (re)doing: Historical Re-enactment and/as Historiography", *Rethinking History* 19, nr. 2 (2015): 193–206, <https://doi.org/10.1080/13642529.2014.973709>.

² Charles Compan, *Dictionnaire de la danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art, avec des réflexions critiques et des anecdotes curieuses concernant la danse ancienne et moderne: le tout tiré des meilleurs auteurs qui ont écrit sur cet art* (Paris: chez Cailleau, 1787); G. Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique; depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours. Avec préf. de Ch. Nuitter* (Paris: Libraires-Imprimeries Réunies, 1895), <http://archive.org/details/dictionnairede00desruoft>; Jean-Philippe Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs: chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830* (Bruxelles: Editions Mardaga, 1994); Philippe Le Moal, red., *Dictionnaire de la danse* (Paris: Larousse, 1999), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041>.

³ Ellis Rogers, *The Quadrille, A practical Guide to its Origin, Development and Performance* (Orpington, 2003); J.-M. Guilcher, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse* (Paris, 2014).

⁴ Ignaz Mendelssohn, "Zur Entwicklung des Walzers", *Studien zur Musikwissenschaft*, nr. 13 (1926): 57–88, <http://www.jstor.org/stable/41460348>; Ernst Hamza, *Der Ländler* (Verein Für Landeskunde von niederösterreich und Wien, 1957); Sabine Schütte, *Der Ländler: Untersuchungen zur musikalischen Struktur ungeradtaktiger österreichischer Volkstänze* (Heitz, 1970); Reingard Witzman, *Der Ländler in Wien* (Wien, 1976); Rodney Stenning Edgecombe, "The 19th-Century Ländler: Some Thoughts", *The Musical Times* 147, nr. 1897 (2006): 63–76, <https://doi.org/10.2307/25434423>; Thomas Nussbaumer en Franz Gratl, red., *Zur Frühgeschichte des Walzers*, vol. Band 3, *Schriften zur musikalischen Ethnologie* (Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 2014), <http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/YBDMGUETMZACFRP7YHKENDRSFPDMCBX7>; Norbert Linke, *Wie der Wiener Walzer nach Wien kam: oder: Vom unaufhaltsamen Aufstieg des Lerchenfelder Musikers Michael Pamer* (Loecker Erhard Verlag, 2018).

Wat betreft de quadrille, waren de twee belangrijkste onderzoekers, zowel Guilcher als Rogers, het er beiden over eens dat de quadrille rond 1800 in Parijs ontstond en ze beschreven de spectaculaire balletstijl uit die beginjaren in detail. De quadrille was geen nieuwe dans in absolute zin, maar een doorontwikkeling van bestaande contradans-tradities uit de 18de eeuw. Als vertrekpunt ontleende ze de vierkantsopstelling van de *contredanse à la Française* en de aaneenschakeling van verschillende contradansen tot suites onder meer aan de cotillon. Het enige echt vernieuwende bestond aanvankelijk uit de toevoeging van zo virtuoos mogelijke danspassen om de figuren uit te voeren. De ontwikkeling van de standaardfiguren *pantalon*, *poule*, *été*, *pastourelle* en *finale (of tréniz)* waarmee we de dans vandaag nog steeds associëren, raakte pas ingeburgerd na 1820, lang nadat de dans tot een wereldwijd modedefenomeen was uitgegroeid.

Blijkbaar stond deze bepaald veeleisende dansstijl haar razendsnelle en massale verspreiding initieel niet in de weg. In een eerste golf veroverde de quadrille tussen 1800 en 1814 de harten en geesten van continentaal Europa, op dat ogenblik in de ban van Napoleons zegetochten en de Franse cultuur. In een tweede golf, na 1815, ging ook de rest van de wereld voor de bijl. Geen van de voornoemde auteurs ging dieper in op die initiële Europese verspreiding tussen 1800 en 1814. Wanneer Rogers het had over de zegetocht van de quadrille op de Britse eilanden na 1815, vermeldde hij vooral voorbeelden uit continentaal Europa. Enkel om vast te stellen dat ze daar al veel eerder deze nieuwe Franse dans enthousiast hadden omarmd. Een verklaring waarom de verspreiding zo snel en over zo'n groot gebied lukte, gaf hij niet, net als Guilcher, die alleen de situatie binnen Frankrijk besprak en die daarbinnen de disseminatie van de quadrille vooral na 1830 onder de loupe nam.



Afbeelding nr. 1: Kaart Heilige Roomse Rijk ca 1789. Bron: Wikimedia Commons

Voor de wals was het startpunt, net zoals deze kaart van het gebied rond de tijd dat ze ontstond, een stuk minder éénduidig. Door de wanordelijke staatsindeling van het gebied, bleek er bij onderzoekers geen brede consensus te bestaan over de precieze geboorteplaats, noch over haar precieze geboortedatum. Bij consensus situeert men deze vaagweg rond 1750 en in een gebied dat vandaag zowel het Zuiden van Duitsland, Oostenrijk, Noord Bohemen en Zuidoost Polen zou kunnen omvatten. Destijds ging het om een lappendeken aan Duitse graafschappen, vorsten- en bisschopsdommen die deel uitmaakten van het Heilige Roomse Rijk en om het kerngebied van de Habsburgers. Waar wel consensus over leek te bestaan, was dat pas na het Congres van Wenen, door het prestige dat de dans er meekreeg, de wals de rest van de wereld zou hebben veroverd.

Het enige raakpunt tussen de quadrille en wals bleek dat ze zich allebei hadden verspreid van een lokaal naar een Europees niveau, om vervolgens over de hele wereld uit te vloeien. Die logica – van lokaal naar globaal – bleek voor dansstijlen of -vormen zelfs meer in het algemeen de norm. Een gelijktijdige ontwikkeling van identieke dansen op verschillende plaatsen, kwam tot nu toe niet voor. Een dans ontstaat op een bepaalde plaats en zoveel jaar later merk je dat een half continent voor de bijl is gegaan.

Het basismechanisme van hoe dansen zich verspreiden, bleek nochtans kinderlijk eenvoudig en ook algemeen bekend: nieuwe dansen leer je meestal niet volgens het boekje, maar door ze te dansen. Het persoonlijk contact, tijdens bals of danslessen vormt een cruciale schakel in het immateriële proces van kennisoverdracht onder dansers. Maar in hoe verre kon vanuit

deze simpele vaststelling worden verklaard hoe de transnationale en zelfs transcontinentale verspreiding van nieuwe dansen in haar werk was gegaan? Daarvoor moesten dansers over de bestaande landsgrenzen en oceanen heen met elkaar in contact zijn gekomen. Nu reisden mensen in het pre-industriële tijdperk ook al wel per postkoets en zeilschip frequent en over grote afstanden rond door Europa en de rest van de wereld. Toch is de algemene indruk er één van een zekere gezapigheid of traagheid. Maar als je weet dat een walsmelodie al in 1767 – dat was amper een paar jaar nadat onderzoekers haar naam voor het eerst aantreffen in een obscure theatertekst van een Weense vaudeville – in London in druk verscheen, bleek dat nauwelijks minder snel dan het tempo waarop meer recente dansgektes zoals de *macarena* in de gading kwamen⁵. De quadrille, die pas rond 1800 als aparte en specifieke dansstijl identificeerbaar werd, gaf al in 1803 aanleiding tot heuse *quadrille wars* in New Orleans tussen Franse koloniale en hun nieuwe Engelstalige bestuurders naar aanleiding van de *Louisiana Purchase*⁶. Je zou dit politiek getint toeëigeningsproces van een sociale dans als verwant kunnen beschouwen aan Beyoncé's verwijzingen naar de *black panther* beweging in haar muziekvideo's voor *Lemonade*⁷. De snelheid van toen bleek in de praktijk nauwelijks te moeten onderdoen voor het razende tempo dat we vandaag eerder verbinden met de simultaneïteit van het internettijdperk. Wat waren dan de sociale-, culturele-, politieke- en institutionele hefboomen die ervoor zorgden dat dansen als de wals en de quadrille zich tussen 1756 en 1818 zo razendsnel konden verspreiden?

De titel woord voor woord

Het zal in deze inleiding haast noodgedwongen moeten gaan over een aantal eigenaardigheden van het vak sociale dansgeschiedenis. Om misverstanden te vermijden wordt daarom eerst de titel van dit proefschrift woord voor woord toegelicht, waarbij enkele algemene verschillen tussen musicologische en danshistorische concepten worden overlopen en ook de sociaal-historische benadering van dit proefschrift in grote lijnen wordt geschetst. Aansluitend wordt, aan de hand van enkele thematische lijnen, een beknopte historiografie overlopen om tot een vraagstelling te komen.

Stijlvolle. Stijlvol is een vage term, maar aangezien het basisthema van dit proefschrift sociale danscultuur is, wordt er in de eerste plaats mee bedoeld dat het om een modieus verschijnsel gaat. Mode is niet alleen veranderlijk, speels en grillig, ze is ook sociaal en status gebonden. Naar een bal gaan was allerm minst een onbezonnen uitje wanneer men tussen 1756 en 1818 het schouwtoneel van de wereld betrad of deze desgewenst wilde veroveren. Het ging tijdens een bal uiteindelijk om veel meer dan dansen alleen. Ca. 1800 waren op bals doorgaans meer toeschouwers aanwezig dan actieve dansers. Het bal evolueerde in die jaren tot de uitverkoren sociale arena van de elite waar het statusspel bij tijden bikkelhard werd gespeeld.

⁵ "Macarena (song) - Wikipedia", geraadpleegd 10 augustus 2018, [https://en.wikipedia.org/wiki/Macarena_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Macarena_(song)).

⁶ Ann Ostendorf, *Sounds American: National Identity and the Music Cultures of the Lower Mississippi River Valley, 1800-1860* (University of Georgia Press, 2011).

⁷ "Lemonade (Beyoncé Album)", in *Wikipedia*, 7 augustus 2018, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Lemonade_\(Beyonc%C3%A9_album\)&oldid=853852207](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Lemonade_(Beyonc%C3%A9_album)&oldid=853852207).

Voor een beter begrip moet ik hier ook wat dieper ingaan op de ietwat vage term “dansstijl”. In hoe verre staat dansstijl, bijvoorbeeld, los van de choreografie of omgekeerd? Wanneer je de dansstijl van de wals van rond 1820 (voor zo ver we dat kunnen weten) vergelijkt met deze van pakweg een kwart eeuw later, vallen de verschillen meteen op⁸. Je zou het een verschillende dansstijl kunnen noemen, toegepast op dezelfde dans met dezelfde naam. Maar je zou evengoed kunnen stellen dat de choreografie van de dans veranderde doorheen de tijd en dat er na een halve eeuw in feite een andere dans was ontstaan, ondanks het behoud van haar naam. Daarom zijn dansnamen op zich meestal onbetrouwbare partners wanneer het om het identificeren van de choreografie gaat. Doorgaans bleken het slechts naamplaatjes waarachter soms heel verschillende sociaal- en cultuurhistorische inhouden schuilgingen⁹.

Je zou choreografie de basis kunnen noemen en de dansstijl een aanvulling daarop. Maar dat gold niet voor ieder danstype. Bij de quadrille rond 1810 vormde de toevoeging van zo veel mogelijk moeilijke passen, sprongen en pirouettes het wezenskenmerk van de dans. De bewegingen die de danskoppels maakten van A naar B op de dansvloer waren verwant of zelfs identiek aan deze van haar voorganger, de contradans. Je zou net de manier waarop dansers zich van A naar B verplaatsten als onderscheid tussen dansstijl en choreografie kunnen beschouwen, wat dan weer niet van toepassing is op de wals. Het parcours van een walsend koppel volgde niet altijd een vast tracé, enz., enz.

Het is duidelijk dat een dansstijl zich maar lastig in een geannoteerd, choreografisch keurslijf laat vangen. Je kunt overwegen om ze in detail op te schrijven, maar dan verlies je onder meer de dimensie uit het oog dat het bij dansstijl ook gaat om de creatieve toepassing ervan. De variatie *ad-libitum* van persoonlijke voorkeuren en stijl wegen soms even zwaar of zelfs zwaarder door op het eindresultaat dan schools ingedrilde routines.

Verovering. Verwijst hier niet alleen naar de sociale dimensie die net werd aangehaald, maar ook expliciet naar het militaire. Hét militaire wordt hier met opzet als de letterlijke vertaling van het Engelse *the military* gebruikt. In het Engels dekt deze term tegelijkertijd de lading van het leger als instelling als haar bredere sociaal-culturele betekenis¹⁰. Er bestaat voorlopig geen Nederlandstalig equivalent voor. Het is al sinds de oudheid bekend dat legers niet alleen destructieve oorlogsmachines waren, maar dat militaire veroveringen ook bijdroegen tot de verspreiding van cultuur¹¹. Binnen de context van dit proefschrift worden Europese legers als belangrijke institutionele spelers beschouwd die actief bijdroegen tot het verspreiding van nieuwe dansrepertoires in de wereld tussen 1756 en 1818, waarbij de wals en de quadrille als gevalstudies werden uitgewerkt.

⁸ Thomas Wilson, *A Description of the Correct Method of Waltzing: The Truly Fashionable Species of Dancing. That, from the Graceful and Pleasing Beauty of Its Movements, Has Obtained on Ascendancy Over Every Other Department of That Polite Branch of Education. Part I. Containing a Correct Explanatory Description of the Several Movements and Attitudes in German and French Waltzing* (London: Sherwood, Neely & Jones, 1816); Henri Cellarius, *La danse des salons* (J. Hetzel, 1847).

⁹ Rogers, *The Quadrille, A practical Guide to its Origin, Development and Performance*.

¹⁰ “Military”, in *Wikipedia*, 1 augustus 2017, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Military&oldid=793419854>.

¹¹ Miguel John Versluys, *Visual Style and Constructing Identity in the Hellenistic World: Nemrud Dağ and Commagene under Antiochos I* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017).

Genese, incubatie en disseminatie. Ze verwoorden het proces van geboorte over doorontwikkeling tot de uiteindelijke verspreiding van nieuwe dansrepertoires. Ze labelen, althans in theorie, telkens verschillende fases van het disseminatie-proces. Het is goed te beseffen dat dit proces nog nergens eenduidig werd gedefinieerd. In de praktijk bestaan er haast evenveel verschillende kaders om (aspecten van) disseminatie te benaderen als er onderzoekers zijn. Sommige auteurs verkozen een zoektocht naar de geboortegrond van een dans, terwijl anderen dan weer speurden naar een vroegste vermelding van een dansnaam ten teken dat een nieuwe dansvorm inmiddels in een bepaald gebied was aanbeland. Het leverde een uiterst divers vocabularium op (consumptie, diffusie, transfer, mobiliteit, enz.) waarmee men telkens min of meer dezelfde realiteit anders benoemde.

Op de keper beschouwd ging het om een variant op de actor/netwerk theorie waarbij men mensen en/of materiële kennisdragers volgde en/of contactmomenten die konden helpen verklaren waarom culturele invloed plaatsvond. Muzikanten, dansers, partituren of dansbeschrijvingen reisden doorheen tijd en ruimte en men probeerde op de één of andere manier de achterliggende processen of maatschappelijke veranderingen te begrijpen die de motor vormden achter deze culturele mobiliteit¹². Danshistorische en musicologische studies hebben daarbij zo elk hun eigenaardigheden. Omdat dansers van ouds kennis met hun ogen of hun lichaam stalen, speelden, in tegenstelling tot het notenschrift onder muzikanten, dansbeschrijvingen, zelden of nooit een rol van betekenis bij de kennisoverdracht. Als men de logica van de musicologische benadering zou willen doordrijven op het vakgebied van de dansgeschiedenis, zou men verwachten dat, in de traditioneel geacademiseerde balletopleiding, die al sinds de 17de eeuw bestond, een rigoureuus systeem voor dansnotatie inmiddels een vaste plaats had weten te veroveren. Maar dat is niet zo. Ook vandaag nog leren ballerina's nog steeds het meest gekunstelde ballet niet dansen volgens het boekje, maar persoonlijk van een balletmeester en/of een choreograaf. De uitkomst van dat proces van kennisoverdracht verschilt daardoor soms sterk van een vorige opvoering van een gelijknamig ballet¹³.

Dit zijn mijn inziens essentiële verschillen die maken dat men het disseminatieproces voor dans heel anders zou moeten bestuderen dan dat voor muziek. Het zal in dit proefschrift zeker ook gaan over die zeldzame gepubliceerde of handgeschreven choreografieën. Maar als men echt wil begrijpen hoe dans zo snel de wereld kon rondreizen, concentreert men zich maar beter op de momenten (danslessen), evenementen (bals) of plaatsen (danszalen) waar de kennisoverdracht plaatsvond onder dansers. Daarnaast speelden ook enkele belangrijke brugfiguren (dansleraars, muzikanten, organisatoren, enz.) een specifieke rol, zonder dewelke de kennisoverdracht onverklaarbaar zou blijven.

Nieuwe dansrepertoires. De logica van het leren dansen door te dansen bepaalde onder meer dat nieuwe dansen nooit echt nieuw konden zijn. Dat lijkt of het eerste gezicht contra-intuïtief, maar de praktijk leert dat het disseminatieproces zelden lineair of cyclisch verliep. Er was eigenlijk nooit een fase 1, logisch gevolgd door fase 2 nadat de eerste netjes is afgerond of waarna alles opnieuw kon beginnen. Genese, incubatie en disseminatie vielen elkaar voortdurend voor de voeten. Je kunt achteraf vaststellen dat ze plaatsvonden, maar er precies de vinger op leggen wanneer wat gebeurde, bleek zelden of nooit mogelijk.

¹² Stephen Greenblatt, *Cultural Mobility: A Manifesto* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

¹³ Selma Cohen J., *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances* (New York, 1982).

Zuiverheid is eerder een chemische of logische categorie. Waar mensen samenkomen heerst wederzijdse beïnvloeding met verbastering van kennis en inzichten tot gevolg. Telkens wanneer de sociale sociaal-culturele omstandigheden veranderden waarbinnen danskennis van de ene groep dansers werd overgedragen op een andere groep, veranderde ook de dans zelf. De choreografie zelf werd aangepast aan de nieuwe, gedeelde groeps cultuur en dat is een constante doorheen de geschiedenis zoals in dit proefschrift nog herhaaldelijk aan bod zal komen.

(1756 – 1818). Deze periode werd bewust breed gekozen. Het zwaartepunt van dit proefschrift valt zeker na 1795 (2de en 3de deel), maar de aanloop ervoor bleek noodzakelijk om één van de belangrijkste vragen te beantwoorden: in hoe verre was de dansrage die na 1800 in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège losbarstte, het gevolg van een breuk met het verleden, of net het gevolg van een evolutie die al veel langer aan de gang was, of om een combinatie van beide factoren en zo ja welke dan? Deze periode kan ook gemakkelijk chronologisch worden opgedeeld in drie politieke bestuur fases die voor het gebied van de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège gepaard gingen met drie verschillende militaire bezettingen. Omwille van het belang van de chronologie (het verloop van een evolutie gaat niet terug naar het verleden) is dit proefschrift is opgesplitst in drie elkaar chronologisch opvolgende delen:

- Deel I: 1756 – 1794: Oostenrijkse tijd. Aansluitend bij het eerste verdrag van Versailles wat het begin betekende van de Zevenjarige Oorlog. Ze viel grotendeels samen met de voorgeschiedenis van de wals en de grootschalige doorbraak van de militaire muziek als modeverschijnsel.
- Deel II 1795 – 1813: Franse tijd. Viel samen met de doorbraak van zowel de wals als de quadrille in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège en de doorontwikkeling van nieuwe vormen van muzikale sociabiliteit.
- Deel III 1814 – 1818: Internationale bezetting tot de laatste Britse en Franse troepen terugkeerden & begin van de Hollandse tijd. De nieuwe dansrepertoires werden opgepikt door deelnemers aan de 6de coalitie die Napoleon versloeg en vervolgens meegenomen naar huis.

De geschiedenis van de wals begon ongeveer een halve eeuw vóór de quadrille het levenslicht zag, maar het duurde een hele tijd voor ze populair werd. Een koppel dat elkaar de hele dans lang frontaal aankeek: het stond voor velen gelijk met *the vertical expression of a horizontal desire*. De wals wekte schandaal en het is geen mythe dat dit haar bredere acceptatie aanvankelijk in de weg stond. Pas na 1800 brak de dans echt overal in Europa door¹⁴.

Nog een reden om het onderzoek na 1756 te laten beginnen, was het belang van de Zevenjarige oorlog (1756 – 1763) voor de ontwikkeling van de militaire muziek¹⁵. Mijn idee

¹⁴ Mark Knowles, *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries* (Jefferson, North Carolina & London: McFarland, 2009).

¹⁵ Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises, comprenant: L'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. La nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845. La description et la figure des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de m. Adolphe Sax. Quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire.* (Paris: Typ. F.

om het militaire als een volwaardige muzikale en eventueel zelfs dansante actor te beschouwen in het proces van dansante kennisoverdracht kreeg zo extra gewicht.

Zuidelijke Nederlanden en Prinsbisdom / Land van Luik. In vergelijking met de periodisering was een strikte geografische afbakening om verschillende redenen lastiger. Dat gold vooral vanaf 1795, toen de Fransen de Oostenrijkse Nederlanden en het Pays de Liège de voet liepen en ons vervolgens 20 jaar lang in turbulente omstandigheden bezet hielden. Bestaande bestuurlijke eenheden werden overgeheveld in het Franse departementssysteem. Grenzen kregen tijdens een veroveringsoorlog die twee decennia duurde gaandeweg een andere betekenis. Maar ook na 1815 lagen de staatsgrenzen van het nieuwe Verenigd Koninkrijk der Nederlanden nog niet meteen vast. Daarom zal in dit proefschrift, net zoals Franse historici zich tot nu toe zelden stoorden aan de precieze geografische afbakening van hun land wanneer ze zich aan deze periode wijdde, dit ook niet worden betracht¹⁶.

Vanuit Europees perspectief. Verder bordurend op het vorige puntje: menselijk contact, waarop mijn inziens de verspreiding van dansrepertoires gebaseerd was, bleek zich zelden te storen aan staatsgrenzen. De dynamiek van dansmodes was om dit reden beter vanuit een transnationaal standpunt te begrijpen dan vanuit een nationale focus. Want welke grens moest er dan worden getrokken en droeg het trekken van een grens dan ook werkelijk bij tot een betere verklaring? Dit bleek niet echt het geval en daarom zullen regelmatig uitstapjes gedaan worden buiten het besproken gebied van de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Maar dit zal dit steeds gebeuren met oog voor de invloed die bepaalde trends of modeverschijnselen aantoonbaar hadden binnen dit gebied.

Van de wereld. Concreet beperkt zich de perimeter zich tot Noord-West Europa wat op zich al redelijk ruim bleek. Maar later in de 19de en 20ste eeuw zullen de wals en de quadrille op de meest onverwachte plekken op onze planeet opduiken¹⁷. Zoals al van bij aanvang gesuggereerd: andere dansen die tussen 1756 en 1818 het levenslicht zagen, bleken na een tijdje begraven en vergeten en dat gold evenzeer voor hun status elders ter wereld. Het wereldwijde succes van de wals en de quadrille was uiteindelijk zelfs een belangrijk argument om aan dit proefschrift te beginnen. Het onmogelijke wereldperspectief kon daarom onmogelijk helemaal ontbreken.

Didot frères, 1848); Eugen Brixel, Gunther Martin, en Gottfried Pils, *Das ist Österreichs Militärmusik: von der "Türkischen Musik" zu den Philharmonikern in Uniform* (Wien: Edition Kaleidoskop, 1982); T. Herbert en H. Barlow, *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century* (Oxford, 2013).

¹⁶ André Cabanis, *La presse sous le Consulat et l'Empire 1799-1814*, Cabanis, André ; préf. par Jacques Godechot, Bibliothèque d'histoire révolutionnaire. 3e série 16 (Paris: Société des études robespierristes, 1975); Maurice Agulhon, *Le cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848: étude d'une mutation de sociabilité*, Cahiers des Annales 36 (Paris: Colin, 1977).

¹⁷ Rebecca S. Miller, "Performing Ambivalence: The Case of Quadrille Music and Dance in Carriacou, Grenada", *Ethnomusicology* 49, nr. 3 (2005): 403–40, <http://www.jstor.org/stable/20174404>; Yvonne Daniel, "An Ethnographic Comparison of Caribbean Quadrilles", *Black Music Research Journal* 30, nr. 2 (2010): 215–40, <https://doi.org/10.5406/blacmusiresej.30.2.0215>; Helen Thomas, "Mimesis and Alterity in the African Caribbean Quadrille: Ethnography Meets History", *Cultural and Social History* 1, nr. 3 (september 2004): 280–301, <https://doi.org/10.1191/478003804cs0025oa>; Peter Manuel, *Creolizing Contradance in the Caribbean* (Temple University Press, 2011); Dominique O. Cyrille, "The Politics of Quadrille Performance in Nineteenth-Century Martinique", *Dance Research Journal* 38, nr. 1–2 (ed 2006): 43–60, <https://doi.org/10.1017/S0149767700007324>.

Theorieën, thema's en vragen

Al van vrij vroeg (15 jaar geleden), lang voor dit proefschrift zelfs maar als embryonaal idee bestond, streefde ik voor zo ver dat mogelijk was steeds een integrale benadering van sociale dansgeschiedenis na. Enerzijds bleken onderzoekers die zich om sociale geschiedenis bekommerden zelden of nooit in dansgeschiedenis geïnteresseerd. Anderzijds was er haast niemand die zich in dansgeschiedenis specialiseerde, vertrouwd met de ontwikkelingen in andere onderzoeksdomeinen. Op Walter Salmen na, publiceerde haast geen enkele bekende socio-musicoloog over specifiek sociale dansgeschiedenis¹⁸. Voor mij persoonlijk begon onderzoek bijna altijd wel bij (alweer) een nieuwe ontdekking in een archief, waar ik aanvankelijk zonder al te veel wetenschappelijke reflectie vooraf, was ingedoken. De inherente hybriditeit van het materiaal dat ik daar aantrof bleek zich lastig te laten verklaren wanneer men op voorhand een te specifiek standpunt innam. Ik wilde eerst proberen te begrijpen waarom de archiefbronnen zelf zo complex voor de dag kwamen, wat de redeneertrant kon zijn geweest van wie ze systematisch (of ook niet) had samengebracht en had willen bewaren. Ik nam van haast elke snipper papier foto's (voor en achterkant) die ik later integraal klasseerde en transcribeerde. Pas daarna werden sommige patronen zichtbaar en kon de vraagstelling wat mij betreft een aanvang nemen. De thematische lijnen in dit proefschrift ontstonden bijgevolg langzaam, haast organisch, door de verschillende fases van reflectie en confrontatie met het bronnenmateriaal en door vergelijking van oeverloos veel fotografisch materiaal en de transcripties daarvan. Desktop search programma's zoals "???" (die omwille van de privacywetgeving vandaag verboden zouden zijn), leverden destijds soms zeer bruikbare associatieve resultaten op. Noem het een moderne variant van de *the pensieve* uit Harry Potter of een vorm van computationele *écriture automatique*. Met theoretische kaders of discours werd meestal spaarzaam omgesprongen en het eindresultaat, dit proefschrift, zal daarom hoofdzakelijk beschrijvend van aard zijn.

De drie delen werden, zoals gezegd, chronologisch afgebakend maar er zijn ook, naast de disseminatie van de dansrepertoires die centraal staan, een viertal thematische lijnen die doorheen de drie periodes telkens aan bod zullen komen. Niet voor ieder thema zult u een apart hoofdstuk in elk deel aantreffen. Sommige ontwikkelingen bleken relevanter binnen één periode dan andere. Binnen de hoofdstukken komen soms ook verschillende thema's aan bod. Ik zal ze hieronder afzonderlijk kort overlopen samen met telkens een beknopte historiografie:

- het militaire
- de sociabiliteit
- de balcultuur
- ruimtelijkheid & infrastructuur

Het militaire

Zoals gezegd beschouw ik Europese legers tussen 1756 en 1818 als een culturele actor van belang die in niet geringe mate bijdroeg tot de verspreiding van nieuwe dansrepertoires. Het

¹⁸ Walter Salmen, *Der Tanzmeister: Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. Mit einem Anhang "Der Tanzmeister in der Literatur" (Terpsichore - Tanzhistorische Studien)* (Hildesheim: Georg Olms, 1997).

bleek een aspect van het militaire dat in de historiografie tot nu toe weinig aan bod kwam. Doorgaans had men het over krijgsverrichtingen, wapentechnologie, strategische *bon mots*, politieke impact, enz. Reflectie over de invloed van trends uit de algemene muziekgeschiedenis op militaire muziek of dans bleken eerder uitzonderlijk. De historiografie ging daarenboven tot nu toe hoofdzakelijk over militaire muziek en veel minder over dans. *Music, Discipline and Arms in Early Modern France* van Kate Van Orden bleek een notoire uitzondering, maar de periode die ze behandelde, behelsde hoofdzakelijk de 16de en 17de eeuw. Het sociale aspect bleef in haar benadering beperkt tot de top van een elite en hun relatie tot een keur van Europese heersers en hun hoven¹⁹.

Een andere, unieke benadering die rechtstreeks het militaire met dans associeerde, was eerder antropologisch van inslag. William McNeil bracht in zijn boek *Dance and Drill in Human History* dans expliciet in verband met militaire drill sinds de oertijd tot op heden²⁰. Het ging hem daarbij minder om disciplineren dan men zou vermoeden. McNeil bespeurde een motorisch-emotieve basis in functie van *bonding* die hij bij deze twee activiteiten als verwant beschouwde. Voor het overige was McNeils idee vooral interessant, omdat hij het standpunt huldigde dat dans niet een typisch militaire activiteit kon zijn, terwijl drill dat in zijn ogen wel was. Maar is een dergelijk onderscheid tussen militaire en burgerlijke levensfeer wel te maken? In hoe verre was er een verschil tussen een burgerlijke en een militaire danscultuur? De relatie tussen het militaire en de burgerlijke buitenwereld was voor de meeste sociaal-culturele fenomenen aantoonbaar, de vraag was in hoeverre er sprake was van wederzijdse uitwisseling en beïnvloeding, wanneer het over dansante kennis ging en, indien dit gebeurde, via welke kanalen en onder welke historische omstandigheden deze uitwisseling plaatsvond.

Over specifiek deze relatie tussen het militaire en de bredere maatschappij met haar dansante cultuur bleek voor de periode 1756 – 1830 bijna geen historiografie voorhanden. Matthew McCormack ging haast als enige dieper in op de dansante activiteiten van militairen uit het Britse leger. De auteur hechtte veel belang aan het begrip sociaal agenda dat ik voor dit proefschrift omarmde en dat ik getracht heb verder uit te werken. Onder de term sociaal agenda versta ik een gemeenschappelijke kalender van sociale activiteiten tijdens dewelke zowel leden van de militaire als de burgerlijke en adellijke elites - waaruit de officieren van alle Europese legers vóór 1800 hoofdzakelijk gerekruteerd werden – frequent sociale contacten met elkaar onderhielden. Op die kalender stonden onder meer en met stip muzikale activiteiten genoteerd zoals bals, concerten of theaterbezoek. Onder andere het feit dat er in vrijwel elke Europese stad vanaf de tweede helft van de 18de eeuw zo iets als een redoute kalender bestond (het officiële winterse balseizoen) is hiervoor illustratief. Tegelijkertijd stelde McCormack niet de vraag naar de mogelijke nationale specificiteit van deze danscultuur. Hij beperkte zich tot de 18de eeuw en de officierskaste van één leger (het Britse). Hierdoor bleef de belangrijke bijdrage die de Oostenrijkse, Zuid-Duitse en Franse legers eventueel leverden aan de disseminatie van dansrepertoires buiten beeld. In hoe verre was er sprake van transnationale overdracht tussen deze verschillende legers en hun regimentsorkesten en indien er sprake was van uitwisseling, op welke plaatsen en naar aanleiding van welke gelegenheden verliep deze overdracht dan²¹?

¹⁹ Kate Van Orden, *Music, Discipline and Arms in Early Modern France* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005).

²⁰ William Hardy McNeill, *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009).

²¹ Matthew McCormack, "Dance and Drill: Polite Accomplishments and Military Masculinities in Georgian Britain", *Cultural and Social History* 8, nr. 3 (1 september 2011): 315–330.

Deze vragen vormden de voornaamste reden waarom in proefschrift zo veel aandacht zal gaan naar de rol van militaire muzikanten. Door de aard van de dansrepertoires – dans dicteerde destijds de muziek waarop men danste en niet omgekeerd – was het voor iedere 18de- en 19de-eeuws muzikant die dansers wilde begeleiden, essentieel om ten minste een basisbegrip van de dans te hebben. Een belangrijke vraag luidde daarom niet of militaire muzikanten ook ten dans speelden, maar in hoe verre dit een vast onderdeel van hun opdracht vormde wanneer zij in dienst waren van een regimentsorkest en hoe zij via deze activiteit eventueel bijdroegen tot de verspreiding van nieuwe dansrepertoires.

Over dansende militairen werd kortom maar zeer weinig historiografie gewijd, en het probleem was zelfs breder dan dat. Ook in de algemene muziekgeschiedenis bleek het met een recente belangstelling voor militaire muziek behoorlijk pover gesteld. Binnen de *topic theory*, bijvoorbeeld, beperkte Monelle zich in zijn studie over militaire topoi strak tot “de mars” of “de signaaltrumpet”²². Aangezien ik me concentreerde op de militaire dans zoals die een rol speelde binnen het militaire leven van alle dag en niet op de vormelijke appellaties aan het militaire in het oeuvre van grote componisten, bleken de raakpunten tussen onze respectievelijke benaderingen in directe zin beperkt. Ik meende wel dat mijn eigen insteek potentieel zou kunnen bijdragen tot het openbreken van het beperkt aantal muzikale topoi die o.a. Monelle tot nu toe als militair (h)erkende. Of om Ralph Locke’s inzichten te parafaseren: ik hanteerde geen *military only* benadering maar deze van een *all music in full context*. Zo lang men het militaire bleef herleiden tot marcheren en vechten, miste men, mijn inziens, een groot deel van het verhaal. De betekenis van militaire muziek werd, net zoals bij werken die schatplichtig zijn aan muzikaal exotisme (zoals Locke moest vaststellen), hoofdzakelijk bepaald door de historische, sociaal-culturele context waarbinnen ze werd uitgevoerd²³. Deze context hield voor militaire muziek niet op te bestaan nadat men het slagveld had verlaten, wel integendeel. Tussen 1756 en 1830 namen krijgsverrichtingen tijdens oorlogen hooguit een paar weken of maanden per jaar in beslag. Het was de glorie van de veldslagen die, zoals de slag bij Waterloo, soms binnen één etmaal het lot van hele naties of zelfs continenten beslechtten. Wat met die spreekwoordelijke andere 364 dagen van het jaar? In hoe verre was een beter begrip mogelijk van de veelzijdige functies die een regimentsorkest historisch bekleedde, door ook de periodes wanneer er niet gevochten werd, mee in rekening te brengen? In hoeverre vormde dansmuziek een vast onderdeel van de opdracht en het repertoire van Régimentsorkesten in de periodes dat de regimenten niet bij krijgsverrichtingen betrokken waren?

Ondanks de soms beperkte recentere academische belangstelling voor het genre tot nu toe, was militaire muziek historisch gezien alles behalve een marginaal verschijnsel tussen 1756 en 1818. Musicologen aanvaardden inmiddels dat militaire muziek een aantoonbaar ingrediënt vormde van de orkestratie van klassieke muziek, al werd daar concreet niet zo heel veel onderzoek aan besteed. De reden voor dit gebrek aan aandacht lag waarschijnlijk elders, bij de negatieve connotaties die militaire muziek tot vandaag met zich meedroeg via de associatie met het recentere naziverleden²⁴. Het is bijvoorbeeld ironisch dat de laatste

²² Richard Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2006).

²³ Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge university press, 2009).

²⁴ Simon Kotter, “Die k. (u.) k. Militärmusik: Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft?” (Universität Augsburg, 2015), <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/3104>.

belangrijke studie over Franse militaire muziek al dateerde van 1917. Brenet, om wiens studie het gaat, voegde daarin slechts details toe aan een narratief dat zij in de praktijk grotendeels ontleende aan Kastner uit 1848²⁵.

Voor het Duitse taalgebied, de historische geboortegrond van de blaaskapel als dansorkest, was het weinig beter gesteld met de belangstelling voor andere dan strikt als militair bestempelde muzikale activiteiten van regimentsorkesten. Omdat het om recenter onderzoek uit de jaren '80 van de twintigste eeuw ging, kwam de sociaal-culturele dimensie wel enigszins beter uit de verf dan bij de Fransen. Desondanks werd het aandeel van de dansmuziek binnen de militaire muziek nauwelijks vernoemd. Dans bleef volgens Oostenrijkse onderzoekers die er zich om bekommerden evenzeer iets voor buiten de kazerne. Ze bleek, met andere woorden, opnieuw niet typisch militair²⁶.

Voor het huidige België sneed enkel de studie van Francis Pieters het onderwerp militaire muziek met enige passie aan, maar net zoals bij zijn Franse of Oostenrijkse collega's besteedde hij geen aandacht aan dansmuziek of dansen op zich²⁷. Uit een heel andere hoek, folkloredans, kwam wel aandacht voor dans- en blaasorkesten. Maar in het veldwerk van Hubert Boone bleef de historische afstamming uit een militaire cultuur buiten beeld. De onderzoeker behandelde ook een veel recentere periode (WO I – jaren '80 van de 20ste eeuw)²⁸. De enige studie met sociaal-historische inslag over militaire muziek die qua periode en geografie enigszins in de buurt kwam, bleken enkele opmerkelijke online publicaties van Rudolf Rasch over de orkesten van het staatse leger en de schutterijen ten tijde van de Hollandse republiek (1790 – 1795). Ook hierin geen spoor van dansmuziek. Rasch besprak enkel de marsmuziek van deze orkesten voor zo ver ze bekend was en daarbinnen meer specifiek enkele republikeinse hymnen²⁹.

Voor de Britse eilanden werd de situatie wel recenter grondiger onderzocht. De vernieuwende studie *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century 1760 – 1914* van Herbert & Barlow joeg een frisse wind door de historiografie door resoluut voor een sociaal-historische benadering van het genre te kiezen. Het was de eerste en tot dusver enige studie die enigszins verandering bracht in de stiefmoederlijke behandeling van dansmuziek in een militaire context. De auteurs gingen uit van de sociale context van het Britse leger en hoe deze samenhang met de bredere burgermaatschappij, waar dansmuziek als van ouds een belangrijke rol speelde. Door hun nationale benadering rees de vraag of er wel echt sprake was van nationale verschillen inzake militaire dansante cultuur. Tegelijkertijd gaven de meeste auteurs ook te kennen dat muzikanten in dienst van regimentsorkesten

²⁵ Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises, comprenant: L'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. La nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845. La description et la figure des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de m. Adolphe Sax. Quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire ...* (Paris: Typ. F. Didot frères, 1848); Michel Brenet, *La Musique Militaire* (Paris, H. Laurens, 1917), <http://archive.org/details/lamusiquemilitai00brenrich>.

²⁶ Brixel, Martin, en Pils, *Das ist Österreichs Militärmusik*; Emil Rameis, *Die österreichische Militärmusik, von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918* (Schneider, 1976).

²⁷ Francis Pieters, *Van trompetsignaal tot muziekkapel: anderhalve eeuw militaire muziek in België* (Kortrijk: Muziekcentrum, 1981).

²⁸ Hubert Boone, *Brabantse danstradities* (EUPRINT bvba, 2014).

²⁹ "Rudolf Rasch -- Geschiedenis van de muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795", geraadpleegd 7 januari 2019, <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Republiek/Republiek.htm>.

zich meestal niet aan nationale of andere grenzen stoorden. In hoe verre waren nationale verschillen tussen militaire muzikale en dansante reëel en in hoe verre waren deze eventueel toe te schrijven aan een gebrek aan vergelijkend onderzoek³⁰?

Militaire muziek en dans als verklaringsmodel voor de disseminatie van nieuwe repertoires

Buiten de suggestie dat regimentsorkesten ook als balorkesten konden hebben gefungeerd, was er nog een bijkomende om militaire muziek centraal te plaatsen. De dansrage die binnen het Franse leger woedde tussen 1793 en 1805, diende binnen het kader van dit proefschrift als verklaringsmodel voor de razendsnelle disseminatie van de nieuwe quadrille dansstijl in heel Europa tussen 1806 en 1815. Vergelijk de opkomst van de quadrille die op nauwelijks een decennium heel continentaal Europa in haar greep kreeg met de vorige historische incrementele verschuiving in dansmode: de overname aan het Franse hof van de Engelse *country dance*. Via een transnationale, culturele transfer evolueerde deze dansvorm uiteindelijk tot de *contredanse à la française*. Die laatste deed er ongeveer 70 jaar over (1680 – 1750) om een eigen herkenbaar gezicht te krijgen en op haar beurt in heel Europa in de mode te geraken³¹.

De quadrille realiseerde een gelijkaardige expansie en acceptatie bij benadering zeven keer sneller. Ondanks een oorlog die meer dan 20 jaar duurde en die volgens sommige economisten de ergste economische crisis veroorzaakte die Europa ooit heeft gekend³². De tijd was, op zijn zachts gezegd, niet rijp voor een frivool modieus verschijnsel om uit te groeien tot een massafenomeen. Eén van de gevolgen van de oorlogssituatie was bijvoorbeeld dat traditionele instellingen zoals theaters, hofhoudingen en academies een tijd lang hun rol als verspreiders van kunst en cultuur niet voor de volle 100% konden spelen. Dit zijn de institutionele *usual suspects* waar we als onderzoekers graag naar kijken wanneer we uitspraken willen doen over een openbare muziek- en danscultuur. Het Brusselse hof dat in de tweede helft van de 18de eeuw een boeiende muzikale en dansante cultuur ontwikkelde, werd reeds in 1793 ontbonden. Verder bleken zowat alle belangrijke theaters in de Zuidelijke Nederlanden tussen 1795 en 1800 een gelijkaardige periode van verval te kennen³³. Daarna trad langzaam het herstel in, maar deze prestigieuze instellingen bleven nadien veeleer ideologisch beladen arena's, onderworpen aan politieke controle en censuur³⁴. Maar ook drukkerijen en uitgeverijen die ook dansbeschrijvingen uitgaven, functioneerden in deze periode niet echt optimaal omwille van de zware economische crisis³⁵.

De danstechnische virtuositeit van de quadrille uit haar beginjaren stelde bovendien een bijkomend probleem. Snel groeiende populariteit en dansante virtuositeit versterken elkaar in de praktijk meestal niet. De populariteit van een uitgesproken virtuoze dansstijl deed daarom

³⁰ Herbert en Barlow, *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century*.

³¹ Guilcher, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*.

³² Thomas Piketty, *Le Capital au XXIe siècle* (Seuil, 2013).

³³ Jacques Isnardon, *Le théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours / par Jacques Isnardon ; préface de Arthur Pougin ; illustrations de Dardenne*, 1890, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54972877>; Jules Martiny, *Histoire Du Théâtre de Liège Depuis Son Origine Jusqu'à Nos Jours* (H. Vaillant-Carmanne, 1887); Prosper Claeys, *Histoire du théâtre à Gand* (J. Vuylsteke, 1892).

³⁴ Theo Fleischman, *Napoléon et la musique*, Au coeur de l'histoire 16 (Bruxelles: Brepols, 1965).

³⁵ Marie Cornaz, *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIIIe siècle* (Académie Royale de Belgique, 2001).

veronderstellen dat een grotere groep dansers meer tijd en middelen konden investeren dan tot dan toe gebruikelijk was. Waar vonden zij daarvoor de tijd en wat kan het motief voor hun ambitie geweest zijn? Was het alleen de dansrage waarvan verschillende onderzoekers vaststelden dat ze tussen 1800 en 1815 grote delen van Europa in haar greep kreeg? Of was net de dansrage zelf de resultante van de ambitie van een grotere groep jongemannen om beter te leren dansen? Het Franse fenomeen van de *dansomanie* werd eerder beschreven en bestudeerd³⁶. Het ging om een uitbarsting van algemene feestvreugde en uitgelatenheid die in Parijs losbarstte na de Terreur (1795). Van de ene dag op de andere was de Franse hoofdstad in de ban van dansen en bals. Het fenomeen bleek ook niet zomaar over te gaan, het groeide uit tot een wezenskenmerk van de Franse populaire cultuur in die jaren en bij uitbreiding van de gebieden die zij recent hadden veroverd.

Het bestaan van een Franse *dansomanie* vormde de rechtstreekse aanleiding om de rol van de *Grande Armée*, het grootste staande leger dat Europa ooit heeft gekend tot aan de Eerste Wereldoorlog, centraal te plaatsen. De *levée en masse* van 1792 – 93 bracht rekruten uit alle lagen van de bevolking samen in een vernieuwde, op meritocratische leest geschoeide legerorganisatie en een paar jaar later barste de *dansomanie* los in Parijs. In hoe verre kwam de *dansomanie* in het Franse leger terecht en wat waren daarvan de gevolgen? In hoe verre droegen deze ontwikkelingen ertoe bij dat meer dansers de kans kregen om goed te leren dansen tijdens hun legerdienst?

Naast de vraag naar een motief, speelde er mogelijks ook een logistiek probleem. Aangezien men niet leerde dansen via een schriftelijke cursus maar van andere dansers, vormde de beschikbaarheid van dansleraars potentieel de flessenhals voor elke dansrage in de loop van de geschiedenis. Omdat het tot aan de Franse revolutie om een beschermd beroep ging, waren er rond 1800 niet zo veel meer dansmeesters beschikbaar dan 10 jaar voordien om de quadrille aan te leren aan de massa. Gezien hun schaarste en de toenemende vraag, bleven ze ook duur³⁷. Tenminste wanneer men het traditionele paradigma volgde, waarbij de dansleraar een professional was die werkte voor een loon. Ik besloot dat paradigma te laten voor wat het was en me te concentreren op meer informele circuits: dansers die van elkaar leerden dansen, zonder professionele begeleiding. Deze groepen van dansers die zonder tussenkomst van een dansmeester van elkaar leerden dansen, boden mogelijks een antwoord op de vraag hoe kon worden voldaan aan de sterk toegenomen vraag naar dansles vanwege de Franse *Citizens in Arms*. In hoe verre boden deze ontwikkelingen samengenomen een verklaring voor de dansrage die in iedere gebied dat het vernieuwde Franse leger in geforceerd marstempo veroverde, in haar ban kreeg? En tenslotte, hoe versnelde deze processen de doorbraak van de quadrille in Noord-west Europa tussen 1805 en 1813?

De Sociabiliteit

Eén van de meest bestudeerde aspecten van de overgang tussen Ancien Régime en Frans bestuur bleek de impact op de openbare en officieel erkende, burgerlijke (muzikale)

³⁶ François Gasnault, *Guinguettes et lorettes: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870* (Aubier, 1986).

³⁷ Salmen, *Der Tanzmeister: Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. Mit einem Anhang "Der Tanzmeister in der Literatur" (Terpsichore - Tanzhistorische Studien)*.

sociabiliteit. De oude structuren waarbinnen deze traditioneel plaatsvond zoals broederschappen, gilden of rederijderskamers verdwenen na het afschaffen van het Ancien Régime, maar wat kwam er voor in de plaats? Al vanaf 1791 bestond er een nieuwe, in revolutionaire inkt gedrenkte, Franse wetgeving die een legale basis bood voor een herboren burgerlijk, erkend en gestructureerd verenigingsleven in Frankrijk³⁸. Deze gold bij uitbreiding in alle gebieden die Frankrijk na 1793 annexeerde al was de toepassing van die wetgeving niet overal dezelfde. Het resultaat was een nieuw type van sociabiliteit dat in de historiografie bekend stond onder verschillende noemers naar gelang het cultuurgebied waarover men publiceerde. In Duitsland bestond een heel uitgebreide literatuur over de *Lesevereine* in de *Sattelzeit* waarbij vooral *die Verwandlung der Sociabilität* onder de loupe werd genomen. Terwijl Franse auteurs het doorgaans hebben over politieke clubs en het proces van de *mutation de la sociabilité*³⁹. Specifiek over burgerlijke concertverenigingen bleek relatief weinig studiewerk te bestaan voor de Franse tijd in de Zuidelijke maar ook elders vond ik relatief weinig aandacht voor de muzikale of dansante aspecten van hun werking. Een veelgebruikt argument luidde dat dergelijke verenigingen vaak een heel divers aanbod deden aan hun leden en dat namen als *corcorde*, *concert of harmonie* niet noodzakelijk exclusief naar hun muzikale activiteiten verwezen⁴⁰.

Tegelijkertijd vormde niet de sociabiliteit op zich, maar de sociale danscultuur als uitvloeisel daarvan, het onderwerp van dit proefschrift. De schaarse auteurs die de muzikale zeden voor deze periode en voor dit type actor uit onze gewesten behandelden, concentreerden zich tot nu toe louter op hun concertante activiteiten. Men ging er van uit dat concertverenigingen ook in hun embryonale fase vooral concerten organiseerden⁴¹. De eerste resultaten van mijn eigen onderzoek suggereerden meer dan 10 jaar geleden al een heel andere dynamiek. Tussen 1805 en 1820 beheersten vooral bals de programmatie van de burgerlijke sociabiliteit die zich om het muziekleven bekommerde in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Dit bleek ook geen kwestie van centrum versus periferie. Men kon dit fenomeen zowel aantreffen in regionale grotere stedelijke centra zoals Brussel, Luik of Antwerpen, maar evengoed in kleinere kernen zoals Spa, Sint-Niklaas of Aalst⁴². Zo bleek ook het belang van de vergelijking tussen deze soms zeer verschillende stedelijke contexten. Het viel aan te nemen dat men in Aalst of Brussel of in Sint-Niklaas of Antwerpen

³⁸ Hilde Greefs, "Clubs as Vehicles for Inclusion in the Urban Fabric? Immigrants and Elitist Associational Practices in Antwerp, 1795–1830", *Social History* 41, nr. 4 (oktober 2016): 375–95, <https://doi.org/10.1080/03071022.2016.1215099>.

³⁹ Martin Loeser, „*Verwandlung der Welt*“?: *Die Musikkultur des Ostseeraums in der Sattelzeit* (Frank & Timme GmbH, 2016); Agulhon, *Le cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848: étude d'une mutation de sociabilité*.

⁴⁰ Heikki Lempa, *Beyond the Gymnasium: Educating the Middle-Class Bodies in Classical Germany* (Lanham: Lexington books, 2007).

⁴¹ Edouard George Jacques Gregoir, *Notice historique sur les sociétés et écoles de musique d'Anvers depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours: suivie de notices biographiques d'artistes musiciens anversoïses* (Bruxelles: Schott, 1869); Hedwige Baeck-Schilders, "Muziek en muziekverenigingen in Antwerpen tijdens de Franse overheersing", *Post factum: jaarboek voor geschiedenis en volkskunde / Provinciale Commissie voor Geschiedenis en Volkskunde* Vol 1 (2009): 108–57, <http://www.unicat.be/uniCat?func=search&query=sysid:615004>.

⁴² Cornelis Vanistendael, "Le Concert' te Aalst. Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815", *Heemkunde en lokaal- erfgoedpraktijk in Vlaanderen*, 1, nr. 1 (2011): 46–55; Cornelis Vanistendael, "Interieurs van Antwerpse danszalen (1844-1914): het zomer- en het winterlokaal van de Société Royale d'Harmonie d'Anvers als typevoorbeelden", *GENTSE BIJDRAGEN TOT DE KUNSTGESCHIEDENIS* 36 (2012): 25–45, <https://biblio.ugent.be/publication/1849619/file/7043081>; Cornelis Vanistendael, "Les Cléfs d'Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 – 1819", *ANNALEN VAN DE KONINKLIJKE OUDHEIDKUNDIGE KRING VAN HET LAND VAN WAAS*, nr. Deel 114 (2011): 223–50.

Afbeelding nr. 2: Happy New Year Ball: An Immense Task – Bron: The Illustrated London News van 19 december 1925. Gedigitaliseerd door The British Newspaper Archive – www.britishnewspaperarchive.com

Een ingekaderde kopie van bovenstaande krantenpagina uit *The Illustrated London News* van 19 december 1925 hing enkele jaren geleden in de foyer van The Royal Albert Hall in London waar ik een kop thee ging drinken. De titel ervan luidt “*Organising the Happy New Year Ball: An Immense Task*”. De poster verbeeldt alle personeel, alle uitgaven en alle logistieke besognes die kwamen kijken bij de organisatie van wat destijds één van de belangrijkste Londense society evenementen van het jaar moet zijn geweest, georganiseerd in één van de meest prestigieuze concertzalen van de stad, The Royal Albert Hall. Vandaag zouden we het een infographic noemen. Ze wemelde van de betekenisvolle details: van de *100 men to build the floor over de 150 tons of timber* voor die vloer tot de *120 musicians* en de *600 chickens* en zelfs de *50.000 balloons*. Er kwam inderdaad veel kijken bij de organisatie van zo’n bal waar letterlijk niets aan het toeval kon worden overgelaten.

Het beeld toonde in één oogopslag vanuit hoeveel verschillende invalshoeken een socio-musicoloog mijn inziens een bal potentieel zou kunnen bestuderen. Wie ooit de mende boekhouding van vroeg 18de- of 19de-eeuwse organisatoren in detail doornam, herkent dit wellicht. Veel van de ingrediënten uit de krant van anno 1925 waren al veel langer een zorg voor wie zich met enige regelmaat waagde aan de organisatie van een bal. Bovendien kon ieder aspect potentieel een aanwijzing geven voor de talloze sociale conventies die het gebeuren stuurden. Waarom getroostte men zich anders al die moeite?

Men kan een bal best beschouwen als sociaal gestructureerd evenement . Met een begin en een einde en daartussen een specifiek verloop dat bij conventie sociaal is gestructureerd. De dansers waren hiervan doorgaans op de hoogte, en dat bewustzijn stuurde hun verwachtingspatroon. Hetzelfde gold voor de organisatoren, de muzikanten, de dansmeesters, enz. Kortom iedereen die een specifieke rol of positie opnam in de context van een bal, handelde dienovereenkomstig. De poster uit de Albert Hall ademde deze logica uit van A tot Z.

De interne keuken van bals en de bijbehorende conventies evolueerden mettertijd ook. Daarom vormt de balcultuur zo’n belangrijk thema binnen dit proefschrift. Maar ondanks de respectabele leeftijd van de voornoemde poster, bleek het bal als sociaal-historisch fenomeen tot op heden maar weinig historiografie op te leveren. Buiten de monografie van Monika Fink uit 1996 was mij geen enkele vergelijkbare studie bekend⁴³. In haar inleiding op *Der Ball* haalde de auteur weliswaar sociaal-culturele veranderingsprocessen aan die de balcultuur zouden hebben gevormd, maar in de praktijk leest men toch vooral een descriptieve cultuurgeschiedenis. Fink beschreef verschillende soorten bals zoals kinderbals of redoutes zoals deze historisch voorkwamen in de Duitse culturele ruimte, maar ze ging grotendeels voorbij aan de historische evoluties van elk van deze types *an sich*. Laat staan dat ze zich zou hebben gewaagd aan een vergelijking met bals over cultuur of staatsgrenzen heen. Maar een redoute anno 1850 kon nooit een kopie zijn van een redoute uit 1750. Zelfs niet wanneer ze door dezelfde vereniging werd georganiseerd. De krantenpagina uit de

⁴³ Monika Fink, *Der Ball: eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert* (Studien Verlag, 1996).

Albert Hall indachtig, evolueerde mettertijd elk onderdeel van het raderwerk. Dat was niet de evolutie die Fink schetste.

De studie van Gasnault *Guinguettes et Lorrettes* uit 1984 die François Gasnault baseerde op de archieven over het recht der armen waarmee elk bal in Parijs vanaf de renaissance tot recente datum belast werd, sloot misschien nog het beste aan bij mijn eigen benadering. Maar vergelijkbare studies als de zijne die vertrokken vanuit de bronnen (archieven, persberichten, ooggetuigenverslagen, iconografie, enz.) bleken haast nergens anders te bestaan. Het verschil is dat het onderzoek voor dit proefschrift zich niet beperkte tot één stad (in Gasnaults' geval Parijs) maar een heel gebied in kaart trachtte te brengen, waarbij getracht werd consequent een transnationaal perspectief te hanteren als verklaringsmodel⁴⁴.

De sociale structuur van de balcultuur omvatte onder meer ook de programmatie van muziek en dans en ze kon in die zin als motor achter de ontwikkeling van de publieke smaak worden beschouwd. Dit ging naar het hart van de sociale arena waarover ik het eerder had. Het statusspel op en rond de dansvloer bepaalde hoe de etiquette in de balzaal evolueerde, wie wie ten dans kon vragen of wie met wie samen op de dansvloer stond. Maar het hield ook in dat je bepaalde dansen of een dansstijl moest beheersen om je plaats op de dansvloer op te eisen. Verschillen in status tussen dansers bepaalden mogelijks zelfs verschillen in status van dansstijlen of repertoires. Verschuivingen in de interne keuken van bals vormden mijn inziens daarom de sleutel om bepaalde muzikale en dansante ontwikkelingen te kunnen verklaren. Tegelijkertijd haakte alles in op alles zoals de krantenpagina hierboven illustreerde, wat mijn pleidooi voor een integrale benadering van sociale danscultuur nogmaals onderstreept.

Zoals aangegeven wonnen bals na 1805 snel aan populariteit wonnen in onze gewesten in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Het effect dat uit de bronnen viel af te lezen leek haast op een aardverschuiving: van vrijwel geen *bals publics* in herbergen evolueerde de situatie naar een quasi allomtegenwoordigheid van dergelijke bals. Maar liep het wel zo'n vaart? In hoe verre was er al sprake van een veralgemeende populariteit van bals voor de komst van de Fransen? Wie nam deel aan de bals voor de komst van de Fransen en hoe kunnen we dit te weten komen? Waar gingen de verschillende lagen en klassen van de toenmalige maatschappij uit dansen? En indien het wel om zo'n explosieve toename van het aantal bals ging na hun komst, wat waren dan de processen die ertoe bijdroegen? In hoe verre was er sprake van invloed vanwege de militaire danscultuur op de burgerlijke bals? In hoe verre was de militaire aanwezigheid bepalend voor het introduceren van nieuwe dansrepertoires? In hoeverre speelde, bijvoorbeeld, de virtuositeit van de quadrille een rol bij de definiëring van sociale status en omgekeerd? Wat was de status van de al dan niet geüniformeerde militair wanneer deze in deze nieuwe context deelnam aan burgerlijke bals? In hoeverre leidde dit eventueel tot een verschuiving in de machts- en statusverhoudingen op en rond de dansvloer?

Ruimtelijkheid en infrastructuur

⁴⁴ Gasnault, *Guinguettes et lorettes*.

Eén van de meest intrigerende evoluties, die aansluit bij het vorige thema, was ongetwijfeld de opkomst van een nieuwe en permanente entertainment-architectuur in het stedelijk weefsel na 1800 die voorzien was op de accommodatie van bals. Vergelijk het aantal danszalen anno 1756 met deze anno 1830 in een gemiddelde stedelijke agglomeratie in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège en het contrast springt onmiddellijk in het oog. Verschillende auteurs stelden deze evolutie reeds vast, maar een sluitend antwoord op de vraag naar de oorzaken bleef voorlopig uit⁴⁵.

Later in de 19de eeuw werd duidelijk dat de muzikale ruimtes die verenigingen bouwden, een eerder multifunctioneel karakter bezaten en dat ze daarbij architecturale concepten volgden die sterk op elkaar leken. De situatie was vergelijkbaar met de dominantie die het Italiaanse hoefijzertheater in de loop van de 18de eeuw verwierf voor theaterzalen (die destijds ook frequent als danszaal werden gebruikt). Ik heb dit in eerdere publicaties over het ruimtelijk concept voor 19de-eeuwse burgerlijke bal- en concertzalen het basilica-grondplan genoemd, omdat het een sprekende gelijkenis vertoont met het middenschip van een romaans of gotisch kerkgebouw dat afgeleid was van de romeinse basilica⁴⁶.

Maar waar kwam dit nieuwe gebouwtype zo plots vandaan? Was er een relatie tussen de dominantie die de balcultuur tijdens de eerste decennia van de 19de eeuw verwierf en de opkomst ervan? In hoeverre kunnen we de ontwikkeling tot een nieuw gebouwtypes volgen aan de hand van voorbeelden uit de Verenigde Nederlanden en het Pays de Liège? Wie waren de initiatiefnemers die ervoor zorgden dat deze gebouwen werden gerealiseerd? Wat waren de mogelijke motieven van deze initiatiefnemers en waar haalden zij hun architecturale inspiratie vandaan? In hoeverre was dit een transnationaal gegeven of was er al sprake van nationale “scholen”? In hoe verre speelden stedelijke of nationale overheden een rol in dit veranderingsproces, zoals ze dit in de loop van de 18de eeuw voor de stedelijke theaters hadden gedaan?

Bronnen & dramatis personae

1) Archieven van plaatselijke overheden

Zoals ik vermeldde in mijn voorwoord, was ik al een paar jaar bezig met het uitzoeken van de historische achtergronden van de Belgische folk revival voor ik aan dit doctoraatsonderzoek begon. De directe aanzet tot dit proefschrift vormde mijn aanstelling als freelance onderzoeker voor het Museum Vleeshuis. In die hoedanigheid stuitte ik op de tot dan toe weinig onderzochte rijkdom van het OCMW-archief in Antwerpen.

In het archief van de Burgerlijke Godshuizen (*Hospices Civils* – het was een Franse uitvinding) dat daar deel van uitmaakte, zit onder meer de zeer volledig bewaarde boekhouding van “het recht der armen” aan. Dat was een soort heffing die al zeker vanaf de 16de eeuw bestond en die exclusief door caritatieve religieuze instellingen geheven werd op de tickets voor openbare gemakkelikheden zoals theatervoorstellingen, concerten, bals,

⁴⁵ Koen Buyens, “Music and Opera in Brussels 1700 - 1850. A Tale of Two Cities.”, in *Leisure Cultures in Urban Europe, C. 1700-1870: A Transnational Perspective* (Oxford: Oxford University Press, 2016).

⁴⁶ Vanistendael, “Interieurs van Antwerpse danszalen (1844-1914)”.

enz.⁴⁷. Ondanks de connotaties met religieuze ordes en praktijken uit het Ancien Régime, overleefde dit principe de juridische kaalslag van de Franse Revolutie met verve. In die mate zelfs dat je deze systematische administratieve bron vanaf 1795 in principe voor elke gemeente op Belgisch grondgebied terugvindt, al bleek de plaats van bewaring of de volledigheid van het archief niet op elke plaats gelijk. Naast Antwerpen onderzocht ik ook nog de archieven van de openbare vermakelijkheden in Brussel, Gent, Lier, Mechelen, Aalst, Leuven, Luik, Sint-Niklaas en Wetteren. Tot nu toe bleek enkel het archief van Luik van dezelfde kwaliteit voor de periode tussen 1800 en 1815.

Maar administratieve bronnen en hun cijfers zeggen intussen niet zo veel over de geplogenheden van de toenmalige balcultuur. Daarvoor heb je de archieven van de organisatoren nodig. Volledige archieven van de vroeg 19de-eeuwse theaters of concertverenigingen in onze gewesten bleken een schaars goed. Voor de periode 1750 tot 1800 kon ik de hand leggen op de boekhouding van de Antwerpse Opera, de Brusselse muntschouwburg en de Redoute in Spa. Zij leverden een vrij compleet beeld op van de organisatie van de zogenaamde *bals publics*, de openbare bals in deze periode.

Voor de periode tussen 1800 en 1813 ging mijn aandacht in de eerste plaats uit naar het nieuwe type van burgerlijke verenigingen. In de loop van mijn onderzoek vond ik er slechts een tweetal waarvan de boekhouding over de jaren volledig bewaard bleef en waarin ik een weelde aan data aantrof met betrekking tot hun muzikale- en dansante activiteiten: *Les Clés d'Or* uit Sint-Niklaas en *Le Concert* in Aalst. Aan beide archieven wijdde ik reeds een artikel, maar het Aalsterse archief bleek zo rijk dat ik het hier alsnog een aparte *casestudy* opnam. Tenslotte bleken ook de deelarchieven van de *Société Philharmonique d'Anvers* en enkele losse stukken die verband hielden met de Brusselse *Concert Noble/Société du Grand Concert* belangrijke aanvullende gegevens op te leveren⁴⁸.

2) Legerarchieven en ooggetuigen

Parallel verrichtte ik ook onderzoek naar de oprichting van het *Conservatoire Nationale/Impériale* in Parijs. Oorspronkelijk was dit eerst moderne conservatorium een puur militaire instelling die bedoeld was om zo veel mogelijk professionele legermuzikanten op te leiden voor het Franse leger⁴⁹. Mijn onderzoek spitte zich toe op de relatie tussen de institutionalisering van het muziekonderwijs en de inzet van leerlingen en leraars van dit instituut in het kader van de Napoleontische muzikale propaganda. Bals vervulden, zo bleek, daarin een glansrol. Tijdens mijn verblijf in Parijs nam ik daarom ook enkele archiefbescheiden van de *Opéra Nationale/Impériale* en de *Menus Plaisirs* door om een beter zicht te krijgen op de organisatie achter de napoleontische hofcultuur met haar propagandabals. Dit onderzoek vond plaats zowel in de *Archives Nationales de France* en in de *Bibliothèque Nationale de France* als in de legerarchieven die zich in het kasteel van Vincennes, nabij Parijs, bevinden.

⁴⁷ Gabriel Cros-Mayrevieille, *Le droit des pauvres sur les spectacles en Europe: origine, législation, jurisprudence* (Berger-Levrault, 1889).

⁴⁸ Vanistendael, "Le Concert' te Aalst. Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815"; Vanistendael, "Les Clés d'Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 – 1819".

⁴⁹ Constant Pierre, *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation* (Delalain frères, 1895).

Deze laatsten bleken in de praktijk bijzonder weinig gegevens te bevatten over de organisatie van muzikale of dansante activiteiten binnen Napoleons *Grande Armée* dat tussen 1799 en 1815 heel Europa in haar greep hield. Maar er bleek wel een uitweg waardoor een betere kijk kreeg op de handel en wandel van de Régimentsorkesten en de danszalen binnen de legerkampen destijds mogelijk werd. Tijdens de napoleontische tijd merkten verschillende onderzoekers een explosieve toename van het aantal egodocumenten (brieven, dagboeken, memoires, enz.)⁵⁰. Het opmerkelijke was dat de verschillende sociale klassen die ze produceerden uitzonderlijk breed vertegenwoordigd bleken. Het ging niet enkel om de memoires van enkele generaals uit de entourage van de nieuwe keizer, maar evengoed om een aantal legermuzikanten en zelfs van enkele actieve sociale dansers van diverse rang en stand die hun wedervaren noteerden voor het nageslacht. Gezien de lacune in de officiële archieven bleken zij vaak de enige bron ter zake.

Maar het bleek zeker geen eenvoudige bron om kritisch te analyseren. Veel van deze getuigenissen werden achteraf aangepast voor publicatie. Tegelijkertijd bleken ze soms zo specifiek en gedetailleerd dat enige doorsijpeling van de historische realiteit op muzikaal en dansant vlak in sommige gevallen aannemelijk leek. De meeste van dit soort bronnen zijn vandaag gewoon integraal online terug te vinden via *google books* of *archive.org* wat het doorzoeken ervan sterk vergemakkelijkte.

Voor de periode na 1814 ging ik in Brusselse archieven op zoek naar sporen van de invloed van de internationale troepenmacht op de balcultuur. Met name het Brusselse Stadsarchief en de bibliotheek van het Brusselse Conservatorium bleken bijzonder rijke archieven hierover te bewaren. Dit onderzoek werd verder aangevuld met gegevens uit het Rijksarchief Brussel, de KBR en het Muziekinstrumenten Museum (MIM). Dit is ook de enige periode waarvoor ik een gedeelte van de contemporaine plaatselijke pers doornam.

Tot slot wil ik ook de online databanken niet vergeten, zonder dewelke de zoektocht naar aanvullende informatie voor de hedendaagse onderzoeker veel moeilijker zou verlopen en zelfs onmogelijk zou zijn. Google was zoals steeds mijn beste vriend, maar het is maar door soms uren en dagen meer specifieke online databanken te doorploeteren dat men soms de juiste informatie kan traceren. In de loop van dit onderzoek wijdde ik vele dagen en nachten aan het online doorzoeken van o.a. *rism.info*, *bl.uk* (British Library), *bnf.fr* (Bibliothèque Nationale de France), *gallica.fr*, *loc.gov* (library of congress), *rijksarchief.be*, *KBR.be*, *imslp.org*, *beinecke.library.yale.edu*, enz. enz. De referenties naar de bewuste databanken zijn daarom vaak als aparte referenties in het notenapparaat opgenomen.

Structuur

Zoals ik aangaf bakende ik de verschillende delen van dit proefschrift chronologisch af en liepen de thematische lijnen daar dwars doorheen.

DEEL I – 1756 – 1794

⁵⁰ Jean Tulard, *Bibliographie critique des mémoires sur le Consulat en l'Empire, écrits ou traduits en Français* (Paris-Genève: Librairie Droz, 1971).

Deze periode begint met de Zevenjarige Oorlog en eindigt met de annexatie van de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik bij Frankrijk. Pas door te kijken naar wat er al bestond voor 1794 worden de ogenschijnlijk explosieve trends die de sociale danscultuur na de komst van de Fransen naar onze gewesten kenmerken, in perspectief geplaatst. De sociale danscultuur ontbolsterde en er was voor het eerst sprake van een openbare balcultuur (in juridische zin) in onze gewesten. De oude corporatistische en kerkelijke structuren bleven nog een tijdje overeind en zorgden voor een inperking van het muzikale en dansante vertier. Maar er bleken ook aanwijzingen voor een bredere verspreiding van de sociale danscultuur bij meer lagen van de bevolking dan vermoed. Intussen werd ook de wals geboren in het Duitse cultuurgebied en raakt deze nieuwe dans al vroeg internationaal verspreid, zonder dat hij echt doorbrak in heel Europa.

- Hoofdstuk 1: Militaire dans en dansmuziek in de Oostenrijkse Nederlanden en het Prinsbisdom Luik
- Hoofdstuk 2: Infrastructuur voor entertainment in functie van sociale dans
- Hoofdstuk 3: Doelpublieken voor gedrukte dansbeschrijvingen
- Hoofdstuk 4: Genese en vroegste disseminatie van de wals

DEEL II: 1794 – 1813

De Grande Armée veroverde in deze periode grote delen van continentaal Europa en de constante oorlogsdreiging zorgde voor een zware economische crisis. Maar het was niet voortdurend oorlog. De soms langdurige periodes van vrede tussen de verschillende coalitieoorlogen in, boden onvoorziene tijd en mogelijkheden om militaire dansers op te leiden binnen hun regimenten die lange tijd geen veldslagen hoefden te bevechten. Parallel aan de zegetocht van het Franse leger ontstond een enorme toename van het aantal regimenten en bijgevolg van de aantallen regimentsorkesten die vaak professionele muzikanten tewerkstelden. De nood aan legermuzikanten was zelfs zo groot dat het Franse revolutionaire bewind de opleiding van legermuzikanten centraliseerde, professionaliseerde en institutionaliseerde. Het *Conservatoire Nationale* werd aanvankelijk als een louter militaire instelling in het leven geroepen. Tegelijkertijd zagen we de doorbraak van de Parijse *dansomanie* tijdens het directoire. deze evolueerde verder tot een veralgemeende dansrage. Deze begon vanaf ca 1800 belangrijke effecten te ressorteren op de ontwikkeling van een nieuwe, op commerciële leest geschoeide, sociale danscultuur in de Verenigde Nederlanden en het Pays de Liège. De nieuwe sociabiliteit pikte deze trend op en versterkte ze verder. De quadrille werd geboren, hetgeen zorgde voor een aparte ontwikkeling op het vlak van dansmuziek en -cultuur.

- Hoofdstuk 1: Populaire danscultuur, de dansomanie en dansrages: een poging tot afbakening van een begrippenkader
- Hoofdstuk 2: De evolutie van de militaire danscultuur in Napoleons' Grande Armée

- Hoofdstuk 3: De Franse dansrage als drijfveer voor stedelijke netwerken van nieuwe danszalen in de Zuidelijke Nederlanden (gevalstudie Antwerpen)
- Hoofdstuk 4: Le Concert te Aalst als typevoorbeeld van een nieuwe sociabiliteit en de functie van bals binnen haar werking
- Hoofdstuk 5: Het prestige van Napoleons' propaganda bals als hefboom voor een internationale disseminatie van de quadrille

DEEL III : 1814 – 1818

Napoleon werd in 1813 bij Leipzig voor het eerst verslagen tijdens de Slag der Volkeren. Vervolgens werd hij verbannen naar Elba. De internationale coalitietroepen hielden vanaf 1814 niet alleen Parijs bezet, maar ook de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Het gebied diende als ruilwaar voor de onderhandelaars in Wenen. Het duurde tot 1818 vooraleer alle internationale troepen de inmiddels tot kroondomein verklaarde Verenigde Nederlanden verlaten hadden. In de tussentijd passeerden niet minder dan 250.000 Pruisen, Duitsers, Oostenrijkers, Russen, Nederlanders, Britten en Zweden door dit gebied. De oorlog was ogenschijnlijk voorbij en bals vormden het meest favoriete tijdverdrijf. Er werd aan de lopende band nieuwe dansmuziek gecomponeerd en uitgegeven door Brusselse uitgevers. Plaatselijke muzikanten kwamen handen te kort om alle balorkesten te bemannen.

Tegelijkertijd moest Willem I als nieuw staatshoofd worden ingehuldigd en zou zijn zoon, die meer van publieke feestelijkheden hield dan zijn vader, zijn beste beentje voorzetten tijdens een indrukwekkende reeks officiële bals die in Brussel werden georganiseerd. Maar in 1815 zette Napoleon voet aan wal in Antibes, de 100 dagen waren begonnen. De mythologie rond de slag bij Waterloo was net als deze voor het Congres van Wenen, onlosmakelijk met de balcultuur verbonden.

- Hoofdstuk 1: De incubatie van wals en quadrille en hun codificatie
- Hoofdstuk 2: Bals aan de vooravond van Waterloo en de jaren erna

INHOUDSOPGAVE

VOORWOORD	I
INLEIDING	VII
De titel woord voor woord	XI
Theorieën, thema's en vragen	XVI
Het militaire	XVI
De Sociabiliteit	XXI
De balcultuur	XXIII
Ruimtelijkheid en infrastructuur	XXV
Bronnen & dramatis personae	XXVI
Structuur	XXVIII
INHOUDSOPGAVE	XXXI
DEEL I (1756 – 1794)	1
Hoofdstuk 1: Militaire dans en dansmuziek in de Oostenrijkse Nederlanden en het Pays de Liège	2
Inleiding	2
De bronnen	2
Militair of niet-militair	3
Scheiding der sferen. Of ook niet.	4
Intra en extra muros	6
Dansles in de kazerne	7
Componisten, Répertoires en bibliotheken	10
Uniformiteit van smaak, praktijk en genres	14
Patronage als onderscheidend kenmerk tussen burgerlijke en militaire muziek	16
Conclusie	19
Hoofdstuk 2: Infrastructuur voor entertainment in functie van sociale dans	21
Commercieel vs sociaal	24
Sociaal-culturele differentiatie van entertainment tijdens het Ancien Régime	25
Nieuw publiek zoekt nieuwe ruimtelijkheid of omgekeerd	26
Vernieuwing: een verkokerd academisch onderzoek	30
Tenten en andere tijdelijke gelegenheden als motor voor architecturale vernieuwing	31
Londense Pleasure Gardens als bron van vernieuwende architectuur	35
Drijfveren voor ruimtelijk experiment of vernieuwing	38
Nieuw publiek voor nieuwe bals in bestaande theatergebouwen in de Zuidelijke Nederlanden	40
Boekhouding als inspiratiebron	45
Vroege sociabiliteit als drijfveer achter een nieuwe architectuur	49
De Redoute en Waux-Hall van Spa, de Société d'Émulation te Luik en de Concert Noble te Brussel	51
Waar de gemiddelde Antwerpenaar danste	54
Conclusie	57
Hoofdstuk 3: Doelpublieken voor gedrukte dansbeschrijvingen	59
Inleiding	59
Evolutie tot aan de Revolutie	59
Volksdans bestaat niet	63
Methodologische uitdagingen om de evolutie van dansnotatie te bestuderen	65
Oorsprong en evolutie van dansnotatiesystemen	67
Van calls tot tekst	69
Persoonlijke ambitie, doelpubliek en verkoopstrategieën	72
Nieuwe trends	74
Een handschrift als sociaal-cultureel kapitaal van de speelman	75
Klandizie en persoonlijke motieven	78

Tijdschriften en modes	79
Leuvense studenten-dansmeester Ferry	81
Hofdansmeester Trappeniers en zijn maskerades	82
Conclusie	84
Hoofdstuk 4: Genese en vroege disseminatie van de wals	86
Inleiding	86
Hoe oud was de wals vóór de hele wereld ze leerde kennen?	86
Feiten, feiten, feiten. En verder niets dan speculatie.....	89
Van internationale clichés naar internationale disseminatie van de wals	93
Conclusie	99
DEEL II (1795 – 1813).....	101
Hoofdstuk 1 – Populaire danscultuur, de dansomanie en dansrages: een poging tot afbakening van een begrippenkader.....	102
De Parijse <i>dansomanie</i> (1795 – 1798)	103
Als het regent in Parijs, druppelt het in Antwerpen, Brussel, Aalst, Luik, enz.....	105
Het ontstaan van de quadrille in gang gezet door een dansrage	107
De historiografie over de <i>dansomanie</i>	110
De <i>quadrille</i> als basis voor een eerste Europese dansrage, gebaseerd op de oorspronkelijke dansomanie.	112
Conclusie	114
Hoofdstuk 2: De evolutie van de militaire danscultuur in Napoleons <i>Grande Armée</i>	116
Inleiding	116
De <i>levée en masse</i> : een beknopte introductie	118
Waarom het leger en wat dan van het leger?	119
De bronnen.....	123
Getuigenissen als bron	127
Dansles binnen het legerkamp	127
Het belang van goed dansen voor de carrière.....	130
Bals binnen de kazerne.....	132
Bals buiten de kazerne	133
Bals onderweg naar het slagveld.....	139
Bals in krijgsgevangenschap	140
Conclusie	143
Hoofdstuk 3: De dansrage als drijfveer voor stedelijke netwerken van muzikanten en nieuwe danszalen in de Zuidelijke Nederlanden	145
Inleiding	145
Het importeren van een nieuw wettelijk kader als basis voor een dansrage in nieuw veroverde gebieden.	146
De muzikale historiografie voor Antwerpen in de Franse tijd.....	148
De onstuimige ontwikkeling van een nieuwe dansante infrastructuur in Antwerpen	149
Nieuwe meesters, nieuwe wetten.....	153
Het Antwerpse <i>Bureau de Bienfaisance</i> : een verhaal van jagers en stropers	158
Chaos of dynamiek, maar vooral toch chaos.....	164
De sociale geografie van danszalen in Antwerpen 1800 – 1813: een poging tot analyse.....	167
Economische chaos als drijfkracht voor verandering	169
De professionalisering van de jagers	170
De uitzonderlijke Vastenavond bals in Antwerpen	174
Ticketprijzen, frequenties en overijverige controleurs.....	175
Conclusie	177

Hoofdstuk 4: Centrum of periferie? De culturele mobiliteit van muzikanten en dansers in functie van bals van Le Concert te Aalst.....	178
Trends en tendenzen: sociale segregatie en/of integratie in de Aalsterse balcultuur	179
De (on-)waarheid van een archief	183
Antwerpen vs Aalst.....	185
Wie danste met wie?	187
De periferie als klankbord voor het centrum	188
Conclusie	194
Hoofdstuk 4: het prestige van Napoleons propaganda bals als hefboom voor een internationale disseminatie van de quadrille	196
Van hofballet tot ere-quadrille	199
De nieuwe republiek wilde haar eigen successen kunnen vieren in de openbare ruimte. De vraag was alleen: hoe?	201
Nieuwe dansen voor de macht: <i>la cour et la ville se mêlèrent</i>	203
De Schwarzberg – tragedie	205
Terug naar de bron	207
Datering en evenementen	209
Napoleons muzikale hofritueel en les Menus Plaisirs	211
Het Conservatoire Nationale en zijn functie voor de nieuwe <i>Menus Plaisirs</i>	213
Les geven of volgen aan het conservatorium en spelen voor hofbals.....	216
Pierre Gardel en Les Menus Plaisirs	220
Conclusie	221
DEEL III (1814 – 1818)	225
Hoofdstuk 1: De incubatie van wals en quadrille en hun codificatie	226
Inleiding	226
To go to Brussels or not to go to Brussels.	227
Enkele cijfers en inleidende bedenkingen	230
Het belang van dansnotatie voor sociale dansers aan de vooravond van de Slag bij Waterloo	234
De late codificatie van de quadrille: oorzaken en gevolgen	238
De beschreven wals: een poging tot salonfähige rehabilitatie.....	239
Hoe te walsen op een geboend parket.....	247
Sissyfusarbeid of een titanenstrijd: de codificatie van de quadrille	251
Nieuwe quadrilles voor nieuwe publieken: de bals van de Société Philharmonique d’Anvers.....	256
Het soortelijk gewicht van een bal anno 1814	260
Conclusie	266
Hoofdstuk 2: Bals aan de vooravond van Waterloo en in de jaren erna	269
Mythe of niet?	271
Waarom precies een bal?	273
De nieuwe Franse dansrage in Brussel: een poging tot overzicht	276
Alternatieve benaderingen	279
Officiële bals aan de vooravond én na Waterloo	282
Gelegenheden en algemeen beeld	283
Gasten.....	286
Locaties.....	295
Erequadrilles.....	298
Dansorkesten.....	302
Nieuwe repertoires voor de Brusselse internationale gemeenschap: een poging tot overzicht	303
Conclusie	309
EINDCONCLUSIE	311
Algemeen.....	312
Het Militaire.....	313

De sociabiliteit	316
De ruimtelijkheid	318
De balcultuur	320
BIBLIOGRAFIE	327
BIJLAGEN	345

DEEL I (1756 – 1794)

Hoofdstuk 1: Militaire dans en dansmuziek in de Oostenrijkse Nederlanden en het Pays de Liège

Inleiding

“18/09/1785: Alle den tijd dat die van Wurtemberg op de plijn laegen, speelden hunnen musikanten alle avonden van half seven tot half agt hun veldmusiek, en daer wird verscheijde mael gedanst door de officierkes met jouffr. van de stad.”

Van Straelen, Chronijk van Antwerpen, pg 205¹.

Met dit citaat beschreef de Antwerpse kronikleur Van Straelen in 1785 hoe officieren in dienst van de Pruisische generaal Ludwig Von Württemberg (1756 – 1817) in de nasleep van de befaamde Keteloorlog (1784 – 1785) tijdens hun verblijf in de buurt van de Antwerpse citadel een bal organiseerden. Ze nodigden daarbij vrouwelijke leden van de plaatselijke burgerij uit als danspartners. Op een unieke manier bracht de auteur zo een belangrijke rol die sociale dans binnen een 18de-eeuws Europees leger speelde in beeld: als sociaal-cultureel verkeer tussen militaire en burgerlijke elites aan de vooravond van een (in dit geval nooit echt bevochten) veldslag.

Zoals ik in de algemene inleiding aangaf, bleek dans een aspect van de militaire cultuur dat tot nu toe zelden aandacht kreeg in de historiografie. Citaten als het bovenstaande gaven op zijn minst een aanwijzing dat het leger als instelling in de tweede helft van de 18de eeuw, de sociale danscultuur misschien wel meer systematisch omarmde dan men tot nu toe had aangenomen. In dit eerste hoofdstuk ga ik daarom specifiek in op het militaire als thema. hoe verre was er een verschil tussen de militaire en de burgerlijke danscultuur? Hoe en via welke kanalen, tijdens welke evenementen verliep de uitwisseling tussen burgers en militairen wat betreft dansrepertoires? In hoe verre was dit een transnationaal fenomeen, waarbij militaire muzikanten of dansers zorgden voor een verhoogde disseminatie van nieuwe dansrepertoires over staats en cultuurgrenzen heen? In hoe verre waren nationale verschillen tussen militaire muzikale en dansante zeden? In hoeverre vormde dansmuziek een vaste opdracht van regimentsorkesten en in hoe verre kunnen we dit zien bvb. aan hun repertoire?

De bronnen

Muzikale of dansante bronnen die rechtstreeks verband hielden met het militaire bleken haast niet voor te komen in plaatselijke archieven. Daardoor kon voor dit eerste hoofdstuk enkel een beroep worden gedaan op referentiepunten uit het buitenland. Voor de periode die erop volgde, doken wel verschillende bronnen op die suggereerden dat men zich hier tussentijds niet op een eiland had bevonden. Daarom rees de vraag waarom men hier, in tegenstelling tot, bijvoorbeeld, Duitsland, Oostenrijk en Groot-Brittannië zo weinig dergelijke muziek of dansliteratuur was terug te vinden.

¹ Jan Frans Van der Straelen, Jan Baptist Van der Straelen, en van Berendoncks, *De kronijk van Antwerpen* (Antwerpen: Voor God en 't Volk, 1929), <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:683758>.

De oorzaken waren mijn inziens divers. Enerzijds waren de toenmalige legers in dienst van Oostenrijk een vorm van privé-milities die door een beperkt kransje van puissant rijke top-aristocraten op de been werden gebracht. Archieven van dergelijke legers werden niet noodzakelijk door een overheid bewaard, als ze al bewaard bleven. Een argument om zeker ook naar buitenlandse legers te kijken, was enerzijds dat de meeste legers van de ons omringende gebieden soms een tijdjes hier actief waren (zoals het openingscitaat aangeeft), maar anderzijds ook omdat 18de-eeuwse legers etnische smeltkroezen bleken te zijn. Rekruten werden niet alleen overal waar legers actief waren ingelijfd. Soms waren regimenten, omwille van specifieke, adellijke loyaliteiten, zelfs integraal uit buitenlanders samengesteld. Als men bronnen wilde ontdekken die iets over de situatie hier ten lande konden verklaren, waren buitenlandse mogendheden vaak de enige optie.

Tot slot lag een deel van de verklaring waarom in het buitenland soms wel uitgebreide collecties met muzikale en dansant bronnenmateriaal van militaire origine werden bewaard wellicht ook aan nationale canonvorming later in de 19de eeuw. Deze canonvorming, die zich grotendeels na 1830 ontwikkelde, stimuleerde doorgaans het verzamelbeleid van nationale instellingen dat ten dienste stond van een nationale identiteit. Harmoniemuziek bleek voor de identiteitsvorming van Groot Brittannië, Oostenrijk of Duitsland door de band genomen van veel groter belang wat betreft de periode tussen 1756 en 1794 dan voor de Belgische, Franse of Nederlandse. Tegelijkertijd kwamen deze nationale instellingen vaak pas in voege, meer dan een halve eeuw na deze periode en hielden ze nauwelijks of geen rekening met de multi-ethniciteit van de voormalige regimenten of met het feit dat deze zich haast voortdurend verplaatsten. Daarom bleef het uitkijken naar hoe zich deze omstandigheden mogelijks ook vertaalden op niveau van het regimentsorkest of van de militaire dansers, bijvoorbeeld tijdens een veldtocht elders in Europa. In hoe verre vond tijdens ad-hoc bals ten velde, zoals het openingscitaat er één beschreef, ook daadwerkelijk uitwisseling van dansante kennis plaats? In hoe verre was er sprake van (wederzijdse) beïnvloeding van de muzikale smaak en in hoe verre ging het hier om militaire muziek en dans?

Militair of niet-militair

In de algemene inleiding gaf ik aan dat bepaalde aspecten van de militaire cultuur soms bijna compleet werden genegeerd in de historiografie tot nu toe. De hoofdreden was dat men deze als niet-militair diskwalificeerde. Daardoor werd onder meer sociale dans tot nu niet als een typisch militaire activiteit beschouwd. Maar was zo'n strikt onderscheid militair – niet militair wel zinvol? Waar lag de grens? Een strikt onderscheid tussen drill en oorlogsvoering enerzijds en anderzijds het leven van elke dag waarmee militairen te maken kregen, bleek in de praktijk niet werkbaar. Wat dan met onderwerpen zoals eten en drinken, persoonlijke hygiëne of seks? Strikt genomen had je inderdaad geen muziek nodig om te vechten, hoewel tromgeroffel om de mars van een regiment in cadans te houden, bijzonder effectief scheen te werken.

Maar het herleiden van het containerbegrip militaire muziek tot enkel marsmuziek uitgevoerd door enkele trommelaars, leek weinig vruchtbaar. Ze sprak de historische realiteit ook tegen. Vanaf de 18de eeuw betaalden de meeste Europese legers naast drummers (en in de cavalerie of de marine ook wel signaaltrompetters) regimentsorkesten met uitgebreide

bezettingen die soms niet voor een symfonisch orkest moesten onderdoen. In de historische partituurcollecties van de regimentsorkesten trof men meestal een veelheid van muzikale genres en vormen aan waarin hun muziek historisch gezien voor de dag moet zijn gekomen. Marsmuziek vormde in sommige gevallen zelfs niet eens het hoofdbestanddeel van dergelijke partituur bibliotheken.

Maar wanneer men het argument omdraaide kwam men ook niet veel verder. Wat maakte burgerlijke muziek typisch burgerlijk? In hoeverre verschilde burgerlijke harmoniemuziek van haar militaire tegenhanger? Organologisch beschouwd of geklasseerd op basis van orkesttype, bleek militaire muziek tussen 1756 en 1794 gewoon harmoniemuziek voor blaasinstrumenten en percussie. Soms werd de bezetting zelfs aangevuld met strijkers, waardoor het onderscheid met een burgerlijke theaterensemble helemaal vervaagde. Denk het militaire predicaat weg en je houdt de *Gran Partita* van Mozart of de blaaskwintetten van Beethoven over. Muzikaal vertier voor fijne luiden waar verder weinig gemarcheer in doorklinkt. Qua samenstelling of bezetting bleek er geen onderscheid tussen een militair of burgerlijk blaasorkest en de diversiteit aan genres kwam in beide contexten op een heel gelijkaardige manier voor².

Daarom beschouwde ik na verloop van tijd het onderscheid dat traditioneel tussen burgerlijke en militaire muziek of dans werd gemaakt op zich als problematisch. Niet alleen ging het om genres, repertoires en uitvoeringspraktijken die evengoed buiten de militaire context voorkwamen, maar, zoals het citaat aangaf, ontleenden militaire muziek of dans voor een goed deel hun identiteit precies aan de interactie met niet-militairen. Bestond niet ieder regimentsorkest geheel of gedeeltelijk bij gratie van de concerten en bals die bewust buiten het strikt militaire domein van kazernes en kampementen plaatsvonden? In hoe verre werd het bestaan van zo'n orkest niet vooral bepaald door zijn rol ter ondersteuning van de identiteit en het prestige van het regiment in de publieke sfeer? In hoeverre waren de begrippen "militaire muziek en dans" historisch gezien niet inhoudsloos zonder de sociaal-culturele component die het militaire als militair kenmerkte, buiten een militaire context? In hoeverre was het tenslotte mogelijk dit proces van labeling te onderzoeken uitgaande van een subgenre van de militaire muziekcultuur, de sociale danscultuur?

Scheiding der sferen. Of ook niet.

Het leken ogenschijnlijk eenvoudige vragen, maar ze raakten mijn inziens aan het hart van het heersende academisch debat over de veranderende rol van het militaire binnen de maatschappij vanaf de tweede helft van de 18de eeuw. Onder meer Alexander Bell ging ervan uit dat er zich vanaf de Franse Revolutie een toenemende scheiding voltrok tussen de militaire- en burgerlijke sferen. Deze mondde uit in het ontstaan van een nieuw type conscriptielegers in Frankrijk na de *levée en masse* van 1792. Voordien maakten, althans de officieren, die tijdens het Ancien Régime meestal van adel waren, geen onderscheid tussen deze twee sferen. Daarna had de adel nog bitter weinig in de pap te brokken en werd het onderscheid tussen burger en militair langzamerhand scherper gesteld. Bell veronderstelde

² T. Herbert en H. Barlow, *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century* (Oxford, 2013).

dat een reeks sociale en ideologische verschuivingen binnen de Franse maatschappij het schisma tussen burgerlijke en militaire sferen in de hand werkte³.

Mijn standpunt luidt dat Bells' visie het belang van de evolutie van sociale verschillen maar ten dele onderkent en te veel aanstuurt op de Franse Revolutie als breuklijn met het Ancien Régime. De Europese adel kon al vanaf de tweede helft van de 18de eeuw bezwaarlijk nog als een monolithische sociale groep worden beschouwd. De aanhoudende economische groei zorgde ervoor dat de hogere burgerij in snel tempo veradellijkte door de verwerving van gronden en de aankoop van adellijke titels⁴. Dit sluipende proces van veradellijking, dat al gestart was onder Louis XIV, gaf in de tweede helft van de 18de eeuw aanleiding tot het ontstaan een hernieuwd concurrentiegevoel tussen leden van de oude en de nieuwe adel. De oude adel worstelde vooral buiten het militaire (haar traditionele domein) met de herdefiniëring van haar identiteit. Enerzijds wilde ze zich onderscheiden van de nieuwkomers, maar anderzijds ook van de niet-veradellijkte, maar evengoed kapitaalkrachtige burgerij. Ook die laatste groep kon zich inmiddels de levensstijl van de adel aanmeten, niet in het minst op muzikaal vlak⁵. Zoals algemeen bekend, vormde dans een belangrijk onderdeel van de verburgerlijkte muzikale cultuur van de tweede helft van de 18de eeuw. Dansen maakte een vast onderdeel uit van de opvoeding van de hogere klassen. Maar wanneer een steeds grotere groep goed kon dansen omdat de elite uitbreiding nam, boette meesterschap in dans er langzamerhand bij in als statussymbool. Wat moest men vervolgens verzinnen om zich alsnog te onderscheiden?

Net het militaire bood mijn inziens een interessant observatorium voor dit veranderingsproces. Het militaire als aantrekkelijk carrièrepad voor mannen van adel bevond zich op het snijvlak tussen de verschillende groepen binnen de elite. Om te begrijpen waarom ik dit zo zie, moet ik hier even kort ingaan op de manier waarop het verkrijgen van een officiersrang binnen de meeste Europese legers uit het Ancien Régime verliep. Deze werden al vanaf de 17de eeuw meestal voor baar geld verhandeld⁶. Om te mogen bieden, moest men om te beginnen een adellijke titel bezitten, maar daarnaast ook over goede connecties beschikken. Het vertrouwen in de loyaliteit van legeraanvoerders speelde destijds een belangrijke rol in de ontwikkeling van een militaire carrière. De machtspositie van een vorst hing af van het antwoord op de vraag of hij ten allen tijden kon rekenen op de onversaagde inzet van zijn officieren en generaals. Die laatsten werden doorgaans enkel uit de top van de adel gerekruteerd die om die reden even goed als concurrenten voor de vorst konden worden beschouwd. Een officierspositie op zich werd misschien wel voor baar geld verhandeld, maar zonder entree in hogere kringen kon je er uiteindelijk niet eens aan beginnen. Die bijzondere combinatie bezorgde de positie van *C.O. (Commissioned Officer* – hogere rangen, vanaf de graad van kapitein) een felbevochten status. Ze belichaamde zowel financieel als sociaal en cultureel succes. Ze viel bovendien als enige maatschappelijke

³ David Avrom Bell, *The First Total War: Napoleon's Europe and the Birth of Warfare as We Know It* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2007).

⁴ Karel Degryse, *De Antwerpse fortuinen: kapitaalsaccumulatie, -investering en -rendement te Antwerpen in de 18de eeuw* (Antwerpen: Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, 2005), <http://anet.be/record/opackdgdtd/c:lvd:6707564/N>.

⁵ Joonas Korhonen en Markian Prokopovych, "Urban Social Space and the Development of Public Dance Hall Culture in Vienna, 1780-1814", *Urban History* 40, nr. 4 (2013): 606–624, <https://doi.org/10.1017/S0963926813000217>.

⁶ Anthony Peter Charles Bruce, *The Purchase System in the British Army, 1660-1871* (Royal Historical Society, 1980).

positie volledig samen met het ideaalbeeld van masculiniteit en eer die de adellijke identiteit in hoge mate definieerde⁷.

In hoe verre waren bals de geliefkoosde sociale agenda voor militairen waar deze concurrentiestrijd werd uitgevochten? Er zijn diverse redenen om aan te nemen dat dit voor minstens een gedeelte het geval was. Omdat militairen een sterk mobiele beroepscategorie vormden en tijdens veldtochten maar tijdelijk ergens verbleven, bezaten zij het potentieel om plaatselijke, vastgeroeste sociale verhoudingen te doorkruisen of alleszins tijdelijk in hun voordeel om te buigen. Het openingscitaat toonde dit aan: vreemde officieren slaagden er omwille van hun militaire functie in om *ad hoc* entree te verwerven in plaatselijke burgerlijke en/of adellijke coterieën waarvoor anders jaren geduldig gemanoeuvreeer nodig was geweest. De hoofdstukken in Jane Austen's *Pride and Prejudice*, waarbij een regiment van de militia een winterkamp optrok in de buurt, illustreerde dit proces ten volle. Niet alleen werden de jonge officieren prompt uitgenodigd voor de plaatselijke bals, één van die officieren schaakte zelfs een plaatselijke schone die hij daar ontmoette en trouwde uiteindelijk met haar⁸.

Wanneer men de analyses van Prof. Hilde Greefs over netwerken van commerciële elites aan het begin van de 19de eeuw analyseert, vertoonden elites eerder de neiging zich af te schermen tegen nieuwkomers dan dat ze deze met open armen ontvingen⁹. De status van officier bleek jonge mannen een soort vrijbrief te verstrekken om hun persoonlijke netwerken uit te bouwen onder hun eigen voorwaarden. Of men van oude of nieuwe adel was, deed er tijdelijk wat minder toe. Het kwam er op aan om kansen te creëren voor de eigen carrière. Een bal met haar combinatie van muziek, (kaars)licht, dans, conversatie, diner, enz. was zonder twijfel één van de aantrekkelijkste plekken op dat te doen, zeker wanneer je ook nog eens naar believen over een eigen regimentsorkest kon beschikken.

Intra en extra muros

Maar om terug te keren naar de discussie over het al dan niet militaire karakter van sociale danscultuur: dieper beschouwd ging het vooral over het onderscheid tussen sociale activiteiten van militairen tijdens dewelke sociaal-culturele verhoudingen ook buiten hun strikt militaire activiteiten, door hun aanwezigheid mogelijks een gewijzigde invulling kregen. De begrippen intern en extern leken daarbij te vertalen door *intra muros* en *extra muros* van een kazerne of tijdelijk kampement: binnen- of buitengaats.

Een activiteit historisch kon gezien in principe geen militaire identiteit verwerven indien ze niet ook *intra muros* plaatsvond of consequenties had. Daardoor kon ze als normaal – in de zin van regelmatig voorkomend – onderdeel van de activiteiten van militairen binnen het leger worden beschouwd. Het ging expliciet niet om de inhoudelijke of vormelijke verschillen tussen militaire of burgerlijke danscultuur. Wel om de inschatting van in hoeverre er binnen een kazerne plaats, aandacht, middelen, enz. beschikbaar waren om bals of danslessen

⁷ Matthew McCormack, "Dance and Drill: Polite Accomplishments and Military Masculinities in Georgian Britain", *Cultural and Social History* 8, nr. 3 (1 september 2011): 315–30, <http://www.ingentaconnect.com/content/berg/cash/2011/00000008/00000003/art00003>.

⁸ Jane Austen, *Pride and Prejudice* (RD Bentley, 1853).

⁹ Hilde Greefs, "Sociabiliteit: informele netwerken van de zakenelite in Antwerpen, 1796-1830", *De achttiende eeuw: documentatieblad van de Werkgroep Achttiende Eeuw* 39, nr. 2 (2007): 61–86, <http://anet.be/record/opacirua/c:irua:67075>.

mogelijk te maken, voor te bereiden, enz. De krijtlijnen die de militaire sociaal-culturele structuur *intra muros* definieerden en controleerden verschilden nu eenmaal van deze *extra muros* en het was net deze structuur die men als verschillend van de burgerlijke percipieerde¹⁰.

Deze benadering verklaarde waarom specifiek dans vrijwel nooit werd beschouwd als een mogelijke activiteit die binnen een kazerne of kampement op regelmatige basis plaatsvond. Zelfs McCormack en Herbert & Barlow die een sociaal-historische benadering van militaire muziek voorstonden, beschouwden dans eerder als een activiteit die louter *extra muros* plaatsvond. De bals die zij vermeldden, vonden meestal plaats in burgerlijke salons, theaters of balzalen en konden op de keper beschouwd – geografisch – enkel buiten het militaire kamp worden gesitueerd. Tegelijkertijd bestempelen ze deze bals wel als een belangrijk onderdeel van het gemeenschappelijke sociale agenda dat de officierskaste tijdens het Ancien Regime samen met de burgerlijke en adellijke elites onderling afstemden¹¹.

Precies omwille van deze notie sociale agenda bleek het haast onmogelijk om de scheiding intern/extern of militair/niet-militair strikt te blijven maken. De voorbereiding van een bal *extra muros* geschiedde uiteindelijk wel degelijk *intra muros*. Niet alleen gingen de officieren uit dansen en namen ze daarvoor vrijaf, maar ook het regimentsorkest vergezelde hen regelmatig om deze bals op te luisteren. Zoals gezegd beschikten ze daartoe ook over het nodige repertoire dat moest worden aangekocht. Wellicht werd voor bals ook specifiek gerepeteerd. De gage die de muzikanten en de dirigent ontvingen, werd doorgaans niet door de gastheer opgehoest, maar door de militairen zelf, enz. enz.

De locatie waar werd gedanst vormde mijn inziens niet *per se* de echte breuklijn. Er werd nu eenmaal gedanst waar het bal plaatsvond en om praktische redenen kon dit *extra muros* zijn. Omdat er bijvoorbeeld geen geschikte ruimte binnen de kazerne beschikbaar was, of omdat men daartoe werd uitgenodigd. Daarom konden ook bals die buiten de kazerne of het kampement plaatsvonden naar mijn mening als een onderdeel van de militaire sociaal-culturele relaties worden bestudeerd en bijgevolg als onderdeel van een danscultuur waaraan ook militairen deelnamen. Op de keper beschouwd werd het karakter van een bal – of dit nu *intra* of *extra muros* plaatsvond – potentieel mee bepaald door de aanwezigheid van muzikanten en dansers met een militaire achtergrond. De aanwezige burgers attesteerden die achtergrond ook regelmatig, onder meer door deze expliciet te labelen als militair in persberichten of ooggetuigenverslagen (brieven, dagboeken, enz.) zoals het citaat Van Straelen eveneens illustreert.

Dansles in de kazerne

Het ging in deze niet alleen om de bals zelf, maar zeker ook om de danslessen die men moest volgen om niet uit de toon te vallen. Er bleken voldoende aanwijzingen dat het ook hieraan in Europese legers *intra muros* zelden ontbrak. Yves en Yvonne Guilcher toonden

¹⁰ Anthony Giddens, The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration (University of California Press, 1986), pp XX – XXV: De analyses van Anthony Giddens over de dualiteit van handeling en structuur kunnen hier een interessant inzicht toevoegen. Volgens Giddens bestaat een sociale structuur pas wanneer ze door handeling van de betrokken actoren telkens opnieuw tot leven wordt gebracht. Tegelijkertijd bepaalt dezelfde sociale structuur de krijtlijnen waarbinnen dit handelen zich kan ontplooiën.

¹¹ McCormack, "Dance and Drill".

dit voor het Franse leger overtuigend aan, maar enkel voor de tweede helft van de 19de eeuw¹². Volgens Magali Viale die een vervolgstudie wijdde aan de dansdiploma's waarover de Guilchers voor het eerst publiceerden, was er wel al vroeger (vanaf ca 1805) sprake van. Toch bleef dit fenomeen ook volgens haar een hoofdzakelijk laat 19de-eeuws fenomeen¹³. De dansvormen die de drie auteurs ter sprake brachten, toonden een eerder exclusief mannelijk en meestal solistisch georiënteerde danscultuur. Het ging hier om het behalen van een dansdiploma, erkend door mannelijke *peers* uit hetzelfde regiment, zelden om koppeldansen met vrouwelijke *vis-à-vis*. In die zin was het inderdaad een strikt militaire danstraditie en kan men zich zelfs afvragen in hoe verre dansrepertoires die op het programma van een bal buiten de kazerne stonden, aan bod kwamen tijdens deze dansopleiding. Ik ga er niet dieper op in, omdat ik dit onderdeel van de militaire danscultuur eerder beschouw als een variant op de theatrale podiumdans en omdat, zoals de auteurs aangeven, je ervan uit kunt gaan dat dit genre pas later in de 19de eeuw werkelijk doorbrak¹⁴.

Verderop in hetzelfde artikel vermeldden de auteurs nog dat de interne reglementen voor de ordehandhaving en discipline in tijdelijke (winter)kampementen al vóór de Franse Revolutie expliciet de mogelijkheid voorzagen voor officieren danszalen *ad – hoc* te laten inrichten wanneer zij dit nodig achtten. Het vroegste reglement aangaande danszalen binnen kazernes van het Franse leger, dateerde al van 1788, maar het bleef vrijwel ongewijzigd in alle volgende edities tot 1879 voorkomen¹⁵. Het ging er vooral om het risico op verveling (en potentieel munterij) te beperken tijdens de inkwartiering tijdens de wintermaanden die soms 6 maanden of langer kon duren. Men begreep toen al dat het wijzer was zelf vertier aan te bieden dan te trachten om het aanwezige vertier buiten de kazerne aan banden te leggen of te verbieden. Wellicht de belangrijkste reden hiervoor was dat een Europees leger destijds veel meer vrouwen telde dan we heden ten dage gebruikelijk achten. Tijdens de tweede wereldoorlog bijvoorbeeld, werden de meeste taken die binnen het kader van traditionele genderpatronen door vrouwen werden opgenomen, meestal door mannen uitgevoerd binnen de meeste legers die aan de krijgsverrichtingen deelnamen. Maar tot aan de eerste wereldoorlog waren vrouwen in alle Europese legers actief als wasvrouw, kapster, kleermaakster, kokkin, marketentster, enz. Daarnaast werden hogere officieren wanneer dit kon ook vergezeld door hun gezin. Maar ook sommige soldatenvrouwen en hun kroost reisden mee met het regiment. Soms vochten vrouwen zelfs mee tijdens veldslagen¹⁶. Hun aanwezigheid leverde bij langere rustperiodes mogelijks ook spanningen op. Door regelmatig bals te organiseren, bood de legertop mogelijks zodoende een kans deze te kanaliseren via geciviliseerde en gecontroleerde omgang tussen de seksen. Daardoor vermeed men wellicht

¹² Jean-Michel Guilcher en Hélène Guilcher, "L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires", *Arts et traditions populaires* Volume 18, nr. 1/3 (september 1970): 273–328.

¹³ M. Viale, "Les brevets de danse dans le Sud-Est de la France : sous-entendus d'une pratique et d'une sociabilité, 1808-1965 - Mémoire de maîtrise d'histoire, sous la direction de Francis Pomponi" (Université de Nice, 2012), <http://www.imageson.org/document641.html>.

¹⁴ Elizabeth Aldrich, Sandra Noll Hammond, en Armand Russell, *The Extraordinary Dance Book T B. 1826: An Anonymous Manuscript in Facsimile* (Pendragon Press, 2000).

¹⁵ Guilcher en Guilcher, "L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires".

¹⁶ David Hopkin, "The World Turned Upside Down: Female Soldiers in the French Armies of the Revolutionary and Napoleonic Wars", in *Soldiers, Citizens and Civilians: Experiences and Perceptions of the Revolutionary and Napoleonic Wars, 1790–1820*, onder redactie van Alan Forrest, Karen Hagemann, en Jane Rendall, *War, Culture and Society, 1750–1850* (Londen: Palgrave Macmillan UK, 2009), 77–95, https://doi.org/10.1057/9780230583290_5.

tal van vechtpartijen of duels waardoor de inzetbaarheid van de manschappen tijdens een volgende veldslag in het gedrang kon komen.

Voor een goed begrip ging het hier niet om reglementen die alleen van toepassing waren op één bepaald regiment. Het waren algemeen geldende verordeningen die door het hoogste beslissingsorgaan binnen het Franse leger (de koninklijke, later republikeinse administratie) werden uitgevaardigd en die in principe door ieder regiment konden worden toegepast. Alle internationale studies naar de impact van dergelijke centraal uitgevaardigde verordeningen tijdens het Ancien Régime (in zo verre ze over muziek handelden) wezen aan dat ze door de officieren die ze moesten invoeren doorgaans als een betekenisloos vodge papier werden beschouwd¹⁷. Franse regimenten (en bij uitbreiding al hun Europese tegenhangers) werden vóór de Franse Revolutie werden, zoals ik al aangaf, niet betaald of georganiseerd door de centrale administratie, maar door puissant rijke en doorgaans nogal op hun onafhankelijkheid gestelde, adellijke patroons die zich niet graag lieten dicteren wat ze konden doen of laten. Maar de open vraag die de Guilchers opwierpen of ook gewone soldaten (naast officieren) zich verder in het dansen konden bekwamen tijdens hun legerdienst, was in mijn ogen zeker legitiem. In Napoleons *Grande Armée* waren muziek en dans wel aantoonbaar beschikbaar voor de meeste soldaten, ongeacht hun rang(zie deel II , hoofdstuk 2). Voor de periode waarover dit deel handelt, bleek de situatie – bij ontstentenis aan officiële archieven die dit staven of van ooggetuigen – niet zo eenvoudig aan te tonen. Dit kan deels verklaren waarom de officiële historiografie voor de Franse militaire muziek deze reglementen totaal negeerde¹⁸. Ondanks die tekortkoming denk ik dat alle organisatorische voorzieningen waarover we wel via bronnen geïnformeerd waren, er samengenomen wel op wezen op dat dansen en zelfs dansles binnen het Franse leger potentieel voor minstens een deel van de troepen beschikbaar moet zijn geweest, en dat van al een tijdje vóór de Franse Revolutie.

Maar ook voor het Britse leger zijn er bepaalde details die wijzen op de aanwezigheid van dansles en bals *intra muros*. Mary Collins, van de *Royal Academy of Music and Royal College of Music* in Londen toonde tijdens haar lezing voor het *Annual Dance Symposium* in Oxford in 2015 aan dat de Collins' Barracks, de belangrijkste kazerne van het 18de-eeuwse Dublin (de gebouwen waarin het huidige Ierse Nationale Museum is gevestigd), een heuse *Assembly Room* (zie hoofdstuk 3) bevatte. Britse officieren nodigden er, net zoals in het begincitaat, burgers uit voor de bals en het regimentsorkest verzorgde bij deze gelegenheden de muziek.

Opnieuw wordt duidelijk dat tot aan de Franse Revolutie militaire- en niet-militaire elites overall in Noordwest-Europa moeilijk van elkaar konden worden onderscheiden. Ze behoorden tot dezelfde sociale groep die elkaar naar gewoonte ontmoetten in de contactzones die hen ter beschikking stonden, waar deze zich ook bevonden. Beide groepen

¹⁷ Eugen Brixel, Gunther Martin, en Gottfried Pils, *Das ist Österreichs Militärmusik: von der "Türkischen Musik" zu den Philharmonikern in Uniform* (Wien: Edition Kaleidoskop, 1982); Herbert en Barlow, *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century*.

¹⁸ Michel Brenet, *La Musique Militaire* (Paris, H. Laurens, 1917), <http://archive.org/details/lamusiquemilitai00brenrich>; Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises, comprenant: L'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. La nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845. La description et la figure des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de m. Adolphe Sax. Quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire ...* (Paris: Typ. F. Didot frères, 1848).

onderhielden contacten op basis van een gemeenschappelijk sociaalagenda. Er zijn, bijkomend, ook geen aanwijzingen dat hun muzikale of dansante voorkeuren sterk afweken van elkaar. Dat laatste zou ook onlogisch zijn. Men moest uiteindelijk samen kunnen dansen en men beschikte daarvoor over gedeelde omgangscodes die het verkeer op en rond de dansvloer regelden.

Componisten, Repertoires en bibliotheken

Maar in hoe verre waren regimentsorkesten voorzien op de opdracht om bals te spelen? In hoe verre vormde bvb partituren met dansmuziek een vast onderdeel in de partiturenbibliotheken van de meeste 18de- en 19de-eeuwse regimentsorkesten? En indien wel, om welk repertoire ging het precies en hoe kwam het daar terecht? Tot slot: in hoe verre vormden regimentsorkesten een aparte markt waarvoor specifieke uitgaven werden voorzien door componisten, uitgevers of drukkers?

Voor dansrepertoires bestond voor de periode 1756 – 1794 in de burgerlijke context een niet onbelangrijke productie aan partituurmateriaal, waaraan eventueel een beknopte dansbeschrijving was toegevoegd (zie deel I, hoofdstuk 3). Was er ook vergelijkbaar materiaal beschikbaar dat aanwijsbaar een link vertoonde met het militaire? Men moet in deze niet enkel de titel van het werk bekijken of het genre, maar ook over de herkomst – de componist, het orkest, de gelegenheid, de dansleraar enz. – waarvoor of waardoor werd gecomponeerd¹⁹. Het probleem om dergelijk materiaal op te sporen, bleek niet zo zeer dat het niet zou hebben bestaan, maar wel dat het door een gebrek aan specifieke metadata vandaag moeilijk te traceren viel in online databanken. Zo zal men in geen enkele openbare muziek- of partiturencollectie standaard een typologische categorie “militaire dans” terugvinden en maar zeer zelden één voor “militaire muziek”.

Wanneer er al een keer gericht onderzoek gebeurde naar militaire muziek, bleken ook hedendaagse onderzoekers soms selectief blind voor dansrepertoires. In zijn, voor het overige uitstekende licentiaatsverhandeling, wees de Gassche bijvoorbeeld terecht op de nogal onsamenvangende diversiteit van genres binnen de collecties die hij bestudeerde. Hij onderscheidde niet minder dan 15 verschillende categorieën en ging zelfs in op een aparte casus van repertoire bestemd voor de toenmalige Weense vrijmetselaarsloges, wat als een echt curiosum moet worden bestempeld. Maar blijkbaar vond hij geen enkel *menuet of deutsche, colonne, polonaise, sauteuse, contredanse*, enz. terug?²⁰. Het leidt geen twijfel dat Weense harmonie muziek ensembles (en bij uitbreiding hun andere Europese collega's) dansmuziek hebben gespeeld in deze periode, maar waren er ook componisten geweest die specifiek dansmuziek hadden gecomponeerd of gearrangeerd die bedoeld was voor regimentsorkesten of voor gebruik tijdens bepaalde bals die door militairen werden gefrekwenteerd of georganiseerd?

¹⁹ Erica Buurman en Oskar Cox Jensen, “Dancing the ‘Waterloo Waltz’: Commemorations of the Hundred Days – Parallels in British Social Dance and Song”, in *Napoleon’s Hundred Days and the Politics of Legitimacy*, onder redactie van Katherine Astbury en Mark Philp, War, Culture and Society, 1750-1850 (Cham: Springer International Publishing, 2018), 209–32, https://doi.org/10.1007/978-3-319-70208-7_11.

²⁰ David Gasche, “La musique de circonstance pour Harmoniemusik à Vienne (1760 - 1820)” (Universität Wien, 2009).

Bij gebrek aan specifieke monografieën over dit mogelijke subgenre, kwam het er mijn inziens op aan de componisten of arrangeurs die actief waren binnen een militaire context, op te sporen en hun composities gericht naar boven halen. Daarnaast was het van belang er vooral collecties uit te lichten waarvan het repertoire in een zo intact mogelijke context bewaard was gebleven. Daarmee bedoel ik dat er een verschil bestaat tussen latere compilaties of aangelegde verzamelingen van militaire muziek en wat een regimentsorkest in collectie had op het moment dat het nog actief was. Alleen in dat laatste geval kunnen we er van uitgaan dat de repertoirelijst de toenmalige muzikale en dansante voorkeuren weerspiegelde. Dit verschil viel het meeste op wanneer een achteraf gecompileerde lijst naast de originele samenstelling van een muziekbibliotheek werd gepubliceerd. Dit bleek het geval bij Herbert & Barlow. Appendix 2 van hun boek betrof een eigen samengestelde compilatie getiteld "*Printed (Harmonie) repertoire for bands of music, c. 1800: an indicative list.*" Deze lijst bevatte ongeveer uitsluitend marsmuziek. Appendix 3 bleek dan weer de integrale overname van *The Duke of Cumberland's Band Archive* afkomstig van het online repertorium van de *Hanover Royal Music Archive* dat vandaag een onderdeel vormt van de *Beinecke Rare Books and Music Library*, beheerd als onderdeel van *Yale University Library* (<http://hdl.handle.net/10079/fa/beinecke.hanover>). Deze laatste lijst bood mijn inziens een veel realistischer overzicht van wat een militair toporkest uit die jaren zoal op de pupiter kon zetten. Men kan alleen maar vaststellen dat dansmuziek een vast onderdeel van het repertoire van *The Duke of Cumberland's Band* had gevormd²¹.

De werkelijke frequentie waarmee dit genre voorkwam bleek uiteindelijk moeilijk meetbaar op basis van de beschrijvingen in de catalogi alleen. Meestal treft men verzamelbundels aan (receuils) waarvoor geen details over de individuele nummers die erin voorkwamen, beschikbaar zijn. Mijn ervaring met dergelijk materiaal suggereerde dat er meestal wel degelijk ook dansmuziek in dergelijke bundels voorkwam wanneer men bereid was om ze in hun geheel door te nemen. Er was nog een bijkomende goede reden voor om dat effectief te doen: het was vaak alleen vast te stellen dat het om dansmuziek ging omdat de partituren hiervoor in de marge genoteerde indicaties bevatten. Door het gebrek aan muzikale bronnen die mij voor deze periode ter beschikking stonden, kan ik hier geen concrete voorbeelden tonen van deze notatiewijze. Ik zal dit later wel doen (zie deel II hoofdstuk 4), maar aangezien dit een algemeen argument is dat nog regelmatig zal terugkeren in dit proefschrift, geef ik hier alvast een introductie op een paar technische aspecten van de uitvoeringspraktijk van 18de- en 19de-eeuwse dansmuziek.

Muzikale sequensen van 4, 8 of 16 maten (onder meer typisch voor de begeleiding van snelle marsen die doorgaans getiteld *quickstep* of *pas redoublé*) werden niet zelden gebruikt als basis voor de begeleiding van contradansen en quadrilles, net zoals de repertoires van theaternugetiek of populaire airs voor dit doel werden geplunderd. De uitvoeringspraktijk voor contradans- of quadrillemuziek was gebaseerd op de choreografie van de dans. Die bestond uit een aantal dansbewegingen die telkens een aantal maten muziek nodig hadden om te worden uitgevoerd (doorgaans 4, 8 of 16 maten). Muzikanten kregen slechts deze summiere basis voorgeschoteld waarbij in de marge werd genoteerd hoe vaak men welke muzikale frase moest herhalen om de muziek met de dansfiguren te laten uitkomen.

²¹ Herbert en Barlow, *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century*.

Wanneer men (meestal bij toeval) op dergelijk materiaal stoot, blijken dit soort van aanwijzingen veel verder te gaan dan om een eenvoudige *Da Capo*. Elk koppel in een contradans kreeg zijn moment om voor het voetlicht te treden. Daarom werd de basisstructuur zo vaak herhaald als er koppels waren in de contradans. Bij een quadrille waren dat er een veelvoud van 4, maar bij de *longways* of *colonnes* ging het om een veelvoud van 2. Hoe groter de dansruimte en hoe talrijker de aanwezigen, hoe langer de dans in de praktijk duurde. Om het muzikaal niet te ééntonig te maken werden de frases bij herhalingen niet telkens exact op dezelfde manier gespeeld. Het bleek een spelpraktijk die muzikanten, actief in balfolk orkesten vandaag, nog goed beheersen en vaak even mondeling doornemen voor ze aan een bal beginnen. Bij historische partituren bleken soms nog bijkomende indicaties in de marge genoteerd zoals “telkens de derde keer in mineur hernemen” of “om de twee keer pizzicato” enz. Zo lang men de partituren zelf niet heeft gezien, is het haast onmogelijk om in te schatten welke stukken als dansmuziek hebben gediend en welke niet.

Om enigszins te kunnen extrapoleren was verder online speurwerk aangewezen, onder meer in de database van *British Library* op basis van de namen van de regimentsorkesten of componisten die voorkomen op de repertoirelijst van *The Duke of Cumberland's Band*. Dat leverde een pak in druk verschenen dansante partituren op. Het was een indicatie dat er effectief een markt had bestaan voor dansmuziek en dat die wellicht redelijk standaard moet hebben behoord tot de opdracht van Britse regimentsorkesten tussen 1756 en 1794. Dat was ook het geval bij regimentsorkesten die minder prestigieus waren en die bijvoorbeeld buiten Londen gestationeerd waren. Figuur 5.1 die Herbert & Barlow publiceren op pagina 112 van hun boek, gaf een overzicht van de partituurbibliotheek van de Shropshire Militia Band uit 1814. Slechts 4 boeken bevatten militaire stukken terwijl 6 boeken walsen, dansmuziek en ook wel met *quicksteps* gevuld waren. Ik vermoed dat wanneer *quicksteps* zich in een bundel met voor het overige walsen bevonden, deze mogelijks ook als basis voor *colonnes* of *quadrilles* kunnen hebben gediend.

Dat dansmuziek tot lang na het midden van de 18de eeuw als een vast onderdeel van de militaire muziektraditie moet worden beschouwd, werd verder nog bevestigd door tabel 9.1 die Herbert & Barlow publiceren op pg 207. Die tabel bood het overzicht van de partituurbibliotheek van de *Royal Artillery Band* uit 1856. Van de 748 stukken voor blaasmuziek bleken er niet minder dan 279 voor dansmuziek bestemd. De *Royal Artillery Band* beschikte bovendien ook over een orkest met strijkers en voor dit symfonisch orkest was het aandeel partituren met dansmuziek verhoudingsgewijs nog groter: 368 op een totaal van 579. Dansmuziek was met andere woorden zeker geen één dagsvlieg uit de nadagen van de Zevenjarige Oorlog, net zomin als die strijkers in dienst van een regiment een uitzonderlijk of typisch 17de- of 18de-eeuws verschijnsel zouden zijn geweest. Dichter bij huis toonde Hubert Boone met zijn levenslang onderzoek naar de dansmuziek van dorpsfanfares overtuigend aan dat de oorspronkelijk militaire traditie om met blazers ten dans te spelen nog tot ver in de 20ste eeuw bleef voortleven²². Vandaag de dag is dit nog steeds een levende traditie in Oostenrijk, het Zuiden van Duitsland en Bohemen.

Dit was met andere woorden zeker geen exclusief Brits fenomeen. Het enige verschil was dat Londen in de periode na 1760 op Europees niveau over een uitzonderlijke

²² Hubert Boone, *Brabantse danstradities* (EUPRINT bvba, 2014).

partituurproductie beschikte die zeker niet moest onderdoen voor de Duitse wanneer het om partituren met integrale arrangementen voor blaasmuziek ging. Op basis van de catalogus van de *Bibliothèque Nationale de France* kon alleen maar worden vaststellen dat in diezelfde periode haast geen gelijkaardig materiaal verscheen in Parijs of elders in Frankrijk. Maar ook voor de Nederlanden kon geen enkele in druk verschenen, meerstemmige partituur worden getraceerd met dansmuziek, in verschillende online repertoria en zelfs niet in het overzichtswerk van Marie Cornaz over de Brusselse muziekdruk in de 18de eeuw. De markt voor prestigieuze, want dure partituren voor grote bezettingen van integrale windensembles, was waarschijnlijk hoe dan ook beperkt in onze gewesten. Het produceren van een dergelijk werk in druk betekende potentieel een groot risico voor een drukker dat deze alleen maar nam wanneer er garanties werden geboden, bijvoorbeeld via patronage, om de kosten te kunnen dekken. Blijkbaar werd een dergelijk risico in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège als te exorbitant beschouwd en begon men er eenvoudigweg niet aan. De Britse composities verschenen ook maar pas nadat het aantal regimenten in hun staande leger sterk toenam na 1780. De Amerikaanse Onafhankelijkheidsoorlog vereiste een grote militaire inspanning en hitte het nationalisme aan beide zijden van de oceaan danig op. Veel nieuwe regimenten werden door puissant rijke patroons opgericht en er was sprake van een zeker opbod waarbij het regimentsorkest vaak een essentiële rol speelde²³.

Om partituren terug te vinden die verband hielden met militaire muziek of dans die in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège actief waren geweest, was het met andere woorden uitkijken naar arrangementen in handschrift. Wat betreft dansrepertoires bleken die evenmin, op schaarse uitzonderingen na, voorhanden. Voor Brussel bleken uitsluitend de marsen voor de Brabantse Omwenteling bekend. Daarnaast waren er een handvol composities, specifiek voor dans van Henri-Joseph De Croes (1758 – 1842)²⁴. Deze worden weliswaar momenteel in Regensburg (D) bewaard, maar gezien de afstamming van deze componist en zijn regelmatige aanwezigheid in Brussel kunnen ze alsnog als afkomstig uit of verwant met de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège worden beschouwd²⁵. Ze bleken zelfs de enige integraal intact gebleven collectie met gearrangeerde muziek voor een blaaskapel van vóór 1800 was die in verband kon worden gebracht met deze regio.

Maar werden deze composities wel voor een heus een militair orkest gecreëerd?. Het uitvoerend ensemble was alleszins een blaaskapel in dienst van een adellijk hof. Dit hof beschikte wel degelijk over eigen regimenten, maar het was niet meteen duidelijk of het orkest waarvoor De Croes zijn muziek arrangeerde, bij deze regimenten hoorde of dat het om het huisorkest ging en of deze twee functies wel twee aparte orkesten vereisten. In het geval van de Britse *Duke of Cumberland* diende zijn *band of music* bewust om zijn status als militair te onderstrepen, maar wellicht ook om voor muzikaal vertier te zorgen tijdens meer private aangelegenheden²⁶. Voor de graven van Thurn en Taxis en binnen de Duitse musicologie, bleek geen onderzoek voorhanden om een gelijkaardige gebruik te kunnen staven. Maar als dusdanig gaf dit repertoire ons op zijn minst een beeld van wat de

²³ Herbert en Barlow, *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century*.

²⁴ Jeffrey L. Traster, *Divertimenti and Parthien from the Thurn and Taxis Court at Regensburg (1780-1823): A Source of Repertoire for Wind Ensemble* (University of Texas at Austin, 1989).

²⁵ Koen Buyens, "Music and Opera in Brussels 1700 - 1850. A Tale of Two Cities.", in *Leisure Cultures in Urban Europe, C. 1700-1870: A Transnational Perspective* (Oxford: Oxford University Press, 2016).

²⁶ Jones Graham, "British Wind Band Music" (Adelphi Institute for Creative Arts, 2005).

opdrachtgever van een dergelijk professioneel harmonie-ensemble verwachtte. Het feit dat dansmuziek tot die opdracht behoorde, was al betekenisvol genoeg.

Henri-Joseph De Croes was de zoon van de hofkapelmeester van Karel Van Lotharingen (1712 – 1780), Henricus-Jacobus De Croes (1705 – 1786). Hij was vanaf 1776 in dienst van de graven van Thurn en Taxis. Vanaf 1798 was hij er kapelmeester. In die functie reisde hij vrijwel constant heen en weer tussen Regensburg en Brussel. Zijn geografisch bereik was daardoor aanzienlijk en daarom is hij potentieel een verbindingsfiguur tussen het Zuid Duitse cultuurgebied waar de wals ontstond en het meer onder Franse culturele invloed fungerende Brussel, waar na 1795 de quadrille ingeburgerd raakte. Hij componeerde daarnaast in dienst van zijn opdrachtgevers nog veel ander werk en voor heel wat verschillende ensembletypes. Het eerder geciteerde werk van Traster bleek de enige beschikbare analyse van dit repertoire. Maar de auteur besteedde enkel aandacht aan de concertante muziek uit de collectie te Regensburg. De enige recente cd-opname gebaseerd op deze handschriften van Vlad Weverberg uit 2014 omvatte op enkele menuetten na, vooral tafelmuziek²⁷.

Wanneer men de collectie harmoniemuziek van De Croes in zijn totaliteit oplijst in RISM, blijken niet minder dan 16 verschillende incipits zuivere dansmuziek betref op een totaal van 77, gaande van menuetten en allemandes over contradansen tot galops. Ter vergelijking: de zuiver concertante luistermuziek uit de lijst telde 27 vermeldingen. Het gros bestond, zoals verwacht, uit bundels voor gemengd gebruik zoals divertimenti, duo's, kwartetten, suites, enz. Op basis van de beschrijvingen in RISM viel niet uitmaken welke repertoires ze in werkelijkheid bevatten. De menuetten die Vlad Weverberg opnam, kwamen bijvoorbeeld allemaal uit dergelijke bundels.

Uniformiteit van smaak, praktijk en genres

Zowel de casus van De Croes als deze van The Duke of Cumberland Band leverden bijkomend aanwijzingen op waarom er binnen de militaire muziek internationaal sprake was van een zekere uniformiteit zowel op vlak van repertoires en genres als op vlak van praktijken. Zowel in Groot Brittannië, als in Duitsland, Oostenrijk, Frankrijk en ook in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège bleken heel gelijkaardige muzikale praktijken voor te komen bij regimentsorkesten in dienst van hun respectievelijke legers. De tijd ontbrak om de vergelijking door te trekken naar andere Europese regio's waar mogelijks wel meer variatie bestond (o.a. Spanje, Portugal, Italië, de Turkse Balkan, enz.), maar binnen de Noordwest-Europa ruimte schijnen regionale verschillen nauwelijks een rol te hebben gespeeld tussen 1756 en 1794.

De belangrijkste reden voor deze uniformiteit werd reeds aangehaald: dansmuziek behoorde tot de smaak en voorkeuren van dezelfde elites. De militaire en burgerlijke subcategorieën daarvan liepen overal in Europa grotendeels samen tot aan de Franse Revolutie. Maar sociale homogeniteit sloot regionale variatie niet bij voorbaat uit. Zeker niet alle subgroepen van de elite waren internationaal zo actief als de familie Thurn en Taxis. Een topkransje van bijzonder kapitaalkrachtige families kende effectief nauwelijks grenzen. Ze leefden *de facto* een kosmopolitisch bestaan. Maar waarom zouden pakweg de officieren uit Oostenrijkse of Franse legers per se vergelijkbare smaakvoorkeuren ontwikkelen? Van theater en opera is

²⁷ *Henri Joseph De Croes Divertimenti*, Audio-CD (Vlad Records, 2014).

bijvoorbeeld bekend dat regionale variatie opgeld maakte precies in dezelfde periode. Dat leverde voor het eerst stukken op in de volkstaal, weliswaar gecalculeerd op de kosmopolitische voorbeelden uit het Italiaans-Franse klassieke repertoire²⁸. Mozart begon bijvoorbeeld opera's in het Duits te componeren vanaf 1767 (*Die Schuldigkeit des ersten Gebots*)²⁹.

Een beter argument voor net een potentieel grotere uniformiteit in de militaire muziek is te vinden in de specifieke impact van transnationale culturele mobiliteit van muzikanten, componisten en arrangeurs die actief waren binnen regimentsorkesten van de verschillende Europese legers in de tweede helft van de 18de eeuw. Dit fenomeen was zoals gezegd al langer bekend voor andere muziekgenres, maar het bleef voor militaire muziek tot nu toe grotendeels onbestudeerd³⁰. Het militaire was lang vóór de Franse Revolutie al een etnische smeltkroes. Een beroemde generaal zoals Maurice de Saxe (1696 – 1750) was bijvoorbeeld, zoals zijn naam aangeeft, uit Saksen (heden Zuidoost Duitsland) afkomstig. Dat belette hem niet om het Franse leger te leiden tijdens de Zevenjarige Oorlog. Dat leger versloeg bij Fontenoy de troepen van niemand minder dan de Duke of Cumberland. Maurice kreeg daarbij de hulp van o.a. Schotse regimenten in dienst van de Franse koning³¹.

Eén Brits orkest sprong tijdens de online zoektocht bijvoorbeeld in het oog omwille vanwege de goed gedocumenteerde culturele transfer die het vertegenwoordigde zowel van muzikanten als van repertoires. De identiteit van het orkest van de *Cold Stream Guards* raakte mettertijd zelfs innig met deze transfer verknoopt. Het betrof opnieuw een Londens toporkest (ditmaal in dienst van de *Duke of York*) dat vanaf 1785 exclusief samengesteld was uit geëmigreerde Duitse muzikanten. Het stond onder leiding van de Duitser Christopher Eley (1756 – 1832). De Hanover-connectie van het Britse hof faciliteerde vanzelfsprekend een dergelijke overdracht van mensen en middelen. De monografie van Graham Jones toonde aan dat ook voor dit orkest dansmuziek een prominente plaats bekleedde op de repertoirelijst³².

Anders dan soms tot nu toe werd aangevoeld, waren militaire muzikanten misschien wel de meest mobiele van allemaal. De culturele mobiliteit van militaire muzikanten uit het Duitse cultuurgebied was omnipresent tussen 1756 en 1794 en ze was aantoonbaar invloedrijk. De wereldberoemde uitvinder en opticus Friedrich Wilhelm Herschel (1738 – 1822) aan wie de wereld de kennis van het bestaan van de planeet Uranus te danken heeft, was één van die muzikanten. Hij kwam als 19 jarige samen met zijn vader en broer die eveneens beroepsmuzikanten waren, in Engeland terecht na de nederlaag van hun Hanover Regiment ten tijde van de zevenjarige oorlog (1756 – 1763). Vanaf 1757 vestigde hij zich in Bath waar

²⁸ Louis Peter Grijp e.a., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam: Amsterdam University Press-Salomé, 2001), <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:3153762>.

²⁹ "List of Operas by Wolfgang Amadeus Mozart", in *Wikipedia*, 6 december 2018, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_operas_by_Wolfgang_Amadeus_Mozart&oldid=872314726.

³⁰ John Spitzer en Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815* (Oxford: OUP Oxford, 2004).

³¹ M. Favart (Charles-Simon) en Henri François Dumolard, *Mémoires et correspondance littéraires: dramatiques et anecdotes*, de C. S. Favart (L. Collin, 1808), Maurice Van Saxe zou tijdens zijn legercampagnes permanent een hele theatertroupe met zich mee. Dit citaat is te citeren in de weken of dagen voor de beslissende slag bij Lafelt. Het is bekend dat de avond voor de slag ook Hollandse en Duitse officieren die hij de volgende dag in de pan zou hakken, werden uitgenodigd om de voorstelling in zijn theater tent bij te wonen.

³² Graham, "British Wind Band Music".

zijn observatorium vandaag als museum kan worden bezocht. Minder bekend is dat hij er ook de vaste dirigent was van het meest prestigieuze muzikale ensemble van die stad, het *Pump Room Orchestra*³³.

Dichter bij huis trof ik zelf bijvoorbeeld Jan Nudera (? – ?) aan die mogelijk tijdens de Beierse successieoorlog (1778 – 1779) in Bohemië het regiment van De Clerfayt vervoegde en als klarinettist en violist hier in het Gentse toestemming vroeg aan het stadsbestuur om als dansmeester actief te worden in 1783. Later dook zijn naam opnieuw op in de betaallijsten van de Aalsterse concertvereniging *Le Concert* waar hij zowel tafelmuziek, concerten als bals verzorgde³⁴. Nudera's initiatief om naast zijn functie binnen zijn regiment op zoek te gaan naar extra inkomsten daarbuiten, scheen een veel voorkomend patroon te vormen. Brixel haalde voorbeelden aan van regimentsmuzikanten uit Praag en Wenen die even goed tafelmuziek voor rijke edelen verzorgden als dat ze meespeelden in theaterorkesten³⁵. Brenet vermeldt een heel gelijkaardige situatie voor Parijs, waar "*Avec permission de leur colonel, les musiciens allaient encore, par petits groupes, excercer leur talents dans toutes les maisons honnêtes où ils étaient désirés*"³⁶. Herbert en Barlow toonden aan dat zowat elke muzikant of dirigent in dienst van een militair toporkest in het 18de-eeuwse Londen, daarnaast eveneens bekend stond als belangrijke solist of vaste muzikant in een theaterorkest. Britse (of waren het Duitse?) militaire muzikanten illustreerden hun onafhankelijke houding zelfs expliciet door bijvoorbeeld te weigeren een uniform te dragen of hun haar kort te knippen, zoals voor gewone rekruten wiens militaire rang ze voor het overige deelden, verplichtingen waren, op het niet leven waarvan zware lijfstraffen stonden³⁷. Militaire muzikanten waren vaak burgermuzikanten of *vice versa* en het genre van de harmoniemuziek stoorde zich van nature niet gauw aan grenzen of categorieën. De impact van de top van de elite op de heersende muzikale smaakvoorkeuren binnen het militaire was met andere woorden potentieel minstens even groot als in de theaterwereld en de etnische smeltkroes van de toenmalige Europese legers vormde een uitgelezen voedingsbodem voor de ontwikkeling van een kosmopolitische stijl.

Patronage als onderscheidend kenmerk tussen burgerlijke en militaire muziek

Het verschil tussen militaire en burgerlijke dans of muziek lag om al deze redenen duidelijk niet aan de orkestbezetting, repertoire of genre. Maar waaraan dan wel? Vermoedelijk kwam het onderscheid beter uit de verf wanneer men de verschillen op vlak van patronage nader beschouwde. De opdracht en doelstellingen voor een orkest werden er in grote mate door bepaald en ze kregen via patronage een zekere institutionele verankering mee. John Spitzer en Neal Zaslaw wezen al op het belang van de institutionalisering die in de tweede helft van de 18de eeuw doorgaans onder impuls van een sturende patronage plaatsvond, om de ontwikkeling en de evolutie van het orkest te begrijpen³⁸.

³³ Robert. Hyman, *The Pump Room Orchestra Bath : Three Centuries of Music and Social History*. (Hobnob Press, 2011).

³⁴ Cornelis Vanistendael, "Le Concert' te Aalst. Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815", *Heemkunde en lokaal- erfgoedpraktijk in Vlaanderen*, 1, nr. 1 (2011): 46–55.

³⁵ Brixel, Martin, en Pils, *Das ist Österreichs Militärmusik*.

³⁶ Brenet, *La Musique Militaire*.

³⁷ Herbert en Barlow, *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century*.

³⁸ Spitzer en Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*.

Verschillende auteurs gaven aan dat er tussen 1756 en 1794 een verschuiving plaatsvond van persoonlijke patronage voor militaire orkesten door individuele edellieden naar groepspatronage door het officierskorps in zijn geheel. Er was een parallel te trekken met het ontstaan van een burgerlijke muzikale sociabiliteit in diezelfde periode, die zich vertaalde in een nieuw type van verenigingsleven. Dat was gebaseerd op relatief open lidmaatschap en ticketverkoop. In dezelfde periode ontstaat ook de vaste redoutekalender, het balseizoen dat plaatsvond tussen Sint-Cecilia (feestdag 22 november) en carnaval. Brixel wees erop dat een heel gelijkaardige verschuiving van de patronage bij Oostenrijkse regimenten voor het eerst naar voren kwam tijdens de Zevenjarige Oorlog. In 1757 decreteerde Keizerin Maria Theresa een reeks richtlijnen om het aantal soldaten dat als muzikant actief was binnen de regimentsorkesten te beperken. Haar bezorgdheden en argumentatie bleken later door andere machtshebbers in heel Europa te zijn ingezet omwille van een gelijkaardige bezorgdheid³⁹. Dit decreet wordt beschouwd als een indicatie dat in het Oostenrijk effectief de hele groep van hogere officieren voortaan de patronage van het regimentsorkest behartigde.

Dit blijkt onder meer uit welke bezorgdheden naar voren kwamen in het decreet. De Keizerin wilde vooral twee dingen. Omdat muzikanten doorgaans vrijgesteld werden van werkelijk militaire dienst, moest ze enerzijds zien te voorkomen dat de beschikbare effectieven niet te veel in het gedrang kwamen door de populariteit van de regimentsorkesten. Anderzijds voorzag ze dat officieren zichzelf wel eens zouden kunnen ruïneren door er regimentsorkesten op na te houden die boven hun mogelijkheden lagen. De groepspatronage zorgde ervoor dat niet enkel de regimenten die rechtstreeks onder het commando van een prins of een generaal stonden over een eigen orkest beschikten. Voortaan telde ieder zichzelf respecterend regiment er één. Aangezien edelen elkaar potentieel meer beconcurrerden op vlak van praalzucht dan burgers, school hierin volgens de keizerin een gevaar van opbod.

Hoe valabel het tweede argument ook vandaag nog in de oren klinkt, het eerste was een beetje bij de haren getrokken. Een infanterieregiment telde destijds ongeveer 2300 manschappen opgedeeld in bataljons van 650 manschappen. Volgens de Keizerin mochten per bataljon slechts 2 rekruten als muzikant voor het regimentsorkest worden vrijgesteld. Aangezien een Oostenrijks regiment bestond uit een 7 à 8 tal bataljons, zou deze maatregel potentieel betekend hebben dat het aantal muzikanten beperkt bleef tot 14 à 16 per regiment. In de praktijk telden deze orkesten destijds eerder 40 muzikanten die, zoals het Britse voorbeeld hierboven al aangaf, bijlange niet alleen maar als rekruten in dienst van het regiment hoefden te zijn. De Oostenrijkse officierskaste negeerde het keizerlijk decreet in de praktijk compleet, net zoals hun Franse, Pruisische en Britse collega's dat zouden doen met gelijkaardige verordeningen. Niet alleen omdat het wellicht niet zo'n vaart zal hebben gelopen met de onderbezetting van hun respectievelijke regimenten, maar vooral omdat de Keizerin geen *kreuzer* over had voor deze regimenten, laat staan subsidies verleende aan hun regimentsorkesten.

Aanvankelijk waren regimentsorkesten letterlijk en figuurlijk in dienst van een individueel broodheer. Het betrof doorgaans een puissant rijke edelman die ze persoonlijk van A tot Z uit eigen zak financierde. Pas daarna, zou de groepspatronage door het corps van officieren

³⁹ Brixel, Martin, en Pils, *Das ist Österreichs Militärmusik*.

die rol overnemen. Het fenomeen van de individuele patronage kwam in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège ook zeker voor. Voor de groepspatronage zijn voorlopig geen voorbeelden bekend:

16/12/1784: onthaelde Prins de Ligne verscheijde heeren en dames, op den bascour der abdije van St Michiels versaemelt in sneeuwsleden, tot een luijsterlijk feest, rijdende op den middag langst de grootste straeten; de musikanten van sijn regiment reden vooruijt spelende bij beurte met de musikanten van het veldmusiek, die op sijn Turks gekleed waeren daer naer gaf hij bal op de Colvenierskamer.

Van Straelen, Chronijk van Antwerpen, pg 176.

Dit citaat, opnieuw van Van Straelen, gaf aan dat het de Prince De Ligne (1735 – 1814) zelf was die zijn regimentsorkest in dienst had en dat dit desgewenst, wanneer hij dit nodig achtte, ten dans speelde waar hij zich ook bevond. In dit geval was dat op de Antwerpse Kolvenierskamer, de huidige lezingenzaal op de eerste verdieping van het Rubenianum in Antwerpen. Het is niet duidelijk of De Ligne enkel een harmonieorkest of daarnaast nog andere ensembles met zich meezeulde tijdens zijn veldtochten. Er was in dit citaat zowel sprake van de muzikanten van zijn regiment als van de veldmuziek. Dat laatste orkest was vrijwel zeker een blaaskapel. Het eerste was dat, zoals al eerder gesuggereerd, misschien ook niet, of misschien niet exclusief. De variatie in de samenstelling van militaire orkesten liep historisch gelijk met de burgerlijke ensembles zodat het vormelijke aspect niet exclusief bepalend of een orkest als militair of burgerlijk werd bestempeld. Dit citaat toont opnieuw aan dat de associatie met het militaire in de ogen van toehoorders zoals Van Straelen van fundamenteel belang was om van een aparte identiteit te kunnen spreken. Het waren, naast de patronage, vooral de sociaal-culturele omstandigheden die bepaalden welke muziek of welk bal als militair werd bestempeld, eerder dan een typisch repertoire of een typische bezetting.

De overgang van individuele- naar groepspatronage was in de eerst plaats een Oostenrijks fenomeen dat pas later in de rest van Europa school maakte. Herbert & Barlow gaven niet precies aan wanneer de overgang plaatsvond voor Engeland, maar merkten op dat dit vooral zichtbaar werd in het laatste kwart van de 18de eeuw. Voor Frankrijk was de situatie bij gebrek aan systematisch onderzoek van recentere datum misschien nog het meest onduidelijk. Het Franse hof onder Louis XV en later Louis XVI (die met een Oostenrijkse prinses was getrouwd) had steeds een aanzienlijk korps aan harmoniemuzikanten in dienst. Vanaf 1762 werd pas het orkest van de *Gardes Françaises* opgericht door maarschalk Louis Antoine de Gontaut-Biron dit Duc de Biron (1701 – 1788). Het telde aanvankelijk zestien muzikanten, maar het zou later in omvang verdubbelen. Dit harmonieorkest, dat grotendeels uit Duitse en Oostenrijkse muzikanten of hun nageslacht bleek te bestaan, verwierf onder Louis XVI een zeer grote reputatie en het speelde regelmatig in open lucht, hetzij op de *Champs Elysées* hetzij in de semi-openbare sfeer van het park van Versailles⁴⁰.

Uit een ooggetuigenverslag viel op te maken dat er ook in Frankrijk gelijkaardige verschuivingen plaatsvonden als elders in Europa op vlak van patronage, maar wel pas na de *Levée en Masse* van 1792 – 1793. In dit geval was het Philippe-René Girault (1775 –

⁴⁰ Brenet, *La Musique Militaire*.

1851) die als professioneel muzikant (gagiste) actief was in Napoleons' *Grande Armée* die waardevolle memoires naliet. Hij dateerde de volgende bevindingen rond 09/03/1794:

A cette époque, le commandant de notre bataillon nous quitta. Il était vieux et fatigué de la guerre: sa démission fût acceptée. Toute la musique regretta vivement son départ, c'était notre soutien à nous, les musiciens. Il était fort riche et payait la musique à lui tout seul...

C'était alors le corps des officiers qui, par retenue d'un ou deux jours de solde par mois, pourvoyait au traitement des musiciens. Or les officiers riches qui commandaient le bataillon, lors de sa formation, ou avaient été tués, ou avaient changé de corps, et il avaient été remplacés par des sous-officiers, qui n'avaient pour toute fortune que leur paye et qui ne se souciaient pas beaucoup d'en distraire une partie pour subvenir à l'entretiens de la musique.

Girault, Les Campagne d'un Musicien d'Etat Major, etc. 1901, Pg 33 – 34⁴¹

Conclusie

Militaire dans verschildte in het algemeen niet wezenlijk van de sociale dans in een burgerlijke context tussen 1756 en 1794 omdat het om hetzelfde elitaire publiek ging, zij het telkens in een andere rol. Uiteindelijk was het de bedoeling van deze elites om samen te dansen op dezelfde muziek tijdens gemeenschappelijke bals. Daarbij ging het om de sociale ontmoeting tussen gelijken waarvan men kon verwachten dat ze gelijkaardige muziek en dans apprecieerden of beheersten. De muziek kon afkomstig zijn van het regimentsorkest dat, net zoals ieder ander orkest uit die tijd, ook bals verzorgde omdat dit nu eenmaal een vast onderdeel vormde van de muzikale cultuur van hun opdrachtgevers: adellijke of veradellijkte hogere officieren, die hen patroneerde.

Er was nog lang geen sprake van een breed uitgedragen hafabra-cultuur zoals we die later in de 19de eeuw aantreffen in ongeveer elk dorp of gehucht in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Burgerlijke blaasorkesten bestonden zeker al wel – Gassches' onderzoek wees specifiek op het bestaan van repertoires voor deze doelgroep – maar ze bleven ook in hun burgerlijke gedaante of context elitaire aangelegenheden en in die zin verwant met hun militaire tegenhangers. Muzikanten in dienst van regimentsorkesten sloten zich ook geregeld aan bij dergelijke ensembles wanneer ze een tijdje ergens gestationeerd waren.

Niet zelden waren de officieren zelf de initiatiefnemers van bals, ook al vonden ze niet altijd *intra muros* plaats, binnen de ruimtelijkheid van de kazerne of het kampement. Evengoed begaven officieren zich naar het plaatselijke theater of een concertzaal waar zij de publieke bals bezochten of er bals aanboden aan de plaatselijke burgerij. De militaire connotatie bij dans bleek bijgevolg geen kwestie van types van evenementen, orkesten, repertoires, enz. maar van sociaal-culturele setting. Vooral wanneer militairen als aparte groep onderscheidbaar waren van de andere dansers en bijvoorbeeld het initiatief voor het bal hadden genomen, of door hun regimentsorkest de opdracht te geven ten dans te spelen, viel op dat omstaanders, ooggetuigen, uitgevers of militairen zelf het predicaat militair gebruikten.

⁴¹ Ph.-R. Girault, *Les Campagnes d'un musicien d'état major pendant la république et l'empire* (Ollendorf, 1901).

Dansmuziek vormde ook daarom een vast onderdeel van het repertoire van regimentsorkesten.

Het was voorlopig niet duidelijk in hoe verre dit op lange termijn gevolgen had voor de publieke smaakvorming en of er na verloop van tijd zich zoets als militair/dansante topoi ontwikkelden. Uiteindelijk bleek opnieuw vooral de sociaal-culturele context (publiek, setting, titel, enz.) bepalend voor hoe muziek werd gepercipieerd. Dit kon misschien nog het beste worden geïllustreerd aan de hand van het spelen van mars- of dansmuziek op de beiaard van de kathedraal van Antwerpen. Beide types van muziek kwamen voor op het repertoire van stadsbeiaardier, De Gruyters⁴². Er werd niet gemarcheerd wanneer de beiaard speelde want in deze setting was het gewoon beiaardmuziek. Wanneer even later een melodie van een contradans weerklonk, was dat op dat eigenste moment ook geen dansmuziek. Dat werd het pas wanneer erop zou worden gedanst tijdens een bal.

⁴² Prosper Verheyden, *Het beiaardrepertorium van Joannes de Gruyters (Antwerpen 1746)* (Mechelen: Godenne, 1922).

Hoofdstuk 2: Infrastructuur voor entertainment in functie van sociale dans

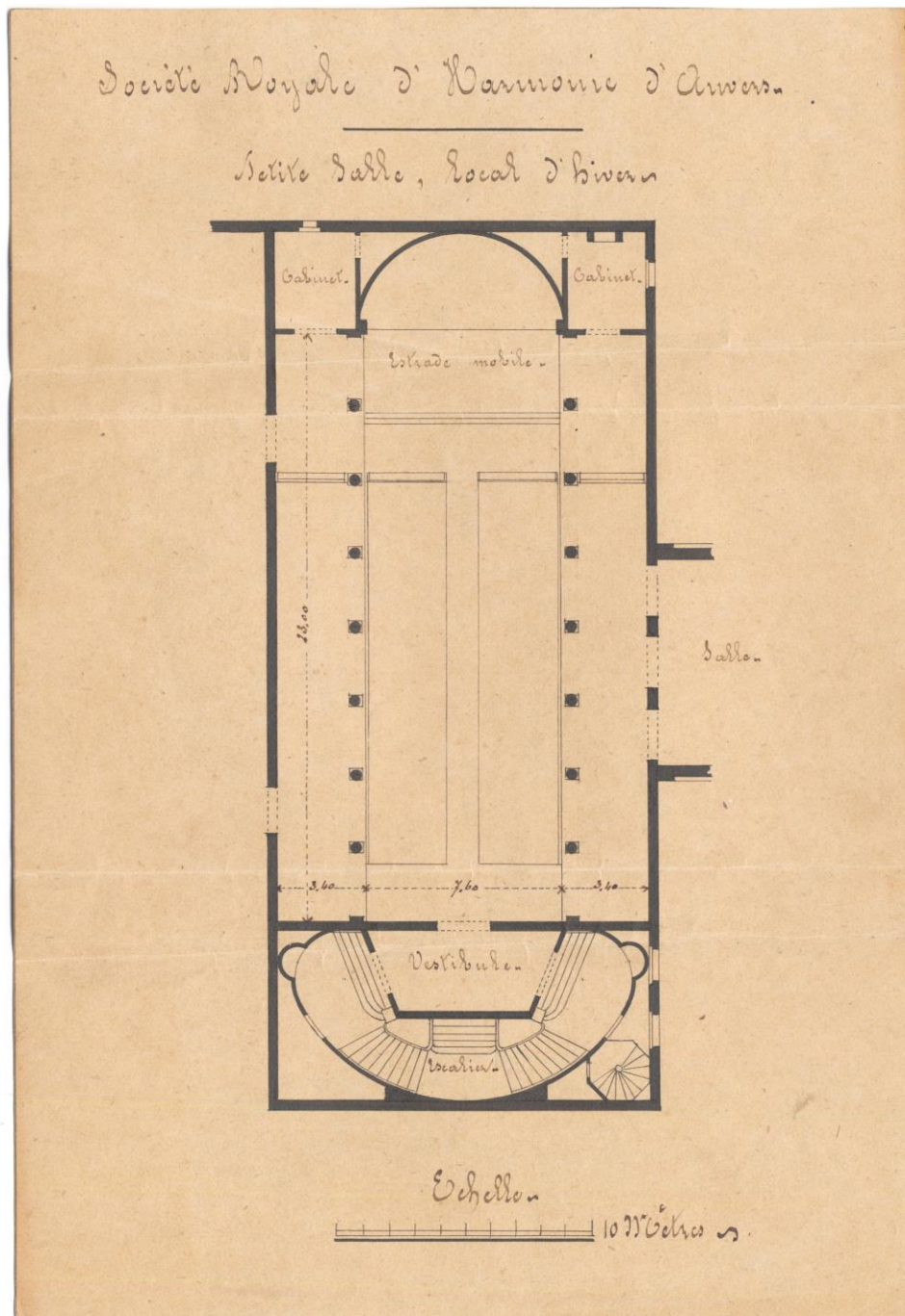
“Afterwards we went between eight and nine o’ clock to the Philharmonie ball. I have seen nothing in England of the kind so good in point of management and effect. The Philharmonie is a club here and from time to time they give these balls it is necessary to be introduced by a member. Servants in livery passed us up the staircase and into the ball room a very fine hall having a vaulted ceiling supported on columns behind which on each side of the room runs a sort of cloister or corridor with a raised floor where the spectators stand out of the way of the dancers.”

Jessopp, Antwerp. A Journal Kept There; Including Also Notices of Brussels, and of the Monastery of St. Bernard, near Westmalle. Online gaat het om een anonieme publicatie. Via Antwerpse bronnen dook de naam op van Dhr. J.F. Jessops⁴³.

Dit citaat uit de dagboeken van J.F. Jessops kan gedateerd worden rond 1841. Het biedt een zeldzaam intieme blik op het interieur van één van de oudste concert- en danszalen in Antwerpen. De zaal van de *Société Philharmonique d’Anvers*, gelegen op het perceel van een voormalige schuttershof naast de huidige Arenbergschouwburg, werd in 1813 gebouwd. Ze kan als één van de vroegste voorbeelden van een nieuw type van entertainmentarchitectuur in Antwerpen worden beschouwd: een multifunctionele podiumzaal van het basilica-type. Naast bals en concerten vonden er tal van andere vormen van publiekelijk vermaak onderdak zoals lezingen, spiritistische seances, tentoonstellingen, banketten en uiteindelijk, in de jaren ‘20 van de twintigste eeuw, ook cinema⁴⁴.

⁴³ J.F. Jessopp, *Antwerp. A Journal Kept There; Including Also Notices of Brussels, and of the Monastery of St. Bernard, near Westmalle* (John Ollivier, 1847).

⁴⁴ Cornelis Vanistendael, “Interieurs van Antwerpse danszalen (1844-1914): het zomer-en het winterlokaal van de Société Royale d’Harmonie d’Anvers als typevoorbeelden”, *GENTSE BIJDRAGEN TOT DE KUNSTGESCHIEDENIS* 36 (2012): 25–45, <https://biblio.ugent.be/publication/1849619/file/7043081>.



Afbeelding nr. 3: Het grondplan van de concert- en balzaal van de Société Philharmonique d'Anvers –
Bron: Stadsarchief Antwerpen, BA#490

Zoals Jessops' beschrijving al liet doorschemeren en zoals dit grondplan van de zaal in kwestie aantoonde, lag de zaal op de eerste verdieping, toepasselijk de *piano nobile* genoemd, omdat ze boven de stank en het gerucht van het straatniveau was gelegen. Het grondplan ervan was gebaseerd op de Romeinse basilica met een middenbeuk, twee zijbeuken, aan de ene, smalle zijde een coupole of abside en aan de tegenovergelegen smalle zijde de toegang voor het publiek. De zijbeuken lagen, zoals de auteur aangaf, iets hoger ten opzichte van de middenbeuk waar werd gedanst. Zo was er plaats voor de niet actieve dansers of toeschouwers. Ze konden letterlijk aan de zijlijn gaan staan om de dansers tijdens

het bal niet te hinderen. Tussendoor konden ze een drankje aan de bar bestellen – het financiële hart van elke commercieel uitgebate entertainment plek – die zich een verdieping lager bevond op het gelijkvloers.

Dit vernieuwende basilica-type van een multifunctionele entertainmentruimte zou in de loop van de 19de eeuw uitgroeien tot gemeengoed, maar het gemengde gebruik borduurde destijds gewoonweg verder op praktijken en geplogenheden van de bestaande entertainmentarchitectuur. Die bestond tot dan toe hoofdzakelijk uit Italiaanse hoefijzertheaters. Maar in deze traditionele theaterruimtes vonden naast theater of opera-uitvoeringen onder meer ook bals, gokspelen en diners plaats. Daarvoor moest het interieur van deze gebouwen tijdelijk grondig worden verbouwd. Dat bracht niet alleen extra kosten met zich mee, de reguliere programmatie moest er voor soms voor een paar dagen voor worden stilgelegd, wat een verlies aan inkomsten met zich meebracht. De vlakke zaal van het basilica-type, zonder vaste loges, *gradin* of andere obstakels, bood verschillende voordelen aan een exploitant. Meer verschillende types van evenementen konden er zonder veel moeite kort na elkaar worden georganiseerd. In de praktijk bleek ze meer multifunctioneel dan het hoefijzertheater. Al was ze akoestisch vaak inferieur, de economische voordelen op vlak van bouwwijze – die aansloot bij deze van fabriekshallen opgetrokken uit zelfdragende stalen of houten gebinten en structuren – en de exploitatie waren zo groot, dat zowel investeerders als uitbaters dat wellicht minder als een probleem beschouwden.

In een artikel uit 2011 besprak ik reeds hoe de vroegste ontwikkeling van dit basilica-type al veel eerder had plaatsgevonden. Al rond 1730 trof men de eerste ruimtelijke experimenten daartoe aan in het Verenigd Koninkrijk. Met name de opkomst van de zogenaamde *assembly rooms*, een typisch 18de-eeuws, Brits verschijnsel, bood hiervoor de gelegenheid. In datzelfde artikel betoogde ik dat gelijkaardige ruimtes in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège pas veel later doorbraken, aan het begin van de 19de eeuw, waarbij de geciteerde Antwerpse *Philharmonique* als casestudy werd onderzocht. Maar inmiddels werd duidelijk dat er wel degelijk vroegere voorbeelden hebben bestaan. Zowel de *Redoute* (1763) en de *Waux-Hall* (1769) te Spa, de *Redoute* te Luik (1763) als de *Concert Noble* (1776) te Brussel bleken eveneens op ditzelfde grondplan waren gebaseerd. Dit bleken voorlopig de oudste en best gedocumenteerde voorbeelden van dit nieuwe gebouwtype voor de dit gebied. Gezien hun vroege datering leek het interessant om mijn analyse van destijds opnieuw leven in te blazen.

Maar vanzelfsprekend kwam een nieuwe gebouw-type, ook niet bij de nog vroegere Britse voorbeelden, niet uit de lucht gevallen. Het was de uitdrukking van een veel bredere sociaal-culturele evolutie waarbij steeds meer mensen deel gingen nemen een entertainmentcultuur die plaatsvond in openbare ruimtes. Het *bal public*, het openbare bal, was een voorbeeld van een relatief nieuwe vorm van entertainment die pas tegen het midden van de 18de eeuw in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège doorbrak in de vorm van een vast, winters balseizoen. Het bleek een traditievormende vinding. Eén die voor generaties met stip in het sociale agenda van de elite genoteerd stond. In dit tweede hoofdstuk wil ik de complexe relatie tussen nieuw publiek en nieuwe vormen van vertier nader onderzoeken door na te gaan welke effecten deze nieuwe openbare balcultuur in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège ressorteerde. De focus zal daarbij vooral liggen op de vernieuwde ruimtelijkheid van de gebouwen waarin deze *bal publics* onderdak vonden.

Deze nieuwe vorm van balcultuur was bovendien een gegeven waarbij de sociaal-culturele dimensie niet uit het oog mocht worden verloren. Als de elites hun winter balseizoen hadden, waar (op welke plaatsen) danste dan jan-met-de-pet? Wie danste met wie, waar en op welke moment? Hoe zag de beschikbare entertainmentinfrastructuur waar openbare bals plaatsvonden er uit en waar bevond deze zich? In hoe verre was er sprake van aparte infrastructuur voor verschillende sociale lagen van de bevolking? In hoe verre werden bestaande gebouwen aangepast aan deze nieuwe vormen van gebruik of werden nieuwe gebouwen gerealiseerd geïnspireerd op andere ruimtelijke concepten (waaronder de Basilica)? In hoeverre kunnen we de introductie van deze nieuwe ruimtelijke concepten aan de hand van praktijkvoorbeelden uit de Verenigde Nederlanden en het Pays de Liège? Wie waren de initiatiefnemers die ervoor zorgden dat deze gebouwen werden gerealiseerd of aangepast? Wat waren de mogelijke motieven van deze initiatiefnemers? Waar kwamen hun architecturale inspiratie vandaan? In hoeverre was dit een internationaal, kosmopolitisch gegeven (zoals de balcultuur zelf) of was er sprake van nationale “scholen”? In hoe verre speelden stedelijke of nationale overheden een rol bij de realisatie van een nieuwe of vernieuwde ruimtelijkheid, zoals ze dit in de loop van de 18de eeuw voor de stedelijke theaters hadden gedaan?

Commercieel vs sociaal

Destijds in 2011 peilde mijn vraagstelling vooral naar de aanleiding, het doel waartoe nieuwe dans- en concertzalen van dit nieuwe type gebouwd werden. Wie bouwde dergelijke infrastructuur en waarvoor wilde de initiatiefnemer deze uiteindelijk gebruiken? Beide gebouwen uit Spa waren in die zin bijzonder omdat ze gerealiseerd werden in functie van een puur commerciële uitbating, iets wat voor de 18de eeuw in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège, voor zo ver kon worden nagaan, nergens anders voorkwam. Spa was in de loop van de 18de eeuw uitgegroeid tot een badstad met internationale faam waar vooral Britse adel en gegoede burgerij *rendez-vous* gaf om er te komen gokken, een volgens de christelijke moraal zondig vermaak dat oogluikend door de Luikse Prins-bisschop werd toegestaan. De Luikse en Brusselse panden waren in handen van burgerlijke verenigingen en ze lagen daarmee eerder in de lijn van hun de Britse voorgangers, de *assembly rooms*. Ze konden, net zoals de *Philharmonique d’Anvers* die pas een halve eeuw later werd gerealiseerd, in verband worden gebracht met een nieuw type van sociabiliteit. Er bleken in de praktijk uiteindelijk maar twee verschillende aanleidingen te bestaan: een commerciële en een sociale.

In de bestaande literatuur over theatergebouwen tot nu toe hoofdzakelijk de aandacht naar de concepten of de filosofische, artistieke of sociale inspiratie waarop ze gebaseerd zouden zijn geweest⁴⁵. Het was niet mijn bedoeling om dat debat hier opnieuw uitputtend te voeren. Mijn benadering streefde ernaar om via primair bronnenonderzoek aanwijzingen te vinden voor de beweegredenen die de oorspronkelijke initiatiefnemers of uitbaters zouden kunnen hebben gehad in functie van de exploitatie van dergelijke ruimtes. Vanzelfsprekend richtte

⁴⁵ Thomas Crombez e.a., *Theater: een westerse geschiedenis* (LannooCampus, 2014); David Wiles, *A Short History of Western Performance Space* (Cambridge University Press, 2003); Juliet Rufford, *Theatre and Architecture* (Palgrave Macmillan, 2015); Michael Forsyth, *Buildings for Music: The Architect, the Musician, the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day* (CUP Archive, 1985).

men zich telkens op een doelpubliek dat bepaalde verwachtingen koesterde zowel met betrekking tot de types van vermaak die in dergelijke ruimtes werden aangeboden, als tot de vorm waarin deze werden aangeboden en niet in het minst wie er welkom was. Tegelijkertijd bestonden er mijn inziens ook soms meer prozaïsche redenen om voor een bepaalde architectuur te kiezen zoals de rentabiliteit van de geplande investering. Zowel in Spa, Luik als in Brussel lagen vooral burgers aan de basis lagen van de initiatieven. De adel uit de tweede helft van de 18de eeuw deinsde er niet voor terug om door de opbouw van oeverloze schuldenbergen een status aan te houden die zich moeilijk liet rijmen met de eventuele opbrengsten van de gedane investeringen. De burgerij was door de band genomen veel minder bereid tot dergelijke excessen.

Hoofdstuk 3 van het 2de deel gaat dieper in op de explosieve aangroei van het aantal entertainmentplekken in onze binnensteden tussen 1795 en 1813 en aansluitend daarbij op de relatie tussen de nieuwe, Franse dansrage en nieuwe vormen van sociabiliteit. Dit hoofdstuk zal eerder peilen op de dynamiek achter architecturale vernieuwing die daaraan vooraf ging, vanuit een transnationaal perspectief. In het licht van de vroegere voorbeelden van entertainmentruimtes van het basilica type, drong zich daarom retrospectief de vraag op in hoe verre de explosieve toename van het aantal danslocaties van na 1800 wel explosief te noemen was.

Sociaal-culturele differentiatie van entertainment tijdens het Ancien Régime

De vroege voorbeelden uit Spa, Luik of Brussel, waren initiatieven geïnitieerd en gerealiseerd door leden van de top van de toenmalige sociale en economische elite. Het ging daarbij om een gemengde elite van zowel burgers als edelen. Dat gold ook voor het doelpubliek dat deze initiatieven wilden bedienen. Voor zo ver kon worden nagaan waren de leden of bezoekers van deze ruimtes stevast kapitaalkrchtig en behoorden ze tot de *leisure class* die tijd en middelen vrij kon maken om regelmatig deel te nemen aan relatief besloten culturele activiteiten zoals bals, concerten of theatervoorstellingen.

Gezien de ontwikkelingen na 1800, waarbij zich haast voor iedere denkbare sociale groep verschillende entertainmentruimtes ontwikkelden, rees de vraag in hoe verre er tijdens het Ancien Régime al sprake was van een gelijkaardige sociaal-culturele differentiatie van het aanbod. Bestond er naast de geciteerde, prestigieuze voorbeelden van grootschalige en vernieuwende architectuur, ook een aanbod voor zowel de middenklasse als de onderklasse? Tijdens het Ancien Régime bestond wel degelijk een verenigingsleven in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège dat over eigen entertainmentruimtes beschikte dat zich eerder richtte tot de (hogere) middenklasse. Denken we maar aan de rederijderskamers die in de meeste stedelijke kernen voorkwamen. Daarnaast had men de gewapende gilden die vaak een eigen schietbaan bezaten. Niet zelden beschikten zij daarnaast ook over een verenigingslokaal, zoals het Kolveniershof in Antwerpen (heden het Rubenianum) of de Schilderskamer boven de Beurs (Gilde van Sint-Lukas én Rederijderskamer de Violieren)⁴⁶. Zowel bij gildes als rederijderskamers bestond hun ledenbestand gedeeltelijk uit de top van de elite als uit de (hogere) middenklasse, de niet veradellijkte burgerij, actief in handel, ambachten en de stedelijke administratie.

⁴⁶ Cornelis Vanistendael, *Wetenschappelijk verslag van het Dansant Project*, Unpublished (Antwerpen, 2006). Op beide plaatsen vonden in de tweede helft van de 18de eeuw regelmatig bals plaats.

Beide soorten van verenigingen kwamen relatief frequent voor in onze gewesten, zelfs in eerder rurale contexten. In de Antwerpse Kempen bestonden bijvoorbeeld al tal van gewapende gilden vanaf de 15de eeuw⁴⁷. In Oost- en West-Vlaanderen waren rond dezelfde periode, ook in kleinere marktdorpen rederijderskamers actief⁴⁸. In Sint-Niklaas bleken aan het begin van de 19de eeuw zelfs drie theaters te bestaan, waarvan twee in handen van rederijderskamers⁴⁹. In tegenstelling tot wat vaak wordt gedacht waren de rederijderskamers vaak actiever dan ooit in de tweede helft van de 18de eeuw⁵⁰.

Daarnaast kwam in de tweede helft van de 18de eeuw ook een nieuwe vorm van commercieel entertainment uit Groot-Brittannië overgewaaid, de zogenaamde *pleasure garden* die zich in bijvoorbeeld in Brussel een vaste stek wist te verwerven (de *Vauxhall* in het Warandepark bestaat sinds 1783). Kenmerkend voor deze nieuwe entertainmentvorm was dat ze erg goedkoop was en bijgevolg een breder publiek kon aanspreken⁵¹. Dit gegeven doorkruiste de traditionele sociaal-culturele segregatie van entertainmentvormen en ruimtes en ze was, zoals we nog zullen zien, daarom ook niet vrij van controverse.

Tot slot kenden de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège een levendige traditie van parochiekermessen en jaarmarkten waar al eeuwenlang vermaak werd aangeboden voor iedere beurs en die soms ook helemaal gratis waren (bals, klimmasten, enz.). In hoe verre waren zij bepalend voor het aanbod in de tweede helft van de 18de eeuw?

Nieuw publiek zoekt nieuwe ruimtelijkheid of omgekeerd

Al van bij het einde 17de eeuw was er in de context van de Britse *pleasure gardens* sprake geweest van architecturale vernieuwing in functie van vaste entertainmentruimtes. Deze uwe dynamiek was aanvankelijk geïnspireerd op tijdelijke entertainmentruimtes zoals deze voor kermessen en jaarmarkten werden opgetrokken. Later, aan het begin van de 18de eeuw zou de nieuwe burgerlijke entertainmentinfrastructuur zich baseren op deze van oorsprong commerciële dynamiek, maar er zich trachten te onderscheiden door zich architecturale voorbeelden uit de klassieke oudheid toe te eigenen, waaronder de basilica.

De architecturale vernieuwing van entertainmentarchitectuur die in de loop van de 18de eeuw plaatsvond, viel, vooral bij gebrek aan specifiek onderzoek hiernaar in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège tot nu toe grotendeels buiten de bestaande historiografie. Omdat de meeste 19de- en 20ste-eeuwse onderzoekers vertrokken vanuit een historische vraagstelling over de voorgeschiedenis van de bestaande (groot-)stedelijke schouwburgen,

⁴⁷ Eugeen Van Autenboer, *De kaarten van de schuttersgilden van het Hertogdom Brabant (1300-1800)* (Tilburg, 1994).

⁴⁸ T. Laurent Henri Popeliers, *Précis de l'histoire des Chambres de rhétorique et des sociétés dramatiques belges ...* (Wouters, 1844).

⁴⁹ Cornelis Vanistendael, "Les Cléfs d'Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 – 1819", *ANNALEN VAN DE KONINKLIJKE OUDHEIDKUNDIGE KRING VAN HET LAND VAN WAAS*, nr. Deel 114 (2011): 223–50.

⁵⁰ Timothy de Paepe, "Ninette in de Stad (1759): de Antwerpse rederijders en de aarzelende zoektocht naar een Nederlandstalige operatraditie in de Zuidelijke Nederlanden", in *Van Ninette tot Herbergprinses : 150 jaar Vlaamse Opera / Ceulemans, A. [edit.]; et al.*, *Klanken door de tijd, Bijdragen tot de Vlaamse muziekgeschiedenis ; 2* (Studiecentrum voor Vlaamse Muziek, 2015), 8–24, <https://hdl.handle.net/10067/1296600151162165141>.

⁵¹ Jonathan Conlin, "Vauxhall on the boulevard: pleasure gardens in London and Paris, 1764–1784", *Urban History* 35, nr. 1 (2008): 24–47, <https://www.jstor.org/stable/44613734>.

bleek het aantal locaties dat tot nu toe werd onderzocht relatief gering. Bovendien viel een belangrijk gedeelte van de entertainment-ruimtes die eveneens in grotere steden werd ingezet maar weinig aandacht ten deel, omdat ze een tijdelijk karakter had. De infrastructuur waarnaar de titel van dit hoofdstuk verwees, bestond enerzijds uit vaste gebouwen zoals theaters en dergelijke, maar anderzijds zeker ook uit tijdelijke of verplaatsbare voorzieningen zoals tenten of open lucht podia. Maar de wisselwerking tussen losse en vaste entertainmentarchitectuur bleef een belangrijke bron van architecturale vernieuwing tot aan het begin van de 19de eeuw. Dit proces op zich raakte op den duur zelfs geïnstitutionaliseerd in het van oorsprong militair geïnspireerde *Bal Champêtre* – een bal dat plaatsvond onder een tent, exclusief voor een elitair publiek – dat een vast ingrediënt vormde van het entertainmentmix die door burgerlijke muzikale sociëteiten aan hun leden werd aangeboden. De historiografie over 18de-eeuwse theaterinfrastructuur in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège liet zich tot nu toe hoofdzakelijk met de vaste infrastructuur in en beperkte zich meestal tot de grote stedelijke centra (Gent, Luik, Brussel, Antwerpen, enz.)⁵².

Tegelijkertijd bleken voldoende aanwijzingen in de internationale literatuur te vinden die erop duiden dat zowel tent-theaters als kleinere lokale zaaltjes, vaak een niet te onderschatten rol speelden in de circuits waarlangs nieuwe vormen van entertainment zich verspreidden. Ze ontstonden niet zelden op initiatief van theaterdirecteurs of acteurs-regisseurs die hiermee een poging ondernamen om een nieuw publiek op te zoeken. De stedelijke theaterconomie werd niet zelden gekenmerkt door monopolieposities van grotere theaters of een sterke overheidsbemoeyenis in het algemeen. In het Verenigd Koninkrijk bestond al vanaf ca 1750 een fijnmazig netwerk van kleine, al dan niet tijdelijke en privaat uitgebate theaterzaaltjes beschikbaar die meestal ook dienst deden als balzaal⁵³. Het *Georgian Royal Theatre* in Richmond (afbeelding 4) vormde een voorbeeld hiervan. Oorspronkelijk was het één van de 8 theaters die Samuel Buttler uitbaatte tussen 1788 tot aan zijn dood in 1812⁵⁴.

⁵² Jacques Isnardon, *Le théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours / par Jacques Isnardon ; préface de Arthur Pougin ; illustrations de Dardenne*, 1890, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54972877>; Prosper Claeys, *Histoire du théâtre à Gand* (J. Vuylsteke, 1892); Jules Martiny, *Histoire Du Théâtre de Liège Depuis Son Origine Jusqu'à Nos Jours* (H. Vaillant-Carmanne, 1887); Frédéric Jules Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours: d'après des documents inédits reposant aux archives générales du royaume - Tome V*, vol. Tome V (Bruxelles F.J. Olivier, 1878), <http://archive.org/details/histoireduth04fabeuoft>.

⁵³ Alan Stockwell, *Finding Sampson Penley* (Vesper Hawk Publishing, 2012).

⁵⁴ "Records of the Georgian Theatre, Richmond" (30 boxes, 7 volumes, 2002 1792), GTR, Georgian Theatre Royal Archives.



Afbeelding nr. 4: Het Georgian Royal Theatre in Richmond vandaag – Bron: www.yorkshire.com

Het Frans-Britse cesar.org.uk project lijstte voor Franstalig oeuvre en foire theaters en rondreizende artiesten een imposante hoeveelheid materiaal op waarin tal van verwijzingen voorkwamen naar lokale speelplekken in heel Europa. Niet zelden bevonden die plekken zich buiten de grote stedelijke kernen. Op een grondiger analyse van deze alternatieve circuits is het nog wachten, maar de aantallen en de spreiding doen op zijn minst vermoeden dat, net zoals in het Verenigd Koninkrijk ze de meeste regio's van Noordwest-Europa aanwezig waren⁵⁵.

In hoe verre waren de ruimtelijke modellen die in deze alternatieve circuits ontwikkeld werden een bron aan architecturale vernieuwing en in hoe verre kon dit een transnationaal fenomeen worden genoemd? Het leek aannemelijk dat het Verenigd Koninkrijk voorop liep in de ontwikkeling van een regionaal gespreide entertainment architectuur en dergelijke circuits van commercieel uitgebate zalen. De ontwikkeling van een commerciële entertainmentcultuur die kon beschikken over een eigen vaste entertainmentinfrastructuur, was in Londen en bij uitbreiding in heel het Verenigd Koninkrijk al vanaf de 16de eeuw aan de gang. Wanneer men een nieuwe trend in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège

⁵⁵ "César. Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la (...) - Cour de France.fr", geraadpleegd 18 januari 2019, <https://cour-de-france.fr/article134.html?lang=fr>. – De databank schijnt momenteel niet meer online beschikbaar.

op dat vlak wil onderzoeken, leek het daarom aangewezen te kijken wat er aan de overkant van het kanaal meestal al vroeger gebeurde.

De parallel met de drijfveer achter architecturale vernieuwing viel daarbij eveneens op. Er was in het Verenigd Koninkrijk zowel vroeger sprake van meer kleinschalige theaters als van een vernieuwing van de ruimtelijkheid op zich. Tot nu toe stelde niemand de vraag of er misschien een oorzakelijk verband bestond. De nieuwe commerciële entertainmentruimtes beoogden een ander publiek, maar ook een ander aanbod voor dat publiek. Was er een soort drijfveer denkbaar vanuit de tandem publiek-zoekt-aanbod of omgekeerd, aanbod-zoekt-nieuwe-ruimtelijke-mogelijkheden om een nieuw publiek te behagen?

Een op commerciële leest geschoeide muziekcultuur was in het Verenigd Koninkrijk al beschikbaar vanaf het midden van de 17de eeuw. Op dat ogenblik waren er in Noordwest Europa al wel stedelijke theaters, maar het ging al bij al toch om een trage ontwikkeling⁵⁶. Vanaf het midden van de 18de eeuw nam het aantal vaste locaties in het Verenigd Koninkrijk een hoge vlucht en ook toen volgden de (groot-)stedelijke overheden in continentaal Europa maar schoorvoetend⁵⁷. Vaste theaters bleven in de Verenigde Nederlanden en het Pays de Liège in de loop van de 18de eeuw vaak decennia ongewijzigd zowel op vlak van het interieur als het exterieur. De stedelijke overheid bleef nog ettelijke decennia verknocht aan haar stadstheater dat van het traditionele hoefijzertype was. In de meeste steden bleef het *Grand Théâtre* naast een kleinere broer of zus (aan het bestaan waarvan het haar naam ontleende) daarom vaak nog lang de enige vaste entertainmentinfrastructuur die voorhanden was. De huidige opera's van Antwerpen (1834), Brussel (1819) en Gent (1840) waren de eerste grootschalige investeringen in nieuwe infrastructuur van overheidswege. Voordien moesten de bestaande theaters wel regelmatig worden herbouwd omdat tijdens 18^{de} eeuw branden de oorspronkelijke gebouwen vernielden. Vaak behield men daarna in grote lijnen het ontwerp dat men al kende en wijzigde men enkel het interieur, waarvan de aankleding modegevoelig was. Het is duidelijk dat de bron van een vernieuwende dynamiek die zich ook in de Verenigde Nederlanden en het Pays de Liège in de tweede helft van de 18de eeuw manifesteerde, elders moest worden gezocht.

Tegelijkertijd waren er aanwijzingen dat ook hier en met name in perifere gebieden, een gelijkaardige ontwikkeling plaatsvond als deze die men in het Verenigd Koninkrijk had aangetroffen. In Aalst bouwde de *société Le Concert* reeds in 1783 haar lokaal in een stad waar verschillende rederijderskamers al eeuwen actief waren, tot dan toe elk in hun eigen lokaal. Het succes van deze vereniging en haar nieuwe locatie was zo groot dat Aalst ondanks haar industriële allure pas erg laat in de 19de eeuw een eigen stadsschouwburg kreeg (1865). In Sint-Niklaas werd de danszaal *les clefs d'or* vanaf 1816 haar deuren in een voormalig theater dat al sinds 1782 bestond (naast nog twee andere rederijkerstheaters). Uit een vluchtige blik op de 18de-eeuwse boekhouding van één van die kamers, kon worden opgemaakt dat deze, net als haar Antwerpse collega's van de Violieren die in de Schilderskamer boven de Beurs hun lokalen hadden, naast theateropvoeringen, regelmatig bals en diners voor hun leden organiseerden in hun eigen lokaal⁵⁸.

⁵⁶ Spitzer en Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*.

⁵⁷ C. W. Chalklin, "Capital Expenditure on Building for Cultural Purposes in Provincial England, 1730-1830", *Business History* 22, nr. 1 (januari 1980): 51-70, <https://doi.org/10.1080/00076798000000004>.

⁵⁸ Vanistendael, "Les Cléfs d'Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 - 1819".

Verder onderzoek naar het tweede Sint-Niklase theater leverde een dossier in het Provinciearchief van Oost-Vlaanderen uit 1797 op (toen nog *département de l'Escaut*) dat per gemeente een overzicht bood van alle aanwezige theaters en van het repertoire dat er werd opgevoerd⁵⁹. Aanleiding was een circulaire van de Franse overheid gericht aan alle burgemeesters in de nieuwe Franse departementen met als doel royalistisch gestemde theaterteksten op te sporen en uit te bannen. Per gemeente werd per speelplek die om dit tijd in Oost-Vlaanderen bekend waren een aparte fiche opgemaakt. Het resultaat lag volledig in lijn met wat ook al uit andere studies over rederijderskamers bekend was. Alleen bleef de focus van dergelijke studies vaak hangen bij de gouden eeuw van de rederijders (de 17de eeuw) en ging het zelden of nooit specifiek over de architectuur van hun lokalen.

Het idee om rederijderskamers niet alleen als vrijplaatsen voor literaire creatie of literaire netwerken te beschouwen, maar ook als een circuit van uitbaters van entertainmentplekken, bleek op zich vernieuwend. Het was mijn inziens niet ondenkbaar dat net zoals in Antwerpen het plekken waren waar onder meer een plaatselijke *Opera Musicale* actief was of een podium werd geboden aan rondreizende artiesten⁶⁰. Het feit dat in zowel in Sint-Niklaas als in Aalst voor 19de-eeuwse danszalen een gedeeld verleden met rederijderskamers navijnsbaar was en dat in Antwerpen de gilde van Sint-Lukas haar schilderskamer ter beschikking stelde van een rederijderskamer die in haar schoot was ontstaan rond ca 1750, stemde tot nadenken⁶¹.

Vernieuwing: een verkokerd academisch onderzoek

Zoals gezegd, kwam de vernieuwing van de entertainment architectuur die uitging van de alternatieve circuits die zich in de loop van de 18de eeuw buiten de (groot) stedelijke theaters ontwikkelden, tot nu toe grotendeels buiten beeld van het academisch onderzoek, zowel nationaal als internationaal. Dezelfde redenen die ertoe leidden dat veel kleinere infrastructuur niet werd behandeld, lagen aan de basis van de een gebrek aan aandacht voor de sociale danscultuur die eveneens in deze ruimtes plaatsvond⁶².

Er was sprake van een zekere verkokering van het academisch onderzoek. De oorzaken hiervan lagen mijn inziens voor een goed gedeelte bij een gebrek aan vertrouwdheid met primaire bronnen voor 18de-eeuwse theateruitbating. Deze bronnen op zich zijn al vrij zeldzaam, er sprak bovendien soms een verwarrende variabiliteit uit die soms moeilijk in lijn kon worden gebracht met meer hedendaagse theateropvattingen. Het viel steeds op hoe eenzijdig onderzoek naar 18de-eeuws theater of concertleven focuste op óf theaterproducties, óf opera, óf concerten. Al het andere entertainmentaanbod dat in hetzelfde gebouw, in dezelfde ruimtes, voor hetzelfde publiek en vaak met dezelfde orkesten

⁵⁹ "Departement Van de Schelde - Archief Franse Tijd - Theaters", z.d., ROV 3085/30, Rijksarchief Beveren-Waas.

⁶⁰ Fons de Haas en Irène Smets, *Mozart in België: een wonderkind op reis door de Zuidelijke Nederlanden, 1763-1766* (Mercatorfonds, 1990).

⁶¹ "Departement Van de Schelde - Archief Franse Tijd - Theaters"; Popeliers, *Précis de l'histoire des Chambres de rhétorique et des sociétés dramatiques belges ...*

⁶² Hedwige Baeck-Schilders, "Muziek en muziekverenigingen in Antwerpen tijdens de Franse overheersing", *Post factum: jaarboek voor geschiedenis en volkskunde / Provinciale Commissie voor Geschiedenis en Volkskunde* Vol 1 (2009): 108–57, <http://www.unicat.be/uniCat?func=search&query=sysid:615004>; Crombez e.a., *Theater*; Joke Buijs en Anna Bergmans, *Een belvédère aan de Schelde: paviljoen De Notelaar in Hingene (1792-1797)*, *Relicta monografieën: archeologie, monumenten- & landschapsonderzoek in Vlaanderen* (Brussel: VIOE, 2010), <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:13105744>.

of uitvoerders plaatsvond, negeerde of minimaliseerde men klaarblijkelijk. De variatie aan types entertainment dat in eenzelfde theatergebouw in de loop van de tweede helft van de 18de eeuw met enige regelmaat onderdak vond, bleek inderdaad soms buitenissig groot. Ik neem slechts een greep uit wat ik aantrof in verschillende boekhoudkundige bronnen die voor Antwerpse Opera uit de periode 1756 en 1794 beschikbaar waren: tentoonstellingen van curiosa, veilingen, paardendressuur, acrobatie, koorddansen, demonstraties van wetenschappelijke experimenten, lezingen of voordrachten, banketten, bals, gok- en kaartspelen, enz.⁶³.

Er was werkelijk nauwelijks een vorm van openbaar vermaak te verzinnen waarvoor je een overdekte ruimte, liefst met enige verlichting, eventueel zitplaatsen of theatermachinerie van doen had, of ze vond in de loop van de 18de eeuw met enige regelmaat in (groot-)stedelijke theater- en/of concertgebouwen. Het gebouw in kwestie stond bij tijdgenoten dan wel bekend als hét theater of zoals in Antwerpen of Brussel het *Grand Théâtre*, in de praktijk waren dat niet het soort instituten die we daar vandaag mogelijks onder verstaan. De exploitanten van deze ruimten beschouwden hun gebouwen als uiterst polyvalente entertainmentplekken waarvan de krijtlijnen alles behalve helder of uniform af te bakenen waren. Die historische polyvalentie zou in mijn ogen het uitgangspunt moeten zijn, van waaruit dan accenten kunnen worden gelegd of een opdeling per sub-genre kan gebeuren. Dat is ook de voornaamste reden waarom ik persoonlijk liever spreek over entertainmentruimtes of -architectuur dan over theater- of concertzalen. Wanneer alleen het veronderstelde hoofdgebruik een rol speelde, zouden men zich vandaag niet het hoofd hoeven te breken over de aanwezigheid van een demonteerbare dansvloer in vrijwel ieder West-Europees theater tussen 1750 en 1950.

Tenslotte werd een theatergebouw in de 18de eeuw zelden als een conceptueel architecturaal programma geconcipeerd. In zijn proefschrift over de 17de- en 18de-eeuwse Antwerpse theaterinfrastructuur toonde Timothy De Paepe aan dat het hoofdgebruik zeker primeerde. Maar de diversiteit van het aanbod, zo constateerde hij, bleek eveneens een realiteit waarmee je, voor een beter begrip van de ontwikkeling van het theatergebouw, als onderzoeker maar beter rekening hield. De afwegingen van organisatoren, uitbaters, artistiek personeel, publiek, lokale machtshebbers, enz. om de ruimtes naar hun hand te zetten, leverde vaak een lastig ontwarbaar kluwen aan ingrepen, bijstellingen en verbouwingen op. Pas door te kijken naar het reële gebruik tijdens de exploitatie in zijn totaliteit, kon het inzicht soms worden bijgesteld⁶⁴.

Tenten en andere tijdelijke gelegenheden als motor voor architecturale vernieuwing

Voor een beter begrip van hoe het ruimtelijke experiment gestalte kreeg, was het primordiaal om een zicht te krijgen op de meest dynamische vormen van entertainment architectuur uit de 18de-eeuw: theatertenten. Architecturale evoluties verliepen doorgaans erg traag omdat een vast gebouw een enorme investering vergde in tijd en geld, en daardoor vaak ook lang

⁶³ "Archief van het OCMW Antwerpen - Aalmoezenierstheater – 1728 – 1795", 1795 1728, KH 976, Stadsarchief Antwerpen.

⁶⁴ Timothy de Paepe, "'Dit luysterlijk prael-bal': de balcultuur in het Antwerpse theater van het Tapissierspand in de achttiende eeuw", *Tijd-schrift : heemkunde en lokaal-erfgoedpraktijk in Vlaanderen*, nr. 1 (2011): 7–15, <http://anet.be/record/opacirua/c:irua:92803>.

in gebruik bleef. In Antwerpen bleef het *Grand Théâtre* tot 1829 gevestigd in het tapissierspand. Het ging om een houten, zelfdragende constructie die binnen een bestaande gebouw was geplaatst. Een theater werd in de 18de eeuw daarom vooral beschouwd als een interieur, dat in grote mate het kapitaal vertegenwoordigde van de theateruitbating. Het exterieur was vaak slechts een buitenschil die men in dit geval slechts tijdelijk leende als beschutting tegen de elementen⁶⁵. Het kapitaal van een 18de-eeuws theater bestond niet voor niets hoofdzakelijk uit haar inrichting, machinerie, decors, attributen, muziekinstrumenten en partituurbibliotheek. Zaken die meestal eenvoudig verplaatsbaar waren, wat in de praktijk ook regelmatig gebeurde na een faillissement of een brand. Vaak was de buitenschil oorspronkelijk een ander gebouw of relatief onbeduidend.

De eerste ideeën rond theaters als monumentaal element in een stadslandschap werden zeker al wel theoretisch ontwikkeld in de loop van de 18de eeuw⁶⁶. In sommige Franse en Britse steden werden zelfs een paar pogingen ondernomen om dergelijke gebouwen te realiseren, maar dit was nog niet het geval in de Verenigde Nederlanden en het Pays de Liège voor de officiële stedelijke theaters. De eerste meer monumentaal geconcipeerde entertainmentruimtes behoorden tot een alternatief, nieuw circuit, zoals de Concert Noble in Brussel of de Waux-Hall in Spa. Zoals we zullen zien, lieten de initiatiefnemers die deze gebouwen realiseerden, zich niet aantoonbaar inspireren op de plannen van Wailly voor de nieuwe Parijse Odéon (1782) of deze van Ledoux voor het stadstheater van Besançon (1784). De reden hiervoor is eenvoudig: de Waux-Hall in Spa werd reeds in 1769 gerealiseerd, de Concert Noble in 1779, dus vóór de Franse neoclassistische ontwerpen hun deuren openden. Het ging niet alleen om vroegere ontwikkelingen, maar zoals ik al opmerkte, ook om een heel alternatief en parallel opererend initiatief dat minder vanuit een stedelijk bestuur of een hogere overheid ontstond, maar eerder door privé-initiatief. De neoclassistische inspiratie voor de modellen was wellicht gemeenschappelijk, maar de hele invulling en realisatie van deze concepten verschilde al bij al nogal sterk.

Tot nu toe bestaat een monografie over de constructiemethodes en grondplannen van theatertenten nog steeds niet. De hoofdreden bleek vooral de vergankelijkheid van de infrastructuur op zich. Voor zo ver kon worden nagegaan bleef geen enkele 18de-eeuwse Europese theatertent intact bewaard. John Nash's Rotunda, die in 1814 dienst deed tijdens de ontmoeting van de geallieerde overwinnaars van Napoleon in de buurt van waar zich vandaag het Saint-James Park in Londen bevindt, kwam wellicht nog het dichtste in de buurt. Ze verhuisde in 1819 naar Woolwich (Greenwich, Londen, UK). Vandaag staat ze daar nog steeds te pronken in de achtertuin van het *National Artillery Museum*⁶⁷.

⁶⁵ de Paepe, "Une place pour les comedies..."

⁶⁶ Gabriel Pierre Martin DUMONT, *Suite de Projets Détaillés de Salles de Spectacles Particulieres. Avec Des Principes de Construction, Tant Pour La Mécanique Des Théâtres, Que Pour Des Décorations. [A Series of Engravings, (Paris, 1775); Jacques-François (1705-1774) Auteur du texte Blondel, Cours d'architecture, Ou Traité de La Décoration, Distribution et Construction Des Bâtiments : Contenant Les Leçons Données En 1750 et Les Années Suivantes., vol. 2, 5 vols. (Paris: publ. de l'aveu de l'auteur par M. R*** ; (et continué par M. Patte), 1771), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6558006r>.*

⁶⁷ Historic England, "THE ROTUNDA (ROYAL ARTILLERY MUSEUM), Greenwich - 1078987 | Historic England", geraadpleegd 16 januari 2019, <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1078987>.



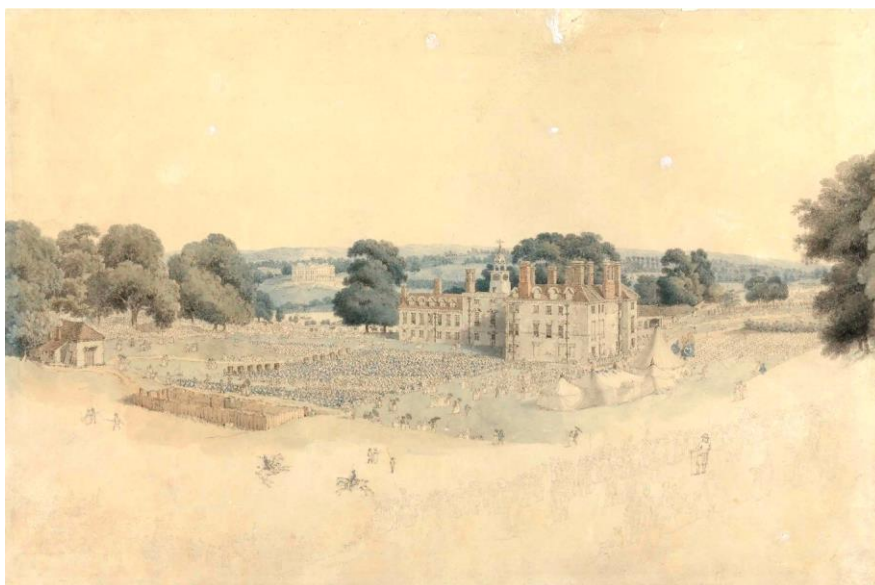
Afbeelding nr. 5: De Rotunda bij het National Artillery Museum in Woolwich, Greenwich, Londen –
Bron: Wikimedia Commons

Nash's Rotunda was een soort tussenvorm: ze was vast, in die zin dat ze na haar verhuis opnieuw uit duurzamere materialen (baksteen, lood, enz.) werd opgebouwd. Tegelijkertijd kon ze maar zo vlot worden heropgebouwd omdat ze oorspronkelijk als een verplaatsbare tent was ontworpen. In die zin bood ze een interessante gevalstudie om de constructiemethodes van tenten te kunnen bestuderen. De ontwerptekeningen van Nash bleven immers bewaard. Oorspronkelijk was deze ruimte specifiek bedoeld als danstent, speciaal ontworpen voor het bal ter ere van Wellington dat op 21 juli 1814 plaatsvond waar 2500 gasten werden verwelkomd. Het ontwerp was omwille van het prestige van deze gelegenheid, van bij het begin relatief duurzaam uitgevoerd⁶⁸.

Uiteindelijk bleek dit bal onder een tent niet toevallig expliciet geïnspireerd op een nieuwe vorm van entertainment, het *bal champêtre*, dat tijdens de Napoleontische Oorlogen haar elan kreeg. Bals ten velde hadden altijd al in één of andere vorm bestaan, maar tijdens het eerste kwart van de 19de eeuw verwierven ze, wellicht omwille van een geromantiseerde militaire connotatie een ongeziene populariteit. Niet voor niets beschikte de *Société Royale d'Harmonie d'Anvers* eerder over een zomerlokaal dan over het huidige winterlokaal⁶⁹. Tijdens militaire taptoes werden regelmatig tenten opgesteld waar na de parades en het opspelden van de eretekens, het afsluitend bal doorging, niet zelden opgeluisterd door de militaire blaaskapel die ook de parade muzikaal had begeleid.

⁶⁸ Jonathan Clarke, "Cones, not Domes: John Nash and Regency structural innovation", *Construction History* 21 (2005): 43–63, <https://www.jstor.org/stable/41613894>.

⁶⁹ Vanistendael, "Interieurs van Antwerpse danszalen (1844-1914)".



Afbeelding nr. 6: *The Dinner in Mote Park, Maidstone, after the Royal Review of the Kentish Volunteers*. Watercolour by William Alexander c. 1799 – Bron: Yale Center for British Art, URI: <http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1667222>



Afbeelding nr. 7: *Concert in het Zomerlokaal van de Société Royale d'Anvers naar aanleiding van de koninklijke erkenning van de vereniging in 1828*. Vervaardigers: Jean Nicolas Ponsart (graveur) & Jean Baptiste Madou (graveur)
 – Bron: Stad Antwerpen, Plantijn-Moretusmuseum, Prentenkabinet, PK.MP.05871

Londense Pleasure Gardens als bron van vernieuwende architectuur

Nu bleek Londen al veel vroeger dan de Rotunda van Nash over een heuse traditie te beschikken inzake dergelijke los-vaste entertainmentarchitectuur, waar ook de oudst bekende voorbeelden van vernieuwende ruimtelijkheid vandaan leken te komen: de *pleasure gardens*. In deze zogenaamde *hoven van plaisantië* werd al sinds de tweede helft van de 17de eeuw geëxperimenteerd met nieuwe vormen van openbare vermakelijkheden in functie van een commerciële exploitatie. Naast de Venetiaanse theaters moeten deze pleziertuinen wellicht als het vroegste voorbeeld van een vernieuwende, dynamische en vluchtige entertainmentarchitectuur in de West-Europese cultuurgeschiedenis worden beschouwd⁷⁰.

De *pleasure gardens* bevonden zich net zoals Nash's Rotunda op het snijvlak tussen tijdelijke of verplaatsbare infrastructuur en een permanente uitbating en verankering in een vastgoedinvestering. Ze kunnen in die zin als een meer permanente vorm van foire-theater worden beschouwd. Hierdoor vormden ze een nieuw gegeven op de entertainmentmarkt en moesten ze zich onder andere onderscheiden van bestaande theaters of andere vormen van openbaar vermaak zoals het rondreizende foire theater. Hun uitbaters lieten bewust een vernieuwende en feeëriek architectuur optrekken als onderdeel van een totaalbeleving waarin ze hun publiek wensten onder te dompelen. Ze promootten hun pleziertuinen ook op deze manier. Een nieuw architecturaal ensemble was even goed een attractie als een nieuw orkest, een spectaculair vuurwerk of een koorddanser en verdiende een speciale vermelding op hun affiches. In deze context was architectuur onderdeel van de *performance* en in die zin ook hoofdzakelijk voor tijdelijk gebruik bestemd. Ze werd net als tenten meestal uit goedkope vergankelijke materialen opgetrokken: hout, *papier maché* en verf. Wat niet betekende dat ze niet af en toe behoorlijk lang bleven staan⁷¹

De *Vauxhall Gardens* in Londen openden hun deuren al in 1660 en de opeenvolgende eigenaars lieten vanaf het begin van de 18de eeuw de ene na de andere *extravaganza* zoals chinoiserieën en Turkse tenten bouwen. Maar mettertijd stonden concurrenten op die niet voor Vauxhall wilden onderdoen zoals de *Cuper's Gardens* (1680) en *Marylebone Gardens* (1659). Later in de 18de eeuw kwam er nog een wereldberoemd voorbeeld bij, de *Ranelagh Gardens* (1746). Het hart van *Ranelagh Gardens* werd door de curieuze rotunda gevormd, een enorm ovalen gebouw, een soort versteende circustent als het ware, met in het midden een enorme ingebouwde kachel-met-schouw om de ruimte in de winter te kunnen verwarmen. Giovanni Antonio Canal – Canaletto (1697 – 1768) was zo onder de indruk dat hij er één van zijn beroemde Londense stadsgezichten aan wijdde⁷².

⁷⁰ Spitzer en Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*.

⁷¹ David Coke en Alan Borg, *Vauxhall Gardens: A History* (Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2011).

⁷² Arthur Edgar Wroth, *The London Pleasure Gardens of the Eighteenth Century* (Macmillan, 1896), <http://archive.org/details/Londenpleasureg00wrotgoog>.



Afbeelding nr. 8: Rotunda – Ranelagh Gardens, Canaletto 1754 – Bron Wikimedia Commons

De Londonse Pleasure Gardens bleken na verloop van tijd ook uit te groeien tot een transnationaal fenomeen. Uit de historiografie viel op te maken dat in de Britse hoofdstad voor het eerst vanaf ca 1660 een sociaal gediversifieerd publiek zich samen aan entertainment kon overgeven, zonder onderscheid tussen rang of stand⁷³. Haar Parijse tegenhangers *Les Jardins Tivoli* en *Les Jardins du Ranelagh* openen hun deuren pas in respectievelijk 1766 en 1774, en dat zijn de vroegste continentale voorbeelden⁷⁴. De Brusselse tegenhanger, die nog steeds kan worden bewonderd als de huidige *Vauxhall* in het Warandepark, startte pas in 1783 onder het management van theaterdirecteur Bulthos⁷⁵. Gelijkaardige voorbeelden zijn verspreid over heel continentaal Europa terug te vinden, zowel in hoofdstedelijke context als in kleinere stedelijke agglomeraties.

In de historiografie tot nu toe werd eerder de nadruk gelegd op het ruimtelijke experiment van de *pleasure gardens* op zich dat fel contrasteerde met de verrommelde stedelijke ruimte waar ze zich in de buurt van bevonden. Het opmerkelijkste aspect dat de *pleasure gardens* doorgaans veel goedkoper waren geprijsd dan de stedelijke theaters. De economische opzet van de organisaties die ze aanboden, had een uitgesproken commercieel karakter. Het waren meestal naamloze vennootschappen waarin privé-investeerders hun gezamenlijke middelen onderbrachten, net zoals ze dit voor een handelsonderneming zouden hebben gedaan. De entree werd bij dergelijke gelegenheden niet via een gedifferentieerde ticketverkoop of abonnementssysteem geregeld. Er werd geen onderscheid gemaakt tussen zitplaatsen, loges of staanplaatsen. De prijs van de entree zelf was bijzonder laag en

⁷³ Hannah Greig, “‘All Together and All Distinct’: Public Sociability and Social Exclusivity in London’s Pleasure Gardens, ca. 1740—1800”, *Journal of British Studies* 51, nr. 1 (2012): 50–75, <https://www.jstor.org/stable/23265258>.

⁷⁴ Sandra Pascalis, “Vers une urbanisation des loisirs aristocratiques : la promenade urbaine comme lieu d’interprétation des loisirs de la cour dans la France des xvii^e et xvi^e”, onder redactie van Robert Beck en Anna Madœuf, *Perspectives Historiques* (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2013), 45–60, <http://books.openedition.org/pufr/617>.

⁷⁵ Guido J. Bral, *Concert Noble* (Bruxelles: Concert Noble, 1990).

uniform, waardoor een breder publiek werd aangesproken. Het hoeft niet te verwonderen dat in het Parijs van Louis XV, waar de grote theaters traditioneel een monopoliepositie op elke vorm van vermaak bezaten, deze de komst van *pleasure gardens* openlijk vijandig tegemoet traden. Maar hun populariteit legde vooral nog een ander pijnpunt van de monopolisten bloot: door hun eigen comfortabele situatie bleef vernieuwing van de repertoires die zij programmeerde te lang uit. Hierdoor bleken ze niet langer van hun publiek verzekerd van zodra er een alternatief voorhanden was. Het hielp hen zeker niet dat het hof zelf een boon had voor de nieuwe pleziertuinen. Louis XV zag er een onverhoopte mogelijkheid tot *nation building* in na de voor Frankrijk pijnlijke nederlagen van de Zevenjarige Oorlog. In de Parijse *vauxhalls* ontmoetten burgers en edelen elkaar op voet van gelijkheid en was het publiek, in al haar diversiteit en *egalité* de eigenlijke attractie. Een opvallend detail daarbij was dat de geschilderde decors voor de centraal gelegen balzaal in de oorspronkelijk Parijse *vauxhall*, getooid werd met schilderijen van eclatante Franse militaire overwinningen uit een verder verleden. De kosten om deze schilderijen werden door het hof zelf opgehoest⁷⁶.

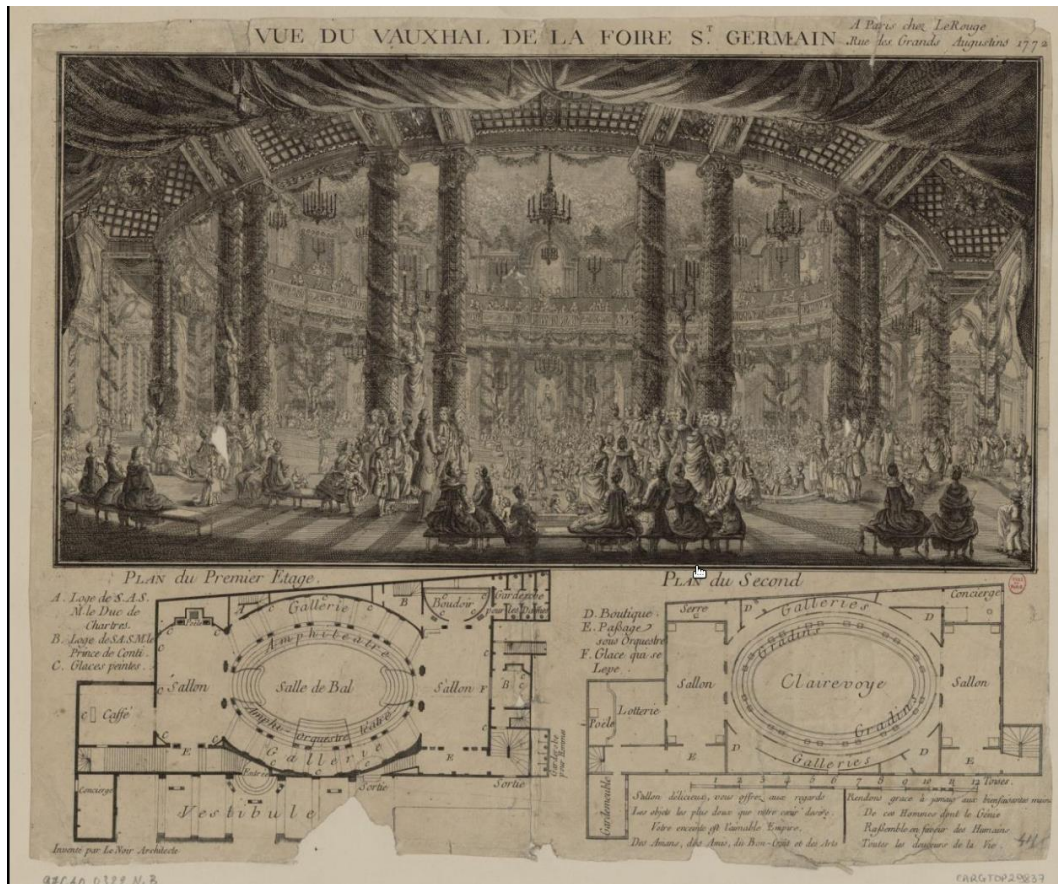
Een van bijkomende de redenen waarom het Franse hof zo'n belangstelling vertoonde voor de *Vauxhalls*, was de centraal gelegen balzaal die het hart vormde van deze instellingen. Het was voor monarchen al veel langer duidelijk dat als je voorheen sociaal-cultureel gescheiden groepen samen liet dansen, er een gevoel van verwantschap tussen die groepen ontstond dat ertoe leidde dat ze elkaar meer gingen vertrouwen dan voorheen. Dit effect werd door Louis XV expliciet uitgespeeld, net zoals zijn voorgangers hadden gedaan, elk op hun manier. Een heel gelijkaardige denkwijze hanteerde ook Jozeph II in Wenen toen hij de *redoutes* op de Hofburg open gooide voor heel Wenen⁷⁷. Maar die politieke inmenging kon ook een tegengesteld effect opwekken. Tegen dat Louis XVI aan de macht kwam, bleken de Parijse tegenhangers van de Londense *pleasure gardens* zo gepolitiseerd dat het publiek wegbleef en barre tijden intraden voor de uitbaters⁷⁸.

Lange tijd ging men ervan uit dat de neoclassistische theaterontwerpen van Ledoux en Wailly vernieuwend waren omwille van de combinatie van een theaterzaal met annexen die voor andere vormen van sociaal verkeer, zoals bals konden worden gebruikt. Deze laat 18de-eeuwse inspiratie had later zeker effect op de ontwerpen van Stedelijke theaters in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. De Gentse Opera naar ontwerp van Roelandt is een sprekend voorbeeld van een dergelijk ontwerp dat tot op heden nog relatief intact is gebleven. Maar men mag dan niet uit het oog verliezen dat deze ruimtelijke scheiding reeds helemaal aanwezig in de ontwerpen van de Parijse *Vauxhalls* die enkele decennia eerder werden gerealiseerd.

⁷⁶ Conlin, "Vauxhall on the boulevard".

⁷⁷ Reingard Witzman, *Der Ländler in Wien* (Wien, 1976).

⁷⁸ Conlin, "Vauxhall on the boulevard".



Afbeelding nr. 9: *Vue du Vauxhall de la Foire de Saint-Germain* (1772), Bron: Musée de Carnavalet, G.52980

Drijfveren voor ruimtelijk experiment of vernieuwing

Zoals al bleek uit het voorbeeld van de Parijse *Vauxhalls* en het Weens voorbeeld van de redoutes op de Hofburg, was het puur commerciële circuit niet het enige mogelijke antwoord op de vraag naar nieuwe vormen van entertainment die uiteindelijk zouden uitmonden in veranderingen op architecturaal vlak. Wat waren de mogelijke andere motieven van initiatiefnemers om te komen tot experimenten met entertainmentruimtes of de aanpassing van bestaande ruimtelijkheid? Parijs bezat al een oude traditie waarbij het hof zich expliciet bemoeide met het vermaak van de Parijzenaar. Deze bemoeienis leidde zelfs soms tot nieuwe types van openbaar vermaak. Wat betreft de ontwikkeling van de balcultuur was dit spreekwoordelijk het geval toen Philippe d'Orléans (1674 – 1723), na het overlijden van zijn broer Louis XIV in 1715, tijdelijk het regentschap over de Franse *dauphin* op zich nam. Om strategische redenen verplaatste hij zijn hofhouding naar het *Palais du Louvre*, weg van de hofintriges van *Versailles*. Hij hervormde in één beweging ook de hofbals en maakte ze meteen vanaf 1716 *public*, wat zo veel betekende dat, net zoals in Londen al veel langer het geval was, iedereen die het zich kon permitteren door de aanschaf van een ticket naar binnen mocht⁷⁹.

⁷⁹ R. Semmens, *The Bals Publics at the Paris Opera in the Eighteenth Century* (New York, 2004).

De *bals publics* vormden een markante breuk met de hofbals van zijn broer die tot in de puntjes geformaliseerde gelegenheden waren, louter bestemd en toegankelijk voor hovelingen. Om de massale toevloed van gegadigden te kunnen verwelkomen liet de *Régent* de beroemd geworden zwevende balvloer installeren in het *Théâtre du Louvre* (inmiddels verdwenen). Via een ingenieus systeem van katrollen en windassen kon de parterre worden omgetoverd tot balvloer in luttele minuten, zodat die één dansvlak met de scène vormde. Een haast identiek systeem werd later onder Louis XV in het theater van het paleis van *Versailles* geïnstalleerd, waar het vandaag nog steeds kan worden bewonderd. Zodoende kon, na een theatervoorstelling dezelfde zaal op één en dezelfde avond een verschillend publiek bedienen.

De nieuwe bals waren ook gemaskerd waardoor niet meteen duidelijk was met wie men danste. Een markies kon ongehinderd een burgermeisje ten dans vragen of omgekeerd zonder dit op voorhand te weten. Op deze manier werd het statusonderscheid verdoezeld of zelfs weggewerkt en vond er een bewust gezochte vermenging plaats van elites die voordien ondenkbaar zou zijn geweest. Tegelijkertijd lag de prijs van een toegangsticket zo hoog dat enkel het meer begoede deel van de bevolking deze nieuwe vorm van vermaak kon betalen. Het belangrijkste verschil met de hofbals van *Versailles* bleek uiteindelijk sociaal: het adellijke monopolie afgedwongen door haar exclusieve toegang tot het hof en de monarch (in deze een regent) werd doorbroken.

De uitvinding van de nieuwe, Franse *bals publics* betekende het start van een inmiddels haast vergeten traditie om bals te organiseren in theatergebouwen die in heel de westerse wereld (ook deze elders in de wereld, buiten Europa) tot lang na de tweede wereldoorlog jaarlijks en met bewonderenswaardige regelmaat werd gevierd. Het wereldberoemde *Opernball* in Wenen is nog één van de laatste restanten van deze traditie dat jaarlijks miljoenen televisie kijkers ter wereld weet te bekoren. In onze eigen Muntchouwburg bleven vergelijkbare evenementen nog tot in de jaren '60 van de 20ste eeuw een jaarlijks wederkerende attractie die zowel op radio als televisie werd uitgezonden. De Kortrijkse stadsschouwburg die haar deuren in 1913 opende, beschikt vandaag nog steeds over een mechanisch liftstelsel om de balvloer geautomatiseerd vlak te kunnen leggen⁸⁰.

Uit beide historische situaties – zowel de Britse als de Franse – viel op te maken dat sociale diversificatie van een publiek en de ontwikkeling van nieuwe vormen van entertainmentconsumptie hand in hand gingen. Al was het niet meteen duidelijk of de band slechts in één richting oorzakelijk was – nieuw publiek leidde tot nieuw entertainment – of dat het ook omgekeerd kon werken zoals voor de Franse *bals publics* gebeurde. Omdat er een nieuw aanbod werd gedaan door de Franse *Régent*, kon een sociaal gediversifieerd publiek zich pas echt in de openbaarheid tonen en ontplooiën. Het marktmechanisme was hier minder van tel. Het ging eerder om het wegwerken van statusgebonden sociale barrières vanuit politieke overwegingen.

Het potentieel aan statusconflicten opheffen die op en rond de dansvloer plaatsvonden, bleek historisch gezien vooral daarna een trend te zijn geworden in Noord-West Europa, buiten de U.K. Wanneer Jozef II rond 1770 in Wenen de bals in de *Hofburg* openstelde voor

⁸⁰ "Stadsschouwburg Kortrijk", in *Wikipedia*, 31 augustus 2017, https://nl.wikipedia.org/w/index.php?title=Stadsschouwburg_Kortrijk&oldid=49796734.

alle Weners had hij daarvoor een uitgesproken politiek motief. Hij wilde, net zoals de Franse *Régent* voor hem, breken met het hof als exclusieve domein van de adel en hij had daar, net zoals Louis XV opnieuw in de nasleep van de zevenjarige oorlog zou hebben, alle redenen toe. Een sociaal verdeelde natie was lastiger te mobiliseren dan één gebaseerd op een zeker samenhangsgevoel. Als meer sociaal diverse bals daar toe konden bijdragen, dan was het opengooien van de *Hofburg* voor het plebs slechts een geringe prijs die men daarvoor moest betalen.

In Wenen had deze politieke geïnspireerde beslissing naar verluidt verregaande gevolgen voor de ontbolstering van de sociale danscultuur. Er ontstond kort daarna een nieuw, commercieel circuit aan danszalen zoals we deze later, na 1800 ook in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège zullen aantreffen. Zoals Korhonen en Prokopovych beschreven, gaf dit nieuwe gegeven aanleiding tot een trend, waarbij de verschillende groupuscules waaruit het nieuwe, gedifferentieerde publiek bestond, elkaar zo goed en zo kwaad als dat kon trachtten te vermijden⁸¹. Witzmann zag in deze nieuwe differentiatie van de Weense balzalen zelfs één van de belangrijkste oorzaken voor de toenemende populariteit van de wals⁸². Recent schoof Josef Fort de suggestie naar voren dat de transformatie van het menuet van een representatiedans voor een individueel koppel, tot een groepschoreografie die populair werd in Weense danszalen na 1770, in verband kon worden gebracht met deze ontwikkelingen⁸³. Het bleek soms een cruciale stap om mensen zover te brengen dat ze relatief zorgeloos samen, in dezelfde ruimte uit dansen wilden gaan. De anonimiteit van de maskerade werkte in beide gevallen, Parijs en Wenen, drempelverlagend op dat vlak.

Gezien de eenheid van bestuur na 1756, toen de Zuidelijke Nederlanden tot 1794 tot het Oostenrijkse kroondomein gingen behoren, rees daarom de vraag wat van deze Weense ontwikkelingen uiteindelijk doordrong tot in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Bestuurlijk werden de Zuidelijke Nederlanden geacht Weense wetten te volgen. Maar dat gebeurde niet altijd. De Jozefitische hervormingen, zoals ze de geschiedenis in zouden gaan, stuitten op weerstand omwille van de inmenging in religieuze zaken. Cultureel gezien stond deze regio dan weer meer onder invloed van de Franse cultuur dan in Wenen mogelijk zou zijn geweest. In wat volgt wil ik nagaan in hoeverre welke invloeden de boventoon voerden inzake de organisatie van openbare bals. In hoe verre was er sprake van een dubbele (Frans/Oostenrijkse) of zelfs driedubbele (+Britse) transnationale overdracht van modellen, zowel op vlak van veranderende entertainmentcultuur als op vlak van nieuwe infrastructuur die deze moest accommoderen?

Nieuw publiek voor nieuwe bals in bestaande theatergebouwen in de Zuidelijke Nederlanden

Uit het voorgaande bleek dat nieuwe vormen van entertainment zowel deze die in de Londense *pleasure gardens* onderdak vonden als de Parijse *bal publics* of de Weense

⁸¹ Korhonen en Prokopovych, "Urban Social Space and the Development of Public Dance Hall Culture in Vienna, 1780-1814".

⁸² Witzman, *Der Ländler in Wien*.

⁸³ Joseph Giovanni Fort, "The Public Balls in Late-Eighteen-Century Vienna", in *Tanz Musik Transfer*, vol. 1, Prospektive (Leipzig: Universitätsverlag Leipzig Uni., 2018), 43–62.

redoutes, een potentiële oorzaak van een vernieuwende architectuur of aanpassingen aan bestaande gebouwen kunnen zijn. De gevolgen van de opkomst van deze nieuwe vormen in grotere steden als Londen, Parijs of Wenen zagen we in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège uiteindelijk alle drie effect ressorderen.

Dit wekte enigszins verbazing, omdat het Franse royalistische en het Britse commerciële model op vlak van motieven en aansturing in feite elkaars tegenpolen vormden, terwijl het Weense model daar ergens tussenin zweefde. De verschillende modellen ressorteerden aanvankelijk een heel verschillend effecten die blijkbaar parallel naast elkaar konden bestaan in de context van de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Zoals we al eerder zagen, kregen de Britse *pleasure gardens* pas na 1760 vaste grond kregen op het continent en zelfs pas vanaf 1783 in Brussel. Maar er bleken anteceden te zijn die eveneens vanuit een commerciële drijfveer werden gerealiseerd. De vroegste voorbeelden van een commercieel gerichte muziekcultuur kwam naar voren door de oprichting van verschillende *Opera Musicale* in enkele steden in onze gewesten (meestal de grotere – Brussel, Antwerpen, Gent, Brugge, Luik, enz.). Het ging om concertverenigingen die op basis van een abonnementsysteem concertreeksen organiseerden waarbij soms virtuoze solisten op doorreis (denk o.a. aan Mozart) het podium opstapten, maar meestal ging het om een samenspel van plaatselijke speellieden en begaafde amateursmuzikanten. Zij beschikten niet altijd over een eigen vaste locatie en waren niet ieder seizoen even actief, maar ze vulden wel een niche in naast de bestaande stadstheaters.

Maar doorgaans maakte vanaf de tweede helft van de 18de eeuw toch vooral het Parijse model school, lichtjes bijgekruid met een enkele, Weense toets. Het Parijse model, dat uitging van een monopoliepositie van het stadstheater, sloot beter aan bij de eerder corporatistische opvattingen over handel in vertier die in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège tot aan de Franse Revolutie standhielden. Deze perkten de ontwikkeling van een muziekmarkt, toch in vergelijking met het Verenigd Koninkrijk of Wenen, voor lange tijd in. De toenemende populariteit van de *bal publics* in Parijs gaf aanleiding tot bijkomende investeringen in loges en balvloeren in de theaters van zowel Brussel, Gent, Antwerpen als Luik vanaf het midden van de 18de eeuw. Het ontstaan van een navenant Redouteseizoen – deze specifieke naamgeving voor het winterse balseizoen was, als ik Walter Salmen mag geloven, typisch Zuid-Duits en Oostenrijks. Waarschijnlijk was ook de invulling dat. Redoutes waren in feite bals, doorweven met maskerades en theatrale tafereeltjes, ingestudeerd door groepjes die aan het bal deelnamen. Goethe was een geliefd ceremoniemeester voor de plaatselijke redoutes tijdens zijn verblijf in Weimar⁸⁴. Het feit dat Charles Lorraine de opvoeringen van gedanst maskerades die tijdens de carnavalsweek in de Muntschouwburg werden opgevoerd, introduceerde aan zijn Brusselse hof, beschouw ik eveneens als een duidelijke aanwijzing voor deze invloed⁸⁵.

Richard Semmens toonde in zijn monografie over de vroegste *bals publics* aan dat ook de Parijse opera reeds vanaf het eerste seizoen van haar bestaan (1716) over een monopolie beschikte op deze nieuwigheid. Iedereen die binnen Parijs een openbaar bal wilde

⁸⁴ Walter Salmen, *Goethe und der Tanz: Tänze, Bälle, Redouten, Ballette im Leben und Werk* (Olms Georg AG, 2006).

⁸⁵ Jean-Philippe Van Aelbrouck, "Les Mascarades à la Cour de Charles de Lorraine: Divertissements Dansés à la Caractère Roccoco?", in *Etudes sur le XVIIIè Sciecle*, vol. 18, Rocaille. Roccoco (Bruxelles, 1991), 47–64.

organiseren moest daarvoor de toestemming vragen en in ruil een bepaalde taks afdragen aan de uitbaters van de *Opéra Royale*. Dat was de Parijse armenzorg en zodoende kreeg het *droit du pauvre* voor het eerst vat op de openbare balcultuur⁸⁶. In Antwerpen werd dit model wat betreft de bals publics reeds in 1728 geïntroduceerd, maar de praktijk groeide pas na 1750 uit tot een traditie.

Door de opkomst van een nieuwe, veradellijkte burgerij nam de abonnementsverkoop een hoge vlucht. De nieuwe rijken wedijverden met de publieke status van de oude adel. Daarin school mijn inziens vooral het motief voor een toenemend belang van *bals publics* in heel de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège na 1760. Het kwam niet tot een kat en muisspel tussen verschillende subgroepen van de elite zoals we in Wenen zagen gebeuren die zich telkens naar een andere, nieuwe en exclusievere balzaal verplaatsten. Dat kwam hoofdzakelijk omdat er noch in Antwerpen, Gent, Luik of Brussel in diezelfde periode geen alternatief circuit van balzalen voorhanden was. Het Franse model ging uit van een monopoliepositie waardoor een commerciële nevenscircuit nooit echt levensvatbaar werd. Via de uitbatingsreglementen die de stadstheaters afsloten met plaatselijke machtshebbers, bleek dit eveneens het geval in Antwerpen, Brugge, Gent, Luik, Verviers, Brussel, enz⁸⁷.

Daarom loste men dit, net zoals in Parijs, op binnen de vier muren van het theater zelf. Men verhoogde systematisch het aantal loges waarvan men de abonnementsprijs liet variëren⁸⁸. Daarnaast voorzag men, zoals ook op andere plaatsen in Europa gebeurde, soms ook aparte toegangen⁸⁹. Een uitzonderlijke praktijkvoorbeeld van deze combinatie, was terug te vinden in het archief van de Brusselse Muntshouwborg. Rond 1770 hanteerde men daar niet minder dan 14 aparte prijscategorieën voor tickets en abonnementen waarvan de inkomsten apart in de boekhouding stonden opgelijst. Van specifiek belang was de vermelding van een heus *parquet militaire* als één van die categorieën. In het vorige hoofdstuk gaf ik al aan een bal pas als militair kon worden onderscheiden wanneer het als dusdanig werd (h)erkend door het opgekomen publiek. Voor mijn argumentatie was het essentieel dat de buitenwereld het militaire establishment als dusdanig (h)erkende binnen een sociaal-culturele context waar muzikale activiteiten plaatsvonden, waaronder bals. Dit bleek zelfs zonder uniformen, die door hogere officieren in de tweede helft van de 18de eeuw nog niet universeel gangbaar waren, mogelijk⁹⁰. Het bestaan van afzonderlijk *parquet militaire* in de Brusselse schouwborg in de jaren '70 van de 18de eeuw was precies om die reden illustratief. Het was een praktijk die zelfs zo systematisch was, dat er voorgedrukte papieren – één lijntje per categorie – voor de tellingen werden gebruik ten behoeve van het natellen van de entrees bij de bals. Men kon zelfs een abonnement nemen op de redoutes (bals) individueel of in groep per regiment. In de boekhouding van het seizoen 1773 – 1774 bijvoorbeeld betaalde het regiment Murray voor het abonnement van 20 officieren voor alle bals en redoutes de ronde som van 157 – 10 – 0 florijnen, wat neerkwam op 2 kronen en een

⁸⁶ Semmens, *The Bals Publics at the Paris Opera in the Eighteenth Century*.

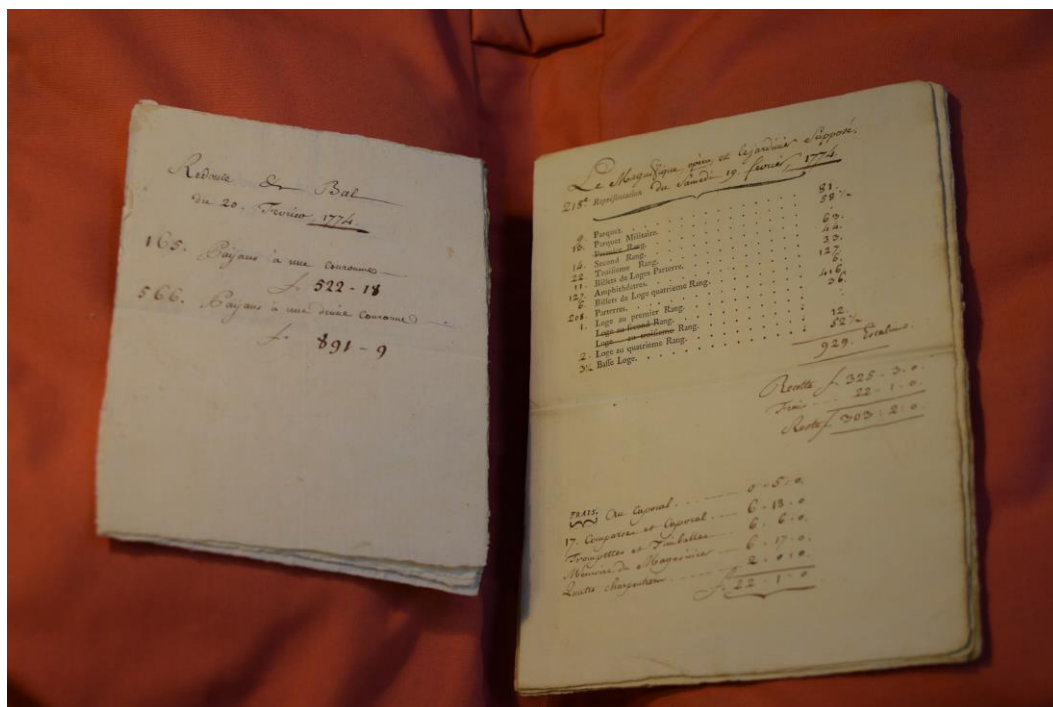
⁸⁷ Frédéric Jules Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours: d'après des documents inédits reposant aux archives générales du royaume - Tome V*, vol. Tome V (Bruxelles F.J. Olivier, 1878), <http://archive.org/details/histoireduth04fabeuoft>.

⁸⁸ John Lough, *Paris theatre audiences in the seventeenth & eighteenth centuries* (Oxford University Press, 1965), 167 – 173.

⁸⁹ J. H. Furnée, "Visiting the theatre: spatial regulation and segregation around theatre halls: Amsterdam and The Hague, 1750-1900", *Histoire Urbaine* 38 (2013): 133–56, <https://doi.org/10.3917/rhu.038.0133>.

⁹⁰ Aileen Ribeiro, *Fashion in the French Revolution* (Holmes and Meier, 1988).

half per kop per bal of redoute. Dit waren met andere woorden zeer dure gelegenheden die niet binnen het bereik lagen van de middenklasse⁹¹.



Afbeelding nr. 10: Overzicht van de inkomsten voor de Redoute in de Brusselse schouwburg van zaterdag 19 februari 1774. – Bron: AGR I 608/121 – Het parquet militaire stond hier expliciet als aparte categorie op de voorgedrukte formulieren vermeld.

De organisatie van de entrees van de Muntschouwburg was wellicht een geval apart. Ik heb dit tenminste nergens anders op een gelijkaardige manier aangetroffen. De opdeling van het theater ging zelfs nog een stap verder. Niet alleen werd de recette geteld naar gelang de zones die men afbakende binnen het gebouw, maar bovendien ook nog eens op basis van de toegangen tot deze zones. Intrigerend was bijvoorbeeld dat er in de Brusselse schouwburg aparte tickets bestonden die de doorsteek tussen loges en parterre mogelijk maakten, maar niet omgekeerd. En als men de vermeldingen op de theateraffiches voor de Antwerpse schouwburg mag geloven, bestond een gelijkaardige regeling in het theater in het Tapissierspand rond dezelfde periode:

“On ne pourra sous quelque prétexte que ce soit, monter du parterre au Théâtre, Sans donner le Supplément”

Bron: Stadsarchief Antwerpen, BA 213, affiche van 16 februari 1756 die de opvoering *Méropé* van Voltaire aankondigde.

Enkel de abonnees van de eerste en tweede loges mochten zich ook naar de parterre begeven, het omgekeerde was niet toegestaan, zonder het supplement te betalen dat toegang gaf tot die loges. Een plaats op de parterre werd niet eens vermeld, wellicht omdat

⁹¹ “Archief van de Koninklijke Muntschouwburg te Brussel 1773 - 1774. Overzicht van de opbrengsten van de abonnees.”, 1774, I 608/130, Algemeen Rijksarchief Brussel.

ze zelfs niet apart werden vermarkt. Het verschil tussen de prijs voor een derde loge en een eerste bedroeg in het Antwerpse volgens deze affiche destijds drie escalins.

Om het verkeer dat zo ontstond in goede banen te leiden, maar ook om preventieve bewaking te voorzien tijdens de voorstellingen of bals, waren bovendien ook gewone soldaten in het theater aan het werk. Zij stonden apart op de loonlijst vermeld van het Brusselse theater. Zowel hogere als lagere militaire rangen waren bij gevolg aanwezig in het theater maar elk in een andere rol en telkens op een andere manier herkenbaar. Daarnaast werd in Brussel verder nog een onderscheid gemaakt in de verkoop van abonnementen per half jaar of per maand. Samengeteld met zitplaatsen in het amfitheater en de loges kwam men uiteindelijk aan 14 verschillende prijscategorieën die apart werden geteld en berekend door de administratie. Deze werden niet bij iedere gelegenheid gebruikt zoals op afbeelding nr. 9 te zien is, maar ze waren wel beschikbaar.

Het was werkelijk voor elk wat wils of beter gezegd: voor elke subgroep binnen de elite werd een aanbod gedaan. Aangezien we er van kunnen uitgaan dat toch vooral de hoogste inkomensgroep van de bevolking zich theaterbezoek kon permitteren, gaf dit enigszins een indicatie in de sociaal-culturele differentiatie binnen deze groep in de jaren 1770 te Brussel en in Antwerpen eventueel in iets mindere mate. Als contrast viel het in die zin op dat vanaf het eerste boekhoudjaar onder revolutionair bestuur de parterre van de Muntschouwburg tot één uniform geheel werd gereduceerd en ook het aantal verschillende categorieën voor loges werd ingeperkt (voordien 5, daarna nog 3). Als de prijzenpolitiek voordien in theorie een afspiegeling vormde van de drang naar het veruiterlijken van sociaal status onderscheid tussen verschillende groepen binnen de elite, stond ze daarna klaarblijkelijk eerder in het teken van de politiek van het nieuwe bewind om hun *égalité* ideaal door te voeren.

Aangezien de uitbaters van stedelijke theaters in de Zuidelijke Nederlanden vóór de komst van de Fransen, vooral de verschillende subgroepen van de elite ter willen wensten te zijn, vonden deze voldoende argumenten om de investeringen die nodig waren om de theaterinfrastructuur aan te passen aan de toegenomen drang om sociale verschillen beter uit de verf te doen komen, te verantwoorden. Niet alleen het getrapte systeem van ticketprijzen zorgde ervoor dat men elkaar desgewenst perfect kon vermijden binnen hetzelfde gebouw. Dat kon ook omdat aparte toegangen werden voorzien en niet in het minst door de organisatie van specifieke activiteiten zoals het voorzien van quadrille tafeltjes die tijdens de redoutes opgesteld stonden naast de dansvloer, waar telkens maar vier spelers konden plaatsnemen, doorgaans vrienden of goede kennissen. Zoals later voor het quadrille dansen zou gelden, kon men zich perfect terugtrekken in de eigen, beperkte coterie binnen de ruimtelijkheid van hetzelfde theater. Met zuiver rationele economische keuzes had dit mijn inziens weinig te maken. Deze gang van zaken lag bovendien volledig in lijn met wat Lough hierover vermeldde over de *Opéra Royale* in Parijs en later door Semmens werd bevestigd: het publiek van deze instelling steeg na 1760 opzienbarend, de bal publics groeiden economisch bezien uit tot belangrijke attractie, maar ondanks de indruk van sociale vermengingen die we zouden kunnen krijgen, omdat het om een bal ging, werden intussen lustig nieuwe loges bijgebouwd en gewoekerd met ticketprijzen. Maar zelfs al zouden deze prijsvariëaties de bedoeling hebben gehad om de rentabiliteit van de instellingen in kwestie te verbeteren (rationeel argument), dan nog bleken uiteindelijk zowel de *Opéra Royale*, net

zoals de Brusselse Muntchouwborg en de meeste andere stedelijke theaters in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège over de jaren heen de schulden opstapelen⁹².

Boekhouding als inspiratiebron

Een belangrijke gevalstudie die ik als vergelijkingspunt tussen Brussel en Parijs zou willen toevoegen, was deze van de Antwerpse Opera in het Tappissierspand. De manier waarop deze nieuwe vorm van entertainment investeringen in aanpassingen van de theaterinfrastructuur veroorzaakte, viel goed af te leiden uit de de boekhouding van het Antwerpse *Grand Théâtre* die vrijwel integraal bewaard bleef voor de periode 1756 – 1794. Vandaag bevinden de archieven van deze instellingen zich zowel in het archief van de Antwerpse armenzorg (voorgangers van het huidige OCMW) – destijds de begunstigde van de uitbating – als in de archieven van de Heilige Geesttafel die zich in het Stadsarchief van Antwerpen bevonden⁹³. Dit was een gevolg van de inning van het recht der armen die in Antwerpen door de Aalmoezeniers werd behartigd. Zij waren ook de feitelijke eigenaar van de schouwborg en zij volgden – na een eerder faillissement – de rekeningen van de uitbaters om evidente redenen nauwlettend op: de bestuurders waren hoofdelijk aansprakelijk bij verlies. Bijgevolg droegen zij, wanneer investeringen gepland werden, zij de initiële kosten hiervoor.

Eén van de meest opvallende eigenschappen van deze archieffondsen, bleek dat de ticketverkoop voor de redoutebals (*bals publics*) en de kosten die hiervoor werden gemaakt in minutieus detail werden opgelijst. Men moet er zich voor hoeden om de cijfers van deze ticketverkoop te letterlijk op te vatten als publiekscijfers zoals we die vandaag zouden begrijpen. Een ticket was ook niet gender neutraal. Ze waren het exclusieve domein van mannen. Dames konden individueel de schouwborg bezoeken, enkel als hun echtgenoot of partner een ticket had gekocht in hun plaats. De enige uitzondering waren weduwes die mits goedkeuring van het bestuur van het theater het abonnement van hun partner verder konden zetten. Eigenaars van een ticket voor een bal public hadden destijds het recht om zowel een danspartner uit te nodigen en – dit verschilde voor iedere theateruitbating – maar vaak ook de eigen kinderen en zelfs huisvrienden of kennissen. Het openingscitaat van Jessopp toonde aan dat dit principe tot in de 19de eeuw en ook in private concertverenigingen stand hield. Jessopp was op bezoek bij kennissen in Antwerpen, een Engels gezin dat al generaties lang in Antwerpen woonde en er handel dreef. Als gast was hij welkom tijdens het bal dat plaatsvond binnen de vereniging waarvan zijn gastheer lid was. Deze traditie bemoeilijkt de interpretatie van dergelijk historisch cijfermateriaal. In theorie zouden we ze voor Antwerpen eenvoudigweg kunnen verdubbelen (ticket + danspartner). In de praktijk zijn de ticketcijfers eerder te becijferen als $x * (1 + n)$ waarbij n zowel als een geheel of als een imaginair getal kon zijn. Ik ga er voor het gemak van uit dat de cijfers per jaar toch enige consistentie vertoonden, waardoor ze, mits enige nuance, geschikt leken om enkele relatieve trends te analyseren.

⁹² Lough, *Paris theatre audiences in the seventeenth & eighteenth centuries*; Semmens, *The Bals Publics at the Paris Opera in the Eighteenth Century*.

⁹³ “Archieven van de Heilige Geesttafel - Theater in het Tapissierspand”, 1800 1700, KK#2115, Stadsarchief Antwerpen; “Burgerlijke Godshuizen - Aalmoezenierstheater en Vermakelijkheden”, z.d., BE SA 367864, Stadsarchief Antwerpen.

Een redouteseizoen liep traditioneel van eind november (Sint-Cecilia) tot aan carnaval. Ze sprongen telkens over een kalenderjaar heen. Voor het gemak nam ik de cijfers per seizoen bij elkaar, omdat ze ook op deze manier in de boekhouding voorkwamen. Een beweging in twee golven sprong in het oog: eerst een toename van het gemiddeld aantal tickets per jaar, gevolgd door een toename in de frequentie van het aantal bals per redouteseizoen. De eerste beweging die vanaf 1774 inzette, kon eenvoudig worden verklaard door het feit dat men effectief had geïnvesteerd in de een grotere, zwevende balvloer. We weten vrij precies wanneer dit gebeurde via een ander kostenplaatje in dezelfde boekhouding. Betalingen aan timmerlieden of technici van het theater voor de opbouw en afbraak van de vloer kwamen in de boekhouding voor vanaf hetzelfde jaar 1774. Gelijkaardige onkosten doken ook in de boekhouding van de Brusselse schouwburg op vanaf 1773⁹⁴.

Timothy De Paepe ontwikkelde een 3D-computersimulatie om na te gaan hoe de constructie technisch in de ruimte paste. Uit zijn analyse van de boekhouding en ruimtelijkheid blijkt dat rond dezelfde tijd ook het theaterinterieur verregaand moest worden aangepast om er de nieuwe redoutes te kunnen verwelkomen. Op de vraag of een nieuwe vorm van entertainment uiteindelijk aanleiding gaf tot een aanpassing van de ruimtelijkheid kan bevestigend worden geantwoord. Deze vorm van investering (en aanpassing van het theaterinterieur) was legio in 18de eeuwse theaters in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège vanaf ca 1760. De Italiaanse interieurschilder Gian-Antonio Caldelli (1721 – 1791) kreeg zodoende zowel in Spa, Gent en Brussel de opdracht om in de zijwanden van de scène een vast, geschilderd decor voor een redoutesaal uit te werken⁹⁵. Dit interieur bleef tot voor kort onbekend omdat originele ontwerptekeningen of interieurbeelden niet beschikbaar bleken. Recent kwam ik via Brecht Desure op het spoor van het handschrift Goetsbloets dat in de KBR wordt bewaard en dat een unieke inkijk biedt op de Antwerpse redoutezaal⁹⁶.

⁹⁴ “Archief van de Koninklijke Muntchouwburg te Brussel 1773 - 1774. Overzicht van de opbrengsten van de abonnees & vaste kosten van de werking”, 1774 1773, I 608/129, Algemeen Rijksarchief Brussel.

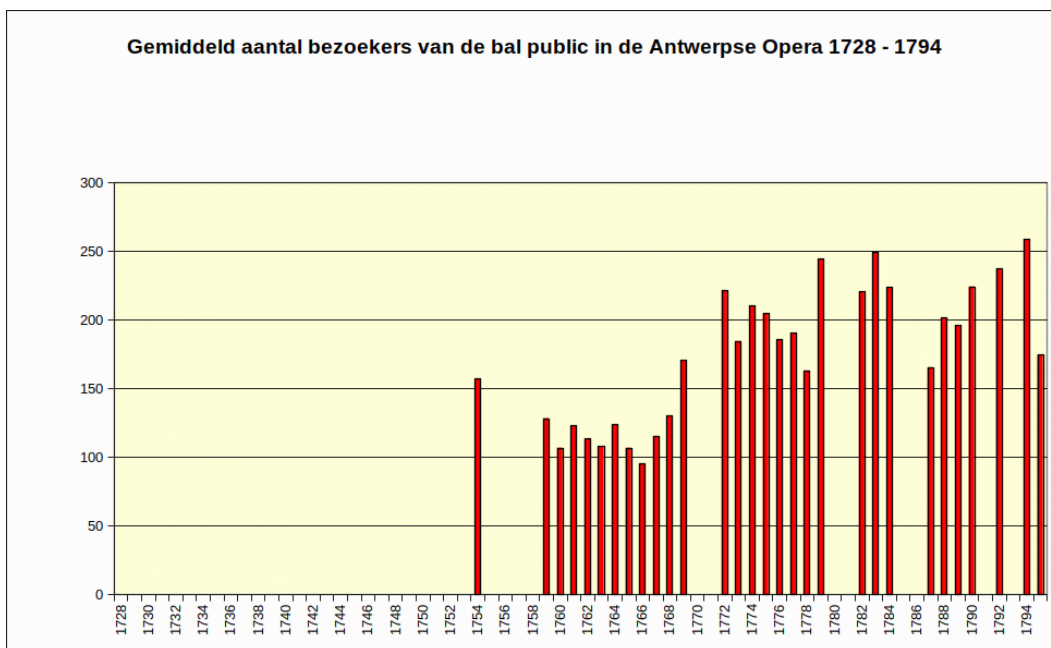
⁹⁵ de Paepe, “Dit luysterlijk prael-bal”. De Keizerszaal in Sint-Truiden is de enige intact bewaarde interieurschildering van Caldelli in onze gewesten voor zover ik weet.

⁹⁶ Brecht Deseure, “Liberté, Egalité, Fraternité ou la Mort. The Iconography of Injustice in the Work of Pierre Goetsbloets”, in: *Stefan Huygebaert, Georges Martyn, Vanessa Paumen, Eric Bousmar and Xavier Rousseaux (eds.). The Art of Law. Artistic Representations and Iconography of Law & Justice in Context from the Middle Ages to the First World War* (Berlin: Springer, 2018).

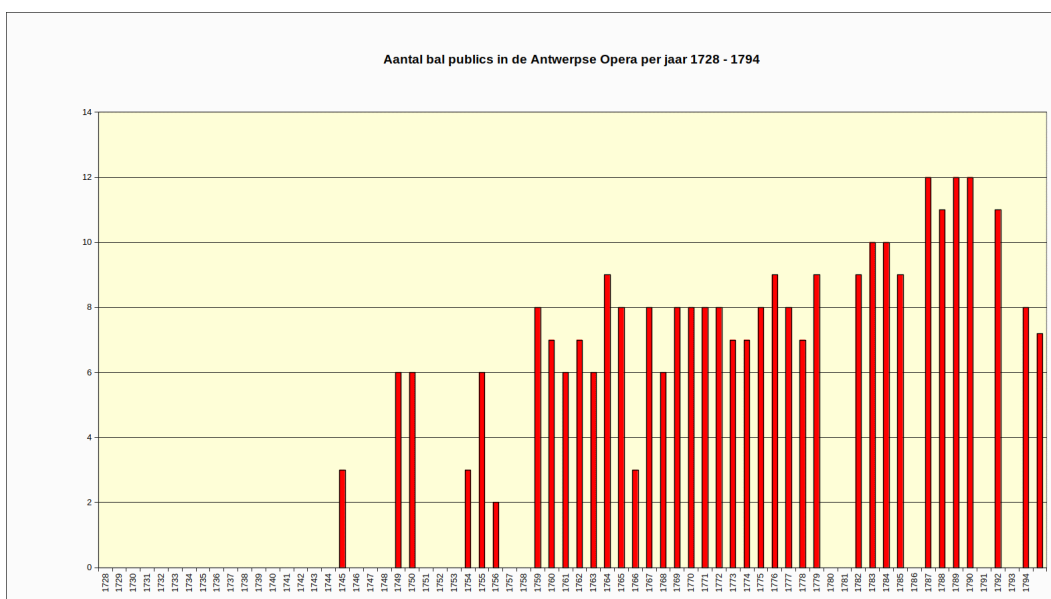


Afbeelding nr. 11: Een uniek zicht op de balzaal van de Antwerpse Opera en de scène met redoutezaal interieur van Caldelli ca 1797 – Bron: KBR – MS II 1492 V

Tenslotte, wanneer de maximale capaciteit van de nieuwe vloer was bereikt, zorgde een verhoging in de frequentie van het aantal bals per jaar ervoor dat alvast de sociale kant van de investering rendeerdde. Vanaf 1782 werden systematisch meer tickets verkocht op het totaal van één het balseizoen. Noem het een vorm van winstmaximalisatie.



Afbeelding nr. 12 : Gemiddeld aantal verkochte tickets van de bal publics per seizoen in het Antwerpse theater 1728 – 1794. Bron: OCMW Archief Antwerpen KH 928



Afbeelding nr. 13: Aantal bal publics in de Antwerpse Opera per seizoen 1728 – 1794. Bron: OCMW Archief Antwerpen KH 928

Deze elkaar opvolgende trends wezen er mijn inziens op dat er effectief sprake was van een zekere verbreding van dat deel van de elite dat het zich kon permitteren om het theater te bezoeken. Tegelijkertijd lag de ticketprijs in Antwerpen zo hoog (minimaal 1 fl. – een weekloon voor een gewone handwerker) dat de gewone man zich dergelijk vermaak waarschijnlijk niet had kunnen permitteren. Tegelijkertijd valt niet uit te sluiten dat dit toch gebeurde. Er waren in Antwerpen kostuumverhuurders actief in de carnavalsperiode waardoor iemand die flink had gespaard zich voor één avond een masker en domino kon

aanschaffen en zich helemaal laten onderdompelen in de rol van de rijkaard tijdens een carnavalsbal in het Antwerpse *Grand Théâtre*⁹⁷.

Het blijft zelfs een open vraag of, gezien de verbreding van de elite, of de topklasse uiteindelijk zelfs kwam opdagen tijdens redoutes en of ze effectief ook danste. Jozef Fort citeerde een lijst met daarop de namen van de mensen die tickets kochten voor een bal. Daarin bleken zowel namen van leden van de top als de middenklasse vrolijk door elkaar voor te komen. Maar merkte Fort op: het was niet omdat je tickets kocht dat je zelf aanwezig hoefde te zijn of dat je je mengde onder het gepeupel. Weense ooggetuigen vermeldden bijvoorbeeld dat de hogere adel, net zoals het hof zelf, zich doorgaans afzijdig hield tijdens de redoutes in de Weense Hofburg⁹⁸.

Voor Antwerpen kennen we dergelijke bronnen voorlopig niet. We weten niet wie naar de redoutes kwam en het is niet duidelijk wie effectief danste met wie. Wat uiteindelijk wel bleek, was dat men in Antwerpen en bij uitbreiding in andere stedelijke theaters in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège in hoofdzaak het Parijse model van de *bals publics* kopieerde, gebaseerd op een monopolie en in mindere mate het Weense of Britse model. Zoals gezegd werden deze bals zoals elders in Duitsland en Oostenrijk ook redoutes genoemd en was de invulling ervan grotendeels op die leest geschoeid. De Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège zaten met andere woorden, zoals wel vaker, schrijlings op verschillende tradities.

Vroege sociabiliteit als drijfveer achter een nieuwe architectuur

Dit hoofdstuk opende met de beschrijving van een nieuw type van entertainmentruimte, het basilica – type dat in Antwerpen rond 1813 haar entree maakte. Vervolgens werden de aanleidingen overlopen om tot een nieuwe architectuur te komen. Die vond waren te vinden in de opkomst van nieuwe vormen van entertainment, zoals het Parijse *bal public* dat ook bij ons aansloeg en onderdak kregen in bestaande theatergebouwen. Maar daarnaast kon de motor achter een meer radicale vernieuwing en architecturaal experiment ook uit een heel andere hoek komen, zoals in de Londense *pleasure gardens* al vanaf het midden van de 17de eeuw het geval was geweest. Een derde mogelijke motor achter vernieuwende architectuur was eveneens een oorspronkelijk Brits gegeven. Het ging om de veranderende sociabiliteit zoals deze vanaf het begin van de 18de eeuw aan de overzijde van Het Kanaal de kop opstak en die later, vanaf ca 1750, ook in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège navolging kreeg. Deze nieuwe sociabiliteit ontwikkelde zich parallel aan deze die zich in de openbare theaters voltrok, maar ze drukt haar stempel even zeer op het stedelijk weefsel.

Ik vermeldde reeds, hoe de Britse *assembly rooms* dit proces van de architecturale vernieuwing gebaseerd op nieuwe vormen van sociabiliteit illustreerden. De *Burlington Room* die in York (U.K.) gebouwd werd in 1735, was één van de oudste experimenten. Het ontwerp was gebaseerd op de tempel op de Akropolis in Athene en die inspiratie had Richard Boyle 3rd Earl of Burlington (1694 – 1753), die het ontwerp realiseerde, gehaald uit de geschriften van Vitruvius zoals Palladio ze tijdens de renaissance vertaalde. De *Earl* was één van de belangrijkste pleitbezorgers van de neo-palladium architectuur in Groot Britannië. Het initiatief

⁹⁷ “Verzameling Affiches (klein formaat) van de uitvoeringen die plaatsvonden in het Tapissierspand (Le Grand Théâtre) in Antwerpen”, z.d., BA#213, Stadsarchief Antwerpen.

⁹⁸ Fort, “The Public Balls in Late-Eighteen-Century Vienna”.

om de *Burlington Room* te bouwen kon bovendien niet los worden gezien van de ontwikkeling van een nieuwe, zich verbredende elite in het York van die dagen. Het ging om een mengeling van landelijke *gentry* en nieuwe stedelijke bourgeoisie en adel waarvan de namen voorkwamen op de lijst met aandeelhouders⁹⁹.

Het Britse ruimtelijk experiment ging soms nog veel verder. Heel wat basisgrondplannen uit de klassieke oudheid werden uitputtend onderzocht op hun bruikbaarheid. Het Griekse *Parthenon*, de Romeinse *Basilica*, zelfs de vroeg Byzantijnse *Hagia Sophia* passeerden allen de revue¹⁰⁰. Alles leek beter dan het Italiaanse hoefijzertheater met haar strenge hiërarchische opbouw van parterre en verschillende *rangés* met loges. Hoewel zelfs in dat ruimtelijke domein na verloop van tijd en onder impuls van een nieuwe sociabiliteit, nieuwe ontwerpen werden gerealiseerd. Onder meer het ontwerp van Ledoux voor de schouwburg van Besançon uit 1784, streefden naar minder hiërarchie en een meer gelijkwaardige beleving voor de toeschouwer¹⁰¹. Dit bleek zoals ik eerder aangaf niet meteen een trend die zich manifesteerde in ruimtelijke ontwerpen voor theaters in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège, wel integendeel.

Nu bleken er wel, zoals aan het begin van dit hoofdstuk werd vermeld, daarnaast wel degelijke vroege voorbeelden van entertainmentarchitectuur te bestaan die het basilica grondplan volgden. In het beperkt aantal studies dat er over verscheen, ging de aandacht zelden of nooit uit naar de relatie tussen gebouwtype en exploitatietype of exploitant. Duquenne ging als enige in op de mogelijke relaties tussen de vrijmetselarij en het ontwerp van het gebouw en de mogelijke verborgen symboliek die daarin verwerkt zou zijn geweest, maar hij liet uiteindelijk de vraag open of dit inderdaad het geval was¹⁰². Commercieel uitgebate entertainmentruimtes kwamen doorgaans pas veel later in de 19de eeuw, tijdens de Belle-Époque in beeld van onderzoekers¹⁰³. Zodoende bleef een analyse van deze nieuwe architectuur als onderdeel van een van een transnationale trend, grotendeels buiten beeld.

Het initiatief voor de vroegste entertainmentruimtes van het basilica-types ging in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège telkens effectief uit van een vereniging die tot het nieuwe type van burgerlijke sociëteiten kan worden gerekend of net door commerciële ondernemers die een maximale exploitatie van hun ruimtes nastreefden. Het verschil tussen commerciële uitbating en verenigingsleven was niet altijd precies te maken. Verenigingen namen bij gebrek aan juridische alternatieven de vormelijk/juridische geplogenheden over die ook voor bedrijven met aandeelhouders bestonden. Ze vormden een *société* wat zowel consequenties had voor het culturele, filosofische of maatschappelijke programma dat ze wilden realiseren als voor de verplichtingen inzake bedrijfsvoering (algemene vergadering, raad van bestuur, boekhouding, enz.). Voordien waren de stichtende leden ook financieel aansprakelijk als aandeelhouders van een vennootschap die (niet geheel) toevallig, culturele

⁹⁹ Peter Borsay, "Politeness and Elegance: The Cultural Re-Fashioning of Eighteenth-Century York", in *Eighteenth-Century York: Culture, Space and Society* (Borthwick Publications, 2003).

¹⁰⁰ Vanistendael, "Interieurs van Antwerpse danszalen (1844-1914)".

¹⁰¹ Thomas Crombez e.a., *Theater: een westerse geschiedenis* (LannooCampus, 2014), 171 – 173.

¹⁰² Xavier Duquenne, "La Salle du Concert Noble construite à Bruxelles en 1779", *Brusselse Cahiers Bruxellois*, *Revue d'Histoire Urbaine/Tijdschrift voor Stadsgeschiedenis*, XLV, nr. Promenades Musicales/Muzikale Wandelingen (2013): 167–90; Vanessa Krins, *Le Waux-Hall à Spa*, *Dossiers de la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles* 6 (Liège, 2000).

¹⁰³ Lionel Renieu, *Histoire des théâtres de Bruxelles: depuis leur origine jusqu'à ce jour* (Duchartre & Van Buggenhoudt, 1928); Gasnault, *Guinguettes et lorettes*.

doelen nastreefde. Maar op de keper beschouwd, konden zij zich evengoed geen faillissement permitteren. Net zoals bij iedere andere investering kon men op het einde van de rit desgevallend de kosten uit eigen zak betalen¹⁰⁴. In die zin leek hun uitbating ze vooral geïnspireerd door Britse, commerciële concepten eerder dan op Franse of Oostenrijkse.

Veruit de meeste studies over verenigingen die een nieuwe sociabiliteit nastreefden, hadden het tot nu toe vooral over de periode na 1800 toen deze onder impuls van het nieuwe Franse bestuur wettelijk verplicht werden zich naar de egalitaire principes van de Revolutie te schikken (zie deel II, hoofdstuk 3 en 4). Nieuwe types van verenigingen die in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège al rond 1760 ontstonden en die zich onder meer met de organisatie van concerten en bals inlieten, waren relatief zeldzaam, maar ze bestonden wel. Het waren precies deze verenigingen die in functie van hun maatschappelijke streefdoel ook vroeg investeerden in nieuwe infrastructuur. Het *Concert Bourgeois (1757)* en *Concert Noble (1787)* in Brussel waren bekend uit de literatuur, maar ook in het *Pays de Liège* werd met de oprichting van een *Société d'Émulation* een nieuwe toon gezet.

Het zou verkeerd zijn om te beweren dat concerten en bals de enige activiteiten waren die in de schoot van deze verenigingen plaatsvonden. Doorgaans bestonden dergelijke sociëteiten uit verschillende afdelingen die los van elkaar, maar wel onder hetzelfde vaandel en onder één dak hun activiteiten ter oefening van de sociabiliteit ontplooiden. De Luikse *Société d'Émulation (1779)* vertoonde bijvoorbeeld een opmerkelijke verwantschap met het schoolmakende *Felix Méritis (1777)* uit Amsterdam. Beide verenigingen ontstonden ook ongeveer gelijktijdig, al was er wel een duidelijk verschil op vlak van patronage. De Luikenaren zochten bewust protectie vanwege de verlichte Prins-bisschop, terwijl de Amsterdammers uit de Hollandse republiek gezien hun status als vrije burgers het best aan konden om zichzelf te patroneren¹⁰⁵.

De diversiteit van het muzikale aanbod dat deze verenigingen ontplooiden, omvatte zowel een concertprogrammatie als van bals. Enkel leden werden toegelaten via gecontroleerde ticketverkoop. Eenmaal lid kon men ook lezingen, tentoonstellingen, enz. bijwonen. In sociaal-cultureel opzicht waren dit vernieuwende verenigingen omdat ze in principe geen onderscheid maakten tussen rang of stand binnen hun ledenbestand. De naam van de Brusselse *Concert Noble* bleek in die zin enigszins misleidend omdat in de praktijk evengoed welgestelde burgers lid konden worden. Duquenne suggereerde zelfs dat ze als rechtstreekse opvolger moet worden beschouwd van de enigszins bloedeloos geworden *Concert Bourgeois*¹⁰⁶.

De Redoute en Waux-Hall van Spa, de Société d'Émulation te Luik en de Concert Noble te Brussel

Het vermarkten van entertainment was een van oorsprong Brits gegeven dat zich onder meer ontplooidde in het kielzog van een vernieuwde sociabiliteit. Maar ook van de puur

¹⁰⁴ Vanistendael, "Les Cléfs d'Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 – 1819".

¹⁰⁵ Loes Gompes, "Spiegel van Amsterdam : geschiedenis van Felix Meritis I", 2007; Albert d'Otreppe de Bouvette, *Les trois époques: le passé, le présent et l'avenir de la société libre d'émulation de Liège... ou esquisse historique de cette société* (Carmagne, 1853).

¹⁰⁶ Duquenne, "La Salle du Concert Noble construite à Bruxelles en 1779".

commerciële uitbatingen trof men in het Verenigd Koninkrijk vroege voorbeelden aan. Bath dat in muzikaal opzicht vaak als de evenknie van London werd beschouwd, omdat heel wat van de muzikanten die tot de top behoorden in de hoofdstedelijke theaterorkesten en frequent concerten en bals speelden. Wat ongetwijfeld te maken had met het feit dat de Londense *leisure class* er rendez-vous gaf om te kuren¹⁰⁷. Maar ook in continentaal Europa bleken badsteden in de loop van de 18de eeuw uit te groeien tot voortrekkers van een muziekprogrammatie geschoeid op commercieel leest. Het Engelse woord voor kuuroord is niet voor niets kortweg Spa, waardoor ons Belgische casinostadje nog steeds wereldberoemd is gebleven. Het is overbekend, dat nogal wat Britten ook kuuroorden bezochten op het continent en het valt niet uit te sluiten dat hun ideeëngoed precies daar voor het eerst wortel schoot.

Spa was zeker niet het vroegste continentale voorbeeld. Waar Karlsbad – het huidige Karlovy Vary in de Tsjechische Republiek - al rond 1720 haar opgang inzette, begon Spa aan haar doorontwikkeling tot internationaal befaamd kuuroord pas vanaf het midden van de 18de eeuw. Dat ging gepaard met de bouw en exploitatie van een specifieke infrastructuur, waarvan we tot vandaag de dag nog steeds sporen terugvinden¹⁰⁸. Twee concurrerende etablissementen werden in deze periode door de gemeente Spa uitgebouwd: de *Redoute* (1763) en de *Waux-Hall* (1769). Later kwam er nog het *Salon Levoz* bij, maar dat was een – privaat – geval apart. Het viel op dat, net zoals voor de stadstheaters het geval was, in Spa aanvankelijk publieke (= gemeentelijke) middelen werden aangewend om de initiële investeringen rond te krijgen. Daarna kwam de exploitatie soms, zoals in Spa in het geval van de *Waux-Hall*, op slinkse wijze in private handen terecht, waardoor een gecontesteerde monopoliepositie ontstond. Het inzet van publiek geld vereiste volgens de geldende traditie eventueel wel een monopoliepositie maar de uiteindelijke privé-exploitant wilde deze uit eigenbelang het liefste zo lang mogelijk vasthouden, wat uiteindelijk maar gedeeltelijk lukte¹⁰⁹.

Zowel de *Waux-Hall* als de *Redoute* van Spa waren gebouwen van het basilica-type. Alleen het oorspronkelijke gebouw van de *Waux-Hall* bleef bewaard, maar enkel voor de *Redoute* beschikte men in Spa over een gedeelte van de 18de-eeuwse exploitatieboekhouding zodat het entertainment aanbod kon worden geannaliseerd. Daaruit bleek dat bals veruit de belangrijkste bron van inkomsten betekenden voor de exploitanten. Gefortuneerde beroepsgokkers prefereerden eerder privé te gokken onder elkaar dan te worden afgetroefd door valsspelers in openbare speelzalen zoals de *Redoute*¹¹⁰. Hetzelfde fenomeen dat we aantreffen in Bath, waarbij muzikanten vanuit de hoofdstad afzakten naar de badstad tijdens het mooie seizoen, troffen we ook aan in Spa. Het balorkest van de *Redoute* van Spa werd gevormd door de muzikanten van de Luikse opera. Het theaterseizoen in Luik eindigde in mei en de muzikanten van het orkest trokken daarna naar Spa voor het mooie seizoen¹¹¹. Enkel tijdens de zomermaanden bloeide de entertainment- economie van Spa volledig open.

¹⁰⁷ Robert. Hyman, *The Pump Room Orchestra Bath : Three Centuries of Music and Social History*. (Hobnob Press, 2011).

¹⁰⁸ Léon Marquet en Bedoret, *A l'âge d'or de Spa – Le Waux-Hall au 18e siècle et du 19e siècle à nos jour* (Liège, 1985).

¹⁰⁹ Société d'archéologie de Bruxelles, *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles* (Bruxelles: Société royale d'archéologie de Bruxelles, 1887).

¹¹⁰ Marquet en Bedoret, *A l'âge d'or de Spa – Le Waux-Hall au 18e siècle et du 19e siècle à nos jour*.

¹¹¹ Jules Martiny, *Histoire Du Théâtre de Liège Depuis Son Origine Jusqu'à Nos Jours* (H. Vaillant-Carmanne, 1887), 34.

Een heel gelijkaardige situatie deed zich in dezelfde periode voor binnen het Londense entertainment-circuit. Muzikanten van de officiële stadstheaters speelden ook daar eerst hun seizoen uit en gingen vervolgens van mei tot september aan de slag in Bath of in de pleziertuinen zoals *Ranelagh* en *Vauxhall*¹¹². Ik heb die gang van zaken wel eens de *getijdeneconomie* genoemd, omdat net zoals bij kusttoerisme, er sprake is van een opkomend en een afgaand tij aan gasten, en bijgevolg van geldelijke inkomsten¹¹³.

COMPTES DE LA REDOUTE (sans les jeux de hasard)																			
SAISONS	1776	1777	1778	1779	1780	1781	1782	1783	1784	1785	1786	1787	1788	1790	1791	1792	1793	1794	Moyenne
RECETTES																			
Bals, assemblées	9442	10619	7389	7075	9783	11533	9198	9961	9721	3098	7750	8353	8194	689	12079	6574	745	5	7345
Dés	11442	9221	7315	8050	9790	8745	8318	6902	6165	1708	3928	4387	3385	0	5328	5786	7708	350	6054
Coméd., concerts	1590	2125	1458	1312	1644	1394	1726	1209	3233	1126	1199	1038	850						1531
Loyer boutiques	794	794	794	794	794	585	390	829	878	585	585	585	585	658					689
Billard	1097	1257	752	692		1044	470	1224	1310	256	664	875	1056						891
Restauration	4933	5164	3413	3389		4934	5625	4473	1800	1400	1719	2248	151	428	4646	3722	2342	88	2969
Non spécifié															3015	1865	1471	1227	1895
TOTAL	29298	29180	21121	21312	22011	28235	25727	24598	23107	8173	15845	17486	14671	1775	25068	17947	12266	1670	18861
DEPENSES																			
Employés	975	1054	996	877	877	1115	1374	973	527	806	1028	973	649						940
Musique	1143	1108	1061	1034	980	1103	939	1152	1037	980	975	1050	960	1684					1086
Café, chocolat,...	582	1036	591	508		1115	1652	1269	0	828									842
Réparations	1385	3641	6888	1494		1719	786	3131	846										2486
"Consommation"	5468	5941	4161	3845	6121	4757	4674	4927	2280										4686
Non spécifié										1637	145				7763	5851	10514	4249	5027
TOTAL	9553	12780	13697	7758	7978	9809	12425	11452	4690	3423	2976	2023	1609	0	9447	5851	10514	4249	7235
BENEFICES	19745	16400	7424	13554	14033	18426	13302	13146	18417	4750	12869	15463	13062	1775	15621	12096	1752	-2759	11625

Afbeelding nr. 14: Tabel met inkomsten uit gokken en bals voor de Redoute van Spa 18de eeuw –
Bron: Paul Bertholet, *Les jeux de hasard à Spa au XVIIIe siècle: aspects économiques, sociaux, démographiques et politiques*, Liège 1988, pg 65

Het commerciële karakter van Spa was uniek voor de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège waardoor de *Waux-Hall* (1779) en de *Redoute* (1763) kunnen beschouwd moeten worden als twee van de vroegste voorbeelden van een nieuwe type van zuiver commercieel entertainment-gebouw in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège en bij uitbreiding in heel continentaal Europa. De Redoute werd uiteindelijk zelf vroeger gerealiseerd dan vergelijkbare entertainmentarchitectuur in Bath, waar de *Assembly Rooms* pas in 1771 hun deuren openden. Maar zelfs in badsteden die vroeger met hun exploitatie startten zoals het Boheemse Karlsbad (Karlo Vyvary) slaagden er pas later in om een gelijkwaardige infrastructuur te realiseren. Het huidige *Grand Hotel Pupp* dateert van 1775. Het was bij de huidige stand van het onderzoek niet duidelijk wie elkaar in deze kan hebben beïnvloed en of er effectief sprake was van een transnationale trend.

Maar ook in Luik was men er vroeg bij om de nieuwe bal publics te bedenken met een eigen balzaal. Het is helaas niet duidelijk welk grondplan de oorspronkelijke zaal van de Luikse *Société d'Émulation* had. Vanaf 1779 nam de vereniging de al bestaande redoutezaal over

¹¹² John Spitzer en Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815* (Oxford: OUP, Oxford, 2004), 283.

¹¹³ "Getijdeneconomie", geraadpleegd 2 augustus 2017, <http://dansant.org/2011/11/getijdeneconomie/>.

van Prins-bisschop Velbruck die er tot dan toe regelmatig concerten en bals in organiseerde. Deze zaal zou naar verluidt gerealiseerd zijn in 1761, waardoor ze, na de redoutensaal op de Weense hofburg (???) als één van de vroegste voorbeelden van een dergelijke architectuur moet worden beschouwd. Het viel daarbij op dat zowel de *Redoute* van Spa als die van Luik ongeveer gelijktijdig werden gebouwd en dat de initiatiefnemers elkaar bijzonder goed moeten hebben gekend. De oorspronkelijke *Redoute* van Spa werd door de Luikse architect Barthélemy Digneffe (1724 – 1784) ontworpen. Hij zou later in 1767 ook nog de verbouwing van het Luikse douanedepot tot officieel stadstheater op zich nemen en was vertrouwd met entertainment-architectuur¹¹⁴. De zaal van de *Société d'Émulation* zou later nog tot tweemaal toe grondig verbouwd worden. Uiteindelijk brandde ze in 1914 volledig uit tijdens de begindagen van W.O. I. Vandaag is op dezelfde plek het *Théâtre de la Place* gevestigd. Van het oorspronkelijke ontwerp bleef bijgevolg niets meer bewaard en er is ook geen bouwhistorisch onderzoek beschikbaar dat uitsluitsel hierover zou kunnen geven.

In 1779 bouwde de *Concert Noble* haar nieuwe zaal in Brussel op een perceel tussen de huidige Hertogstraat, de Drukpersstraat en Leuvense steenweg waar zich vandaag het Vlaams Parlement bevindt. Deze zaal had eveneens een basilica-grondplan, maar ze bevond zich tevens op de *piano nobile* ofte, de eerste verdieping, terwijl de horeca uitbating zich op het gelijkvloers bevond. Een haast identieke inrichting zouden we later aantreffen bij de nieuwe zaal van de *Société Philharmonique* in Antwerpen die in 1813 zou verrijzen aan de Arenbergstraat, op de plaats waar vandaag het Theaterhotel is gevestigd¹¹⁵.

Waar de gemiddelde Antwerpenaar danste

Tot hier toe ging het enkel om entertainment ruimtes die bedoeld waren voor het kapitaalkrachtige gedeelte van de bevolking. De dynamiek die de Franse dansrage na 1800 teweegbracht in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège en die het hoofdthema van deel II vormt, deed veronderstellen dat er voordien al een bredere basis voor sociale danscultuur moest hebben bestaan. Maar hoe kon deze worden onderzocht wanneer andere bals nauwelijks voorkwamen in de rekeningen van bvb. de Antwerpse Aalmoezeniers en geen andere systematische overzichten (pers, almanachs, enz.) bestonden waaruit men het bestaan van andere bals zou kunnen afleiden?

Er doken regelmatig straatartiesten zoals dansende beren of goochelaars op in hun cijfers die bewezen dat ze vrij streng toezagen op initiatieven die de lagere sociale strata van de bevolking een aanbod wilden doen. Maar wanneer de Antwerpse boekhouding van het recht der armen uit de tweede helft van de 18de eeuw naast deze van na 1800 wordt gelegd, bleken in die laatste aparte lijsten terug te vinden voor carnavalsbals en bals naar aanleiding van kermissen of jaarmarkten. Daarnaast kwamen ook bals in publieke danszalen in handen van commerciële uitbaters. Noch het ene, noch het andere fenomeen kwam in de boekhouding van de Antwerpse Aalmoezeniers als een systematisch gegeven voor in de periode 1756 – 1794. Van een alternatief circuit van volkse danszalen was bijgevolg, vóór de komst van de Fransen, zo goed als zeker geen sprake.

¹¹⁴ “Barthélemy Digneffe”, in *Wikipedia*, 4 mei 2015, https://nl.wikipedia.org/w/index.php?title=Barth%C3%A9lemy_Digneffe&oldid=44086329.

¹¹⁵ Duquenne, “La Salle du Concert Noble construite à Bruxelles en 1779”; Vanistendael, “Interieurs van Antwerpse danszalen (1844-1914)”.

Een overzichtslijst van herbergen uit 1796 staaft deze analyse concreet. Wanneer de Fransen in 1794 de stad bezetten, verordende het militaire bestuur al snel de oplijsting van alle herbergen en cabarets. Deze was minder bedoeld om op basis daarvan taksen te innen, de achterliggende bezorgdheid was het voorkomen van mouterij. In de bewuste lijst stond naast naam en het adres van de gelegenheden waar werd gedanst, daarom ook aangeven waar zich alle bordelen en slijterijen voor sterke drank bevonden.

Locatie	Commentaar
La Flèche Courte Rue de la Boutique	Cabarets 2ième Section – on y danse
La Couronne Courte Rue de la Boutique	Cabarets 2ième Section – on y danse
L'Homme Sauvage Marché au Boeufs	Cabarets 2ième Section – on y danse
Het Beyltjen Everdijkstraat	Cabarets 4ième Section, Mauvais Cabaret – on y danse
Kleyn Vers	Cabarets 4ième Section, Mauvais Cabaret – on y danse
L'Homme Sauvage Rue du Fromage Nr 552	Cabarets 1ière section Cabaret et Danse On y Danse le Dimanche
Au Saumon Marché Au Pois Nr 571	Cabarets 1ière section Cabaret et Danse On y Danse le Dimanche
Au Drapeau américain Rue de Nantes Nr 176	Cabarets 1ière section Cabaret et Danse On y Danse le Dimanche
à la Frégate Rue de Nantes Nr 139	Cabarets 1ière section Cabaret et Danse On y Danse le Dimanche
Au Carpes Canal des Harangs Nr 1418	Cabarets 1ière section Cabaret et Danse On y Danse le Dimanche
Au Rupelmonde	Cabarets 1ière section Cabaret et Danse On y Danse le Dimanche

Tabel Bron: Stadsarchief Antwerpen– Politierglementen voor Cabarets (1836 – 1849)¹¹⁶

In 1796 bleken in Antwerpen slechts 11 herbergen bekend waar werd gedanst op een totaal van 196 (5,61%). Dit relatief lage cijfer betekende niet alleen in Antwerpen een relatieve luwte voor de storm. Een paar jaar later zouden deze aantallen in de tientallen oplopen. Dit was niet eens een exclusief Antwerps fenomeen. Ook voor Parijs moest Gasnault vaststellen dat een vast circuit van danszalen en *guinguettes* naast de officiële theaters zich pas na 1800 een plaatsje op de entertainmentmarkt wist te veroveren, maar dan wel meteen ook massaal¹¹⁷.

¹¹⁶ “Stadsarchief Antwerpen, – Politierglementen voor Cabarets (1836 – 1849)”, z.d., MA#513, Stadsarchief Antwerpen.

¹¹⁷ François Gasnault, *Guinguettes et lorettes: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870* (Aubier, 1986).

Maar er waren voor de gewone man wel degelijk alternatieven om regelmatig uit dansen te gaan. Zoals gezegd, vonden er sinds de middeleeuwen jaarlijks parochiekermissen en jaarmarkten plaats tijdens dewelke traditioneel bals in de publieke ruimte georganiseerd werden. Maar het bleek helemaal niet zo eenvoudig om over de organisatie van dergelijke jaarfeesten betrouwbaar en bruikbaar bronnenmateriaal terug te vinden in de archieven. Het bleek uiteindelijk maar aan de hand van de taxatiedossiers van het recht der armen van na 1800 dat dat kon worden afgeleid wanneer en waar binnen de Antwerpse stadswallen de jaarlijkse parochiekermissen traditioneel hadden plaatsvonden:

- Kermis van Sint-Joris: 28 en 29 april, 1 mei
- Kleine Kermis: na Pinksteren, eind mei – eind juni, meestal 3 aansluitende feestdagen
- Kermis van St Elooi: 02 juli
- Kermis van Sint-Norbert: 16 en 17 juli
- Kermis van Pieter Pots: eerste week van Augustus
- Grote Kermis: na 15 augustus, zoals carnaval, zondag-, maandag- ,en dinsdagavond en de zondagavond op het einde van de week
- Kermis van Sint-Jacob: 28 en 29 Augustus
- Kermis van Sint Augustijn: 30 en 31 augustus
- Kermis van Sint Andries: 20 en 21 september

Bron: Stadsarchief Antwerpen, Archief van de Burgerlijke Godshuizen en het Bureel van Weldadigheden, Bureel van Weldadigheid, Bals & Openbare vermakelijkheden, jaar 1808¹¹⁸.

Men kan ervan uitgaan dat deze kermissen en hun bals ook al bestonden vóór de komst van de Fransen, maar dat men ze tijdens het *Ancien Régime* om bepaalde redenen niet op dezelfde manier belastte als de bals in het *Grand Théâtre*. Het waren in Antwerpen uiteindelijk de Aalmoezeniers – een religieuze instelling – die de parochies waarvoor zij de aalmoezen inden, inkomsten bezorgde door het recht der armen op te eisen van theaterdirecteurs en andere organisatoren van openbare vermakelijkheden. Het leek weinig effectief en zelfs contraproductief om vervolgens het feest van de parochie op dezelfde manier met extra kosten te overladen. Alleen was hierover helaas geen letter aan regelgeving in de vorm van verordeningen, verboden of plakكاتen, terug te vinden. Het gebeurde niet en iedereen was het daar blijkbaar zo roerend over eens dat men niet eens de moeite nam om de praktijk in een wet of verordening te gieten. De Fransen bekeken kermissen door een heel andere bril. Het waren feesten georganiseerd door de kerk en aangezien religieuze instellingen niet langer boven de wet stonden, moesten ook zij voortaan het recht der armen betalen aan de seculiere overheid. Het lijstje hierboven illustreerde het resultaat van hun zienswijze.

Bij gebrek aan dansherbergen vonden de bals tijdens parochiekermissen waarschijnlijk plaats in de open lucht of onder tijdelijke tentconstructies, een praktijk die, zoals gezegd, aansloot bij deze van het foire-theater. Aangezien kermissen destijds gratis waren, moet het voor de modale Antwerpenaar, jong van bloed, mogelijk zijn geweest om tijdens het mooie seizoen (tussen Pinksteren en eind september) haast wekelijks naar een bal te gaan. Wat

¹¹⁸ "Bals en openbare vermakelijkheden 1805 - 1818", z.d., Archief van de Burgerlijke Godshuizen en het Bureel van Weldadigheid, Stadsarchief Antwerpen.

vandaag groot Antwerpen is, lag toentertijd grotendeels buiten de stadswallen, maar het was bezwaarlijk veraf te noemen. Te voet kon je Berchem, Borgerhout, Deurne, Zandvliet, Ekeren, enz. gemakkelijk bereiken. Er was met andere woorden naar alle waarschijnlijkheid wel degelijk een traditioneel circuit voor sociale dans bestemd voor het gewone volk. Het bleek alleen haast onmogelijk systematisch in beeld te brengen op basis van archiefonderzoek. Het was ook niet afhankelijk van een vaste infrastructuur en het werd wellicht oogluikend toegelaten ondanks het monopolie van het stadstheater. Daardoor is het heel moeilijk uit te maken hoe populair kermisbals waren en hoeveel dansers er kwamen opdagen vóór de komst van de Fransen. Over de sociale gelaagdheid van dergelijke evenementen waren geen gegevens beschikbaar. Maar gezien de reeds vermelde, explosieve ontwikkelingen na 1800, was het wel aannemelijk dat er reeds een redelijk breed gedragen basis voor sociale danscultuur bestond voordien. De opbloei van de openbare danscultuur in de Zuidelijk Nederlanden en het Pays de Liège die na 1800 zichtbaar werd, werd met andere woorden tussen 1756 en 1795 voorafgegaan door een vrij breed gedragen populariteit van de sociale danscultuur bij alle lagen van de bevolking.

Conclusie

Het basilica grondplan dat uiteindelijk school zal maken in heel Noordwest-Europa ontstond al een stuk vroeger dan tot nu door de bestaande historiografie werd aangenomen. Het dook in zijn vroege vorm op daar waar nieuwe vormen van sociabiliteit ontstonden of waar een commerciële vennootschap ruimtes zocht om een nieuwe en meer sociaal gedifferentieerde elite te verwelkomen. De architecturale voorbeelden uit Luik, Spa en Brussel kunnen in die zin beschouwd worden als een streven naar een gelijkwaardige beleving van het entertainment door alle aanwezigen in eenzelfde ruimte, op hetzelfde moment en voor eenzelfde entreegeld.

Bij een zittend concert of een theatervoorstelling was altijd sprake van een zekere hiërarchie omdat de opstelling van de zitplaatsen deze nu eenmaal suggereerde (eerste rij, tweede, enz.). Een bal functioneerde fundamenteel anders. Iedereen stond letterlijk op gelijke voet op een dansvloer en het sociale onderscheid kon moeilijker worden afgedwongen in een danszaal van het basilica-type dan in een Italiaans hoefijzertheater waar het *bal public* tot dan toe had plaatsgevonden. Het hoefijzertheater bezat nog altijd loges die zich letterlijk boven het dansende deel van het publiek bevonden. In de meeste hoefijzertheaters werden ook aparte tickets verkocht voor de loges tijdens bals en deze waren volgens Richard Semmens in prijs gedifferentieerd naar gelang de *rangé*.

Sommige danszalen met basilica grondplan beschikten weliswaar over een gaanderij op de verdieping, maar er zijn mij geen verschillen bekend in prijszetting tijdens bals voor deze zitplaatsen. De focus bij bals bleef tot aan de Franse tijd toch vooral op actieve participatie liggen. Men danste zelf of men was beschikbaar voor het bal. Tijdens de *redoutes* die in het Antwerpse *Grand Théâtre* plaatsvonden kon men daar op twee manieren aan ontsnappen: door een loge te betalen of door een tafeltje te reserveren waaraan men kon deelnemen aan het quadrille kaartspel. In de *Redoute* van Spa kon men gokken of dineren of dansen, maar dat betrof daar telkens aparte exploitaties.

Of de verschillende subgroepen binnen de elite zich daadwerkelijk vermengden of ook omgang met lagere sociale strata van de bevolking nastreefden is lastig om uit te maken op basis van de gegevens waarover we vandaag beschikken. Maar de sociale differentiatie binnen de elite zelf zorgde tussen 1756 en 1794 wel voor een dynamisering van het entertainment-aanbod in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Om dit nieuwe en populaire aanbod enigszins te kunnen exploiteren waren bijkomende investeringen in bestaande infrastructuur wenselijk. Het *bal public* ging vanaf ca. 1760 tot het vaste aanbod behoren van de stedelijke theaters in Antwerpen, Brussel, Gent, Luik, Verviers, enz. De uitbaters van deze theaters investeerden daartoe in nieuwe zwevende balvloeren en passende interieurs.

Verenigingen die nieuwe vormen van sociabiliteit nastreefden zoals de *Société d'Émulation* in Luik of de *Concert Noble* in Brussel investeerden in nieuwe entertainment ruimtes vooral omdat zij zich niet konden vinden in de strikte hiërarchische indeling van de hoefijzertheaters in de stedelijke contexten waar zij zich ontwikkelden. Het Basilica-plan waarop de ruimtes die zij lieten bouwen was gebaseerd was reeds in de eerste helft van de 18de eeuw ontstaan in Groot-Brittannië waar, eveneens onder impuls van een vernieuwde sociabiliteit, *assembly rooms* werden gerealiseerd. De drijfveer voor deze architecturale vernieuwing (ten opzichte van het Italiaanse hoefijzertheater) kwam niet louter voort uit de inspiraties en aspiraties waarop de *palladium* architectuur was gebaseerd. Vooral de opkomst van de *pleasure gardens* vanaf het laatste kwart van de 17de eeuw bleek erg invloedrijk, zelfs op transnationaal vlak. In Groot-Brittannië zorgde de verankering van tijdelijke entertainmentinfrastructuur (lees theatertenten) in een vastgoedinvestering voor een nieuwe dynamiek, in Frankrijk was vooral de scheiding van verschillende functies binnen één gebouw bepalend omdat deze zienswijze later door de openbare, stedelijke theaters werd overgenomen. Dergelijke trends werden in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège pas veel later zichtbaar. Wat betreft de nieuwe concert- en danszalen van het basilica-type bleken wel degelijk en op Europees niveau vroege voorbeelden terug te vinden.

Een bijkomende reden waarom verenigingen die nieuwe vormen van sociabiliteit nastreefden zich genoodzaakt zagen zelf te investeren, was dat in de tweede helft van de 18de eeuw in de meeste steden van de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège, voorlopig geen sprake was van andere vaste infrastructuur voor entertainment. Wel bestond een circuit van kleinere zalen in de meeste verstedelijkte kernen waar een paar keer per jaar bals, diners of theateropvoeringen plaatsvonden. Niet zelden waren de bestaande ruimtes in handen van organisaties die vandaag gerekend worden tot de oude vormen van sociabiliteit zoals gilden of rederijderskamers. De nieuwe verenigingen kwamen ook in dat circuit uiteindelijk niet aan hun trekken. Maar binnen één stad was het aanbod van een vaste entertainmentinfrastructuur doorgaans eerder gering.

Tot slot bleef het concept van de commerciële balzaal, waar regelmatig – ook buiten de feestmomenten op de jaarkalender openbare bals plaatsvonden – tot aan de komst van de Fransen, beperkt tot specifieke omstandigheden zoals in het kuuroord Spa. Bals voor ander sociale groepen vonden meestal plaats in de context van parochiekermissen en andere openbare feestelijkheden. Ze waren niet afhankelijk van een vaste infrastructuur. De commerciële exploitatie van entertainmentruimtes in Spa, de *Redoute* en de *Waux-Hall* vormden in die zin unieke uitzonderingen voor de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège.

Hoofdstuk 3: Doelpublieken voor gedrukte dansbeschrijvingen

Inleiding

Dit hoofdstuk valt deels buiten de vier thema's die ik in de algemene inleiding beschreef. Het is meer specifiek gewijd aan de disseminatie van dansrepertoires zelf het hoofdonderwerp van dit proefschrift. In de algemene inleiding constateerde ik dat in druk verschenen dansbeschrijvingen historisch gezien maar een beperkte rol speelden bij de kennisoverdracht onder dansers en zodoende meer in het algemeen weinig impact hadden op de ontwikkeling van de sociale danscultuur. Dansers leerden in het verleden, maar ook vandaag nog, hoofdzakelijk dansen van andere dansers. Dit immateriële proces van kennisoverdracht, los van materiële dragers of dansleraars staat centraal staan in dit proefschrift omdat het mijn inziens een essentiële schakel vormde in de disseminatie van nieuwe dansrepertoires. Zowel dansers als danshistorici wisten dit al langer, maar toch bleken internationaal bekeken heel wat publicaties over 18de-eeuwse sociale dansgeschiedenis aan geannoteerde dans gewijd. Ook in het binnenland was dit zo en deze interesse scheen, wat betreft de 18de-eeuwse dansvormen, vooral te komen uit middens begaan met folkloredans. Aangezien voor dezelfde periode tot nu toe geen of weinig materiaal bestond dat handelde over de sociaal-culturele achtergronden van de kennisoverdracht onder dansers, kon ik niet helemaal voorbijgaan aan de resultaten die deze benadering tot nu toe opleverde¹¹⁹.

Net zoals de vorige twee hoofdstukken zal ik ook hier trachten na te gaan welke basis al aanwezig was die de dansrage kon helpen te verklaren die tijdens de Franse tijd naar onze gewesten kwam overgewaaid. Tijdens de tweede helft van de 18de eeuw raakte de danskennis die voordien hoofdzakelijk bij dansmeesters te vinden was, langzamerhand gemeengoed onder *dilettanti*. Zoals in delen II en III nog aan bod zal komen, stond het niveau van deze geïnterioriseerde kennis aan dansfiguren, dansroutines en danspassen tijdens de hoogdagen van de quadrille (ca 1800 – 1820) op eenzame hoogte in de westerse geschiedenis. Welke evolutie was daaraan voorafgegaan die dit mogelijk had gemaakt?

Evolutie tot aan de Revolutie

Processen van kennisoverdracht onder dansers kregen tot nu toe weinig of geen aandacht in de historiografie. De meest voorkomende vraagstelling was tot nu toe hoofdzakelijk artistiek: hoe kunnen we een beschrijving die via historische bronnen tot ons kwam acceptabel interpreteren en zo getrouw mogelijk her-uitvoeren? Soms gebeurde dat onderzoek in functie van een re-enactment – zoals voor een bepaalde film scène of als toeristische attractie. Maar meestal vond deze een dankbare voedingsbodem in de historische of folkloristische uitvoeringspraktijk van muziek of theater. Men bleef daarbij in grote mate schatplichtig aan de schaarse primaire, choreografische bronnen waarover men beschikte, al combineerde

¹¹⁹ Jean Philippe Van Aelbrouck, *Les contredanses du journal musical liégeois "L'Écho": (1758-1773)* (Bruxelles: Min. de la Com. fr., 1986); Léopold Ferry en Jean Philippe Van Aelbrouck, Jean-Philippe, *Le Bouquet tout Fait au Quarante Nouvelles Contre-Danses* (Bruxelles: Commission royale b., 1990); André de Bra en Nora vande Voorde-Hendriks, *Gentse kontradansen* (Vlaamse Volkskunstbeweging, 1987).

men deze wel regelmatig met secundair bronnenmateriaal. Men wilde graag meer weten over de dansruimte, de kostumering van de dansers, bredere maatschappelijke tendensen en trends uit de tijd waarin de dans werd uitgevoerd, de perceptie van toeschouwers via ooggetuigenverslagen, enz.¹²⁰.

Tegelijkertijd bleef men in dergelijke studies al te vaak schatplichtig aan twee hypothetische veronderstellingen die, mijn inziens, een beter begrip van het onderzochte materiaal in de weg stonden. De eerste was de veronderstelde band van dansvormen met de *locus* waar ze ontstonden en daaraan gekoppeld een veronderstelde disseminatie van repertoires van centrum naar periferie. De tweede was het gebruik van een verouderde classificatie in onderscheidbare sociale strata ontleend aan het paradigma van het van het *gesunkenes Kulturgut* of *trickle down* theorie¹²¹.

De eerste veronderstelling dat dansen een lokaal karakter zouden uitstralen bleek bijzonder hardnekkig en was bij verschillende historici terug te vinden. Zelfs de immer kritische Peter Burke liet zich ertoe verleiden te stellen dat het bergachtige karakter van bepaalde streken invloed uitoefende op het karakter van de volksdansen uit die streken daar het op de een of andere manier aanleiding zou hebben gegeven tot de ontwikkeling gesprongen volksdansen¹²². Het uitgangspunt bij de meeste van dergelijke hypothesen bleek die van een absoluut of relatief isolement waarin culturen zich een identiteit verwierven. Een dansvorm zou ontstaan op basis van geïsoleerde, lokale omstandigheden. Daaraan ontleende ze haar karakter en daardoor verschilde ze ook van dansen die op andere plaatsen ontstonden of meer onderhevig waren aan invloeden van buitenaf. Nadat zo'n dansvorm in zuivere vorm was ontwikkeld, kon ze zich vervolgens verspreiden naar andere gebieden. Daar onderging de dans opnieuw een toe-eigeningsproces door een plaatselijke bevolking, tot op dat moment opnieuw relatief vrij van vreemde invloed, waardoor de dans opnieuw een "eigen", meer plaatselijk karakter, kreeg (folklorisatie). Als bedenker van die laatste term, kon Jean-Michel Guilcher als een invloedrijk aanhanger van deze denkbeelden worden beschouwd. Omdat hij zich hoofdzakelijk concentreerde op Parijse bronnen voor zijn onderzoek naar de ontwikkeling van de contredanse op Frans grondgebied, leek zijn stelling ook lange tijd plausibel. Parijs (en bij uitbreiding Versailles) stonden bekend als typevoorbeelden van een gecentraliseerde cultuursfeer binnen Frankrijk en zelfs tot ver daar buiten¹²³.

Of dit model ook toepasbaar was op een gebied als de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège viel nog te bezien. Deze regio bevond zich niet bepaald in geïsoleerde omstandigheden, maar net op een druk kruispunt waar veel internationale invloeden samenvloeiden. Als handelsnatie onderhielden men al vele eeuwen commerciële contacten met zowat de hele wereld. Het leek niet meer dan evident als langs dezelfde wegen en kanalen ook dansante kennis werd uitgewisseld. Een paar voorbeelden uit Amsterdam illustreerden hoe onhoudbaar een strikt nationale benadering zoals deze van Guilcher in de praktijk bleek te zijn. Bij Markardt in Amsterdam verschenen in 1775 een zestal bundels van de hand van L. Baland, balletmeester te Brussel. L. Baland (? –?) kwam oorspronkelijk uit

¹²⁰ Gayle Kassing, *History of Dance: An Interactive Arts Approach* (Human Kinetics, 2007).

¹²¹ Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Olms, 1984).

¹²² Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (Ashgate Publishing, Ltd., 2009), p 59: Leaping dances seem to be associated with mountainous regions, in Basque country, in Norway and in the highlands of Bavaria, Poland and Scotland, probably because this was an old form of dance which did not survive in the plains. .

¹²³ J.-M. Guilcher, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse* (Paris, 2014).

Parijs waar hij verbonden was aan de *Comédie Italienne*. Rond 1770 werd bij balletmeester in Den Haag, maar in 1778 verkaste hij alweer naar Brussel. Na een paar wisselende aanstellingen in Den Haag en opnieuw Brussel eindigde hij tenslotte in Lille (Rijsel)¹²⁴.

Zoals ik in hoofdstuk 1 van dit eerste deel besprak, vormde het gegeven van de culturele mobiliteit van muzikanten al veel langer een vast onderdeel van internationaal musicologisch onderzoek. De geschiedenis van de opera of de ontwikkeling van het orkest zouden niet geschreven kunnen worden zonder een transnationale benadering. Ik heb me altijd afgevraagd waarom dit voor dansmuziek in handschrift of in gedrukte vorm *per se* anders zou moeten zijn geweest. Er waren mijn inziens geen geldige redenen om te veronderstellen dat dansvormen of dansmuziek samen met hun dragers, niet even goed transnationaal circuleerden dan welke andere types van repertoires ook. Er bleven evenmin veel argumenten over om het eenrichtingsverkeer van centrum naar periferie te onderbouwen. De uitgesproken transnationale mobiliteit van dansmeesters en muzikanten sprak dit om te beginnen tegen. Zij reisden, net als Mozart destijds, van centrum naar centrum, kleinere en grotere, waarbij ze onderweg halt hielden in allerhande perifere plaatsen waar zij even goed een stuiver trachtten bij te verdienen. Al was het maar om de hoge reiskosten te drukken¹²⁵.

Intrinsiek deed dit idee ook afbreuk aan de stelling die ik in de algemene inleiding verwoordde, dat dansvormen haast noodgedwongen veranderden naarmate ze worden overgedragen op andere dansers. Het disseminatieproces werd vooral gekenmerkt door uitwisseling en wederzijdse beïnvloeding, in essentie een vorm van tweerichtingsverkeer. Dit inzicht bood ook een betere verklaring voor de feitelijke vaststelling dat de Europese danscultuur onmiskenbaar weinig regionale verschillen vertoonde tussen 1756 en 1794. Ten minste niet op microniveau, zoals 20ste-eeuwse volkskundigen later zouden beargumenteren. Variatie per dorp van bepaalde danstypes konden zij bij gebrek aan bronnen feitelijk niet aantonen voor deze periode. Op macroniveau was er wel degelijk regionale variatie in voorkeuren voor bepaalde repertoires of dansstijlen. De Franse culturele invloedssfeer verschilde van de Duitse, Britse, Italiaanse, Spaanse, enz. Maar aangezien onze gewesten precies op het kruispunt lagen tussen een aantal van deze invloedssferen, leek het mij net interessant om, net zoals ik al deed voor de ontwikkeling van de ruimtelijkheid van danszalen, ook voor de in druk gepubliceerde repertoires, na te gaan of deze verschillende invloeden ook op dit domein werden aangetroffen¹²⁶.

De namen van de dansen die onderzoekers aantreffen in bronnen mochten op zich geïnspireerd zijn op lokale gebeurtenissen of omstandigheden, maar de choreografieën en notatievormen waren onmiskenbaar internationaal van oorsprong en toepassing. Daar waren ook goede redenen voor. Zowel de markt voor publicaties met dansnotatie als de markt voor danskennis van de dansmeesters die deze publiceerden, waren resoluut internationaal. De transnationale mobiliteit van dansmeesters vormde hiervoor een duidelijke aanwijzing en ze versterkte bijkomend ook een gewenste uniformiteit¹²⁷.

¹²⁴ L. Baland, *Twaalf contredansen: voor de viool en dwars fluyt als mede met desselfs figuren om se op een gemakelyke wysen de selven te dansen: sesde deel* (Amsterdam: Markordt, [177X?]); Jean-Philippe Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs: chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830* (Bruxelles: Editions Mardaga, 1994).

¹²⁵ Haas en Smets, *Mozart in België*.

¹²⁶ Boone, *Brabantse danstradities*.

¹²⁷ Wilfrid Brulez, *Cultuur en getal: aspecten van de relatie economie-maatschappij-cultuur in Europa tussen 1400 en 1800* (Nederlandse Vereniging tot beoefening van de Sociale Geschiedenis, 1986).

Ook de tweede veronderstelling, die uitging van een streng afgebakende sociaal-culturele categorisering bleek eveneens heel wat aanhangers en navolgers te kennen. Al te vaak verviel men tot het beperkte arsenaal van hof- of podiumdans (adel), als gemeenschapsdans (burgerij) of volksdans (het plebs). In een recent artikel, specifiek gewijd aan dit onderwerp, gaf Prof. Hannah Walsdorf een overzicht van welke benaderingen nog regelmatig in de hedendaagse literatuur terug te vinden zijn en die verder bouwen op de oude volkskundige classificaties¹²⁸.

BIJLAGE nr 1: Overzicht van de verschillende categoriesystemen die regelmatig voorkomen in de historische literatuur over sociale dansgeschiedenis. Vertaling uit: Walsdorf & Rothermel, Tanz Musik Transfer, Leipzig 2018, pp 11 – 21, Zur Einführung: Eine klein Geschichte terminologischer Inkonsistenzen im Diskurz über den Tanz in der Frühen Neuzeit (H. Walsdorf)

Op eerste gezicht leken er inmiddels interessante pogingen ondernomen om de oude rubrieken open te breken. Door de sociaal-culturele context te onderzoeken aan de hand van open vragen (wie, wat waar, wanneer, waarom, en met welk doel, enz. ?) werd potentieel een complex web van relaties en betekenissen blootgelegd. Alleen brachten deze manhaftige pogingen mijn inziens uiteindelijk weinig zoden aan de dijk. Tijdens mijn eigen onderzoek ervoer ik vooral het categoriedenken op zich als problematisch. De beschikbare bronnen leverden zelden voldoende aanwijzingen op om met een gerust geweten een éénduidige categorie op te kleven of éénduidige relaties te benoemen. Elke vorm van categorisering hield mijn inziens te weinig rekening met belangrijke drijfveren van verandering en evolutie – sociale en culturele mobiliteit – en die verandering bleek feitelijk de enige constante.

Edellieden waren tijdens het Ancien Régime soms ook militair of priester, wat hun dansante ambitie geenszins in de weg bleek te staan. Militairen of burgers kochten om de haverklap adeltitels en gingen uit dansen op dezelfde plekken als waar elk ander lid van de elite zich naar toe begaf. Een adellijke priester, zoals Taillerand, smeedt zijn kap over de haag om carrière te maken in de internationale diplomatie. Ondanks zijn horrelvoet, zo gaat de legende, leerde hij alsnog walsen in Wenen tijdens het congres. In Frankrijk (en bij uitbreiding in alle door Frankrijk bezette gebieden na 1790), werden de standen officieel afgeschaft. Voortaan waren er in principe alleen nog maar *concitoyens* en *concitoyennes*. Maar na de Revolutie danste wel iedereen samen op de ruïnes van de Bastille.

¹²⁸ Hanna Walsdorf, “Zur Einführung: Eine klein Geschichte terminologischer Inkonsistenzen im Diskurz über den Tanz in der Frühen Neuzeit”, in *Tanz Musik Transfer*, vol. 1, Prospektive (Leipzig: Universitätsverlag Leipzig Uni., 2018), 11–21.



Afbeelding nr. 15: Dansen op de ruïnes van de Bastille. Door Jean-François Swebach 1790 – Bron: [wiki commons](#)

Op de keper beschouwd, mondden deze grillige veranderingsprocessen ook uit in een extreme variabiliteit wat betreft het muzikaal materiaal waarop dansrepertoires zelf gebaseerd waren. Opera-aria's werden herverpakt tot dansmuziek of omgekeerd. Podiumdans kwam in de danszaal terecht, of omgekeerd. Zelfs een kerkelijk koraal kon desnoods als menuet vermomd gaan als men dat wilde.

Volksdans bestaat niet

Zelf heb ik ooit de boutade “volksdans bestaat niet” gebruikt. Omdat, tot aan het ontstaan van de Sovjet Unie, een heel volk nooit echt iemands doelpubliek was geweest. Bijgevolg

had nooit iemand van het volk dansen gechoreografeerd of dansmuziek gecomponeerd bedoeld voor het volk. Door enerzijds uit te gaan van de ambitie van de zender (choreograaf, componist, enz.) en anderzijds de mogelijke ontvangers – het doelpubliek voor de publicaties van geannoteerde dans die in druk verschenen – heb ik getracht tot een alternatieve aanpak te komen waarbij het doelpubliek van geannoteerde dans in druk centraal kwam te staan

Aangezien in de praktijk haast niemand volgens het boekje leerde dansen, voor wie waren deze historische uitgaven dan uiteindelijk bedoeld? Wie wilde wie bereiken met welke boodschap? Een dansmeester uit de 18de-eeuw publiceerde een boek met dansbeschrijvingen met een bepaalde ambitie. Soms verwoordde hij die – het was altijd een hij voor zo ver kon worden nagegaan – expliciet in de inleiding tot zijn werk, maar meestal niet. Door te kijken naar wat ik verder te weten kwam over de carrière en maatschappelijke positie van de auteurs, heb ik getracht na te gaan welke andere elementen mogelijk meespeelden. Voor het doelpubliek gold hetzelfde. Soms werd dat expliciet vernoemd, maar dat was zeker niet systematisch het geval.

Om dit onderzoek bevattelijk te houden, legde ik mezelf zowel een thematische beperking op als een afbakening in de tijd en ruimte. Ik zal het hebben over de dansbeschrijvingen die in gedrukte vorm verschenen in onze gewesten tussen 1756 en 1794. Zoals ik al aantoonde, verschenen wel eens bundels in Amsterdam van de hand van dansmeesters die ook in de Zuidelijke Nederlanden actief bleken te zijn geweest. Ik heb ze, omwille van het gevaar op bewuste of onbewuste toe-eigening (het zijn onze jongens, enz.) niet meegenomen in de analyse. Om dezelfde reden heb ik me ook geenszins beperkt tot dansmeesters die hier geboren en getogen waren: zowel dansmeesters als dansrepertoires bleken, zoals gezegd, spreekwoordelijk mobiel.

Er waren voor deze periode ook heel wat muziekhandschriften bekend, exclusief gewijd aan dansmuziek. Ik liet ze grotendeels buiten beschouwing omdat heel wat methodologische problemen opdoken die een grondige studie van deze handschriften belemmerden. Om te beginnen bevatten dergelijke handschriften haast exclusief dansmuziek, zonder bijbehorende dansbeschrijving waardoor ze voor een analyse van de choreografie van dansen niet bruikbaar waren. De meeste handschriften bleken bovendien lastig precies te dateren. Hun nut als vergelijkingsbasis voor gedrukte uitgaven (wie beïnvloedde wie?) moest mijn inziens daarom als vrij gering worden ingeschat. Daarom zal ik het alleen over handschriften hebben, wanneer er sprake was van een aanwijsbare relatie met in druk verschenen werk en dat bleek maar éénmaal echt het geval.

Het uiteindelijk aantal bundels met geannoteerde dans dat in aanmerking kwam, bleek niet eens erg klein (17). Tegelijkertijd ging het vaak om verschillende edities van éénzelfde werk (eventueel aangevuld met nieuw materiaal) of reeksen die bij één uitgever verschenen of door één dansmeester werden gerealiseerd. We beschikten in de 18de eeuw in de Zuidelijke Nederlanden of het Pays de Liège niet over een playford-dynastie of een Rutherford die zeer lang, soms meerdere generaties achter elkaar, actief bleven en zodoende hun stempel drukten op een heel tijdperk. Daarom zal ik elke bundel (receuil) of reeks van bundels met dansbeschrijvingen die in de periode 1756 – 1794 in onze gewesten verscheen, behandelen als een aparte gevalstudie en deze ook apart bespreken. Ik overloop de reeks in chronologische volgorde van vroegste tot laatste uitgave. Als er eventueel van wederzijdse

beïnvloeding tussen uitgevers, auteurs of *middle men* sprake zou zijn geweest, dan leek het opportuun om de volgorde van verschijning te respecteren.

BIJLAGE Nr. 2: Overzicht uitgaven in druk Zuidelijke Nederlanden en Pays de Liège 1750 – 1795

Het secundaire bronnenmateriaal bleek tegelijkertijd potentieel omvangrijk, maar ook beperkt in reikwijdte. Er bestond in De Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège tussen 1756 en 1794 nog geen actieve muziekers. Sommige auteurs of uitgevers maakten publiciteit in de plaatselijke pers (annonces), maar dat was zeker niet systematisch het geval. Biografisch onderzoek naar auteurs of uitgevers bleek eveneens schaars voorhanden. Voor aan aantal *dramatis personae* zou diepgaander onderzoek waarschijnlijk wel potentieel hebben gehad, maar daartoe ontbrak de tijd. Zoals de evolutie van het *bal public* aantoonde (zie vorige hoofdstuk) was het voor het gros van de bals uit het verleden alles behalve duidelijk waar of wanneer ze plaatsvonden, wie er welkom was, wie er naar toe ging of wie er uiteindelijk danste met wie. Over de in druk verschenen uitgaven van dansbeschrijvingen weten we doorgaans nog minder dan over bals¹²⁹.

De afgelopen jaren verschenen steeds meer bronnen in gedigitaliseerde vorm online. Hierdoor werd onderzoek met de loop der jaren eenvoudiger. De tijd was rijp om via de beschikbare informatie uit publicaties of in de handschriften en drukken de oerteksten zelf kritisch met elkaar te vergelijken. Daarbij kon onder meer in detail worden gekeken naar prijszetting of de technische aspecten van de dansnotatie. Dit leverde potentieel inzichten op over de sociaal-culturele context die eerder, bij gebrek aan deze mogelijkheden, nagenoeg buiten beschouwing bleven.

Methodologische uitdagingen om de evolutie van dansnotatie te bestuderen

In druk verschenen dansnotaties bleken een heel aparte benadering te vereisen in vergelijking met deze die enkel muzieknotatie bevatten. Er bestonden wel wat partituren waarvan musicologen vermoedden dat ze nooit waren uitgevoerd, maar dat verhinderde bijna nooit een hedendaagse uitvoeringspraktijk wanneer men dit echt wilde. Bij historische dansbeschrijvingen moet men zich altijd eerst afvragen of ze wel als dusdanig uitvoerbaar zijn. In zijn inleiding tot de befaamde *100 contredanses en rond* suggereerde Robert Daubat (1714 – 1782) dat men deze dansen zelf kon uitproberen aan de hand van zijn vaak rudimentaire dansbeschrijvingen onder de muzieknotatie. Bij diverse pogingen om dit principe uit te testen heeft onder meer een specialist als Lieven Baert moeten vaststellen dat dit bijlange niet evident was en dat niet alle dansen zo eenvoudig in elkaar pasten. Sommige van Daubat's notaties bleken in de praktijk nagenoeg onuitvoerbaar. Wat zegt een dergelijke vaststelling bvb. over het mogelijke doelpubliek van zo'n uitgave? Konden *dilettanti* die wel op eigen houtje aan of was de aanwezigheid van een kundig dansmeester, ondanks de belofte van de auteur, toch nog vereist?

¹²⁹ Paul Bergmans, "La danse à Gand au XVIIIe siècle : Robert Daubat", in *Messenger des sciences historiques, ou, Archives des arts et de la bibliographie de Belgique* (Impr. et Lithographie de L. Hebbelynck, 1885), 156–64.

Daarnaast, maar dat gold voor gebruiksmuziek meer in het algemeen, was het nooit duidelijk of de dansen die in druk verschenen waren, ooit door iemand waren gedanst.

Dansprogramma's voor bals werden historisch gezien haast even frequent gedrukt als concertprogramma's. Soms waren ze zelfs zo gedetailleerd dat elke dansbeweging uit een contradans *verbatim* werd uitgeschreven (zie deel III, hoofdstuk 1). Helaas werden ze de afgelopen 250 jaar zelden actief verzameld door onze archiefinstellingen en bewaarbibliotheken. Ze werden ook actiever door dansers gehanteerd tijdens bals waardoor ze mogelijks beschadigd raakten of verloren gingen. Daardoor vind je vandaag in deze instellingen wel vlot stapels met concertprogramma's terug, maar haast nooit dansprogramma's van vóór 1850, waarna de minder gedetailleerde balboekjes snel aan populariteit wonnen. Daarnaast bleken ooggetuigen zelden specifiek het dansprogramma te vernoemen tijdens bals. Ze vermeldden soms wel het gebeuren op zich of wie er allemaal aanwezig was, maar zelden of nooit specifiek choreografische details. Boekhouding of kwitanties over bals bleken ook zelden éénduidige informatie over repertoires op te leveren zoals dit voor concerten of opera-opvoeringen wel eens het geval was.

Tenslotte bleken 18de- en 19de-eeuwse muziekpartituren voor dans zelden vlot interpreteerbaar of zelfs maar uitvoerbaar. Voor orkestrale muziek stelde zich een gelijkaardig probleem tot aan het eerste kwart van de 18de eeuw, maar daarna was de meeste muzieknotatie voor ensembles redelijk 'modern'. In die zin dat vaak de partijen integraal werden uitgeschreven en ritme, versieringen, herhalingen of zelfs boogstreken voor de strijkers op de partituur werden genoteerd. Hoe problematisch het ontbreken van een volledig uitgeschreven orkestpartijen voor dansmuziek kon zijn, bleek recent nog uit een bespreking van een recente CD opname van de integrale van Beethovens' dansen verbaasde de bespreker zich er over dat de dansen zo kort waren, amper 36 seconden. Dat was ongeveer de tijd die het orkest nodig had om 16 maten (1 frase) muziek uit te voeren. Maar op deze manier kon het bezwaarlijk nog dansmuziek worden genoemd. Zolang de begeleidende muziek niet de structuur van de oorspronkelijke dans volgde en er gepoogd werd om de muziek met dansers erbij uit te testen op haar dansbaarheid, bleef dit een riedeltje van zoveel maten en niet meer dan dat. Zelfs binnen het repertoire van een groot componist als Beethoven. Omdat de dans de muziek dicteerde, is een partituur voor dansmuziek onmogelijk correct uit te voeren zonder de bijbehorende dansbeschrijving¹³⁰.

Vrijwel alle in druk verschenen dansmuziek met bijbehorende dansbeschrijvingen bleek één- of tweestemmig, soms nog aangevuld door een *basse chiffrée*. De notoir onbetrouwbare en lacunaire dansbeschrijvingen, waren haast nooit aan een concrete orkestpartituur te koppelen. Doorgaans vindt men óf een orkestpartituur óf een dansbeschrijving terug. Er zijn diverse redenen te bedenken waarom dit zo was. Het valt niet uit te sluiten dat dansorkesten gewoonlijk hun arrangementen bij elkaar improviseerden op basis van enkele mondelinge afspraken vooraf. Balfolkmuzikanten doen dit vandaag nog steeds zo, zelfs wanneer grotere ensembles ten dans spelen. Een andere plausible verklaring zou een historisch gegroeide scheiding der functies kunnen zijn. De dansmeester kreeg na verloop van tijd een heel andere rol toebedeeld dan de dirigent van het orkest. De ene zorgde voor de dans, de andere voor de muziek. Ik neem aan dat ze wel afspraken maakten, maar als dat zo was, vond niemand die terug op papier. Na 1756 waren dansmeesters misschien nog wel steeds

¹³⁰ "Classical Net Review - Beethoven - Mödlinger Tänze", Classical Net, geraadpleegd 25 juli 2017, <http://www.classical.net/music/recs/reviews/c/cpo77117a.php>.

muzikant, maar ze leidden zelden nog zelf het orkest tijdens de bals zoals dat onder Lully het geval was geweest een halve eeuw eerder.

Oorsprong en evolutie van dansnotatiesystemen

De sleutel tot een beter begrip van de relatie tussen dansbeschrijving en dansmuziek lag bij de vergelijking tussen de verschillende dansnotatiesystemen en hun evolutie over de tijd. Dansbeschrijvingen voor contradansen evolueerden in continentaal Europa in de loop van de 18de eeuw van complex naar eenvoudig. Ik ging ervan uit gaan dat achterliggend aan die evolutie significante verschuivingen plaatsvonden in de manier waarom dansers ermee omgingen. Men kan veronderstellen dat hierdoor op de duur ook het doelpubliek verschoof waarvoor ze bestemd waren. Omwille van de steeds voortschrijdende omissie van dansante informatie werd de band tussen de dansbeschrijving en de dansmuziek gaandeweg steeds lossers en meer uitwisselbaar. De muziek werd bevrijd van een te strak keurslijf aan dansante instructies, maar dat betekende ook dat deze steeds minder vaak integraal werden uitgeschreven. Terwijl we bij concertante muziek na 1750 net een evolutie zagen naar een steeds gedetailleerdere schriftuur, leek voor choreografie net een omgekeerde beweging plaats te vinden.

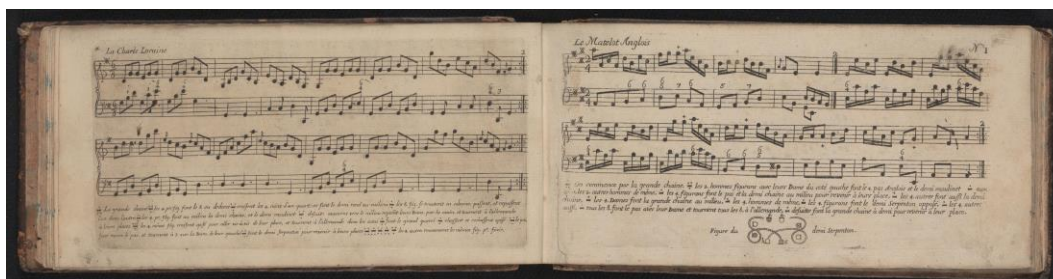
In de bestaande historiografie tot nu toe was wel wat variatie te vinden in de manier waarop dansbeschrijvingen werden geanalyseerd of hoe hun functie, bedoelingen of motieven werden geïnterpreteerd. Guilchers' standaardwerk *la contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse* was zeker één van de belangrijkste studies voor de ontwikkeling van notatiesystemen voor contradans en quadrille. Op de keper beschouwd, schetste Guilcher een soort ruwe evolutie van de notatiesystemen binnen Frankrijk, louter gebaseerd op Frans materiaal. Zonder afbreuk te willen doen aan de encyclopedische kwaliteiten van zijn werk, merkte de auteur door zijn nationale blik een aantal trends niet op die internationaal bleken door te zetten. De contradans was van oorsprong Engels en de Britten beschikten via de uitgaven van Playford al vanaf het midden van de 17de eeuw – lang vóór de Fransen – over een adequaat notatiesysteem voor hun dansen. De Fransen kwamen voor het eerst in aanraking met de *country dances* via Britse dansmeesters die vertrouwd waren met dit systeem. Toch zouden de Fransen het Britse systeem niet overnemen voor de dansnotatie die ze zelf in druk lieten verschijnen. Het omgekeerde gebeurde na een tijdje wel¹³¹.

Dit leek mij hoogst onlogisch omdat bij de disseminatie van dansrepertoires invloeden meestal zonder veel hertaling werden overgenomen. Een bekend voorbeeld hiervan was de *basse danse* notatie geweest uit de 14de en 15de eeuw die van Italiaanse oorsprong was, maar even goed aan het Franse hof werd gebruikt. Ook de bijbehorende beschrijvingen van danspassen die de Italiaanse dansmeesters hadden ontwikkeld, werden zonder veel omhaal gekopieerd¹³². Dit gold bovendien voor repertoires die men achteraf toe-eigende als typisch Frans. Frankrijks meest besproken choreograaf uit de tweede helft van de 18de eeuw, Jean-

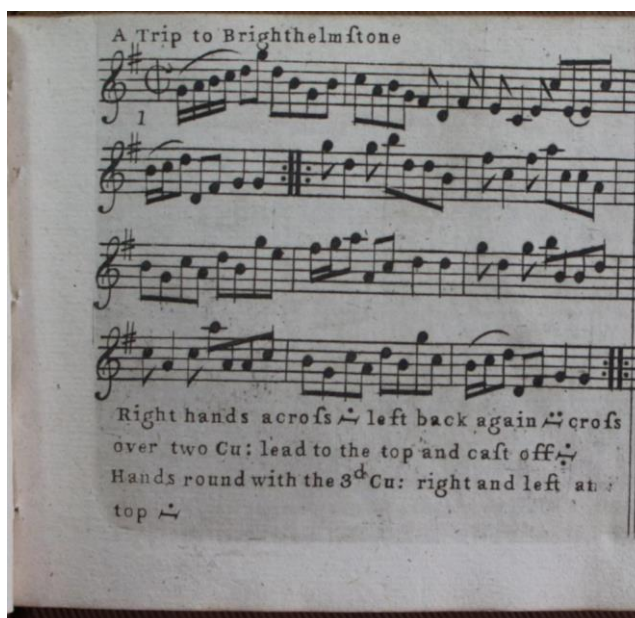
¹³¹ Jennifer Thorp, "Mr. Isaac, Dancing-Master", *Dance Research* 24, nr. 2 (1 oktober 2006): 117–37, <https://doi.org/10.3366/dar.2007.0014>; Jennifer Thorp, "'So Great a Master as Mr Isaac': An Exemplary Dancing-Master of Late Stuart London", *Early Music* 35, nr. 3 (2007): 435–46, <https://www.jstor.org/stable/30054652>.

¹³² Margaret M. McGowan, *Dance in the Renaissance: European Fashion, French Obsession* (Yale University Press, 2008).

Georges Noverre (1727 – 1810) ontwikkelde zijn ideeën over *ballet d'action* gedurende zijn aanstellingen in respectievelijk Würtenberg, Londen, Wenen, enz. – vooral buiten de Franse landsgrenzen. Hij werd op het einde van zijn leven wel bejubeld als de *eminence grise* van de Franse danscultuur, maar in hoe verre kon hij toen nog als exclusief Frans cultuurbezit worden bestempeld? Een omgekeerd voorbeeld was dichterbij huis te vinden. De Franse dansmeester en balletchoreograaf Robert Daubat (1714 – 1782) introduceerde in 1756 te Gent een nieuwe stijl van beknopte dansbeschrijvingen die sterk aan het Britse systeem deed denken. Hij was daarmee vijf jaar vroeger de markt op gekomen dan Guilcher ze aantrof bij Franse uitgevers zoals La Cuisse. Het ging opnieuw om een Franse dansmeester die, net zoals talloze van zijn collega's zijn activiteiten geenszins beperkte tot het Franse grondgebied.



Afbeelding nr. 16: Contradansen *Le Charle Lorraine* en *Le Matelot Anglois* van Robert Daubats eerste uitgave uit 1759. Vooral de eerste dans zou nog lang meegaan en wordt regelmatig in handschriften van speellieden aangetroffen van latere datum – Bron: Robert Daubat, *Cent contredanses en rond, propres à executer sur toutes sortes d'instrumens, avec les basses chiffrées pour le clavecin et une explication raisonnée de chaque contredanse [...]*, éd. Pierre Wouters, Gand 1757, Universiteitsbibliotheek UGENT – BIB.RES.1935



Afbeelding nr. 17: *A Trip to Brighthelmstone*, countrydans uitgegeven door David Rutherford in zijn *Rutherford's compleat collection of 200 of the most celebrated country dances*. Londen, ca 1759 – Bron: English Folk Dance Society/Vaugham William Collection

Van calls tot tekst

Het verbindend principe tussen alle types van dansnotatie voor contradans als sociale dansvorm was het gebruik van *calls*, korte commando's die tijdens de dans worden afgeroepen als geheugensteuntje voor de dansers. Deze *calls* waren een soort ingekookte versies van de oorspronkelijk uitgebreidere beschrijving van dansfiguren zoals die in de Britse en latere Franse dansnotaties gebruikelijk waren. De oorspronkelijk Britse notatievorm van Playford sloot dichter aan bij dit traditionele idioom, maar vormde geen letterlijke kopie van de *calls*. Pas met Rutherford en even later ook op het continent met Daubat of Andrez (die de Britse voorbeelden eenvoudigweg naar het Frans vertaalde) kwamen de *calls* zoals ze op de dansvloer werden gebruikt haast ongewijzigd in gepubliceerde dansbeschrijvingen terecht.

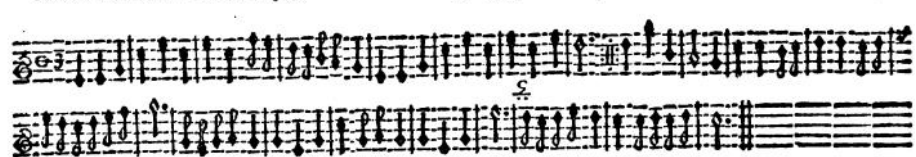
Praktisch gezien omvatten *calls* niet meer dan een paar woorden (in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège doorgaans in het Frans). Een muzikant of dansmeester die het bal begeleidde kon ze tijdens het dansen afroepen op het juiste moment. *En avant deux! Traversez! Retraversez!* enz. Er was geen plaats of tijd om aan te geven met welke passen men geacht werd de bijbehorende figuren uit te voeren. Het idee van de *calls* ging met andere woorden uit van de parate kennis in de hoofden (en de benen) van de dansers.

Maar aan deze gecondenseerde vorm van dansbeschrijving ging meer dan een eeuw evolutie vooraf. De vroegste vorm van dansbeschrijving die specifiek voor baldansen, o.a. van het contradans-type werd gebruikt in continentaal Europa was het Feuillet-Beauchamps systeem. Omdat het zo sterk afweek van het oorspronkelijk Britse model dat bestemd was voor amateurdansers, heb ik me altijd afgevraagd wat het uiteindelijke doelpubliek voor zo'n complex systeem geweest kon zijn.

(2)

Mr. Lane's Trumpet-Minnet, to
be danc'd with the Minuet Step.

Longways for as many as will.

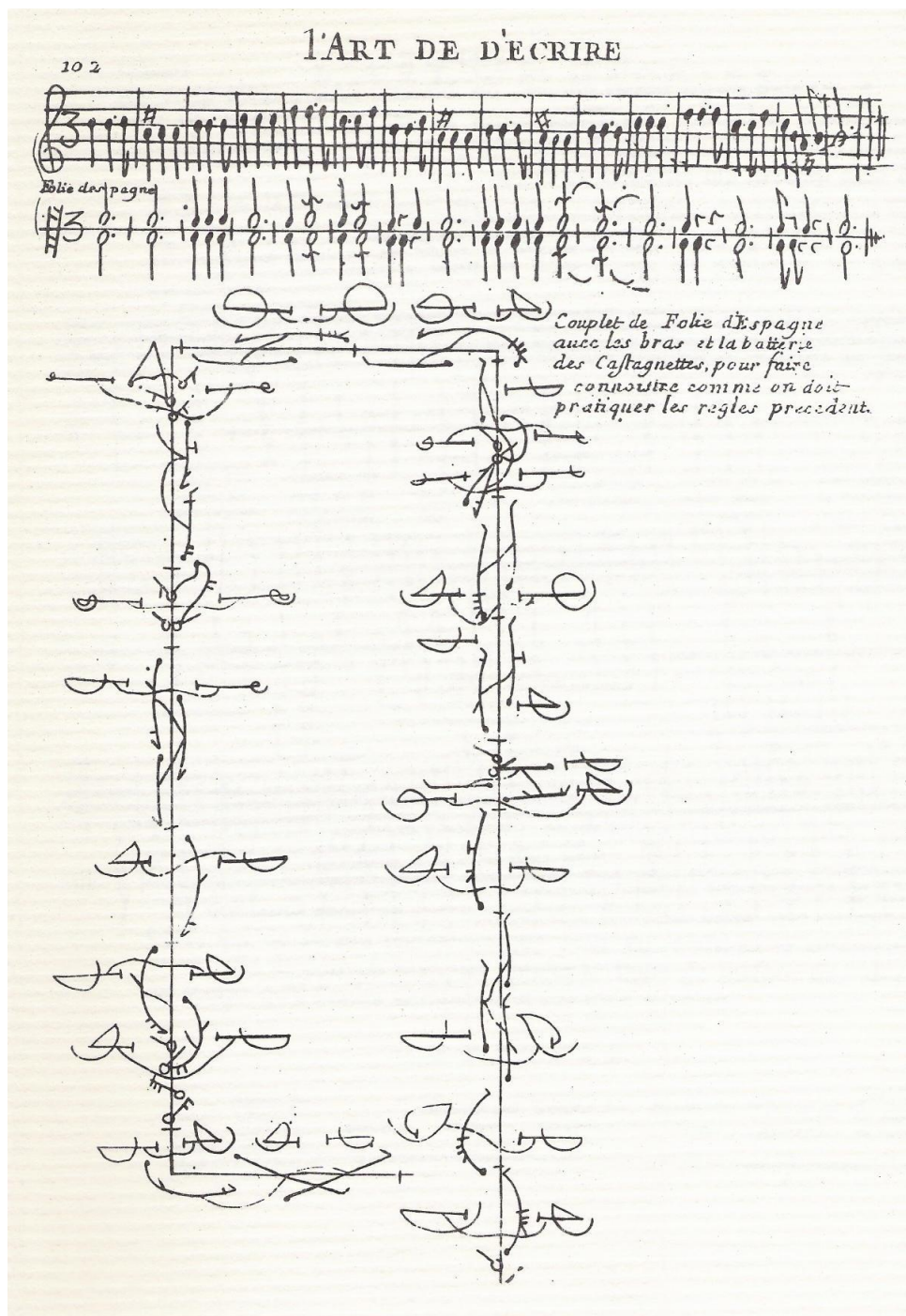


The 1. man set to the 2. wo. then fall back and turn S. the 1. wo. set to the 2. man, then fall back and turn S. *This to the first Strain played twice.*

The 1. man take the 2. man by the right hand, and turn round till they come into their own places again; then all four take hands quite round till they come into their own places again; then 1. wo. take right hands with the 2. wo. and turn her till she comes into her own place, and all four hands round back again till they come into their own places; then 1. man take his Partner and lead her into the 2. cu place. *This to the second Strain played twice, and so far back as from the Repeat.*

Afbeelding nr. 18: Playford's Dancing Master, 9de editie die uitkwam in 1696, rond de tijd dat de countrydance in Frankrijk werd geïntroduceerd in Versailles. De dansbeschrijvingen staan onder de basismelodie die zo veel keren dient te worden herhaald als er danskoppels in de longway aanwezig waren. Deze longway werd gedanst in menuetpas op een bestaande menuet melodie. De overgang van het menuet van paardans naar groepsdans was al veel langer aan de gang dan men soms dacht. Maar ook de overgang van longway naar vierkantsopstelling was al ingezet. De 10de editie van de Dancing Master bevatte alleen maar "rounds", waarvan de meeste "for eight" – vier danskoppels –

Bron: John Playford, *The second part of the dancing master : or, Directions for dancing country dances, with the tunes to each dance for the violin or flute. All new dances never before printed, 9th edition, Londen 1696.*



Afbeelding nr. 19: Deze cotillon voor 4 dansers verscheen in het *Receuil de dances pour l'année 1706*, maar werd wellicht pas later toegevoegd. Veruit de meest dansen in deze recueils waren voor 2 dansers bestemd. Pas vanaf 1707 zullen ook expliciet contredanses mee worden opgenomen, maar ook daarin wordt telkens slechts de choreografie voor twee dansers weergegeven (het actieve koppel in de dans), waardoor de contredanse als groepsgebeuren niet echt uit de verf komt – Bron: Raoul Auger Feuillet & Guillaume-Louis Pécour, *IIIe Recueil de dances de bal pour l'année 1706. Recüeillis et mises au jour par Mr Feuillet, mre de dance, auteur de la chorégraphie*, Paris 1705

Het Franse systeem was veel omvattender dan het Britse – het combineerde passen en lichaamshouding met de beweging van de dansers van A naar B naar C. Tegelijkertijd was het was daardoor zo complex dat het alleen door academische geschoolde choreografen kon en kan worden ontcijferd. Ik licht eerst kort de oudste continentale evolutie toe omdat ze heel wat implicaties had voor wat er op volgde Met name de relatie tussen notatiesysteem en doelpubliek kwam mijn inziens beter uit de verf door even terug te keren in de tijd. Daarnaast illustreerde het ook waarom ik beweerde dat dansnotatie nauwelijks een rol speelde in het leerproces van dansers. Het Franse systeem bleek zo ingewikkeld dat de eerste vraag die men moest beantwoorden, luidde, door wie het ooit werd gebruikt.

Niet toevallig won dansnotatie als uitvloeisel van het hofritueel vanaf het einde van de 16de eeuw aan belang. Op dat ogenblik begon dans opgang te maken als vast onderdeel van het hofritueel in Noordwest Europa. Tot dan toe waren hofballetten, als we ze al zo kunnen noemen, gebaseerd op een vorm van taaltkens die de danspassen weergaven van een individuele danser. De *basse danse* die de 15de eeuw overheerste, bestond hoofdzakelijk uit koppeldansen, voor één of meerdere dansers die allemaal synchroon dezelfde passen uitvoerden. Er bestond geen beschrijvingsniveau waarmee men de beweging van de groep dansers doorheen de ruimte kon weergeven. De groep was tot dan toe niet van belang geweest, wel de representatie van de individuele (adellijke) status door middel van *conspicuous consumption* in de vorm van dans¹³³.

Pas wanneer het hofballet een nieuwe, politieke functie kreeg evolueerde het van een individuele representatiedans tot een groepschoreografie. Hofballetten zouden voortaan politieke ideeën kracht bijzetten, zoals de harmonie binnen het koninkrijk of de continuïteit van de zetelende dynastie. Groepen dansers verbeeldden door hun vermommingen, maskers en kledij verschillende politiek geïnspireerde ideeën. Een symbolisch gevecht tussen goede en kwade krachten – chaos en cosmos – zoals in het befaamde *ballet comique de la reine*, maakte bijvoorbeeld regelmatig deel uit van voorstelling. Verschillende dansers voerden daarbij tegelijkertijd verschillende bewegingen uit. Zodoende stuitte het bestaande notatiesysteem op zijn limieten¹³⁴.

Omdat voortaan het groepsgebeuren centraal stond, moesten ook dansbewegingen van A naar B naar C op de dansvloer kunnen worden genoteerd, wat binnen het *basse danse* notatie systeem dat vooral op passen was gericht, niet lukte. Tot een echt geïntegreerd en uniform systeem kwam het pas op het einde van de 17de eeuw tijdens het bewind van Louis XIV, de dansante vorst bij uitstek. Pierre Beauchamps (1631 – 1705) ontwikkelde en later door Raoul Auger (or Anger) Feuillet (c.1660–1710) uitgegeven, als eersten een notatiesysteem specifiek bestemd voor een geacademiseerde danscultuur¹³⁵.

¹³³ Kathryn Hansen, "Dancing for Distinction: Pierre Beauchamps and the Social Dynamics of Seventeenth-Century France" (College of William and Mary, 2010), <http://publish.wm.edu/honorstheses/344>.

¹³⁴ Sigrid T'Hoof, "Bijdragen tot de geschiedenis van de dans in Frankrijk in de zestiende eeuw: dansvormen, muziekrepertorium naar Franse drukken tussen 1500 en 1600 en het 'Ballet Comique de la Roynne, Paris, 1581' van Baltasar de Beaujoyeux" (sn, 1987).

¹³⁵ Hansen, "Dancing for Distinction". Beauchamps was de persoonlijke dansleraar van Louis XIV en directeur van de academie royale de musique et de dance tot aan de dood van Lully in 1787. Wanneer drukker en uitgever Raoul-Auger Feuillet (1660 – 1710) in 1700 een vrijwel identiek systeem publiceerde, vocht Beauchamps zijn werk aan als plagiaat. Voor de rechtbank kon hij zijn claims echter niet hard maken, maar inmiddels beschouwt het de gilde van danshistorici hun gecombineerde inspanning als een historisch correctere weergave van de feiten en wordt het systeem algemeen het Beauchamps-Feuillet systeem

Wanneer men deze evolutie overschouwde, kwam er mijn inziens een verband naar voren tussen het dansnotatiesysteem en de sociaal – culturele en ook politieke context waarbinnen het werd ontwikkeld. Het ging uiteindelijk om het communiceren van een bredere, vaak politiek geïnspireerde ideeënwereld via dans. Bovendien bleek er een belangrijk verschil te bestaan tussen de context waarin men het origineel opvoerde en het doelpubliek voor de later in druk verschenen uitgaven. Oorspronkelijk werd een hofballet opgevoerd voor een beperkt publiek van hovelingen in aanwezigheid van de gekroonde vorst. De controle over wie wat zag of wie danste met wie in die omstandigheden haast absoluut. Wanneer een dergelijk hofballet later in boekvorm verscheen, kon men dit enerzijds beschouwen als politieke propaganda, bedoeld om het prestigieuze karakter van het origineel in de verf te zetten. Anderzijds verviel na publicatie de strikte controle over wie met deze informatie geconfronteerd werd, wie ermee aan de slag ging en het eventueel naar zijn of haar hand zette.

Persoonlijke ambitie, doelpubliek en verkoopstrategieën

Vooraf omwille van deze combinatie van factoren leek het zinvol om het doelpubliek van het gepubliceerde dansbeschrijvingen centraal te plaatsen. Tegelijkertijd werd het ook van belang meer te weten te komen over de persoonlijke ambities van de choreograaf en/of de uitgever die de publicatie verzorgde. Misschien vonden zij, omwille van hun persoonlijk agenda, het ook interessant om een specifiek klandizie aan te spreken. In hoe verre spoorde deze met de politieke motieven van hun opdrachtgevers? Wie produceerde dansbeschrijvingen en waarom? Wie kocht dansbeschrijvingen en wat kan het doel van die aankoop zijn geweest? Via welke kanalen werden dansbeschrijvingen uiteindelijk aan de man of vrouw gebracht?

Door de opkomst van de contradans op het Europese vasteland, die tegen het einde van de 17de eeuw als *country dance* uit Engeland kwam overgewaaid, stelde Guilcher vast dat de notatietradities van het academische ballet en deze van de sociale danscultuur versmolten tot een nieuw, conflicterend geheel. Het allegorische aspect van de hofballetten geraakte naar de achterban verschoven. Tegelijkertijd werd het ingewikkelde systeem van dansnotatie gerecupereerd voor de publicatie van wat oorspronkelijk sociale dansen waren. Zoals ik al aanhaalde ware het logischer geweest wanneer de Fransen specifiek voor het balrepertoire mits enige aanpassingen het Britse systeem van Playford zouden hebben overgenomen, maar dat gebeurde niet. Het zou uiteindelijk zelfs meer dan 70 jaar duren voor het schoorvoetend werd omarmd door enkele pionierende Parijse uitgevers.

Feuillet (en later Pécour) promoveerde zijn systeem na 1700 via uitgaven van jaarlijkse recueil de *dances de bal pour l'année*, etc. Alleen duidde het bal hier eerder op een bal aan het hof in Versailles, dan een *bal public* zoals dit zich pas enkele decennia later zou ontwikkelen¹³⁶. Wanneer we aannemen dat de contradans niet langer een podiumdans was en ook geen politiek beladen representatiedans, maar een echte sociale dans die tijdens bals werd

genoemd. Het was zeker ook niet het enige dansnotatiesysteem uit deze periode, maar het blijkt op termijn wel het meest toegepaste en het is ook veruit het langst voortlevende. Het werd in de loop van de 18de eeuw een paar keer aangepast o.a. door Pierre Rameau.

¹³⁶ Ingrid Brainard, "New Dances for the Ball: The Annual Collections of France and England in the 18th Century", *Early Music* 14, nr. 2 (1986): 164–173.

gedanst, moet je je afvragen wie in staat was deze dansen te leren op basis van deze uitgaven. Het Beauchamp-Feuillet systeem was een academisch systeem dat, op zijn zachtst gezegd, veel voorkennis van dansers vereiste. Potentieel bestond er, met andere woorden, van bij het begin een zeker incompatibiliteit tussen repertoire (sociale dans), notatiesysteem (academisch) en (mogelijk) doelpubliek (wie?).

De Parijse uitgevers mikten expliciet op een bijzonder koopkrachtig publiek voor hun *recueil de bal*. Bundeltjes kostten destijds al een fortuin: 30 livres voor een ingenaaide versie en 40 livres ingebonden in kalfsleer. 1 livre was equivalent aan 0,45 gram goud wat omgerekend naar een hedendaagse munteenheid ongeveer 16 euro zou betekenen. Een niet ingebonden bundeltje dansen vers van de pers van Feuillet & co zou vandaag ongeveer 480 euro gekost hebben in baar goud. Dat is vandaag nog steeds een enorme som voor een boek en dat was het tijdens het eerste kwart van de 18de eeuw nog veel meer. De geschoolde meesterknecht die in de drukkerij werkte waar ze werden gedrukt, kon ze zich wellicht niet permitteren, want hij verdiende ongeveer 2 livres of 32 euro per week.

Verder was er nog een probleem met dit repertoire dat tot nu toe maar weinig aandacht kreeg in de historiografie. Feuillet's *recueils* bevatten dansen die in het bewuste jaar waren opgevoerd en geen nieuw, modieus materiaal voor het jaar dat zou volgen. Dansen van een jaar geleden waren in wezen ongeschikt voor wie mee wenste te zijn met de laatste dansmode. De hovelingen van Versailles waren misschien wel kapitaalkrchtig genoeg om ze zich aan te schaffen, maar vervielen in deze als potentiële kopers. Voor hen kwam er vooral op aan klaar te staan voor het volgende bal. Bijgevolg wilden zij vooral de nieuwste dans van het moment leren van hun persoonlijke dansleraar. Tijd verspillen aan ouwe koek van verleden jaar paste niet bij hun sociaal agenda. Hun dansleraar ware niet zelden zelf betrokken bij de uitgaven van dansen door Feuillet, Pécour, enz. waardoor ze eveneens als potentieel doelpubliek konden worden uitgesloten¹³⁷.

Het doelpubliek moest mijn inziens daarom vooral buiten Parijs en Versailles worden gezocht. De uitgaven volgens het Beauchamps – Feuillet systeem konden om die reden best gezien worden als een vorm van zelfpromotie. Op de keper beschouwd ging het om een soort van collectief portfolio van choreografen en musici. Ze waren niet louter bedoeld voor mogelijke werkgevers in Versailles of Parijs maar vooral daarbuiten. Net zoals *les 24 violons du roy* aan andere hoven in Europa school maakten vanaf het moment dat Louis XIV zich als zonnekoning begon te manifesteren, kun je er van uitgaan dat ook dansleraar en componisten in de schaduw van Beauchamps en Lully vergelijkbare ambities koesterden¹³⁸. De *recueils* boden daartoe een uitgelezen kans.

Ze boden bovendien nog andere bijkomende voordelen. Enerzijds beseften Feuillet en Beauchamps als geen ander dat heel Europa naar Parijs keek wanneer het om dansant prestige ging. Anderzijds moesten ze hun Parijse positie ook beschermen tegen mogelijke concurrenten. In deze dubbele doelstelling van zelfpromotie en positiebescherming lag mijn inziens in het algemeen de sleutel voor een beter begrip van uitgaven van geannoteerde dansen in druk niet alleen vóór 1756, maar ook nog lang daarna. Ze waren niet per se

¹³⁷ Philippa Waite en Judith Appleby, *Beauchamp - Feuillet Notation: A Guide for Beginner and Intermediate Baroque Dance Students* (Cardiff: Consort de Danse Baroque, 2003).

¹³⁸ John Spitzer en Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815* (Oxford: OUP Oxford, 2004).

bestemd voor sociale dansers en ze konden maar in beperkte mate hun concullega's verleiden. Hun doelpubliek bestond eerder uit potentiële werkgevers die over voldoende middelen beschikten om de buitenissig geprijsde Parijse dansbeschrijvingen aan te kopen. Niet om ze zelf te dansen, maar louter ter meerdere glorie van hun hofbibliotheek of om ze te laten uitvoeren door hun eigen *corps de ballet* dat al dan niet onder leiding van een Frans dansmeester stond. Al bleken die laatsten, zoals het curriculum van Robert Daubat aantoonde, er soms niet voor terug te deinzen lokaal hun eigen balletproducties te choreograferen en deze vervolgens ter plaatsezelf uit te geven¹³⁹.

Nieuwe trends

Dat Beauchamps – Feuillet systeem niet bestemd was voor leken, bleek vooral uit de evolutie van de dansbeschrijvingen na 1750. Vanaf 1762 verscheen bij Sieur de la Cuisse (? – ?) een nieuwe vorm van dansbeschrijvingen getiteld *le répertoire des bals ou la théorie pratique des contredanses décrites d'une manière aisée, avec des figures démonstratives pour les pouvoir danser facilement*. Het ging om een inleiding waarin hij zijn nieuwe systeem van dansnotatie uitlegde, gevolgd door een reeks van losse, maar genummerde dansbeschrijvingen. Daarbij voegde hij zowel een tekstuele beschrijving als een soort van dansvloerplannetje per dansbeweging toe en een beschrijving van de benodigde passen om ze uit te voeren. Zijn inleidende deeltje vormde de sleutel tot zijn latere uitgaven in reeksvorm. De la Cuisse gaf in zijn inleiding zelf een inkijk in zijn motivatie om ze uit te geven. Het aantal contradansen op de dansmarkt was volgens hem inmiddels zo toegenomen dat niemand nog goed wist hoe ze te dansen. Het bundeltje was zagezegd vooral bestemd voor de dansgekke jeugdigheid, maar terloops vermeldde hij dat ook hun dansmeesters er baat bij konden hebben. Vooral deze uit de provincie, voegde hij er met enige Parijse *dédain* aan toe¹⁴⁰.

De la Cuisse was zeker niet de eerste was met dit idee en ook niet de laatste. Guilcher gaf zelf aan dat hij vermoedde dat er al vroegere voorbeelden van vereenvoudigde dansnotatie moesten hebben bestaan. Aangezien hij vrijwel uitsluitend Parijs' bronnenmateriaal gebruikte, liep hij, zoals ik al aangaf, het vijf jaar eerder in Gent verschenen *cent contredanses en rond* van Robert Daubat mis. De dansnotatie in dat werk was nog sterker gereduceerd dan bij de la Cuisse en ze bevatte naast de beschrijving van de dansbewegingen ook aanwijzingen hoe de muziek moest worden uitgevoerd om ze af te stemmen op de dans. Eén essentiële component ontbrak: Daubat liet het na de passen te noteren. Om die reden kan men vermoeden dat hij vertrouwd moet zijn geweest met het vernieuwde Britse systeem dat rond die tijd o.a. door Rutherford werd gepromoot¹⁴¹.

De vereenvoudiging van dansbeschrijvingen was inderdaad al een hele tijd langer aan de gang en ze ging gepaard met, zoals de la Cuisse al aangaf, een enorme toename van het aantal contradansen. Wat de la Cuisse wel vermeldde, maar wat Guilcher ogenschijnlijk niet opmerkte, was dat dit soort dansnotatie effectief bij gewone leken een markt vond. Een Beauchamps – Feuillet notatie kon je niet zonder verregaande choreografische scholing

¹³⁹ Bergmans, "La danse à Gand au XVIIIe siècle: Robert Daubat".

¹⁴⁰ Sr. De la Cuisse, *Le répertoire des bals: ou Théorie-pratique des contredanses, décrites d'une manière aisée avec des figures démonstratives pour les pouvoir danser facilement, auxquelles on a ajouté les airs notés* (Cailleau, 1762).

¹⁴¹ Van Aelbrouck, *Les contredanses du journal musical liégeois "L'Écho": (1758-1773)*.

ontcijferen, een Daubat of de la Cuisse notatie wel. De voorwaarde was wel dat je al een tijdje dansles volgde en vertrouwd was met de basis ingrediënten van het contredanse repertoire: routines, passen en dansbewegingen. Voor het overige waren een aantal fikse drempels weggenomen. Als gevolg hiervan begon een hele reeks uitgeverij in ras tempo dansen per nummer te produceren, zowel in Parijs als in de provincie. Het is gissen naar de productieaantallen per dans, maar ze waren per stuk relatief goedkoop. Ze werden bovendien op goedkoper papier gedrukt dan de Feuillet-Pécour uitgaven, wat er op kan wijzen dat ze effectiever eerder als een massaproduct bestempeld werden.

Het verschijnen van dergelijke vereenvoudigde dansbeschrijvingen was mijn inziens om twee redenen illustratief. Enerzijds was er sprake van een nieuwe markt van danslustigen en anderzijds omdat die in staat bleken om er zelf mee aan de slag te gaan. Deze twee elementen gingen hand in hand en ze versterkten elkaar ook. Beter leren dansen vereiste meer oefening wat voortaan niet alleen meer tijdens betalende danslessen hoefde te gebeuren. Het interioriseren van danskennis kon enkel verder doorschieten tot het niveau waarop dit tijdens de hoogdagen van de quadrille terecht zou komen, wanneer een voldoende grote massa aan dansers bereid werd gevonden meer en harder te oefenen. Daarvoor moest eerst een basis worden gelegd die het uitwisselen van dansante kennis buiten de formele danslessen om, mogelijk maakte. Rond 1760 was reeds aan die twee belangrijke voorwaarden voldaan. Deze goedkope, gedrukte dansbeschrijvingen voor privégebruik vormden waren illustratief voor deze ontwikkeling.

Een handschrift als sociaal-cultureel kapitaal van de speelman

Er was mijn inziens nog een tweede indicatie voor een toename van sociale dansrepertoires na 1750 die in de historiografie nog niet eerder als zodanig aan bod kwam. Er was in dezelfde periode een duidelijke toename te merken van het aantal handschriften specifiek gewijd aan dansrepertoires. Ik ontdekte er zelf bijvoorbeeld een tweetal ogenschijnlijk met dansmuziek van de Sint-Lukas gilde vanaf ca 1740, tijdens mijn werkzaamheden voor het Museum Vleeshuis in 2006. Sindsdien nog werd ik op de hoogte gebracht van nog minstens een drietal andere vondsten in Vlaanderen alleen. Het ging telkens om één- of tweestemmige melodieën waarbij de dansbeschrijving meestal ontbrak. Op basis van de titels van de contradansen en andere aanwijzingen was het telkens vrij expliciet duidelijk dat het om dansmuziek ging.

Zoals ik al aanhaalde, bleek het in de praktijk zelden mogelijk om de herkomst van repertoires in deze handschriften systematisch na te gaan. Laat staan dat de richting van de invloed – wie beïnvloedde wie – zou kunnen worden vastgesteld. Maar handschriften met éénstemmige dansmuziek konden wel degelijk een interessante functie in het disseminatieproces bekleden die grotendeels onbesproken bleef. Ze dienden mogelijks om repertoires die in druk verschenen en die doorgaans maar op beperkte schaal werden gedrukt, verder te verspreiden onder collega's muzikanten. Professionele muzikanten (speellieden) bezaten zelf niet altijd de middelen om zich alle muziekdrukken aan te schaffen. Maar sommigen onder hen moeten wel toegang tot de bibliotheken van hun broodheren of collega's hebben gehad. Daarin konden ze terecht om muziek met de hand te kopiëren voor eigen gebruik. Dansmuziek in handschrift vertegenwoordigde daarom net als hun gedrukte tegenhangers, doorgaans een vorm van professioneel kapitaal van een speelman.

Een illustratief voorbeeld hiervan was een (alweer) vers recent opgedoken handschrift met dansmuziek uit de conservatoriumbibliotheek van Antwerpen. Lotte Remmen die haar er aan eindwerk er aan wijdde, vergeleek dit werkje, van een zekere Mertens volgens het titelblad, met de twee schriftjes uit het archief van de Sint-Lukas gilde¹⁴². Remmens' vergelijking leverde aanvankelijk niet veel raakpunten op. Tot zij besloot haar vergelijking door te trekken naar de in Gent gedrukte 100 contradansen van Robert Daubat. Het handschrift bleek daarvan een quasi integraal afschrift. De nummering van de melodieën in het handschrift stemde niet helemaal overeen met deze van de gedrukte versie die zich in de universiteitsbibliotheek van Gent bevond (een eerste editie uit 1757). Verder zaten ook redelijk veel slordigheidsfoutjes in het handschrift t.o.v. de gedrukte partituur. En opvallend: de versies van de melodieën die ook in het Sint-Lukas handschrift voorkwamen, bleken vaak nog verdere vereenvoudigingen van wat men als een originele bron zou kunnen bestempelen (Daubat). Voor de volledigheid moet hier worden vermeld dat de oorsprong van de melodieën uit Daubat's 100 contradansen onbekend is. De datering van het Sint-Lukas handschrift (1740, 17 jaar voor Daubat) bleek op zijn minst twijfelachtig om als oerbron geloofwaardig te zijn. Een teksthiërarchie opstellen en bepalen wie wie had beïnvloed bleef op basis van de schaarse feiten waarover we beschikten, niet haalbaar. Tegelijkertijd viel niet uit te sluiten dat ook Daubat niet de oorspronkelijke componist van alle materiaal uit zijn bundels was geweest.

De vraag die Lotte Remmen wel stelde: hoe haalde iemand het in zijn hoofd om een heel boek over te pennen? Remmen formuleerde zelf twee mogelijke werkhypothesen die ze verder onderzocht. Was het een drukvoorbereiding of ging het gewoon een integrale handkopie van één speelman? De eerste hypothese viel, gezien de vele slordigheidsfoutjes, uit te sluiten. De tweede achtte ze wel plausibel. Haar argument: bals werden beter betaald dan concerten. Zo'n handschrift vertegenwoordigde in die zin een zeker cultureel/zakelijk kapitaal voor een speelman.

Maar was dit ook zo en waren bijgevolg vooral professionele collega's van Daubat een belangrijk doelpubliek? Er stonden zeker een aantal van zijn collega's tussen de namen van intekenaars die in de eerste uitgave mee werd afgedrukt (25 op een totaal van 156). Gezien de investering die ze deden, wat was hun potentiële ROI (Return On Investment)? Over de verloning van muzikanten in de tweede helft van de 18de eeuw bestond in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège, voor zo ver kon worden nagegaan, nog maar weinig systematisch onderzoek. Koen Buyens gaf wel een aanzet daartoe in zijn doctoraatsverhandeling over de Brusselse hofmuzikanten. Maar gezien de focus van zijn werk op het statuut en de opdracht van die muzikanten, maakte hij geen vergelijking met bvb. de verloning van de muzikanten die actief waren in het orkest van de Muntschouwburg. Dat was brontechnisch wel mogelijk geweest. De muzikanten van het orkest van de Muntschouwburg verdienden tijdens de gratis bals of voor redoutes tijdens het seizoen 1773 – 1774 tussen de 1 – 15 – 0 (slechts enkelen) en de 3 – 3 – 0 (de meesten). Dansmeester Trappeniers werd iets meer betaald 4 – 14 – 6. Zelfs iets meer dan de klarinettist Gehot (4 – 4 – 0), waarvan ik aannam dat hij bij deze gelegenheden het orkest leidde. Diezelfde Gehot verdiende als vaste muzikant uit het orkest een loon van 450 florijnen per jaar. Eén van de violisten, Borremans viel meer in het gemiddelde in beide bezettingen. Hij streek een vast

¹⁴² Lotte Remmen, "18de eeuwse populaire dansmuziek in Vlaanderen" (Artesis Hogeschool, 2009).

loon van 325 florijnen per jaar op en verdiende de vernoemde 3 – 3 – 0 voor ieder bal. Het aantal operaopvoeringen per jaar lag in die jaren vlot boven de 200. Dat betekende dat een gemiddeld muzikant zijn dagloon bijna zag verdubbelen door het spelen van een Redoute of bal: gemiddeld 1 – 5 – 0 voor een opera, gemiddeld 3 – 3 – 0 voor een bal of redoute¹⁴³. Het redouteorkest van de Muntschouwburg bleek in die jaren identiek aan het gewone orkest dat de opera uitvoeringen verzorgde. Enkel de dirigent verschilde (Van Malderen voor het gewone orkestwerk en wellicht Gehot voor de bals en de redoutes). Ter vergelijking: het Antwerpse redouteorkest telde in die jaren 14 muzikanten, maar de lonen lagen er wel ongeveer gelijk wat betreft het spelen van de redoutes als in Brussel¹⁴⁴.

Frais pour le Bal Gravis du 15. Octobre, 1773.

Musiciens.	Costes
M. Tappineux 14 8	Touffaint 1 1
Nommad 3 3	Lecroix 14
Gehot 4 4	Thys 14
van Liekhou 3 10	offitours 1 8
* Meris 3 3	jeune Leunis 14
Botaux 3 3	Hubert 14
Vanderweert 3 3	Diebolt 14
Gehot, pour 3 3	jeune 14
Vanderhouten 3 3	Laura, courage 14
* Lambert, aisé 3 3	Callois 14
Jpennel 3 3	Bédard 14
Barremaux 3 3	
Van Derplas 3 3	<i>f. 8 - 1,5</i>
Aubling 2 9	Archives et les
L'hotel de Calom 2 2	Requêtes pour servir
Dorbois 2 2	monté et démonté en
Devincus 3 3	ville, pour couronner . . 13
Korta 1 15	
Vanderweert 3 3	
* Juma 3 3	
Lucillon 3 3	
Barcel 3 3	
Bilay 3 3	
Buis Gehot 2 16	
Van Baume 3 3	
* Godechaux 3 3	
Diebolt 3 3	
Touffaint 2 9	
van Liekhou 3 3	
Ocrap 3 3	
Vanderwyck 3 3	
B. vander wyck 3 3	
Juma 3 3	
Buis 2 16	
<u>91 17 6</u>	
	Recrutation.
	Orchestra 91 17 6
	Costes 8 15
	Archives 14 10
	<u>Total 135 5 6</u>

Afbeelding nr. 20: Overzicht van de lonen van alle muzikanten die in het seizoen 1773 – 1774 redoutes en bals speelden. De kosten werden zo gedetailleerd genoteerd omdat het om gratis redoutes en bals ging (geen entreprijs). Een onbekend gebleven puissant rijk iemand betaalde die uit eigen zak en kreeg desgewenst alle kosten te zien die daarvoor werden gemaakt. Aangezien in april 1774 het standbeeld van Karel van Lotharingen feestelijk werd ingehuldigd op het huidige

¹⁴³ "Archief van de Koninklijke Muntschouwburg te Brussel 1773 - 1774. Overzicht van de opbrengsten van de abonnees & vaste kosten van de werking"; "Archief van de Koninklijke Muntschouwburg te Brussel 1773 - 1774. Verloning van de balsorkesten", 1774 1773, I 608/132, Algemeen Rijksarchief Brussel; "Archief van de Koninklijke Muntschouwburg te Brussel 1773 - 1774. Aantal opera-opvoeringen per seizoen", 1774 1773, I 608/133, Algemeen Rijksarchief Brussel.

¹⁴⁴ "Archieven van de Heilige Geesttafel - Theater in het Tapissierspand".

Koningsplein valt het niet uit te sluiten dat het hof zelf als de gulle sponsor van dit gratis vertier kan worden beschouwd.– Bron: ARA Archief Muntshouwborg I 608/132

In principe hoeven deze dubbele tarieven niet te verwonderen. Ze leken gebaseerd op het oeroude principe van de 'gig' – een niet nader bepaalde werkduur eenheid voor muzikanten. De term werd bekend via jazzmuzikanten en historici van dat genre, maar het principe bleek veel universeler en ouder dan de jazz. Vermoedelijk lag de oorsprong in de tweede helft van de 18de eeuw omdat het zakhorloge in diezelfde periode gemeengoed werd onder handwerklieden, dagloners en wellicht dus ook muzikanten¹⁴⁵. Als je afspraken wilde maken over arbeidstijd in ruil voor geld, dan was een zakhorloge onontbeerlijk voor beide partijen van het arbeidscontract. Speellieden tijdens het Ancien Régime volgden dit concept en blijkbaar hoorden ook de vast aangestelde muzikanten van theaterorkesten volgens deze traditie te handelen. Het spelen van een bal vereiste de aanwezigheid zo lang het bal duurde en dat was gemiddeld 2 X zo lang als voor een opera. Dit basisprincipe bleef ook na de komst van de Fransen gehandhaafd zoals ik verder nog zal aantonen in hoofdstuk 4 van deel II en wellicht ook nog tot lang erna¹⁴⁶.

Het potentieel aan verdiensten voor een professioneel speelman was met andere woorden relatief. Het kwam er op neer dat men uitzicht kreeg op langere werkdagen, maar niet per se op een betere verdienste per gig. Het basistarief voor een gig vormde het voorwerp van een soort collectieve onderhandeling die door de Gilde van Speellieden vervolgens werd opgelegd aan haar leden: er was een basistarief waar men niet onder mocht gaan. In de praktijk bleken speellieden een gelijkaardige verdienste te mogen verwachten als andere geschoolde handwerklieden. Een investering in een dure uitgave zoals deze van Daubat was om die reden wellicht een weloverwogen keuze. Iets wat tot nu toe onbekend bleef, maar wat de studie van Remmen verduidelijkte, was dat niet alleen de gedrukte versies van dansmuziek circuleerden, maar ook dit soort van al-dan-niet-integrale afschriften. De reden voor het bestaan hiervan was gemakkelijk gevonden. Als je de klandizie van Robert Daubat overschouwde, was het niet ondenkbaar dat muzikanten die als huisleraar actief waren, toegang kregen tot de muziekbibliotheek van hun broodheer. Zodoende kregen ze de mogelijkheid om dit soort integraal afschrift te maken. Een andere mogelijkheid was dat een speelman of een collega (eventueel tegen betaling) toestond een kopie te maken van een boek uit zijn persoonlijke bibliotheek. Haast vanzelfsprekend wisselden muzikanten onderling ook dansrepertoires uit. Al was het maar dat ze anders niet apart konden oefenen voor een bal dat ze later samen moesten spelen. Zodoende kon repertoire zich verder onder andere collega's muzikanten verspreiden. De kans dat daarbij een zekere verbastering van de oorspronkelijk melodie optrad vanwege een opeenstapeling van notatiefouten leek niet onlogisch. Dit proces kan een verklaring bieden voor de verbasterde versies van Daubat's melodieën die we in het handschrift van Sint-Lukas aantreffen¹⁴⁷.

Klandizie en persoonlijke motieven

Nu is weinig of niets bekend over de persoonlijkheid van Robert Daubat die zichzelf tot een imaginaire adelstand verhief door zich de naam Robert d'Aubat Saint-Flour aan te meten.

¹⁴⁵ J. Welten, *In dienst voor Napoleon's Europese droom. De versterking van het plattelandsleven in Weert* (Leuven, 2007).

¹⁴⁶ Robert S. Gold, *A Jazz Lexicon*, 1st edition (A. A. Knopf, 1964).

¹⁴⁷ Remmen, "18de eeuwse populaire dansmuziek in Vlaanderen".

Toch zijn in zijn biografie enkele interessante aanwijzingen te vinden voor een motief om deze dansmuziek te publiceren. Daubat stond vanaf 1752 als poorter ingeschreven in Gent. Hij was op dat ogenblik al 38 jaar oud, wat voor een professioneel theaterdanser niet zo jong meer was. Maar voor een dansmeester die zelf niet optrad maar les gaf en zijn leerlingen liet schitteren, was het eventueel wel een haalbare leeftijd. Het is onduidelijk hoe lang hij voordien al actief was in het Gentse, omdat hij als muzikant eventueel het recht kreeg om het eerst een paar jaar te proberen, alvorens het poorterschap aan te vragen. Vervolgens bleef hij als dansmeester of violist actief in de stad tot minstens 1780, 2 jaar voor zijn overlijden. Van 1758 tot minstens 1768 was hij als dansmeester verbonden aan verschillende grote colleges (Augustijnen en Jezuïeten), waarvoor hij de balletten die tijdens de schoolvoorstellingen werden opgevoerd, componeerde¹⁴⁸. In dezelfde jaren was hij ook de dansmeester die de redoutes en bals in de Gentse opera begeleidde. Daarnaast speelde hij in het orkest van het Sint-Sebastiaantheater ook nog tweede viool. Zijn echtgenote stond bekend als *buraliste* van dat theater en regelde de ticketverkoop van diezelfde redoutes en bals. Zodoende verzekerde het koppel zich van de controle op de *cashflow* van de bals, zowat de achilleshiel van dergelijke ondernemingen.

Daubat was tijdens zijn jaren als schoolmeester annex dansleraar tussen de 44 en 54 jaar oud. Hij bleef ongeveer 10 jaar actief als dansleraar op een moment in zijn carrière waarop een theaterdanser al lang over de top van zijn kunnen moet worden beschouwd. Een dergelijke functie kan men inderdaad beschouwen als een landingsbaan voor professionele dansers. De inspanning om fysiek aan de top te kunnen meedraaien wordt te zwaar en jongere dansers behoorden soms tot een nieuwe generatie met eigen charmes en technische vermogens. Zowel de danslessen als de organisatie van de redoutes spoorden met andere woorden helemaal met een mogelijke zoektocht naar alternatieve inkomsten.

Maar in hoe verre konden zijn publicaties in dezelfde zin worden geïnterpreteerd? De eerste editie van zijn 100 contradansen verscheen in 1757 en de laatste in 1767. Ze vielen nagenoeg samen met zijn aanstelling als favoriete dansmeester van de jeugd van de Gentse elites. Bij elke nieuwe editie voegde hij katernen met enkele nieuwe dansen toe, waardoor de laatste editie er niet minder dan 124 telde. Het leek mij een goede verkooptechniek. Iedereen wilde bij voorkeur toch de laatste dansen hebben wat mogelijks leidde tot vervolgv verkoop. Ik vermoed daarom dat net zijn boeken illustratief waren voor de lucratieve carrièreswitch die Daubat wenste te realiseren. Hij evolueerde van actief podiumdanser tot dansmeester in dienst van de elite. Zijn boeken zorgde ervoor dat zijn plaatselijke positie moeilijker uit te dagen viel door mogelijke concurrenten. Zijn aanstelling als tweede violist zou in dezelfde zin kunnen worden beschouwd als zijn pensioenverzekering, net zoals zijn bijverdienste door de verkoop van muziekinstrumenten¹⁴⁹.

Tijdschriften en modes

Tot nu toe ging het voornamelijk over speellieden en circuits van professionele dansleraars die dansrepertoires in druk publiceerden waarvan we kunnen vermoeden dat ze hoofdzakelijk voor hun *peers* bestemd waren of als strategie om hun carrière onder controle

¹⁴⁸ Goran Proot, "Musique, danse et ballet dans le théâtre scolaire des jésuites de la Provincia Flandro-Belgica (1575-1773)", *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, nr. 27 (2008): 121–167, <https://popups.uliege.be:443/1371-6735/index.php?id=1231>.

¹⁴⁹ Bergmans, "La danse à Gand au XVIIIe siècle : Robert Daubat".

te krijgen. Uitgaven per genummerde dans zoals deze van De la Cuisse, werden niet in een gelijkaardige vorm uitgegeven in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège tussen 1756 en 1794. Maar er was wel een alternatief. Het muzikale tijdschrift *L'écho* van de Luikse uitgever Benoît Andrez (1719 – 1804) dat tussen 1758 en 1773 regelmatig verscheen en een internationale verspreiding kende, bevatte naast muziek en dansbeschrijvingen voor contradansen eveneens airs, aria's of andere salonfähige muziek voor klavier, harp of viool. *L'écho* werd zowel los verkocht als per abonnement.

Jean-Pierre Van Aelbrouck analyseerde het repertoire dat erin verscheen naar aanleiding van een driedelige facsimile heruitgave van alle contradansen die erin verschenen. Hij moest vaststellen dat hoofdzakelijk Engelse *longways* voorkwamen (colonnes genaamd in onze gewesten). Maar het verbazingwekkende was dat hij er achter kwam dat Andrez blijkbaar zelfs haast facsimile's realiseerde van Londense uitgaven die kort daarvoor verschenen waren. Onder meer putte Andrez uit het werk van David Rutherford (? – ?) die in diezelfde jaren de traditie van Playford verderzette¹⁵⁰.

Het is niet helemaal duidelijk of Andrez in deze plagiaat pleegde of gewoon een commerciële deal had gesloten met Rutherford. Ook in andere bundels publiceerde Andrez nog heel gelijkaardig materiaal, wat erop kan gewezen hebben dat dit voor het publiek dat Andrez wilde aanspreken om een geliefd repertoire ging. De vergelijking tussen *L'écho* en deze bundels maakte Van Aelbrouck niet en het is zelfs de vraag of hij ze wel kende. Ze leidden een obscuur bestaan in de Luikse conservatoriumbibliotheek. De veronderstelde Britse link klonk op zich wel interessant, maar het was ook niet meer dan een hypothese. Wanneer Guilcher en na hem Van Aelbroek, zich in de inleiding tot het eerste deeltje suf piekerden over de schaarse vergelijkingspunten met Parijse repertoires kon dit, mijn inziens, even goed wijzen op andere invloed dan de Franse of Britse. Het *Pays de Liège* onderhield, historisch gezien veruit het meeste contacten met het Heilig Roomse Rijk en het Duitse cultuurgebied. Daarvan is inmiddels bekend dat het, zeker in de tweede helft van de 18de eeuw, een verschillende sociale danscultuur cultiveerde van de Franse. In Duitse almanachs en modeboeken verschenen in de tweede helft van de 18de eeuw regelmatig dansbeschrijvingen, net zoals in *L'écho*. 80% van de dansen die men daarin aantrof waren, net zoals bij *L'écho*, colonnes¹⁵¹.

Deze oppervlakkige vergelijking gaf opnieuw een indicatie voor het feit hoezeer de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège zich echt op een kruispunt bevonden waar diverse internationale trends samenvloeiden. We zagen dit al op vlak van militaire muziek en het *bal publique* en de bijbehorende architecturale ontwikkelingen. Het werd in deze nogmaals onderstreept voor muzikale uitgaven. Het is mijn inziens geen toeval dat dit in het *Pays de Liège* zo prominent kon worden aangetroffen. Kuuroord Spa was vlakbij en vanaf het midden van de 18de eeuw was dit een badstad met een internationale reputatie. Er was op dat ogenblik al sprake van een nadrukkelijke Britse invloed op vlak van familiale banden en kapitaalsinbreng in de mijnbouw en industriële ontwikkeling in het Luikse bekken, maar ook van Duitse omdat het gebied traditioneel onder Duitse invloed stond. Evengoed kwam de elite uit Duitse gebieden in Spa hun familiekapitaal vergokken. Andrez zou in dat publiek

¹⁵⁰ Jean Philippe VAN AELBROUCK, "LES CONTREDANSES DU JOURNAL MUSICAL LIEGEOIS "L'ECHO" (1758-1773)", vol. 1–3 (Bruxelles, 1986).

¹⁵¹ Maria Lanckorońska en Arthur Rümmer, *Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit* (H. Th. Wenner, 1985).

mogelijks een afzetmarkt hebben kunnen gezien waarvoor hij aangepaste dansbeschrijvingen drukte¹⁵².

Leuvense studenten-dansmeester Ferry

Het contrast tussen de uitgaven van Andrez en Ferry kon niet groter zijn. Ten minste wanneer we ervan uitgaan dat colonnes of *anglaises* en *contredanses à la Française* een scherpe breuklijn betekende tussen twee gescheiden danstradities. Het gevaar is niet onbestaande dat men zich in deze laat meeslepen door speculatieve *hinausinterpretierung*. Eén van de redenen waarom net uitgaven van dansbeschrijvingen in druk notoir onbetrouwbaar waren als indicatie om trends of ontwikkelingen in de sociale danscultuur te volgen, is omdat het er relatief weinig waren die bovendien met grote tussenpozen verschenen. Het secundaire bronnenmateriaal is ook buitengewoon schaars. Er bestond geen plaatselijke pers die daarover berichtte, we beschikken niet over ooggetuigenverslagen, dansprogramma's, boekhoudkundige gegevens, enz. enz. Er bestonden, kortom, onvoldoende bronnenmateriaal om verder onderzoek te verantwoorden. Daarom weten we, bijvoorbeeld, niet wat mensen dansten tijdens een bal in Leuven anno 1765. Het bundeltje dat Léopold Ferry (17?? – 1817) publiceerde in dat jaar veranderde bitter weinig aan dat inzicht¹⁵³.

Zoals in de algemene inleiding reeds werd aangegeven, waren dansnamen zelden of nooit afdoende bewijs om absolute uitspraken te doen over de choreografische inhoud die ze dekten. Dit is bij Ferry in spreekwoordelijke zin zo. Alle 40 dansen in zijn boek worden quadrilles genoemd. Het ging effectief telkens om in het vierkant gedanste contradansen. Maar het ging niet over een uiterst vroege vermelding van dé quadrille zoals die zich ontwikkeld ca 1800 – 1810 of een prefiguratie daarvan, maar wel om *contredanses à la Française*. 'Om te dansen in quadrillen' zoals Robert Daubat het noemde in zijn latere uitgaven¹⁵⁴.

De term quadrille verwees oorspronkelijk naar de vierkantsopstelling of *carré* waarin troepen zich opstelden voor een veldslag begon. De term werd onder meer gerecupereerd om er een kaartspel mee te benoemen dat met vier personen aan een vierkant tafeltje werd gespeeld (cfr. de kaarttafeltjes in het Antwerpse *Grand Théâtre*). Ze verwees historisch meer algemeen naar een opstelling van mensen of paarden in een vierkant. De quadrilles van Ferry verschillen van hun latere naamgenoten omwille van het ontbreken van invloeden uit de cotillon (vers en refrain structuren) en omdat ze wellicht niet als suites achter elkaar door werden gedanst door telkens dezelfde koppels. Anders dan Daubat liet Ferry zich soms verleiden tot het expliciet noteren van enkele danspassen om bepaalde figuren mee uit te voeren. Maar er zat weinig systematiek in deze beschrijvingen. Over andere stilistische bijzonderheden en in hoe verre die konden verschillen van de latere quadrille doen we hier beter geen uitspraken, omdat daar op basis van zijn notaties te weinig over te weten kwam.

¹⁵² Cécile Douxchamps-Lefevre, "Le commerce du charbon dans les Pays-Bas autrichiens à la fin du XVIIIe siècle", *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 46, nr. 2 (1968): 393–421, <https://doi.org/10.3406/rbph.1968.2723>.

¹⁵³ Léopold Ferry, *Le Bouquet Tout Fait ou Quarante Nouvelles Contre-Danses par L. Ferry Maître à Danser de la Ville de Louvain*, 1765; Ferry en Van Aelbrouck, Jean-Philippe, *Le Bouquet tout Fait au Quarante Nouvelles Contre-Danses*.

¹⁵⁴ Robert D'Aubat de Saint-Flour, *18 contredanses en rond* (Gand = Gent: s.n., 1767).

Rest de vraag voor wie dit repertoire bestemd was. Volgens Gilbert Huybens promoveerde Ferry zijn activiteiten als dansleraar een paar keer via de plaatselijke krant en richtte hij zich daarbij expliciet tot de studentenbevolking van Leuven. Dat leek een voor de hand liggend doelpubliek omdat de Leuvense studentenbevolking destijds haast exclusief bestond uit de zonen van de topklasse. Die beschikte over voldoende middelen om zich danslessen te kunnen permitteren. Van een engagement aan augustijnen of jezuïetenscholen (zoals Daubat in Gent) is niets bekend, maar dat kan gelegen hebben aan de timing en lokale omstandigheden. In 1773 werd de jezuïeten orde door Rome verboden en ging ten minste een deel van de beweging ondergronds. De Leuvense augustijner monniken stopten met het middelbaar onderwijs in 1741 om niet verder te concurreren met het Heilige-Drievuldigheidscollege, destijds eigendom van de universiteit¹⁵⁵.

Bleef het opmerkelijke feit dat bij Ferry net zoals bij Daubat ook muzikale aanwijzingen werden gegeven voor het spelen van de dansmuziek. Dit was bij *L'écho* van Andrez niet het geval en ook later bij Trappeniers niet meer. Vanaf 1800 werden ze nergens meer gebruikt. De muzikale frases werden door Andrez ook volledig uitgeschreven. Dit bevestigde het vermoeden dat zowel Daubat als Ferry vooral mikten op een professioneel cliënteel dat begreep hoe ze deze muziek moest uitvoeren en dat Andrez en anderen eerder amateurmuzikanten en dansers beoogden die het meer gecondenseerde systeem van Daubat en Ferry niet op zicht konden uitvoeren.

Hofdansmeester Trappeniers en zijn maskerades

Pierre Trappeniers (1734 – 1794) was de enige hofdansmeester uit deze gevalstudie die tijdens de tweede helft van de 18de eeuw dansnotaties publiceerde in de hofstad Brussel . Hij was ook één van de weinige belangrijke dansmeester die niet in Frankrijk werd geboren en van kinds af aan zijn vak leerde in Brussel. Hij werd als jonge snaak opgepikt door het *corps de ballet* van het *Grand Théâtre* en hij zou vervolgens met enkele onderbrekingen opklimmen tot dansmeester van de pages van het hof van Karel van Lotharingen in 1767¹⁵⁶.

Tijdens het bewind van Karel van Lotharingen, die bekend stond om zijn onstilbare honger naar vermaak, choreografeerde Trappeniers de meeste maskerades die rond de carnavalsperiode uitgingen. Leden van hof reden daarbij gemaskerd en verkleed in open koetsen door de straten van Brussel. Dit bleek uiteindelijk helemaal geen eeuwenoude traditie in het Brusselse. Maskerades waren oorspronkelijk, in de 17de eeuw, een burleske vorm van het hofballet dat veeleer binnenskamers werd uitgevoerd. Tegen het midden van de 18de eeuw, werd deze traditie, althans in de hofstad Brussel, niet meer zo actief beleden, maar door de komst van Karel van Lotharingen, die bekend was met de verwante redoute tradities uit het Zuiden van Duitsland en Oostenrijk, veranderde dit helemaal. Naar verluid, werden deze nieuwe maskerades zodoende een favoriete hobby van de hele hofhouding, inclusief enkele edellieden die zich tot dit exclusieve kranse mochten rekenen. Weken van voorbereidingen en repetities gingen aan deze doldrieste gemakkelikheden vooraf. De top van de top van het hof, zowel als van het dans- als muziekwezen werden erbij betrokken. Er

¹⁵⁵ Agentschap Onroerend Erfgoed, "Augustijnenklooster met humanioracollege", Inventaris Onroerend Erfgoed, 2019, <https://id.erfgoed.net/erfgoedobjecten/42136>.

¹⁵⁶ Jean Philippe Van Aelbrouck, Jean-Philippe, *DICTIONNAIRE DES DANSEURS A BRUXELLES DE 1600 A 1830* (Liège: Mardaga, 1994).

werden exorbitante bedragen besteed aan kostuums en attributen. Maar evenzeer aan muzikanten en dansleraars of choreografen om het geheel in goede banen te leiden¹⁵⁷.

Door de enorme investeringen en het eclatante effect dat men ermee trachtte te bereiken, ondersteunden deze maskerades de politieke en sociale representatie van het hof. Tijdens de carnavalsweek dineerden de gemaskerden om te beginnen meestal op voorhand (hetzij in het paleis op de Coudenberg, hetzij bij één van de top-edellieden in thuis. D'Arenberg of De Ligne beschikten over een eigen residentie in de hofstad), om zich vervolgens in vol ornaat in open koetsen door de straten van Brussel te laten voeren. Zo vormde zich een gezocht-spontane cortège (het evenwicht tussen een gezocht effect of spontaneïteit kan bijzonder delicaat zijn), met telkens een viertal koppels (een quadrille m.a.w.) gemaskerden en nodige koetsen met muzikanten om het geheel luister bij te zetten.

Elke bal avond (en zo waren er vier of vijf tijdens de carnavalsweek) ging een andere maskerade uit, in een ander thema en met aangepaste kostuums, dansen en muziek. De gemaskerden begaven zich na een rondrit door de straten van Brussel naar de Muntschouwburg, waar zij het bal openden met een divertissement: de gedanste evocatie van het thema van de maskerade. Deze bestonden doorgaans uit specifiek voor dit doel gecomponeerde contradansen waarbij mime ook een zeer belangrijke rol speelde. Men moest zijn rol in deze karakterdansen liefst niet halfhartig spelen. Masker en danser vielen naar eigen bestwil en vermogen het liefste zo goed mogelijk samen.

De leden van de quadrilles werden vanzelfsprekend zeer streng geselecteerd. Ze bestonden exclusief uit dames en heren van de absolute top elite. De pers pikte gretig in op deze gebeurtenissen en het is via deze weg dat we vandaag nog op de hoogte zijn van de namen van de gemaskerden (wat op zich niet en tegelijkertijd ook wel de bedoeling was): Prince De Ligne, Comte de Maldeghem, Princesse de Stolberg, le Prince d'Arenberg, le Marquis de Wemmel, La Princesse de Ligne, la Baronne de Stein, enz. Het doel was om het bal te openen wat gebeurde met een mars, waarbij de gemaskerden in colonne de tot balzaal omgetoverde parterre van het *Grand Théâtre* betraden. Ik vermeld deze ceremoniële opbouw hier niet toevallig. Later bij de hofbals aan het Napoleontische hof die in het vierde hoofdstuk van deel II aan bod zullen komen, werd een heel gelijkaardige schema aangetroffen.

Maar het belangrijkste punt was in deze dat men zich naar de publieke ruimte van de schouwburg begaf om wat in wezen een hofballet was, uit te voeren. Het *bal public* bleek zo'n centraal gegeven geworden tegen die tijd, dat zelfs het hofballet, getooid in een nieuw gewaad, zich moest plooiën naar haar wetten. Dit was evenmin toevallig zo. Pierre Trapeniers was de choreograaf van deze hofballetten tevens ook vanaf 1773 de bestierder van de bals en de redoutes van het *Grand Théâtre* in Brussel. Er sprak een soort bewonderende amicaliteit tussen top-adel, het hof van Karel van Lotharingen en hun artistieke spitsbroeders Trappeniers (dansmeester) en Vitztumb (componist, dirigent, directeur van de Muntschouwburg) uit. Dit was vermoedelijk een heel uitzonderlijk gegevens omdat het voor musici vaak moeilijk was om enig respect te krijgen van hun adellijke broodheren. Zij werden doorgaans, net zoals de lakeien als personeel beschouwd, niet als

¹⁵⁷ Jean-Philippe Van Aelbrouck, "Les Mascarades à la Cour de Charles de Lorraine: Divertissements Dansés à la Caractère Roccoco?", in *Études sur le XVIII^e Siècle*, vol. 18, Rocaille. Roccoco (Bruxelles, 1991), 47–64.

gelijken. De wederkerigheid aan gunsten (Trappeniers componeerde de maskerades en het hof zakte af naar *zijn* bals in de schouwburg) leek op deze manier beschouwd, behoorlijk uniek. Men kan zich zelfs afvragen hoe Trappeniers uiteindelijk de uitbating van de redoutes en bals van het *Grand Théâtre in* handen kreeg en waarom alle bals en redoutes van het seizoen 1774 – 1775 (dat was ook de bron voor de cijfers van de muzikantenlonen – zie hoger) door een gulle, maar onbekend gebleven patroon gratis werden gemaakt.

Wat er ook van zij, verschillende van de contradansen die voor de maskerade hadden gediend, verschenen later ook in de eerste bundel van Trappeniers. Een aantal parallellen met de carrière van Daubat sprongen in het oog. Een relatieve buitenstaander schopte het op korte tijd tot geliefkoosde dansmeester van de plaatselijke, in dit geval Brusselse, elite. Vervolgens publiceerde deze een bundel met dansbeschrijvingen van zijn hand. Daarna waren beiden gedurende een jaar of 10 verzekerd van hun positie. Voor Trappeniers was dit spreekwoordelijk het geval, omdat hij zonder veel omhaal door de opvolger van Karel Van Lotharingen opnieuw als dansmeester werd binnengehaald. Pas met de komst van het nieuwe Franse bewind werd hij aan de kant geschoven. Twee jaar later was hij, net zoals Daubat na zijn laatste aanstelling als violist, dood.

Conclusie

Geannoteerde dansbeschrijvingen zullen vanaf de tweede helft van de 18de eeuw sterk vereenvoudigen. Om een nieuw publiek aan te spreken dat kapitaalkrchtig genoeg was geworden om zich dansbeschrijvingen in druk aan te schaffen, bleek een nieuwe benadering opgeld te maken. Tegelijkertijd raakte de dansante kennis die oorspronkelijk vooral binnen de beroepsgroep van dansmeesters circuleerde, zodanig geïnternaliseerd bij een breder publiek dat ook niet-professionele dansers in staat moeten worden geacht op basis van een minimum aan informatie deze dansbeschrijvingen te interpreteren.

Rond 1760 viel de verdere proliferatie van dansante kennis op door het verschijnen van steeds meer specifieke muziekhandschriften die exclusief gewijd waren aan dansrepertoires. Hierdoor konden repertoires tegen verhoogd tempo circuleren onder zowel professionele als amateurmuzikanten. Het blijft een open vraag in hoe verre deze laatsten zich werkelijk de kennis meester maakte om met de dansbeschrijvingen zelfstandig aan de slag te gaan. Zich een dansmeester te kunnen permitteren, bleef nog voor lange tijd een statussymbool.

Om de markt verder te kunnen diversifiëren en blijvend te voorzien van steeds nieuwe en gevarieerde contradansen werd een *open source paradigma* de norm voor dansmuziek en beschrijvingen. De basis ingrediënten voor contradansen (zowel in vierkantsopstelling, als longways) werden daarna systematisch uitgewisseld wat leidde tot een welhaast onuitputtelijke bron van steeds nieuwe dansen en bijbehorende muziek. Door deze combinatie van factoren – steeds verder geïnternaliseerde danskennis en een losgeslagen contrafactuurmodel – werd voor een goed gedeelte de basis gelegd voor de dansrage die na 1795 zou losbarsten. Tegelijkertijd is het onwaarschijnlijk, gezien het beperkt aantal bundels of reeksen met dansbeschrijvingen dat in druk verscheen en gezien het belang van interpersoonlijke kennisoverdracht onder dansers, dat deze materiële dragers, deze van oorsprong sociaal-culturele trend, sterk zouden hebben bepaald of bijgestuurd. Daarom is het aannemelijker, gezien deze schaarse, de bewuste bundels of reeksen met

dansbeschrijvingen, eerder als illustratief moeten worden beschouwd voor deze trend, dan bepalend.

Hoofdstuk 4: Genese en vroege disseminatie van de wals

Inleiding

Dit hoofdstuk zal net zoals het vorige vooral gaan over disseminatie en maar in beperkte mate inhaken op één van de vier thema's die in de algemene inleiding werden omschreven. De geschiedschrijving over de wals kende, zoals in de in de algemene inleiding aangegeven, een lange en bewogen evolutie. Uiteindelijk bleken er in de historiografie maar enkele basisvragen die steeds terugkeerden:

- Hoe oud was de wals?
- Waar ontstond de wals?
- Hoe verspreidde de wals zich vanuit haar geboortegrond?
- Wat waren de sociaal-culturele factoren die bijdroegen tot haar wereldwijde succes?

De eerste drie vragen zullen in de loop van dit hoofdstuk worden behandelen tot aan de grensdatum 1794. De derde vraag worden hernomen in het eerste hoofdstuk van het afsluitende derde deel en samen met de vierde worden besproken. De laatste vraag zou in principe ook hier kunnen worden aangeraakt, was het niet dat er momenteel nog een grote lacune bestaat in de historiografie over dit thema. Tot op heden behandelde men voornamelijk het Congres van Wenen als specifieke en afgebakende casus. De wals zou naar aanleiding daarvan wereldwijd zijn doorgebroken. Het is een visie waar ik graag een paar kantlijnen wilde bij maken, maar gezien de beperkte ruimte en tijd die ter beschikking stond, heb ik mij beperkt tot de Brusselse situatie vlak voor en na de slag bij Waterloo. Die vond haast gelijktijdig plaats en vormde na maart 1815 – *les cent jours* – een logisch, zei het eerder militair, vervolg op het Weense Congres. Daarom zal in het eerste hoofdstuk van het derde de Weense wals in deze context aan bod komen, om vervolgens terug te kijken op wat aan haar ontwikkeling vooraf ging, maar ook om vooruit te kijken naar Brussel en de nadagen van de overwinning op Napoleon Bonaparte.

Hoe oud was de wals vóór de hele wereld ze leerde kennen?

Het blijft meer in het algemeen een vaststelling dat erg weinig geweten is over de wals vóór 1800. Zo was geen enkele choreografische beschrijving van de dans beschikbaar vóór Wilson er één publiceerde in 1816. Dat Wilson een Brit was en zijn boek bijgevolg in Londen verscheen, veranderde niets aan de algemeen geldende consensus, dat de wals oorspronkelijk een zuiver Duitse of Oostenrijkse creatie was. Wilson zelf noemde het een Duitse dans, maar gaf hij gaf tegelijkertijd ook twee varianten mee: naast de Duitse ook nog een Franse (*sauteuse*)¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Thomas Wilson, *A Description of the Correct Method of Waltzing: The Truly Fashionable Species of Dancing. That, from the Graceful and Pleasing Beauty of Its Movements, Has Obtained an Ascendancy Over Every Other Department of That Polite Branch of Education. Part I. Containing a Correct Explanatory Description of the Several Movements and Attitudes in German and French Waltzing* (Londen: Sherwood, Neely & Jones, 1816).

Zonder het zelf misschien te beseffen of te willen gaf Wilson hiermee al meteen een aanwijzing voor een zeer oud en heden ten dage ogenschijnlijk niet langer ter zaken doend academisch dispuut. Dat draaide rond de kernvraag of de wortels van de wals nu oorspronkelijk Frans of Duits waren. Ondanks de hedendaagse consensus, bleek het een kenmerkend soort pennenstrijd vanaf de tweede helft van de 18de eeuw. In een parallelle discussie eisten de Fransen onder meer ook het geboorterecht over de *contredanse à la Française* op. De *country dance* waarvan ze afstamde, was oorspronkelijk Brits, weten we vandaag, maar dat stoorde de Franse hovelingen, die zich de dans toe-eigenden, niet in het minst.

Als we Curt Sachs mogen geloven was de wals al eeuwen oud vóór ze in schriftelijke bronnen opdook. Het zou eeuwenlang een volksdans gebleven zijn waarvan zowel het muzikale materiaal als de choreografie enkel mondeling werd overgeleverd van generatie op generatie. Er bestond geen neerslag van in schriftelijke vorm, bijgevolg kon ze eeuwenlang buiten beeld blijven van de geletterde elites. Of alleen elites geletterd waren en waarom de wals na 1760 plots wel in geschriften begon op te duiken, kortom dat hij voor zijn stelling weinig of geen bewijs aandroeg, scheen hem en zijn navolgers niet te storen¹⁵⁹.

Zo te zien werd heel wat gespeculeerd over haar leeftijd en niet helemaal toevallig liep deze discussie parallel aan de eerder aangehaalde *Territorialstreit* tussen Frankrijk en Duitsland over haar geboortegrond. De Fransen wilden per se bewijzen dat hun Provençaalse *volta* de oer - wals was, terwijl de Duitsers en de Oostenrijkers de wals beschouwden als hun onvervreemdbaar cultuurgoed, een afstamming van de *hopser*, *dreher* en nog enkele minder specifieke voorlopers. Noch voor de Franse, noch voor de Duitse denkpiste werden veel concrete argumenten aangedragen, maar ze hadden wel met elkaar gemeen dat ze beiden *tempus* als *locus* centraal stelden in het debat. De oorzaak hiervan lag bij het feit dat heel wat onderzoek gebeurde in functie van het bewijzen van een bepaalde territoriale afkomst. Men wilde per se aantonen dat zijn wals de enige echte en de oudste was omdat het discours dat men wilde voeren simpelweg door een nationalistische reflex was ingegeven.

Puur feitelijk verscheen geen enkele melodie in 3/8ste of 3/4de maat in druk getiteld “wals” vóór 1767. Dat vroegste exemplaar verscheen niet in Berlijn, Dresden, Salzburg of Wenen, maar wel in Londen zoals we nog zullen zien¹⁶⁰. Een eerste wals die onder deze dansnaam in Wenen in druk verscheen, rolde pas in 1807 van de drukpers terwijl tegen dan zowel in Parijs, Londen als Brussel al tal van walsmelodieën in druk waren gerealiseerd¹⁶¹. Deze korte uitweiding gaf mijn inziens goed aan hoe lastig het was om zelfs voor haar 18de-eeuwse voorgeschiedenis, de wals vast te pinnen op een imaginaire natiestaat die pas veel later zou ontstaan.

Ook de vraag naar wat de wals choreografisch tussen 1756 en 1794 inhield kon niet afdoende worden beantwoord zonder te verwijzen naar een later bron (Wilson 1816) die

¹⁵⁹ Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Olms, 1984), 145 – 149.

¹⁶⁰ *The Violin Preceptor or Compleat Tutor: Being an Introduction to the Art of Playing on That Instrument, Explained by Such Easy Rules a Principles as Will Enable a Scholar to Obtain an Early Proficiency: To Which Is Added a Select Collection of Songs, Airs, Marches Etc. Also Tartini's Art of Bowing* (Hodsoll, 1760).

¹⁶¹ Norbert Linke, “Die Anfänge der Walzerproduktion in Wien”, *Deutsche Johann Straus Gesellschaft e.V. Mitteilungsblatt* Heft 40 (2012 / Nr. 2) (2015): 39–43.

eveneens in Londen was verschenen¹⁶². Als men zich strikt hield aan deze periode kon men alleen maar vaststellen dat de choreografie van de wals louter op wat we feitelijk kunnen weten, niet na te trekken viel¹⁶³. Precies in die voortdurende vaagheid over plaats, tijdstip en inhoud, school mijn inziens een onuitputtelijke bron aan speculatie. Omdat men er maar niet uit scheen te geraken, gooide men het tot slot over een andere boeg. De wals zou ook bekend hebben gestaan onder de algemene noemer van *deutsche* of *teutsche* en soms ook als *schleifer*, *langaus*, *dreher*, *weller*, *enz*¹⁶⁴. Om nog maar te zwijgen over de mogelijke verwarring over de verwantschap tussen de *ländler* en de wals¹⁶⁵.

Er was maar één historische bron die de dansnamen *deutsche*, wals en *schleifer* met elkaar in verband bracht tijdens de tweede helft van de 18de eeuw, maar ze bevatte geen enkele choreografische aanwijzing. Het ging bovendien om wat wellicht het vroegste schampschrift over de schadelijke gevolgen van de wals moet zijn geweest: *Etwas über das Walzen, nebst einigen Gedichten und Anhang einiger Oden van Karl Georg (Von) Zangen*¹⁶⁶. Moraalridders die dansen verketterden, stonden haast per definitie niet bekend als sterren op de dansvloer. De kans dat Karl Georg (Von) Zangen enkel zaken door elkaar haalde om zijn punt te maken is met andere woorden niet onbestaande. Een aanwijzing om aan zijn associaties te twijfelen was de vaststelling dat de dansnaam *deutsche* of *allemande* anno 1750 in Duitsland en Frankrijk, waar deze dansnaam frequent voorkwamen, niet dezelfde choreografische lading dekten. Rogers deed hier onderzoek naar en kon aantonen dat de dansnaam *Allemande* tussen 1740 en 1840 wel 8 keer van choreografische betekenis wisselde, onafgezien van de plaats waar ze werd genoteerd of uitgegeven¹⁶⁷.

Maar op de keper beschouwd, sluit deze argumentatie evenmin uit dat *Von Zangen* ook gelijk zou kunnen hebben gehad. In dat geval vormde zijn tekst eventueel een aanwijzing dat al die verschillende naamlabels voor dansen sloegen op een groep van choreografieën die behoorden tot van wat ik hier voor het gemak omdoopt tot de 18de-eeuwse walsfamilie. Wie weet, duiden al die verschillende dansnamen zelfs helemaal geen verschillende dansen aan, maar altijd dezelfde, eeuwig draaiende koppeldans? Tegelijkertijd is dat precies wat we niet weten. Dansnamen blijven op zich inhoudsloos zo lang we niet beschikken over een dateerbare en concrete choreografische beschrijving die ons in staat stelt om te verifiëren wat ze concreet inhielden. Dit was noch voor de wals, noch voor enige andere voornoemde dansnaam waaronder ze mogelijks ook bekend zou kunnen hebben gestaan, het geval voor de besproken periode.

Aangezien men geen choreografie kende voor geen enkele van deze dansen trachtte men wel op een andere manier uit te maken in hoeverre ze dansbaar waren. Sabine Schutte

¹⁶² Thomas Wilson, *A Description of the Correct Method of Waltzing: The Truly Fashionable Species of Dancing. That, from the Graceful and Pleasing Beauty of Its Movements, Has Obtained an Ascendancy Over Every Other Department of That Polite Branch of Education. Part I. Containing a Correct Explanatory Description of the Several Movements and Attitudes in German and French Waltzing* (Londen: Sherwood, Neely & Jones, 1816).

¹⁶³ Elizabeth Aldrich, "Social Dancing in Schubert's World", in *Schubert's Vienna*, onder redactie van Raymond Erikson (Yale University Press, 1997), 119–40, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1ww3v2b.12>.

¹⁶⁴ Mendelssohn, "Zur Entwicklung des Walzers"; Schutte, *Der Ländler*; Sevin H. Yaraman, *Revolving Embrace: The Waltz as Sex, Steps, and Sound* (Pendragon Press, 2002); Mosco Carner, *The Waltz* (M. Parrish, 1948).

¹⁶⁵ Rodney Stenning Edgecombe, "The 19th-Century Ländler: Some Thoughts", *The Musical Times* 147, nr. 1897 (2006): 63–76, <https://doi.org/10.2307/25434423>; Hamza, *Der Ländler*; Witzman, *Der Ländler in Wien*.

¹⁶⁶ Karl Georg Zangen, *Etwas über das Walzen, nebst einigen Gedichten und Anhang einiger Oden* / [C. G. v. Zangen] (Wetzlar: Winkler, 1782).

¹⁶⁷ Ellis Rogers, *The Quadrille, A practical Guide to its Origin, Development and Performance* (Orpington, 2003).

vergeleek de structuur van melodieën van veel latere datum waarvan de choreografie wel bekend was, met deze uit de tweede helft van de 18de eeuw¹⁶⁸. Op die manier wilde zij nagaan of er een verwantschap bestond tussen oude melodieën die bekend stonden onder een bepaalde dansnaam en meer recente. Het jongste materiaal dat zij ter beschikking had was minimaal 60 jaar jonger dan het oudste. Maar voor het gros ging het om laat 19de-eeuwse melodieën. Dat een dans of dansstijl op deze termijn van 75 tot 150 jaar niet geëvolueerd zou zijn, klonk naar mijn gevoel op zijn zachtst gezegd weinig plausibel. Bovendien weet iedere muzikant die ten dans speelt dat tussen wat er op de partituur staat en wat een danser verlangt soms heel wat verschil zit. Het aspect speelstijl of interpretatie kun je meestal niet afleiden uit de partituren zelf. Een zelfde melodie kun je, mits kleine bijstellingen in de ritmiek, interpreteren zodat ze dansbaar is voor volksdansen die vandaag de dansnamen mazurka, wals, ländler, enz. meestal een heel andere choreografische interpretatie toedichten, dan wat ze oorspronkelijk – wanneer, waar en wat dat ook moge zijn – betekende. Schutte's conclusies bleven mede daarom ook erg vaag. Bovendien wordt haar uitgangspunt, dat dansvormen onveranderlijk over generaties van dansers zouden worden doorgegeven, onderuit gehaald door de bredere dansgeschiedenis van de gesloten koppeldansen in driekwartsmaat te overschouwen. Onder meer de *mazurka*, *varsovienne*, *boston*, *cajunwaltz*, *tangowals*, *English waltz* of *musette wals* borduurden vanaf de tweede helft van de 19de eeuw allemaal verder op hetzelfde choreografische basisthema. Het hoeft geen betoog dat dit strikt genomen heel andere dansen waren dan wat Wilson beschreef of wat later als Weense wals bekend zou komen te staan.

Feiten, feiten, feiten. En verder niets dan speculatie

Uiteindelijk bleken we over maar bitter weinig verifieerbare feiten te beschikken zowel wat betreft de herkomst van de wals als haar choreografie. Illustratief was in dat opzicht ook de veronderstelde vroegste vermelding van de wals als aanduiding voor een dans. Deze was naar verluidt te vinden in de theatertekst voor *Der aufs neue begeisterte und belebte Bernadon* van Felix Jozef von Kurz (1717 – 1784), gepubliceerd in 1754 in Wenen. Het ging concreet om de beschrijving van een dansscène in een *Stegreifkomödie* waarin een suite met verschillende nationale dansen werd opgevoerd. Er hoorde oorspronkelijk ook muziek bij deze scène, maar die ging, voor zo ver kon worden nagaan helaas verloren¹⁶⁹. Maar was het niet vooral opmerkelijk dat Kurz anno 1754 een pantomime van *nationale* dansen opvoerde, waaronder de wals? Was dit eventueel een vroege vorm van *invention of tradition*? Of was het gewoon een variëteit van het exotisme zoals het 18de-eeuwse theaterpubliek dat min of meer verwachtte van een dergelijk type van theatervoorstelling? Dit is van belang omdat het potentieel betekende dat de Wals in Kurz theaterstuk niet een sociale dans als sociale dans

¹⁶⁸ Schutte, *Der Ländler*.

¹⁶⁹ Ignaz Mendelssohn, "Zur Entwicklung des Walzers", *Studien zur Musikwissenschaft*, nr. 13 (1926): 57–88, <http://www.jstor.org/stable/41460348>; Reingard Witzman, *Der Ländler in Wien* (Wien, 1976). Over de rol van dansscènes in het populaire Weense theater uit de tweede helft van de 18de eeuw is mij geen diepgaande studie bekend. Noch over het specifiek gebruik van dit soort dansscènes bij Kurz. De man verdient nochtans onze volle academische aandacht. Hij was veel meer dan zijn stage character, de clowneske Bernadon suggereerde. Hij was één van de meest succesvolle theaterdirecteurs van zijn tijd en hij leidde tijdens zijn rijkgepulde carrière de grote stadstheaters van respectievelijk Dresden, Wenen en Praag. Het is al te gemakkelijk om zo'n figuur weg te zetten als een kopie van de Weense Hanswurst die hij en zijn kompanen in het leven riepen en met zo veel succes vertolkten. Mijn punt is: we weten eigenlijk bitter weinig over het hoe en waarom van die ene vermelding.

was, maar als een symbolische dans die een bepaald karakter illustreerde zoals wel vaker in het baroktheater het geval was.

Indien dit het geval was, dan moest de oorsprong van dit mentale klankbord mijn inziens eerder gezocht worden in de topische cultuur die zowel in het literaire, het iconografische als het muzikale domein in heel Europa terug te vinden was vanaf de renaissance. De idee om volkeren of nationaliteiten te koppelen aan muziek- of dansvormen was al veel langer een traditie voor ze opdook bij Kurz¹⁷⁰. Maar een muzikale topos werkte pas wanneer zij een zekere weerklank of herkenning (bewuste of onbewuste) bij de toehoorder opriep. Oude muzikale topoi raakten daardoor af en toe uit de mode en werden vervangen door nieuwe. Maar dans is naast een muzikale ook een visuele kunst. Zowel het mimespel van de danser als het kostuum waarin hij of zij gestoken werd, leverden soms bijkomende maar soms mogelijks ook tegenstrijdige boodschappen op¹⁷¹. Het is bekend dat de pentatonische muzikale frase (terecht of onterecht) op een bepaald moment een Chinese of oosterse connotatie meekreeg in onze westerse muziekcultuur. Dat is tenminste één van de etnische of culturele associaties waarmee een Westers publiek pentatoniek vandaag nog in verband brengt. Maar wanneer de dansers op een Chinees klinkende melodie een Indiaans ballet uitvoeren en daarbij verkleed gingen als indianen, moet het al vreemd gelopen zijn, wilde de toeschouwer ze op dat moment als Chinezen herkend hebben. Sommige Zuid-Amerikaans traditionele muziek maakte bovendien net als de Chinese gebruik van pentatonische toonreeksen. Men moet zich met andere woorden vooral afvragen welk element (muziek of dans) binnen een topische cultuur uiteindelijk nog echt appelleert aan een historische werkelijkheid en in hoe verre het niet gaat om een mentale constructie. Het blijft een open vraag hoe een 16de of 17de-eeuws publiek reageerde op een totaalspektakel waarin op een pentatonische melodie werd gedanst. Laat staan hoe pentatoniek in de loop der eeuwen nog werd geïnterpreteerd of aangevoeld¹⁷². In hoe verre werkte een topos nog wanneer de rechtstreekse aanraking of ervaring met het origineel er al lang niet meer was? Het was bekend dat de dansen uit de baroksuite in hun concertante suitevorm niet meer dansbaar waren. Wat was uiteindelijk dan nog het verband tussen de chaconne uit de suite en de chaconne als oorspronkelijk, Zuid-Amerikaanse dans? Onafgezien van hoe een contemporaine luisteraar die nog echt gekend zou kunnen hebben in haar authentieke vorm¹⁷³.

Het realiteitsgehalte van dergelijke mentale associaties ontaarde uiteindelijk in een heus schimmenspel waarbij niet alleen sociale of etnische categorieën verwerden tot dansante topoi, maar ook beroepscategorieën, al dan niet historische figuren of zelf fantasiewezens hun eigen visuele en muzikale vormtaal meekregen. Het ballet van het laatste kwart van de 17de eeuw en de eerste helft van de 18de, werd hoofdzakelijk gekenmerkt door allegorische, topische balletten. De hofballetten van Louis XIII en XIV wemelden van de topische referenties naar middeleeuwse vorsten, exotische wildemannen, Turken of Arabieren, bucolische figuren van allerlei aard en zelfs gewone arbeiders zoals timmerlieden,

¹⁷⁰ Danuta Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Oxford University Press, 2014); Richard Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2006).

¹⁷¹ Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action* (Cambridge University Press, 2011).

¹⁷² Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge university press, 2009).

¹⁷³ Jérôme de la Gorce, "Jean II Berain's Costume Designs for the Ballet 'Les Plaisirs de la Paix' (1715)", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 25, nr. 2 (2007): 167–87, <https://doi.org/10.2307/40004137>.

vissers of veehoeders. Het was een typisch kenmerk van deze theatertaal dat het karakter van personages niet alleen door het declameren of zingen van teksten werd uitgedragen, maar ook door de kledij, maskers, mime en dans. Het ging daarbij minder om het realiteitsgehalte van deze theatrale attributen, maar eerder om geloofwaardigheid van de opvoering binnen de conventies van het toenmalige theater.

Het volgende, sprekend voorbeeld uit de sociale dansgeschiedenis illustreerde deze gang van zaken uitstekend. De *Matelote*, een ballet voor een vissersdans tijdens een stormscène in Acte IV van zijn opera *Alcyone* werd door Marain Marais Marain Marais (1656 – 1728) gecomponeerd in 1706. Dit ballet moest de strijd van de zeelieden ter zee verbeelden¹⁷⁴. Het bijbehorende melodietje bleek een instant hit die vervolgens populair werd in heel Europa. Uiteindelijk diende ze als basis voor de *matelote* – een contradans met die naam – die tot ongeveer midden 19de eeuw in het Pays de Liège populair bleef. Van de oorspronkelijk zowel muzikale, theatrale, mimische of dansante topische referenties in het kader van een hofballet aan het begin van de 18de eeuw, werd ergens op het einde van de 18de eeuw alleen de melodie opgepikt door dansers of muzikanten uit de sociale danscultuur. De referentie naar de originele choreografie ging daarbij compleet verloren, maar ook de melodie raakte vermengd met ander materiaal omdat het contrafactuur model voor contradansen dit nu eenmaal toeliet. Op den duur wist geen enkele danser nog dat één van de melodieën uit hun *matelote* contradans dans tijdens het bal van de lokale sociëteit, een verbasterde versie was van een melodie uit het oorspronkelijk Frans operaballet. Laat staan dat de dansers in kwestie zich één moment zouden hebben afgevraagd hoe het kwam dat in de bewuste *matelote* die zij graag mochten dansen, geen enkele choreografische evocatie, mimische of dansante topos meer voorkwam die nog maar van verre of dichtbij appelleerde aan het werk van zeelieden of hun heldhaftige strijd tegen de elementen. Noch de oorsprong van Marais' inspiratie, noch het gebruik van de melodie later binnen de folklore konden zich beroepen op een reële historische of authentieke basis omdat ze de oorsprong van melodie of dans niet meer kenden¹⁷⁵.

Maar de associatie topische etnieën, sociale en of beroepscategorieën of historische appellaties en dansvormen of karakters was binnen de westerse theatertraditie al veel ouder dan Marais' *matelote*. Vanaf de 16de eeuw vormden ze het hart van de *ballets de cour* die toen opbloeden. Een typisch voorbeeld hiervan was het obscure *ballet des nations* dat in 1638 onder Louis XIII werd opgevoerd. Alleen de muzikale aanhef van de 14 entrées bleven bewaard¹⁷⁶. Gelukkig werden deze entrées getiteld, waardoor we ten minste nog weten welke naties men wenste uit te beelden:

1e Entrée: Les Servantes Flamandes

2e Entrée: Les Allemands

3e Entrée: Sarabande pour les Allemands

4e Entrée: Entree des Turcs

¹⁷⁴ Édmond Lamaître, "Alcyone", in *Dictionnaire des œuvres de la musique vocale* (Paris: Bordas, 1992), 51–52.

¹⁷⁵ Sabine Jaucot en Yves Lenoir, "De Marin Marais aux ménétriers d'Ardenne: l'histoire d'une matelote" (UCL, 2000).

¹⁷⁶ "Recueil // de // Plusieurs Anciens Ballets // Dancez // Sous les Regnes // de // Henry 3. Henry 4. Et Louis 13. // Depuis l'An 1575 Jusqu'à 1641 // Recherchez et mis en ordre // Par // Philidor l'Aisné Ordinaire de la Musique // du Roy en 1690 // Tome 2e", 1690, Bibliothèque Nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107418q>.

5e Entrée: *Les Chèvres pieds*
6e Entrée: *les Basques*
7e Entrée: *Pantalon*
8e Entrée: *Les Italiens*
9e Entrée: *Les François*
10e Entrée: *Les Egyptiens*
11e Entrée: *Des Folles*
12e Entrée: *Les Portugais*
13e Entrée: *Les Maures*
14e Entrée: *Les Piedmontais*

De *entree des chèvres pieds* (het ging om faunen), maar ook de *pantalon et des folles* maakten onmiddellijk duidelijk dat het niet altijd om echte *nations* ging. Het was voor alle aanwezigen ook zonneklaar dat de *Servantes Flamandes* in werkelijkheid geen Vlaamse dienststers waren, maar verklede hofdames die een balletdansje opvoerden. Of ze ooit in Vlaanderen waren geweest en de lokale dansfolklore hadden bestudeerd, kortom de representativiteit van het schouwspel, etnisch sociaal of anders, deed er niet in feite toe. Het was theater zoals het hoorde te zijn: een illusie om bij weg te dromen, waarbij het schimmenspel der topoi gaandeweg tot een zelfstandig artistiek genre was opgebloeid. Het waren conventies die zowel door de uitvoerders als de toeschouwers voldoende begrepen werden om ze te kunnen smaken, maar tegelijkertijd niet al te veel realiteitsgehalte toe te dichten. Wanneer het doek was gevallen, was de illusie voorbij en ging men naar huis waar men de draad van het echte leven hernam¹⁷⁷.

Wanneer het om topische referenties en de koppeling aan danstypes ging, bleken de associaties tussen danstype en geografisch, etnisch, sociaal, of enig ander referentiekader haast even arbitrair dan deze tussen dansnamen en hun respectievelijke choreografische inhoud. Voor zo ver kon worden nagegaan bestond nooit een expliciet aantoonbaar etnologisch verband tussen het gebruikte choreografische en muzikale materiaal in de balletten aan het Franse hof. Dit was evenmin later het geval voor *turquerie* in de 17de, 18de of bij het begin van de 19de eeuw, en ook niet voor de Schotse *reels* die voor het eerst in de loop van de 18de eeuw in dansbundels opdoken. Het ging steeds om muzikale topoi die appeleerden aan gedroomde naties van weleer. Het is niet aan te tonen dat het eventueel wel ging het om rechtstreeks verifieerbare banden met origineel, etnisch, authentiek materiaal. Noch wat betrof de choreografie van de dansen, noch wat betrof de sociaal culturele betekenis van het muzikale materiaal dat men inzette om deze op te dansen¹⁷⁸. Het leek daarom aannemelijk dat de verwijzing naar de wals bij Kurz eerder vanuit deze theatrale traditie, waar af en toe nieuwe, exotische of herkenbare verwijzingen werden ingelast, moest worden begrepen dan als een verwijzing naar een authentieke wals.

De consequenties van deze vaststelling waren niet gering. Om te beginnen betekende dit dat de wals vanaf het moment dat ze in teksten voorkwam, van meet af aan potentieel

¹⁷⁷ Marie-claude Canova-green, "Dance and ritual: the Ballet des nations at the court of Louis XIII", *Renaissance Studies* 9, nr. 4 (1995): 395–403, <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.1995.tb00324.x>.

¹⁷⁸ Simon Kotter, "Die k. (u.) k. Militärmusik: Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft?" (Universität Augsburg, 2015), <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/3104>; Matthew Gelbart, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner* (Cambridge University Press, 2007).

opgenomen werd in een pantheon van topoi waarvan de oorspronkelijkheid of etnische authenticiteit als hoogst twijfelachtig moet worden bestempeld. Zowel de theatermaker in kwestie als zijn publiek beseften de krijtlijnen van dit spel maar al te goed. Het was een spiegelpaleis van theatrale conventies: wie keek in deze context naar wie en wie lachte met wie of waarmee? Kurz theaterstukken werden opgevoerd in de grootste stadstheaters van zijn tijd (Dresden en Wenen onder andere) die hij persoonlijk als directeur leidde. Het publiek dat dergelijke grootstedelijke theaters rond 1754 bezocht in Oostenrijk of het Zuiden van Duitsland, stond net zoals in gelijkaardige theaters in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège, niet bepaald bekend als toonbeeld van sociale diversiteit. Was het dan een elite die lachte met een boerendansje? Als dat zo was kunnen we ervan uitgaan dat de wals al van bij het begin niet echt etnisch of sociaal waarheidsgetrouw op scène verscheen, maar eerder als een gezocht, groteske theatraal cliché. In die zin was het arsenaal aan theatrale referenties vergelijkbaar met wat we inmiddels weten over de beeldentaal uit dezelfde periode wat betreft dansende boeren of andere pastorale verwijzingen. Het waarheidsgehalte van dergelijke sociale topische voorstellingen bleek net zo zeer als hun regionale of nationale tegenhangers, doorgaans eerder gering¹⁷⁹.

Van internationale clichés naar internationale disseminatie van de wals

Al vanaf de vroegste werken over dansgeschiedenis kwam de natie als topos in beeld en van bij het begin was het al meteen een transnationaal fenomeen. In de vorm van traktaten over dansgeschiedenis en dansetiquette werd kwam dit voor het eerst in beeld. Louis de Cahusac (1706 – 1759) vermeldde het gebruik van allegorische en topische balletten onder Louis XIII en XIV in zijn toonaangevende *traité* dat in 1754 in Den Haag verscheen, maar hij ging niet verder in op hun betekenis of belang¹⁸⁰.

Niet zo veel later verscheen Giovanni Gallini's (1728 – 1805) – een Italiaans componist, dansmeester en dirigent die na een zwervend bestaan doorheen heel Europa in Londen aanbelandde – *A Treatise on the Art of Dancing* in 1760¹⁸¹. Voor het eerst legde hij een uitgesproken verband tussen natie of volk en bepaalde dansnamen of – repertoires. Meteen kwamen daarbij ook een aantal topische beelden naar voren die – hoezeer ze ook bij de haren zijn getrokken vanuit hedendaags standpunt beschouwd – behoorlijk traditievormend zijn gebleken. Voor de Vlaamse dansen verwees Gallini bijvoorbeeld naar de taferelen met boerendansen op schilderijen van Teniers. Het proces om deze theatrale clichés gaandeweg te vertalen naar een literair discours vond met andere woorden rond dezelfde periode plaats dan wanneer Kurz zijn theatertekst publiceerde. Kenners van traditionele volksmuziek vermelden ze vandaag nog steeds met de grootste vanzelfsprekendheid¹⁸².

Gallini vermeldde ook met één pennentrek de *allemande* als typische dans voor het Duitse cultuurgebied. Niet de wals, niet de *deutsche* maar de *allemande*. Deze dansnaam dekte, zoals ik al aangaf, historisch gezien heel verschillende ladingen. De Allemande stamde oorspronkelijk uit de 17de eeuw en toen was het een dans die in een traag 2/4 tempo werd

¹⁷⁹ Karel Moens en Iris Kochelbergh, *Muziek en grafiek* (Pandora, 1994).

¹⁸⁰ Louis de (1706-1759) Auteur du texte Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse. T. 1 / par M. de Cahusac,...* (A La Haye: chez Jean Neaulme, 1754), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081313>.

¹⁸¹ Giovanni-Andrea Gallini, *A Treatise on the Art of Dancing* (author and sold, 1772).

¹⁸² Wim Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen* (Leuven: Davidsfonds, 2002).

gedanst. De la Cuisse (? – ?) vermeldde de Allemande figuur in zijn traktaat uit 1762 als variatie op contradans figuren waarbij hij expliciet aangaf dat deze figuren op muziek in een 2/4de maatsoort moesten worden uitgevoerd¹⁸³. Gallini's beschrijving was in deze wel expliciet over het choreografisch effect van de dans zelf, al bleek nergens in zijn beschrijving sprake van de naar hedendaagse normen voor de wals zo typische 3/4de maatvoering met de geaccentueerde eerste tel:

“The Germans have a dance called the Allemande in which the men and women form a ring. Each man holding his partner round the waist makes her whirl round with almost inconceivable rapidity: they dance in a grand circle seeming to pursue one another: in the course of which they execute several leaps and some particularly pleasing steps when they turn, but so very difficult as to appear such even to professed dancers themselves. When this dance is performed by a numerous company it furnishes one of the most pleasing sights that can be imagined.”

Giovanni-Andrea Gallini, A Treatise on the Art of Dancing, Londen 1772, pp 192 – 193.

De verwarring over de maatvoering kan op zich merkwaardig overkomen, maar ze was al bij al niet helemaal verwonderlijk. Ook vandaag nog heet een snelle wals in Franse folkloremiddens wel eens *valse à deux temps*. Niet omdat ze in 2/4 zou worden gedanst, maar omdat je twee maten nodig hebt van drie tellen om één draai rond krijgt als danskoppel. Als het tempo hoog ligt, tel je gemakkelijker alleen de geaccentueerde passen. Bestond deze alternatieve kijk op het basisritme van de wals misschien al van bij het begin?

Je kunt je afvragen waarom precies een Italiaan met een Londense carrière er als de kippen bij was om als één van de eersten een redelijke adequate beschrijving van een relatief nieuwe dans te boek te stellen. Gallini was na een eerdere carrière in Parijs uiteindelijk in Londen terecht gekomen¹⁸⁴. Samen met Johann Christian Bach (1735 – 1782) en Carl Friedrich Abel (1723 – 1787), twee Duitsers, zal hij in 1774 de *Hanover Square Rooms* laten bouwen die het epicentrum van de Londense concertcultuur zullen vormen tot aan het einde van de 18de eeuw. Hij werd ca. 1756 ook de dansmeester van de *Haymarket Theatre*¹⁸⁵. Van een rechtstreekse connectie met Wenen of het Duitse cultuurgebied was, voor zo ver kon worden nagegaan, geen sprake. Maar gezien zijn uitstekende contacten met Duitse musici in Londen die, net zoals hij in verschillende delen van Europa actief waren geweest, leek het mij aannemelijk dat zijn informatiegaring via deze persoonlijke contacten moet zijn verlopen.

Na Gallini duurde het een tijdje voor er een tweede beschrijving van een wals-achtige dans opdook. De aanleiding was ditmaal opnieuw een transnationale culturele transfer. Wanneer de Oostenrijkse prinses Marie-Antoinette, afzakte naar Parijs om er de Franse Dauphin te huwen, verscheen in datzelfde jaar, 1769, in Parijs het befaamde *‘Explication des pas de l’Allemagne, in: Almanach Dansant ou Positions et Attitudes de L’Allemande. Avec un Discours Préliminaire sur l’Origine et l’Utilité de la Danse. Dédié au Beau Sexe. Par Guillaume Maître de Danse pour l’Année 1769. A Paris’*. Daarin werd voor het eerst een

¹⁸³ De la Cuisse, *Le répertoire des bals*.

¹⁸⁴ “Giovanni Gallini”, in *Wikipedia*, 21 juni 2017, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Giovanni_Gallini&oldid=786846051.

¹⁸⁵ Spitzer en Zaslav, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*.

effectieve beschrijving gegeven van een soort draaipas, waarmee de allemande-figuren dienden te worden uitgevoerd. Maar dat gebeurde in een voor het overige volledig Franse contradans die traditioneel in een 2/4de of 6/8ste ritme werden gedanst:

Le vrai pas pour l'Allemande ordinaire ou de deux quatre, se fait par une espece de pas de bourrée-jetté, & marque trois tems. Voici comme je l'enseigne à mes Ecoliers. Je leur fais faire un petit jetté à la quatrième position sur le pied droit, le gauche marque le deuxième tems en se rapprochant du droit à la troisième, & le droit se fêtahe en avant entre la troisième et quatrième. Les genoux pliés pour commencer le jetté sur la jambe gauche. Ce pas se fait de la même manière de côté & en arrière; & pour lie donner plus d'agrément, on peut faire une petite ouverture de jambe en faisant le jetté, la point bien en dehors & le coup-du-pied tendu.

Almanach dansant ou positions et attitudes de l'allemande avec un discours préliminaire sur l'origine et l'utilité de la danse dédié au beau sexe par Guillaume maître de danse pour l'année 1770. ou se trouve un recueil de contredanse et menuets nouveaux. Prix 30 sols en blanc et 36. colorés (Chez l'auteur rue des Arcis maison du commissaire, Valade libraire rue S. Jacques vis à vis celle de la Parcheminerie., 1770), p 11¹⁸⁶

Deze beschrijving klopte min of meer voor wie de taal van het 18de-eeuwse ballet verstond. Al moeten we die vierde positie wel wat minder hedendaags interpreteren en effectief de voeten niet volledig evenwijdig met elkaar plaatsen en eerder hiel tegen hiel. Maar in essentie ging het hier om de walspas die op een ritme in 2 tijden werd uitgevoerd. De contradansen zelf die hij vervolgens beschreef werden ermee doorspekt. Het ging om een soort routines die men kon walsen op een 6/8ste ritme dat goed als een snelle combinatie van twee keer drie tellen kon worden gespeeld. Door een hedendaagse bril bekeken zouden we ze eerder als speelse *ländler*-varianties beschouwen. Niet omdat ze destijds in het Duitse cultuurgebied al zo werden gedanst, wel omdat ze daarmee vandaag in volksdansmiddens worden geassocieerd. Guillaume zelf gebruikte nergens in zijn traktaat de dansnaam *ländler* of een verwijzing daarnaar.

Wals-achtige dansen of hun invloed bleven met andere woorden niet erg lang exclusief hangen in het gebied tussen Dresden, Wenen en Praag dat men tot op heden als haar oergrond bestempelde. Tegen 1770 – dat is nauwelijks 16 jaar na Kurz – was ze al bekend in Londen en Parijs en bij de top van het muzikale establishment. Op zich hoefde dit ook niet te verwonderen: Kurz behoorde zelf tot de elite van een theaterwereld die vooral de hogere klassen bediende en hij was zelf aan verschillende hoven actief tijdens zijn carrière. Wanneer de wals door hem in één van zijn theaterproducties werd geciteerd, betekende dit niet minder dan dat deze dans bij de elite op de één of ander manier toch een belletje deed rinkelen, al was het vanop afstand bezien misschien niet meteen duidelijk welk. Was het ironiserend of badinerend bedoeld? We zullen het wellicht nooit weten, maar het leek wel aannemelijk dat de wals of aanverwante dansrepertoires op dat moment al entree had tot de netwerken van de artistieke elite in Europa.

¹⁸⁶ *Almanach dansant ou positions et attitudes de l'allemande avec un discours préliminaire sur l'origine et l'utilité de la danse dédié au beau sexe par Guillaume maître de danse pour l'année 1770. ou se trouve un recueil de contredanse et menuets nouveaux. Prix 30 sols en blanc et 36. colorés (Chez l'auteur rue des Arcis maison du commissaire, Valade libraire rue S. Jacques vis à vis celle de la Parcheminerie., 1770).*

De beheptheid met “het volk” van danshistorici doorheen de tijd leverde, naast de enge geografische krijtlijnen uiteindelijk een zo danige inperking van de onderzoeksfocus op dat verdere verklaringen op den duur geen kans meer maakten. Het ging zo ver dan men zelfs bepaalde vroege bronnen die in dezelfde geografische zone ontstonden over het hoofd zag. In 1754 – dat was nauwelijks een jaar na de vroegste vermelding bij Kurz – componeerde Leopold Mozart (1719 – 1787) zijn *Schlittenfahrt*. Daarin kwam een evocatie van een balzaalscène voor waarin door het orkest 3 actuele en herkenbare dansen opvoerde: het menuet, de *deutsche* en de *kehraus*. Het menuet stond in $\frac{3}{4}$ genoteerd, de *kehraus* in $\frac{2}{4}$ (gallop tempo), maar de *deutsche* in $\frac{3}{8}$ ste. Die *deutsche* was melodisch tot nader order gewoon een wals. Daardoor was ze wellicht één van vroegste voorbeelden van een wals melodie waarvan het gebruik bovendien geassocieerd kon worden met een groep welgestelde burgers die zich uitleefde in een balzaal. Deze feiten kwamen tot nu toe in de bestaande literatuur over het genre nergens voor. Zelfs in de *urtext* uitgave uit 1985, gebaseerd op het enig bewaarde handschrift van dit muziekstuk dat bewaard wordt in de Thurn & Taxis bibliotheek in Regensburg, repte uitgever Raimond Rüegge over dit opmerkelijke feit met geen woord¹⁸⁷.

Nu we eenmaal bij de publicatie van walsmelodieën zijn aanbeland wordt het tijd om nog enkele mythes over de veronderstelde Duits/Oostenrijkse oorsprong van de wals te doorprikken. Zoals gezegd verscheen de eerste publicatie van een walsmelodie die als wals werd getiteld, in Wenen pas in 1807¹⁸⁸. Maar de vroegste uitgave van een dans getiteld *waltz* verscheen al in Londen in 1767. Dat was amper 13 jaar na de vermelding bij Kurz en 40 jaar vóór Wenen, de zogenaamde hoofdstad van de wals gelegen in het hart van haar veronderstelde geboortegrond.

Het ging om een eerder uitzonderlijke context. In de marge van zijn vioolhandboek, namen Francesco Saverio Geminiani (1687 – 1762) & Stephen Philpot (? – ?) enkele oefenmelodietjes op voor beginnende violisten in hun nieuwe methode getiteld:

*The Violin Preceptor or Compleat Tutor: Being an introduction to the art of playing on that instrument, explained by such easy rules a principles as will enable a scholar to obtain an early proficiency : To which is added a select collection of songs, airs, marches etc. also Tartinis 'Art of bowing'*¹⁸⁹

Ze verscheen zoals gezegd eerst in Londen, maar even later ook in Kopenhagen en in Berlijn. Er stonden niet minder dan vijf (5!) walsmelodieën in $\frac{3}{8}$ ste maat afgedrukt:

- The Bath Waltz
- The Copenhagen Waltz
- The Swiss Waltz
- Lady Cholmodly's Waltz
- Lady Caroline Lee's Waltz

¹⁸⁷ Leopold Mozart, *Musikalische Schlittenfahrt*, onder redactie van Raimund Rüegge (Kunzelmann, 1985).

¹⁸⁸ Linke, “Die Anfänge der Walzerproduktion in Wien”.

¹⁸⁹ *The Violin Preceptor or Compleat Tutor*.

Vooral de laatste was een blijvertje dat zelfs vandaag nog in regency kringen graag wordt gedanst. Lee is in deze de verbastering van Leigh. Het ging concreet om Lady Caroline Leigh Née Brydges (1730 – 1804), dochter van Henry Brydges, 2nd Duke of Chandos (1707 – 1771) en getrouwd sinds 1755 met James Leigh (1724 – 1774). Lady Cholmodly was vermoedelijk Lady Chomondeley, Gebr. Hester Edwardes, echtgenote van de George Cholmondeley, Viscount Malpas (1724 – 1764)¹⁹⁰. Voor *The Swiss Waltz* kon niet meteen een associatie worden gevonden, maar het was vanzelfsprekend dat niet alleen Oostenrijk of het Zuiden van het huidige Duitsland tot dezelfde culturele invloedssfeer behoorden waarvan men beweerde dat de wals er vandaan kwam. In verband met de *The Bath Waltz* mogen we niet uit het oog verliezen dat in 1767 niemand minder dan Herschel het *Pump Room Orchestra* leidde in de beroemde badstad. Men kan ervan uitgaan dat ook daar de Duitse invloed op de dansmuziek al vroeg voelbaar moet zijn geweest¹⁹¹.

The Copenhagen Waltz beschouwde ik aanvankelijk als een toegift aan de uitgever gevestigd in die stad waar het boek later zou verschijnen. Maar uiteindelijk ze verwierf toch een bijzondere status. Gowinus Henricus (Henri) Messemaeckers (1778 – 1864) publiceerde te Brussel een kopie van deze melodie als eerste van de 12 melodieën van zijn *Collection de douze Airs variés pour le Piano par H. Messemaeckers professeur de Piano*. Het werk verscheen vermoedelijk kort na de slag bij Waterloo in de loop van het najaar van 1815 of 1816¹⁹². De overige elf melodieën in Messemaeckers uitgave, boden een staalkaart van de nationale muziek van de geallieerde overwinnaars, waaronder het *chanson nationale Autrichienne*, *air national Hollandais (Wilhelmus Van Nassau)*, *God Save the King*, enz. Het was met andere woorden een typische pastiche bedoeld om een financieel graantje mee te pikken van het enthousiasme dat de overwinning op Napoleon teweegbracht. Ze kwam ditmaal in de vorm van een pianopartituur bedoeld voor gebruik in het salon van de internationale gemeenschap die op dat ogenblik in Brussel aanwezig was. Daarom is het des te opmerkelijk dat Messemaeckers precies deze melodie er uit pikte om zijn compositie te openen. Het kan welhaast niet anders dat hij het haar leerde kennen via zijn connecties met de Britse emigranten in Brussel op dat moment. Messemaeckers was actief als lesgever, concertpianist en arrangeur van dansmuziek in dat milieu destijds. Hij speelde met zijn composities wel vaker expliciet in op datzelfde internationale cliënteel te Brussel in die jaren. Maar het wil ook zeggen dat minstens twee van de eerst gepubliceerde walsen nog decennia na hun verschijnen nog behoorlijk populair bleven. Het valt in deze zelfs niet uit te sluiten dat sommige muzikanten destijds nog wisten waar ze oorspronkelijk voor het eerst verschenen.

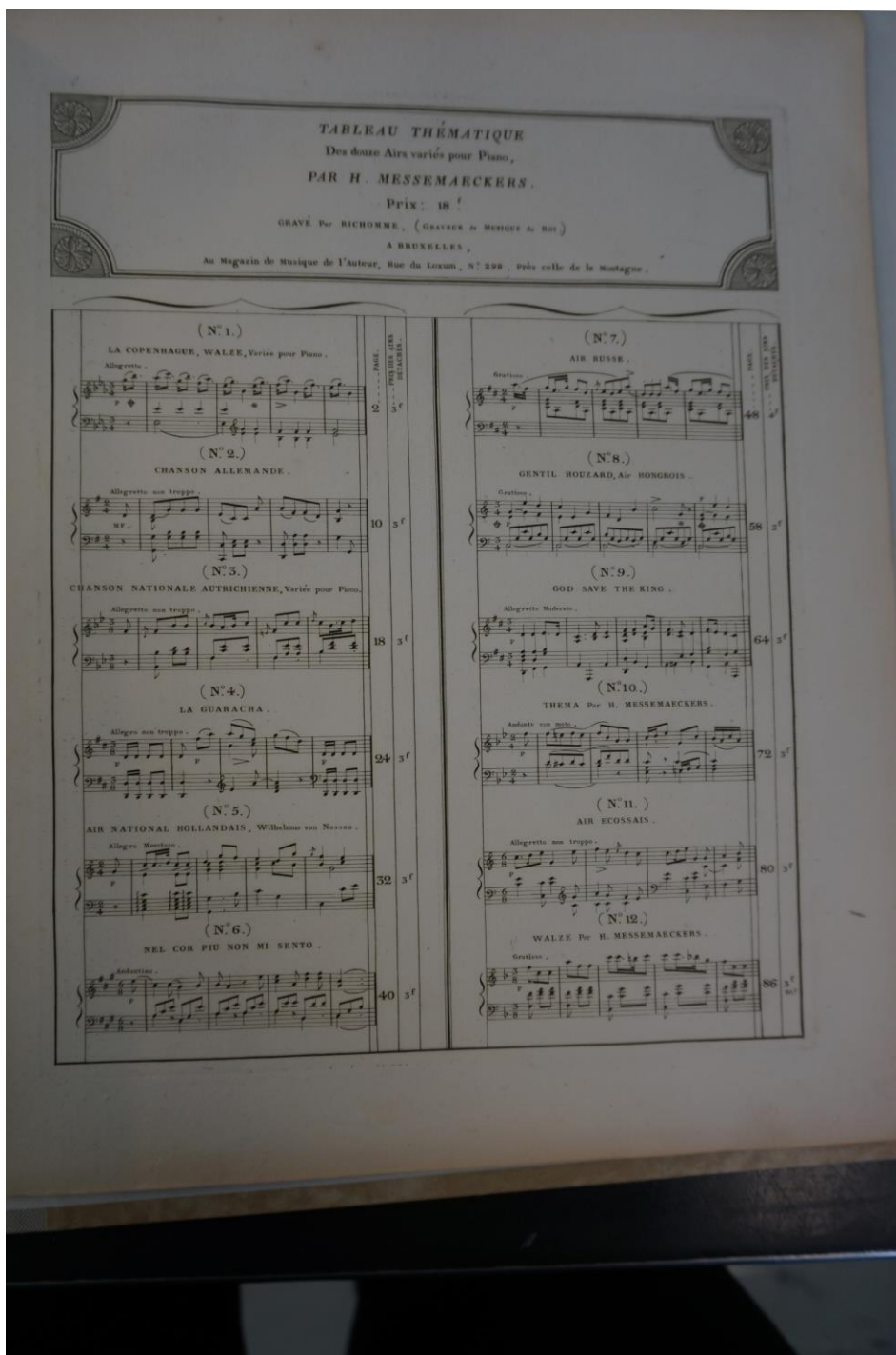


Afbeelding nr. 21: *The Copenhagen Waltz* uit de *Violin Perceptor* van Geminani & Philpot uit 1767

¹⁹⁰ "The Peerage", The Peerage, geraadpleegd 25 augustus 2017, <http://www.thepeerage.com/index.htm>.

¹⁹¹ Hyman, *The Pump Room Orchestra Bath: Three Centuries of Music and Social History*.

¹⁹² Hendrik Messemaeckers, *Collection de douze Airs variés pour le Piano par H. Messemaeckers professeur de Piano* (Bruxelles, z.d.).



Afbeelding nr. 22: The Copenhagen Waltz de versie van Messemaeckers uit ca 1815

Een analyse van de levensloop van beide auteurs van de Londense uitgave uit 1767 verhelderde verder nog het één en ander. Francesco Saverio Geminiani (1687 – 1762) was één van de belangrijkste theoretici voor viooltechniek uit het midden van de 18de eeuw. Net zoals Gallini was hij een Italiaan die in Londen carrière maakte. Voor zijn eerste eigen vioolmethode die een paar jaar vroeger eerder verscheen, werkte hij samen met niemand minder dan Leopold Mozart. Gezien diens aantoonbare vertrouwdheid met de gewalste *deutsche* kunnen we ons afvragen of hier geen sprake was van rechtstreekse persoonlijke

beïnvloeding. Gaf Leopold Mozart deze melodietjes eventueel persoonlijk door aan Geminiani die ze vervolgens een andere titel meegaf¹⁹³?

Zijn co-auteur Stephen Philpot (17? – 17?) was één van Geminiani's meest getalenteerde leerlingen en een bijzonder gewaardeerde muziek- en dansleraar in de hoogste kringen rond het stadje Lewes (East-Sussex, U.K.). Omdat hij al vrij vroeg een klein fortuin opbouwde via de meisjesschool van zijn vrouw, bleef hij artistiek meer onder de radar dan sommige van zijn tijdgenoten. Dat was ten onrechte, want rond 1760 werd hij één van de 24 violisten in dienst van de Britse koning¹⁹⁴.

De titels van deze walsen verwezen, op één na, in geen enkel opzicht naar haar zogezegd Duitse of Oostenrijkse geboortegrond. De identiteit van de wals bezat voor deze auteurs, anders dan bij Gallini, waarschijnlijk nog geen onmiskenbare regionale component. Vier van de vijf titels waren zelfs zo expliciet Brits dat hun referenties en appellaties alleen verstaanbaar waren voor wie met de Londense hogere kringen vertrouwd was en met de somtijds pikante roddels die daar de ronde deden over enkele van deze personages of hun familieleden. Verder weg van een Weense of groot Duitse *Identitätssuche* kun je haast niet verwijderd zijn.

Conclusie

De moderne natievorming en het daarmee gepaard gaande nationalisme oefende een sterke invloed uit op de focus van onderzoek naar de geschiedenis van de wals tot nu toe. Het feit dat men zich louter op de Zuiden van het huidige Duitsland en een klein gedeelte van Oostenrijk concentreerde was hiervan een logisch uitvloeisel. De Duitser Mendelsson ging in 1926 nog steeds in de clinch met zijn academische tegenhangers uit Oostenrijk om te claimen dat de wals zeker niet op Oostenrijkse grond ontstond, maar op Duitse. Hamza, Witzmann en Schutte zouden in de jaren '80 van de 20ste eeuw via een omweggetje met de *ländler* nog heel gelijkaardige standpunten verdedigen, maar in omgekeerde zin.

Een transnationaal perspectief voor de disseminatie van de wals ontbrak tot nu toe haast volledig in de historiografie. Zelfs een recente studies over de vroegste geschiedenis van de wals bespraken enkel onderzoek dat sloeg op het hedendaagse Duitsland of Oostenrijk. Maar het leek met feiten beter te onderbouwen dat de wals (of aanverwante repertoires), toen ze rond het midden van de 18de eeuw als eerste gesloten koppeldans in de publieke sfeer terecht kwam, niet erg lang exclusief binnen de regio bleef hangen waarvan men nog steeds veronderstelt dat ze er haar oorsprong vond. Er lagen amper 6 jaar tussen de vermelding bij Kürz uit 1754 en een eerste herkenbare beschrijving van de dans door Gallini die in Londen verscheen in 1760. Het duurde nauwelijks 13 jaar voor in dezelfde een eerste melodie getiteld *waltz* in Londen in druk verscheen. Niet veel later verscheen hetzelfde werk ook in eens Kopenhagen en Berlijn. Puur feitelijk leek het er meer op of een Brit en een Italiaan hadden met samen vanuit Londen de wals geëxporteerd naar de Pruisische hoofdstad en bij uitbreiding het Duitse cultuurgebied.

¹⁹³ Leopold Mozart (1719 - 1787), *Gründliche Violinschule, dritte vermehrte Auflage, Augsburg 1787, bey Johann Jakob Lotter und Sohn. 1te Auflage 1756 unter dem Titel "Versuch einer gründlichen Violinschule". 2te Auflage 1769/70* (Augsburg, 1787), <http://archive.org/details/GrndlicheViolinschule1787>.

¹⁹⁴ Judith Cobau, "Stephen Philpot, A Gentleman Dancing Master", *Dance Chronicle* 10, nr. 3 (1987): 269–89, <https://doi.org/10.2307/1567761>.

Gezien het feit dat zowel Kurz als Leopold Mozart, die laatste evoceerde amper een jaar na de vroegste vermelding van de wals als dansnaam, een balzaalscène waarin onder meer een *deutsche* in driekwartsmaat voorkwam, behoorden tot de hoogste regionen van het muzikaal establishment in Oostenrijk en Duitsland. Ze waren beiden ook eens nog actief over vele toenmalige natie of regiogrenzen heen en het viel daarom allerminst uit te sluiten dat de culturele netwerken van de artistieke en politieke top rond diezelfde periode al helemaal vertrouwd was met de wals. Los daarvan weten we soms ook meer concreet waar en wanneer de wals zich manifesteerde op het continent. Wanneer we Goethe mogen geloven leerde hij in 1772 walsen in Straatsburg omdat de dans daar zo populair was tijdens de bals die hij frequenteerde. In 1781 treffen we een eerste wals aan in handschrift in Maastricht¹⁹⁵. Rond 1790 werd de wals zowel in Londen als Parijs regelmatig gedanst en verschenen om de haverklap partituren met walsmelodieën in beide steden¹⁹⁶.

Men kan in deze context maar beter de absolute van dansnamen relativiseren en ook meer de aandacht richten op transnationale, interpersoonlijke netwerken. Voor beide Britse uitgaven was er sprake van een aantoonbaar persoonlijk verband tussen de auteurs en Duitse topmuzikanten uit het Oostenrijkse of Zuid-Duitse gebied. Bij Gallini liepen deze via zijn Duitse, zakelijke partners Johann Christian Bach (1735 – 1782) en Carl Friedrich Abel (1723 – 1787), voor Geminani ging het om niemand minder dan Leopold Mozart ((1719 – 1787) zelf.

Alles bij elkaar genomen, is er meer dan één pleidooi om de studie van de vroegste ontwikkeling van de wals niet louter als een Duits of Oostenrijks onderonsje op te vatten en precies transnationale culturele mobiliteit als verklaringsmodel te omarmen. Het leek er op dat net de wals (en niet een andere draaiende paardans) internationaal doorbrak precies omdat Duitse muzikanten overal in Europa er zich mee konden identificeren. Om de één of andere reden, verkozen deze migranten de wals als “hun dans” te omarmen, boven onder meer de *deutsche* (te Duits!) of de *sleipfer*, *dreher*, enz. (niet uit te spreken door niet-Duitsers), laat staan de *ländler*.

Het feit dat de dansnaam van de wals al gauw vertrouwd moet hebben geklonken in vele landen, was bijvoorbeeld te merken aan het feit dat ze ook gauw verbasterd raakte tot meer Engelse, Franse of Nederlandse schrijfvarianten zoals *waltz*, *valse*, *valtz*, *walze*, enz. Dat gebeurde niet met al die andere Duitse dansnamen die men tot op heden misschien onterecht als varianten op de wals en niet gewoon als walsen, beschouwt op basis van hun latere folkloristische toeëigening en doorontwikkeling. Een betere illustratie voor de unificatie van mogelijks tot dan toe heel verschillende dansbenamingen voor eventueel dezelfde of minstens verwante dansen, valt haast niet bedenken. Het is kortom best plausibel dat het Duitstalige migranten waren, actief buiten Duitsland of Oostenrijks grondgebied, die de wals ontwikkelden tot wat ze was om ze vervolgens te verspreiden, waar ze zich op dat ogenblik ook bevonden.

¹⁹⁵ Gilbert Huybens en Eugène Schreurs, *Speelmansboek uit Maastricht: Tongeren, O.-L.-Vrouwebasiliek, bibliotheek hs. 81* (Alamire, 1996).

¹⁹⁶ Paul Cooper, “The Regency Waltz - Paper 13”, geraadpleegd 6 september 2018, <https://www.regencydances.org/paper013.php>; Remi Hess, *La valse: un romantisme révolutionnaire* (Métailié, 2003).

DEEL II (1795 – 1813)

Hoofdstuk 1 – Populaire danscultuur, de dansomanie en dansrages: een poging tot afbakening van een begrippenkader

Braunschweig bot damahls einen ganz eigenthümlichen Anblick dar. So lange ich diese Stadt gekannt habe ist es daselbst niemahls glänzender hergegangen als während der Französischen Occupation; freilich größ tentheils auf Unkosten des armen Landes. Doch kann man nicht leugnen daß eben dieser Aufwand auch den Einwohnern der Stadt Hülfsmittel darbot die sie schmerzlich entbehrt haben würden. Auf dem herzoglichen Schlosse hausete der Gouverneur erst der General Bissen dann dessen Nachfolger der General Rivaud. In dem Beverschen Palais der Intendant Martial Daru. An beiden Orten drängten sich Balle an Bälle und Gastmahle an Gastmahle. Auch in der Stadt beeiserten sich die Vornehmern den Französischen Behörden Feste zu geben. Die jungen Damen prangten in ihrem schönsten Glanze und schienen zum größten Theile in den Franzosen keine Feinde zu erkennen.

Von Strombeck, Friedrich Karl, Darstellungen aus meinem Leben und aus meiner Zeit: in zwei Theilen, Vieweg 1833, p 267 (via Von Boehn)¹⁹⁷

Diese Tanzwut, vom beissende Karikaturen angeprangert, haben die französische Heere wie ein Lagerseuche mitgeschleppt und in ganz Europa verbreitet.

Von Boehn, Max, Der Tanz, BoD 2012, p 112¹⁹⁸

Von Boehn stelde vast dat waar Napoleons *Grande Armée* oprukte in Duitstalig gebied, ogenschijnlijk meteen een dansrage losbarstte die voordien niet bestond. Het eerste citaat dat hij ter staving aanhaalde, kan worden gedateerd rond 1806. In dat jaar veroverde het Franse leger Braunschweig met in hun geledingen o.a. de militaire ambtenaar Stendhal¹⁹⁹. Ik heb het tweede van zijn eigen hand altijd fascinerend gevonden omdat Von Boehn erin slaagde om in één pennentrek één van de basisinzichten die dit proefschrift tracht te onderbouwen, samen te ballen.

Voor de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège kon de aanname uit dit citaat ook met archiefbronnen worden onderbouwd. De Fransen annexeerden dit gebied definitief in 1795 na herhaalde pogingen, definitief voor bijna 20 jaar. Slechts luttele jaren na hun komst, had hun administratie had er alleszins haar handen mee vol om ze in de hand te houden. Wat was het precies dat de Fransen met zich meebrachten? Wat waren de mechanismen achter deze verandering? Want buiten dat eerste citaat gaf Von Boehn geen voorbeelden uit andere Europese gebieden. Hij ging ook niet verder in op de manier waarop de Fransen blijkbaar eenvoudigweg door hun komst dergelijke culturele aardverschuivingen teweeg brachten.

Zoals in de loop van deel I duidelijk werd, was de sociale danscultuur in de Zuidelijke

¹⁹⁷ Friedrich Karl von Strombeck, *Darstellungen aus meinem Leben und aus meiner Zeit: in zwei Theilen* (Vieweg, 1833).

¹⁹⁸ Max von Boehn, *Der Tanz. Berlin 1925* (Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-verlag g.m.b.h., 1925).

¹⁹⁹ Stendhal, *Journal*, onder redactie van Henri Martineau en Xavier Bourdenet (Paris: Gallimard, 2010).

Nederlanden en het Pays de Liège al relatief populair vóór de komst van de Fransen. De populariteit van de *bal publics* in stedelijke theaters groeide gestaag. Een nieuwe stedelijke entertainmentarchitectuur had zich schoorvoetend ontwikkeld en er was een begin gemaakt met het interioriseren van danskennis bij een aanzienlijk deel van de bevolking. Het waren de basis ingrediënten die verklaarden waarom komst van de Fransen niet de enige bepalende factor was. Maar samengenomen verklaarden ze niet waarom de populariteit van de sociale dans na hun komst alsnog hoge vlucht nam.

Tegelijkertijd bestond er wel degelijk een historisch precedent in Frankrijk waarvan menig auteur verondersteld heeft dat het aan de basis moet hebben gelegen van deze nieuwe dansrage die na enkele jaren heel continentaal Europa in haar greep kreeg. In 1795, kort nadat de laatste dagen van Robespierre's Terreur waren geteld, brak in Parijs de *dansomanie* los. Toen deze rond 1798 voor het eerst werd beschreven, had de *Grande Armée* haar zegetocht al lang ingezet zowel in de Zuidelijke Nederlanden en het *Grande Armée*, het Noorden van Italië als het Rijnland. Deze veroveringstocht kende heel verschillende gezichten. Afhankelijk van waar ze kwamen, bezetten of annexeerden de Fransen de overwonnen gebieden. In het Noorden van Italië, het Rijnland en andere Duitse gebieden respecteerden de Fransen de lokale tradities en wetten nog enigszins. Maar de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège golden meteen als een onvervreemdbaar deel van Frankrijk. Deze gebieden werden onverwijld als nieuwe departementen toegevoegd aan de Franse staat en de bezetter handelde alsof er nooit andere wetten dan de Franse van kracht waren geweest. Dit was met andere woorden een soort proeftuin voor de Franse staat waarin men de effecten van de revolutionaire wetgeving en de specifieke culturele mobiliteit die gepaard ging met de bezetting van nieuwe regio's, kon observeren.

Maar als Von Boehn gelijk had met zijn stelling dat het Franse leger verantwoordelijk was voor de verspreiding ervan elders in Europa, kon een exclusief Parijse *dansomanie* niet erg lang in isolement hebben bestaan. Daarom is het afbakenen van het begrippenkader uit de titel van dit hoofdstuk zo'n centraal gegeven. De *dansomanie* groeide en verspreidde zich zo snel buiten Parijs en uiteindelijk zelfs buiten Frankrijk, dat ze uiteindelijk maar als een tijdelijk en plaatselijk en tijdelijke fenomeen kan worden beschouwd. Ze had voor Parijs dit specifieke naamkaartje meegekregen gedurende een korte periode nadat ze uitbarstte. Wat daarna en buiten Parijs gebeurde was van een heel andere orde. Maar wat was het dan wel? Wat waren de oorspronkelijke kenmerken van deze veralgemeende dansgekte onder Parijzenaars? Hoe kwam het dat ze uiteindelijk kon uitgroeien tot een veralgemeende dansrage die na een tijdje de rest van continentaal Europe in haar greep kreeg? Wat vertelde de historiografie over dit onderwerp?

De Parijse *dansomanie* (1795 – 1798)

Om te begrijpen wat de oorzaken en effecten van de *dansomanie* konden zijn geweest, is het aangewezen terug te keren naar het historische moment dat ze losbrandde.

... tout à coup tous les murs se sont couverts d'affiches nombreuses en stile presque académique annonçant des bals de toutes couleurs et quelques uns à si bon marché que la servante peut y atteindre.

*Mercier, Le nouveau Paris par le cit. Mercier. Volume premier, Paris 1798, p 130 – 131*²⁰⁰

Dit citaat leek precies dit moment te beschrijven. Het was van de hand van Parijzenaar Sébastien Mercier (1740 – 1814) en werd door reeds menig auteur gebruikt²⁰¹. Het toonde het effect aan dat een plotselinge uitbarsting van algemene feestvreugde teweegbracht in Parijs tijdens de nadagen van de Terreur in 1795. Mercier verklaarde de *dansomanie* onder zijn stadsgenoten door te verwijzen naar de opluchting die zij voelden bij het einde van het schrikbewind van Robespierre. Men wilde dit moment vieren door zo veel mogelijk bals te organiseren met volgeplakte muren als resultaat. Het volgende, meer uitgebreide citaat plukte ik uit de meer dan 10 pagina's tellende, badinerende beschrijving die hij er vervolgens aan gaf:

Chaque classe a sa société dansante, et du petit au grand, c'est-à-dire du riche au pauvre, tout danse; c'est une fureur, un goût universel. Ils dansent, les Parisiens, ou pour mieux dire, ils tourbillonnent; car rien de plus difficile pour eux d'obéir à la mesure, et rien de plus rare parmi eux qu'une oreille musicale?

Sous le règne de la Terreur les Parisiens cois et tremblants et n'osant pas mémo alors faire un journal ni arrêter une charrette, s'enfonçaient dans les spectacles ou dans les clubs et ne dansaient que dans les fêtes publiques et quelquefois autour des échafauds: tout à coup tous les murs se sont couverts d'affiches nombreuses en style presque académique annonçant des bals de toutes couleurs et quelques uns à si bon marché que la servante peut y atteindre.

...On réveille la nuit les ménétriers. On frappe, on sonne, on crie à leur porte ainsi que l'on fait chez les accoucheurs dans les cas pressants. Eh vite! levez vous! Accourez! on vous attend! Le ménétrier se frotte les yeux, jure "Quel chien de métier" dit il, il se lève, il gronde, il s'habille, il va gagner six écus de six livres sans compter trois bouteilles de vin dont il ne laissera pas une goutte. Tous les joueurs de violon sont retenus trois semaines à l'avance ils gagnent d'autant plus d'argent qu'ils vont longtemps.

*Sébastien Mercier, Paris pendant la Révolution: 1789-1798, ou le nouveau Paris, Paris 1862, pp 380 – 382*²⁰².

In zijn *Néologie* van 1801 definieerde Mercier tenslotte de term *dansomanie* zelf:

Dansomanie

Le goût de la danse est si répandu et il est devenu tellement excessif qu'il a fallu créer ce mot pour donner une idée de la passion des danseurs et des danseuses. Il y en a tellement de imitation machinale. Tous les mouvemens physiques se répètent dans le cerveau de l'âge tendre les adultes n'en sont pas exempts et plus l'on danse plus l'on

²⁰⁰ Louis-Sébastien Mercier, *Le nouveau Paris par le cit. Mercier. Volume premier [-sixième]*, vol. 1, 6 vols. (Paris, 1798).

²⁰¹ J.-M. Guilcher, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse* (Paris, 2014); François Gasnault, *Guinguettes et lorettes: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870* (Aubier, 1986).

²⁰² Louis-Sébastien Mercier, *Paris pendant la Révolution: 1789-1798, ou le nouveau Paris* (Poulet-Malassis, 1862).

dansera l'épidémie menace de devenir universelle.

*Sébastien Mercier, Néologie: ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles, Volume 1, Paris 1801*²⁰³.

Dansomanie was, historisch gezien, op zich geen nieuw woord. Dat hoefde volgens de titel van Mercier's werk ook strikt genomen niet om in aanmerking te komen voor opname in zijn publicatie. Het was ook toen al een historisch beladen term waarmee de Katholieke Kerk sinds de middeleeuwen dansziektes (van welke aard en oorsprong ook) had gedoopt. Dansen was volgens de Kerk zondig en het kon volgens sommigen leiden tot verregaand verlies van de zinnen met krankzinnigheid en zelfs de dood tot gevolg. Ze was verwant aan de Sint-Jansziekte en ander narrenschepen of processies van religieuze krankzinnigen²⁰⁴. Mercier was een politicus, auteur van vaudeville komedies en politieke pamfletten. Hij was ook een journalist die, zoals de titel van het boek waaruit dit laatste citaat werd geput, al aangaf, zijn reputatie voedde door het oppikken van dergelijke modieuze neologisme. Omwille van de *acceptation nouvelle* gaf hij een eeuwenoud begrip een nieuwe invulling, bedoeld als satirische commentaar op de toenmalige Parijse zeden.

Mercier legde duidelijk het verband tussen het einde van de Terreur en het gevoel van bevrijding dat hiermee gepaard ging. In die zin leek ze op de dansrages die volgden op zowel de Eerste als de Tweede Wereldoorlog – respectievelijk de jazz en de jive/rock 'n roll. Ook toen werden nieuwe dansvormen geïntroduceerd en verspreid door buitenlandse legers. Ook toen leek er aan het dansen geen einde te komen. Dergelijke situaties kan men derhalve beschouwen als extreme ventiel-momenten, waarbij de tijdens een oorlogssituatie of na een periode van terreur massaal opgebouwde sociaal-culturele en psychologische spanningen in één keer werden vrijgelaten. Carnaval was ook zo'n traditioneel ventielmoment dat je elk jaar kon vieren. Maar gezien de uitzonderlijke druk die zich ontwikkelde na jarenlange oorlog of terreur, kon ze aanleiding geven tot extreme vreugdetaferele. De effecten van een dergelijke uitbarsting hielden soms jarenlang aan²⁰⁵.

Als het regent in Parijs, druppelt het in Antwerpen, Brussel, Aalst, Luik, enz.

Mercier beschreef specifiek de Parijse situatie waar het gevoel van opluchting na de Terreur inderdaad enorm moet zijn geweest. Maar in de nieuw veroverde Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège was de situatie in 1795 heel anders. Men voelde zich er niet bepaald verguld door de aanwezigheid van zelfgeproclameerde Franse bevrijders. Deze regio was *manu militari* geannexeerd en de arrogantie van het nieuwe Franse bestuur was spreekwoordelijk. Men kan er derhalve van uitgaan dat de spontane uitbarstingen van feestvreugde onder Parijzenaars hier niet meteen dezelfde weerklank vonden. Voor zo ver kon worden nagegaan duurde het effectief nog tot ca 1800 vooraleer we ook hier de effecten van een dansrage duidelijk werden.

²⁰³ Louis-Sébastien Mercier, *Néologie: ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles* (Chez Moussard, 1801).

²⁰⁴ P. Krack, "Relicts of Dancing Mania: The Dancing Procession of Echternach", *Neurology* 53, nr. 9 (10 december 1999): 2169–72.

²⁰⁵ Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris* (Duke University Press, 2003); Cornelis Vanistendael, *Wetenschappelijk verslag van het Dansant Project*, Unpublished (Antwerpen, 2006).

Maar wanneer het effectief zo was dat een van oorsprong Franse dansrage hier effectief pas later echt wortel schoot, stelde zich de vraag wat daarvan dan de specifieke drijfveren waren. Ook op dat vlak gaf Mercier enkele niet mis te verstane hints. Zowel uit het eerste als uit het tweede citaat blijkt de sociale differentiatie van het Parijse publiek aan de basis te liggen van een al even gedifferentieerd aanbod aan bals. Er werden bals aangekondigd voor ieders beurs en zelfs de diensters konden zich voortaan aan de dansziekte overgeven. Tijdens de Terreur was dit ondenkbaar geweest. Bals waren verplicht sociaal gemengd. Zoals de rest van het openbare leven waarin men zich maar beter niet kon laten opmerken als lid van een begoede klasse. Daarmee samenhangend, bracht Mercier er op dezelfde badinerende toon de toegenomen schaarste en de duurte van muzikanten mee in verband.

Zoals we nog zullen zien kwamen beide fenomenen na 1800 ook in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège voor. Maar net zoals het uitblijven van een gelijktijdige en gelijkwaardige *dansomanie*, gaven lokale omstandigheden soms aanleiding tot specifieke geplogenheden die afweken van de oorspronkelijke versie van dit historische fenomeen. Deze verschillen voedden mijn overtuiging dat de veralgemeende dansrage die volgde op de komst van de Fransen, hier en elders in Noordwest Europa, niet langer met de originele Parijse term kon worden blijven benoemd. De *dansomanie* van 1794 – 1795 was een specifiek Parijs fenomeen, de dansrage elders werd er weliswaar door in gang gezet, maar kreeg op verschillende plaatsen uiteindelijk een andere gedaante. Ze was algemeen aanwezig en werd door heel wat contemporaine en plaatselijke commentatoren ook (h-) erkend. Tegelijkertijd ze werd noch in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège, noch elders door heb met de specifieke term *dansomanie* aangeduid. Daarom zal ik voor het vervolg, wanneer het om de verspreiding van de *dansomanie* buiten Parijs gaat, de meer algemene term dansrage gebruiken.

Tenslotte beschreef Mercier het mechanistische karakter van het dansen. Mensen dansten willeloos en zonder ophouden. Men kon er zich niet van losmaken. Het was een echte plaag die meedogenloos jong, oud, arm en rijk meesleurde in haar zotheid. Dit was wellicht de beste indicatie dat het om satire ging en het hoefde daarom ook niet te verbazen dat vrij snel ook de theaterwereld, die zich al sinds de 18de eeuw op gezette tijden van *street credibility* bediende, niet ongevoelig bleef voor de opstoot aan *dansomanie* in de straten van Parijs. Pierre Gardel (1758-1840), de choreograaf van de *Opéra Nationale* in de lichtstad componeerde in 1801 een gelijknamig *Folie-Pantomime* op muziek van Méhul²⁰⁶. Zowel het script van Gardel als de score van Méhul zaten vol verwijzingen en knipogen naar danspassen en dansvormen die in die periode in Parijs werden gedanst: de wals, de pas-de-deux, de quadrille, de *gavotte (de Vestris)*, enz.

Kortom:

Tous les pirouettes sur le coude-pied, les walzes, les arabesques, enfin tout ces pas qui ridiculisent nos danses de villes, et qui ne déparent que trop souvent celles de nos théâtres.

Pierre Gardel, La Dansomanie, Paris 1800, p 8

²⁰⁶ Pierre Gabriel Gardel, *La dansomanie*, 1800.

In de oorspronkelijke versie was de hoofdrol weggelegd voor Auguste Vestris (1760 – 1842) die daarbij een jonge officier van het Franse leger vertolkte. Volgens het script wist diens *Desmarsept* met zijn danskunde het hart van de dochter van een stinkrijke dansmaan te veroveren. Het feit dat het om een militaire, mannelijke danser ging was mijn inziens geen toeval maar, zoals we nog zullen zien, eerder een teken van de tijd. Maar net zomin als de echte *dansomanie* bleef ook de theaterversie niet lang een exclusief Parijs' fenomeen. Gardel's ballet verwierf kort na zijn debuut een nationale en zelfs internationale reputatie met uitvoeringen in Lyon (1801), Stockholm (1804), Wenen (1805), Berlijn (1805) en Amsterdam (1807)²⁰⁷.

Het ontstaan van de quadrille in gang gezet door een dansrage

De oorspronkelijke Parijse *dansomanie* werd gekenmerkt door een allesverslindende passie voor dans in het algemeen. Maar Gardel bracht, net zo min als Mercier, niet expliciet één bepaalde dansvorm in relatie met het fenomeen. Dat bleek een eigenaardigheid die afweek van hoe de dansrages die erop volgden door danshistorici meestal werden getypeerd. Zij koppelden die wel steeds aan een welbepaald danstype: de polka, de tango, de charleston, de jive, enz. In de beschrijving van Mercier doken heel wat dansnamen op, behalve die van de quadrille.

Wat niet wil zeggen dat er geen werden gedanst. Vóór 1800 en ook nog lang daarna werden de labels *contredanse* en *quadrille* door elkaar gebruikt om er dezelfde dansvorm mee aan te duiden. Derhalve was de opkomst van de nieuwe dansstijl soms moeilijk rechtstreeks te detecteren. Heel wat muziek in Méhul 's partituur voor *La Dansomanie* bestond bijvoorbeeld uit up-tempo 6/8ste en 2/4de frases van 8 maten met expliciete aanwijzingen in de marge van herhalingen in functie van de balletchoreografieën die ze dienden te begeleiden. Nergens stond er expliciet bij vermeld dat het om muziek voor contredanses of quadrilles ging. Uit de beschrijvingen in het libretto kon wel worden opgemaakt dat deze muziek moet hebben gediend ter ondersteuning van groepschoreografieën waarvan men kan veronderstellen dat het minstens voor een deel om contredanses kon zijn gegaan. Maar bij gebrek aan historische choreografische beschrijvingen bleef het bij gissen²⁰⁸.

De koppeling tussen de *dansomanie* en het ontstaan van de quadrille moest derhalve als de vrucht van analyse van latere datum worden beschouwd. Het was Yves Guilcher die de ontwikkeling van de 18de-eeuwse contredanse tot quadrille toewees aan deze specifieke periode in de Parijse geschiedenis en aan de sociale omstandigheden die er heersten tijdens het *Directoire*. De argumentatie die Guilcher opbouwde in wat het kortste hoofdstuk in zijn *magnum opus* moet zijn (nog geen 6 bladzijden in totaal) was hier helemaal op toegespitst²⁰⁹. Om te beginnen verwees hij naar Mercier, maar ook naar Pujoux en Henrion

²⁰⁷ P. Gardel, *La Dansomanie, ou La fête de Monsieur Balonne, Ballet-Follie en Deux Actes, Représentée pour la Première Fois Sur le Grand Théâtre de Lyon, en Frimaire an 10, Sous la Direction du Cit. Prat et Cie* (Lyon, 1801); J. Rochefort, *Het feest van Terpsichore, of De dansomanie: groot ballet pantomime, in 2 bedryven* (A. Mars, 1807); Pierre Gabriel Gardel, *Die Tanzsucht*, 1803; "La Dansomanie", in *Wikipédia*, 18 juni 2017, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Dansomanie&oldid=138265950.

²⁰⁸ Étienne-Nicolas (1763-1817) Compositeur Méhul, *La Dansomanie // Ballet En Deux Actes // de Mr Gardel // Representé Pour La 1ere Fois // Sur Le Théâtre Des Arts // Le 25 Prairial an 8 de La R. F. // Le 14 Juin 1800*, 1800, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507240v>.

²⁰⁹ J.-M. Guilcher, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse* (Paris, 2014).

om de historische echtheid van het fenomeen te staven. Guilcher beschouwde deze auteurs als de vroegste literaire getuigenissen over de *dansomanie*²¹⁰. De beschrijvingen van de *dansomanie* in hun werk bleken allemaal dateerbaar binnen een zeer enge datumvork: tussen 1799 tot 1801.

Tegelijkertijd beschouwden deze auteurs (Mercier, Pujoulx en Henrion) zichzelf allesbehalve als ooggetuigen die zelfs nog maar pretendeerden de feiten weer te geven zoals ze zich voordeden. Het waren alle drie satiristen die schreven voor een publiek dat hun boeken kocht omwille van hun scherpe pen. De vraag rees met andere woorden of ze strikt genomen wel als informatieve bronnen konden dienen ook al beschreven ze hetzelfde fenomeen rond dezelfde tijd. De teneur van hun betoog volgde ook steeds dezelfde lijn: de Parijzenaren waren van de ene dag op de andere dansgek geworden en het aantal bals nam een spectaculaire vlucht. Elke sociale groep bleek ook haar eigen bals te organiseren voor haar eigen achterban. Geen enkele van de beschrijvingen vermeldde de *quadrille* bij naam. Over de virtuoze dansstijl die ikzelf als een bepalend kenmerk beschouwde van de nieuwe quadrille dansstijl, repte geen van de drie met één woord. Wel integendeel. Een deel van de satire bestond telkens uit een jammerklacht over het ontberen van elk danstalent en muzikaal gehoor bij de dansende massa.

Eenzijds zagen we een sociale segregatie tot in het extreme wat betreft de bals: diensters, marktlieden, oude adel of de *parvenus* van het nieuwe regime dansen alleen maar met leden van hun eigen stand of sociale status. Anderzijds was niet meteen de vinger te leggen op wat dan de aanleiding zou kunnen hebben gevormd voor de ontwikkeling van een onderscheidende nieuwe en meer virtuoze dansstijl. Volgens de auteurs danste iedereen blijkbaar even slecht. Dat leek zeer onwaarschijnlijk. Het zou niet meer dan natuurlijk zijn geweest wanneer net wel verschillende dansstijlen de kop op staken. Wanneer een groep dansers een tijd lang alleen met elkaar dansen, kun je verwachten dat ze een eigen stijl ontwikkelen die niet meteen door anderen kan worden opgepikt. Het is een spontaan effect van de groepsdynamica dat iedereen die ooit dansles volgde in een bepaalde dansschool al na korte tijd heeft kunnen vaststellen: dansen met iemand van een andere school vlot zelden meteen, het vraagt subtiele aanpassing van beide kanten.

Guilcher meende te begrijpen dat vooral de sociale segregatie als de belangrijkste verandering moest worden beschouwd tijdens de Directoire in vergelijking met de situatie tijdens de Terreur die eraan vooraf ging. In de jaren dat Robespierre aan de macht was, maakte men er net een punt van dat tijdens bals geen onderscheid mocht worden gemaakt tussen rangen of standen. Tijdens de Directoire viel die egalitaire druk plot weg en kwam er ruimte voor een nieuwe vorm van sociale segregatie. Die kwam spontaan tot uiting in de verschillende bals die mikten op verschillende doelpublieken.

Een prominente getuige die fenomeen in fijn detail beschreef, vond Guilcher in Constance De Cazenove d'Arlens (1755 – 1825). Zij was een schrijfster van begoede komaf uit Lausanne en getrouwd met een bankier die, in de periode waarover haar dagboeken

²¹⁰ Charles Henrion, *Encore un tableau de Paris* (Paris: Favre, 1799), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63940776>; Jean-Baptiste Pujoulx, *Paris à la fin du XVIIIe siècle, ou Esquisse historique et morale des monumens et des ruines de cette capitale ; de l'état des sciences, des arts et de l'industrie à cette époque, ainsi que des mœurs et des ridicules de ses habitans. Par J.-B. Pujoulx* (Paris: B. Mathé, 1801), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64384656>.

handelen, in Parijs op zoek was naar zakelijke opportuniteiten. Zij volgde hem samen met hun dochter en frequenteerde tijdens haar verblijf bij voorkeur de salons van oude adellijke families. Uit haar commentaren bleek dat de oude elites zich in die periode nog vrij gedeisd hielden in het openbaar en maar zelden uitpakten met hun weelde of titels. Ze hadden daar ook een duidelijk motief voor zoals ze noteerde in haar dagboeken uit de periode februari – april 1803:

Imagine-toi, chère amie, les Montmorency dont j'ai vu autrefois le faste et l'éclat, la brillante livrée avec l'ancienne monarchie, n'avoir qu'un seul domestique, être embarrassés de service et Madame aller au spectacle dans un petit cabriolet à un cheval avec son frère, sans toilette! Je vois bien que la noblesse exagère un peu cette simplicité pour faire ressortir peut-être le luxe des parvenus de ce régime-ci.

*Mme De Cazenove d'Arlens, Journal, Paris 1903, pg 38*²¹¹

Mevrouw De Cazenove d'Arlens was een scherp observator en de duivel zat 'm vaak in de staart, Met het volgende citaat doorprikte ze enkele van de bevindingen van Mercier, Pujoult en Henrion:

On se moque des hommes et des femmes qui dansent trop bien: la nuance du bon goût est de ne pas danser aussi bien que les danseurs de l'Opéra. Que de nuances dans ce monde-là! Ils sont plus fiers de leur noms que jamais!

Mme De Cazenove d'Arlens, Journal, Paris 1903, pg 38

Deze uitspraak deed ze over de oude elites, die blijkbaar toch waren begonnen met zich te manifesteren te midden van de algemene dansgekte. In de eerste plaats wilden ze hun groep zo veel mogelijk afscheiden van de nieuwe elites die hun weelde aan hun relaties met het nieuwe regime te danken hadden. Zoals dit citaat aantoonde, bepaalde hun hang naar hun eigen identiteit ook in hun dansante voorkeuren. Ze wilden zich geenszins meten met de dansante virtuositeit van de *parvenus*. Het illustreert opnieuw dat groepen die een tijdlang bals apart van elkaar organiseren, na een tijdje hoe dan ook een eigen dans-identiteit ontwikkelen.

Om deze reden lag mijn inziens precies de zich ontwikkelende sociale segregatie op vlak van bals oorspronkelijk aan de basis van de ontwikkeling van de nieuwe quadrille dansstijl. De nieuwe elites maakten er snel werk van om hun terreinvoordeel dat ze tijdens de hoogdagen van de revolutie hadden verworven te verankeren. Ze deden dit onder meer door deze te enten op de *dansomanie*. Handig inspeland op de nieuwe sociale segregatie, ontwikkelden ze een virtueuze dansstijl waarmee ze uiteindelijk mikten op aansluiting bij de oude elites die traditioneel goede dansers hoog hadden gewaardeerd. Maar zoals Mevrouw Cazenove d'Arlens liet blijken, schermde deze laatste hun eigen sociale groep zeer eenvoudig af tijdens gemeenschappelijke bals zich neerbuigend uit te laten over hun té goede dansstijl.

²¹¹ Constance de (1755-1825) Cazenove d'Arlens, *Journal de Mme de Cazenove d'Arlens (février-avril 1803) : deux mois à Paris et à Lyon sous le Consulat / publié, pour la Société d'histoire contemporaine, par A. de Cazenove,...* (Paris: A. Picard et fils, 1903), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111993q>.

Bovendien had de nieuwe virtuoze dansstijl haar wortels in het militaire, waar de nieuwe elite van het revolutionaire regime grotendeels haar status aan te danken had. Dit kwam onder meer tot uiting door de status van de mannelijke virtuositeit binnen deze dansstijl. In een sterk gemilitariseerde maatschappij waar genderverhoudingen nog grotendeels traditionele rollenpatronen volgden, hoefde het niet te verbazen dat vooral mannelijke dansers met de ambitie om hoger op te komen, hun entree op bals van de elite trachtten af te dwingen via hun virtuoze danskunde. Laure Junot d'Abrantes beschreef precies dit fenomeen trefzeker:

Il y avait alors dans Paris une manie singulière c'était celle de la danse. On portait cet art au delà de tout autre et pour qu'une jeune fille fût bien élevée il fallait qu'elle dansât comme mademoiselle Chevigny ou mademoiselle Chameroy. Les hommes avaient aussi le même entêtement lorsqu'une maîtresse de maison donnait un bal elle avait grande attention de mettre d'abord sur la liste les demoiselles qui dansaient le mieux pourvu qu'une femme eut une fille belle danseuse elle était sûre d'être invitée. Quant aux hommes plusieurs ne devaient leur admission dans le monde qu'à leur talent pour la danse. M. de Trénis par exemple n'était connu que pour cela bien qu'il valût beaucoup mieux.

*Duchesse d'Abrantes, Salons de Paris, VOL III, p 358 – 359*²¹²

Op basis van dergelijke ooggetuigenverslagen kon men de nieuwe quadrille-dansstijl beschouwen als de resultante van een veralgemeende dansrage in combinatie met nieuwe vormen van sociale segregatie waarmee deze gepaard ging. Er was daarbij sprake van een vernieuwd opbod tussen verschillende groupuscules van de Parijse elites tijdens de eerste dagen van het *Directoire*. Dit opbod leidde enerzijds tot een steeds virtuozer wordende dansstijl door leden van de nieuwe elites en anderzijds, als een vorm van bescherming daartegen, in de vorm van het brandmerken daarvan als een vorm van slechte smaak, door de oude elites. Op de keper beschouwd was het plot van Gardels *Dansomanie* helemaal opgebouwd rond dit spanningsveld tussen de dwingelandij van sociale conventies die een nieuwe dansrage met zich meebracht en tegelijkertijd het ridiculiseren van overijverige, mannelijke salondansers.

De historiografie over de *dansomanie*

Na de vroegste vermeldingen van de Parijse dansziekte volgden later nog vele andere. Maar of dat een diverse historiografie opleverde is nog zeer de vraag. In het algemeen was vast te stellen dat haast alle getuigenissen of verklaringen voor de *dansomanie* in publicaties van na 1815, uiteindelijk konden teruggevoerd worden op die van Mercier. Lange tijd bleef het ook bij deze analyse en was er nauwelijks sprake van een veranderend inzicht of een afwijkend discours. Von Boehn kon in die zin als een echte vernieuwer worden beschouwd, omdat hij als eerste een internationale dimensie van de Franse dansrage onder de aandacht bracht die voordien onbekend was.

²¹² Laure Junot, Duchesse d'Abrantes, *Histoire des salons de Paris : tableaux et portraits du grand monde sous Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, la Restauration et le règne de Louis-Philippe Ier.*, vol. III (Bruxelles: Société Belge de Librairie etc. Hauman & Cie, 1838).

Binnen Frankrijk was het wachten op François Gasnault die voor een sociaal-culturele benadering koos en voor het eerst nieuw inzicht aan Mercier's oorspronkelijke analyse toevoegde. Hij stelde tijdens zijn archiefonderzoek naar het recht der armen in Parijse archieven na 1795 een ware opstoot vast van het aantal danszalen waarvoor hij een verklaring zocht. Hij citeerde Mercier en legde het verband met de maatschappelijke evoluties tijdens de Directoire, het Consulaat en het Empire. Als eerste ging hij in op de motieven van de wetgever uit deze periode. Hij stelde mijn inziens terecht vast dat het nieuwe wettelijke kader voor het recht der armen in deze periode ontstond²¹³.

Het recht der armen kreeg reeds vorm in het Parijs van de late Renaissance, waar diverse foire theaters van burgerlijke gezelschappen zo'n doorslaand succes kenden dat de Parijse kerken tijdens de traditionele feestdagen leeg bleven. Daardoor liep de kerk aalmoezen mis die voor de armenzorg bestemd waren. Het parlement van Parijs keurde daarom in 1541 een wet goed die de inning van dit recht der armen oplegde aan elke theaterdirecteur²¹⁴. Later zette Louis XIV het om in een bestuurlijk principe waarbij de uitbaters van de Parijse hospitalen het inningsrecht verkregen en ook opvolgden. Zoals ik in deel I al aangaf, bepaalde diens broer tijdens zijn *Régence* dat de *Opéra Royale* het monopolie kreeg op de organisatie van alle *bals publics* in Parijs²¹⁵.

Het recht der armen werd door het nieuwe Franse bewind in 1792 aanvankelijk afgeschaft, maar het werd een jaar later, omwille van de onderfinanciering van de armenzorg die er het gevolg van was, opnieuw ingevoerd. Op deze wijze werd een van oorsprong kerkelijk privilege omgezet in nieuwe gecentraliseerde en geharmoniseerde burgerlijke wetgeving. De uitgangspunten, op het monopolie van de Parijse opera na, bleven daarbij ongewijzigd. Elke vorm van publiek vermaak werd getaxeerd en de opbrengsten geoormerkt om er de armenzorg mee te financieren. De administratieve opvolging ervan werd gecentraliseerd op gemeentelijk niveau bij het *Bureau de Bienfaisance* (het bureel van weldadigheid) ten bate van de opvolgers van de godshuizen, *les Hospices Civils (de burgerlijke godshuizen)*²¹⁶.

Het systematisch karakter van de administratieve opvolging van deze taksen maakte een nieuw zicht op de ontwikkeling van het aantal danslocaties mogelijk in de Parijse context voor de periode tussen 1795 – 1814. Gasnault legde op basis hiervan indirect het verband met de sociale gelaagdheid van de nieuwe opstoot aan sociale danscultuur. Aangezien de taks geheven werd op basis van de ticketprijs, kon hij, naast de explosieve toename van de aantallen, een toenemende variatie vaststellen tussen duurdere en goedkopere danszalen. Mercier's observaties over de verschillende bals voor verschillende sociale groepen werden hiermee bevestigd.

De gegevens die de Franse staat verzamelde bleven niet alleen voor Parijs bewaard. Van zodra de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège onder de voet hadden gelopen, golden ook hier onverminderd Franse wetten. De administratieve bronnen die er het uitvloeisel van vormden, bleven ook hier grotendeels bewaard. Hoewel het altijd perfect

²¹³ François Gasnault, *Guinguettes et lorettes: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870* (Aubier, 1986).

²¹⁴ Gabriel Cros-Mayrevieille, *Le droit des pauvres sur les spectacles en Europe: origine, législation, jurisprudence* (Berger-Levrault, 1889).

²¹⁵ R. Semmens, *The Bals Publics at the Paris Opera in the Eighteenth Century* (New York, 2004).

²¹⁶ Anon., *Pasinomie: collection complète des lois, décrets, arrêtés et règlements généraux qui peuvent être invoqués en Belgique. Première Serie 1788 - 1814*, Tome Quatorzième (Bruxelles: Bruylant, 1836).

mogelijk was, werden tot nu toe nooit vervolgstudies gerealiseerd op basis van deze in alle opzichten gelijkwaardige administratieve bronnen. In het derde hoofdstuk van dit tweede deel zal ik Gasnaults benadering toepassen op enkele zeer compleet bewaarde archieven voor het recht der armen uit Antwerpen Stad.

De *quadrille* als basis voor een eerste Europese dansrage, gebaseerd op de oorspronkelijke dansomanie.

Ik heb de uitzaaiingen van *dansomanie* wel eens de eerste moderne Europese dansrage genoemd, precies omdat ze niet alleen in Parijs bleef hangen²¹⁷. Haar internationale dimensie bleef tot nu toe enkel buiten beeld bij gebrek aan vergelijkend, transnationaal onderzoek. De oorzaken hiervan waren divers. Het bleek vooreerst niet gebruikelijk binnen de historiografie om een dansomanie of de verspreiding van een dansrage te volgen over landsgrenzen heen. Daarnaast behandelden de meeste studies tot nu toe dansrages van latere datum. De eerst pan-Europese dansrage ooit, werd in dergelijke studies zelfs niet eens als dansrage (h-)erkend.

Uiteindelijk ging men daardoor voorbij aan het intrinsiek transnationale karakter van elke dansrage ten voordele van een discours dat het belang van de lokaliteit centraal stelde. Men was vooral geïnteresseerd in wat Parijs met de tango deed en niet of er ook in Duitsland, Rusland of Finland nog iets met die dans gebeurde²¹⁸. Tegelijkertijd bleek het typerend voor elke dansmode dat op een bepaald moment iedereen exact dezelfde dans wil dansen, waar die ook in de mode raakte. Het kwam er niet op aan een eigen interpretatie van een nieuwe dansmode te verzinnen, maar net een zo exact mogelijke kopie van het origineel na te streven. Van regionale variatie was aanvankelijk geen sprake. Maar zoals ik voor de wals in het vierde hoofdstuk van het eerste deel trachtte aan te tonen, was een transnationale vergelijking wel essentieel om het volle effect van iedere dansmode of –rage te kunnen vatten. Een dansrage kon pas een dansrage worden genoemd net omdat ze transnationaal opereerde en over een groter gebied dan één natie een gelijkaardig effect ressorteerde, waardoor de verschillen, die zich doorgaans op een ander terrein dan de danschoreografie bevinden, aan bod kunnen komen. In het geval van de *quadrille* werd deze analyse zelfs nooit eerder gemaakt, laat staan onderbouwd.

Anne Décoret was weliswaar één van de eersten en tot nu toe enigen die haar aanduidde als de moeder aller (Franse) dansrages. Ze beschouwde opnieuw louter de Franse en zelfs alleen de Parijse dimensie ervan, al trachtte ze wel de impact ervan discoursgewijze te extrapoleren. In haar monografie over de opkomst van exotische danstypes tussen 1870 en 1940 herformuleerde ze het woord *dansomanie* zelfs als het Franstalig equivalent voor het begrip *dance craze*, een oorspronkelijk Engelse term. Ze beschouwde het als een breed opgevat model waarbij sociale, culturele en economische dimensies onder één gezamenlijke noemer werden samengebracht. Ze bakende ook een drietal krachtlijnen af waarlangs volgens haar dansrages meer in het algemeen pleegden te verlopen²¹⁹:

²¹⁷ Cornelis LW17 001990274894 Vanistendael, "Dancing In- and Outside the Barracks : Napoleons' Army, the Dansomanie and the Vogue of the Quadrille in the Southern Netherlands and the Principality of Liège from a European Perspective (1799–1815)", in *Music Tanz Transfer* (Leipzig: Leipzig Leipziger Universitätsverlag 2018, 2018), 63–106, <http://lib.ugent.be/catalog/pug01:8554523>.

²¹⁸ Nardo Zalko, *Un siècle de tango: Paris - Buenos Aires* (Editions du Félin, 1998).

²¹⁹ Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France: 1880-1940* (Centre national de la danse, 2004).

- De opkomst van een menigte aan nieuwe dansrepertoires
- De sterke toename van het aantal dansplekken
- De opkomst van nieuwe vormen van sociabiliteit²²⁰

Binnen dit tweede deel werden deze krijtlijnen reeds aangeraakt, maar de toepasselijkheid ervan gold louter voor de periode waarin de dansrage volgend op de Parijse *dansomanie* en haar opvolger, een veralgemeende dansrage tussen 1795 en 1813 als historisch fenomeen woedde. Décoret verwees wel naar de historische oorsprong van het begrip tijdens de nadagen van de revolutie, maar door specifiek deze drie kenmerken te benoemen, leek het erop of ze bedoelde dat de drijfveer achter elke historische dansrage een combinatie van deze drie factoren geweest zou moeten zijn. Haar veralgemening zette met andere woorden de deur open voor een zeker ahistorisch gebruik van het woord *dansomanie* waarbij ik toch enkele kanttekeningen wil maken.

Décoret gaf het geheel een dynamiek en daarmee ook een bepaalde evolutionaire richting mee: *méér* nieuwe dansvormen, *méér* danszalen, *nieuwe* vormen van sociabiliteit. De eerste twee waren in principe kwantificeerbaar, het laatste kon als een kwalitatieve evolutie worden beschouwd. Maar zelfs dan verwacht je ze alle drie zou moeten kunnen aantonen voor elke dansrage die ooit plaatsvond. Een vluchtige vergelijking leerde dat dit historisch niet klopte. De *polkomania* die in 1844 uitbrak, werd in de historiografie expliciet aangemerkt als één van de eerste dansrages²²¹. Maar de populariteit van de polka werd na korte tijd gevolgd wordt door een hele reeks van haast jaarlijkse wisselende modedansen (mazurka, redowa, troika, schottische, enz.). Dat leverde heel wat nieuwe dansvormen op, maar er was in die periode geen sprake van een markante toename van het aantal danszalen of (in België toch niet) van de opkomst van nieuwe vormen van sociabiliteit.

Voor de periode tussen 1870 en 1880 was internationaal gezien dan weer wel een haast exponentiële toename van het aantal danszalen te bespeuren in combinatie met een sterk veranderende sociabiliteit bij muziekverenigingen van het hafabra-type. Maar in die nieuwe zalen trof men vrijwel geen nieuwe dansrepertoires aan, bestemd voor sociale dans. De opkomst van exotische dansvormen die Décoret beschreef voor diezelfde periode stond daar grotendeels los van. Ze vond haar oorsprong in modeveranderingen in de theaterdans die maar bij mondjesmaat en occasioneel doorsijpelde in Parijse balzalen. Eerst was er een vaudeville op een podium en pas jaren later werden voor die nieuwe exotische dansen ook danslessen aangeboden worden of op te duiken in balboekjes. Dat proces verliep voor de wals en de quadrille net omgekeerd. Deze dansen kwamen eerst voor als sociale dans en werden pas later als theaterdans gerecupereerd (Cfr. Gardels *Dansomanie*). De logica van hun disseminatie was mijn inziens weinig of niet gekoppeld aan hun inzetbaarheid op een podium. Dat was voor exotische dansvormen rond 1870 wel zo.

De prominente toename van het aantal balzalen na 1870 in vrijwel elke West-Europese stad

²²⁰ Alain Montandon, "Danser, c'est sauter par-dessus son ombre.", in *Sur Quel Pied Danser?: Danse Et Littérature : Actes Du Collège Organisé Par Hélène Stafford, Michael Freeman Et Edward Nye en Avril 2003 À Lincoln College, Oxford* (Rodopi, 2005).

²²¹ Boone, *Traditionele Vlaamse Volksliederen En Dansen*; Mark Knowles, *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries* (Jefferson, North Carolina & London: McFarland, 2009).

kende een verschillende economische drijfveer dan deze in de begindagen van de *dansomanie*, gevolgd door een veralgemeende dansrage driekwart eeuw eerder. De doorbraak van het op industriële schaal geproduceerde dansorgel speelde na 1870 een bepalende rol²²². De opkomst van meer burgerlijke muzikale sociëteiten van het hafabra type had in België complexere oorzaken, waaronder de opkomst van de politiek-culturele verzuiling²²³. Wanneer men deze vergelijking nog even doortrok, bleek de opkomst van de jazzdans in Europa tijdens het interbellum rechtstreeks verband hield met de doorbraak van zowel de geluidsfilm als de grammofoonplaat. De opkomst van deze nieuwe technologieën ging net gepaard met het verdwijnen van heel wat grote danszalen in onze binnensteden die omgebouwd werden tot cinemazaal, enz. enz.²²⁴

De veranderingen in de sociale danscultuur volgden historisch door de band genomen een heel eigen sociaal-economische- en soms tegenstrijdige evolutie. De analyse van Décoret bleek daarom mijn inziens om verschillende redenen niet als universeel model toepasbaar. Het kwam er uiteindelijk op aan om per periode te trachten te begrijpen wat er precies gebeurde. Het is daarbij van belang om de chronologie zo getrouw mogelijk te respecteren voor een beter begrip van welke invloeden er speelden en in welke richting ze golden.

Conclusie

De *dansomanie* van 1795 die in Parijs ontstond was aanvankelijk een exclusief Parijs' fenomeen. Ze ontstond naar aanleiding van het einde van de Terreur in 1795 en werd gekenmerkt door een sterke toename van het aantal openbare bals. Het fenomeen werd voor Parijs eerst opgemerkt door pamflettisten als Mercier, Pujoulx en Henrion. Hierdoor ontstond een eerste discoursvorming die het fenomeen in badinerende toon schetste als een uit de hand gelopen en allesverslindende hang naar dansen vanwege Parijzenaren. Pas later met Guilcher en Gasnault en recentelijk ook Décoret werd door de academische wereldomarmd. Guilcher maakte de koppeling tussen de *dansomanie* en het ontstaan van de quadrille als nieuwe dansstijl voor het eerst, maar slaagde er niet in, ook niet in de recente herwerking van zijn *magnum opus*, 18 jaar nadat Gasnaults' studie verscheen om de onderliggende sociaaleconomische dynamiek die de dansrage veroorzaakte te onderkennen. Gasnault legde als enige tot nu toe feitelijk het verband tussen de *dansomanie* en de veralgemeende dansrage die erop volgde die enkele navijbare sociaaleconomische effecten te Parijs resorteerde. Tegelijkertijd extrapoleerde hij zijn onderzoek niet naar situaties elders, ondanks observaties van o.a. Von Boehn en later ook Hess (net als Gasnault een Parijs academicus) formuleerden met betrekking tot de internationale disseminatie van deze dansrage. Décoret trachtte een verdere abstrahering door van Gasnaults concepten door te voeren, maar aangezien ze zich opnieuw tot de Parijse situatie beperkte, kon ze de veralgemeende toepassing van het begrip *dansomanie* voor andere

²²² Cornelis Vanistendael, "Nieuwe bronnen voor de geschiedenis van de Belgische draaiorgelbouw: deel 1: de Antwerpse situatie tot 1890", *Nieuwsbrief Mechamusica* 3, nr. oktober (2008): 9–14, <http://hdl.handle.net/1854/LU-1849427>; Cornelis Vanistendael, "Nieuwe bronnen voor de geschiedenis van de Belgische draaiorgelbouw: deel 2: de Antwerpse situatie van 1890 - 1914", *Nieuwsbrief Mechamusica* 1, nr. januari (2009): 15–20, <http://hdl.handle.net/1854/LU-1849448>; Cornelis Vanistendael, "Nieuwe bronnen voor de geschiedenis van de Belgische draaiorgelbouw: deel 3: de Gentse situatie van 1825 tot 1881", *Nieuwsbrief Mechamusica* 3 (2009): 21–25, <http://hdl.handle.net/1854/LU-1849486>.

²²³ Gwenny Vermote en Christel Baeten, *Harmonies, fanfares en brassbands in de provincie Antwerpen* (Snoeck-Ducaju & Zoon, 1992).

²²⁴ Vanistendael, *Wetenschappelijk verslag van het Dansant Project*.

dansrages van latere datum die zij bepleitte kon niet afdoende onderbouwen. De dansomanie was zeker wel de aanstoker van de latere dansrage, maar van zo dra ze effecten buiten Parijs ressorteerde, kan beter het meer universele begrip dansrage worden gebruikt.

Hoofdstuk 2: De evolutie van de militaire danscultuur in Napoleons *Grande Armée*

Inleiding

“L’ensemble de nos baraques en torchis, peintes à la chaux, partout complétées à neuf par compagnie, avec numéros de corps et de peloton, séparées par des rues qui portaient le nom d’un brave ou d’une victoire, produisait un bel effet. En avant étaient les faisceaux, en front de bandière, des avenues ou plantations. En arrière, les cuisines, les salles de danse, les jardins...”

Roguet, 1863, T3, p 41²²⁵.

Deze op eerste gezicht onopvallende beschrijving van het *Camp de Boulogne-sur-Mer* uit de memoires van Général François Roguet, alias *le Comte de Roguet* bevatte één van de schaarse aanwijzingen voor het bestaan van danszalen in een Frans kampement tijdens Napoleons regeerperiode. Omdat het niet om één danszaal voor een heel kamp ging, maar één per peloton, kon men dit beschouwen als een indicatie voor hoe de *dansomanie* in de Franse legercultuur reeds tot een ware dansrage met epische proporties was uitgegroeid toen dit immense kamp rond 1803, werd opgebouwd aan de Franse kanaalkust. Napoleon had het illustere plan opgevat om Engeland, *le perfide albion* zoals hij het noemde, over zee aan te vallen. Hij verzamelde in diverse legerkampen hiertoe niet minder dan 700.000 manschappen in de kustgebieden van Boulogne-sur-Mer tot Texel (NL). De invasie zou nooit plaatsvinden, maar het *Camp de Boulogne* groeide wel uit tot de mythische geboorteplek van de *Grande Armée* waarmee hij na 1805 heel Europa onder de voet zou lopen. In het legerkamp der legerkampen had, zo bleek, het grootste leger van de wereld tussen 1803 en 1805 naast de obligate drill, uitgebreid de tijd te vinden om dansles te volgen.

Het één en ander paste in een oude traditie om theaterzalen in legerkampen in te richten. Van het kamp in *Boulogne-sur-Mer* was onder meer bekend dat het zelfs een heuse theaterzaal herbergde waar regelmatig Parijse acteurs optraden²²⁶. Recent werden tijdens archeologische onderzoek naar Nederlandse oefenkampen uit de periode 1814 – 1834 in Ravels en Oirschot vastgesteld dat ook daar een theatertent had bestaan waar regelmatig artiesten van de grote Nederlandse theaters de officieren kwamen vermaken²²⁷. Het verschil tussen deze praktijk uit het Ancien Regime en de situatie in Boulogne-sur-Mer was groot. Waar voordien enkel officieren toegang kregen tot muzikaal vertier, was na de *Levée en Masse* dansles een zaak voor iedere soldaat. Een peloton soldaten staat onder leiding van een commandant en dat is na de sergeant de laagste rang in het toenmalige leger. Het is bovendien een rang die geen toegang biedt tot de activiteiten – het sociale agenda – van de officiersmes. Een pelotoncommandant stond dicht bij de manschappen en leefde in dezelfde omstandigheden als zij. Wanneer een danszaal per peloton bestond, was dit een duidelijk teken dat dansen beschikbaar werd gesteld voor alle manschappen. Het is een aspect van

²²⁵ F. Roguet, *Mémoires militaires du lieutenant général Comte Roguet - T. 3*, vol. 3, 4 vols. (J. Dumaine, 1863).

²²⁶ M. Hugues J., *Forging Napoleon’s Grande Armée: Motivation, Military Culture, and Masculinity in the French Army 1800-1808 (Warfare and Culture)* (New York, 2012), 18 – 20.

²²⁷ B. Beex e.a., *Kroonluchter op de hei: waardestellend onderzoek naar het legerkamp bij Oirschot (1832-1834) in de gemeente Oirschot*, 2017.

de militaire geschiedschrijving dat tot op heden onderbelicht bleef. De danszalen van *Boulogne-sur-Mer* kwamen tot nu toe niet voor in de historiografie over het kamp, maar als we Roguet mogen geloven waren ze er wel degelijk.

Zoals in de algemene inleiding gesteld ging ik ervan uit dat het Franse leger als organisatie, instelling, krijgsmacht, enz. bijdroeg tot de verspreiding van de nieuwe quadrille in grote delen van continentaal Europa tussen 1795 en 1813. Dit inzicht rustte op twee veronderstellingen die in dit hoofdstuk zullen worden onderbouwd:

- De *dansomanie*, ditmaal nog in haar vroege, Parijse manifestatie (zie het vorige hoofdstuk) nestelde zich in het hart van de Franse legercultuur en groeide zodoende uit tot een dansrage;
- De oprukkende troepen verspreidden de *dansomanie* in doorontwikkelde vorm als dansrage tijdens hun zegetocht elders in Europa en zodoende introduceerden zij de nieuwe quadrille en de daarmee verbonden dansstijl.

Voor de eerste veronderstelling ging uit van het idee dat omwille van de veralgemeende conscriptie die vanaf de *levée en masse* van toepassing was, een sociaal diverser samenstelling van het Franse leger tot stand kwam. Daardoor nestelden zich meer dan voorheen elementen van de algemene, niet-militaire cultuur in de Franse legercultuur. De *dansomanie* was daar slechts één voorbeeld van, maar ze vond binnen het Franse leger een uitzonderlijke rijke voedingsbodem. De tweede veronderstelling vloede logisch voort uit het citaat van Von Boehn, waarmee het eerste hoofdstuk van dit tweede deel werd ingeleid.

In dit tweede hoofdstuk wordt nagegaan hoe beide processen in hun werk gingen binnen de context van leger zelf. Op welke institutionele en zelfs politieke steun het verspreiden van een tot dansrage ontwikkelde *dansomanie* kon rekenen? Meer mensen konden meer tijd uittrekken om meer te oefenen om beter te leren dansen. Waar vonden ze die tijd vonden en wat was het motief voor hun ambitie? Iedere rekrut maakte na de *Levée en Masse*, althans in theorie, even veel kansen op promotie en persoonlijke groei. Hoe en in hoeverre vertaalde dit ideaal zich in de beschikbaarheid van dansles voor zo veel mogelijk rekruten? En waarom stond net dansen in dat hervormingsproces zo centraal zoals de centrale positie van de danszalen in het *Camp de Boulogne* suggereerde? De dansdiploma's waaraan Yves en Yvonne Guilcher een uitgebreid artikel wijdden, staaften dat er later in de 19de eeuw zoiets moest hebben bestaan als een militaire danscultuur op relatief massieve schaal met eigen dansscholen en intern opgeleide en gediplomeerde leerkrachten²²⁸. In hoe verre lagen de wortels van deze traditie in het *Camp de Boulogne*? En daarmee samenhangend: in hoe verre waren deze danszalen een aanwijzing voor de veranderde sociaal-culturele omstandigheden waarbinnen dansante kennis werd overgedragen van vaardige dansers naar minder vaardige? Wat was met ander woorden de bijdrage van de Franse *citizens in arms* aan de richtingverandering waaraan de sociale danscultuur onmiskenbaar onderhevig was? In hoe verre boden deze ontwikkelingen uiteindelijk zelfs een verklaring voor de versnelde doorbraak van de quadrille in Noord-west Europa tussen 1805 en 1813?

²²⁸ Jean-Michel Guilcher en Hélène Guilcher, "L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires", *Arts et traditions populaires* Volume 18, nr. 1/3 (september 1970): 273–328.

De levée en masse: een beknopte introductie

Voor een beter begrip worden hier eerst een paar institutionele veranderingen die het Franse leger doormaakte in grote lijnen geschetst. Deze algemene achtergrondinformatie is mijn inziens te belangrijk en te weinig bekend om deze te verweven met de bespreking van een meer selecte historiografie over militaire dans.

De *levée en masse* van 1793 betekende een ommekeer in de manier waarop Frankrijk de rekrutering voor haar staande leger opvatte²²⁹. Het concept van de verplichte legerdienst voor elke mannelijke Fransman tussen 18 en 40 jaar werd vooral door alle andere Europese militaire grootmachten, waarmee Frankrijk sinds het uitbreken van de Franse revolutie op voet van oorlog leefde, als een ware revolutie ervaren²³⁰. Tot dan toe bestond conscriptie in de meeste continentale legers (Pruisen, Oostenrijk, Groot-Brittannië, enz.) al wel, maar het loterijstelsel bood veel achterpoortjes. Het kwam er in de praktijk meestal op neer dat lotelingen arme boerenzonen waren en de officieren die hen naar het slagveld leidden en minder risico liepen, zich op een betere sociale afkomst konden beroemen²³¹. In het Franse leger zou dat, althans in theorie, voortaan niet meer het geval zijn en het effect daarvan op de geesten van hun tegenstanders bleef niet uit. Zij vreesden vooral de door revolutionaire geestdrift aangewakkerde *combat motivation* van de Franse troepen. Niet in het minst omdat hun eigen troepen sympathie konden opbrengen op de revolutionaire idealen en aan het muiten slaan in plaats van te vechten voor vorst en vaderland²³².

De *levée en masse*, gevolgd door de verplichte conscriptie zonder achterpoortjes, mondde na 1800 uit in de creatie van Napoleons wereldberoemd geworden *Grande Armée*. Tussen 1792 en 1815 rekruteerde dit nieuwe, centraal geleide, Franse leger niet minder dan 1.600.000 soldaten. Op haar piekmoment in 1812 telde het staande leger van de Franse natie naar schatting 700.000 manschappen²³³. Ter vergelijking: het staande leger waarop Louis XVI beroep kon doen, telde in 1789 naar schatting 185.000 rekruten. Het was daarmee het grootste van Europa tijdens de nadagen van het *Ancien Régime*²³⁴. De *Grande Armée* was niet alleen het grootste staande leger van zijn tijd, het zou nog tot de Eerste Wereldoorlog duren voor welke natie waar ook ter wereld nog een dergelijke massa rekruten op de been kon krijgen²³⁵.

Weinig bekend is dat bij de start in 1793 het minder ging om de verplichte conscriptie op

²²⁹ Alan Forrest, "L'armée de l'an II : la levée en masse et la création d'un mythe républicain", *Annales historiques de la Révolution française*, nr. 335 (1 maart 2004): 111–30, <https://doi.org/10.4000/ahrf.1385>. Een staand leger is het leger dat permanent in dienst was en dat rechtstreeks onder het centrale commando ressorteerde. Het was meteen inzetbaar voor de krijgsverrichtingen, zonder veel overleg. In de 18de- en 19de eeuw waren er naast staande legers ook vaak militia actief die uit vrijwilligers bestonden en privéregimenten die uit huurlingen bestonden. In Frankrijk bestonden deze laatste twee na de revolutie niet meer.

²³⁰ Carl von Clausewitz, *On Wellington: A Critique of Waterloo* (University of Oklahoma Press, 2012).

²³¹ Ute Frevert, *Die kasernierte Nation: Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland* (C.H.Beck, 2001).

²³² John E. Cookson, "Regimental Worlds: Interpreting the Experience of British Soldiers during the Napoleonic Wars", in *Soldiers, Citizens and Civilians*, onder redactie van Alan Forrest, Karen Hagemann, en Jane Rendall, *War, Culture and Society, 1750–1850* (Palgrave Macmillan UK, 2009), 23–42, https://doi.org/10.1057/9780230583290_2.

²³³ Alain Pigeard, "Grande Armée (Deuxième)", in *Dictionnaire de la Grande Armée* (Paris, 2002).

²³⁴ Albert Duruy, *L'armée royale en 1789* (Ancienne Maison Michel Lévy, 1888).

²³⁵ David Avrom Bell, *The First Total War: Napoleon's Europe and the Birth of Warfare as We Know It* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2007).

zich, dan wel om een algemene mobilisatie van een hele natie. De oproep van Lazare-Carnot die het startschot betekende, wordt nog maar zelden geciteerd, maar deze tekst is nog steeds illustratief voor de toenmalige drijfveren:

Dès ce moment, jusqu'à celui où les ennemis auront été chassés du territoire de la République, tous les Français sont en réquisition permanente pour le service des armées. Les jeunes gens iront au combat ; les hommes mariés forgeront les armes et transporteront les subsistances ; les femmes feront des tentes, des habits et serviront dans les hôpitaux ; les enfants mettront le vieux linge en charpie (pour servir de pansement), les vieillards se feront porter sur les places publiques pour exciter le courage des guerriers, prêcher la haine des rois et l'unité de la République. Les maisons nationales seront converties en casernes, les places publiques en ateliers d'armes, le sol des caves sera lessivé pour en extraire le salpêtre (un des composants de la poudre à fusil). Les armes de calibres seront exclusivement remises à ceux qui marcheront à l'ennemi, le service intérieur se fera avec des fusils de chasse et l'arme blanche. Les chevaux de selle seront requis pour compléter les corps de cavalerie ; les chevaux de traits autres que ceux employés à l'agriculture conduiront l'artillerie et les vivres²³⁶.

Décret de la levée en masse (29 juillet 1793)

Het idee van de bedreigde natie dat hier zo briljant werd verwoord, was in 1792 op zich niet vernieuwend. Al sinds de zevenjarige oorlog werd nationale propaganda ingezet om legers en bevolkingen te enthousiasmeren voor de oorlogsvoering. Sindsdien werden militaire conflicten, zowel binnen als buiten Europa als een gevecht van natie tegen natie in de markt gezet. De Amerikaanse Onafhankelijkheidsoorlog is een spreekwoordelijk voorbeeld hiervan. Maar voor Frankrijk bracht 1792 een crisismoment zonder voorgaande en Carnots oproep om als verenigde Franse natie op te staan tegen de talrijke vijanden die haar territorium bedreigde, sloeg aan. Talloze jonge mannen namen vrijwillig dienst om de natie te verdedigen tegen de buitenlandse agressors, een tot dan toe ongekend fenomeen.

Die initiële motivatie was minder bepalend voor de eerste successen van het nieuwe leger dan wel eens wordt gedacht, maar ze schiep wel een numerieke basis waarmee Frankrijk de oorlogsinspanning vol kon houden. Wat aanvankelijk een verdedigingsoorlog was geweest, evolueerde na 1792 tot een strategische veroveringsoorlog: de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège, het Rijnland, Zwitserland en het Noorden van Italië werden veroverd. De eerste coalitie bestaande uit Oostenrijk, Pruisen, Het Duitse Roomse Rijk en Groot-Brittannië werd ten gronde gericht. De aanhoudende instroom van vers kanonnenvoer waarover Frankrijk – het dichtst bevolkte land van Europa op dat moment – betekende een strategische troef. De *Levée en Masse* speelde die uit.

Waarom het leger en wat dan van het leger?

Het ging tot nu toe over het Franse leger als instelling in het algemeen. Maar in hoeverre had de evolutie die deze instelling historisch doormaakte, effect op de sociale danscultuur? In hoe verre droeg de *Levée en Masse* bij tot een meer dansante militaire cultuur? Tegelijkertijd

²³⁶ "Décret de la levée en masse (29 juillet 1793) - Vikidia, l'encyclopédie des 8-13 ans", geraadpleegd 8 januari 2018, [https://fr.vikidia.org/wiki/D%C3%A9cret_de_la_lev%C3%A9e_en_masse_\(29_juillet_1793\)](https://fr.vikidia.org/wiki/D%C3%A9cret_de_la_lev%C3%A9e_en_masse_(29_juillet_1793)).

vormde de beruchte revolutionaire geestdrift uit Carnots oproep, de kern van het centrale academisch debat dat al sinds de slag bij Waterloo werd gevoerd. Dit debat ging en gaat nog steeds over het militaire succes van het Franse leger en uiteindelijk van Napoleon en de wijze waarop hij zijn *Grande Armée* meer dan 2 decennia lang kon blijven motiveren om te vechten. Centraal in dit debat stond de veronderstelde meritocratische en egalitaire cultuur van het Franse leger die zich na de *Levée en Masse* zou hebben ontwikkeld. Binnen het Franse leger zouden rekruten een meer gelijke behandeling en carrièrekansen hebben gekregen dan in de legers die zij versloegen. In deze principiële broederlijke gelijkheid en vrijheid moest men volgens sommigen de oorzaak zoeken van hun motivatie om harder te vechten dan hun onderdrukte tegenstanders.

Zoals in elk gedegen debat bestonden er twee tegenovergestelde strekkingen. Enerzijds zij die er van uit gingen dat deze erfenis grotendeels berustte op discoursvorming en recuperatie van de revolutie voor politieke propaganda doeleinden later in de 19de en 20ste eeuw²³⁷. Anderzijds zij die meenden dat er wel degelijk iets fundamenteels veranderde binnen het Franse leger naar het evenbeeld van de meer egalitaire Franse samenleving van na de revolutie waaruit zij ontstond²³⁸.

Dit debat was om verschillende redenen van belang voor dit proefschrift. In hoofdstuk 1 van deel I ging het om de toenemende populariteit van militaire muziek vanaf het midden van de 18de eeuw die aan de basis lag van een gevarieerde muzikale militaire cultuur, waarvan dansmuziek een inherente en belangrijke component vormde. Tegelijkertijd vormde deze cultuur een afspiegeling van de muzikale smaakvorming bij de elites waaruit de officieren die de regimentsorkesten patroneerden tot dan toe systematisch werden gerekruteerd. Van een opwaartse sociale mobiliteit was er binnen legers uit het Ancien Regime nauwelijks sprake. In hoe verre zorgde de meer egalitaire cultuur van de *Grande Armée* als instelling ervoor dat deze oorspronkelijk exclusief elitaire muziek- en danscultuur beschikbaar raakte voor een groter deel van de manschappen? Enerzijds omdat aanvankelijk elitaire cultuuruitingen, zoals bij tijdens de dansomanie gebeurde, zich op een voorheen ongeziene schaal konden verspreiden (disseminatie). Anderzijds omdat nieuwe, militaire elites zich konden vormen die deze nieuw verworven cultuur trachtten te bestendigen omdat ze er zich mee identificeerden of omdat ze deze inzetten om zich als sociale groep te definiëren ten overstaan van andere groepen zowel binnen de *Grande Armée* als ten overstaan van hun vijanden.

Een mogelijke basis voor een nieuwe, opwaartse, sociale mobiliteit kon gevonden worden in de specifieke motivatie van jonge mannen in dienst van de *Grande Armée*. Zij hoopten naast een militaire carrière ook sociale promotie te realiseren. Daarvoor zochten zij inspiratie bij bepaalde elementen van de sociaal-culturele verworvenheden van de oude elites, onder meer hun reputatie als goede dansers. Het stimuleerde jonge mannen die aspiraties koesterden om hogerop te komen in de maatschappij om zich te bekwamen in verschillende aspecten van de elitaire etiquette. Dat gebeurde onder meer door beter te leren dansen tijdens hun militaire dienst. De danszalen uit het openingscitaat konden in die zin worden beschouwd als een belangrijke aanwijzing voor hoe een dergelijke ambitie zich materieel vertaalde. Het was niet slechts één danszaal maar één danszaal per peloton. Als het maar

²³⁷ Forrest, "L'armée de l'an II"; Bell, *The First Total War*.

²³⁸ Hugues, *Forging Napoleon's Grande Armée: Motivation, Military Culture, and Masculinity in the French Army 1800-1808 (Warfare and Culture)*; Johan Op de Beeck, *Napoleon. Deel 1: Van strateeg tot keizer*. (Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2014).

één was geweest zou deze mogelijks nog hebben kunnen doen denken aan een officiersmess van het regiment uit het *Ancien Régime*. In dit geval bezat systematisch elke kleinere legereenheid er één, wat erop kon wijzen dat deze, in militair opzicht weinig nuttige ruimtes, als inherent belangrijk werden beschouwd voor het goed functioneren van een kampement.

Deze zienswijze impliceerde mijn inziens, dat er, althans in potentie, carrièrekansen werden geboden aan alle rekruten binnen de *Grande Armée*, een idee dat verre van evident bleek aan het einde van een 18de- of het begin van de 19de eeuw. Zoals in hoofdstuk I van deel I opgemerkt, werden officiersfuncties tot dan toe in alle Europese legers eenvoudigweg verhandeld voor baar geld. Vanaf de *levée en masse* was dit – in theorie – binnen het Franse leger niet langer het geval. Een gevolg van dit gewijzigde beleid was dat tijdens de eerste coalitieoorlog (1792 - 1797) in het Franse leger carrières werden gemaakt op basis van verdienste op het slagveld die nooit eerder mogelijk waren geweest. De carrières van generaals als Lejeune of Roguet – waaruit nog veelvuldig zal worden geciteerd – bleken illustratief. De al dan niet gemythologiseerde verhalen over hun levensloop voedden de republikeinse mythes over *égalité* en meritocratie en daar zat de propaganda zeker voor iets tussen. Tegelijk school er ook een grond van waarheid in deze verhalen. Van oorsprong waren dit gewone burgerjongens zonder enige militaire scholing die het uiteindelijk schopten generaal. Maar speelde sociale achtergrond of goede connecties dan helemaal geen rol meer in wie promotie maakte binnen het nieuwe Franse leger? Daarover zijn de meningen verdeeld. In de begindagen van de *Levée en Masse* stonden de Franse revolutionaire regimenten bijvoorbeeld nog steeds onder het commando van oudgediende, en vaak adellijke, officieren van de *armée royale*. Napoleons eigen carrière is onverklaarbaar wanneer je de netwerken van machtige mannen die hem op weg zetten niet in aanmerking neemt²³⁹.

Onder meer Allan Forrest beschouwde de meritocratische cultuur van de *Grande Armée* vooral als een mythe was die over generaties van historici vaardig in stand werd gehouden²⁴⁰. Ze zou volgens hem eerder op discours berusten dan op een realiteit. Zijn belangrijkste argument luidde dat niemand de sociale opwaartse mobiliteit binnen het nieuwe Franse leger met cijfers kon staven. Terwijl hij wel kon aantonen dat het idee achteraf door verschillende geschiedschrijvers werd uitgebuit om het danmalige politieke agenda te dienen. Met name tijdens de derde republiek was dit het geval, maar ook in het kader van de algemene mobilisatie aan de vooravond van WO I en II gebeurde dit met de nodige bombarie²⁴¹.

Veel hing er mijn inziens van af welke invalshoek men verkoos om dit debat aan te gaan. De doorstroming van gewone rekruten tot de graad van hoger officier bleek al bij al een wel heel enge focus om er exclusief de werking van meritocratie of gelijkheidsbeginselen binnen een leger mee aan te tonen. Want het idee dat iedereen het op basis van zijn merites tot officiers of zelfs tot generaal kon schoppen, wekte wel degelijk bij heel wat jonge mannen in dienst van de *Grande Armée* een speciaal soort motivatie op. Howard Hughes, bijvoorbeeld, bekeek de *combat motivation* van de soldaten binnen de *Grande Armée*. Hij vroeg zich af

²³⁹ Op de Beeck, *Napoleon. Deel 1*.

²⁴⁰ Forrest, "L'armée de l'an II".

²⁴¹ Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914* (Paris: Flammarion, 2001).

hoe het kwam dat Franse troepen blijkbaar meer gemotiveerd leken dan hun tegenstanders wanneer het op het leveren van veldslagen aankwam. Hij toonde aan dat, ondanks de politieke propaganda en de mythevorming achteraf, er wel degelijk sprake was van meer meritocratische en op de *égalité* gestoelde cultuur binnen de Napoleontische legers die hielpen verklaren waarom de troepen meer gemotiveerd konden worden om te vechten. De de apocryfe catchphrase "*tout soldat porte un baton de maréchal dans son giberne*" mag dan wel een propaganda mythe hebben belichaamd, de uitwerking ervan was er niet minder door²⁴². De belofte op promotie die deze inhield voor ambitieuze jonge mannen bracht een apart soort motivatie met zich mee, waardoor ze bereid waren hun leven te wagen. Tegelijkertijd kon die belofte ook alleen maar blijvend gevoed worden wanneer de kans op slagen realistisch genoeg was en ook bleef. Levende legendes zoals *Maréchal* Lefebvre hielpen die mythe in stand te houden. De kans dat je een op een hoger echelon in de *Grande Armée* een *self made man* aantrof waarmee je je als jong kerel van niet-adellijke komaf kon identificeren, bleef op die manier voldoende groot om een massa rekruten aanhoudend te motiveren.

De bron voor deze exorbitante motivatie zat volgens Hughes intrinsiek vervat in de dynamiek binnen de *Grande Armée* zelf. Er sneuvelden naar verhouding meer Franse hogere officieren tijdens veldslagen dan bij hun tegenstanders. Franse officieren namen, omwille van de promotiekansen die dit opleverde effectief deel aan de krijgsverrichtingen, waardoor ze ook vaker risico liepen om zelf te sneuvelen. Hierdoor ontstond op regelmatige basis een tekort aan competent opgeleide officieren waarvan de rangen, gezien de galopperende schaalgrootte van de *Grande Armée*, niet langer louter door cadetten van officiersscholen konden worden aangezuiverd. Die laatsten waren, net zoals Napoleon destijds al, doorgaans jonge mannen van lagere adel of de middenklasse en ze bleven ook na de revolutie meestal van betere sociale komaf. Deze dynamiek van interne promoties verschilde volgens onder meer *Hugues* maar ook voor *Knight en Fevert* fundamenteel van de situatie in andere Europese legers²⁴³.

Memoires zoals deze van generaal Lejeune waren vóór 1789 eenvoudigweg ondenkbaar. Het waren typische *coming of age* verhalen van *self made men* en ze moeten derhalve ook altijd met een korrel zout worden genomen. Het ideologisch getint discours van de revolutie loert ook in het volgende citaat om het hoekje. Lejeune maakte een verslag van de diplomatieke missie die zou uitmonden in het huwelijk van Napoleon en de Oostenrijkse prinses Marie-Louise de Habsbourg-Lorraine (1791 – 1847). Hij zette het contrast tussen de Franse diplomatieke missie en hun Oostenrijkse gesprekspartners die nog in het Ancien Régime vertoefden als volgt in de verf:

...nous retournâmes au palais, où l'Empereur nous reçut au banquet de grande gala. Jusqu'alors, il avait fallu prouver trente-deux quartiers de noblesse, ce qui supposait une généalogie de sept à huit cents ans, pour être admis à la table impériale. La victoire venait de renverser cette étiquette surannée, et nous étions là vingt enfants du peuple, élevés par

²⁴² M. Hugues J., *Forging Napoleon's Grande Armée: Motivation, Military Culture, and Masculinity in the French Army 1800-1808 (Warfare and Culture)* (New York, 2012). Volgens Hughes is dit zinnetje pas ontstaan na 1815 en behoort het effectief tot de mythevorming waaraan de Napoleontische periode ten prooi viel, kort nadat ze eindigde.

²⁴³ Hugues; Fevert, *Die kasernierte Nation*; Roger Knight, *Britain Against Napoleon: The Organization of Victory, 1793-1815* (Penguin UK, 2013).

la guerre, courtois, choyés par les descendant de Charlemagne et de Charles-Quint.

Mémoires Général Lejeune, Vol 2, pg 22 -23²⁴⁴

Men kan dit soort uitspraken altijd wegzetten als deel van de napoleontische mythevorming, wat ze ook waren. Tegelijkertijd was Napoleons generale staf onmiskenbaar uit een heel ander hout gesneden dan deze van haar tegenstrevers en ze ontleende daar ook haar identiteit aan. We kunnen de omstandigheden van dit citaat rond 1810 dateren, inmiddels 17 jaar na de originele *Levée en Masse*. In termen van militaire staf was dit minstens één generatie aan generaals en officieren verder. Het contrast met de vroegste fase, toen een oude royalistische officierskaste de Franse troepen naar de overwinning leidde bij Valmy, sprak voor zich. Er was sinds 1793 iets gebeurd waardoor een zoon van een horlogemaker uit Versailles (Lejeune) het kon schoppen tot generaal van de genie en in vol ornaat mocht aantreden tijdens prestigieuze officiële bals in Parijs of Wenen. De gelegenheid schiep de heldendaad en de omstandigheden kenden nu eenmaal mythische proporties. Lejeunes eigen ouders hadden nooit van een dergelijke carrière kunnen dromen.

De vraag die ik wil beantwoord zien, luidde of de muziek- en danscultuur binnen de *Grande Armée* ingrijpend van karakter veranderde na de *levée en masse*. Enkel een sterk verhoogde toegankelijkheid tot muziek en dans kon er toe leiden dat zich een zekere kritische en gemotiveerde massa ontwikkelde van goed opgeleide dansers en muzikanten. Alleen wanneer muziek en dans tot een massafenomeen konden uitgroeien, was mijn inziens te verklaren hoe mogelijk werd dat een technisch lastige quadrille zich verder te ontwikkelde en daarenboven uitgedragen werd in heel Europa. De Franse militaire danscultuur stond op deze manier als het ware symbool voor een onderliggende, politieke boodschap van *égalité* en meritocratie en dat was niet zonder belang om haar succes te kunnen verklaren.

De bronnen

Onderzoek naar de geschiedenis van de *Grande Armée* struikelde vaak over het gebrek aan systematisch bronnenmateriaal. De officiële Franse legerarchieven te Vincennes bleken spreekwoordelijk lacunair en leverden bij nazicht nauwelijks gegevens op over de activiteit van regimentsorkesten of danszalen binnen legerkampen. Via overzichten zoals tellingen en inspecties komt men wel te weten hoeveel drummers of trompetters een regiment in dienst had, maar niet hoeveel muzikanten het regimentsorkest telde of hoeveel danszalen er in het legerkamp stonden opgesteld. Dans in de *Grande Armée* leek volgens de officiële bronnen een verborgen bestaan te leiden, ook al bleek ze uiteindelijk alomtegenwoordig. Het was zo een beetje de allerbelangrijkste bijzaak ter wereld, zoals men wel eens pleegt te zeggen wanneer men het heeft over fenomenen die thuishoren in de vrijetijdsbesteding maar die tegelijkertijd zelfs de meest ernstige ambtenaar of doorwinterde politicus kunnen beroeren.

Officieel bestonden de danszalen niet en kon elk regiment slechts 8 muzikanten op eigen kosten in dienst nemen. Ooggetuigen zoals Roguet spraken dit systematisch tegen. De danszalen stonden er wel degelijk en regimentsorkesten in de *Grande Armée* telden, net zoals tijdens het *Ancien Régime*, in de praktijk onverminderd tussen de 20 en 40

²⁴⁴ Louis François Lejeune, *Mémoires... En prison et en guerre...*, onder redactie van Germain Bapst (Paris, 1895), <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30052453k>, 22 – 23

muzikanten. Napoleons *Garde Impériale* zette spreekwoordelijk de toon door een orkest met 45 muzikanten op de been te brengen, onder leiding van Michel-Joseph Gebauer (1765 – 1812)²⁴⁵. Net zoals tijdens het Ancien Regime bleef het regimentsorkest ook na de revolutie een prestigekwestie waarvoor kosten noch moeite werden gespaard. Ik beschouw regimentsorkesten als een belangrijke schakel in de ontwikkeling van de sociale danscultuur binnen het de *Grande Armée*. Dansmuziek en bals voor alle rekruten konden maar worden georganiseerd wanneer het regimentsorkest dat traditioneel gepatroneerd werd door de officierskaste, ook ter beschikking werd gesteld van de gewonde rekrut. Na de revolutie bleek effectief een nieuwe verschuiving in de patronage van regimentsorkesten plaats te hebben gevonden. De democratisering van de patronage die al een aanloop had genomen in het laatste kwart van de 18de eeuw – toen namen officieren het over van hun generaals – ging daarbij nog een stap verder. Ze werd schoorvoetend overgenomen door het hele regiment.

Deze verschuiving viel niet helemaal uit de lucht. Ze sloot aan bij een gelijkaardige verandering die in burgerlijke muziekverenigingen in de rest van de maatschappij op gang kwam. Zoals nog specifiek in hoofdstuk 3 van dit tweede deel aan bod zal komen, ontvoogden burgerlijke concertverenigingen zich in deze periode onder impuls van het Franse regime verregaand van hun voormalige adellijke patroons en richtten hun eigen orkesten op. Als deze verschuiving in de patronage van de orkesten onder auspiciën van de burgerlijke muzikale sociabiliteit inmiddels grondig bestudeerd werd voor deze periode, bleef deze voor haar militaire tegenhanger, het regimentsorkest, tot nu toe grotendeels buiten beeld van de historiografie.

De belangrijkste oorzaak voor deze lacune lag mijn inziens bij het feit dat de gehanteerde financieringswijze, de zogenaamde *masse* officieel niet langer bestond na de legerhervormingen van 1793. In de legertraditie van vóór de Franse revolutie droeg iedere soldaat bij tot de gemeenschappelijke kosten voor kledij en het onderhoud van materiaal via afhoudingen van zijn soldij. Dit systeem van de *masse* bestond in ieder 18de-eeuws Europees leger²⁴⁶. Officieel waren er destijds maar twee officiële soorten *masse*: één voor de kleren en schoenen en één voor de properheid (wassen van kleren, poetsen van schoenen of laarzen, enz.). Het sprak voor zich dat een leger dat zichzelf beschouwde als een volksleger dergelijke persoonlijke bijdragen die de kosten voor een evidente zorg voor het welzijn van haar rekruten moesten dekken, niet langer kon dulden. In de praktijk koesterde de Franse staat na de revolutie misschien wel het ideaal om goed voor haar manschappen te zorgen, maar de realiteit op het terrein week daar soms bijzonder hard van af. Er was een voortdurend tekort aan alles. Wanneer een regiment niet zelf zorgde voor haar eigen zaakjes, waren er zelfs geen schoenen om te poetsen of uniformen om te wassen. Of zoals Victor Hugo met zijn gevleugelde woorden romantiseerde in zijn heldenzang *ces va-nu-pieds superbes*²⁴⁷. Je zult het maar meemaken tijdens een gure winter ergens in de Rijnvallei of in de Italiaanse Alpen.

²⁴⁵ Émile Marco de (1796-1887) Saint-Hilaire, *Histoire anecdotique, politique et militaire de la Garde impériale / par Émile Marco de Saint-Hilaire ; illustrée par H. Bellangé, E. Lamy, de Moraine, Ch. Vernier...* (Paris: E. Penaud, 1847), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94711c>.

²⁴⁶ Charles James, *A New and Enlarged Military Dictionary: In French and English; in Which Are Explained the Principal Terms ... of All the Sciences That Are ... Necessary for an Officer and Engineer* (T. Egerton, 1810), 631 - 633

²⁴⁷ Victor Hugo, *À l'obéissance passive*, vol. Œuvres complètes de Victor Hugo (Hetzl-Quantin, s.d.), https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_%E2%80%99ob%C3%A9issance_passive.

Ondanks deze vroeger officiële en later officieuze *masses*, zamelde ieder regiment daarnaast ook traditioneel wat geld in in een apart fonds voor onvoorziene uitgaven. Niet zelden ging het daarbij om bijzondere en dure aankopen die dienden om het eigen prestige uit de verf te doen komen (uniformen, vaandels, muziek, enz.). De inkomsten hiervoor kwamen voort uit betaalde opdrachten (het bewaken van theaters onder andere) of boetes (te laat verschijnen op het appel, slordig uniform, dronkenschap tijdens dienst, enz.). Deze inkomsten werden verzameld onder de veelbetekenende noemer *masse noire*, de zwarte kas van het regiment. Napoleon trachtte deze traditie definitief af te schaffen, omdat hij – wellicht terecht – vond dat ze aanleiding kon geven tot ongenoegen, ongezond opbod onder regimenten en zelfs tot muiterij. Maar ondanks zijn doorgedreven maatregelen tegen het fenomeen, slaagde hij nooit helemaal in zijn opzet.

Dit bleek o.a. uit gedetailleerde ooggetuigenverslagen van o.a. Generaal Roguet (voor hij dienst nam was hij een onbeduidend gemeenteklerkje uit een provincienestje in de Provence) waarin hij beschreef dit soort *masse* in verschillende vormen tot stand kwam in detail en welke uitgaven ermee werden gedekt:

“La Garnison fournissait des gardes et figurans aux théâtres; j’étais mal partagé: le poste de la banque, composé de 20 hommes recevais 2 francs par soldat par jour;

...Dès mon arrivé à Paris je formai une masse du produit de ces services payés; mais fidèle à mes principes, je confiai l’administration aux commandants des compagnies;

... les postes et corvées étaient payés tous les jours aux sergent qui les commandait, ce sous-officier remaittait la somme recue à l’adjutant-major charger d’ordonner la corvée; ce dernier conservait, par compagnie, la note des hommes qui avait fait service ainsi que les sommes reçues; le chef de bataillon chargé du détail avait pareil controle pour l’ensemble des compagnies.

Le 1^e de chaque mois, les commandants de compagnie, l’adjutant-major et le chef de bataillon désigné pour le détail étaient réunis chez moi; chaqu’un remettait les notes tenues; après vérification faite par les capitaines, du nombre d’hommes fournis et de l’argent reçu, le total était inscrit sur un registre et la somme versée dans la caisse du régiment; il ne pouvait en être disposé qu’en vertu d’une décision prise par les capitaines réunis, sous les chef de bataillon, en ma présence.

A la même époque, l’état général de cette masse par compagnie, signé par le capitaine, était affiché dans tous les chambrées, pour que les sous-officiers et soldats en eussent connaissance.

... C’est avec le produit de cette masse que j’améliorait la tenue de la 33^e.

J’avais établi une masse d’économie qui était gérée par le conseil d’administration et qui avait des registres particuliers;

... cette masse me servait également pour les dépenses de l’habillement de la musique, du tambour-major, des sapeurs et des gratifications accordées aux officiers ou sous-officiers

instructeurs, ainsi qu'à ceux qui dirigeaient les écoles"

Roguet, T2, pg 344 – 346²⁴⁸

Roguet liet uitschijnen dat zijn manier van werken zeker niet door ieder regiment werd gevolgd. Hij droeg er persoonlijk zorg voor deze inkomsten die onder meer door gewone rekruten die theaters bewaakten, werden gegenereerd, het hele regiment ten goede kwamen. Daarnaast betaalde hij uit andere middelen de kosten voor de uniformen van muzikanten die het prestige van zijn regiment etaleerden. De uniformen van militaire muzikanten waren doorgaans prestigieuzer dan die van de gewone rekruten en ze vormden, naast instrumenten, bladmuziek en muziekonderricht, doorgaans de grootste kost van ieder regimentsorkest.

Ook in dit laatste, ging Roguet mee, al detailleerde hij niet hoe hij zijn plannen financierde. Uit dit voorbeeld bleek overtuigend dat het prestige van het regimentsorkest, omdat bepaalde kosten door de inspanningen van het hele regiment werden gedragen, op deze manier ook de identiteit van het regiment op een veel directere manier zullen hebben beïnvloed dan gebruikelijk was tot dan toe. Het is natuurlijk maar één voorbeeld en het werd zeker niet overal gevolgd zoals Roguet zelf aangaf en het wil ook niet zeggen dat de traditionele vormen van patronage meteen ophielden te bestaan. Het volgende citaat uit de memoires van de legertrumpetter Jacques Chevillet (1786 – 1837) illustreerde dit. Het regimentsorkest waarin hij werd opgenomen stond vooral ten dienste van de kolonel van zijn regiment, Jean-Baptiste Théodore Curto (1770 – 1835) – opnieuw zo'n gewone cavalerist die oplom tot generaal en die het later zelfs schopte tot baron.

Le colonel Curto aime les divertissements et tous genres,...

...ou bien se sont des grands bals de société chez le colonel ou ailleurs, ou les personnes les plus distinguées des environs se trouvent invitées, et ou rien est épargné pour l'agrément et le bon goût de la galanterie; souvent aussi ce sont des grands repas qui réunissent une nombreuse société avec tous les plaisirs et les délices de l'Italie. Il en est de même quand notre colonel est réciproquement invité aux différentes fêtes dans les châteaux des illustrissimi comtes et barons des environs, à la chasse et aux combats des taureaux à San-Vito et à Porto – Gruaro. Notre musique va partout avec notre colonel, afin de relever l'éclat des divertissements ou nous nous trouvons toujours bien reçus et récompensés de notre zèle. »

Chevillet, 1906, p 13²⁴⁹

Curto zeulde zijn orkest op haast identieke wijze met zich mee zoals de *Prince de Ligne* een paar decennia eerder had gedaan en mat zich zodoende de air van *grand seigneur* aan. Met één pennentrek vermeldde Chevillet ook alle typische gelegenheden waarbij een militair orkest buiten haar strikt militaire dienstverband optrad en voor vertier zorgde: bals, soupers, jachtpartijen, feesten, enz. Curto gebruikte zijn orkest als pasmunt om entree te krijgen bij de plaatselijke Italiaanse elite wiens land hij net veroverde en bij wiens levensstijl hij graag wilde

²⁴⁸ F. Roguet, *Mémoires militaires du lieutenant général Comte Roguet - T. 2*, vol. 2, 4 vols. (Paris, 1863).

²⁴⁹ J. Chevillet, *Ma Vie Militaire 1800 – 1810* (Paris, 1906).

aansluiten. Alleen was het in zijn geval niet duidelijk of hij zelf opdraaide voor de kosten van dit orkest of dat hij hiervoor ook putte uit de *masse noire*.

Getuigenissen als bron

Uit de twee vorige citaten bleek dat ooggetuigen de meest bruikbare bron vormden om een beeld te krijgen van de evolutie van de muzikale zeden binnen het Franse leger. Zoals ik al eerder aangaf moeten we ze steeds kritisch bekijken. De meesten egodocumenten in druk verschenen vaak pas jaren na de feiten plaatsvonden, zelfs soms decennia na het overlijden van de auteurs in kwestie. Sommige auteurs herschreven later zelf hun eigen memoires en brachten ze meer in lijn van het steeds groeiend corpus van gelijkaardige teksten. Sommige getuigenissen zoals deze van Chevillet werden bvb. achteraf door hun nabestaanden onder handen genomen om ze beter leesbaar te maken voor een meer hedendaags lezerspubliek. Tegelijkertijd beschikt een hedendaags onderzoeker door deze aanhoudende belangstelling voor de napoleontische tijd over een ongezien breed sociaal en professioneel spectrum aan auteurs²⁵⁰. Soms kan men vaststellen dat tal van betekenisvolle details over de muzikale en dansante geplogenheden zo specifiek voor de époque bleken te zijn dat het haast niet anders kon dan dat ze met een vrij grote graad van zekerheid weergaven wat er echt was gebeurd. Gezien de sociale diversiteit van de auteurs loonde het daarom minstens de moeite om ze met elkaar te vergelijken om te zien waar ze elkaar eventueel aanvulden.

In wat volgt, zal ik de volgende thema's gebruiken om te trachten een zo volledig mogelijk beeld te scheppen van hoe de dansante cultuur binnen de *Grande Armée* zich ontwikkelde. Het streefdoel blijft daarbij ongewijzigd: er wordt nagegaan in hoe verre de muzikale en dansante cultuur beschikbaar raakte voor de massa aan rekruten, ongeacht hun sociale of culturele achtergrond:

- dansles binnen het legerkamp;
- het belang van goed kunnen dansen voor de carrière;
- bals binnen het kampement waarbij ook burgers betrokken waren;
- bals buiten het kampement waarbij militairen betrokken waren;
- bals onderweg naar het slagveld;
- bals in krijgsgevangenschap.

Dansles binnen het legerkamp

In deel I vermeldde ik reeds het werk van het echtpaar Guilcher, waarmee zij aantoonde dat er al voor de revolutie sprake was van een zekere liberalisering van de zeden rond dans en muziek binnen het Franse leger. Tegelijkertijd beschikten noch de auteurs, noch ikzelf over ooggetuigen die ons meer konden vertellen over de werkelijke impact op het terrein van vóór 1789. Voor de periode daarna waren ze wel voorhanden en hun graad van detail bleek soms onwaarschijnlijk.

Het eerste citaat betrof opnieuw één van generaal Roguet die verhaalde hoe hij ervoor

²⁵⁰ Jean Tulard, *Bibliographie critique des mémoires sur le Consulat en l'Empire, écrits ou traduits en Français* (Paris-Genève: Librairie Droz, 1971).

zorgde dat er danszalen werden ingericht in het legerkamp bij Parijs waar hij tussen 1802 en 1803 commandant was van het 33ste regiment.

J'établis une salle de danse où les sous-officiers et soldats étaient reçus; les premiers payaient aux maîtres un franc; les seconds cinquante centimes; outre cette rétribution je donnais des gratifications aux instituteurs qui se distinguaient par leur zèle.

Cet exercice est nécessaire aux soldats; il donne de la grâce, les oblige à soigner leur tenue et à être exacts dans l'accomplissement des devoirs; il éloigne de l'ivrognerie, vice qui énerve et rend stupide celui qui a le malheur de s'y livrer; le soldat qui aime la danse est ordinairement attaché à ses devoirs; il évite les punitions qui le priveraient des plaisirs honnêtes; la danse lui donne le moyen de faire des connaissances agréables”

Roguet, 1864, *Souvenirs*, T 2, pg 425 – 426²⁵¹

Roguet deed het overkomen alsof dit zijn persoonlijke initiatief betrof en dat dit gebeurde vanuit zijn eigen motivatie om het welzijn van zijn manschappen te verbeteren. In feite herhaalde hij haast letterlijk de bewoordingen van Jean-Baptiste Avril (17?? – 18??) die in 1824 een boekje publiceerde over het belang van goede discipline in het leger en hoe daartoe te komen. Roguets' *souvenirs militaires* verschenen pas in 1864, bijna veertig jaar later. Het valt niet uit te sluiten dat hij Avril's werk kende.

De la danse

Tous les exercices qui tendent à déployer les moyen physiques du soldat et à lui procurer des plaisirs décents, doivent être encouragés; celui de la danse enferme deux avantages: il exite en autre l'amour propre des militaires qui s'y adonnent; influe sur leur tenue, sur leur démarche; leur donne le goût des sociétés honnêtes, et adoucit leurs moeurs. Les réglemens d'ailleurs laissent les colonels libres d'établir une salle de danse dans leur régiments, et je pense qu'un parreil établissement ne peut produire qu'un bon effet.

Avril, 1824, p. 100²⁵²

Dat laatste zinnetje verwees expliciet naar de reglementen die de Guilchers beschreven (zie hoofdstuk 1 van deel I). Roguets aanpak was bijgevolg minder origineel dan je op basis van zijn discours in de ik-vorm zou vermoeden. Tegelijk voegde hij ook betekenisvolle details toe. Hij gaf precies weer hoe het *peers-to-peers* training systeem in zijn werk ging. Soldaten die goed konden dansen, leerden – tegen betaling – hun makkers beter dansen die op hun beurt dansleraar konden worden. De legerleiding ondersteunde hun inspanningen door een geschikte dansruimte te voorzien en financieel tussen te komen in hun vergoedingen.

Zowel de beschrijvingen van Avril als de toepassing ervan op het terrein zoals Roguet ze verwoordde, toonden aan dat het systeem van danszalen en dansleraars op zich deel uitmaakte van een bewuste strategie van het Franse leger. Tijdens de rustperiodes tussen de veldslagen in (vooral de wintermaanden wanneer minder werd gevochten) wilde men de

²⁵¹ Roguet, *Mémoires militaires du lieutenant général Comte Roguet - T. 2.*

²⁵² Jean-Baptiste Avril, *Avantages d'une bonne discipline, et moyens de l'entretenir dans les corps: ouvrage suivi d'un Essai historique sur l'infanterie française[...]* (Anselin et Pochard, 1824).

manschappen bezig houden door opleiding te voorzien. Dat was op zich een vrij oude traditie. Maar normaal zou men verwachten deze opleidingstijd vooral besteed zou worden aan het verwerven van typische militaire vaardigheden zoals het omgaan met wapens, drill, enz. In de legerkampen van de *Grande Armée* leerde men daarnaast ook nog lezen, schrijven en rekenen, de basisvoorwaarden om officier te kunnen worden. Het was mijn inziens kenschetsend voor de egalitaire en meritocratische cultuur van dit leger dat men precies dit soort lessen, waaronder dansles aanbod. Ze openden de mogelijkheid om carrière te maken voor veel meer soldaten dan dit in andere Europese legers het geval was op datzelfde moment. Het grijpen van die kansen werd door dit soort initiatieven actief gestimuleerd.

Het installeren van heuse danszalen en het actief ondersteunen van dansles door de legerleiding via reglementen, logistieke en financiële middelen, kan men in die zin beschouwen als een eerste vorm van institutionalisering van de *dansomanie* binnen de *Grande Armée*. Dat het inderdaad om een vorm van officialiseren ging, werd verder nog geïllustreerd door het bestaan van de merkwaardige dansdiploma's. Dansdiploma's waren oorspronkelijk een soort brevetten die werden uitgereikt door een groep van betere, militaire dansers aan een collega militair na het afleggen van een soort examen (*assault* genaamd een militaire term die bestorming betekent). Voor later in de 19de eeuw zijn gedrukte en handgekleurde exemplaren bekend, de oudste exemplaren bleken handgemaakt. De diploma's vormden een spontaan groeiende formele erkenning binnen het peer-to-peers lessysteem dat al vrij vroeg uitmondde in een exclusief mannelijke danscultuur binnen het Franse leger. Als dusdanig stonden ze symbool voor de nieuwe vorm van masculiniteit die binnen de *Grande Armée* gestalte kreeg die gekenmerkt werd geromantiseerde opvattingen over het leven als rekrut, met uitgesproken ideaalbeelden over camaraderie, égalité en meritocratie. Het feit dat precies dans deze symbolische rol opeiste was mijn inziens een belangrijke aanwijzing voor het belang van dans voor de carrière van rekruten.

Het echtpaar Guilchers behandelde dit fenomeen uitgebreid in hun artikel over militaire danscultuur omdat deze geplogenheid vandaag nog steeds blijkt te bestaan bij folkloregezelschappen in het Zuidwesten van Frankrijk die zichzelf als de historische erfgenamen van deze danscultuur beschouwden²⁵³. Anders dan zij op basis hun onderzoek naar een klein sample van dergelijke documenten vermoedden, ontstonden deze dansdiploma's al een stuk vroeger dan 1830. Magali Viale, wijdde haar masterscriptie aan dit onderwerp en verzamelde een veel breder sample uit meer verschillende onderzoeksinstellingen²⁵⁴. De oudste exemplaren dateerde zij rond 1805 en bracht ze in verband met langdurige militaire inactiviteit zoals gevangenschap of de verdediging van de haven van Toulon na de invoering van het continentaal systeem in 1804. Zodoende kwamen ze aardig dicht in de buurt van de periode waarover Roguet schreef.

Maar uiteindelijk bleken Napoleons manschappen zelfs niet eens danszalen nodig te hebben gehad om alvast een begin te maken met de organisatie van hun onderlinge danslessen. Zoals dit citaat van Saint-Hilaire aantoonde, gingen ze zelfs zo ver om de rol van de

²⁵³ Jean-Michel Guilcher en Hélène Guilcher, "L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires", *Arts et traditions populaires* Volume 18, nr. 1/3 (september 1970): 273–328.

²⁵⁴ M. Viale, "Les brevets de danse dans le Sud-Est de la France : sous-entendus d'une pratique et d'une sociabilité, 1808-1965 - Mémoire de maîtrise d'histoire, sous la direction de Francis Pomponi" (Université de Nice, 2012), <http://www.imageson.org/document641.html>.

afwezige danseressen door hun mannelijke collega's te laten dansen. Iedere hedendaags dansleraar uit het ballroom repertoire weet dit: geen beter oefening om een betere mannelijke danser te worden dan een tijdje als vrouwelijke contra te dansen.

Presque tous les soirs, les soldats de la vieille garde se rassemblaient sur la vaste pelouse qui entourait la baraque de l'Empereur. Morland, qui joignait à sa qualité de prévôt d'armes celle de maître de danse, prenait alors son violon, monté quelquefois, comme celui de Paganini, avec deux ou trois cordes seulement. Morland donnait des leçons de danse à quelques-uns de ses camarades, en accompagnant leurs »jetés-battus« et leurs »assemblés« du son criard de son instrument. / [...] Comme il n'y avait pas de danseuses et qu'il fallait bien que ce rôle fût rempli, afin d'établir la distinction des sexes, ceux qui figuraient les dames relevaient leurs manches jusqu'au coude, ôtaient leur cravate, se rabattaient le collet sur les épaules, et, tenant délicatement entre le pouce et l'index les basques de leur habit, qu'ils écartaient un peu eu arrondissant les bras, ils faisaient des pas plus petits et se tenaient un peu plus raides que les autres, et les yeux pudiquement baissés.»

*Saint-Hilaire, 1845, pg 53 – 56*²⁵⁵

Hieruit bleek andermaal dat danslessen op een informele manier, beschikbaar raakten voor elke soldaat die zich geroepen voelde om ze te volgen en dat dit zelfs geen uitzonderlijk gegeven hoefde te zijn. Uit het vervolg op dit citaat bleek bovendien nog dat er dan wel een uitgelaten sfeer mocht heersen, maar dat het er voor de rest bloedserieus aan toe ging. Er was sprake van een strakke orde en discipline helemaal in lijn met de gebruikelijke militaire *rigueur*. Wanorde tijdens de danslessen of bals werd niet geduld!

Het belang van goed dansen voor de carrière

Wanneer men zo veel inzet en ernst aantrof om beter te leren dansen, rees de vraag naar het motief of de drijfveer. Het ging bepaald niet louter om het pure plezier dat men aan het dansen zelf beleefde. Het ging eerder om het vergroten van de eigen carrièrekansen en om de ontmoeting, onder gecontroleerde omstandigheden, met de andere sekse. Dat was voor de legerleiding ook de bedoeling. Zoals ik al aanhaalde in het eerste hoofdstuk van deel I waren er in de toenmalige Europese legers veel meer vrouwen actief dan dit tot aan het einde van WO II het geval was geweest. Danslessen en bals zullen er zeker toe hebben bijgedragen dat mogelijke spanningen die met de omgang der seksen gepaard gingen onder meer gecontroleerde omstandigheden konden plaatsvinden²⁵⁶.

Tegelijkertijd had het allemaal ook iets bloedserieus. Er moest iets worden inge oefend en geleerd, in die mate zelf dat je er een diploma – het toppunt van ernst en zakelijkheid – mee kon behalen. Dit had mijn inziens te maken met een sterke, persoonlijke motivatie. Een

²⁵⁵ Emile Marco de Saint-Hilaire, *Napoléon au bivouac, aux Tuileries et à Saint-Hélène; anecdotes inédites sur la famille et la cour impériale* (Paris: Charles Warée, Éditeur, 1845).

²⁵⁶ David Hopkin, "The World Turned Upside Down: Female Soldiers in the French Armies of the Revolutionary and Napoleonic Wars", in *Soldiers, Citizens and Civilians: Experiences and Perceptions of the Revolutionary and Napoleonic Wars, 1790–1820*, onder redactie van Alan Forrest, Karen Hagemann, en Jane Rendall, War, Culture and Society, 1750–1850 (London: Palgrave Macmillan UK, 2009), 77–95, https://doi.org/10.1057/9780230583290_5.

Frans rekrut-concitoyen wilde *per se* een betere danser worden omdat dit mogelijkheden bood om carrière te maken. De getuigenis van kolonel Michel Combe (1787–1837), gaf hiervoor een eerste aanwijzing. Combe was de zoon van een regimegetrouw kolonel (die oorspronkelijk slotenmaker was) die zijn connecties onverdroten inzette voor 's zoons carrière²⁵⁷. Hij leerde dansen op een privéschool waar hij de schoolbanken deelde met de zonen van de top van het toenmalige republikeinse establishment. Hij bleek een echt rastalent dat al vanaf zijn jeugd jaren via zijn danskunde entree kreeg in de hoogste Parijse kringen. Opvallend genoeg bleken de eerste passages van zijn autobiografie hoofdzakelijk aan het beschrijven van deze tedere jeugdherinneringen gewijd. Het thema van “de goede danser” kwam daarna nog herhaaldelijk aan bod in zijn geschriften, maar de toon was alvast gezet.

Nadat hij afzwaaide aan de militaire academie kwam hij in de winter van 1805 met de rang van korporaal in Brescia (It.) terecht waar hij schone sier maakt op de bals aan het Romeinse hofhouding van Eugène de Beauharnais (1781 – 1825), Napoleons adoptiezoon die net tot vicekoning van Italië was gebombardeed:

“Le prince (Eugène) lui-même m’invita gracieusement plusieurs fois, écartant la foule des généraux qui l’entouraient, à venir me placer avec ma danseuse de mon choix, devant le fauteuil élevé occupé par la vice-reine.”

*Combe, 1853, p 42*²⁵⁸

Een goede danser kreeg met andere woorden voorrang op *la foule des généraux* en die geplogenheden legde hem voorwaar geen windeieren. Op 6 juli 1805 werd hij bovendien gepromoveerd tot sergeant-majoor, zonder een slagveld van ver of dichtbij te hebben gezien. Een *sergent-major* stond voor de hoogste in rang onder de lagere officieren binnen het toenmalige Franse leger. Het was een bijzonder begeerde titel die vooral werd nagestreefd door ambitieuze jonge militairen omdat ze het laatste opstapje betekende naar hogere en beter betaalde graden.

Maar het omgekeerde scenario trof men even goed aan. Bij sommige nieuwbakken hogere officieren haalde hun promotie hun danskunde in. Ze moesten na hun bevordering beter leren dansen als ze dat nog niet van huize uit, op school of tijdens een langer verblijf in een legerkamp hadden geleerd. Het bleek haast een soort voorwaarde om zich te kunnen handhaven in de hoogste kringen waarin ze door omstandigheden werden gekatapulteerd. Dat was ten minste het beeld dat men krijgt wanneer men de memoires van generaal Louis-François (Baron) Lejeune (1775 – 1848) leest over zijn betrokkenheid bij de bijzonder uitdagende hofbals van weleer. Ik zal in het laatste hoofdstuk van dit tweede deel nog specifiek op de bals zelf ingaan, maar het bleek kenschetsend dat Lejeune, die wegens zijn talent voor ingenieurswerken een *préféré* was van Napoleon en aanvankelijk niet kon dansen, zich met exactitude van zijn taak kweet. Hij leerde zijn eerste passen van niemand minder dan Pierre Gardel (1758 – 1840) zelf. Om niet uit de toon te vallen tijdens het ceremonieel waarin hij samen met zijn strijdmakkers een ereteken werd uitgereikt. Maar eerst moest hij wel leren stappen en buigingen maken:

²⁵⁷ Joseph Barou en Claude Brandon, *Le colonel Michel Combe, 1787-1837* (Village de Forez, 1993).

²⁵⁸ Michel Combe, *Mémoires du Colonel Combe: sur les campagnes de Russie 1812, de Saxe 1813, de France 1814 et 1815* (Paris: Librairie Militaire de Blot, 1853).

Les nouveaux promus étaient appelés, chacun à leur tour, dans la salle du Trône, où les grands officiers de la couronne se trouvaient groupés autour de l'Empereur. En entrant, nous faisons trois saluts, dont nous avons été prendre la leçon chez M. Gardel, maître des ballets de l'Opéra.

Cette étude nous divertissait beaucoup; mais, en général, elle donnait très peu de la souplesse des hommes de cour à la plupart de ceux d'entre nous qui étaient restés d'assez rudes soldats, et encore républicains. Enfin, lorsqu'on avait appris à retirer gracieusement le pied droit en courbant respectueusement la tête et les épaules, on arrivait aux Tuileries, où on s'avancait fièrement dans la salle du Trône, vers la noble et glorieuse assemblée ...”

Général Lejeune, De Valmy & Wagram, Paris 1895, pg 252²⁵⁹

Ondanks deze woorden bleek Lejeune een rastalent en zou hij vervolgens snel progressie maken onder de kundige leiding van een andere oudgediende uit het *Ancien Régime*, Jean-Étienne Despréaux (1758 – 1820), de voormalige dansmeester van Marie-Antoinette²⁶⁰.

Bals binnen de kazerne

Aangezien danslessen en danszalen bleken te hebben bestaan binnen kazernes rees meteen de vraag of er ook daadwerkelijk bals *intra-muros* werden georganiseerd. De dansles kon, zoals het citaat van Saint-Hilaire illustreerde, desnoods zonder danseressen plaatsvinden, maar bals waren haast vanzelfsprekend sociale evenementen waar men zonder vrouwelijke danspartners niet aan kon beginnen, die, zoals gezegd, ook aanwezig bleken binnen de werking van de *Grande Armée*. De memoires van legertrompetter Jacques Chevillet (1786 – 1837) tonen aan dat deze dames ook wel op bals met soldaten werden uitgenodigd. In het volgende citaat vernoemde hij in één pennentrek een affaire met een dochter van een kolonel die blijkbaar in de kazerne woonde en het feit dat hij gelegenheid vond om met deze jonge dame van 14 jaar oud af en toe te dansen.

Le père Beaumont à trois filles assez jolies et, dans un régiment, c'est du gibier qu'on aime à chasser. J'étais lier d'amitié avec Auguste Beaumont, fils, qui est de mon âge. Auguste avait une soeur nommée Adélaïde, âgée de 14 ans, brune, aimable et rusée...

...Cela ne m'empêcha pas que je voyais toujours Adélaïde avec plaisir, soit à la promenade, soit à la danse

Chevillet, Ma Vie Militaire, Paris 1906, pg 9 – 10.

Of deze dans in de kazerne plaatsvond of zelfs bij haar ouders thuis is niet helemaal duidelijk. We kunnen ervan uitgaan dat ook 200 jaar geleden puberende tieners af en toe aan het ouderlijke gezag ontsnapten. Tegelijkertijd gaf dit citaat ook aan dat een jongen van

²⁵⁹ Louis François Lejeune, *Mémoires... De Valmy à Wagram...*, onder redactie van Germain Bapst, vol. 1, 2 vols. (Paris, 1895), <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30052451w>.

²⁶⁰ “Jean-Étienne Despréaux et le renouveau de la danse”, Text, 3 juni 2009, <https://www.histoire-image.org/etudes/jean-etienne-despreaux-renouveau-danse>.

heel lage komaf, *un enfant de troupe* zoals hij zichzelf omschreef, tijdens zijn dienstjaren uit dansen kon gaan. Dansen was een gewoon tijdverdrijf voor gewone luiden die sinds kort ook allemaal verplicht legerdienst moesten kloppen. Binnen het leger was tijd en ruimte om te dansen, ook voor een eenvoudige legertrompetter als hij.

Uitzonderlijk werden ook grootschalige of meer officiële bals binnen een legerkamp georganiseerd. Eén van de bekendste was ongetwijfeld het bal dat plaatsvond op 17 november 1804 in – alweer – het kamp van Boulogne. Het moest een eerbetoon worden in de aanloop naar Napoleons kroning tot keizer op 2 december 1804. Het is opnieuw Saint-Hilaire die de pen vasthoudt:

On était au commencement d'octobre et on savait que dans les derniers jours de ce mois Napoléon devait quitter Boulogne pour aller s'occuper des préparatifs de son couronnement. Avant son départ les maréchaux et les généraux voulurent lui offrir un bal. Il l'accepta et en fixa lui même le jour. Ce fut le 17. Toutes les dames de Boulogne y furent invitées. [...] La salle avait été construite tout exprès par les charpentiers de la marine. L'orchestre se composait des musiciens des quatre régiments de la vieille garde sous la direction de Guebauer, le fameux basson. La musique de vingt régiments de ligne exécuta au commencement du bal la Marche triomphale du camp de Boulogne composée tout exprès par Lesueur, maître de chapelle de l'Empereur. [...] L'Empereur était arrivé de bonne heure à cette fête. Il y resta trois quarts d'heure, dansa une boulangère avec Mme Bertrand et se retira après avoir annoncé à ses maréchaux qu'il partirait le lendemain pour aller rejoindre l'impératrice Joséphine à qui il avait donné rendez vous à Mayence.

Saint-Hilaire, Souvenirs intimes du temps de l'empire (Paris: Fellens, 1851), 304–5.²⁶¹

Dit was vanzelfsprekend geen gewoon bal waar de eenvoudige rekrut iets aan had. De inzet van middelen lag in lijn met het prestige die de gelegenheid moest uitstralen. Meteen doken een aantal interessante details op die ook in andere bronnen over gelijkaardige prestigieuze bals uit de Napoleontische tijd kunnen worden teruggevonden:

- Het orkest was *ad-hoc* samengesteld uit de muzikanten van verschillende regimentsorkesten;
- Er werden burgerdames uitgenodigd om als danspartner op te draven voor de officieren;
- Napoleon danste naar verluid ook zelf: een *boulangère* – een eenvoudige contradans.

Bals buiten de kazerne

Aangezien bals binnen een kampement plaatsvonden, rees de vraag naar bals *extra-muros* waarbij rekruten van de *Grande Armée* een rol speelden. In hoofdstuk 1 van deel I ontwikkelde ik het idee van de sociale agenda van officieren als basis voor een gemeenschappelijke muzikale cultuur met de burgerlijke en adellijke elites waaruit zij doorgaans werden gerekruteerd. Militaire bevelhebbers financierden regimentsorkesten die

²⁶¹ Emile Marco de Saint-Hilaire, *Souvenirs intimes du temps de l'empire* (Paris, J. Fellens, 1851), <http://archive.org/details/souvenirsintime00saingoog>.

als sociale pasmunt dienden ook buiten hun strikt militaire verplichtingen of coterieën. Het eerste citaat van Chevillet over zijn kolonel Curto illustreerde dat deze traditie ook na de Franse revolutie nog toepassing vond. Tegelijkertijd toonde het niet aan dat dergelijke gelegenheden ook beschikbaar waren voor de gewone rekrut of de ambitieuze jonge mannen die net carrière hadden gemaakt binnen de *Grande Armée*. Het toonde evenmin aan dat deze laatsten de boventoon voerden tijdens deze bals en hun vers verworven status in de verf zetten door goed te kunnen dansen.

Eén van de meest indrukwekkende citaten over de interactie tussen militaire dansers en burgerlijke, was van de hand van graaf Henri Marie Ghislain De Mérode-Westerloo (1782 – 1847), later één van de Belgische stamvaders, maar destijds een wat verlegen bleke jonge man met een passie voor hoogdravende filosofisch-religieuze ideeën. Als lid van de top van de adel in Europa, werd hij onder milde dwang verzocht dienst te nemen in het Franse leger als officier, iets wat hij te allen prijze trachtte te vermijden en wat uiteindelijk ook niet gebeurde. Maar hij ontsnapte niet aan enkele rekruteringspogingen waarvan hij er één in Charlesvilles uitvoerig beschreef in zijn memoires.

Hij bleek uiteindelijk ook een melomaan die doorheen zijn memoires uitzonderlijk veel aandacht besteedde aan muziek en dans. Zijn getuigenis bleek ook, voor zo ver we dat kunnen weten, in alle opzichten accuraat. Hij beschreef gedetailleerd wat hij zag en paste zijn versie later niet meer aan aan de modernere muzikale smaakvorming zoals wel eens gebeurde bij andere getuigen. Het was kenschetsend dat het hoge muzikale niveau van de bals hem trof, zelfs in die mate dat hij er een punt van eer van maakte om zelf beter te leren dansen om er aan te kunnen deelnemen. De aanleiding hiervoor was de volgende confrontatie met jonge, nieuwbakken officieren van het Franse leger die hem, ondanks hun bescheiden komaf op vlak van dans totaal overklasten:

Nous les avions à peine finis, que nos yeux se portèrent sur le soldat tricolore, qui pouvait nous avoir entendu. Connaissant à peine la république du moment, la tête encore pleine de récits épouvantables, entendus depuis l'enfance, un sentiment d'inquiétude fut éprouvé par nous, mais nous jugeâmes qu'il fallait montrer de l'assurance. Peu à peu, nous vîmes arriver le monde dansant. Des officiers, menant des dames sur le poing, portant encore des queues attachées par des petits boucles d'argent et le dessus de la tête rasé et poudré légèrement. Le général de brigade qui avait, disait-on, un ventre d'argent par suite d'une grande blessure, sa femme, allemande de Coblenz, vêtue d'une robe blanche parsemée de paillettes d'or, les soulier de même, le fils et le neveu du préfet, les plus beaux danseurs du bal, et deux autres beaux danseurs.

Le mouvement de l'orchestre, pour laisser le temps pour exécuter toutes les difficultés, était nécessairement très-lent. J'étais effrayé de ma témérité de m'être lancé dans deux engagements pour deux quadrilles, sans savoir ce que j'allais voir, et ne sachant que la danse du temps de Marie-Antoinette, qui m'avait été enseignée dans mon enfance pendant les bals de Mayence, car à Brunswick, on ne dansait que colonnes et walses. Je pris le parti de ne faire de mon mieux que des pas les plus simples, et j'appris plus tard que cela avait assez bien réussi; je sortis sans accident du pas glissant où j'étais entré. Pour mon cousin, qui ne savait pas danser du tout, il ne s'n tira pas si heureusement.

Charmé d'être sorti du danger, je métais placé sur une banquette vis-à-vis mon cousin qui

n'avait osé risquer le quadrille, passer devant moi en walsant, dans les bras de la belle générale allemande. La mesure était gardée tant bien que mal, les paillettes des souliers heurtées par un pied malheureux, commençaient à briller sur le plancher et des murmures sourds de la danse annonçaient une fin funeste. Au second tour l'orage grondait plus fort, enfin au troisième la belle exigeait impérativement d'être rammenée à sa place, malgré les représentations et les supplications de l'infortuné walseur.

J'en ris intérieurement par méchanceté, car le walseur n'était pas encore assez adouci pour qu'un rire trop prononcé n'amenât pas une explosion. Ensuite nous partimes du bal pour retourner à pied à Charleville, distant d'une demi-lieue de la salle de bal, ce que nous fîmes tout l'hiver rigoureux de 1802, apportant les souliers de bal dans nos poches; car nous vivions encore dans le régime de l'émigration, n'ayant aucune sorte de voiture et l'on trouvait pas dans ces villes des voitures de place. MM. De la Grandeville rirent de nos embarras et nous nous occupâmes de la recherche d'un maître de danse, qui pût nous mettre en état de paraître de manière analogue à celle qui régnait dans le monde où nous nous trouvions. Nous découvrîmes bientôt l'objet de nos recherches qui nous avança rapidement.

Mérode-Westerloo, Mémoires, Pg 127 – 130²⁶².

Van meet af aan was duidelijk wie de boventoon voerden op het bal: jonge militairen van het plaatselijke regiment en de zoon en neef van de plaatselijke *préfet*, een regimegetrouwe republikein in hart en nieren. Vervolgens beschreef de jonge graaf zijn eerste confrontatie met de nieuwe *quadrille* dansstijl. Hij verwonderde zich daarover omdat hij, als lid van de oude elite, met zeer goede connecties in Brussel en overal waar hij zich begaf, deze nog niet eerder had leren kennen. Nauwkeurig als hij was, merkte hij op dat het tempo van de muziek merkkelijk trager was dan gebruikelijk om de virtuoze dansers de tijd te geven zo veel mogelijk moeilijke passen of routines toe te voegen aan de figuren. De muziek bleek gebaseerd op operamuziek wat wees op een specifieke toepassing van de contrafactuur dat in hoofdstuk 1 en hoofdstuk 3 van deel I aan bod kwamen. Hij vermeldde tenslotte ook nog (Louis-) Julien (Clarchies – 1769 – 1815) die effectief de belangrijkste componist en orkestleider van dat moment was in Frankrijk, bekend om die stijl²⁶³. Hij was een creools muzikant uit Curaçao en hij hield het dirigeerstokje vast in het balorkest van niemand minder dan Keizerin Justine te Saint-Cloud, die zelf eveneens uit het Caraïbisch gebied afkomstig was. Destijds was hij haast alomtegenwoordig door de talloze bundeltjes met dansmuziek die hij uitgaf. Enkele decennia later bestond er nog nauwelijks aandacht voor zijn werk. Fétis nam zijn biografie bijvoorbeeld niet op in zijn *biographie universelle*. Tenslotte werd ook pijnlijk duidelijk dat goed leren dansen cruciaal was voor jongelieden die aan een bal wilden deelnemen waar beter geschoolde militaire dansers het speelveld bepaalden. Ondanks zijn gegoede opvoeding was de jonge graaf op achtervolgen aangewezen en moest hij aan de bak om aansluiting te vinden bij lieden niet eens van verre de sociale status benaderden die samenhang met zijn oude adeltitel.

Maar de dominantie op de balvloer van jonge militaire dansers en de gemeenschap die de

²⁶² Henri Marie Ghislain de Mérode-Westerloo, *Souvenirs du comte de Mérode-Westerloo, sénateur du royaume, ancien envoyé extraordinaire près S. M. I. R. A* (Bruxelles: Ch-J-AGreuse, 1864).

²⁶³ Pierre Bardin e.a., "JULIEN CLARCHIES, griffe de Curaçao, affranchi, violoniste et chef d'orchestre des bals de la cour impériale", *Généalogie et Histoire de la Caraïbe*, S.d., <https://www.ghcaraibe.org/articles/2018-art04.pdf>.

jonge graaf hieronder toepasselijk *le bal républicain* doopte, was verstrekkender dan de publieke vernedering die ze voor minder goede dansers in petto had. Uit het volgende citaat, dat kortelings op het voorgaande volgde, gaf de jong graaf aan dat *le bal républicain* ook de culturele onderscheidende gedragingen die door netwerkjes van oude adellijke nazaten onder elkaar in stand werd gehouden, rechtstreeks viseerde. Zodoende wilde de revolutionaire goegemeente beletten dat zij zich opnieuw terugtrokken in hun eigen coterieën en de sleutel in handen hielden om te bepalen met wie zij omgingen op voet van gelijkheid. De manier waarop dit gebeurde, leverde opnieuw een vrij pijnlijke herinnering op voor de jonge graaf. De situatie die hij beschreef was kenschetsend voor de periode van vrede die aanbrak na het besluiten van de 2de coalitieoorlog met de Vrede van Amiens (27 maart 1802). Madame Cazenove – d’Arlens beschreef op precies hetzelfde moment (februari tot april 1803) in haar Parijse dagboeken die in het eerste hoofdstuk een paar keer wordt geciteerd, heel vergelijkbare situaties waarbij de oude elites, zich opnieuw begonnen te hergroeperen en zich weer in het openbaar konden manifesteren. Ook in Parijs werd hierop vijandig door de nieuwe elites gereageerd²⁶⁴.

Bientôt quelques personnes de l'ancienne noblesse Champenoise, vinrent de Charleville à ces bals. On y remarquait la jolie mademoiselle d'Agnicourt, fille du Marquis d'Agnicourt, ancien aide de camp du général Dumourier, madame Duhan (dont la fille épousa dans la suite le comte Wignacourt, puis le comte de Roucy) et ses deux soeurs, M. de Broye, enfin, MM. De Lagrandeville, qui décidèrent à y venir.

Par la suite de la tendance à se rapprocher de ses pareils, nous avons formé un quadrille presque toujours des personnes ci-dessus nommées. Le bal républicain s'en aperçut, et nous donna le nom de contredanse des parchemins. On appelait encore à cette époque, Bonaparte, citoyen premier consul, qualification qui, dès l'été suivant, fut remplacée par celle de général premier consul. J'aperçus ce que nous présageait le nom qu'on nous donnait, et je persuadai aux autres membres de notre contredanse, de dissiper ce nuage en introduisant dans le quadrille un lieutenant-colonel de cavalerie, ancien sous-officier aux dragons de la reine, qui avait de très-bonnes manières, et en invitant plus souvent dans notre quadrille des dames du nouveau régime. Cela réussit à merveille, le nom disparut et nous recouvrâmes la bienveillance du bal. L'entêtement nous aurait rendu notre séjour désagréable, et suscité peut-être de grands inconvénients; une flexibilité opportune et inaperçue écarta les nuages.”

Mérode-Westerloo, Mémoires, Pg 130 – 131

Datzelfde republikeinse trekje om adellijke lieden publiekelijk op hun nummer te zetten kwam wel vaker voor. In Antwerpen werden door het nieuw geïnstalleerde Franse bestuur bijvoorbeeld regelmatig bals georganiseerd in het *Grand Théâtre*. Deze bals werden ingericht naar aanleiding van officiële revolutionaire feestelijkheden zoals het *sans-culotilde* feest (naar aanleiding van de 5 of 6 dagen van de *sans-culotilde* die het revolutionaire jaar, dat maar 360 dagen telde te doen kloppen met het zonnejaar) of de planting van de vredesboom. Tijdens deze feesten werden expliciet openbare bals ingericht waarbij plaatselijke burgers werden geacht zich te vermengen met hun nieuwe Franse gezaghebbers. De éénheid en verbroedering tussen de standen moest zodoende in de verf worden gezet. De uitnodigingen voor het *grand bal* van 21 september 1794 werden naar de

²⁶⁴ Cazenove d’Arlens, *Journal de Mme de Cazenove d’Arlens (février-avril 1803)*.

alle vaste abonnees van de opera gestuurd. Dat dit doorgaans leden van de oude elite waren die zich voor veel geld een loge konden permitteren, moet de Franse initiatiefnemers niet zijn ontgaan. Een korte toevoeging onderaan de affiche vermeldde vrijwel laconiek het volgende:

*“L’abonnement des Officiers de la 27 demi-Brigade commencera demain le premier Vendemaire 3^e année Républicaine, ou Lundi 22 Septembre 1794, vieux style”*²⁶⁵

Franse militairen kregen, net zoals hun Oostenrijkse voorgangers in de 18de-eeuwse muntschouwburg een abonnement voor het theater. Maar het verschil was wel dat de Franse officieren niet noodzakelijk uit dezelfde elites werden gerekruteerd dan destijds het geval was geweest. De Franse bestuurder van Antwerpen was Simon Pierre Dargonne (1749-1839), een voormalige dansmeester die in het Antwerpse *Grand Théâtre* redoutes organiseerde vóór de revolutie. Hij moet perfect geweten hebben welke impact deze korte inlassing had op de geesten van het traditionele, elitaire publiek van de Antwerpse opera. Uitzonderlijk kregen we ook een visuele inkijk hoe het er op een republikeins bal aan toeging in die jaren (zie Afbeelding Nr. 10).

Maar ook bij plaatselijke muziekverenigingen werd aangestuurd op deze verplichtte verbroedering met militaire dansers. De volgende hoofdstukken 3 en 4 gaan hier dieper op in, maar het volgende citaat gaat om militairen en daarom is het hier toepasselijker. Dargonne, die de aanvragen tot erkenning van nieuwe sociëteiten behandelde, gaf de volgende commentaar op de aanvraag van de muziekvereniging *Société des Concerts Bourgeois* waarvan de ledenlijst verried dat ze vooral bestond uit leden van de plaatselijke oude elites. Hij merkte daarom op dat ze blijkbaar niet van plan waren tickets te verkopen aan niet leden en geen bals in te richten:

*“...pour n’avoir point à y recevoir les militaires et autres Français”*²⁶⁶

De dominantie van militaire dansers of muzikanten vertaalde zich niet verwonderlijk ook in de repertoirekeuzes die de kern van dit doctoraat aangaan. Dit kan worden geïllustreerd aan de hand van twee gevalstudies. De eerst was te dateren rond 1805 in Aalst en behelsde een goed gedocumenteerde culturele transfer. Ik publiceerde er al eerder over en ik zal ze derhalve slechts beknopt hier aanhalen²⁶⁷. Over de tweede, waarbij opnieuw kolonel Combe betrokken was, publiceerde ik recent nog een ander artikel²⁶⁸.

Een Oostenrijkse militaire muzikant van Boheemse komaf, Jean Nudera (17? – 18?), verkocht een collectie gearrangeerde dansmuziek van zijn hand aan de Aalsterse muziekvereniging *Le Concert*. De transfer was in die zin uniek omdat, naast de obligate

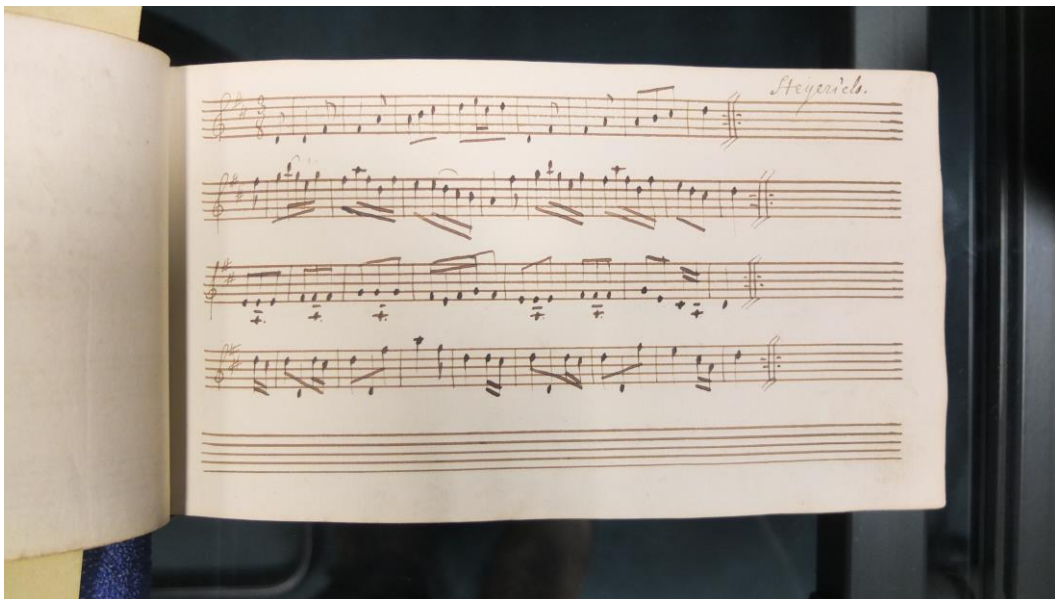
²⁶⁵ “Programma’s van het *Grand Théâtre* d’Anvers 1759 - 1797”, z.d., BA#213, Stadsarchief Antwerpen.

²⁶⁶ Hedwige Baeck-Schilders, “Muziek en muziekverenigingen in Antwerpen tijdens de Franse overheersing”, *Post factum : jaarboek voor geschiedenis en volkskunde / Provinciale Commissie voor Geschiedenis en Volkskunde* Vol 1 (2009): 108–57, <http://www.unicat.be/uniCat?func=search&query=sysid:615004>.

²⁶⁷ Cornelis Vanistendael, “*Le Concert* te Aalst. Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815”, *Heemkunde en lokaal- erfgoedpraktijk in Vlaanderen*, 1, nr. 1 (2011): 46–55.

²⁶⁸ Cornelis Vanistendael, “Shaping Europe’s First Dance Craze – The Role of Napoleon’s Grande Armée in the Dissemination of the Quadrille (1795–1815): Case Studies in Cultural Mobility from the Southern Netherlands”, *Dance Research* 36, nr. 1 (15 mei 2018): 91–111, <https://doi.org/10.3366/drs.2018.0222>.

contradansen, er ook sprake was van zes *Steyrische* dansen, een dansvorm verwant aan de wals. De dansvorm kwam voor in Bohemen en Oostenrijk, maar was in Aalst en omstreken – ten minste als dansnaam – onbekend. Het is best mogelijk dat op deze, voor de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège vreemde repertoires, gewoon werd gewalst. Hubert Boone bracht me op de hoogte van het handschrift 1R49 uit het MIM in Brussel dat eveneens een Steyrische bleek te bevatten, maar dat niet gedateerd was en waarvan de eventuele auteur ook onbekend is²⁶⁹. Op basis van een vluchtige repertoireanalyse werd dit handschrift gedateerd tussen 1790 en 1820. De betreffende melodie bleek vormelijk niet echt uitzonderlijk en stond genoteerd in de 3/8ste maat, zoals onder meer de eerste *ländler*s en walsen. Men kan veronderstelde dat dit gebeurde om ze te onderscheiden van het traditioneel in 3/4de maat genoteerde, meer statige menuet die helemaal achteraan in hetzelfde handschrift voorkwam.



Afbeelding nr. 23: “Steyrich” (*Steyerische Tanz*) genoteerd in een handschrift met kontradansen ca 1790 – 1820. – Bron: Bibliotheek van het Muziekinstrumenten Museum te Brussel, 1R49

De tweede gevalstudie was eveneens rond 1805 te dateren en ging specifiek over de introductie van de nieuwerwetse quadrille in Italië. Vóór kolonel Combe hoge ogen begon te gooien aan het hof van Prince Eugène (de Beauharnais) maakte hij schone sier op plaatselijke bals. Hij stelde vast dat ze in Italië nog niet mee waren met de Parijse dansmode. Hij maakte dankbaar gebruik van hun achterstand om zich een plaats te verwerven bij de plaatselijke elites door zich op te werpen als dansexpert, wat hij in zekere zin ook was:

J'avais apporté un recueil des plus jolies quadrilles de l'époque. En Italie on dansait encore un pièce de danse dite la colonne, qui consiste à faire nombreuses passes, les danseurs et les danseuses formés en rangs serrés. Les contredanses françaises, commençaient seulement à être connus et faisaient rage. Je devins en peu de temps le maître de danse de la bonne société.

²⁶⁹ “Handschrift met kontradansen - eind 18de eeuw”, Ca 1790, MIM 1R49, Muziek Instrumenten Museum Brussel.

...les manoeuvres avaient lieu deux fois par semaine. ...Tous les autres jours étaient consacrés à des bals magnifique ou à des grandes représentations théâtrales dans la salle de spectacle nouvellement bâti....

Il va sans dire que j'étais, sinon un des principaux invités, du moins un des plus indispensables, car la journée était employée à la répétition des contredanses françaises ou toute les dames tenaient à honneur de pouvoir figurer, et à l'heure du bal, c'était à qui danserait avec le petit Parisien.

Combe Pg 41 – 42²⁷⁰

Opnieuw bleek dat het dansen van een quadrille de nodige oefening vergde. De *colonne* waarover hij het had, werd, ondanks zijn opmerking, wel degelijk ook nog in Frankrijk gedanst in die periode. Het betrof de contradansen van het longway – type die in lange rijen werd gedanst. Misschien was zijn misprijzen ervoor te verklaren door het feit dat ze rond die tijd ook steeds meer als typisch Engels werd gepercipieerd (*colonnes* werden ook wel *anglaises* genoemd) en Groot-Brittannië was tegen 1805 uitgegroeid tot de aartsvijand van Frankrijk.

Bals onderweg naar het slagveld

Zoals het citaat van de dansende soldaten in het Camp de Boulogne van Saint-Hilaire al illustreerde, hadden de dansgekke Fransen soms maar weinig nodig om aan het dansen te slaan. Opmerkelijk genoeg hield hun hang naar zo veel mogelijk te dansen zelfs niet op tijdens hun vermoeiende geforceerde marsen in de richting van het volgende slagveld. Zowel Chevillet als Combe, die allebei lid waren van hetzelfde regiment (het 59^e) deden hun relaas over bals onderweg. Het eerste citaat is van Chevillet en kan rond december 1805 gedateerd worden tijdens de campagnes ter voorbereiding van de veldslag bij Ulm in Duitsland. De troepen hielden een tijdje rust in het dorpje Neykerk waar ze prompt een geïmproviseerde danszaal uitbaatten:

Nous avons mis notre enseigne à 'L'hotel des Trompettes', que nous avons substituée à 'L'Hotel du Paon D'or'. ... nous donnons bal tous les jours et, le plus souvent, nous passons les nuits à nous divertir.

Chevillet, Ma Vie Militaire, Paris 1906, Pg 100

Combe die inmiddels tot officier werd gepromoveerd en in het kielzog van kolonel Curto optrok, verhaalde eerder de belevenissen van de elite binnen de *Grande Armée*. Het viel daarom op dat, op details na, hij zeer gelijkaardige verhalen ten berde bracht als Chevillet. Het hele Franse leger was dansgek – de rang deed er hoegenaamd niet toe – en zaaide, zoals Von Boehn begrepen had, hun danslust marcherend uit over heel Europa:

Nous sortîmes enfin des montagnes du Tyrol pour pénétrer en Bavière. Dans chaque ville où le régiment devait faire séjour, l'adjudant major, qui n'était point de semaine, était chargé par

²⁷⁰ Combe, *Mémoires du Colonel Combe*.

le colonel de se rendre chez le bourgemestre pour y prendre la liste et l'adresse de toutes les bonnes maisons, et, avant la fin de la journée, des billet d'invitation étaient distribués pour un bal qui avait lieu le lendemain chez le colonel, toujours logé dans une des principales. La musique du régiment composait l'orchestre, les rafraichissement étaient servis avec une abondance princière, et un grand souper terminait la fête, qui se prolongeais jusqu'au moment où les trompettes sonnaient à cheval pour se mettre en route

Combe, Pg 53 – 54²⁷¹

Ook tijdens veldtochten werd naar aanleiding van bals zelfs aan repertoire uitwisseling gedaan, en ook hier verschilde de ervaringen van officieren of gewone rekruten slecht minimaal van elkaar. Het eerste citaat was opnieuw van kolonel Combe, het tweede van een professioneel legermuzikant, Louis Sabon (1791-1862) die uit de buurt van Genève kwam maar kort na zijn in vrijwillige indiensttreding (1804), net zoals Combe en Chevillet in de veldtochten in Duitsland en Oostenrijk terecht kwam. Hij werd er als Fransman geconfronteerd met de oergrond van de wals, maar hij kende die al van thuis en werd volgens zijn woorden omwille van die vertrouwdheid met hun geliefkoosde dans prompt door de Tyroler dames omarmd.

La musique des deux régiments étrangers (un régiment de chevaux léger saxons et un régiment de chevaux légers bavarois) se réunissait souvent devant le bivouak du général, et exécutait des morceaux qui eussent excité la jalousie du plus fameux orchestres du monde. C'était un lieu de rendez-vous pour tous les officiers de la division, qui projetaient les plus agréables parties de plaisir de la campagne

Combe, Pg 58²⁷²

Les filles du Tyrol sont riches de stature et de santé; elles paraissent froides, mais ne le sont point; à la danse elles s'animent et elles sont musiciennes. Leurs danses nous séduisaient, à cause de leurs jolies poses; les ländler, surtout, ont quelque chose de de séduisant. Moi je leur jouais des waltz, elle me prenaient alors par le menton en signe de reconnaissance, et tous les jours c'était à recommencer.

Sabon, Louis, *Mémoires*, p 43²⁷³

Bals in krijgsgevangenschap

Als er een specifieke groep militairen al tijd had om zich te vervelen, dan waren het wel krijgsgevangenen. De kunstproductie van Franse soldaten die door het Engelse leger tijdens hun veldtochten in Spanje en Portugal krijgsgevangen werden gemaakt, heeft menig verzamelaar en auteur met verstomming geslagen. De Britten maakten destijds tienduizenden krijgsgevangenen (volgens sommige schattingen zelfs meer dan 50.000) die ze overbrachten naar Groot-Brittannië zodat van ontsnappen weinig sprake was. Gezien de

²⁷¹ Combe.

²⁷² Combe.

²⁷³ Jean-Louis Sabon, *Mémoires de Jean-Louis Sabon: chef de musique dans la Grande Armée, 1803-1808* (A. Jullien, 1910).

Britse afkeer voor de revolutionaire idealen werd het onderscheid tussen officieren en gewone rekruten markant doorgetrokken in hun gevangenisregime. Gewone rekruten werden op gevangensschepen vastgehouden of in oude forten aan de kust, vaak in erbarmelijke omstandigheden. Officieren kregen op basis van parool alle vrijheid binnen een beperkte perimeter. De eerder geciteerde Generaal Lejeune behoorde tot deze laatste categorie en beschreef zijn gevangenschap in Engeland soms spottend, zeker wat betreft de danscapaciteiten van zijn galante cipiers aan de vooravond van zijn geslaagde ontsnappingspoging:

Le soir même, on donnait un bal, et M. Baudins en y entrant avec sa fille, m'aperçut, et me fit un signe de tête qui disait oui, oui.

Master Farnell, dansait aussi; et il fout avoir vu ce provincial danser l'anglaise, avec le sérieux orgueil d'un commissaire des prisonniers, pour se faire une idée qu'il ya de plus comique dans le monde; cela vaudrait un voyage en Angleterre

*Mémoires Général Lejeune, Vol 2, pg 151*²⁷⁴

Zijn collega's krijgsgevangenen van lagere rang kregen het veel zwaarder te verduren. Tijdens het lange wachten op het gevangenschip de *Bahama* probeerden ze het moreel hoog te houden door danslessen onder elkaar te organiseren. Eén van de twee oudste dansdiploma's die Viale beschreef in haar masterscriptie werd op dit schip uitgereikt. Vanaf 1807 deed het dienst als gevangenschip in de Medway rivier nabij Chatham²⁷⁵.

Maar er bleken nog sterkere verhalen te bestaan. Een indrukwekkende getuigenis was in dit verband deze van Jozeph Quantin (17.. – 18..) die jarenlang in Britse krijgsgevangenenkampen verbleef tijdens de napoleontische oorlogen. De inventiviteit van de Franse gevangenen in de burcht van Portchester sloeg werkelijk alles. Wanneer Josph Quantin in 1810 als Franse krijgsgevangene van de Spaanse oorlogen in Engeland terecht kwam, was de toestand van hem en zijn medegevangenen op het eerste gezicht redelijk uitzichtloos²⁷⁶. Ze kregen bijvoorbeeld nauwelijks voldoende te eten om op lange termijn te overleven.

Tot één van hen besloot om er dan maar het beste van te maken en te trachten op basis van zijn jeugdherinneringen zichzelf en zijn lotgenoten kant te leren klossen. Kant was een gegeerd en duur product dat vooral in Vlaanderen werd vervaardigd en waar geen traditie van bestond op de Britse eilanden. Sinds Napoleons blokkade in 1804 was kant haast niet meer verkrijgbaar aan de andere kant van het kanaal. De man slaagt in zijn opzet en zo ontstond in een mum van tijd een hele gevangenseconomie:

Mais ce qui enrichit subitement la prison fut le commerce et la fabrication de la dentelle. Cette fois la gloire de la découverte de cette source de prospérités fut due aux soldats. Un chasseur né dans une partie de la France où toutes les femmes font de la dentelle s'avisa,

²⁷⁴ Lejeune, *Mémoires... En prison et en guerre...*

²⁷⁵ Rif Winfield, *British Warships in the Age of Sail 1793 - 1817: Design, Construction, Careers and Fates* (Seaforth Publishing, 2014).

²⁷⁶ Joseph Quantin, *Un Tour en Espagne, de 1807 - 1809, ou mémoires d'un soldat fait prisonnier à la Bataille de Baylen*, vol. Vol. 2 (Brianchon, 1820).

guidé seulement par sa mémoire, d'essayer à en faire. Il réussit fit des écoliers qui en firent d'autres. En moins d'un an trois mille hommes furent occupés à faire de la dentelle.

Quantin, Joseph, Un Tour en Espagne 1807 – 1809, Vol 2, Pg 122 – 123²⁷⁷

Het geld dat zo binnenstroomde, werd onder meer gebruikt om een betaald peer-to-peers schoolsysteem op te zetten:

Les ouvriers de tous les états faisaient subsister à peu près tous ceux qui n'en avaient point. Les uns étaient tailleurs, orfèvres, cordonniers, traiteurs, limonadiers, les autres comédiens, maîtres de mathématiques, de dessin, de musique, de langue française, anglaise et latine, d'écriture, d'escrime et de danse; il y avait même des maître dits de bâton et de boxe. Enfin, la plupart des arts étaient enseignés à Portchester; aussi beaucoup de prisonniers qui ne savaient ni lire ni écrire et n'avaient pas un sou lorsqu'ils sont entrés à Portchester en sont sortis la tête et la bourse passablement meublées.

Quantin, Joseph, Un Tour en Espagne 1807 – 1809, Vol 2, Pg 123 – 124

Maar het bleef niet bij praktische besognes alleen. De gevangenen wilden ook wat vertier na hun lange dagen boven het kantkloskussen en bouwden hun gevangenistoren om tot een heus theater. Waarna ze nog een versnelling hoger schakelen. Na een tijdje kunnen ze zelfs de laatste stukken uit Parijs vertonen omdat ze inmiddels toestemming verkregen om brieven te schrijven naar het thuisfront. Via correspondentie komen ze zo aan de stukken en de muziek, want het theater bezat ook nog eens een twaalfkoppig orkest en een danskorps van acht geschoolde dansers:

Construit dans la grande tour de Portchester ce théâtre pouvait contenir trois cents personnes. M. Carré, aujourd'hui machiniste à Feydau, en avait dirigé tous les travaux avec un art et une adresse qui triomphèrent de tous les obstacles.

Quantin, Joseph, Un Tour en Espagne 1807 – 1809, Vol 2, Pg 135 – 136

Nous avons souvent cet avantage de jouer les pièces nouvelles à un très court intervalle de leur première représentation à Paris car nous entretenons dans cette ville des correspondants qui nous envoyaient les nouveautés. Quinze jours après sa première apparition sur un théâtre de la capitale souvent une pièce était représentée sur le nôtre.

Quantin, Joseph, Un Tour en Espagne 1807 – 1809, Vol 2, Pg 146

Danseurs:

Thenard: dragon au dixième régiment – maître de danse

Joan: chasseur à cheval premier danseur

Six danseurs

Vingt figurans

²⁷⁷ Quantin.

Quantin, Joseph, *Un Tour en Espagne 1807 – 1809, Vol 2, Pg 153 – 154*

Recent (2011) verwierf het Victoria & Albert Museum in London de archieven van deze geïmproviseerde theatergroep. Zowel de tekst van de stukken als de speellijsten en correspondentie tussen de theatermakers en de gevangenisdirectie bleken bewaard te zijn gebleven. In de toren, inmiddels een ruïne, zijn vandaag zelfs nog steeds enkele muurschilderingen te vinden die als decoratie dienden in de publieksruimte²⁷⁸.

Quantin beschrijft uiteindelijk niet of er ook dansdiploma's werden uitgereikt, maar citeerde het wel over zeer gelijkaardige diploma's voor schermers waarvoor hij de tekeningen maakte. Het is wellicht een kwestie van tijd of toeval voor een exemplaar van zijn hand opduikt.

J'avais bien encore dessiné quelques brevets d'armes; mais cela rapportait si peu!

Quantin, Joseph, Un Tour en Espagne 1807 – 1809, Vol 2, Pg 140

Tenslotte werden ook tijdens de veldtocht in Rusland (1812) heel wat krijgsgevangen gemaakt. Onder hen ook de Turnhoutse arts Bruggeman, wiens portret zich in de collecties van het Taxandria Museum in Turnhout bevindt. Zijn collega Beulay beschreef hun dansante activiteiten in de winter van 1813 – 1814 in Rusland als volgt:

De temps en temps nous finissions nos après-midi des dimanches et des jours de fête. Le directeur malin, avait su se procurer divers jeux, et il avait formé un excellent orchestre qui nous donnait des concert et nous faisait danser avec quelques jolies russes du voisinage, echantées d'avoir pour cavaliers des officiers français.

*Beulay, Mémoires d'un grenadier de la Grande Armée, Paris 1907, pg 143 – 144.*²⁷⁹

Conclusie

De dansomanie raakte op korte tijd binnen de cultuur van de *Grande Armée* verankerd en groeide daarbinnen uit tot een ware dansrage. Danslessen waren beschikbaar zowel voor gewone rekruten als voor officieren, al bestond er in de praktijk maar weinig rechtstreeks sociaal contact tussen deze rangen. De scheiding van sociale sferen voordien al bestond tussen hogere en lagere maatschappelijke rangen bestond ook in het vernieuwde Franse leger al werd opwaartse mobiliteit wel actief gestimuleerd en door de legerleiding ook mogelijk gemaakt. Dans en muziek werden in dat proces actief ingeschakeld waardoor participatie van alle rangen en standen bij het muzikale en dansante gebeuren niet alleen was toegestaan, maar ook actief door de legerleiding werd georganiseerd en gestimuleerd. Zodoende konden ook gewone rekruten uitgroeien tot betere dansers, net zoals hun superieuren, zij het dat ze hun ambitie niet altijd binnen dezelfde context en met dezelfde middelen realiseerden. Het belang van goed te kunnen dansen om entree te krijgen in de

²⁷⁸ "Collection of material relating to French prisoners' theatricals at Portchester Castle 1810s - Archives Hub", 1811 1810, GB 71 THM/415, V&A Theatre and Performance Collections, <http://archiveshub.jisc.ac.uk/data/gb71-thm/415>.

²⁷⁹ Honoré Beulay, *Mémoires d'un grenadier de la Grande Armée: (18 avril 1808-10 octobre 1815) de la Beauce à l'Oural par la Bérézina et d'Oufa à Ouzouer-le-Doyen* (Paris: H. Champion, 1907).

cultuur van de officiersmess en zodoende promotie te kunnen maken was uniek voor het Franse leger. Hogere graden werden niet langer voor baar geld verkocht, maar konden enkel op basis van eigen merite en het bespelen van sociale netwerken worden bekomen. Het volgen van dansles vormde klaarblijkelijk één van de sleutels om tot die netwerken door te dringen.

De waardering voor deze merite spoorde daarnaast ook nauw met goede connecties binnen het hoger kader waarop men kon bogen. Zodoende kregen rekruten uit de middenklasse hoe dan ook een voorsprong op hun kameraden, al was het maar omdat ze van huize uit een gedeelde cultuur bezaten met de officieren. Desalniettemin konden danslessen ertoe bijdragen dat die gedeelde cultuur gedeeltelijk kon worden verworven tijdens de legerdienst. Muzikanten beken andermaal bevoorrechtte getuigen voor beide circuits omdat ze soms voor de bals van de officieren moesten opdraven, maar even goed voor hun makkers of plaatselijke dames ten dans speelden. Ze bleken net zoals in de voorgaande periode onmisbare schakels in de transnationale culturele mobiliteit die veroorzaakt en mogelijk gemaakt werd door de veroveringen van de *Grande Armée*. Na verloop van tijd ontstond niet alleen een gemeenschappelijke culturele noemer in een gedeelde Franse legercultuur, maar ook een interessante basis voor een internationale disseminatie van dansrepertoires. Zij namen hun dansante kennis marcherend mee naar het slagveld en onderweg, of tijdens winterkampementen verspreidden zij deze opnieuw wanneer de gelegenheid zich daartoe voordeed.

Hoofdstuk 3: De dansrage als drijfveer voor stedelijke netwerken van muzikanten en nieuwe danszalen in de Zuidelijke Nederlanden

Inleiding

In het vorige hoofdstuk werd nagegaan hoe de dansomanie zich kon verankeren in het Franse leger. In dit derde hoofdstuk zal worden bekeken wat er gebeurde wanneer dit leger nieuwe territoria veroverde en bezette zoals met de Zuidelijke Nederlanden en het *Grande Armée* gebeurde tussen 1794 – 1814. Uit de citaten in het voorgaande hoofdstuk kwam naar voren dat zelfs vluchtige ontmoetingen tijdens veldtochten aanleiding konden geven tot de uitwisseling van muzikale en dansante kennis. Hoe vertaalde een dergelijke bereidheid tot uitwisseling zich gedurende een 20 jaar durende bezetting? In hoe verre verspreidden de Fransen hun dansrage in de nieuw veroverde territoria zoals Von Boehn aangaf en wat waren de middelen, kanalen, media, enz. die ze daartoe inzetten? Dit hoofdstuk zal vooral het thema infrastructuur behandelen, maar noodgedwongen zal het ook frequent gaan over de balcultuur en de rol van de militaire invloed daarbinnen.

Op basis van een eerste, vluchtig onderzoek luidde de voorlopige conclusie dat het verspreiden van een dansrage geschiedde via een dubbele weg: enerzijds de ontwikkeling van sociale netwerken onder muzikanten en dansers, anderzijds door het ontstaan van een nieuw circuit van danszalen in onze steden. Men kan veronderstellen dat dit soort sociale en economische effecten die zich over een langere termijn ontsponnen, moeilijk het resultaat konden zijn van een bewust aangehouden strategie. De Fransen streefden er met andere woorden niet bewust naar om de bevolking van de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège aan te zetten tot meer dansen. Maar als het verspreiden van een dansrage dan niet tot de primaire doelstellingen van de Franse bewindsvoerders behoorde, het scheppen van enkele essentiële randvoorwaarden die de dansrage faciliteerden was dat uiteindelijk wel. En wanneer zelfs Napoleon persoonlijk als een interessant propaganda middel beschouwde (zie hoofdstuk 5 van dit tweede deel), kan men zich alsnog afvragen in hoeverre het veroorzaken van een veralgemeende dansrage onder de plaatselijke bevolking niet alsnog verbazingwekkend goed leek te samen te lopen met de revolutionaire ambities en idealen van de nieuwe bestuurders.

Daarom was het essentieel om te onderzoeken wat de effecten waren van het beleid dat de Franse bestuurders in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège ontwikkelden dan tot nu toe in de historiografie aan bod was gekomen. Vooral het gedeelte van het beleid dat aantoonbare gevolgen had voor de muzikale of dansante sociabiliteit leek hier van toepassing, omdat men kan veronderstellen dat via deze weg het beste een zicht kon worden verkregen op de intenties van de Franse wetgever. In het verlengde daarvan was het leren begrijpen van de positie van de plaatselijke ambtenarij die geacht werd het beleid dat de centrale overheid in Parijs voor ogen hield, loyaal uit te voeren, cruciaal. Tenslotte mocht ook de reactie van de plaatselijke bevolking niet ontbreken. Hoe reageerden de plaatselijke burgerlijke culturele sociabiliteit op de vaak ingrijpende veranderingen waarmee ze geconfronteerd werd?

Om te illustreren hoe dit beleid handen en voeten kreeg werd dit onderzoek gestoeld op twee gevalstudies die in twee aparte hoofdstukken zullen worden besproken. Beide zijn gebaseerd op twee eerder uitzonderlijke archieven die in de loop van jarenlang speurwerk naar boven kwamen. De eerste gevalstudie, waaraan dit hoofdstuk zal zijn gewijd, gaat over Antwerpen en is gebaseerd op het archief van het Antwerpse OCMW voor deze periode. Zoals in hoofdstuk 2 van het eerste deel al werd aangetoond, bevatte dit archief uitzonderlijk gedetailleerde archieven met betrekking tot de openbare entertainment cultuur. Ditmaal concentreerde het onderzoek ervan zich vooral op de aangroei van het aantal danszalen in Antwerpen die, net zoals in Parijs, na 1800 een opwaartse trend vertoonde. De tweede gevalstudie, waaraan het volgende, vierde hoofdstuk gewijd zal zijn, gaat over Aalst en is gebaseerd op het verenigingsarchief van *Le Concert*, een plaatselijke concertvereniging (1783 – 1913) dat zich in het Stadsarchief van Aalst bevindt. Het bleek één van de schaarse, integraal bewaarde archieven te zijn van een burgerlijke (muzikale) sociëteit uit de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège voor deze periode.

Het importeren van een nieuw wettelijk kader als basis voor een dansrage in nieuw veroverde gebieden.

Wanneer het Franse leger nieuwe territoria veroverde trachtte de nieuw geïnstalleerde overheid haar revolutionaire bewind daar te installeren waar ze lang genoeg stand hield. De manier waarop ze haar wettelijk kader oplegde verschilde van land tot land (en zelfs van stad tot stad zoals we nog zullen zien). De onderliggende uitgangspunten waren aanvankelijk gebaseerd op het *décret sur l'administration révolutionnaire française des pays conquis* van 15 december 1792. Het bewuste decreet werd gestemd in een sfeer van revolutionaire euforie na enkele kersverse militaire successen in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège (Jemappes en Valmy). Deze regio was bijgevolg het eerste nieuw verworven territorium dat aan de bestuurlijke principes uit dit decreet onderworpen werd. De eerste drie artikels van dit decreet verwoordden expliciet de intenties van de toenmalige *convention*:

Article 1er : Dans les pays qui sont ou seront occupés par les armées de la République, les généraux proclameront sur-le-champ, au nom de la nation française, la souveraineté du peuple, la suppression de toutes les autorités établies, des impôts ou contributions existants, l'abolition de la dîme, de la féodalité, des droits seigneuriaux, tant féodaux de censuels, fixes ou casuels, des banalités, de la servitude réelle et personnelle, des privilèges de chasse et de pêche, des corvées, de la noblesse et généralement de tous les privilèges.

Article 2 : Ils annonceront au peuple qu'ils lui apportent paix, secours, fraternité, liberté et égalité, et ils le convoqueront de suite en assemblées primaires ou communales, pour créer et organiser une administration et une justice provisoire ; ils veilleront à la sûreté des personnes et des propriétés, ils feront imprimer le langage ou idiome du pays, afficher et exécuter sans délai, dans chaque commune, le présent décret et la proclamation y annexées.

Article 3 : Tous les agents et officiers civils ou militaires de l'ancien gouvernement, ainsi que tous les individus ci-devant réputés nobles, ou membre de quelque corporation ci-devant privilégiée, seront, pour cette fois seulement, inadmissibles à voter dans les assemblées primaires ou communales et ne pourront être élus aux places d'administration ou du pouvoir

judiciaire provisoire.

*Décrets avec diverses pièces administratives relatives au département de la Seine Inférieure. Recueil comprenant aussi les décrets de l'assemblée législative, 1792; pp 987 – 988*²⁸⁰.

Deze op eerste gezicht radicale breuk met het Ancien Régime had directe gevolgen voor de muzikale sociabiliteit in deze regio. Het bewuste decreet vertaalde zich in een drietal verboden en een tweetal aanpassingen van de lokale wetgeving die bepaalden langs welke sociale en economische krijtlijnen het muzikale en dansante leven, zich voortaan mocht ontwikkelen:

het afschaffen van de traditionele vormen van sociabiliteit zoals broederschappen of schuttersgilden (1794): deze oude vormen van sociabiliteit vormden het kader waarbinnen het publieke muzikleven zich tot aan de komst van de Fransen ontplooid²⁸¹; gilden en broederschappen organiseerden muzikale activiteiten zoals openbare concerten; ze werden vervangen door een nieuwe organisatievorm, de *société* waarvoor men een officiële erkenning moest aanvragen bij de plaatselijke, gemeentelijke overheid²⁸²;

het afschaffen van de traditionele corporatistische economische organisaties zoals gilden en ambachten (1795): deze beschermden in theorie het beroep van muzikanten, muziekdrukkers en muziekinstrumentenbouwers tijdens het Ancien Régime; hun macht was in de loop van de 18de eeuw onder druk van een economische en sociale opwaartse dynamiek stelselmatig afgekalfd, maar door het volledig wegvallen van hun wettelijke basis werden deze beroepen voortaan vrij²⁸³;

het verbieden van de religieuze cultus en de sluiting van de katholieke kerken (1794): de katholieke kerk was traditioneel één van de belangrijkste werkgevers en opdrachtgevers voor muzikanten tijdens het Ancien Régime; kapittelkerken boden doorgaans een vast dienstverband voor hun organist en/of cantor en regelmatig werk o.a. voor het begeleiden van soms spectaculaire dodenmissen²⁸⁴; deze kerkmuzikanten kwamen op een nieuwe vrijgemaakte markt terecht (zie puntje 1 en 2); daarnaast was de kerk ook om morele redenen gekant tegen een te veel aan vermaak en predikte ze soberheid. Mede om die reden controleerde ze op gerichte wijze het volkse vermaak door de organisatie van parochiekermissen waar frequent bals plaatsvonden. Door het afschaffen van het instituut vervielen zowel het mogelijke stigma dat op dansen berustte, als de mogelijkheid om volkse bals in te

²⁸⁰ J. B. Duvergier, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements avis du Conseil d'état, publiée sur les éditions officielles du Louvre; de l'Imprimerie nationale, par Baudouin; et du Bulletin des lois; (de 1788 à 1830 inclusivement)*, vol. T.16 (Paris: A. Guyot et Scribe, 1834), <https://catalog.hathitrust.org/Record/009407663>.

²⁸¹ Baeck-Schilders, "Muziek en muziekverenigingen in Antwerpen tijdens de Franse overheersing".

²⁸² Hilde Greefs, "Clubs as Vehicles for Inclusion in the Urban Fabric? Immigrants and Elitist Associational Practices in Antwerp, 1795–1830", *Social History* 41, nr. 4 (oktober 2016): 375–95, <https://doi.org/10.1080/03071022.2016.1215099>.

²⁸³ Godelieve Spiessens, "Geschiedenis van de gilde van de Antwerpse speellieden, bijgenaamd Sint-Job-en-Sint-Maria-Magdalena : Deel V : 1740-1794", *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 44, 1990, p. 79-122, z.d., <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:13234961>.

²⁸⁴ Stefanie Beghein, "Kerkmuziek, consumptie en professionalisering : het muzikleven aan Antwerpse parochiekerken, c. 1585-1797 : proefschrift" (Proefschriften UA-LW : geschiedenis, 2014), <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:14224349>.

richten vanuit de parochiale werking. Tenslotte waren kerkelijke caritatieve instellingen in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège vaak ook de uitbaters van het plaatselijke stedelijk theater dat over een monopolie beschikte op de openbare vermakelijkheid. Via dat monopolie slaagde de kerk er nog verder in het vermaak van de lagere sociale klassen onder controle houden, onder meer door een commercieel circuit van balzalen economisch te dwarsbomen. Het wegvallen van een dominante monopolist in de meeste stedelijke kernen in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège was een belangrijk signaal voor ondernemers die een graantje wilden meepikken van de nieuwe, vrijgemaakte markt.

In de plaats van het eerste en het derde verbod kwamen twee decreten die de krijtlijnen uitzetten waarbinnen lokaal initiatief zich opnieuw kon ontwikkelen:

1. het decreet op de burgerlijke sociabiliteit van 9 oktober 1791 dat het oprichten van *sociétés* regelde en dat de wettelijke basis vormde voor de oprichting van nieuwe associaties, kringen, verenigingen enz. Naast ondernemingen, vielen ook culturele sociëteiten van burgers voortaan onder deze nieuwe wet²⁸⁵;
2. de ordonnantie van 27 november 1796 (7 Frimaire, An 5) die het oude monopolie om taks te heffen op openbare vermakelijkheden dat voordien in handen was van religieuze caritatieve instellingen, opnieuw instelde en voorzag in de inrichting van een nieuwe bestuurlijk controlemechanisme: per gemeente werd een bureel van weldadigheid (*Bureau de Bienfaisance*) opgericht dat voortaan de taks inde ten bate van de burgerlijke godshuizen (*Hospices Civils*) binnen dezelfde gemeente. Iedereen die een bal organiseerde moest daarvoor een aanvraag indienen bij het *Bureau de Bienfaisance*; voordien was dat bij de directeur van het plaatselijke theater dat over het monopolie op *bal publics* beschikte; in ruil voor deze toelating moest, net zoals voordien, een taks op de ticketverkoop worden betaald of een forfaitaire vergoeding²⁸⁶.

Gezien de vasthoudendheid aan de letter van de wet waarvoor de nieuwe Franse administratoren bekend stonden, gaven beide decreten aanleiding tot de creatie van een ambtelijk opvolgingssysteem dat uitmondde in de vorming van omvangrijke archieven. Potentieel gebeurde dit op het niveau van iedere gemeente. Voor de Stad Antwerpen bleef dit archief uitzonderlijk goed bewaard, wat bij nazicht van verschillende gemeentearchieven, niet overal het geval bleek te zijn. Voor Antwerpen bleek dit zowel voor de opvolgingsdossiers van het eerste als het tweede decreet wel het geval.

De muzikale historiografie voor Antwerpen in de Franse tijd

De historische studie van Gregoir over Antwerpse muzikale sociëteiten uit de Franse tijd bleek één van de vroegste die beschikbaar was. Ze bevatte veel waardevolle details, maar ze behandelde maar een beperkt aantal sociëteiten, meestal de meest elitaire. Wat minder prestigieuze organisaties liet hij doorgaans links liggen. Tegelijkertijd was veel van wat de auteur in deze studie beweerde lastig te beoordelen, omdat hij niet de gewoonte had om zijn

²⁸⁵ Greefs, "Clubs as Vehicles for Inclusion in the Urban Fabric?"

²⁸⁶ Cros-Mayrevieille, *Le droit des pauvres sur les spectacles en Europe*.

bronnen te vermelden²⁸⁷. Hedwige Baeck-Schilders publiceerde recent een lovenswaardig artikel waarmee ze dit euvel gedeeltelijk trachtte recht te zetten. Het bleek tot nu toe het enige artikel in haar zijn soort dat een systematisch overzicht bood van de Antwerpse muzikale sociëteiten, hun ontstaansgeschiedenis en hun activiteiten gedurende de Franse tijd²⁸⁸. Zowel Gregoir als Baeck-Schilders beschouwden de Franse tijd als een interessante tussenperiode. Veel minder groots dan de Antwerpse gouden eeuwen (16de en 17de) en artistiek minder boeiend dan de tweede helft van de 19de eeuw. Vooral concertant uitgevoerde muziek (kerkelijk of wereldlijk) genoot de voorkeur van beide auteurs. Voor Godelieve Spiessens, de expert bij uitstek over families van Antwerpse speellieden uit de 17de en 18de eeuw, bleek deze periode minder aan te sluiten bij haar onderzoek. Hetzelfde gold voor enkele recente doctoraten over het muziekleven in Antwerpen met sociaal-historische inslag die zich eerder op de 17de- en 18de-eeuw concentreerden²⁸⁹.

Over de openbare sociale danscultuur bestond tot nog toe vrijwel geen onderzoek en gezien het systematische karakter van het Antwerpse archieven die vooral openbare bals vermeldden, lag er daarom nog veel potentieel. Gezien het gebrek aan plaatselijk referentiekader om met deze archieven om te gaan, zal mijn benadering eerder beschrijvend zijn. Ik bouwde in beperkte mate voort op het werk van Gasnault voor Parijs omdat hij zich op gelijkaardig bronnenmateriaal baseerde. Het verschil met Gasnault is dat het hoofddaccent van zijn onderzoek viel na 1815. Bovendien kon, omdat de Antwerpse context niet een hoofdstedelijke context als uitgangspunt nam, maar net een kleinere stedelijke agglomeratie in de periferie, het onderzoek zich specifiek concentreeren op de intentie van het Franse bestuur buiten Parijs²⁹⁰.

De onstuimige ontwikkeling van een nieuwe dansante infrastructuur in Antwerpen

De Antwerpse archieven die de opvolging van beide nieuwe decreten tot voorwerp hadden, werden weliswaar reeds eerder voor onderzoek aangesproken. Prof. Hilde Greefs wijdde haar doctoraat aan Antwerpse bronnen die verband hielden met het eerste decreet²⁹¹. Ikzelf besteedde tijdens mijn werkzaamheden bij het Museum Vleeshuis in Antwerpen veel onderzoekstijd aan de verwerking van de ambtelijke neerslag van het tweede²⁹². Maar in functie van deze gevalstudie trachtte ik de bronnen die gevormd werden naar aanleiding van beide decreten, te combineren, wat voordien nog niet gebeurde. De wetgeving op *sociétés* (eerste decreet) bepaalde dat elke culturele vereniging over een reglement en een ledenlijst moest beschikken. Die diende men samen met de aanvraag tot erkenning in bij het gemeentebestuur. De heffing van het recht der armen (het tweede decreet) leverde vooral taxatiedossiers op. Die bevatten waardevolle informatie over de locatie van danszalen, over

²⁸⁷ Edouard George Jacques Gregoir, *Notice historique sur les sociétés et écoles de musique d'Anvers depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours: suivie de notices biographiques d'artistes musiciens anversois* (Bruxelles: Schott, 1869).

²⁸⁸ Baeck-Schilders, "Muziek en muziekverenigingen in Antwerpen tijdens de Franse overheersing".

²⁸⁹ Spiessens, "Geschiedenis van de gilde van de Antwerpse speellieden, bijgenaamd Sint-Job-en-Sint-Maria-Magdalena".

²⁹⁰ Gasnault, *Guinguettes et lorettes*.

²⁹¹ Hilde Greefs, "Sociabiliteit: informele netwerken van de zakenelite in Antwerpen, 1796-1830", *De achttiende eeuw: documentatieblad van de Werkgroep Achttiende Eeuw* 39, nr. 2 (2007): 61-86, <http://anet.be/record/opacirua/c:irua:67075>.

²⁹² Vanistendael, *Wetenschappelijk verslag van het Dansant Project*.

de evolutie van hun aantallen, de frequentie waarmee zij bals organiseerden en de ticketverkoop. Een systematische relatie tussen beide soorten bronnen kon worden gelegd omdat een aantal van de Antwerpse *sociétés* investeerden in de huur of verwerving van een vast lokaal waarin zij hun ledenactiviteiten organiseerden. Dit vermeldden zij meestal in het reglement dat ze aan het stadsbestuur overhandigden, samen met de ledenlijst. Hierdoor werden zij door de plaatselijke overheid automatisch als ondernemers bestempeld, actief op de nieuwe vrijgemaakte markt voor publieke gemakkelijkheden en werden zij dienovereenkomstig getaxeerd.

Hierdoor kwamen de opbrengsten van deze taksen in de reeksen van het Antwerpse *Bureau de Bienfaisance* voor, al was het niet altijd direct mogelijk om de activiteitsgraad van de meeste van dit type van organisatoren te traceren wanneer men enkel deze bron, zonder vergelijking met deze reglementen, bestudeerde. De naamgeving van organisatoren en van de locaties bleken in de praktijk nogal grillig door elkaar te worden gebruikt. Soms werd de naam van het pand op zich gebruikt (*Sodalité, Grand Théâtre, Kolveniershof, enz.*), maar meestal die van de organisator. De controleurs van het *Bureau de Bienfaisance* veronderstelden correct dat meestal niet de eigenaar van een pand het initiatief nam voor de organisatie belastingplichtige activiteiten, maar een huurder of uitbater. In eenzelfde lokaal konden zodoende verschillende initiatiefnemers bals organiseren op verschillende momenten die telkens apart werden getakseerd. Soms was een uitbater wel in dienst van een bepaalde *société*, bvb. als horeca-verantwoordelijke, en trof men enkel de naam van deze persoon aan in de taxatiedossiers, waardoor het verband met de vereniging niet meteen te leggen viel. Van sommige verenigingen was wel bekend dat zij de enige gebruikers waren van een bepaalde locatie voor de organisatie van bals of concerten, al was het niet altijd duidelijk of zij in dat geval ook de eigenaars of uitbaters van deze panden waren. Door beide bronnen te combineren kon zowel de locatie als de activiteitsgraad per locatie worden gekoppeld aan de activiteitsgraad per *société*. Omwille van de schaarste aan archiefmateriaal vanwege de organisatoren zelf, bleken de administratieve dossiers van de taksen in combinatie met hun aanvraag tot erkenning vaak ook de enige bronnen die een systematisch overzicht konden bieden van hun publieksactiviteiten. Men kan vermoeden dat deze systematiek soms verwarrend was en soms ook niet 100% betrouwbaar was. Aangezien het om taxatiedossiers ging, was deze verwarring wellicht de bedoeling van zowel de uitbaters als hun broodheren, de *sociétés*.

Prof. Greefs analyseerde de ledenlijsten van de Antwerpse *sociétés* en trachtte zodoende netwerken van nieuw ingeweken zakenlieden in Antwerpen te detecteren via hun lidmaatschap van burgerlijke culturele sociëteiten in de periode 1795 – 1830. Zij concentreerde zich daarvoor hoofdzakelijk op de sociëteiten van de elite. Deze van de lagere sociale strata, die even zeer hun sporen in Antwerpse archieven achterlieten, liet zij aanvankelijk buiten beschouwing omdat zij de kans dat men daar zakenlieden als lid zou aantreffen – waarschijnlijk terecht – als eerder gering inschatte. Door haar focus op lidmaatschap bleven ook het artistieke programma en de (bestuurs)leden die daarover gingen, grotendeels buiten beeld. Ondanks de verschillende focus van dit proefschrift, bouwde ik uiteindelijk wel voort op een aantal van haar inzichten. Ik beschouwde de netwerken van dansers en muzikanten als belangrijke kanalen waarlangs dansante kennis zich kon verspreiden. In hoe verre waren muzikanten of componisten vertegenwoordigd in de ledenlijsten van Antwerpse verenigingen waarvan bekend was dat zij concerten en bals organiseerden? Uit het onderzoek naar het Antwerpse muziekleven in de Franse tijd van

onder meer Gregoir, was gebleken dat muzikanten vaak vast verbonden waren aan sociëteiten, bijvoorbeeld als erelid. Meestal ging het om meer dan eenvoudig lidmaatschap. De sociëteiten die muzikale activiteiten ontplooiden in het Antwerpse werden ogenschijnlijk opgericht door een combinatie van zowel welgestelde melomane burgers als door professionele muzikanten. Sommige daarvan bleken voormalige speellieden die in de voorgaande periode bekend stonden als kerkmuzikant of actief in het orkest van het *Grand Théâtre*. Het ging met andere woorden om de verderzetting van oude vormen van patronage die tot doel had een artistiek programma van concerten en bals te verwezenlijken binnen een nieuwe bestuurlijke context. Tijdens het Ancien Régime hadden de *Opera Musicale*, een typische 18de-eeuwse organisatievorm voor concertverenigingen waarbinnen zowel professionele muzikanten als getalenteerde *dilletanti* actief deelnamen aan de uitvoeringen, nooit een officiële erkenning nodig gehad²⁹³. Voor Antwerpen bleven geen archieven bewaard van organisatoren die actief waren geweest op dit terrein tijdens het Ancien Régime. Het was met andere woorden haast onmogelijk om na te gaan wie er allemaal betrokken was vóór de komst van de Fransen bij de organisatie van het publieke muzikale leven in Antwerpen en wie pas daarna actief werd. Wel bleken enkele nieuwe verenigingen de springplank naar de symfonische verenigingen die later in de 19de eeuw opgeld zouden maken. Onder meer de *Société Royale d'Harmonie d'Anvers*, de *Société de Musique* en de *Société Philharmonique d'Anvers* bleven nog tot laat in de 19de-eeuw actief.

Mijn eigen benadering week ook op verschillende punten af van de geldende; academische consensus. Op basis van eerder transnationale vergelijkingen gold het als een algemeen inzicht dat maatschappij brede veranderingsprocessen zoals deze waaraan burgerlijke sociabiliteit onderhevig was aan het begin van de 19de eeuw, niet enkel in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège plaatsvonden, maar ook in de omliggende gebieden²⁹⁴. Wat mijn inziens daaraan tot nu toe ontbrak was een beter inzicht in hoe dergelijke veranderingsprocessen lokaal werden geïmplementeerd door datzelfde regime. Het effect van een nieuw bewind werd in centrumsteden vaak heel anders ervaren dan in een kleinere stad in de periferie. Tot nu toe bestudeerde hetzij de situatie in Antwerpen of Brussel, of die in een enkele, kleinere stedelijke kern. Voor een beter begrip van de complexe relatie tussen centrum en periferie bleek vergelijking pertinent. In kleinstedelijke contexten zoals in Aalst, wierp de relatie tot centrumstad Brussel een aantal relevante onderzoeksvragen op. Net zo goed als de invloed van andere stedelijke kernen zoals Gent en Dendermonde waarmee de stad via een effectief netwerk van steenwegen en kanalen in verbinding stond. Ook voor een marktdorp zoals Sint-Niklaas (het werd pas in 1815 een stad), bleek vergelijkend en vergelijkbaar onderzoek maar dan met betrekking tot andere nabije stedelijke kernen zoals Antwerpen of Gent relevant. De twee belangrijkste gevalstudies Antwerpen en Aalst die in de volgende twee hoofdstukken zullen worden besproken, zullen daarom worden aangevuld met deelonderzoeken in Gent, Brussel, Luik, Sint-Niklaas en Spa waardoor een bredere onderzoeksbasis ontstond²⁹⁵.

²⁹³ John Spitzer en Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815* (Oxford: OUP Oxford, 2004).

²⁹⁴ Heikki Lempa, *Beyond the Gymnasium: Educating the Middle-Class Bodies in Classical Germany* (Lanham: Lexington books, 2007).

²⁹⁵ Vanistendael, “*Le Concert* te Aalst. Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815”; Cornelis Vanistendael, “Les Cléfs d’Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 – 1819”, *ANNALEN VAN DE KONINKLIJKE OUDHEIDKUNDIGE KRING VAN HET LAND VAN WAAS*, nr. Deel 114 (2011): 223–50; Vanistendael, “Nieuwe bronnen voor de geschiedenis van de Belgische draaiorgelbouw”, 2009.

In hoofdstuk 2 van Deel I kwam het ontbreken van een infrastructuur en architectuur die een openbare balcultuur hadden kunnen ondersteunen in de steden van de Zuidelijke Nederlanden en het Land van Luik aan bod. De conclusie luidde dat deze niet bestond op een permanente basis. Danszalen werden tot 1800 *ad hoc* ingericht in het kader van feestelijkheden zoals carnaval, jaarmarkten of kermissen, vaak in tenten of open lucht. Van een commercieel circuit waar op regelmatige basis openbare bals werden georganiseerd (dagelijks, wekelijks of per seizoen) in speciaal daartoe ingerichte gebouwen, was tot ca 1800 geen sprake. Tegelijkertijd bleef het ook voor mij nog lange tijd een open vraag in hoeverre het succes van de dansrage buiten Frankrijk veroorzaakt werd door een aanwezige dynamiek die versterkt werd, ofwel het resultaat was van een actief gevoerd beleid. Paste het veroorzaken van een dansrage bijvoorbeeld in de propaganda die de Franse overheid bewust introduceerde in nieuwe territoria buiten Frankrijk? Een recente licentiaatsverhandeling over de republikeinse feesten in Antwerpen repte amper met één woord over bals als propaganda instrument²⁹⁶. Ook Brecht Deseure die mij tipte over het al eerder geciteerde interieurbeeld van de Antwerpse opera, bleek niet op de hoogte van de belangrijke rol die bals speelden binnen de toenmalige feestcultuur²⁹⁷.

In studies die handelden over Parijs werd de rol van bals als belangrijk onderdeel van de politieke propaganda in de nadagen van de revolutie wel al langer erkend. Tijdens de *Fête de la Confédération* op 14 juli 1790 werden de gronden waarop de Bastille vroeger stond, ingericht tot een openlucht danstempel voor het volk²⁹⁸. Ik noemde de Franse revolutionairen ooit de uitvinders van een nieuwe traditie van het *bal populaire*: voor het volk, door het volk, georkestreerd door een natiestaat in de openbare ruimte. Maar waarom net bals die rol konden opeisen bleef zeer de vraag. Het kon betekenen dat de nieuwe machtshebbers eenvoudigweg inhaakten op de bestaande populariteit van bals in Parijs. Het is geweten dat die enerzijds door de afschaffing van het *Ancien Régime* en anderzijds door de introductie van nieuwe wettelijke kaders al gauw een hoge vlucht nam, net zoals de populariteit van theaters²⁹⁹. Al kun je die veranderingen van het wettelijk kader, gezien de klare taal van het hierboven geciteerde decreet, ook beschouwen als een bedoeld effect van ideologisch geïnspireerde propaganda. De revolutionaire feesten en hun bijbehorende massa-bals werden onder meer door de Jacques Louis David (1748 – 1825) vakkundig geënceneerd en choreografisch ontwikkeld door niemand minder dan Pierre Gardel³⁰⁰. Er waren met andere woorden, voor beide stellingen (populariteit en politieke propaganda) argumenten te vinden en men kan ervan uitgaan dat het in de praktijk ook wel een combinatie van factoren zal zijn geweest.

Om deze dynamiek aan te tonen, werd voor de gevalstudie over Antwerpen vooral administratieve bronnen aangesproken. Maar in hoe verre kon men er staat op maken dat de

²⁹⁶ Anke Janssens, "Cultuur en politiek in een moeilijke tijd: het republikeinse feest te Antwerpen, Janssens, Anke" (2002).

²⁹⁷ Brecht Deseure, "Liberté, Egalité, Fraternité ou la Mort. The Iconography of Injustice in the Work of Pierre Goetsbloets", in: *Stefan Huygebaert, Georges Martyn, Vanessa Paumen, Eric Bousmar and Xavier Rousseaux (eds.). The Art of Law. Artistic Representations and Iconography of Law & Justice in Context from the Middle Ages to the First World War* (Berlin: Springer, 2018).

²⁹⁸ Judith Chazin-Bennahum, *Dance in the Shadow of the Guillotine* (Southern Illinois University Press, 1988).

²⁹⁹ Theo Fleischman, *Napoléon et la musique, Au coeur de l'histoire* 16 (Bruxelles: Brepols, 1965), 62.

³⁰⁰ Chazin-Bennahum, *Dance in the Shadow of the Guillotine*.

informatie die bewaard bleef volledig was? Veel alternatieven om ze af te toetsen waren er niet. De contemporaine Antwerpse dagbladpers vermeldde niet systematisch bals, zelfs niet in de vorm van commerciële inlassingen³⁰¹. De boekhouding van geen enkele Antwerpse organisator bleef in voldoende mate bewaard om als klankbord te kunnen dienen. De administratieve reeksen en overzichten bleken uiteindelijk zelfs de enige systematische bron. Tijdens de analyse ervan, bleek hoe deze ook nog eens bleek te evolueren doorheen de tijd. De wetgeving, maar ook de aanpak van de plaatselijke controleurs die deze taksen moesten controleren, pasten zich voortdurend aan, aan de veranderende omstandigheden. In hoe verre had dit effect op de analyses die men op basis van de beschikbare informatie kon maken? Aanvankelijk viel er werkelijk geen peil te trekken op deze bronnen: er werd de ene keer systematisch gecontroleerd, de andere keer helemaal niet. Het bronnenmateriaal vertoonde grote hiaten en ook de systematiek was ver te zoeken. Deze vaststelling spoorde ook met deze van Prof. Hilde Greefs dat analyses voor de periode 1795 – 1804, bij gebrek aan voldoende systematische datareeksen, in het algemeen, minder goed te onderbouwen zijn wat Antwerpen betreft. Na 1805 trad een periode van relatieve continuïteit in voor de burgerlijke sociëteiten en vanaf deze datum is de systematiek in het bronnenmateriaal er wel.

Omdat de administratieve opvolging van de taxatie tussen ca 1805 en 1813 gebeurde op basis van locaties, bood deze bron potentieel ongekende mogelijkheden om de evolutie van de geografische spreiding van locaties van dansplekken te bestuderen. Als gevolg van deze stabiele periode, streefden nogal wat burgerlijke muzieksociëteiten ernaar zich te vestigen op een vaste locatie waar ze voortaan hun bals en concerten konden organiseren. Meestal gebeurde dit met de ambitie om daar ook voor langere tijd te blijven. Door het bouwen of verwerven van een eigen zaal verankerden ze als het ware hun aanwezigheid in de stad. Andere, meer commercieel opererende ondernemingen, zoals cafés en herbergen waren al van ouds ergens gevestigd en haakten in op de dansrage omdat ze hoopten er een graantje van mee te pikken. Sommige commerciële zaken organiseerden enkel bals tijdens feestmomenten zoals kermissen of carnaval (veruit de meesten), anderen vertoonden een grote regelmaat doorheen het jaar. Het meten van de frequentie en timing waren hierdoor potentieel twee andere analyses waardoor kon worden nagegaan of uit al deze verschillende voorkeuren eventueel patronen konden worden opgemaakt. De combinatie van locatie, frequentie en timing leverde mogelijks nieuwe inzichten op die verband hielden met het doelpubliek dat elke organisator wilde bedienen. Met de hedendaagse HISGIS systemen werd het inmiddels mogelijk om deze informatie op een contemporaine kaart te plotten. De medewerkers van het GISHistorical Antwerp project toonden zich bereid de benodigde technische ondersteuning te bieden. Voor de meting frequenties en timing werd dan weer gewerkt een spreadsheetprogramma.

Nieuwe meesters, nieuwe wetten

Het snel veranderende wettelijk kader rond het recht der armen bleek effectief de sleutel tot het lezen van de archieven over de taksen op gemakkelikheden. Vóór 1794 beschikten de Aalmoezeniers over het monopolie op de Antwerpse openbare gemakkelikheden, waaronder ook het *bal public* dat in Antwerpen, net zoals elders in onze gewesten *redoute* werd gedoopt. Dit was een vanzelfsprekende gang van zaken tijdens het Ancien Regime waarin

³⁰¹ Jozef Van Hout, "De Antwerpse herbergen 1750-1850, Van Hout, Jozef" (sn, 1981).

monopolies soms een lang leven beschoren waren. Wanneer de Aalmoezeniers op 25 juni 1795 werden afgeschaft, veranderde de marktsituatie voor bals daarom plots nogal ingrijpend. Voortaan mocht iedereen, mits toestemming van het gemeentebestuur (althans in theorie) een openbaar bal inrichten, waar en wanneer hij of zij dat wilde. Onder openbaar moet men voor deze historische context het volgende verstaan: bals waaraan in principe door iedereen die een toegangkaartje kocht, kon worden deelgenomen. Zoals ik al aangaf in deel I bleek dit juridisch gezien een rekbaar begrip, maar hanteerde de bestuurlijke overheid er in de praktijk een vrij strikte definitie van. Ook bals van verenigingen waaraan alleen hun leden konden deelnemen, werden door de overheid voortaan als openbaar beschouwd en ze werden dienovereenkomstig getaxeerd. De Franse wetgever verwees doorgaans naar de clausule die alle verenigingen destijds in hun reglement opnamen, waardoor vreemdelingen of niet-leden via uitnodiging door aangesloten leden toegang kregen tot de ledenactiviteiten, waaronder bals. Aangezien verenigingen hun reglement samen met hun ledenlijst bij hun aanvraag tot erkenning moesten indienen, was de wetgever daarvan ook op de hoogte. Door deze geplogenheid verviel, volgens de overheid althans, het strikt interne karakter van het bal en werd het *de facto* openbaar waardoor de vereniging taksen moest betalen op haar bals, concerten of andere vormen van gemakkelikheden die ze organiseerde³⁰².

De eerste paar jaar van het Franse bestuur liep het nog niet zo'n vaart met de openbare bals in het Antwerpse. De achterliggende reden was de sluipende terugkeer van het oude monopolie van het *Grand Théâtre*. Het betrof een economische afweging van de Franse overheid die verband hield met de schrijnende onderfinanciering van de armenzorg die na de invoering van nieuwe revolutionaire wetgeving was ontstaan. Het afschaffen van de armenzorg die traditioneel door religieuze instellingen werd georganiseerd, kwam niet alleen. Alle goederen van religieuze ordes en kerken werden tevens verbeurd verklaard. Daardoor werden al hun bronnen van inkomsten onderuit gehaald (wat ongetwijfeld de bedoeling moet zijn geweest van het revolutionaire bewind). Tegelijkertijd werd de armenzorg ondergebracht in de *Hospices Civils* en betoelaagd door een subsidie vanwege de burgerlijke overheid. Maar diezelfde overheid verzuimde geheel of gedeeltelijk om de inkomsten van de religieuze instellingen te vervangen door een uniform en gecentraliseerd systeem van belastingen of accijnzen. Hierdoor schoot ze zichzelf financieel in de voet, wat leidde tot een desastreuze onderfinanciering van haar eigen instellingen en bijgevolg ook van de armenzorg waarvan de hervorming aanvankelijk één van haar prioriteiten was geweest³⁰³.

Dit was niet alleen in Antwerpen een probleem, maar in alle gebieden waar het Franse bestuur erop stond dat haar wetten werden nageleefd. Omdat dit vooral in Parijs voor grote ongerustheid zorgde, herstelde het revolutionaire regime al snel een hele reeks oude taksen en accijnzen in ere, waaronder ook de traditionele taks op gemakkelikheden. Dat dit potentieel een lucratieve taks was voor Parijs, was daarbij waarschijnlijk de voornaamste drijfveer. Er vonden volgens de veel geciteerde memoires van Laure Junot, Duchesse d'Abrantès op dat moment in Parijs ongeveer 10.000 openbare bals per jaar plaats³⁰⁴. In de steden of gemeenten van de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège liep het zoals gezegd niet zo'n vaart en vroeg de plaatselijke overheid zich soms vertwijfeld af in hoe verre

³⁰² Vanistendael, *Wetenschappelijk verslag van het Dansant Project*.

³⁰³ Cros-Mayrevieille, *Le droit des pauvres sur les spectacles en Europe*.

³⁰⁴ Theo Fleischman, *Napoléon et la musique*, Au coeur de l'histoire 16 (Bruxelles: Brepols, 1965), pp 160 – 161.

het sop de kool wel waard was.

Vreemd genoeg grepen de revolutionairen, toen ze een oplossing zochten voor hun verlies aan inkomsten, opnieuw terug naar het principe van de particuliere toewijzing van het heffingsrecht. Tienden van de graanoogst uit een bepaalde streek waren tijdens het Ancien Regime een recht van een bepaalde instelling, bijvoorbeeld een kapittel of een abdij. Deze instellingen stonden ook in voor de inning ervan, de controle op de inning en de vervolging van inbreuken. Ze waren tegelijk rechter en partij. Vandaag int enkel de belastingdienst van de overheid belastingen, taksen of accijnzen en worden deze inkomsten gecontroleerd door een democratisch verkozen bestuur. Het is ondenkbaar geworden dat een bepaald museum of het plaatselijk OCMW vandaag het recht zou hebben om pakweg de accijnzen op tabak in een bepaalde stad te heffen. Dit was nochtans wat aanvankelijk gebeurde met het recht der armen. De taks op openbare gemakkelikheden werd opnieuw geormerkt ten bate van de *Hospices Civils* die de armenzorg voortaan per gemeente organiseerden. Maar de inning en de controle op dat recht viel – net zoals voordien tijdens het Ancien Regime gold voor de Aalmoezeniers – althans tijdelijk, ten laste van de directeur van het Antwerpse stadstheater in het Tapissierspand, met andere woorden, opnieuw de traditionele monopolist.

Een goede samenvatting van de gang van zaken, kon ik opmaken uit onderstaande affiche getiteld *Bals Publics Pendant Le Carnaval* uit 1810 die zich in het Rijksarchief Antwerpen bevond. Via een uittreksel uit het *Décret Impérial* van 8 juni 1806 dat hierin werd overgenomen, komt men heel wat te weten over wat die oude privileges op de balcultuur voor Antwerpen precies inhielden:

NOUS CHEVALIER DE L'EMPIRE, MAIRE DE LA VILLE D'ANVERS:

Vu les dispositions du Décret Impérial du 8 juin 1806, qui autorise les entrepreneurs du Spectacle à donner seuls des Bals Masqués dans le temps appelés Jours Gras et informé que quelques aubergistes au cabretiers de cette ville se proposent de se soustraire adroitement au vœux de ce décret,

ARRETONS:

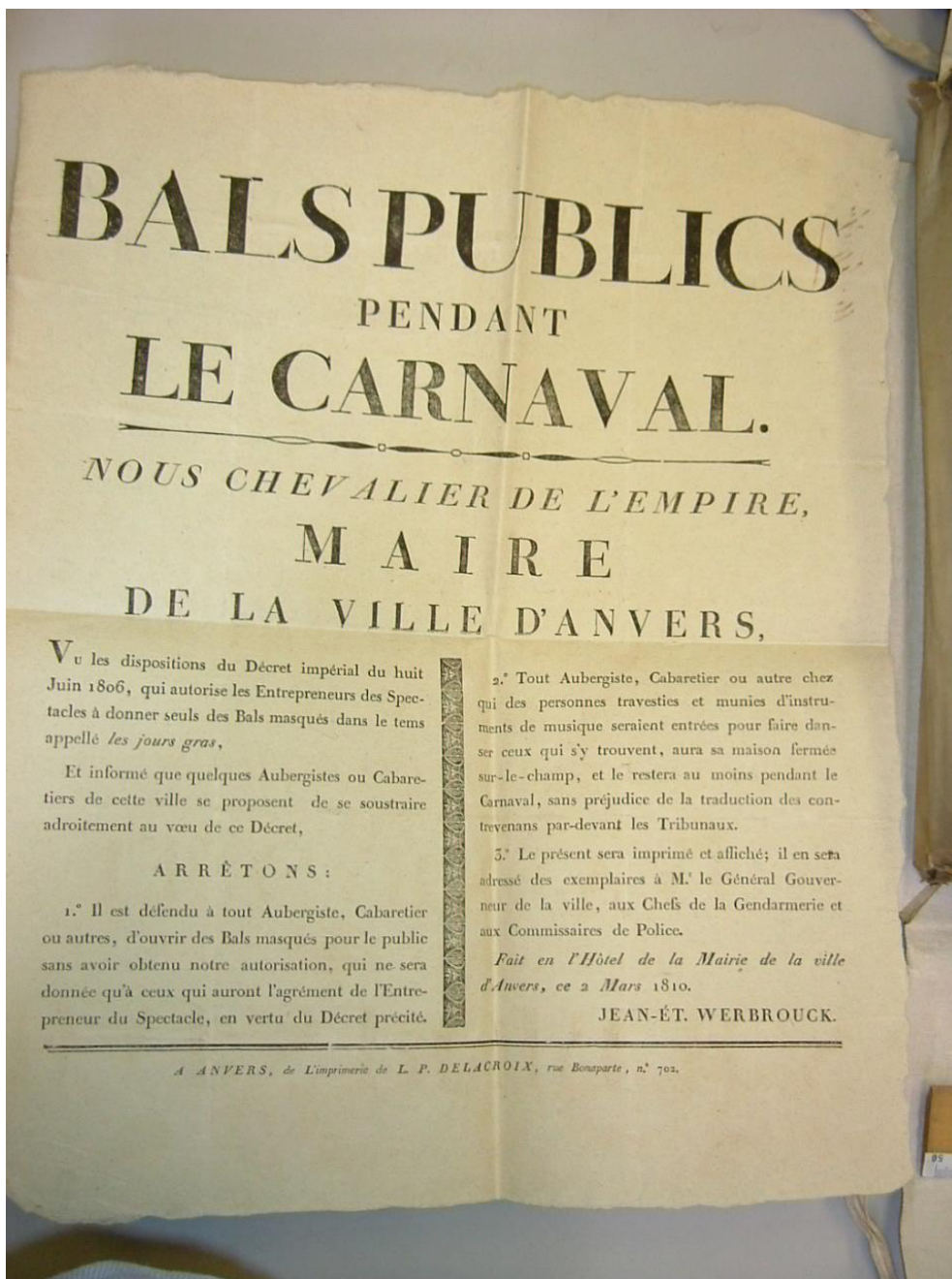
1° Il est défendu à tout aubergiste, cabaretier ou autres, d'ouvrir des bals masqués pour le public sans avoir obtenu notre autorisation, qui ne sera donné qu'à ceux qui auront l'agrément de l'entrepreneur du Spectacle, en vertu du décret précité.

2° Tout aubergiste, cabaretier ou autre chez qui des personnes travesties et menu d'instruments de musique seraient entrées pour faire danser ceux qui s'y trouvent, aura sa maison fermée sur-le-champs et le restera au moins pendant le Carnaval, sans préjudice de la traduction des contrevants par-devant le tribunaux.

3° Le présent sera imprimé et affiché; il en sera adressé des exemplaires à Mr Le Général Gouverneur de la Ville, au chefs de la Gendarmerie et au Commissaires de Police.

Fait en l'Hôtel de la Mairie de la Ville d'Anvers, ce 2 Mars 1810

JEAN-ét WERBROUCK



Afbeelding Nr. 24: Affiche die de bal publics in Antwerpen tijdens de carnivals periode van 1810 trachtte te reguleren. Bron: Rijksarchief Antwerpen, RAA F67A³⁰⁵

Wanneer men dit plakkaat bestuurlijk analyseerde, stonden het gemeentebestuur en de burgemeester helemaal bovenaan de gemeentelijke beslissingsboom. Zij vaardigden het plakkaat uit, omdat alleen zij, als vertegenwoordigers van de centrale overheid, beschikten over het recht om theaters toelatings te geven hun deuren te openen en taksen te innen in

³⁰⁵ "Magistraat, ondergeschikte besturen, verenigingen en particulieren van de stad Antwerpen - Bals Publics Pendant Le Carnaval 1810", F67A, Rijksarchief Beveren-Waas, geraadpleegd 10 april 2019, https://search.arch.be/nl/zoeken-naar-archieven/zoekresultaat/ead/index/zoekterm/F67/archiefbewaarpplaats/BE-A0511/eadid/BE-A0511_108109_106957_DUT.

de stad. De armenzorg werd in opdracht van het gemeentebestuur door de burgerlijke godshuizen behartigd, maar deze waren voor hun inkomsten gedeeltelijk afhankelijk van de taken op vermakelijkheden, die ze in eerste instantie niet zelf inden. Voor het geven van de toestemming voor het organiseren van bals was een monopolist – in casu de uitbater van het stadstheater – verantwoordelijk. Helemaal onderaan deze machtsstructuur bengelden de *cabaretiers & aubergistes*, de private uitbaters van de cafés en hotels binnen de muren van de stad Antwerpen. Zij mochten, mits een toestemming van de directeur van het theater, openbare bals organiseren.

Uiteindelijk bleek uit deze wettekst niet helemaal duidelijk wie voor welk stukje van het takenpakket verantwoordelijk was in dit proces. De theaterdirecteur gaf de toestemming, maar controleerde hij ook of zijn monopolie werd nageleefd? Aangezien de taken golden per verkocht ticket, gingen hij of zijn controleurs dan ook zelf ter plaatse om na te tellen hoeveel tickets er werden verkocht? Stond zijn administratie ook nog eens in voor de inning van deze taken? Wie zorgde er tenslotte voor dat inbreuken werden aangegeven en vervolgd? Volgens de wettekst op de affiche moest men toestemming vragen aan de theaterdirecteur om een bal te mogen organiseren. De datum van het decreet van 1806 klopte misschien wel, maar in 1810 gaf de man in kwestie al lang geen toestemming meer om bals te organiseren in Antwerpen. De dansrage veroorzaakte een zodanige toename van het aantal aanvragen en organisatoren dat de al bij al bescheiden administratie van het theater het begaf. Die administratie had trouwens al langer een slechte reputatie en was ternauwernood in staat de boekhouding van haar eigen werking ordentelijk te volbrengen³⁰⁶. Laat staan dat ze over de capaciteit beschikte om een horde organisatoren verspreid in de stad in bedwang te houden via gerichte controles.

Het was voor alle betrokkenen al gauw duidelijk dat dit niet tot de kerntaken van een reguliere theaterwerking behoorde. De inning en de controle op de taken verschoof al snel naar het *Bureau de Bienfaisance* – het Bureau van Weldadigheid – een aparte administratie die naast de *Hospices Civils* – de Burgerlijke Godshuizen – opereerde binnen ieder gemeentebestuur. Uit de Antwerpse archieven viel af te leiden deze regeling al aan de gang was vanaf 1806. Het was niet meteen duidelijk of de wetgever dit ook expliciet toeliet, maar in de praktijk kwamen dergelijke afwijkingen van het wetgevend kader wel vaker voor. Zo was het in principe al vanaf 1806 zo dat volgens een Franse nationale wet 25% van hun omzet op bals moesten afstaan aan de overheid, in plaats van 10% die voor alle andere vormen van openbaar vermaak golden³⁰⁷. De Antwerpse controleurs bleven in de praktijk nog jarenlang halsstarrig 10% innen, ook op de bals. Even later, vanaf 1807 al, was er sprake van een

³⁰⁶ Timothy de Paepe, "Une place pour les comedies... : de relatie tussen inrichting, repertoire en gebruik van de Antwerpse theatergebouwen tussen 1610 en 1762" (Universiteit Antwerpen, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2011), <http://anet.be/record/opacirua/c:irua:86554>.

³⁰⁷ Pasinomie: collection complète des lois, décrets, arrêtés et règlements généraux qui peuvent être invoqués en Belgique. Première Serie 1788 - 1814, Tome Quatorzième (Bruxelles: Bruylant, 1836), 35: "Décret qui proroge, pour l'année 1809, la perception des droits sur les spectacles, etc. Voy. Décrets du 8 fructidor an 13, du 9 décembre 1809. Art. 1: Les administrations charitables des pauvres et des hospices sont autorisées à percevoir comme par le passé, pendant le cours de l'année 1807 et des trois mois antérieurs, dix jours, antérieur à ladite année, le droit d'un décime par franc en sus du prix de chaque billet d'entrée et d'abonnement dans tous les spectacles ou il se donne des pièces de théâtre. Art. 2: Les administrations charitables des pauvres et des hospices sont pareillement autorisées à percevoir pendant le même espace de temps, le droit d'un quart de la recette brute pour les bals, les feux d'artifices, les concerts, les courses, les excercises des chevaux et généralement pour toutes les danses et fêtes publiques ou l'on est admis en payant les rétributions exigées, ou par la voie des cachets, ou par billets, ou par abonnement."

wettelijk kader dat een abonnementsstelsel voor kleine bals mogelijk maakte, waardoor cafés of kleinere organisatoren via de plaatselijke politiecommissaris een vergunning konden bekomen die ook instond voor de controle op de naleving ervan³⁰⁸. In het Antwerpse OCMW archief waren aanwijzingen te vinden voor het bestaan van een abonnementsstelsel maar pas vanaf 1810. De organisatie ervan bleek als van ouds stevig in handen van het *Bureau de Bienfaisance*. De Antwerpse politiecommissaris bleef geheel buiten spel. Het *Bureau* controleerde de naleving van haar abonnementen zelfstandig via een netwerk van controleurs die ze zelf in dienst nam.

Zo werd duidelijk dat tussen de wil van de wetgever in Parijs en de dagelijkse praktijk van de stedelijke overheden in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège soms een diepe kloof gaapte. Dit kwam wellicht omdat de *Convention Nationale* net iets te vaak op maat van de Franse hoofdstad regeerde waar ze ook gevestigd was. Verdere vergelijking met andere stedelijke contexten stelde dit beeld verder scherp. Uit een steekproef van de archieven van de *Bureaux de Bienfaisances* van Lier, Sint-Niklaas, Mechelen, Gent, Wetteren en Leuven bleek dat het plaatselijke bestuur de inning van de taksen op gemakkelijkheden hoegenaamd niet als prioritair zag. Zoals gezegd, was er, op enkele schaarse verwijzingen in de jaarrekeningen na, geen spoor terug te vinden van systematische controles op bals of van het innen van taksen. Enkel voor het uitgesproken republikeinse *Pays de Liège* kon een gelijkwaardige administratieve *rigueur* worden aangetroffen. Kenschetsend was ook de situatie in Gent waar een sluitende controle pas op na 1822 voor, toen het Hollandse bestuur een nieuw wettelijk kader oplegde dat de gemeentelijke overheden het recht gaf de inning te organiseren naar eigen goeddunken.

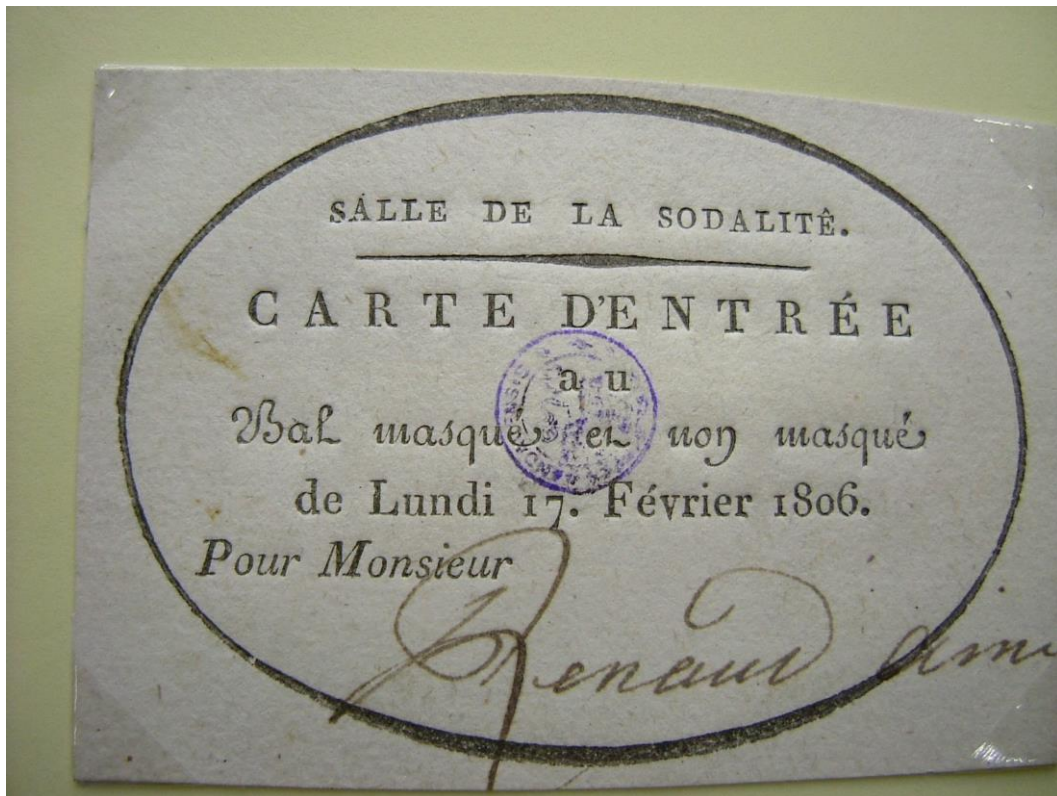
Het Antwerpse *Bureau de Bienfaisance*: een verhaal van jagers en stropers

Het contrast tussen de jaarrekening van de Antwerpse *Bureau de Bienfaisance* voor het jaar XIII (1805) en de systematische administratie die vanaf 1806 werd teruggevonden, gaf een eerste indicatie dat de aanpak van de plaatselijke controleurs over de tijd werd bijgesteld. Onder sectie 7 van de jaarrekening getiteld *Produit du Loyer de la Salle du Spectacle & du 10ième de la Recette du Spectacle, Bals, Concerts, etc* werden voor 1805 enkel de vermelding van de redoutes en de opvoeringen in het *Grand Théâtre* aangetroffen, naast deze van enkele meer prestigieuze burgerlijke concertverenigingen zoals *Le Concert à la Sodalité*, *Le Concert dit de l'Alcôve* en *Le Concert dit l'Ancien Concert*. Maar 6 organisatoren van bals tijdens de carnavalsperiode werden expliciet vermeld: *Van Immerseel*, *Adnet*, *L'Homme Sauvage*, *la Salle des Arquebusiers* en *à la Garenne*. Dit bleken allemaal locaties die hoofdzakelijk door één of meerdere officieel erkende verenigingen samen werden uitgbaat. Amper een jaar later doken plots twee keer zo veel locaties op. Vanaf 1810, wanneer het abonnementsstelsel eindelijk van de grond kwam in Antwerpen, meldden de controleurs er meteen 26.

³⁰⁸ *Duvergier, Collection complète des lois, décrets, ordonnances, réglemens avis du Conseil d'état, publiée sur les éditions officielles du Louvre; de l'Imprimerie nationale, par Baudouin; et du Bulletin des lois; (de 1788 à 1830 inclusivement*, 199: "2 novembre 1807 Décret sur les droits en faveur des pauvres sur les spectacles bals et fêtes Recueil officiel du ministère de l'intérieur. Sur Le rapport du ministre de l'intérieur. Art. 2: A l'avenir et à compter de 1808 le préfet de police ne délivrera aucune permission de donner à danser dans les établissements connus sous le titre de guinguettes qu'à la charge de verser comptant dans la caisse des pauvres et des hospices de la ville de Paris pour tenir lieu du quart de la recette qu'ils sont tenus de payer en faveur des pauvres une rétribution qu'il fixera dans la proportion des abonnemens consentis par quelques uns de ces établissements dans le cours des années précédentes."

Controle loonde, maar in hoe verre was ze ook effectief? De achilleshiel van dit soort van wettelijk kader bleef de oncontroleerbaarheid van individueel bezoek bij de toenmalige stand van de techniek. Al beschikte men via de Antwerpse archieven over zeer gedetailleerde tellingen van bezoekersaantallen, door de aard van de bron bleef het altijd de vraag of niet heel wat vissen door de mazen van het net glipten. Wat niet wilde zeggen dat er veel bals in het zwart werden georganiseerd. De controle of een bal legaal was of niet was, zoals in hoofdstuk 2 van deel I werd aangetoond, nog redelijk eenvoudig te organiseren. Vermoedelijk ging het eerder om ontwijking dan ontduiking. Een organisator had, bij een taks die per betalende bezoeker moest worden berekend, er rechtstreeks baat bij om het officiële bezoekersaantal zo laag mogelijk te houden. Bij een taks van 10% betekende elke 10 bezoekers minder uiteindelijk 1 ticket meer winst. Bij een taks van 25% was dat zelfs per 4 betalende bezoekers.

Hoe gingen de controleurs te werk? Uit de archieven kon worden opgemaakt dat een hoofdcontroleur een legertje assistenten optrommelde die, elke avond dat een bal plaatsvond, ter plaatse het aantal bezoekers gingen controleren. Dit gebeurde aan de hand van de ingeleverde entreekaartjes (de zgn. *contremarque*) of door middel van een hoofdtelling. Eén zo'n dergelijk kaartje bevond zich in de collectie porseleinkaarten van de Universiteitsbibliotheek Gent, maar dan voor een bal in de Gentse Sodaliteit uit 1806. Het was een hard kartonnen exemplaar met een mooie opdruk. De productie ervan moet voor organisatoren behoorlijk wat gekost hebben. Het was eerder onwaarschijnlijk dat de organisatoren van bals in herbergen bvb. dat er voor over hadden om hun bals in goede banen te leiden.



Afbeelding Nr.25: Entreekaartje van de Gentse sodaliteit uit 1806– Bron: Archief van de Universiteit Gent, ARM 4101

Dit vermoeden werd ook bevestigd door een reeks documenten uit het Antwerpse OCMW archief. Het betrof stapeltjes contracten tussen de zaaluitbaters en de burgerlijke godshuizen waarin ook telkens de naam vermeld stond van de controleur die aanwezig zou zijn. Aan de achterkant van een afschrift van deze contracten noteerden de controleurs routineus het aantal bezoekers. Soms gebeurde dit door eenvoudigweg te turven wat de voornoemde hoofdtellingen suggereerde. Al valt te betwijfelen dat, hoe gemotiveerd deze heerschappen ook waren, ze in staat zouden zijn geweest alle bezoekers van alle bals in Antwerpen minutieus na te tellen. Organisatoren wisten toen al: om *party crashers* buiten te houden moet je ogen op je rug hebben. Zeker wanneer die bezoekers vaak ook nog lid waren van de vereniging die het bal organiseerde zodat zowel publiek als organisator onder één hoed speelden.

Remuneration pour les services
de l'administration de l'Etat de
Belgique le sieur Deconinck
l'Etat de l'Etat de l'Etat de l'Etat
donnera ce l'Etat de l'Etat de l'Etat
petites Remuneration de l'Etat de l'Etat
faire payer le quart de la somme
cette, a l'Etat de l'Etat de l'Etat
l'Etat de l'Etat de l'Etat de l'Etat
l'Etat de l'Etat de l'Etat de l'Etat
l'Etat de l'Etat de l'Etat de l'Etat

Dated 25 Mar 1862

The Receiver General of the
Belgium & the Kingdom of the Netherlands

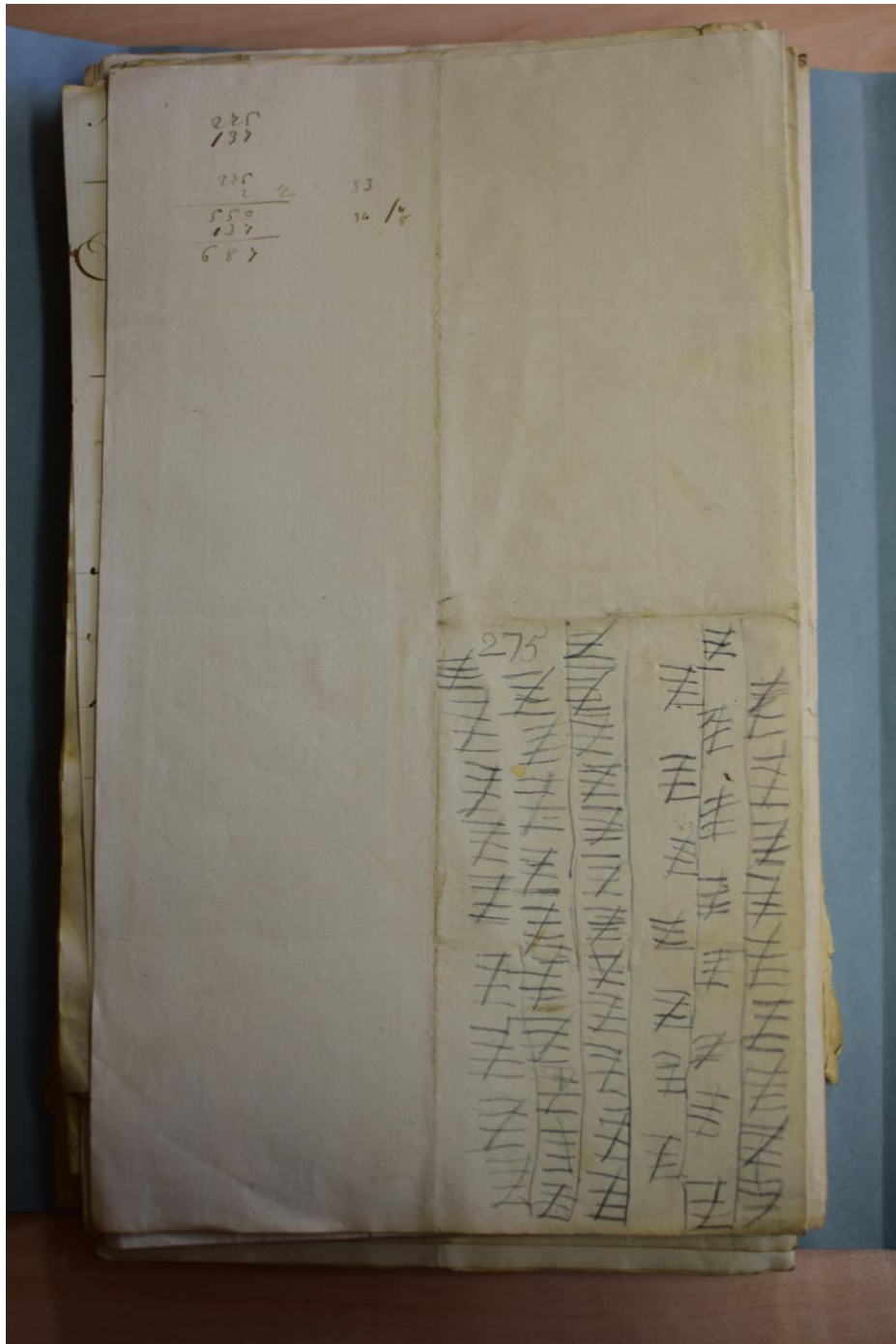
Charles L. Moore



Notre pour avoir l'Etat de l'Etat de l'Etat
l'Etat de l'Etat de l'Etat de l'Etat
Dated 26 Mar 1862

Signature des X l'Etat de l'Etat de l'Etat
l'Etat de l'Etat de l'Etat de l'Etat
notre l'Etat de l'Etat de l'Etat

Charles L. Moore



Afbeelding Nr. 26: Controle van de Homme Sauvage voor de petite kermesse van 1812. Voorkant met het contract en achterkant met geturfde bezoekersaantallen – Bron: Stadsarchief Antwerpen, Archief van het OCMW Antwerpen – 2294#2463

Op basis van deze contracten en de bijbehorende analyses die de administratie bij tijd en wijlen opstelde, kon een eerste systematisch en betrouwbaar overzicht worden gecreëerd van locaties waar bals hadden plaatsgevonden voor de periode 1806 – 1813. Andere bronnen, zoals commerciële almanachs of commerciële inlassingen in dagbladen (er was er voor Antwerpen destijds maar één: de Gazette van Antwerpen), leverden geen bijkomende informatie op. Dat was ook begrijpelijk. Dergelijke media richtten zich hoofdzakelijk tot de elite die zich verenigde in sociëteiten en die beschikten in de regel over een eigen lokaal.

Wanneer men lid was van een dergelijke vereniging, wist men heus wel de weg te vinden. Er waren bijgevolg enkel die prestigieuze etablissementen in terug te vinden die het hun status verplicht waren een inlassing te betalen. Dergelijke zaken vormden hoe dan ook maar een fractie van het aanbod. Bijkomend leverden een unieke collectie balaffiches uit de theaterarchieven van het OCWM Antwerpen wel interessante aanwijzingen op in verband met de commerciële strategieën van de uitbaters, zoals het aanbieden van gratis een diner of buffet tijdens bals. Maar uiteindelijk vermeldden ze geen nieuwe locaties of uitbatende verenigingen die niet voorkwamen in de administratieve dossiers.



Afbeelding Nr. 27: Affiche voor een bal in De Wildeman voor de petite kermesse van een jaartje vroeger (1811) – Bron: Stadsarchief Antwerpen, Archief van het OCMW Antwerpen – 2294#2498 tot en met 2521

Chaos of dynamiek, maar vooral toch chaos

Op eerste gezicht wekten de snelle veranderingen in de administratieve opvolging de indruk dat er een sterke dynamiek heerste, maar misschien was chaos een adequatere term. Wanneer men de gegevens meer in detail bekeek, werd snel duidelijk dat zelfs binnen één seizoen of zelfs binnen één carnavalsweek weinig of geen regelmaat te bespeuren viel in de aantallen of namen van de Antwerpse locaties. Ook voor de publieksaantallen per locatie bleek de afwisseling soms extreem. In de carnavalsweek gold dat het bal op *mardi gras* traditioneel het meeste volk trok. Voor het jaar 1806 gold voor vrijwel elke uitbating dat voor de drie bals die op zondag 16, maandag 17 en dinsdag 18 februari werden georganiseerd, het verschil tussen de bezoekersaantallen tijdens het eerste en het derde bal gemiddeld een factor 3 bedroeg. Een iets minder markant verschil vond ik terug in het overzicht van 1812, maar het ging nog steeds om een factor 2,4 (datareksen, zie bijlage Nr. 3).

Compte de Recette qui rend la Vierge Vierge
 toutes aux Sœurs Adressées à l'usage des Sœurs
 de la perception du 10^{me} sur le produit des bals Stray

Janvier 16	recu de la managerie ouverte aux Sœurs	5. 91
" 16	du Bal	20. 31
" 17	du même id	41. 24
" 18	du même id	66. 67
" 16	d'un denier et de deux pour cent	6. 13
" 17	" " " "	13. 66
" 18	" " " "	17. 79
" 16	d'un denier à l'homme Sauvage	9. 26
" 17	" " " "	10. 47
" 18	" " " "	22. 22
" 16	d'un denier et de deux pour cent	31. 54
" 17	" " " "	78. 67
" 18	" " " "	88. 97
" 16	d'un denier à la Paroisse	31. 71
" 17	" " " "	92. 56
" 18	" " " "	95. 21
" 16	d'un denier au Corps	1. 70
" 17	" " " "	1. 70
" 18	" " " "	3. 90
" 25	" " " " Chez deux pour cent	7. 52
" 25	" " " " "	26. 40
" 25	" " " " à l'homme Sauvage	11. 52
" 25	" " " " à la Paroisse	54. 92
" 25	" " " " Chez deux pour cent	64. 27
		1772. 62
		2. 386. 01
		273. 01

Afbeelding Nr. 28: Overzicht van alle bals januari en februari 1806. de cijfers geven enkel de omzet weer per datum – Bron: Stadsarchief Antwerpen, Archief van het OCMW Antwerpen – 2294#2463

The image shows an open historical ledger book with handwritten entries. The pages are filled with columns of numbers and some text, organized in a structured manner. The bottom row of the visible pages contains the following numbers: 1475, 2473, 3549, and 1752. The handwriting is in cursive, typical of the early 19th century. The book is placed on a wooden surface.

Afbeelding Nr. 29: Overzicht carnavalsbals 1812 in Antwerpen. De onderste lijn van dit laatste archiefstuk toonde de totalen – dag 1: 1475, dag 2: 2473, dag 3: 3549, dag 4: 1752. – Bron: Stadsarchief Antwerpen, Archief van het OCMW Antwerpen – 2294#2463

Men kan zich afvragen waarom iemand zo nodig drie bals moest organiseren wanneer men uit ervaring kon weten dat alleen het derde in de rij geld zou opbrengen? Men zou dit als een uitvloeisel van een diepgewortelde traditie kunnen beschouwen, maar was het dat ook? Men zou er kunnen van uitgaan dat het publiek nu éénmaal op al die dagen bals verwachtte. Maar dan zouden ze ook moeten zijn komen opdagen, wat niet gebeurde. Het leek economisch bezien, geen rationele keuze. In een vrije marktsituatie zou men verwachten dat dergelijke strategieën geen lang leven beschoren konden zijn, omdat de markt vraag in principe sturend zou moeten werken op het aanbod. In de praktijk was daar weinig van te merken tijdens de 6 jaar waarvoor overzichten beschikbaar waren.

Het leek daarom waarschijnlijker dat we hier met een andere economische rationaliteit te maken hadden. Vermoedelijk speelde de collectieve onderhandelingskracht van muzikanten een bepalende rol. Speellieden kenden tijdens het Ancien Regime als beroeps categorie een lange traditie van collectieve loononderhandeling³⁰⁹. Wanneer zij er collectief naar streefden om drie dagen betaald te worden tijdens de carnavalsweek in plaats van één dag had dat wellicht zo zijn redenen. Uit kwitanties van muzikanten uit Aalst en Sint-Niklaas viel op te maken dat het de geplogenheid was dat muzikanten naast hun loon in baar geld, ook maaltijden, bier en overnachtingen werden aangeboden. Alles bij elkaar genomen, was voor hen elke dag spelen voor een goed loon waarschijnlijk aantrekkelijker dan slechts één dag voor een hoger loon. Aangezien de vraag naar muzikanten precies in de carnavalsweek enorm piekte en er in die specifieke week een schaarste ontstond, zaten ze in een sterke

³⁰⁹ Godelieve Spiessens, "Geschiedenis van de gilde van de Antwerpse speellieden, bijgenaamd Sint-Job en Sint-Maria-Magdalena: deel II: 1600-1650", *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 28-30, 1974-1976, p. 24-111, z.d., <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:13234958>.

onderhandelingspositie. Zo slaagden ze erin de herbergiers te dwingen hen voor de hele carnavalsweek te engageren i.p.v. voor één of twee dagen. Herbergiers wilden op hun beurt ook hun eigen risico's spreiden. Als ze dan toch de muzikanten elke dag moesten betalen, konden ze maar beter elke dag spelen ook of er veel publiek kwam opdagen of niet. Het was een beetje de bluts met de buil.

De sociale geografie van danszalen in Antwerpen 1800 – 1813: een poging tot analyse

Christophe Charle beschreef hoe sociale geografie een overzicht kan geven van entertainment-plekken en van hun relatieve belang binnen de context van één stad. Ook de vergelijking tussen verschillende steden leverde bijkomende inzichten op³¹⁰. Deze inzichten worden hier niet betwist, maar anders dan Charle rees er op basis van de Antwerpse gevalstudie toch het vermoeden dat de oorsprong van de *société de spectacles*, eerder in de periode 1790 – 1820 lag dan in de tweede helft van de 19de eeuw, de periode die hij vooral bestudeerde. Zowel de wettelijke, administratieve als economische basis hiervoor werden in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège (en wellicht ook in Parijs en Frankrijk) al vlak na de Franse revolutie en aan het begin van de 19de eeuw gelegd. De monografie over Parijse bals van Gasnault gaf al enkele interessante aanwijzingen in die richting waarbij deze gevalstudie duidelijke aanwijzingen opleverde voor de Antwerpse situatie. Er bestond al veel eerder een gedifferentieerd aanbod aan entertainment en de economische dynamiek die uitging van deze periode zorgde al zeer vroeg voor een geografische verankering van de duurdere theaterzalen in wijken die in het stedelijke weefsel als exclusief, duurder of residentieel geboekstaafd stonden. Later in de 19de eeuw zouden de trends die tussen 1800 en 1815 werden geïnitieerd in Antwerpen eerder verder worden uitgebouwd en bekrachtigd dan dat ze er fundamenteel van afweken. De contouren van de huidige Antwerpse theaterwijk gelegen tussen de Leien, de Leopoldstraat en de Meir, waren bijvoorbeeld al zichtbaar rond 1815. De achterliggende reden, luidde dat de verankering van entertainmentinfrastructuur in de vorm van vastgoedinvesteringen door burgerlijke sociëteiten van een nieuw type (cfr. De Aalsterse gevalstudie die in hoofdstuk 4 aan bod komt) een langdurig effect resorteerde in het stedelijke weefsel. Deze eerste gevalstudie wil vooral peilen naar de motieven voor deze vroege verankering.

Door na te gaan waar de dansgelegenheden zich bevonden waar regelmatig werd gedanst, werd getracht te achterhalen of deze zich in volkse wijken dan wel in residentieële buurten bevonden. Binnen het Antwerpen van 1800 – 1813 konden maar twee afgegrensde sociaal-economische zones worden onderscheiden op vlak van entertainment infrastructuur, gebaseerd op de feiten die ter beschikking stonden: een volkse en een residentieële. Enerzijds had men de eerder volkse woonwijken achter de Scheldekaaien, de Burchtgracht, de straatjes rond het vleeshuis tot aan het toen vers aangelegde Napoleondok en de buurten die tussen de Citadel en de Scheldekaaien gelegen waren. Anderzijds waren er de meer residentieële, nieuwe wijken die in de loop van de 16de en 17de eeuw waren verkaveld. Ze lagen meer westelijk tegen de Leien aan in het gebied dat zich vandaag situeert tussen de huidige Lange Gasthuisstraat, de Meir en de Leien. De percelen waren er groter en er waren ook enkele schuttershoven gevestigd. Schuttershoven waren traditioneel de plekken die de

³¹⁰ Christophe Charle, *Théâtres en capitales: Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914* (Albin Michel, 2015).

elites, verenigd in gewapende gildes, zich toe-eigenden in het stedelijke weefsel van de binnensteden in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Niet zelden waren ze op plaatsen gevestigd waar zich ook later in de 19de eeuw (tussen 1820 en 1860 – tot aan de slechting van de stadstol, de eerste residentiële wijken zouden ontwikkelen: tussen de oude middeleeuwse omwalling en de nieuwe bolwerken uit de Spaanse tijd.

Op de keper beschouwd was dit een vrij grove opdeling waarbij in feite grote delen van de stad buiten beschouwing werden gelaten. De reden hiervoor was, dat voor deze periode te weinig gegevens beschikbaar waren over de inkomstenstaat van de gemiddelde Antwerpenaar om deze opdeling verder te kunnen verfijnen. De vroegst bekend systematisch geregistreerde kohierbelasting gebaseerd op het nieuwe kadaster, waren deze van de Belgische periode na 1830. Het was deze informatie die via het GISHistorical Antwerp project beschikbaar werd gesteld. Om een sociaal-economische analyse van de geografie van de entertainmentinfrastructuur echt handen en voeten te geven, waren vroegere gegevens onontbeerlijk geweest, maar die bleken niet systematisch voorradig bij de huidige stand van het onderzoek.

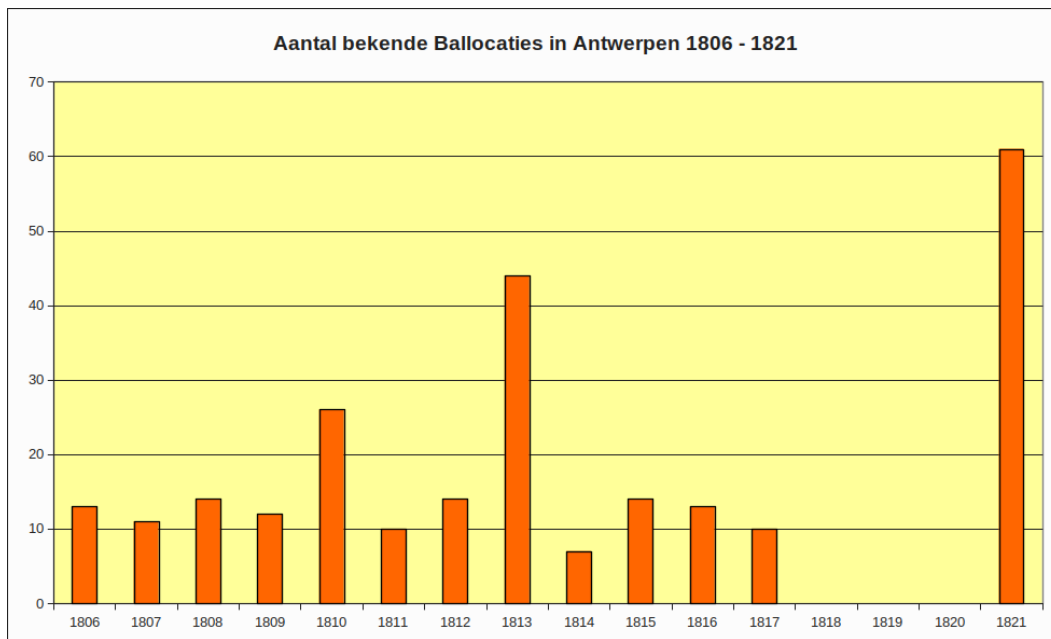
Idealiter was ook een evolutie zichtbaar geworden waarbij een kaart per jaar of om de paar jaar zou zijn opgemaakt. Uiteindelijk bleek dit niet haalbaar op basis van de gegevens uit het OCMW archief en het Stadsarchief Antwerpen. De verschillen per jaar waren te groot, zowel in aantallen danszalen als in de namen die in de documenten voorkwamen. Omdat de bestuurlijke benadering even zo veranderlijk bleek, leek het voor een analyse van de sociale gelaagdheid van de locaties in Antwerpen raadzamer om het overzicht op een zo volledig mogelijke lijst te baseren.

De lijst die als uitgangspunt werd gebruikt, betrof het register van de herbergen waarin door de Franse bestuur alle vergunde zaken noteerde per wijk. De eerste versie van die lijst bestond al vóór 1796 en werd reeds in hoofdstuk 2 van deel 1 besproken in verband met de vroegste vermelding van danszalen in het Antwerpse. In dat register – dat oorspronkelijk met heel andere bedoelingen was opgemaakt dan taxatie of vergunning (nl. veiligheid) – waren her en der indicaties over het organiseren van bals. *On y danse* stond dan in de marge dan genoteerd. Vergelijkbare lijsten bestonden ook voor 1811 en ook nog voor 1813³¹¹. Vooral deze laatste lijst bleek het meest volledig. Na een initiële analyse, werd ze later nog aangevuld met gegevens uit het OCMW archief. De uiteindelijke lijst op basis waarvan het kaartmateriaal hieronder werd ingekleurd, was met andere woorden een soort compilatie. De combinatie van de twee bronnen leverde uiteindelijk een bruikbaar totaalplaatje op: enerzijds de zekerheid dat er regelmatig bals werden georganiseerd en de precieze locatie in de stad.

Tegelijkertijd maakten de taxatiedossiers op zich nog andere analyses mogelijk. Zo lieten deze gegevens toe om bijvoorbeeld de evolutie van het aantal danszalen over de jaren heen volgen, wat interessante informatie opleverde voor de dynamiek veroorzaakt door de van oorsprong Franse dansrage in Antwerpen. Vanaf 1806 tot en met 1816 schommelde het

³¹¹ "Politiearchief Antwerpen, Hoofdcommissariaat, 2de Bureel (Veiligheid), Lijst van herbergen en herbergiers in de vijf wijken 1798 - 1831", 731#1685, Stadsarchief Antwerpen, geraadpleegd 4 oktober 2019, <https://felixarchief.antwerpen.be/archievenoverzicht/329711>; "Politiearchief Antwerpen, Hoofdcommissariaat, 2de Bureel (Veiligheid), Index van hotels, herbergen, cabarets, café's, publieke huizen van de 5 wijken 1812 - 1813", 731#1685, Stadsarchief Antwerpen, geraadpleegd 4 oktober 2019, <https://felixarchief.antwerpen.be/archievenoverzicht/329711>.

aantal danszalen dat per jaar werd geregistreerd in Antwerpen tussen de 11 en 14. Maar het totaal aantal verschillende locaties dat over de jaren heen kon worden geïdentificeerd evolueerde als volgt:



Afbeelding Nr 30: Evolutie van het aantal identificeerbare balzalen per jaar in Antwerpen tussen 1806 en 1816 – Bron: Stadsarchief Antwerpen, Archief van het OCMW Antwerpen – 2294#2463

In 1816 waren nog slechts 5 van de oorspronkelijk 12 organisatoren dezelfde als in 1806, de rest was inmiddels meermaals gewisseld. De piek in 1810 was het gevolg van de implementatie van het abonnementstelsel. De tweede piek in 1821 was toe te schrijven aan de invoer van de nieuwe regelgeving in het Hollandse bestuur dat gemeentebesturen zelf verantwoordelijk maakte voor de inning van deze taksen. Over het algemeen leverde dit een wel heel dispaat beeld op. Hiervoor waren een paar mogelijke verklaringen: ofwel verliepen de controles zodanig *ad hoc* dat er onmogelijk een lijn kon zitten in de registratie, ofwel veranderde de manier van controleren over de tijd waardoor de gegevens van vóór 1810 niet meteen te vergelijken waren met deze van daarna. De eerste mogelijkheid klopte tot op zekere hoogte maar niet in die mate dat ze dergelijke grote verschillen kon verklaren. De totale aantallen van bals en locaties waren niet onoverkomelijk groot in verhouding tot het aantal controleurs. Er waren ook geen systematische klachten van herbergiers over willekeur van de controleurs en ook intern, binnen de administratie, waren geen signalen in die zin terug te vinden. Uiteindelijk bood het abonnementstelsel voor de cijfers na 1810 nog de meest plausibele verklaring. De archieven bevatten vooral dossiers van de grotere zaken die per verkocht ticket werden getaxeerd. Die werden bij voorkeur via plaatsbezoeken gecontroleerd, terwijl de kleinere zaken, die meestal gratis bals aanboden en daarbij rekenden op de consumptie, na 1810 via forfaitaire regelingen werden belast. Hierdoor kwamen de namen wellicht minder frequent voor in de opvolging van de taxatie, maar bleef hun naam wel op de lijst van de vergunde herbergen gemarkeerd als danszaal.

Economische chaos als drijfkracht voor verandering

Meer in het algemeen, leek de verklaring voor de soms extreme wisselingen eerder toe te schrijven aan de bijzonder chaotische dynamiek die de Antwerpse horeca in dezelfde periode doormaakte. Deze werd veroorzaakt of versterkt door het nieuwe Franse bewind, maar ze was, specifiek wat betreft de herbergen, waarschijnlijk al wel aan de gang vóór hun komst. In navolging van Jozef Van Hout die zijn masterscriptie aan de geschiedenis van de Antwerpse herbergen wijdde, kan men veronderstellen dat de opkomst van cabarets waar werd gedanst al startte vanaf 1791. In dat jaar verviel de traditionele beroepsbescherming op het uitbaten van cabarets en herbergen onder impuls van nieuwe jozefitische wetgeving. Voortaan volstond het voor iedere burger om bij de overheid een patent aan te vragen dat in principe niet kon worden geweigerd.

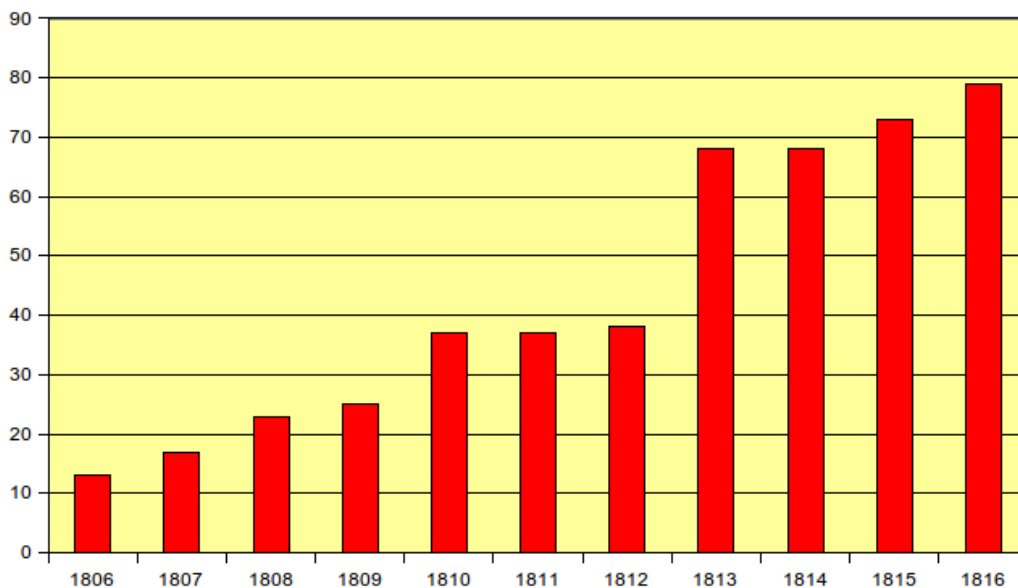
Maar de nieuwe wetten uit Wenen werden door de lokale besturen in de Zuidelijke Nederlanden soms maar schoorvoetend gevolgd. Daardoor lieten de gevolgen zich pas voelen na 1796, het eerste jaar waarin systematische tellingen werden georganiseerd door de Fransen. In 1813 telde de stad 681 herbergen, een toename van 92,37 % in vergelijking met 15 jaar voordien. De trend was toen nog niet over haar hoogtepunt heen. Uit de eerste controlelijsten die door het Hollandse regime werden opgemaakt in 1817 trof van Hout nog eens 439 nieuwe herbergen aan, terwijl slechts 96 drankhuizen hun deuren sloten in vergelijking met 1813. In september 1817 overschreed het aantal herbergen binnen de Antwerpse wallen de magische grens van 1000 met 1024, een toename met nog eens 65,35% op nog geen drie en een half jaar tijd³¹². Een exponentiële groei van het aantal danszalen leek, kortom, niet zo heel verwonderlijk in het licht van deze cijfers. Opmerkelijk was wel dat de danszalen slechts om relatief gering in aantal waren t.o.v. het totaal aantal herbergen. In 1813 waren 68 danszalen terug te vinden op een totaal van 681 herbergen waar af en toe een bal werd georganiseerd. Dat is net geen 10% van het totaal.

De professionalisering van de jagers

Deze groei was beduidend genoeg om een verdere professionalisering van het controleapparaat in dienst van de burgerlijke godshuizen te verantwoorden. De hoofdcontroleur van de burgerlijke godshuizen, dhr. Moons, besliste in 1810 om het Parijse regiesysteem ook in Antwerpen toe te passen (dat mocht, zoals gezegd al vanaf 1807 – zie hoger). De controleurs van Moons bezochten voortaan ook kleinere gelegenheden om zodoende taksen te innen en te registeren. Het gevolg van dit gewijzigde beleid liet zich raden. Onmiddellijk doken een hele reeks nieuwe danslocaties op in de overzichtslijsten. De statistiek piekte naar 26 bekende danslocaties in 1810, waarvan 16 volstrekt nieuwe namen. Zoals gezegd zorgde de invoering van het abonnementssysteem ervoor dat niet alle namen van herbergen in de OCMW archieven jaarlijks vermeld bleven. Na een tijdje werden ze gewoon als danszaal gemarkeerd in de lijst van herbergen en van daaruit opgevolgd. Daarom leek het opportuun om ook een cumulatieve statistiek op te stellen waarbij jaar na jaar (voor zo ver ze terug te vinden waren) de aantallen van de nieuwe danszalen optelde bij de reeds bekende. Hierdoor vertoonde deze statistiek een steeds klimmende lijn wat wellicht ook niet de exacte evolutie schetste, omdat er wellicht ook zaken verdwenen of niet langer als danszaal opereerden, maar de algemene trend sloot wel beter aan bij de werkelijkheid op het terrein. Het totaal aantal plaatsen waar tussen 1806 en 1810 meerdere geregistreerde bals werden georganiseerd evolueerde hierdoor naar maar liefst 38. Wanneer op dezelfde

³¹² Van Hout, "De Antwerpse herbergen 1750-1850, Van Hout, Jozef".

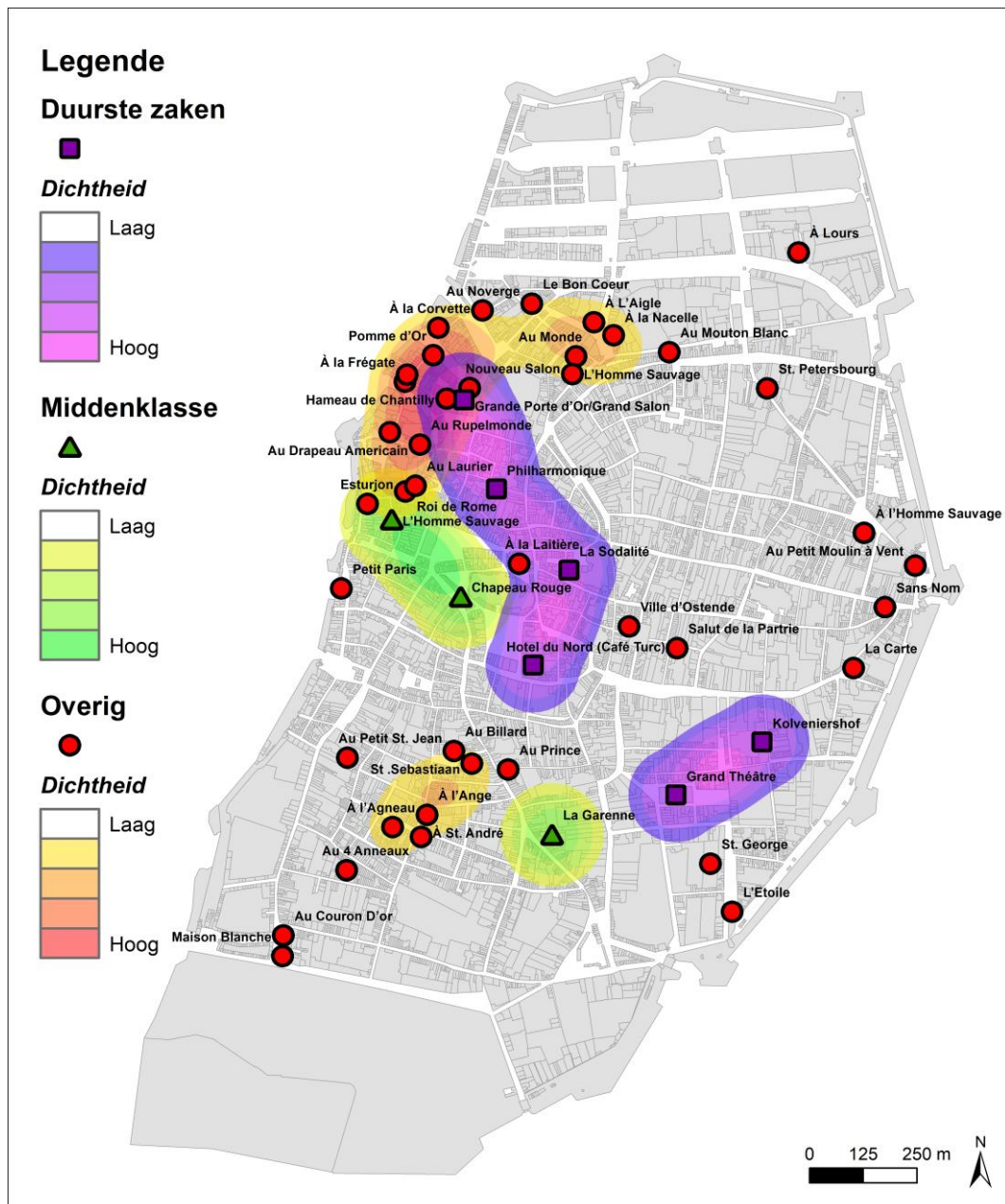
manier verder de jaarcijfers bij elkaar op werden geteld, kwam dit cijfer in het volgende piekjaar 1813 op 68 locaties te staan en tegen het laatste betrouwbare boekjaar, 1817, tot niet minder dan 79.



*Afbeelding Nr 31: Cumulatieve lijst van het aantal danszalen in Antwerpen tussen 1806 en 1816 –
Bron: Stadsarchief Antwerpen, Archief van het OCMW Antwerpen – 2294#2463*

Tenslotte kwamen een aantal locaties op geen enkele lijst expliciet voor. Er werd blijkbaar verondersteld dat ze algemeen bekend waren. Hun precieze locatie werd nergens geëxpliciteerd. Het ging doorgaans om grotere historische panden in de stad die ook op een historische kaart gemakkelijk konden worden herkend (*Grand Théâtre*, de Sodaliteit, De Beurs, enz). Deze zaken voegde ik handmatig toe aan de cumulatieve.

Wanneer men deze cijfers nu vergeleek met deze van de danszalen die konden worden gelokaliseerd, bleven in totaal slechts 45 locaties over. Op basis van deze gegevens maakte lason Jongepier, medewerker van GISHistorical Antwerp, een contemporaine GIS laag aan die de perceelsgrenzen uit die periode als onderlaag gebruikte.



Afbeelding Nr. 32: Locaties waar bals werden georganiseerd ca 1813 – Bron: Stadsarchief Antwerpen, 731#1776 & 731#1777 – HISGIS verwerking: Iason Jongepier, GISHistorical Antwerp (UAntwerpen/Hercules Foundation)

De verschillende icoontjes op de kaart verfijnen de sociale geografische analyse op basis van de analyses uit de taxatiedossiers. Deze leverden bruikbare gegevens op i.v.m. met de ticketprijzen van de zalen die niet volgens het abonnementssysteem werkten. Het abonnementssysteem werd maar toegestaan door de controleurs wanneer het bijvoorbeeld ging om gratis bals in kleinere zalen of waar een verplichtte consumptie als entree werd gehanteerd. Zalen die wel tickets verkochten waren derhalve ook de duurdere zaken. Tussen die duurdere etablissementen kon verder nog een onderscheid worden gemaakt tussen deze die tijdens de periode 1811 - 1815 meer dan 1 fl. per ticket rekenden en zij die onder deze prijs bleven.

Meer dan 1 fl:

- *Grand Théâtre*
- Grand Salon Salsman
- *Sodalité*
- Garenne
- Arquebusiers (het huidige *Kolveniershof*)
- Philharmonique (na 1813)
- Hotel Du Nord

1 fl of minder:

- Homme Sauvage
- Chapeau Rouge

De geabonneerde zaken kregen op de kaart een gewoon rood bolletje mee, de zaken onder 1 fl. een groen driehoekje en de zaken van 1fl of meer een paars vierkantje. Daarnaast liet lason ook een geautomatiseerde *kernel density analyses* uit zijn GIS-systeem op de spreiding van de zaken los, wat gecombineerd het bovenstaande beeld vervolledigde.

Zo te zien bakenden zich een aantal zones af waar zich meer danszalen bevonden dan elders in het Antwerpen tussen 1807 en 1813:

- de oude kernstad rond de burchtgracht (*Rue des nathes – Canal des Haraing*): hier was traditioneel ook de prostitutie te vinden waarmee danszalen later in de 19de eeuw vaak in verband zullen worden gebracht;
- de Sint-Andrieswijk: was traditioneel een volkswijk waar zich later in de 19de eeuw ook nog aanzienlijke concentraties aan danszalen zullen voordoen;
- de Borgerhoutse poort: de belangrijkste toegangspoort van de stad en in mindere mate de boekstraat die uitgaf op de citadel; in de loop van de 19de eeuw zal men gelijkaardige concentraties aan danszalen in stationsbuurten of aan belangrijke invalswegen of poorten terugvinden;
- de huidige theaterwijk: *Grand Théâtre - Kolveniershof – Jardin St. Georges* (later de Philharmonique) en daar niet ver vandaan de *Garenne – Le Prince au Rozier - de Chapeau Rouge* : dit waren de duurdere zalen, verbonden aan de nieuwe burgerlijke muzikale sociëteiten die een kapitaalkrachtiger publiek aanspraken en die een grotere capaciteit bezaten.
- geïsoleerde, maar toch belangrijke zalen: de Grand of Nouveau Salon Salsman in de buurt van de Sint-Pauluskerk, de Homme Sauvage aan de huidige Kaasstraat (op de plaats waar zich vandaag de Cinema Cartoon's bevindt), de Sodaliteit (de huidige Notenbohmzaal van de Conscience Bibliotheek) en de Oude Beurs aan de Hofstraat.

De voorlopige conclusie luidde dat er een begin was gemaakt van een zekere commerciële dynamiek van volkse danszalen in het Noorden van de stad. Daar tegenover stond een beperkte concentratie van meer prestigieuze zalen meer in het Zuiden in de omgeving van het *Grand Théâtre*. Die laatste groep was van belang omdat deze locaties zich in een residentiële wijk bevonden. Zodoende verankerde het duurdere aanbod zich in dat stadsdeel

waar ook het publiek voorradig was dat zich hogere toegangsprijzen kon veroorloven of er naar streefde om zich sociaal-cultureel te onderscheiden van de minder begoede massa. Het was mijn inziens kenschetsend dat het gros van de duurere zalen expliciet mikten op de middenklasse. Buiten het *Grand Théâtre, de Sodalité, Het Kolveniershof en de Philharmonique* die expliciet op de top van de elite mikten en een er eigen redoute-kalender op na hielden, was het aanbod voor de lagere middenklasse behoorlijk goed uitgebouwd. Maar de grootste massa vond haar gading in de gratis bals die door herbergen werden georganiseerd waar zelfs de onderklasse aan haar trekken kwam. Het feit dat een dergelijke sociale stratificatie zichtbaar werd op een kaart van Antwerpen was verwonderlijk genoeg. Vóór 1800 bestond deze eenvoudig weg niet op een vergelijkbare manier.

Het begrip verankering is, zoals aangegeven, in dit geval zelfs historisch letterlijk te nemen. In dezelfde wijk waar zich de grootste en duurste zalen bevonden destijds, bevinden zich vandaag nog steeds enkele belangrijke Antwerpse theaters zoals de Nieuwe Schouwburg aan het Theaterplein, de Bourschouwburg en de Arenbergschouwburg. Slechts twee van de oorspronkelijke locaties uit het lijstje met de duurste zaken bleven min of meer intact als gebouwen. De huidige conferentiezaal op de eerste verdieping van het *Kolveniershof* was in de 18de en 19de eeuw nog lange tijd als concert- en balzaal in gebruik, net zoals de huidige *Notenbohmzaal* van de Hendrik Conscience Bibliotheek, de voormalige sodaliteit van de jezuïeten. Voor twee locaties gold dat ze in deze periode tot de top behoorden, en dat ze dat ook wel bleven tot laat in de 19de eeuw, maar dat er bij de huidige stand van het onderzoek verder niets meer over bekend is. Zowel het *hotel du Nord* als het *Grand salon Salsman* bleven in mysterie gehuld. We weten voorlopig niets over deze locaties: niet wie ze bouwde, niet wanneer ze eventueel werden herbouwd, niet wie ze uitbaatte, niet wie de programmatie voerde en niet wie er concerten of bals speelde. Ze bieden een uitgelezen kans voor vervolgonderzoek.

De uitzonderlijke Vastenavond bals in Antwerpen

De dynamiek van de balzalen sprak enerzijds uit de sterke aanwas van het aantal danslocaties. Anderzijds vielen vooral de enorme aantallen van verkochte kaartjes tijdens de carnavalsperiode op, voor zo ver die voor de duurere en grotere zaken gekend waren. In het tweede hoofdstuk van het eerste deel werden de statistieken voor de publieksopkomst redoutes in de Antwerpse opera tussen 1759 en 1794 geanalyseerd. Toen al bleken de bals van de carnavalsweek in de meest prestigieuze Antwerpse locatie van dat moment, veruit het populairst. Het verschil met jaren tussen 1800 en 1813 was dat er voordien slechts één organisator van dergelijke bals opdook in de administratieve bronnen van de Aalmoezeniers. Het kon haast niet anders dat heel Antwerpen duchtig feest vierde en ondertussen ook wel danste, maar zoals in het tweede hoofdstuk van het eerste deel werd geconcludeerd, liet men dit wellicht oogluikend toe zonder expliciet het recht der armen op te eisen. De traditie om feest te vieren tijdens de carnavalsweek hield zeker niet op na de komst van de Fransen, ondanks hun vervolging van de kerk en haar tradities. De traditionele parochiekermissen behielden hun populariteit nadat de kerk in 1803 van vervolging werd vrijgesteld, zoals reeds is gebleken.

De eerste gegevens die in de overzichten van het *Bureau de Bienfaisance* opdoken voor de carnavalsperiode, waren deze voor het jaar 1806 toen het abonnementssysteem nog niet van kracht was. Het ging daarbij om integrale hoofdtellingen van alle zalen die tijdens de

carnavalsweek bals organiseerden in de stad. Hierdoor kregen we voor het eerst in de geschiedenis van Antwerpen een redelijk accuraat beeld van de immense omvang dat dit volksfeest destijds in de Koekenstad moet hebben gehad. Door de overuren draaiende controleurs steeg het aantal geregistreerde bals dat tot dan toe zijn weg vond naar de rekeningen van de burgerlijke godshuizen derhalve opnieuw exponentieel. Dit lag niet alleen aan het toenemend aantal organisatoren. De cijfers lieten ook een opmerkelijke stijging zien van het aantal bals dat deze per jaar organiseerden. Vóór de komst van de Fransen die onze gewesten bezetten, telde Antwerpen maximaal 12 bals per redouteseizoen dat exclusief georganiseerd werd in de Antwerpse opera. De nieuwe Fransgezinde en meer dansomane beheerders van het *Grand Théâtre* zouden er na 1800 niet voor terugdeinzen om er meer dan 15 te organiseren en dan bovendien ook bals organiseren verspreid over het hele jaar. Ze waren inmiddels ook niet langer de enigen die in de statistieken voorkwamen tijdens de carnavalsperiode. Het aantal geregistreerde bals voor het 1806 lag al op 71 en in 1808 – een topjaar voor de registratie – waren het er zelfs 98. Dat is dan nog buiten het gratis aanbod dat intussen haar weg begon te vinden naar een forfaitaire inning via het abonnementsysteem. Gezien de aantallen dansherbergen die gratis bals aanboden werd daar hoe dan ook het gros van de bals georganiseerd en daarover hebben we geen specifieke cijfers voor de carnavalsweek.

Maar uiteindelijk bleek het gros van de betalende bals wel vallen tijdens enkele feestweken van de religieuze feestkalender. Om de populariteit van carnaval daar even uit te lichten: vrijwel de helft van de op jaarbasis belaste bals vond plaats tijdens de carnavalsweek. Traditioneel organiseerde de Antwerpse opera in die week 3 à 4 bals. In 1808 waren dat er voor alle organisatoren tezamen niet minder dan 42. Maar, gezien dat laatste cijfer, kon je als jongeling gemakkelijk doorheen het jaar zowat wekelijks uit dansen gaan, zij het ditmaal binnen de stadswallen. Een situatie die vóór 1800 eenvoudigweg ondenkbaar moet zijn geweest, zelfs als je rekening hield met de bals tijdens de parochiekermessen.

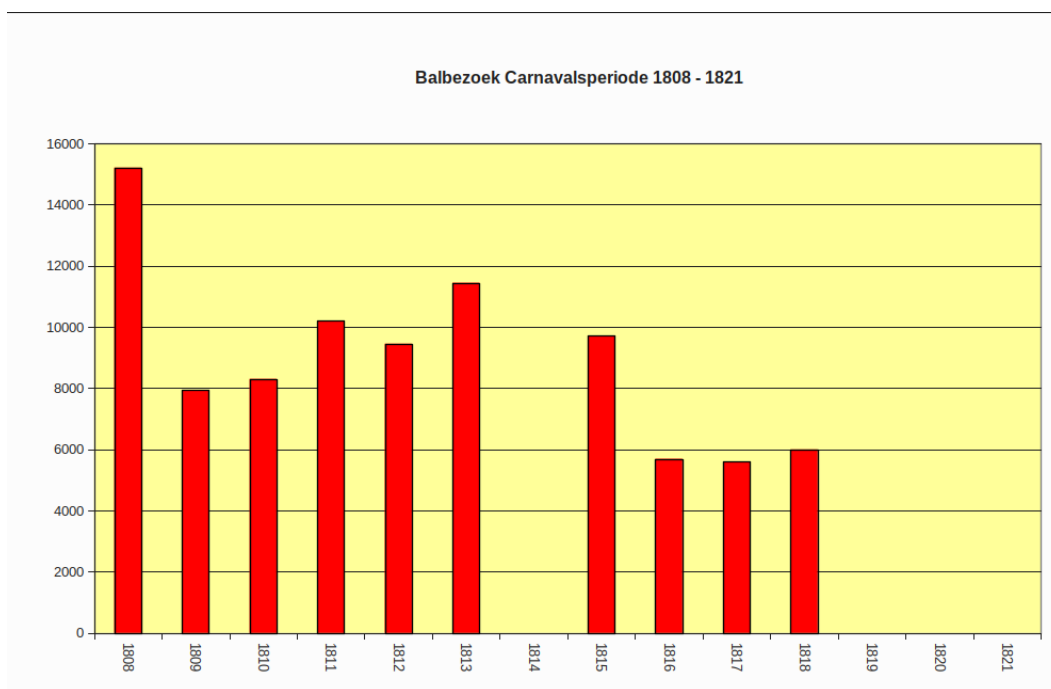
Ticketprijzen, frequenties en overijverige controleurs

Omdat de taks op basis van de ticketprijzen werd geheven, bleek het ook mogelijk om Merciers' uitspraken over de sociale diversiteit van bals, die later door Gasnault werd gestaafd voor Parijs, ook voor Antwerpen aan te tonen. Voor de carnavalsbals van 1814 was terug te vinden dat de bals in de *Grand Théâtre* 3.30 florijnen entrée kostten, deze in de *sodaliteit* 2.20, in de *grand salon Salsman* 1.50, in de *philharmonique* 2.50, de *homme sauvage* 0.22 en de *chapeau rouge* 0.37. Maar nogmaals: veruit de meeste bals waren gratis en werden belast via het abonnementsysteem.

De op eerste gezicht systematisch uitzijnde overzichten die vanaf 1806 jaarlijks beschikbaar waren moeten op zich kritisch worden geanalyseerd. Zij zij het resultaat van een voortschrijdend proces van professionalisering bij de controleurs van de Antwerpse *Hospices Civils*. Zij stonden vanaf 1806 in voor de inning van de taksen op bals en ze stuurden, zoals gezegd, hun systeem voortdurend bij in functie van de realiteit die zij op het terrein aantroffen. Door het uitblijven van het abonnementsysteem probeerde men tussen 1806 en 1809 systematisch elke bezoeker van elk bal na te tellen. Omdat men in 1806 en 1807 nog worstelde met de planlast, waren meer systematische cijfergegevens voor de Antwerpse carnavalsbals uiteindelijk maar beschikbaar voor de jaren 1808 en 1809. Maar zelfs dan zijn

deze twee jaren onderling nauwelijks vergelijkbaar: de cijfers van 1808 zijn te uitzonderlijk om als vergelijkingsbasis voor 1809 te kunnen dienen. Daarna trad het abonnementsysteem in voege en kwamen hoofdtellingen enkel nog voor bij de grotere en duurere gelegenheden die buiten het abonnementsysteem vielen waardoor vergelijkingen met na 1810 in feite onmogelijk werden.

Maar op basis van wat we wel weten, doken vanaf 1807, in vergelijking met 1806, spectaculaire cijfers op in de tabellen. Omwille van de veranderende strategie van de controleurs bleken de overzichtstabellen voor de jaren 1807 – 1809 de enige volledige wat betreft het aantal zaken dat men controleerde. Terwijl louter op basis van de geregistreerde bezoekersaantallen 1808 dan weer een topjaar was. Toen telden de controleurs van Moons 15.207 dansers tijdens 42 bals verspreid over 14 verschillende locaties binnen de carnavalsweek. Pas door deze cijfers naast de Antwerpse bevolkingcijfers voor deze periode te leggen, kon worden ingeschat op welk een immense schaal carnaval in Antwerpen destijds werd gevierd. Op naar schatting 55.000 bewoners aan het begin van de 19de eeuw, betaalde 1/3de van de bevolking binnen één week van 1808 entree voor een bal. Alleen mannen betaalden destijds entree, dus mag je om het aantal dansers op deze bals realistisch te kunnen inschatten dat cijfer rustig verdubbelen (1 partner per man). Er van uitgaande dat alleen de actieve, volwassen bevolking danste was dit welhaast iedereen die niet te ziek, te oud of te jong was.



Afbeelding Nr. 33: Bezoekersaantallen van de carnavalsbals 1808 – 1821 in Antwerpen – Bron: Stadsarchief Antwerpen, Archief van het OCMW Antwerpen – 2294#2463

Maar hoe spectaculair deze aantallen ook lijken, ze bieden weinig of geen vergelijkingsbasis om trends te analyseren. Wel geven ze een indicatie over twee zaken:

- 1) Dat er in die jaren wel degelijk sprake was van een uitgebreid circuit aan dansgelegenheden dat bovendien een divers aanbod deed, zowel wat betreft de

toegangsprijzen als wat betreft de aard van de bals die er werden georganiseerd;

2) Er was zeker sprake van een spectaculaire toename van het aantal mensen dat tickets kocht om bals te bezoeken of die zich naar bals begaven op een regelmatige basis.

Beide fenomenen betekenden hoe dan ook een markante trendbreuk met het Ancien Regime.

Conclusie

Uit de Antwerpse gevalstudie bleek ontegenzeggelijk hoe de toenemende populariteit van bals er toe leidde dat een aantal nieuwe, burgerlijke sociëteiten op dit terrein actief werden. Het nettoresultaat was dat het aantal muzikale evenementen dat daardoor in de openbare ruimte plaatsvond niet alleen een opmerkelijke stijging vertoonde, maar tevens dat het aantal bals in vergelijking met het aantal concerten dat werd georganiseerd in deze periode in het Antwerpse, duidelijk overhelde naar een uitgesproken dominantie van het aantal bals. De registratie van de bals bleek veruit de grootste archiefvorming tot stand te hebben gebracht wat betreft het recht der armen. Concerten kwamen in dat geheel slechts voor in de marge van de registratie. Dit bleek niet alleen een typisch Antwerps fenomeen. Op basis van vergelijkend archiefonderzoek kon eenzelfde trend eveneens worden vastgesteld in Sint-Niklaas en Aalst. Het bleek een trend die nooit eerder was opgemerkt binnen de historiografie tot nu toe, die stevast over het concertleven in deze periode handelde. Maar het concertleven was hoe dan ook, in vergelijking met de dominantie van de balcultuur tussen 1806 en 1813, relatief onbetekenend.

Dat neemt niet weg dat dezelfde concertverenigingen met hetzelfde orkest en met dezelfde leden tussen 1806 en 1813 systematisch meer openbare bals dan concerten organiseerden. Zoals de getuigenis van de Mérode – Westerloo uit het vorige hoofdstuk illustreerde, ging het soms zelfs om hetzelfde muzikaal repertoire dat diende zowel voor concerten als voor de bals. Het verleidde de Amerikaanse musicologe Maribeth Clark tot de smalende uitspraak dat Parijzenaars in de eerste decennia van de 19de eeuw blijkbaar eerder luisterden met hun voeten dan met hun oren. De publieke smaak voor deze periode werd volgens haar gedomineerd door de dansbaarheid van welk repertoire ook. Op basis van het onderzoek naar de Antwerpse muzikale cultuur en dan vooral het dansante deel ervan, kan alleen maar worden bevestigd dat dit hier ook zo moet zijn gegaan³¹³.

³¹³ Maribeth Clark, "The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris", *The Journal of Musicology* 19, nr. 3 (2002): 503–26, <https://doi.org/10.1525/jm.2002.19.3.503>.

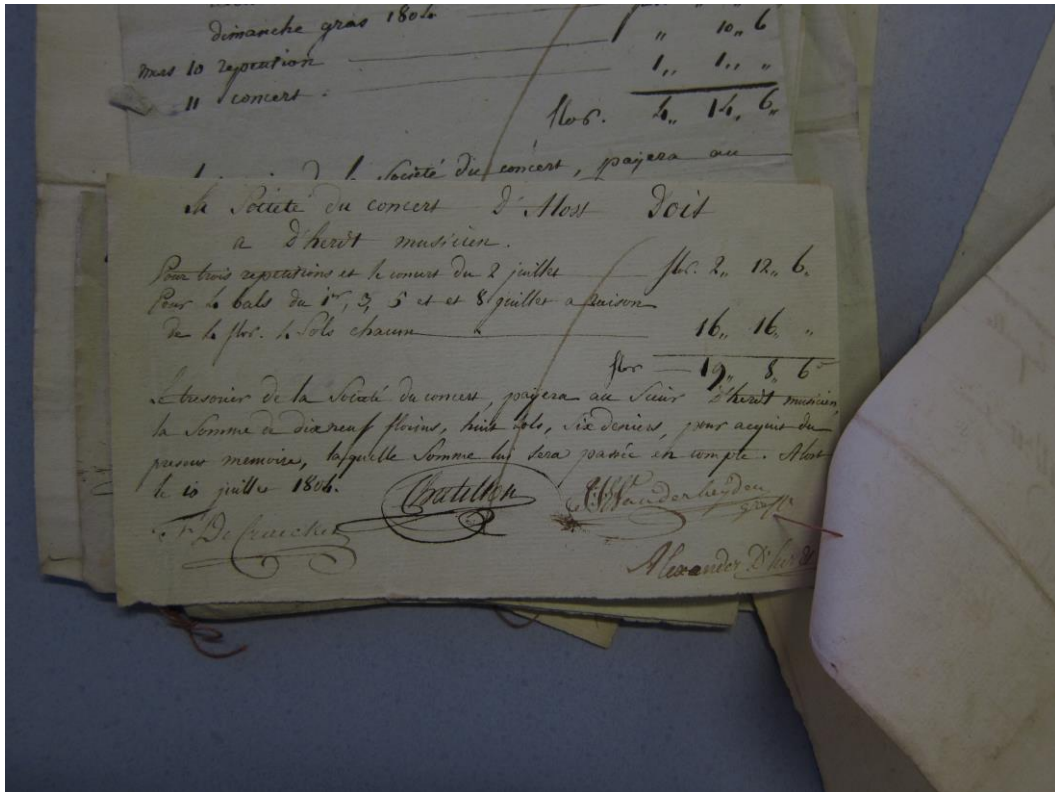
Hoofdstuk 4: Centrum of periferie? De culturele mobiliteit van muzikanten en dansers in functie van bals van *Le Concert te Aalst*

A ces études se passa l'été de 1804. Pendant ce même été, je fis une course au château de Ghyseghem avec Françoise de Robiano, chez sa soeur, madame de Candèle de Ghyseghem, femme aimable et spirituelle qui nous accueillit d'une manière charmante. Durant ce séjour, elle nous proposa d'aller au bal d'Alost, situé à une lieu de chez elle. M. de Robiano se chargea de m'y mener en cabriolet, mais ne sachant pas mener, il manqua verser une au deux fois; enfin, nous arrivâmes au bal où nous trouvâmes quelques personnes de connaissance, entre autres mademoiselle de Steenhault qui acquit depuis une réputation distinguée par ses beaux tableaux de fleurs. Le soir à onze heures, nous repartîmes pour Ghyseghem, mais ce fut alors une bien autre affaire. Dans l'obscurité, François perdit tout à fait son latin, le cheval allait de droite et à gauche dans les fossés, enfin, M. de Robiano désespérant de notre salut, descendit de voiture et se mit à mener le cheval par la bride jusqu'à Ghyseghem, mois qui avais dansé, je restai dans le cabriolet.

*Mérode-Westerlo, 1864, pg 148*³¹⁴

De jonge graaf De Mérode-Westerloo bezocht in zijn voorhuwelijkse staat frequent bals. In zijn precies gedateerde memoires beschreef hij voor de periode 1800 – 1805 bals in Kortrijk, Chimay (waar vanaf 1805 niemand minder dan Mdme Tallien een internationale muzikale wind liet waaien), Aalst, Antwerpen en het al eerder geciteerde Charlesvilles. De charmes van een bal op het platteland boden voldoende stof voor potsierlijke anekdotes zoals deze nachtelijke thuiskomst. Ter illustratie van hoe zorgvuldig het archief van *Le Concert*, de Aalsterse vereniging die het bal organiseerde, werd bewaard: het was relatief eenvoudig om op basis van deze getuigenis precies één van hun kermisbals van 1, 3, 5 of 8 juli 1804 na te wijzen als een mogelijk bron voor deze anekdote

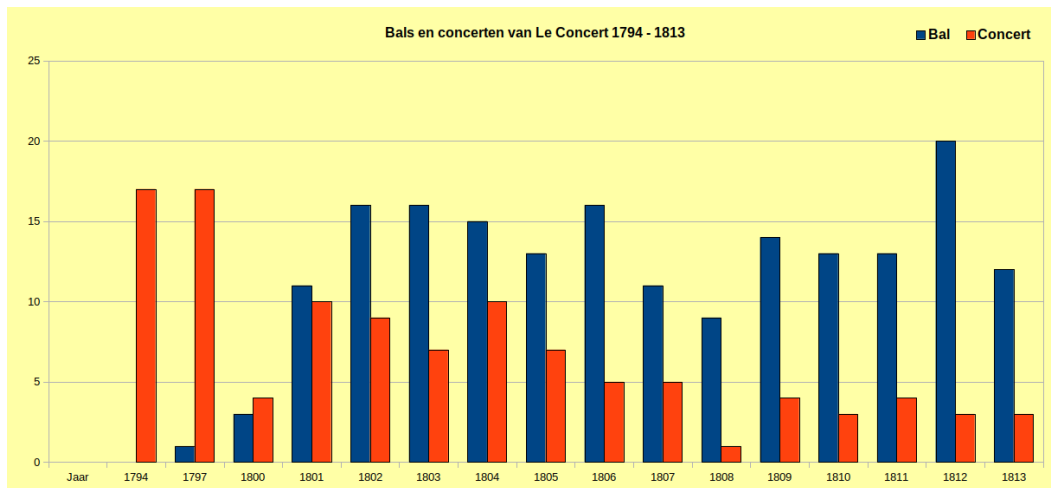
³¹⁴ de Mérode-Westerloo, *Souvenirs du comte de Mérode-Westerloo, sénateur du royaume, ancien envoyé extraordinaire près S. M. I. R. A.*



Afbeelding Nr. 34: Kwitantie voor het betalen van de muzikant Alexandre d'Herdt op deze dagen –
Bron: Stadsarchief Aalst, Archief van Le Concert

Bovendien liet jonge graaf opnieuw uitschijnen – zoals Constance Cazenove – d'Arlens – dat niet iedereen danste tijdens de bals tussen 1800 en 1810. Zijn gastheer leidde het paard bij de teugels door het holst van de nacht terwijl hijzelf – *qui avais dansé* – prinsheerlijk in de koets bleef zitten. Dit was een belangwekkende evolutie van de balcultuur die tot nu toe grotendeels onopgemerkt bleef in de historiografie. Maar de belangrijkste vraag die deze scène opwekte was: wie danste dan wel, en met wie tijdens bals van burgerlijke sociëteiten na de intrede van het Frans bestuur, naar aanleiding van welke gelegenheden en waarom? In hoe verre kunnen we deze evolutie waarbij door minder aanwezigen tijdens een bal werd gedanst verzoenen met het feit dat er zo veel meer bals werden georganiseerd? Wat waren uiteindelijk de drijfveren om wel te dansen en anderen om aan de kant te blijven staan?

Trends en tendenzen: sociale segregatie en/of integratie in de Aalsterse balcultuur



Afbeelding Nr. 35: Overzicht van het aantal bals en concerten georganiseerd door Le Concert uit Aalst voor de periode 1794 – 1813 – Bron: Stadsarchief Aalst, archief van concertvereniging Le Concert³¹⁵

De trend over de jaren om meer bals te organiseren springt meteen in het oog: over de jaren verschoof de verhouding tussen het aantal bals versus het aantal concerten drastisch. Maar het achterliggende motief om meer bals te organiseren werd niet meteen duidelijk uit het archief zelf. Gezien de conclusies uit het eerste en het derde hoofdstuk kan men veronderstellen dat er een relatie bestond tussen de sociale segregatie die leden van de elite als groep nastreefden en het ontstaan van een nieuwe dansrage. Maar om wat voor relatie ging dit?

Uit de Parijse en Antwerpse situatie bleek dat er verschillende bals bestonden voor verschillende groepen. Als deze trend illustratief was voor het bredere maatschappelijk fenomeen waarbij oude en nieuwe elites gradueel met elkaar versmolten, moesten deze groepen elkaar ook willen ontmoeten. Als we hun reglementen mogen geloven, was dit potentieel mogelijk in de schoot van de meeste burgerlijke sociëteiten van het nieuwe type. De Franse overheid waakte er ook over dat sociëteiten die al te strikte voorwaarden opstelden, waardoor ze gemakkelijk nieuwe leden naar eigen goeddunken konden te weigeren, geen kans maakten om te worden erkend. Maar gebeurde dit ook in de praktijk en was het organiseren van bals dan echt een aanwijzing dat men de door het Frans republikeinse bestuur gewenste versmelting van elite, ook werkelijk ter harte nam? Om het één en ander te kunnen plaatsen is het van belang de Aalsterse context te schetsen wat betreft de muzikale cultuur en meer bepaald de balcultuur tijdens de Franse tijd. Vervolgens overloop ik ook een beknopte historiografie over bals en sociale segregatie die elders in Europa plaatsvonden, in andere omstandigheden en op andere momenten om na te gaan of er eventueel sprake was van een meer algemene trend.

Aalst ligt op 30 km ten Westen van Brussel en was destijds goed verbonden met de hoofdstad van de Zuidelijke Nederlanden door middel van regelmatige postkoetsverbindingen langs de Gentse Steenweg. De stad beschikte tussen 1795 en 1813

³¹⁵ Cornelis Vanistendael, “‘Le Concert’ te Aalst: een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795 - 1815”, *TIJD-SCHRIFT : HEEMKUNDE EN LOKAAL-ERFGOEDPRAKTIJK IN VLAANDEREN* 1, nr. 1 (2011): 46–55. Deze statistiek werd reeds in de context van dit artikel gepubliceerd, maar een verdere analyse werd destijds niet gemaakt.

niet over een eigen theater, maar wel al sinds 1783 over ten minste één actieve concertvereniging *Le Concert* die bovendien vanaf 1793 over een eigen zaal beschikte. Voor zo ver kon worden nagegaan was deze zaal gelegen op de eerste verdieping (piano nobile) van een neoclassicistisch pand dat bewaard bleef, gelegen aan het Keizerlijk Plein 37. De zaal bevatte zeker geen amfitheater met loges, maar het is onbekend of ze oorspronkelijk gebaseerd was op een basicilaplan³¹⁶.

Zoals gezegd bleef het integrale verenigingsarchief van *Le Concert* bewaard. Daarmee bedoel ik: zowel de boekhouding en de kwitanties, als de directieverslagen, correspondentie en drukwerk. Het nadeel was wel dat het om een ongeklasseerd archief ging³¹⁷. Deze weelde aan ongeklasseerd informatie noopte tevens tot enige omzichtigheid. De oorspronkelijke ordening was soms grondig door elkaar gehaald waardoor contextueel soms moeilijk verbanden konden worden gelegd tussen stukken of reeksen onderling. Gelukkig was eerder onderzoek naar een deel van dit archief gebeurd en kon worden teruggevallen op de monografie van Uyttersprot. Naast een *verbatim* transcriptie van enkele van de vroegste reglementen van de vereniging, omvatte deze studie verder een geëxcerpeerd overzicht van de ledenbestanden over de jaren. Uyttersprot stelde vast dat het ledenbestand spectaculair toenam na 1800. Wanneer hij keek naar welk type leden aansluiting zochten, concludeerde hij dat de *Le Concert* mettertijd evolueerde tot een republikeins en Frans bolwerk. Verschillende bestuurders zouden ook banden hebben gehad met de vrijmetselarij³¹⁸.

Voor het overige beperkte de historiografie over het Aalsterse muzikleven in deze periode zich tot één artikel gewijd aan de tenor en componist Charles Duquesnoy (1759 – 1822), ooit actief bij de opera's van Luik, Hamburg, Bordeaux en Brussel, maar die zich na 1802 vestigde in Aalst als kapelmeester van de Sint-Martinuskerk³¹⁹. Het artikel bood een overzicht van wat Fétis over hem publiceerde in zijn *Biographie Universelle* en het werd gepubliceerd naar aanleiding van een nieuw ontdekt fonds van partituren dat recent was aangekocht door het Antwerpse Conservatorium (1948). Recent werd een begin gemaakt met de transcriptie, heruitvoering en de publicatie van een selectie uit dit partituurmateriaal voorbereid³²⁰.

Maar over de integratie van verschillende groupuscules binnen elites (oude en nieuwe adel bijvoorbeeld) binnen een lokale balcultuur, was ook wel het één en ander terug te vinden in een historiografie die handelde over andere plekken, vaak in andere historische omstandigheden. Korhonen en Prokopovych beschreven in hun artikel gewijd aan de openbare danscultuur in Wenen in de laatste decennia van de 18de eeuw, waar leden van de oude elites nieuwkomers elkaar trachtten te ontlopen door telkens nieuwe, meer

³¹⁶ C. Uyttersprot, "De Societeyd 'Het Concert' binnen Aalst 1792 - 1811", *Het land van Aalst. Tijdschrift van de Heemkundige vereniging "Het Land van Aalst"*, 1991, 67 – 113.

³¹⁷ "Archief van 'Le Concert' te Aalst", 1793-1822, Stadsarchief Aalst.

³¹⁸ Uyttersprot, "De Societeyd 'Het Concert' binnen Aalst 1792 - 1811".

³¹⁹ August Corbet, "Onbekende werken van Charles Duquesnoy (1759-1822)", *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 2, nr. 1/2 (1948): 44–54, <https://doi.org/10.2307/3686002>.

³²⁰ "Charles Duquesnoy | AP Hogeschool", geraadpleegd 29 juli 2018, <https://www.ap.be/en/research/charles-duquesnoy>.

prestigieuze danszalen te verkiezen boven deze die de nieuwe elites bezochten³²¹. Er ontstond als het ware een soort kat en muis spel tussen deze groepen die elkaar blijkbaar eerder wensten te vermijden dan op te zoeken. Maar wat zou er gebeurd zijn wanneer men, door omstandigheden daartoe gedwongen, wel met elkaar aan het walsen zou zijn gegaan? Dat element van dwang was in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège in de periode waar dit tweede deel over handelt, aanvankelijk zeker aanwezig, zoals in het vorige hoofdstuk besproken, al bleef het volgens ooggetuigen onpopulair. Later, binnen de nieuwe sociëteiten was die dwang er wat minder expliciet, maar was men in Aalst op dezelfde manier aarzelend om elkaar alsnog te ontmoeten of was men, om een hedendaagse uitdrukking te gebruiken – liberaler in het aanvaarden van sociale verschillen dan in Wenen?

In een tweede erg verwant artikel beschreef Jozeph Fort de opkomst van het groepsmenuet in Wenen in dezelfde periode³²². Hij verbond het ontstaan van deze minder prestigieuze versie van wat oorspronkelijk een hofdans met de toename van de sociale diversiteit in de Weense danszalen. Tegelijkertijd gaf hij aan dat ooggetuigen vermeldden dat leden van de oude elites weigerden deel te nemen aan een dergelijke groepsdans. Ze waren wel aanwezig tijdens het bal, maar ze hielden zich afzijdig. Om de één of andere reden konden ze deze bals niet helemaal vermijden (zoals Korhonen en Prokopov suggereerden dat ze wel deden, maar uit hun gedrag viel wel af te lezen dat ze zich de omgang met lager standen niet van harte lieten welgevallen. Fort gaf geen echte reden voor hun merkwaardige gedrag. Zou het kunnen dat ook in Wenen onder Jozef II een zekere politieke dwang bestond die leden oude hofadel min of meer verplichtte zich te vermengen met nieuwe elites? Bijgevolg konden ze niet helemaal vermijden om naar dergelijke bals te gaan, al dansten ze er dan uiteindelijk niet. Omdat samen het menuet dansen net één stap (letterlijk dan) te ver zou betekenen voor hun status? In hoe verre kon men een gelijkaardig gepolitiseerd statusmotief ook aantreffen binnen een vereniging als Le Concert tijdens de Franse tijd in Aast?

Het laatste artikel was van de hand van Prof. Hilde Greefs gewijd aan de Antwerpse sociëteiten dat ik al een paar keer eerder citeerde. Daarin gaf zij aan dat een tweetal Antwerpse verenigingen destijds gekenmerkt werden door een meer sociaal divers publiek, met name de *Société Philharmonique d'Anvers* en de *Société Olympique*. De eerste vereniging was goed bekend omdat tijdens het onderzoek in functie van de nieuwe opstelling van het museum vleeshuis een deelarchief van deze organisatie opdook (zie hoofdstuk 1 van deel III)³²³ Uit dat archief viel op te maken dat zij, net zoals hun collega's uit Aalst, systematisch meer bals dan concerten organiseerde voor haar leden. Was het organiseren van meer bals dan concerten eventueel bijkomend illustratief voor een vereniging die uit overtuiging of vanwege haar groeps cultuur meer sociaal divers bleek te zijn samengesteld³²⁴?

Uiteindelijk bleek het politieke element centraal te staan. De revolutionair geïnspireerde,

³²¹ Joonas Korhonen en Markian Prokopovych, "Urban Social Space and the Development of Public Dance Hall Culture in Vienna, 1780-1814", *Urban History* 40, nr. 4 (2013): 606–624, <https://doi.org/10.1017/S0963926813000217>.

³²² Joseph Giovanni Fort, "The Public Balls in Late-Eighteen-Century Vienna", in *Tanz Musik Transfer*, vol. 1, Prospektive (Leipzig: Universitätsverlag Leipzig Uni., 2018), 43–62.

³²³ Frederic Verachtert, "Verzameling van lijsten, reglementen, toegangskaarten, uitnodigingen, programma's e.a. uitgegeven door het Philharmoniek Genootschap van Antwerpen", 1822 1814, H84853-906g-S0202e, Erfgoedbibliotheek Henri Conscience, Antwerpen.

³²⁴ Greefs, "Clubs as Vehicles for Inclusion in the Urban Fabric?"

Franse overheid greep actief in, in het traditionele spel van machtsverhoudingen tussen de verschillende subgroepen van de lokale elites in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Ze had daarvoor een beleidskader ontwikkeld. Wanneer een vereniging in haar aanvraag afweek van haar principiële lijn, werd ze potentieel niet erkend. Iedereen moest in principe lid kunnen worden, al gebeurde dit in de praktijk enkel op voorspraak van andere leden en na goedkeuring door een meerderheid van leden van de Algemene Vergadering, waardoor in de praktijk een sterke inperking eerder de regel dan de uitzondering was.

Hypothetisch beschouwd zou een wetgevend kader, gebaseerd op deze uitgangspunten haast vanzelfsprekend op termijn aanleiding moeten hebben gegeven tot een meer sociaal divers verenigingsleven. Afwijkingen van deze tendens konden natuurlijk kunnen bestaan, maar ze zouden uiteindelijk toewijsbaar moeten zijn aan ene of gene tegenbeweging die haar vaart belemmerde. Wanneer men deze uitgangspunten huldigde, zou de dansrage alleen kansen op slagen hebben gehad wanneer twee tegengestelde krachten met elkaar in evenwicht hielden: enerzijds een streven van de overheid naar meer versmelting van oude en nieuwe elites en anderzijds een streven vanwege deze elites naar meer sociale segregatie door hun verenigingen ten overstaan van andere verenigingen of groepen en bijgevolg, minder sociale diversiteit binnen hun eigen vereniging.

Dit bleek in theorie inderdaad te kloppen wanneer men de ontwikkelingen voor Parijs in hun historisch verloop overschouwde. Aanvankelijk vond daar, de eerste jaren na 1789 een revolutionair geïnspireerde gedwongen opheffing der standen plaats. Hierdoor moest potentieel iedereen met iedereen dansen op de dansvloer en was het veruiterlijken van iemands sociale status potentieel levensgevaarlijk. Dit gebeurde in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège bij de aanvang van het Franse bestuur ook tot op zekere hoogte. Dergelijke verplichte bals werden onder het toezien oog van de Franse administratoren zelf georganiseerd, zoals het interieurbeeld van de Antwerpse opera uit 1797 liet uitschijnen (Afbeelding nr. 10). Deze bals waren niet noodzakelijk populair en ze gaven zelfs aanleiding tot latent verzet vanwege muzikanten en dansers³²⁵.

Na de machtsgreep van Bonaparte (1799) versoepelde de houding van het Franse bestuur schoorvoetend zodat meer verenigingen zich konden omvormen tot *sociétés*³²⁶. Daarbij werd aanvankelijk nog streng toegezien op het ledenbestand om te voorkomen dat de oude coterieën van de adel zich onder deze dekmantel zouden hergroeperen. Maar de dominantie van de bals vs concerten kwam pas een tijdje later voor in de boekhouding van Le Concert uit de verf, pas nadat de scherpste revolutionaire kantjes van het Franse bewind al waren afgevijsd. Bals werden met andere woorden pas echt populair toen een potentieel een sociaal-culturele her-segregatie binnen de nieuwbakken sociëteiten opnieuw werd toegelaten.

De (on-)waarheid van een archief

Hoe was het ene (toename van het aantal bals) in verband te brengen met een aanwijsbare toename van de sociale diversiteit binnen het ledenbestand van één vereniging? Voor zo ver

³²⁵ Janssens, "Cultuur en politiek in een moeilijke tijd".

³²⁶ Maurice Agulhon, *Le cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848: étude d'une mutation de sociabilité*, Cahiers des Annales 36 (Paris: Colin, 1977).

kon worden nagaan, was C. Uyttersprot's artikel één van de weinige overzichten van deze aard in de historiografie voor deze periode. Het andere voorbeeld betrof de databank van Prof. Greefs. Helaas bleek deze niet publiekelijk consulteerbaar en voor zo ver ik begreep uit gesprekken met haar persoonlijk, ook minder omvattend. De informatie die C. Uyttersprot gebruikte was niet enkel gebaseerd op de jaarlijkse ledenlijsten die in de boekhouding terug te vinden waren, maar ook op gegevens uit de bestuursverslagen die voor geen enkele Antwerpse vereniging uit deze periode in voldoende mate bewaard bleven. Zoals reeds vermeld, konden nieuwe leden enkel na voordracht door een bestaand lid en na een stemming door de Algemene Vergadering worden toegelaten. De voordracht gebeurde schriftelijk en de kandidaten moesten hun beroep, leeftijd, burgerlijke staat, enz. bekend maken. Deze sollicitatiebrieven werden integraal in de verslagen van de Algemene Vergadering opgenomen en boden desgewenst een uitzonderlijke inkijk in de samenstelling van het ledenbestand, gegevens die C. Uyttersprot kundig excerpeerde³²⁷.

Maar verder dan een genummerde oplistings van namen, gevolgd door de gegevens die hij wist te traceren, kwam de auteur uiteindelijk niet, op een vluchtige analyse over het zogenaamde republikeinse karakter van het bestuur na. Maar hoe evolueerde het ledenbestand daadwerkelijk tussen 1793 en 1813? Het bestuur van *Le Concert* twijfelde geen moment om zich te schikken naar het officiële het nieuwe wettelijke kader dat de Fransen invoerden van zodra ze hier voet aan de grond kregen. Franse troepen staken daadwerkelijk voor het eerst in 1793 de grens over, al zou het tot 1795 duren voor hun bestuur als gevestigd kon worden beschouwd. Het ledenaantal van de vereniging, werd tijdens het Ancien Regime (tussen 1783 en 1793) aanvankelijk per reglement beperkt tot 40. De bestaande leden mochten onder elkaar uitmaken of ze na overlijden of uitval een nieuw lid aannamen om de vrijgekomen plaats in te vullen. Maar ze konden ook beslissen om de lidgelden die ze daardoor derfden onderling te verdelen waardoor het ledenaantal kon krimpen, zonder dat daarmee de inkomsten van de vereniging in het gedrang kwamen. Een dergelijk *closed shop* systeem dat garandeerde dat enkel bij consensus beslist kon worden door de zetelende leden, was illustratief voor de manier waarop elites uit de periode vóór de komst van de Fransen hun verenigingen afschermden van andere sociale groepen. Het contrast met het nieuwe Franse *société* systeem dat hierboven aan bod kwam en dat amper een paar jaren later in voege trad, was markant.

Maar hoe evolueerde het ledenbestand van de vereniging dan in werkelijkheid na 1793? Er waren van bij de oprichting van *Le Concert* in 1783 3 ereleden betrokken. Het ging om muzikanten die geen lidgeld moesten betalen, maar voor de muzikale activiteiten instonden. *Le Concert* van Aalst deed daardoor onwillekeurig denken aan zo vele andere *opera musicale* die in de loop van de 18de eeuw in heel wat Europese steden ontstonden. De patronage bestond er in dit geval aanvankelijk uit dat alle leden 1 gouden Louis per persoon en per jaar lidgeld betaalden. Die diende als kapitaalsbuffer om de huur van een lokaal te bekostigen en de muzikale activiteiten te financieren. Maar ondanks het initiële voornemen om het ledenaantal binnen de perken te houden, groeide de vereniging na 1800 volgens C. Uyttersprot al snel van 40 naar 200 leden. Dit suggereerde een sterke dynamiek waarvan men zich moet afvragen wat daarvan de oorzaak kon zijn geweest? Zat de nieuwerwetse dansrage er voor iets tussen? Lag de groeiende populariteit van bals die de organisatie na 1800 in steeds toenemende mate organiseerde aan de basis van een toenemende

³²⁷ Uyttersprot, "De Societeyd 'Het Concert' binnen Aalst 1792 - 1811".

populariteit van de vereniging? Of was het omgekeerde het geval? Lag de toenemende populariteit van de vereniging aan de basis van de toename van het aantal bals? Met andere woorden: was er als gevolg van het nieuwe Franse bestuur, sprake van een tendens tot een meer sociaal divers ledenbestand te bespeuren na 1795 die op zich leidde tot meer bals als een uitvloeisel van de oorspronkelijk Franse dansrage of ging het net omgekeerd?

Antwerpen vs Aalst

Uit de vorige Antwerpse gevalstudie kon worden vastgesteld dat de toegenomen sociale differentiatie leidde tot een gedifferentieerd aanbod van commerciële danszalen. Sommige daarvan waren eveneens in handen van nieuw opgerichte *sociétés*, maar tot nu toe bood zich geen gelegenheid aan om de ledenlijsten naast hun boekhouding te leggen en zodoende in detail na te gaan welke muzikale activiteiten zij jaarlijks organiseerden. Via de taxatiedossiers van de *Hospices Civils* konden potentieel wel de bals en concerten worden achterhaald, maar gegevens van tussen 1795 en 1800 bleken schaars en onvolledig. Het creëren van een overzicht van al hun activiteiten op basis van die ene bron bleek uiteindelijk onmogelijk. De vraag naar de mogelijke relatie tussen sociale evolutie van hun ledenbestand en hun muzikale programmatie bleef daardoor uiteindelijk onbeantwoord.

Het contrast tussen Aalst en Antwerpen kwam ook op andere manieren uit de verf. De ontstaansgeschiedenis van sommige Antwerpse verenigingen kon in verband worden gebracht met interne conflicten en afscheuringen. De *Société Philharmonique* waarover het in deel III nog uitgebreider zal gaan, was illustratief. Ze werd opgericht door een fractie van de *Société Olympique* waarmee ze nog enkele jaren haar lokalen zou delen (het *Kolveniershof*)³²⁸. Maar Antwerpen was een belangrijke havenstad waar een voldoende kritische massa aan elites (nieuwe en oude) bestond om een nieuwe vereniging te beginnen wanneer men het niet met elkaar eens raakte over de te varen koers. Of wanneer de overheid een aanvraag weigerde, zoals met de *Société de la Bourse* gebeurde (zie hoger). In een kleinere gemeenschap als Aalst waren maar weinig alternatieven voorhanden wanneer men wilde aansluiten bij een ander cultureel genootschap. Wanneer de enige goed functionerende muziekvereniging een uitgesproken republikeins imago had, dan sloot men daar wellicht bij aan, ook al was men het eventueel oneens met de gevolgde lijn.

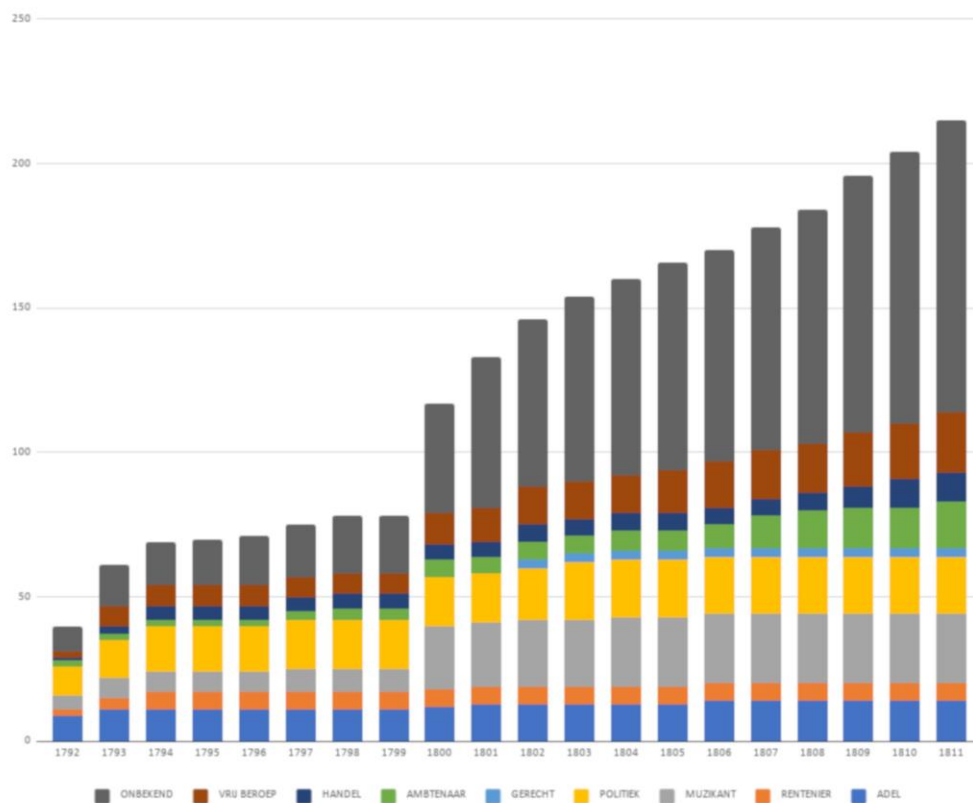
Het archief van *Le Concert* was potentieel om nog een andere reden opmerkelijk. De organisatie bevond zich voor één keer niet in een grotere stad. Het ging met andere woorden om een organisatie in de periferie. Binnen de recente historiografie voor *urban musicology* bleek dit een zeldzaam fenomeen. Doorgaans concentreerde men zich op grootstedelijke of zelfs hoofdstedelijke netwerken van muzikanten en patronage of instellingsgeschiedenissen. Hierdoor ontstond mettertijd een soort kunstmatige historiografische opdeling tussen centrum en periferie. Dit werd recent ook wel erkend door het academische veld, maar daarmee was er natuurlijk nog geen alternatief onderzoek beschikbaar om deze situatie te helpen ontcrachten of te nuanceren³²⁹. Een belangrijk tegenargument in deze discussie luidde dat de traditionele mobiliteit van muzikanten en dansleraars in functie van hun werk inherent

³²⁸ Gregoir, *Notice historique sur les sociétés et écoles de musique d'Anvers depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours: suivie de notices biographiques d'artistes musiciens anversois*.

³²⁹ Stefanie Beghein, Bruno Blondé, en Eugeen Schreurs, *Music and the City: Musical Cultures and Urban Societies in the Southern Netherlands and Beyond, c. 1650–1800* (Leuven University Press, 2013).

verweven was met deze creatieve beroepen³³⁰. Wanneer mensen zich verplaatsen, verplaatst zich ook de activiteit – muziek of dans – die men onderzocht en verschoof automatisch de focus van de aandacht. Het kwam op zich neer om zich op de periferie te richten, maar dan moest men wel over bruikbaar bronnenmateriaal beschikken. Om het effect van een sociale verandering van het ledenbestand op de muzikale programmatie van een vereniging te kunnen bestuderen moesten bovendien zowel het ledenbestand als de programmatie gedetailleerd kennen wat hoe dan ook uitzonderlijk was

De grafiek over de evolutie van het aantal bals vs het aantal concerten was gebaseerd op zowel de boekhoudkundige overzichten als op de kwitanties die eveneens bewaard bleven. Wanneer we de trends meer in detail analyseren dan overtrof vanaf 1801 het aantal bals het aantal concerten op jaarbasis. In 1803 organiseerde men voor het eerst dubbel zoveel bals als concerten, een verhouding die vanaf 1806 systematisch werd. Vanaf 1809 neigde dat zelfs eerder naar 3 bals voor 1 concert. Als een meer divers leden bestand aanleiding gaf tot het organiseren van meer bals moest een systematische analyse van de gegevens van Uyttersprot uitkomst bieden. Door zowel de jaren van lidmaatschap als de sociale status van alle leden in één relationele databank onder te brengen, kon de volgende grafiek worden opgesteld.



Afbeelding Nr. 36: Ledenaantal en status leden vs activiteitsgraad van Le Concert 1792 – 1811 –
Bron: Stadsarchief Aalst, Archief van Le Concert

³³⁰ Wilfrid Brulez, *Cultuur en getal: aspecten van de relatie economie-maatschappij-cultuur in Europa tussen 1400 en 1800* (Nederlandse Vereniging tot beoefening van de Sociale Geschiedenis, 1986).

Meteen valt op dat het oorspronkelijke ledenbestand aanvankelijk vooral uit edelen, renteniers en vrije beroepen (advocaat, arts, enz.) bestond. Pas vanaf 1800 traden significant meer leden toe, waaronder ook een 14-tal nieuwe muzikanten, waarna plots het aantal concerten en bals een sterke stijging vertoonde (van 12 naar 22). Nog wat later – vanaf 1802 traden ook (veelal Franstalige) medewerkers van de rechtbank (vredegerecht, eerste aanleg, enz.) toe tot de vereniging. Tenslotte – pas na 1805 – trad ook een nieuwe generatie van handelaars en fabrikanten op de voorgrond en klom het ledenbestand verder van 150 naar 220 in totaal.

De toename van het aantal nieuwe leden in combinatie met de toename van de sociaal-culturele diversiteit binnen dit ledenbestand, was voor *Le Concert* in Aalst met andere woorden effectief aan te tonen op basis van de gegevens die Uyttersprot aanreikte. Door ze naast de eerdere analyse te leggen, (aantal bals vs aantal concerten per jaar) werd de tendens om meer bals te organiseren in perspectief geplaatst. Daardoor werd ook duidelijk dat de ambitie om als vereniging te groeien en sociaal-culturele diversiteit aan te moedigen, eerst als idee moet zijn ontstaan en pas daarna ook in de praktijk te zijn omgezet. De toetreding van 14 nieuwe muzikanten tot de vereniging vond plaats in 1800, een jaar vóór de muzikale activiteitsgraad van de *Le Concert* toe nam. De stijging van het ledenaantal in hetzelfde jaar, lag zowel aan de toetreding van 14 muzikanten als van een gelijk aantal nieuwe leden waarvan de sociale status niet expliciet werd vermeld bij hun toetreding. Vanaf dan zal het leden aantal, dat voordien maar schoorvoetend toenam, jaar na jaar toenemen. Het bestuur wilde duidelijk meer leden, maar begreep dat ze zich dan ook eerst van de loyaliteit van voldoende muzikanten moest verzekeren om aan die leden een aanbod te kunnen doen. Dit aanbod bleek over de jaren te bestaan uit systematisch meer bals dan concerten. De demarche van het bestuur spoorde helemaal met de Merciers' bemerking over de schaarste en duurte van muzikanten omwille van de *dansomanie*. Door de toename van het aantal leden en het aantal muzikale activiteiten van de vereniging werd, zoals we nog zullen zien, de vraag naar muzikanten op den duur zelfs zo acuut dat zelfs zo ver ging om Brusselse muzikanten te rekruteren om aan de onstilbare honger naar bals te kunnen voldoen die in Aalst was ontstaan.

Wie danste met wie?

Zoals De Mérode – Westerlo aantoonde, danste niet iedereen en als het even uitkwam, danste ook niet iedereen met om het even wie. Men kon wel proberen om zich telkens opnieuw in zijn eigen quadrille van vertrouwelingen terug te trekken, maar daarop werd doorgaans zeer kordaat en sanctionerend gereageerd door republikeins gezinde dansers. Het was daarom niet verwonderlijk dat men in *Le Concert* extra maatregelen trof om bij nieuw ontstane vermenging der standen, de affectenhuishouding onder controle te houden. Uit de bestuursverslagen bleek dat vanaf 1800 bijvoorbeeld ceremoniemeesters werden ingeschakeld tijdens de bals en de concerten. Voor één bal uit 1802 werd uitzonderlijk zelfs een militair betaald die de wacht moest houden aan de zaal tijdens een bal.

De beheersing van affecten en emoties bleek een complexe materie en passies als deze hield men niet eenvoudig onder de duim door het inhuren van een buitenwipper alleen. De meeste burgerlijke concertverenigingen uit deze periode pasten een combinatie toe van

sensibilisering, regels en opvolging om deze zo goed mogelijk onder controle te krijgen. Dit bleek op diverse manieren uit hun archieven. Er was, om te beginnen, bij de meeste verenigingen, sprake van een reglement van interne orde. In het geval van *Le Concert* bestond er zelfs één voor elk type van activiteit dat men met enige regelmaat aanbood, gaande van het gebruik van de kranten, het biljard, het spelen met de kaarten of het bijwonen van concerten en bals. Volgens het reglement voor de redoutes en bals van *Le Concert* moest de dansorde op voorhand bekend worden gemaakt aan de leden. Het reglement verordonneerde bovendien dat er steeds een afwisseling van 1 colonne en 2 contradansen op het programma moest staan. Het programma van alle dansen werd de avond zelf met een plakkaat (kaarte) voorgesteld, vóór het bal begon. Walsen kwamen nog niet voor in dit lijstje wat enigszins begrijpelijk was, omdat de versie die Uyttersprot transcribeerde, al in 1793 werd opgesteld toen deze dans in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège nog relatief nieuw was. Verwachtingen in lijn met de werkelijkheid brengen was altijd een goed idee wanneer je een onbehaaglijk concurrentiegevoel wilde tackelen en dat was precies wat hier gebeurde

Traditioneel was er tijdens een bal in deze periode, naast de balcommissarissen (leden van de vereniging die zichzelf opgaven voor die taak) ook een dansmeester voorzien. Voor *Le Concert* ging het tussen 1800 tot 1810 zelfs om een heus partnerschap met de Brusselse dansmeester Jean-Baptiste Joseph Pasteels (1766 – 1831). Vanaf 1812 werd zijn taak overgenomen door Jean-Baptiste-Joseph Matteau (1788 – 1867) die later samen met Charles Berlot Sacré (1785 – 1831) de hofbals van Leopold I zou gaan leiden³³¹. Uit de bewaarde kwitanties kon worden opgemaakt dat Pasteels al die jaren veruit de beste betaalde artiest bleek te zijn die door *Le Concert* werd geëngageerd. Zijn uitkoopsom per bal, onafgezien van het type (redoute of gewoon bal) bedroeg systematisch een pak meer dan die van de best betaalde muzikant die tevens ook dirigent was van het balorkest. De omschrijving van zijn taak was ook veelzeggend: voor het wijzen van de figuren. Een complexe figuurdans diende eerst te worden uitgelegd of getoond voor ze werd gedanst, wat veel verder ging dan gewoon *calling* dat gebeurde tijdens het dansen zelf. De overgang naar de *quadrille* vond ik voor *Le Concert* ook heel precies terug. Vanaf 1810, het laatste jaar dat Pasteels' naam verscheen in de kwitanties, vermeldde de algemene boekhouding het volgende:

Payé à Sieur Pasteels maître de danse, pour avoir montré les figures des quadrilles à la redoute nocturne du 22/11/1810

In een kwitantie van 1814 stond tenslotte nog dat de figuren enkel werden afgeroepen (en niet meer gewezen of aangeleerd) door één van de muzikanten, die daarvoor wat extra voor betaald kreeg. Een indicatie dat de dansers tegen die tijd de nieuwe dansrepertoires onder knie moeten hebben gehad.

De periferie als klankbord voor het centrum

Maar hoe kreeg men een dergelijke explosieve groei van het aantal activiteiten als vereniging praktisch gebolwerkt? Zelf beschikte *Le Concert* van in het begin maar over een

³³¹ Jean-Philippe Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs: chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830* (Bruxelles: Editions Mardaga, 1994).

beperkt aantal muzikanten: een drietal ereleden. In 1800 werden nog eens 14 andere plaatselijke Aalsterse muzikanten lid. Hierdoor verzekerde men zich van een relatief grote *pool* aan muzikanten, zowel voor de concerten als de bals. Uit een bestuursverslag dat een aanpassing van het bestaande reglement wilde doorvoeren, bleek op welke manier deze voortaan ingezet zouden worden. Die lag eerder in de lijn van de traditionele *opera musicale*. Men moest op voorhand aan het bestuur laten weten of men iets wilde brengen tijdens een concert en dan kreeg men daartoe de gelegenheid. De vaste leden-muzikanten werden ook systematisch betaald voor hun prestaties, maar het was niet helemaal een uitgemaakte zaak of het daarom om professionelen ging. Het zouden even goed getalenteerde amateurs kunnen zijn geweest die zodoende wat bijverdienden.

Uit de rekeningen van de bals viel wel meer concreets op te maken. Men rekruteerde voor het spelen van bals in Aalst vrij systematisch professionelen, die net zoals Pasteels, meestal uit Brussel kwamen. De reden was vermoedelijk dat de geplogenheden die rond dansmuziek golden, meer kennis en kunde vereisten dan het kunnen lezen en uitvoeren van een partituur alleen. Gemiddeld telde het balorkest van *Le Concert* 7 muzikanten, waarvan telkens maar een drietal uit eigen middens werden gerekruteerd. Wanneer men op termijn meer bals wilde spelen waren muzikanten die specifiek deze kennis bezaten meer dan welkom. Het archief van *Le Concert* bevatte tal van kwitanties voor betalingen aan Brusselse, Gentse of zelfs Dendermondse muzikanten en dansleraars. In hoe verre waren deze netwerken van vreemde muzikanten bepalend voor de muzikale smaakontwikkeling binnen deze vereniging?

De vernieuwing van de muzikale smaak in functie van de nieuwe Franse dansrage verliep in de periferie waarschijnlijk zelfs sneller verliep dan in de centrumsteden³³². Men kan lokale burgerlijke sociëteiten potentieel beschouwen als een versterkend klankbord voor trends die in grote steden soms maar traag van de grond kwamen. Het argument daarvoor is dat de muzikale smaak de culturele mobiliteit van de elites volgde. Grootstedelijke oude elites (families die in verband konden worden gebracht met adelstand en/of grondbezit) trachtten aan de aandacht van het Franse bestuur te ontsnappen door zich schuil te houden op het platteland. In zijn autobiografie suggereerde de Mérode – Westerloo dat hij de hoofdstad Brussel rond 1803 begon te vermijden. Zijn motief was politiek geïnspireerd. Hij wilde niet als page door het Napoleontische hof worden gerecupereerd omwille van zijn oude adellijke titel. Velen, zoals o.a. verschillende leden van de familie d'Arenberg, gingen wel in op Bonaparte's uitnodiging om toe te treden tot zijn generale staf of hofhouding. De jonge graaf prefereerde zich terug te trekken in de marge. Joost Welten stelde eveneens vast dat de greep van het nieuwe bewind op de maatschappij in de periferie of op het platteland vaak kleiner was dan in de steden waar de centraal geleide, Franse administratie, gevestigd was³³³.

De Mérode-Westerloo leidde een tijdlang een rondzwerfend bestaan. Hij volgde zijn vader op een rondreis langs zijn familiale landgoederen in de Zuidelijke Nederlanden en het Noorden van Frankrijk. Daarbij brachten ze systematisch een bezoekje bij families van gelijken van rang of stand. De jonge graaf ontmoette op deze manier tal van leeftijdsgenoten

³³² Vanistendael, "Les Cléfs d'Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 – 1819".

³³³ J. Welten, *In dienst voor Napoleon's Europese droom. De verstoring van het plattelandsleven in Weert* (Leuven, 2007).

die samen met hun families in hun buitengoed vertoefden. Zijn memoires vormden voor deze periode een soort van reisverslag van hun opeenvolgende bezoeken. De oude adel bleek zich vooral op te houden in of in de buurt van kleinere steden zoals Kortrijk, Ieper, Charlesville, Chimay. Later kwamen daar ook Antwerpen of Aalst bij waar hij klaarblijkelijk bals bezocht zoals ook het openingscitaat van deze tweede gevalstudie illustreerde.

Deze groupuscules bleven niet lang afzijdig en frequenteerden algauw elkaar en de plaatselijke, vernieuwde burgerlijke sociëteiten die bals en concerten organiseerden. Onder het ledenbestand van *Le Concert* treft men inderdaad verschillende De Robiano's, Steenhault's, enz. aan. Dat hoefde niet te verwonderen aangezien diezelfde oude landadel de vereniging in 1783 had opgericht. Aangezien hun adeltitels werden afgeschaft na 1795 was ook geen enkele toename van adellijke leden meer te bespeuren nadien, zo blijkt nog uit de statistiek. Wat niet wil zeggen dat ze geen bepalende rol meer opnamen in dergelijke verenigingen. Indien niet bestuurlijk dan wel door hun continuering van het lidmaatschap. Hierdoor konden de traditionele netwerken van muzikale patronage die zich voorheen groepeerden rond de loges van de grote stadstheaters zich zonder veel omhaal verplaatsen naar enkele tientallen kilometers verderop. De interpersoonlijke netwerken van de adel bleven ondanks verwoede pogingen van het Franse bestuur veel beter in takt dan de bestuurders vermoedden of hadden gewild. Aangezien het wegen- en kanalenennetwerk in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège in de loop van de 18de eeuw uitgroeide tot het beste van de hele wereld, bleken verplaatsingen per postkoets, paard of trekschuit een haalbare kaart. Het zinkende schip van de grootstedelijke sociale netwerken kon omwille van een uitstekende transportnetwerk indien gewenst ook vanop afstand drijvend worden gehouden.

Maar naast een netwerk van wegen, moest er ook een infrastructuur aan concert- of theatergebouwen aanwezig zijn geweest of worden gebouwd om deze nieuwe dynamiek te ondersteunen. In deel II stelde ik dat een regelmatig opererend circuit van balzalen in stedelijke contexten ontbrak. Maar dat wil niet zeggen dat er per kleinere stad niet telkens één vaste locatie bestond. Dit landelijk netwerk van speelplekken dat, zoals al bleek, door goede verbindingen bereikbaar was voor muzikanten, dansleraars en eventueel ook publiek, bleek een weinig bestudeerd fenomeen. Buiten Brussel en eventueel Antwerpen kunnen we de meeste plaatsen die de jonge graaf de Mérode-Westerloo beschreef, vandaag de dag bezwaarlijk als grootstedelijke kernen beschouwen en dat waren ze meer dan 200 jaar geleden ook werkelijk niet. Buiten deze twee grotere steden, bezat anno 1800 bijvoorbeeld geen enkele andere plek die hij vernoemde een schouwburg die naam waardig, maar wel het soort lokalen waarin het plaatselijke verenigingsleven opereerde. Ze werden in kleinere steden soms opmerkelijk vroeg gebouwd speciaal voor dit gebruik. *Le Concert* in Aalst liet in 1793 al een specifieke daartoe bestemde concert- en balzaal bouwen. In Antwerpen verrees een eerste dergelijk nieuw type van gebouw pas 20 jaar later, in 1813. Een bijkomend argument om de ontwikkeling van een nieuwe muzikale sociabiliteit in landelijke gebieden diepgaander te bestuderen, was het ontstaan van harmonieverenigingen in landelijke context in het laatste kwart van de 18de eeuw. Dit kort overzicht van de stichtingsdata van de oudste harmonieverenigingen voor de Provincie Antwerpen, geeft aan dat de vroegste stichtingen haast exclusief in de periferie plaatsvonden.

DATUM	PLAATS
1770	Rumst/Reet
1772	Sint-Amands
1776	Herentals
1778	Puurs
1788	Boom
1798	Mechelen
1800	Bornem
1800	Lier
1800	Lier
1800	Niel

Afbeelding Nr. 37: De vroegste stichtingsdata van Burgerlijke Harmonie verenigingen in de Provincie Antwerpen – Bron: Harmonies, fanfares en brassbands in de provincie Antwerpen, Gent, 1992

Een aannemelijke verklaring voor dit fenomeen was de relatieve concurrentiepositie van muzikanten of organisatoren. In Antwerpen bestond met het *Grand Théâtre* een professioneel, vast orkest, maar het bleef tot ca. 1808 duren vóór concertverenigingen voldoende draagvlak en uiteindelijk de middelen vonden om een eigen orkest op de been te houden³³⁴. Het valt niet uit te sluiten dat de monopoliepositie van de Antwerpse stadsschouwburg, in combinatie met de financiële zuigkracht uit de periferie, niet bepaald bevorderlijk was voor de vorming van nieuwe Antwerpse orkesten.

Tot slot was het ook aannemelijk dat in functie van het snel ontgroenende commerciële circuit van bals ook tot nu toe niet bestudeerde orkesten opereerden met een vrij constante samenstelling. Precies omdat ze commercieel waren en zich niet de patronage van een socioculturele organisatie lieten welgevallen, bleven ze voor onderzoekers tot nu toe onder de radar. Door de aard van hun activiteit vroegen ze geen erkenning aan bij de plaatselijke overheid en we vinden er vandaag daarom geen sporen in de archieven over terug. Ter vergelijking: in Weense archieven is ook veel meer informatie terug vinden over de organisatie van bals de Redoutensaal van de Hofburg – een staatsinitiatief – dan over het commerciële balorkest van Johan Strauss vader. Voor Antwerpen vond ik één concrete aanwijzing in die zin. Via een porseleinkaart van horeca – ondernemer J. Pierlo. Deze J. Pierlo was in de jaren '40 en '50 van de 19de eeuw actief was als leverancier van de orkesten voor de bals van de *Société Philharmonique d'Anvers*. Op een embleempje van zijn naamkaartje liet hij als begindatum voor zijn zaak 1803 vermelden. Met al deze argumenten tracht ik te verduidelijken dat de periferie op verschillende manieren een bepalende rol speelde in de manier waarop het centrum kon opereren en omgekeerd.

³³⁴ Gregoir, *Notice historique sur les sociétés et écoles de musique d'Anvers depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours: suivie de notices biographiques d'artistes musiciens anversois*.



Afbeelding Nr. 38: Naamkaartje van J. Pierlo – Bron: Privécollectie

Maar hoe vertaalde zich deze relatie zich artistiek? De vergelijking tussen twee verenigingen die actief waren in kleinere steden – *les clés d'or* uit Sint-Niklaas en *Le Concert* in Aalst – bleek opnieuw releverend³³⁵. In beide gevallen waren kwitanties en andere boekhoudkundige gegevens beschikbaar, die aanwijzingen bevatten voor de rekrutering van muzikanten en dansleraars van buitenaf. Voor Aalst of Sint-Niklaas kwamen deze niet zelden kwamen zij uit nabijgelegen grotere stedelijke kernen (respectievelijk Gent, Antwerpen en Brussel). Maar ook in Spa maakte men, zoals reeds eerder vermeld, tijdens de zomermaanden een beroep op de muzikanten van het Luikse Theater. Dergelijke voorbeelden van culturele mobiliteit vertelden potentieel iets over de connecties en smaakvorming van lokale organisatoren. Maar evengoed vormden ze een illustratie van de actieradius van sommige grootstedelijke muzikanten of dansleraars. Vooral deze netwerken van muzikanten en dansleraars bleven voorlopig in het gros van de historiografie buiten beeld.

Uit de bewaarde kwitanties voor *Le Concert* bleek bovendien dat muzikanten van buitenaf veel invloed hadden op de artistieke ontwikkeling van de vereniging. De gevalstudie van Jean (of Jan) Nudera, een muzikant van Boheemse afkomst die via het regimentsorkest van François Sébastien Charles Joseph de Croix, graaf van Clerfayt (1733 – 1798), een Oostenrijks veldmaarschalk uit Zuidelijke Nederlanden, uiteindelijk eerst in Gent en later in

³³⁵ Vanistendael, “Les Clés d’Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 – 1819”; Vanistendael, “‘Le Concert’ te Aalst. Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815”.

Aalst terecht kwam, werd reeds in hoofdstuk 1 van deel I besproken³³⁶. Maar vooral de systematische rekrutering van muzikanten uit het orkest van de Brusselse Muntschouwborg sprong voor *Le Concert* in het oog. Dit was mijn inziens om twee redenen interessant. Enerzijds omdat deze muzikanten beduidend beter betaald werden dan hun Aalsterse collega's. Anderzijds verzorgden deze buitenstaanders ook inhoudelijk de belangrijke taak om voor partituurmateriaal te zorgen én leiding te geven aan het plaatselijke balorkest, dat werd aangevuld met lokale musici. De redenen waarom men er in Aalst voor koos om lokale muzikanten samen met hoofdstedelijke in te zetten was, veronderstel ik, dubbel. De eersten bezaten mogelijks kennis en partituren van de nieuwste dansrepertoires. In hoofdstuk 2 van deel I besprak ik hoe het orkest van de Brusselse schouwborg even goed de bals verzorgde, net zoals dit met het orkest van de Antwerpse schouwborg het geval was. Bovendien bleek uit de gevalstudie uit het vorige hoofdstuk dat de oude schouwborg in Antwerpen tot lang na de komst van de Fransen veruit de meest prestigieuze en ook duurste danszaal bleef (hoogste entreegeld), maar dat dergelijke instellingen vaak moeilijke tijden doormaakten. Muzikanten verbonden aan een dergelijk orkest bezaten hierdoor wellicht meer status dan hun plaatselijke Aalsterse collega's maar ze waren niet altijd van een vast inkomen verzekerd omwille van de financiële problemen van hun werkgevers. Wellicht mede hierdoor waren ze wellicht meer dan ooit bereid een graantje mee te pikken van de opbloei van het verenigingsleven in naburige stadjes of marktdorpen. De aanwezigheid van dergelijke muzikanten verleende op zijn beurt mogelijks een grotere uitstraling aan een bal of concert, van zo'n plaatselijke kleinstedelijke organisatie, net zoals dit met muzikanten bekend uit de media vandaag het geval zou zijn. Hun Aalsterse confraters dienden om het orkest meer volume te geven, en hun betrokkenheid gold waarschijnlijk ook als pasmunt voor de muzikale sociabiliteit waarvoor de vereniging nu eenmaal (onder meer) in het leven was geroepen.

Een zekere modegevoeligheid sprak mijn inziens ook uit de hoofdrol die voor klarinettisten was weggelegd. Vooral klarinettist Immers speelde een bepalende rol in Aalst, net zoals Nudera – naast violist, eveneens een klarinettist – dat had gedaan, vóór hij zijn partituren doorverkocht aan de vereniging. De klarinet was hét vernieuwende blaasinstrument bij uitstek in het eerst kwart van de 19de eeuw³³⁷. Het was een uitgesproken solo-instrument, lang vóór koperblazers deze rol opeisten. De klarinet kan een krachtigere klank voortbrengen dan de hobo in die jaren en het instrument had een veel groter toonbereik dan de traverso (7 in plaats van 2 octaven). Als men de getuigenissen van Chevillet en Sabon mag geloven (beiden naast trompettist, respectievelijk ook klarinettist en violist) was de soloklarinet haast vanzelfsprekend de muzikale leider van een militair orkest of van de blazerssectie binnen een orkest destijds. Net zoals zijn collega uit het orkest van de Brusselse schouwborg, De Brou (of Debrouw), waarop ik in het tweede hoofdstuk van Deel III nog uitgebreid terugkom, bleek Immers een goede organisator met een neus voor zaken. Vanaf 1807 nam hij de rol van de plaatselijke *bandleader* violist D'Herdt over. Wat geen sinecure moet zijn geweest, aangezien D'Herdt onder zijn auspiciën bleef meespelen bij *Le Concert* (hij was lid van de vereniging), maar vanaf toen drie keer minder verdiende dan voorheen.

Een andere reden waarom deze uitwisseling zo intrigeerde, was de duidelijke link tussen de

³³⁶ Cornelis Vanistendael, "'Le Concert' te Aalst: een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795 - 1815", *TIJD-SCHRIFT: HEEMKUNDE EN LOKAAL-ERFGOEDPRAKTIJK IN VLAANDEREN* 1, nr. 1 (2011): 46–55.

³³⁷ Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical Period* (Oxford University Press, 2008).

inzet van muzikanten uit het orkest van de Muntchouwburg en een langdurig conflict tussen het schouwburgorkest, het publiek en de directie dat via ander recent onderzoek bekend raakte. David A. Day vermeldde in zijn doctoraatsverhandeling onder meer dat de vaste muzikanten van het schouwburgorkest in principe een exclusiviteitscontract ondertekenden. Ze kregen een behoorlijk jaarloon uitbetaald om zich volledig te kunnen wijden aan hun artistieke prestaties voor de het theater³³⁸. Het loon van dergelijke vaste muzikanten, was zeker niet slecht, maar het lag wel laag in vergelijking met dat van de zangers of dansers die ze moesten begeleiden. Zelfs een gewone koorzanger verdiende doorgaans een pak meer dan een eerste violist, terwijl die laatste wel de hele avond van dienst was en ook haast iedere avond.

David A. Day's werk behandelde weliswaar de Hollandse periode (1815 -1830), maar de problemen met discipline en kwaliteit van de uitvoering die hij aanhaalde waren waarschijnlijk ouder. De Muntchouwburg kreeg pas een nieuwe zaal in 1819. De periode daarvoor vormde in organisatorisch en artistiek opzicht een aaneensluitend geheel. De klachten waren niet gering: muzikanten verschenen te laat voor de uitvoering of bleven gewoon afwezig. De oorzaak werd ca 1820 – 25 door een kritische theaterpers bij de dirigent gelegd en bij de directie die weigerde om voor goede instrumenten te zorgen.

Gezien de informatie uit Aalst is de vraag of het daaraan wel echt gelegen heeft. Door naar Aalst te verkassen voor tijdelijke opdrachten die tot drie keer meer betaalden, maakten deze muzikanten in feite een ernstige beroepsfout die hen hun vaste baan had kunnen kosten. Ten minste wanneer de directie van de schouwburg zich in de positie zou hebben bevonden om een meer loyale opvolger aan te werven. En daar wrong naar mijn aanvoelen wellicht het schoentje. Vermoedelijk was de economische zuigkracht van de commerciële balcultuur in de periferie inmiddels zodanig groot dat de schouwburg zichzelf buiten de markt had geprijsd. Haar aandeelhouders wilden het orkest niet meer betalen en haar logge administratie was te weinig wendbaar om een andere oplossing te zoeken. Ander muzikanten engageren was voor dergelijke, relatief slecht betaalde jobs, ook zinloos omdat de nieuwe rekruten precies dezelfde weg zouden opgaan als hun voorgangers. Het was dweilen met de kraan open en wellicht stond de dirigent van het meest prestigieuze orkest van de Zuidelijke Nederlanden in de praktijk gewoon machteloos.

Conclusie

Het was reeds bekend dat de opkomst van burgerlijke sociëteiten met een commerciële attitude ten overstaan van hun muzikale activiteiten aanleiding gaf tot een explosieve groei van het aantal muzikale evenementen in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Wat in de historiografie buiten beeld bleef, was dat bals in de periode tussen 17950 en 1813 duidelijk de voorkeur genoten van dit nieuw type organisatie en dat zij verhoudingsgewijs veel meer werden georganiseerd dan concerten. Dit bleek vooral het geval bij verenigingen die de er al dan niet actief naar streefden om binnen hun ledenbestand een zekere sociale diversiteit te verkrijgen.

Grotere stedelijke kernen genoten om diverse redenen geen exclusiviteit op deze

³³⁸ David A Day, "The Annotated Violon Répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles, 1815-1830" ([D.A. Day], 2008).

ontwikkeling want de oorzaak was politiek. Omwille van de minder fervente controle op het platteland, koos minstens een deel van de stedelijke elites voor de luwte van de periferie om daar actief te worden in het zichzelf vernieuwende verenigingsleven. Tegelijkertijd was door de traditionele monopoliepositie van de stedelijke schouwburchen die zelfs na 1795 nog een tijdje bleef aanhouden, vrij ondernemerschap in een nieuwe en zeer volatiele markt niet altijd mogelijk binnen de grootstedelijke ruimte. De wet van de remmende voorsprong gaf de periferie een bijkomend voordeel: men kon inhaken op een nieuwe trend zonder de sociale, politieke, culturele of economische ballast uit het verleden. In sommige kleinere steden was tegen het einde van de 18de eeuw een beperkte infrastructuur aan bal- en concertzalen ontstaan. *Le Concert* in Aalst bouwde haar lokaal in 1793 en kon na de komst van de Fransen gemakkelijk een steeds groter aantal leden aantrekken. Aangezien al deze leden ook lidgeld en entree betaalden werd de koopkracht van deze lokale vereniging zo groot dat zij uiteindelijk de grootstedelijke markt onder spanning zette. Tegelijkertijd moesten nieuwe leden ook sociaal worden geïntegreerd in hun nieuwe vereniging. Er bestonden daarom twee directe alibi's om steeds meer bals te organiseren. Het bracht economisch meer geld in het laatje en het hielp de mogelijk spanningen die voortkwamen uit de ontmoeting tussen diverse sociale groepen die elkaar voorheen niet in dergelijke omstandigheden troffen, te kanaliseren.

In een grotere stad als Antwerpen was door een groter aanbod van elites (zowel oude als nieuwe) een meer sociaal gesegregeerd aanbod ontstaan op diverse plekken in de stad. In kleinere steden zoals Aalst vertaalde zich deze trend, bij gebrek aan alternatieven, eerder in meer sociale diversiteit binnen het ledenbestand van één vereniging. In beide gevallen leidde de trend waarbij meer sociale groepen deelnamen aan de openbare muziek- en danscultuur tot een plaatselijke variant van de door de Fransen geïnstigeerde dansrage in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Er werden verhoudingsgewijs veel meer bals dan concerten georganiseerd in de besproken periode, om welk muzikaal genootschap het ook ging en waar deze zich ook bevond.

Bals werden voorzien van muziek door dezelfde orkesten, die onder leiding stonden van dezelfde dirigenten of arrangeurs en voor dezelfde sociale groepen en in dezelfde ruimtes als dit voor concerten het geval was. Vaak was het gebruikte muzikale materiaal verwant of zelf identiek voor beide vormen van gebruik. Bals vormden de kern van hun muzikale productie en de drijfveer van hun bestaan in grotere mate dan concerten voor de besproken periode in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège.

Hoofdstuk 4: het prestige van Napoleons propaganda bals als hefboom voor een internationale disseminatie van de quadrille

Grands détails sur le bal des Maréchaux hier; il coûte, je crois, cent quatre-vingt mille francs: le plus beau qui était donné depuis très longtemps; quatre mille bougies, renouvelées à deux heures, douze cent femmes, trois mille personnes en tout; deux contre-danses d'honneur; l'empereur arrive à neuf heures et demie, sort à minuit; les femmes y étaient depuis six; ennui de cette attente...

*Stendhal, Journals, p 199*³³⁹

Dit citaat uit de dagboeken van Henri Beyl, alias Stendhal, voegde hij toe op 7 januari 1805. Het bal vond plaats op 2 januari 1805 naar aanleiding van de *sacre* – de kroning van Napoleon tot keizer – een maand eerder. Zoals Stendhal terecht opmerkte was het lang geleden dat Parijs nog zo'n praalbal kon aanschouwen. Men kan zich zelfs afvragen of de lichtstad wel ooit voorheen dergelijke grootschalige openbare bals had gekend die expliciet het staatsritueel dienden.

In de historiografie tot nu toe bleek het algemeen aanvaard dat pas na Napoleons kroning tot keizer het Franse staatsritueel een nieuw elan kreeg³⁴⁰. Tussen 1792, toen de monarchie werd afgeschaft en de *18 Brumaire* was gepasseerd, hadden vooral de zogenaamde revolutionaire feesten de toon gezet. Zoals zo vaak bij wat deze man ondernam in zijn leven, gebeurde ook terugkeer van een koninklijke *pomp and circumstance* op een voordien ongekende schaal. *En masse* gedanste ere-quadrilles eisten, zoals Stendhal beschreef, in de scenografie van deze gelegenheden niet zelden een glansrol op.

Dit uitstapje naar Frankrijk was in functie van dit proefschrift om drie redenen belangrijk:

1. De quadrille kreeg door dit soort van officiële gelegenheden pas het cultureel prestige mee waarmee de dans internationaal kon doorbreken. Wanneer we, onder meer, de spreekwoordelijke *rush to Paris* van heel wat Britten na 1813 willen begrijpen en de impact van quadrilles op de rest van de wereld willen verstaan zoals die in deel III aan bod zal komen, dan moest men terugblikken naar deze paragraaf van haar voorgeschiedenis;
2. Ik stelde vast dat heel wat inhoudelijke elementen op vlak van organisatie en programmatie in de officiële bals die in Brussel plaatsvonden tussen 1814 en 1818, gebaseerd bleken te zijn op Frans protocol. De inspiratie hiervoor werd ongetwijfeld gehaald bij deze Parijse bals die al veel vroeger de toon hadden gezet;
3. Er bleken uitzonderlijk veel muzikale bronnen bewaard over deze prestigieuze quadrillebals die tot nu toe nauwelijks bestudeerd werden vanuit een specifieke dans-historische benadering. Ze vormden een belangrijke bron aan informatie om welke

³³⁹ Stendhal, *Journal*.

³⁴⁰ Alan Forrest, *Napoleon* (VBK Media, 2013); Fleischman, *Napoléon et la musique*.

andere dansante orkestpartituur die ik in dit proefschrift besprak afdoende te kunnen interpreteren en zelfs te identificeren.

Dit thema bood daarnaast ook de gelegenheid een specifiek thema aan bod te laten komen dat tot nu toe nog niet besproken werd en waarvan historisch gezien een grote invloed moet zijn uitgegaan. Het muzikale aspect van Napoleons hofhouding bleek maar schaars bedeed in de historiografie. De studie van Fleischman uit 1965 was de meest recente die ik kon ontdekken. Ze hanteerde een, mijn inziens, eenzijdige blik die gebaseerd was op de toenmalige stand van zaken van het onderzoek en Fleischman's persoonlijke bespiegelingen daarover. Napoleon zou geen muzikaal gehoor hebben gehad en daardoor niet echt geïnteresseerd kunnen zijn geweest in muziek. Enkele Italiaanse aria's van Paisiello zouden hem tot tranen toe hebben kunnen bewegen, maar voor het overige was hij een volslagen Beotiër die elke fijne smaak ontbeerde. De nieuwbakken keizer zou zijn pijlen gericht hebben op de inzetbaarheid van het muziek- en theaterwezen om zijn politieke doeleinden te verwezenlijken. Men zou dezelfde opmerking nooit hebben gemaakt in verband met zijn koninklijke voorgangers, maar het bleek een onvergeeflijke *faux pas* voor een usurpator als hij. Napoleon bleef in de eerste plaats een generaal, wetgever, strateeg, manipulator, enz. en enkel in functie daarvan een man van de kunsten³⁴¹.

De grote namen benadering, die ook bij Fleischman de regel uitmaakte, kwam ook voor bij Prod'homme en Martens, die in 1921 één van de schaarse, musicologische artikels over Napoleon en muziek publiceerden. Zij trachtten hun punt te maken door in te gaan op de relatie tussen Napoleon en enkele hofmuzikanten. Ze visten daarbij enkel de bekende namen op die vandaag nog steeds met zijn bewind worden geassocieerd. Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831) werd als gezant van het nieuwe Franse bewind naar Italië gestuurd, waar hij de opdracht kreeg zo veel mogelijk historische partituren te verzamelen of te kopiëren ten dienste van het nieuwe Parijse conservatorium. Giovanni Paisiello (1740 – 1816), zou vanaf 1806 de hofkapel van muziek voorzien in tandem met Jean-françois Lesueur (1760 – 1837). Luigi Cherubini (1760 – 1842) raakte in onmin met Napoleon en moest Frankrijk ontvluchten. In 1822 zou hij directeur worden van het inmiddels vernieuwde conservatorium. Frédéric Blasius (1758 – 1829) leidde de militaire muziekkapel van de *Gardes Consulaires* en later van het regimentsorkest van de dragonders. Ferdinando Paer (1771 – 1839) werd dan weer vanaf 1807 aangesteld als concertmeester van de hofconcerten. Andere namen die destijds veel weerklank vonden, ontbraken dan weer in dit lijstje. Niet in het minst die van Michel-Joseph Gebauer (1765 – 1812) die aan het hoofd stond van het grootste militaire orkest van Frankrijk, dat van de *Gardes Impériales*. Hij was eventueel nog een buitenbeentje wegens zijn militaire achtergrond, maar sommige andere lacunes waren minder vergeeflijk: Méhul en Grétry waren toch ook niet de minsten in hun tijd en ze componeerden beiden belangrijk werk in opdracht van het nieuwe regime³⁴².

Methodologisch bleek de aanpak van zowel Prod'homme & Martens als van Fleischman eenzijdig uit te vallen. Hun discours werd enkel ondersteund door enkele citaten uit reeds gepubliceerde werken van voorgangers uit de 19de eeuw of uit ooggetuigenverslagen. Nooit gingen zij zelf kijken naar de archieven van het Franse hof of de instellingen van de Franse

³⁴¹ Fleischman, *Napoléon et la musique*.

³⁴² J.-G. Prod'homme en Frederick H. Martens, "Napoleon, Music and Musicians", *The Musical Quarterly* 7, nr. 4 (1921): 579–605, <http://www.jstor.org/stable/738191>.

staat. Laat staan dat ze op zoek gingen naar origineel muzikaal materiaal. Het leverde een geschiedschrijving op die vooral als klankbord diende voor wat men in de 20ste eeuw nog her- en erkende aan muziek uit deze periode. Ze slaagden er mijn inziens niet in om de smaakontwikkeling uit de periode zelf te vatten of hoe tijdgenoten daarop hadden gereageerd, naar het voorplan te halen. Tegelijkertijd bleek de culturele invloed die Parijs uitoefende in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège voelbaar op verschillende vlakken. Niet in het minst via de dansrage die de komst van het Franse bestuur hier veroorzaakte. Maar wat dans betrof was het academische discours voor deze periode evenzeer eenzijdig als pover. Het romantische ballet vanaf 1840 domineerde de historiografie over 19de-eeuws ballet tot nu toe in het algemeen. Enkel de hervormingen van de *Opéra Nationale* die het revolutionaire bewind haast meteen na zijn machtsovername doorvoerde, kregen om die reden wel eens wat aandacht³⁴³. Daarnaast ontstond recent ook wel wat animo voor het pre-romantische *ballet d'action* (woordloos ballet met een verhaallijn uitgebeeld door mime en dans) zoals dit al sinds Noverre werd gepredikt, maar dat met Gardel en Milon een modernere invulling zou krijgen³⁴⁴.

Van een instellingsgeschiedenis die de zaken in breder kader plaatste, waarbij onder meer de muzikale omlijsting van het staatsritueel – zoals het bal beschreven door Stendhal – een rol speelde, was tot nu toe nauwelijks sprake. Slechts twee studies gingen hier dieper op in. De eerste was van de hand van Masson over de quadrilles aan het napoleontische hof maar ze dateerde al van 1904³⁴⁵. Masson mocht dan wel als een groot napoleonkenner geboekstaafd staan, van dans of muziek had hij maar weinig kaas gegeten. Zijn invalshoek was dezelfde die de basis vormde van de recentere benaderingen van Prod'homme & Martens of Fleischman. Het ging er Masson om Napoleons persoonlijke en politieke intenties zo direct als mogelijk in verband te brengen met zijn cultuurpolitiek. De bredere muzikale of dansante ontwikkelingen die eventueel als onderstroom aanwezig konden zijn, bleven daardoor grotendeels buiten beeld.

Maar ook de meest recente de analyse van Dratwicki en Duflo uit 2004 voegde weinig toe aan nieuwe sociaal-historische inzichten³⁴⁶. Zij hadden weliswaar de verdienste om als eersten een artikel te schrijven, grotendeels gebaseerd op muzikaal bronnenmateriaal uit deze periode. Jammer genoeg bleken ze het werk van Masson niet te kennen. Daardoor misten ze heel wat aanvullende informatie over de politieke context waarin de partituren die ze onderzochten, werden gebruikt. De muzikale *soirées*, *matinées* en bals aan het Napoleons hof waren werkelijk niet zomaar gezellige huiselijke taferelen. Net zoals bij zijn koninklijke voorgangers het geval was geweest, werd dit aspect van het hofritueel mee mogelijk gemaakt door instellingen die specifiek om deze reden in het leven waren

³⁴³ Constant Pierre, *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation* (Delalain frères, 1895); Elisabeth Dunan, "Archives de l'École royale de chant, de l'École royale dramatique, de l'École royale de musique et de déclamation, des conservatoires impériaux, nationaux ou royaux de musique ou de musique et de déclamation (1784-1925)", z.d., https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/IR/Fran_IR_000875, Archives Nationales de France, geraadpleegd 1 mei 2017.

³⁴⁴ John V. Chapman, "Forgotten Giant: Pierre Gardel", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 5, nr. 1 (1987): 3–20, <https://doi.org/10.2307/1290661>; Chazin-Bennahum, *Dance in the Shadow of the Guillotine*; Ivor Guest, *Ballet under Napoleon* (Hampshire, 2001).

³⁴⁵ Frédéric Masson, *Les quadrilles à la cour de Napoléon 1er (1806-1813)* (H. Daragon, 1904).

³⁴⁶ Alexandre Dratwicki en Cécile Duflo, "Divertissements et quadrilles sous l'Empire et la Restauration", *Revue de Musicologie* 90, nr. 1 (2004): 5–54, <http://www.jstor.org/stable/4494887>.

geroepen. In geen van beide artikels ging enige aandacht naar dit institutionele aspect van de organisatie van deze muzikale evenementen.

Er bleken kortom meer dan voldoende lacunes in het onderzoek tot nu toe om een sociaal-historische en breder opgevatte en institutionele insteek te verantwoorden. Aangezien er ook redenen te over om deze bals in verband te brengen met wat later in onze gewesten zou gebeuren, wilde ik in dit hoofdstuk nagaan hoe en waarom de napoleontische hofbals georganiseerd werden tussen 1801 en 1813, wie eraan deelnam en welke de transnationale effecten van deze bals waren. Kortom, zowel hun sociaal-culturele impact als hun institutionele verhaal interesseren me veel meer, boven het politieke (Masson) of muzikaal – artistieke (Dratwicky & Duflo).

Van hofballet tot ere-quadrille

Het bal uit het openingscitaat dat naar aanleiding van de *sacre* plaatsvond was niet uniek. Er ging een jarenlange evolutie aan vooraf waarbij hofbals onder het revolutionaire bewind een tijdlang volledig werden gebannen, maar daarna opnieuw in het leven werden geroepen. Maar ook na de *sacre* vond nog een verdere evolutie plaats die doorliep tot lang na de val van Napoleon Bonaparte. Kortom: het centraal stellen van diens kroning als iconisch moment binnen de ontwikkeling van zijn hofritueel leek weinig opportuun wanneer men specifiek de evolutie van deze bals die in die jaren frequent voorkwamen, wilde begrijpen. Het ging veel breder, om de langzame maar betekenisvolle verschuiving in wat een bal in functie van het staatsritueel kon zijn vóór de Franse revolutie en wat het betekende na het einde van Napoleons regering.

Deze gelegenheden werden tot hier toe bewust geen hofbals genoemd. In de historiografie gewijd aan het Franse staatsritueel werd daaronder tot nu toe iets heel specifiek verstaan, met name de hofballetten en bals aan het Franse hof in de 16de- of 17de eeuw³⁴⁷. Wat ze ook waren, de quadrillebals kregen snel ook een internationaal, cultureel en politiek karakter. Dat lag onder meer aan het prestige die de klinkende overwinningen van de Franse legers met zich meebrachten. Omdat deze bals soms inhaakten op dergelijke gebeurtenissen of hun diplomatieke nasleep, werden ze bijgewoond door heel wat internationale gasten die hun invloed hielpen uitdragen (wat wellicht de bedoeling was). Dit citaat uit de memoires van Madame de Rémusat (1780 – 1821) een hofdame uit die periode illustreerde dit:

À dater de cette année (1806), l'empereur imagina de donner, de temps à autre, de grands concerts dans la salle dite des Maréchaux. Cette salle, décorée de leurs portraits qui y sont, je crois, encore, était éclairée d'un nombre infini de bougies. On invitait tout ce qui tenait au gouvernement, et les personnes présentées. Cela faisait bien, environ, de quatre à cinq cents personnes. Après avoir parcouru les salons où se tenait tout ce monde, Bonaparte passait dans cette salle; il était placé au fond, l'impératrice à sa gauche, ainsi que les princesses de sa famille, dans la plus éclatante parure, sa mère à sa droite, belle encore et avec l'air fort noble; ses frères costumés richement, les princes étrangers et les grands dignitaires assis. Derrière, les grands officiers, les chambellans, tout le service dans leurs uniformes brodés. À droite et à gauche, sur le retour et en deux rangs, la dame d'honneur, la

³⁴⁷ Luuk Utrecht, "Van hofballet tot postmoderne-dans : de geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans /", 1988.

dame d'atours, les dames du palais, presque toutes jeunes, la plupart jolies et parfaitement mises; ensuite, un nombre infini de femmes, étrangères et françaises, toutes mises avec le plus grand luxe; derrière ces deux rangs de femmes assises, les hommes debout: ambassadeurs, ministres, maréchaux, sénateurs, généraux, etc. et toujours les costumes très brillants. En face du rang impérial se plaçaient les musiciens; et, dès que l'empereur était assis, on exécutait la meilleure musique, qui, à la vérité, quoiqu'il se fit un grand silence, n'était guère écoutée. Quand Le Concert était fini, au milieu de ce carré qui demeurait vide, les meilleurs danseurs et danseuses de l'Opéra, très élégamment vêtus, formaient des ballets charmants. Cette partie de la fête amusait tout le monde, même l'empereur. M. de Rémusat était chargé d'en régler l'ordonnance, et ce n'était pas une petite affaire; car l'empereur était difficile et minutieux sur tout.

*Rémusat Vol II - Pg 348*³⁴⁸

Gezien de Franse revolutionairen elke vorm van hofritueel afschaffen en vervolgens ook de koning zelf een kopje kleiner maakten, moeten we ons afvragen hoe dergelijke gelegenheden zoals hierboven beschreven *überhaupt* mogelijk waren. Tegelijkertijd dook in deze beschrijving al een eerst betekenisvolle verschuiving op t.o.v. het Ancien Régime: niet enkel hovelingen waren welkom tijdens een dergelijk divertissement, ook leden van de nieuwe elite die via het staatsapparaat dat na de revolutie vorm had gekregen, carrière maakten. Het balletgedeelte werd in dit geval door professionele artiesten van de opera uitgevoerd, maar, zoals we nog zullen zien, waren ook tussenvormen mogelijk waarbij het publiek zelf danste of de dansante intermezzo's uitgevoerd werden door een combinatie van professionele dansers en goed voorbereide dilettanten.

Om deze reden stel ik ook voor om het begrip *divertissement*, waaronder het gros van deze evenementen destijds bekend stonden, voortaan een bredere afbakening mee te geven dan gebruikelijk was. Tot nu toe werd door auteurs onder dit begrip vooral een muzikaal concept verstaan, het *divertimento*, wat een vrije compositievorm was die op het einde van de 18de eeuw een nieuw elan kreeg. In het specifieke geval van het napoleontische hof en op basis van het uitgebreide partituurmateriaal dat voor deze gelegenheden bewaard bleef, pleit ik ervoor om het evententiële karakter ervan naar de voorgrond te halen. In Napoleons tijd werd de betekenis van een *divertissement* hoofdzakelijk bepaald door het karakter van het evenement waar het een onderdeel van was. Het was *unterhaltungsmusik* in de meest algemene betekenis van het woord en het kon van alles inhouden: van ernstige sonates, over religieuze muziek tot luchtige walsen of gekunstelde balletten.

Letterlijk stond het vermaak (*divertissement*) van het napoleontische hof centraal, in welke vorm deze ook kwam of wat de gelegenheid ook was die deze teweegbracht. Er was sprake van een totaalprogramma waarbij op een gegeven moment zowel samen kon worden gedanst (bal) als opvoeringen van diverse aard konden plaatsvinden. Dat konden effectief opera-aria's of solo's uit balletopvoeringen zijn, gebracht door professionele artiesten. Maar even goed waren het op voorhand ingestudeerde kleine dansante, theatrale of muzikale intermezzi gebracht door leden van de hofhouding, eventueel samen uitgevoerd met

³⁴⁸ Claire Élisabeth Jeanne Gravier de Vergennes comtesse de Rémusat en Madame de Rémusat (Claire Elisabeth Jeanne Gravier de Vergennes), *Mémoires de Madame de Rémusat 1802-1808 - Vol II*, vol. 2 (Calmann Lévy, 1880).

beroepsdansers als entr'acte tijdens een bal of ander evenement.

Een hedendaags evenementstype dat er qua opzet en omkadering dicht bij aan leunt, is een uitgebreid huwelijksfeest in Vlaanderen anno 2020: huwelijkszegening – receptie – diner met goed voorbereide theatrale intermezzo's tussen voor- en hoofdgerecht – openingsdans – bal met animatie – polonaise in de richting van het opgestelde dessertbuffet enz. enz. Het zou vrij zinloos zijn om de muzikale ingrediënten die bij de verschillende momenten tijdens het verloop van een bruiloft worden ingezet, per se vast te willen pinnen op slechts één van de vele aspecten waaruit ze bestaan. De sociale gelegenheid dicteert in deze wat het muzikaal programma kan zijn en wat het publiek verwacht van het programma. Dit was voor de *divertissements* aan het Napoleontische hof niet anders, al was het publiek of waren de historische omstandigheden wel radicaal anders. Het ging regelmatig om materiaal dat specifiek voor een gelegenheid was gecreëerd of gecompileerd. Zonder kennis van de evenementiële context waarvoor dit gebeurde, had het met andere woorden weinig zin om uitspraken te doen over de artistieke betekenis of waarde ervan.

De datering van het voorgaande citaat van Mme de Rémusat was even zeer betekenisvol: in 1806 was er officieel nog geen sprake van een nieuwe *noblesse d'empire*³⁴⁹. Toch traden de nieuwe elites hier reeds voor het voetlicht en presenteerden ze zich als deelachtig aan de macht. Een *nobility in waiting* zou je ze op basis van deze observatie kunnen noemen. Deze ontwikkeling in de richting van een nieuw staatsritueel hing nauw samen met zowel politieke, sociale als artistieke verschuivingen binnen de Franse maatschappij in de periode tussen het einde van de Terreur en het Consulaat. Zoals ik al aangaf in het tweede hoofdstuk van dit tweede deel, bleken in dit korte tijdsbestek heel wat revolutionaire idealen, zoals de verplichte vermenging van rangen of standen, niet langer via (institutioneel) geweld afdwingbaar. De nieuwe elites die zich tot dan toe in de schaduw van de salons schuilhielden, wilden niet langer hun rol afwachten in de coulissen van de macht, maar schitteren op de *bühne* van de publieke ruimte.

Gezien haar republikeinse afstamming kon het Franse staatsbestel, Napoleon inclusief, de tradities van het *Ancien Régime* evenmin zomaar continueren. De worsteling van het Napoleontische hof met het revolutionaire principe van de *égalité* lagen aan de basis van deze weifelende start. Aan een bal georganiseerd door het Franse hof namen tijdens het *Ancien Régime* enkel hofdignitarissen deel samen met leden van de hofadel. Burgers waren er nooit welkom geweest. Maar aangezien de adel officieel niet meer bestond na 1792 en pas opnieuw in het leven werd geroepen door Napoleon in 1808, was het lastig om te bepalen wie dan wel op deze officiële bals mocht verschijnen. Men raakte er met andere woorden niet zo snel uit hoe het nieuwe protocol er uit moest zien. Maar het stond in de sterren geschreven dat de *nation in arms*, en vooral haar *citoyens* in militair uniform gestoken, niet op het appel mochten ontbreken.

De nieuwe republiek wilde haar eigen successen kunnen vieren in de openbare ruimte. De vraag was alleen: hoe?

Dat bals als onderdeel van de uitgevonden traditie van een moderne natiestaat en republiek

³⁴⁹ Jean Tulard, *Napoléon et la noblesse d'Empire* (Tallandier, 2003).

wel degelijk mogelijk waren, was inmiddels elders ter wereld al een realiteit. Niemand minder dan George Washington (1732 – 1799) riep als eerste verkozen president van de Verenigde Staten van Amerika in 1789 het *inaugural ball* in het leven. Als de koning vroeger danste voor zijn volk, dan zou een vrij verkozen president voor zijn verfoeide voorgangers niet onder doen. Het *inaugural ball* ontwikkelde zich tot een hechte traditie waaraan geen enkele president na hem nog ontsnapte³⁵⁰.

In het Parijs van de Eerste Franse Republiek duurde het net even langer voor de nieuwe machtshebbers de rust en aplomb hadden teruggevonden om een bal als publiek statement over hun nieuw verworven machtspositie te organiseren. Waren ze bevreesd dat het odium van de zonnekoning met zijn hofballetten aan hen zou kleven? Wat er ook van zij, pas in 1801, 12 jaar na de bestorming van de Bastille, en pas ná de installatie van Napoleon als eerste consul, zagen we de eerste schoorvoetende pogingen daartoe ondernomen worden.

Een eerste bal van die aard waarover historische bronnenmateriaal voorhanden was, werd door de minister van buitenlandse zaken, Charles-Maurice de Talleyrand (1754 – 1838) in zijn privéwoning aangeboden³⁵¹. Een week later werd identiek hetzelfde bal – met dezelfde muziek en hetzelfde dansprogramma – hernomen bij de minister van binnenlandse zaken, Jean-Antoine Chaptal (1754 – 1832)³⁵². Het vreemde aan dit bal was dat het tot nu toe nergens in de historiografie besproken werd. Strikt genomen was het ook geen hofbal, maar de partituren zaten wel degelijk in dezelfde deelverzameling van de *Bibliothèque Nationale* te Parijs getiteld *Divertissements de l'Empereur*, samen met alle andere die voor de grootschalige quadrilles hadden gediend. Het was als het ware een vergeten voorganger van een evenementstype dat enkele jaren later zou uitgroeien tot een vast onderdeel van het napoleontische staatsritueel.

Het (geopolitieke) motief voor deze twee eerste bals moeten we mijn inziens gaan zoeken in hun belang voor Napoleons diplomatie in een periode dat hij zijn internationale positie trachtte te consolideren. Na de overwinning in Marengo op Oostenrijk lag de tweede coalitie aan diggelen en werden binnen het jaar drie belangrijke vredesverdragen gesloten (Lunéville in januari 1801, Mortefontaine in september 1801 en Amiens in maart 1802). Bals of theateropvoeringen werden in heel Europa van ouds als vorm van culturele diplomatie toegepast en ook de Franse staat kende daarin een grote traditie³⁵³. Zoals bekend hadden de revolutionairen dat staatsritueel samen met alle andere regalia meteen na hun machtsovername op de schop genomen. De nieuwe Franse politieke elites uit het *Directoire* voorvoelden dat Frankrijk, na enkele ascetische revolutionaire jaren, opnieuw behoefte had

³⁵⁰ Sandra Moats, *Celebrating the Republic: Presidential Ceremony and Popular Sovereignty, from Washington to Monroe* (Northern Illinois University Press, 2010).

³⁵¹ Constant (1778-1845) Wairy en Jean-Baptiste-Bonaventure de (1777-1834) Roquefort-Flaméricourt, *Mémoires de Constant, premier valet de l'empereur, sur la vie privée de Napoléon, sa famille et sa cour...* Tome 4 (Paris: Ladvocat, 1830), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k292332>.

³⁵² Christoph Willibald von Gluck en Rodolphe Kreutzer, "Quadrille // Pour la fête donnée chés le Ministre de l'Intérieur // Le 23 Prairial an 9", 1801, Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396181331>; Étienne-Nicolas Méhul, "Quadrille // du 23 Prairial an 9 // chez le Ministre de l'interieur", 1801, Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396249146>; Ferdinando Paër, Étienne-Nicolas Méhul, en Charles Bochsa, "Quadrille // du 23 Prairial an 9 // Chez le Ministre de l'interieur", 1801, Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39622870x>.

³⁵³ Ellen R. Welch, *A Theater of Diplomacy: International Relations and the Performing Arts in Early Modern France* (University of Pennsylvania Press, 2017).

aan een hernieuwde, internationale, culturele uitstraling.

Deze eerste bals mochten dan al geappelleerd hebben aan culturele diplomatie, de bals op het einde van Napoleons bewind zouden, ten minste als we Frédéric Masson mogen geloven, eerder hebben doen denken aan de hofbals van Louis XIV³⁵⁴. De bals van 1801 waren inderdaad niet te vergelijken met het massa-evenement dat Stendhal beschreef. Ze waren om te beginnen maar semi-openbaar: enkel genodigden waren er welkom en ze vonden telkens plaats in wat strikt genomen een privéwoning was. Zoals we nog zullen merken, was de toegangscontrole bij de grotere bals die in publieke ruimtes plaatsvonden, vaak meer dan problematisch. Maar hoe zat het dan tegen 1813? En waaruit bestond dan precies de invloed van de hofbals uit de regeerperiode van Louis XIV die Masson veronderstelde?

Nieuwe dansen voor de macht: *la cour et la ville se mêlèrent*

Bals als onderdeel van de machtsrepresentatie of als propagandamiddel in de handen van machtshebbers, kenden op zich een rijke historiografie. Maar enkel in hun puurste vorm – hofadel dansend voor een gekroonde vorst – konden ze beschouwd worden als machtsrepresentatie van het hof en voor het hof alleen. Aan dit bijzonder zeldzame en particuliere aspect werd voor wat betreft het Franse hof tot nu toe veruit de meeste aandacht besteed door academici. Maar historisch gezien hadden er veel meer soorten officiële bals bestaan waaraan machthebbers en hun hovelingen deelnamen. Bals georganiseerd ter meerdere glorie van vorsten gingen van de hofballetten onder hovelingen, over bals waaraan de vorst aanwezig was of ook zelf deelnam in het plaatselijke stadstheater, maar ook over heuse volksbals op straten en pleinen waarlangs de vorst in een koets voorbijtrok. Telkens ging het om een andere vorm van machtsrepresentatie, in andere omstandigheden, op een ander plaats en voor een ander publiek. De sociale dimensie bepaalde haast vanzelfsprekend de omstandigheden, waarin men danste, de plaats, de aanwezigheid van het publiek, enz. maar vaak ook de politieke betekenis ervan³⁵⁵. Maar buiten de hofbals in Versailles, bleven we van de meeste andere bals waarbij een Frans monarch aanwezig was of die om zijnentwille werden georganiseerd, zelden op de hoogte. Dat ligt naar mijn aanvoelen er minder aan omdat men dat in Frankrijk niet deed, wel omdat de historiografische traditie voor dat land tot nu toe eenzijdig uitviel. Daardoor leek het voor Masson, die vooral bouwde op de bestaande historiografie, of de bals na de revolutie een breuk vormden met het verleden én dat ze nog later op die van de zonnekoning begonnen te lijken³⁵⁶.

Persoonlijk denk ik niet dat het zo'n vaart liep met de erfenis van de zonnekoning. Een aantal bals van na de revolutie sloot mijn inziens eerder aan bij een andere, bredere traditie die we via de historiografie vooral identificeren als Oostenrijks (jozefitische zelfs), maar, die naar ik vermoed, in heel Europa moet hebben bestaan. Jozef II gooide tijdens de *Fassching* van

³⁵⁴ Masson, *Les quadrilles à la cour de Napoléon 1er (1806-1813)*.

³⁵⁵ Rudolf Braun en David Gugerli, *Macht des Tanzes, Tanz der Mächtigen: Hoffeste und Herrschaftszeremoniell, 1550-1914* (München: Verlag C.H. Beck, 1993).

³⁵⁶ Bibliothèque municipale de Versailles, *Versailles et la musique de cour* (Magellan, 2007); Jacques Levron, *La cour de Versailles aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Hachette, 1999); "Fêtes et divertissements à la Cour", Château de Versailles, 23 november 2016, <http://www.chateauversailles.fr/actualites/expositions/fetes-divertissements-cour>.

1769 voor het eerst de deuren van de Hofburg open voor heel Wenen en veroorzaakte op zijn manier een bescheiden sociale revolutie. Sindsdien bewogen de Oostenrijkse vorst en vorstin zich in Wenen met grote regelmaat onder de dansers als bij een gewoon *bal public* zonder veel protocol³⁵⁷. Het bleek een traditie die ook niet meteen ophield toen de Fransen Oostenrijk onder de voet liepen in 1806. Het volgende citaat uit de memoires van Général Lejeune gaf aan dat ze nog steeds bestonden en hoe het eraan toe ging tijdens zijn bezoek aan het Weense hof in 1809:

Le soir, il y eut une redoute publique au Salon d'Appolon, où six mille personnes furent admises. Ce Salon d'Appolon est un établissement considérable destiné à des fêtes publiques, où l'Empereur, avec sa famille, vient, en ami, en excellent père, se mêler aux familles de son bon peuple. Chacun y arrive vêtu comme il lui plaît: masqué, déguisé ou à visage découvert. Mais les membres de la haute société portent à leurs chapeaux, qu'il gardent, un faux nez, et sur les épaules, un mantelet de dentelle noire. Ces insignes suffisent pour indiquer que l'on est masqué. Le langage prend alors toute la liberté qu'il aurait sous un faux visage. L'esprit du pays est tellement respectueux et affectueux pour les classes élevées, qu l'empereur, ses ministres et toute la cour, se trouvent confondus avec le peuple, sans qu'il leur en arrive jamais le moindre déplaisir.

*Mémoires Général Lejeune, De Valmy à Wagram, pg 21 – 22*³⁵⁸

Wat hierbij opviel was niet alleen dat de Oostenrijkse keizer en zijn gevolg zich onder de massa begaven, maar vooral dat deze massa zo enorm was. Lejeune had het over 6.000 aanwezigen. We kunnen deze getallen als het product van zijn verbeelding beschouwen, maar tijdens het Weense Congres enkele jaren later vonden dergelijke gelegenheden haast wekelijks plaats. Men beschouwde ze toen als een belangrijke noviteit³⁵⁹.

Maar waren ze dat wel? In 1807 werden heel gelijkaardige bals ook in Parijs georganiseerd, zoals deze beschrijving van Madame de Rémusat die gedateerd kan worden rond 1807, aantoonde:

L'empereur, voulant faire voir sa cour à la ville de Paris, permit qu'on invitât un nombre considérable de femmes et d'hommes pris dans toutes les classes. Les appartements étaient remplis d'une foule énorme[17]. On fit deux quadrilles; l'un, conduit par madame Louis Bonaparte, exécuta des pas de danse dans la salle des Maréchaux; je faisais partie de celui-là. Seize dames vêtues de blanc, couronnées de fleurs de couleurs différentes, quatre par quatre, les robes garnies en fleurs, et des épis en diamants sur la tête, dansèrent avec seize hommes, portant l'habit, fermé par devant, en satin blanc, et des écharpes assorties aux couleurs des fleurs de leur dame. Quand nous eûmes fini notre ballet, l'empereur et sa famille passèrent dans la galerie de Diane, où madame Murat conduisait un autre quadrille de femmes et d'hommes vêtus à l'espagnole, avec des toques et des plumes. Ensuite, on permit à tout le monde de danser; la cour et la ville se mêlèrent. On distribua un nombre infini de glaces et de rafraîchissements. L'empereur repartit pour Saint-Cloud, après être

³⁵⁷ Reingard Witzman, *Der Ländler in Wien* (Wien, 1976).

³⁵⁸ Lejeune, *Mémoires... De Valmy à Wagram...*

³⁵⁹ Hannes Etlstorfer, *Der Wiener Kongress: Redouten, Karoussel & Köllnerwasser* (Verlag Kremayr & Scheriau, 2014).

demeuré une heure, et avoir parlé à beaucoup de monde; c'est-à-dire demandé à chacun, ou chacune, son nom. On dansa, après son départ, jusqu'au lendemain matin.

[Note 17: Il y avait à ce bal deux mille cinq cents personnes. Le souper fut servi dans la salle du conseil d'État.]

*Rémusat Vol III - Pg 22*³⁶⁰

De verschuiving in het protocol was in dit citaat opnieuw duidelijk te bespeuren. Napoleon liet bewust leden van alle klassen uitnodigen in het Louvre, net zoals Jozef II eerder had gedaan voor de bals in de Hofburg. De openingsdansen (de ere-quadrilles zoals Stendhal ze noemde) waren bestemd voor de hovelingen die om daarin te mogen schitteren, zoals we nog zullen zien, zich soms weken aan één stuk voorbereidden. Wanneer *la cour et la ville se mêlèrent*, zoals Madame de Rémusat het treffend verwoordde, gebeurde dat niet spontaan, maar was dit op voorhand grondig gepland.

De Schwarzberg – tragedie

Maar ook later tijdens het lange bewind van Napoleon vonden nog betekenisvolle verschuivingen plaats in wie er voor dergelijke gelegenheden werd uitgenodigd. Tijdens de vieringen die in Parijs werden georganiseerd in de marge van het huwelijk van Napoleon, vond opnieuw een explicietere opdeling plaats tussen de militaire en burgerlijke elites en de hofadel *pure sang*. Stendhal, die tot de onderklasse van administratoren onder de militaire elites behoorde, sloop op 25/06/1810 bijvoorbeeld in het kielzog van zijn maîtresse Mme Daru (echtgenote van Napoleons intendant- generaal) het bal in de militaire school binnen:

il faut bien avoir le diable au corps pour être malheureux parce qu'on ne va pas à des fêtes comme celle ce soir à l'école militaire. J'y suis allé à six heures avec Mme Daru, mais je n'ai pas puy rester avec elle comme à celle de la Ville, le tout faute d'un plan de campagne; au lieu d'aller dans la salle de bal, il fallait pénétrer dans celle du trône, comme nous fîmes à la Ville. Voir de la les courses et le feu d'artifice, et surtout être au frais et à l'aise, au milieu d'être encasqué avec les maudits bourgeois aux raisonnements assommants, de là revenir avec l'empereur dans la salle de bal. S'il on veut pas suivre cette marche, pour les gens qui voient souvent l'empereur ce qu'il y a de mieux est de s'assurer les moyens d'entrer à minuit. On voit alors un beau bal, dans une salle immense.

*Stendhal, Journal, pg 651-650*³⁶¹.

Het *plan de campagne* dat Stendhal voor zichzelf verzong, gaf een goede indicatie van wat de aantrekkingskracht van dergelijke gelegenheden moet zijn geweest voor jong, aanstormend talent binnen de *Grande Armée*. Zijn beschouwingen spoorden ook met mijn eerdere analyse in hoofdstuk 2 van dit tweede deel. Jonge officieren beschouwden goed kunnen dansen als een basisvoorwaarde om entree te krijgen in de hogere regionen van het leger. Het ultieme doel waren bals waar je gezien kon worden door wie er toe deed en je carrière alle kansen

³⁶⁰ Claire Élisabeth Jeanne Gravier de Vergennes comtesse de Rémusat, *Mémoires de Madame de Rémusat 1802-1808 - Vol III*, vol. 3 (Calmann Lévy, 1880).

³⁶¹ Stendhal, *Journal*.

kreeg. Maar je moest er bij voorkeur wel voor kunnen dansen, een vaardigheid die de jonge Henri Beyl in mindere mate beheerste.

Het verschil met voorgaande quadrille-bals was dat er ditmaal twee gescheiden feesten plaatsvonden. Eén in de openbare ruimte en een ander meer privaat waarvoor enkel de top van het nieuwe establishment werd uitgenodigd. Die zou een paar dagen na het openbare bal rendez-vous geven in de tuin van *Hôtel Schwarzberg*, de residentie van de Oostenrijkse ambassadeur in Parijs, de Prince de Schwarzberg, voor het eigenlijke huwelijksbal. Dat bal draaide uit op een regelrechte tragedie toen de beschilderde tentdoeken van de tent waarin het bal plaatsvond in de binnentuin van *Hôtel Schwarzberg* vlam vatten door een omgevallen kandelaar met kaarsen. De echtgenote van de ambassadeur, de in Heverlee (vandaag Leuven, België) geboren en getogen, Pauline d'Arenberg, kwam daarbij, naast 7 anderen, om in de vlammen. De muziek voor beide bals bleef bewaard³⁶².

Dat de top van de empire-adel een apart feestje voor zichzelf reserveerde, zou voortaan de norm worden. Het Napoleontische hof trok zich na het tweede huwelijk van de keizer in 1811 steeds verder terug uit de openbaarheid, en wel in Versailles. Dat was waarschijnlijk de reden waarom Masson de parallellen met de zonnekoning benadrukte. Al waren er volgens hem ook inhoudelijke verwantschappen. De bals die Masson beschouwde als geïnspireerd door de zonnekoning, werden hoofdzakelijk gekenmerkt door hun allegorisch karakter. Van de hele reeks die hij beschreef, waren dit er maar een drietal en ze vielen alle drie na de *sacre* en dan nog twee van de drie na zijn huwelijk met Louise.

Ondanks de vormelijke gelijkenissen en het feit dat een tweetal van deze bals plaatsvond in Versailles, maakte dit mijn inziens zijn vergelijking niet noodzakelijk legitiem. Om te beginnen bleek uit de collectie partituren uit de *Bibliothèque Nationale* dat er wel meer van dergelijke allegorische balletten waren geweest die Masson niet beschreef en waar voor het overige geen ooggetuigenverslagen over bleken te bestaan. Daarnaast kaderden deze dansante toneelstukjes in bredere zin eenvoudigweg in wat er in heel Europa rond diezelfde periode onder de noemer *divertissement* werd verstaan. De redoutes die Goethe in Weimar als ceremoniemeester behartigde (zie hoofdstuk 1, deel I), waren wellicht zeer vergelijkbaar. Tijdens het congres in Wenen organiseerde Metternich gelijkaardige dansante allegorische taferelen in de tuin van zijn residentie. Als men Massons inzichten even ter zijde liet, konden ze even goed worden gezien als een uitvloeisel van de gemakkelikheden van een groep hovelingen in meer algemene zin. *Tableaux vivants* of allegorische ballet-achtige performance opgevoerd *in situ* (niet in een officieel en openbaar theater) met assistentie van de hovelingen zelf, bleken helemaal niet uitzonderlijk binnen de Westerse geschiedenis. Ze hielden ook niet op na Napoleon, zoals voorbeelden van tijdens het Weense Congres en tijdens de dagen voor Waterloo aantoonde (zie hoofdstuk 2, deel III). Het herleiden van deze traditie tot een origineel of exclusief Frans onderonsje en dan nog louter tot Versailles onder Louis XIV, zou de waarheid geweld aandoen.

³⁶² "Quadrille // pour la Fête donnée à leurs // Majestés // par la garde Impériale // Le 24 Juin 1810", 1810, Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396226277>; "Quadrille // Exécuté devant leurs Majestés a // la fête donnée par M.r De Schwarzenberg. // Le 1er Juillet 1810", 1810, Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396226366>.

Terug naar de bron

Ondanks de beperkte aandacht die ze tot nu toe kregen van het academische veld, bleken de bronnen voor het Napoleontische hof-divertissement massaal voorhanden. Enerzijds waren er opnieuw de ooggetuigen die de evenementen vermeldden in hun memoires. Anderzijds bleken er ook veel archiefbronnen te bestaan die tot hier toe nauwelijks werden bestudeerd. Ik ga even dieper in op de twee studies (Masson & Dratwicki – Duflo) die er tot nu toe aan werden gewijd om vervolgens mijn eigen bijdrage te specificeren.

Het probleem met Masson was, om te beginnen, dat hij geen bronnen vermeldde. Toch kreeg men stellig de indruk dat hij toch vooral reeds in druk verschenen getuigenissen en excerpten uit gepubliceerde archiefbronnen gebruikte en zelf geen archiefonderzoek verrichtte. Na enkele *google checks* kon worden vastgesteld dat hij voor de ooggetuigenissen naar alle waarschijnlijkheid terugviel op wat Laure Junot, Duchesse d'Abrantès die ik hierboven al veelvuldig aan het woord liet. Vermoedelijk kende hij ook deze van Constant Wairy (1778 – 1845), de kamenier van Napoleon die deze bals en de voorbereidingen die eraan vooraf gingen, beschreef. Tenslotte is het vrij zeker dat hij eveneens het werk van Mdme de Rémusat kende. Het opmerkelijke is natuurlijk dat soms verschillende getuigen hetzelfde evenement beschreven, telkens vanuit hun eigen standpunt – de ene bijvoorbeeld als danseres en gastvrouw voor de repetities, de ander als observator uit de zijlijn – wat een overvloed aan specifieke details opleverde. Voor de zeer gedetailleerde bedragen voor de kosten van deze bals kan men ervan uitgaan dat hij putte het werk van Maze-Sencier over de huishoudrekeningen van het Napoleontische hof die zich in de *Archives Nationales* bevinden³⁶³.

Het artikel van Dratwicki & Duflo, die de studie van Masson niet vermeldden, was dan weer haast volledig op archiefbronnen gebaseerd. Het verscheen naar aanleiding van de opmaak van een nieuwe catalogus van een belangrijke partituurcollectie in de *Bibliothèque Nationale de France* in Parijs in 1997. De onderzoekers keken alle partituren ook zelf in en voegden heel wat inzicht toe aan de oorspronkelijke archiefbeschrijvingen. Hun bijdrage werd inmiddels nog steeds niet erkend door de instelling zelf. De nieuwe archiefbeschrijvingen die inmiddels online verschenen maken er geen gewag van, maar verwijzen momenteel naar de nooit gepubliceerde en zelfs niet in de online databank van deze instelling geregistreerde notities van een inmiddels gepensioneerd medewerker van de instelling zelf. Het neemt niet weg dat de auteurs, net zoals de archiefbeschrijvers van de *Bibliothèque Nationale* naar mijn mening beiden een aantal inschattingfouten maakten wat betreft de oorsprong en de betekenis van het materiaal zelf. Ongeveer 1/3de van de partiturenbundels kregen expliciet de titel *quadrille* mee. Daarnaast bleken er nog heel wat balletten tussen te zitten, waarvan je je stellig kunt afvragen of ze ook niet als dansante intermezzo's tijdens bals of concerten moeten worden beschouwd zoals deze beschreven door Mme de Rémusat.

Dit dansante aspect van deze hofcultuur bleef tot nu toe volledig onder de radar. Fleischman en Prod'homme & Martens repten er met geen woord over. Lecomte die een monografie getiteld *Napoléon et le monde dramatique* publiceerde rond dezelfde tijd als Masson zijn

³⁶³ Alphonse (1831-1892) Maze-Sencier, *Les fournisseurs de Napoléon Ier et des deux impératrices : d'après des documents inédits, tirés des Archives nationales, des archives du Ministère des affaires étrangères et des archives des Manufactures de Sèvres et des Gobelins / par Alph. Maze-Sencier,...* (Paris: H. Laurens, 1893), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6447480v>.

boekwerk pleegde en ook nog bij dezelfde uitgever, vermeldde deze bals of quadrilles enkel in anekdotische zin. Volgens hem ging het louter om afsluiters voor wat hij beschouwde als een belangrijker evenement zoals een operaopvoering, een concert of een ander divertissement³⁶⁴.

Ivor Guest tenslotte vermeldde de inzet van dansers van de *Opéra Impériale* buiten het theater waar ze werkzaam waren, slechts éénmaal. Op het ogenblik dat Napoléon een eerste opvoering in het kasteel van Fontainebleau verordonneerde op 4 november 1810, werd een rijtuig met theaterkledij overvallen en geplunderd³⁶⁵. Guest's inschatting van het belang van opvoeringen door de *troupe* van de *Opéra Impériale* die niet in het theater plaatsvonden, maar elders, strookte mijn inziens niet helemaal met het belang dat er destijds aan werd gehecht, vooral ook in artistiek opzicht. Wanneer men de bronnen vergelijkt met wat de ooggetuigen vertelden, bleken opvoeringen in *Fontainebleau*, *Saint-Cloud*, *Malmaison*, *Versailles* of het *Louvre* helemaal geen uitzondering, maar eerder schering en inslag. Muzikanten, acteurs, zangers en balletdansers werden zeer regelmatig gesommeerd om het hof te vermaken, meestal met materiaal dat geput werd uit het repertoire waar ze op dat ogenblik vertrouwd mee waren. Deze opvoeringen voor het hof maakten daarom, mijn inziens, integraal deel uit van de werking van de *Opéra Impériale* waarvan Guest in zekere zin een instellingsgeschiedenis publiceerde. Ze behoorden om dezelfde reden even zeer tot de artistieke nalatenschap van de hoofdchoreograaf van die instelling, Pierre Gardel, wiens creaties Guest centraal stelde in zijn studie. Ze vormen, mijn inziens, in ieder opzicht een belangrijke aanvulling op de artistieke nalatenschap van zowel de choreografen als de dansers die tewerkgesteld waren aan de *Opéra Impériale*.

Het probleem om het belang of de betekenis van dit materiaal in te schatten was algemeen. Dratwicky & Duflo verbaasden zich er bijvoorbeeld over dat ze nauwelijks complete partituren terugvonden. Enkel korte fragmenten van arrangementen was alles wat er in hun ogen over was gebleven. Hooguit voldoende voor één dansbeweging zo schatten zij (correct) in en die fragmenten bleken ook nog eens een enorm arsenaal aan citaten uit opera's of balletten waar ze niet wijs uit geraakten. Ze konden zich nauwelijks voorstellen dat op die muziek dan ook nog eens werd gedanst. Zoals in hoofdstukken 1 en 2 van deel I uitgebreid werd beargumenteerd, waren dit soort fragmenten eerder typische en illustratief voor de contrafactuur als de begeleidingsmuziek voor contradans op het einde van de 18de- en begin 19de eeuw.

Daarnaast suggereerden Dratwicky & Duflo een vrij gemarkeerd onderscheid tussen wat zij enerzijds *divertissements* noemen en anderzijds *quadrilles*. Zij maakten dit onderscheid op basis van de incipits op de papieren. Tegelijkertijd zochten ze naar een inhoudelijke verklaring. Het artistieke verschil zou hem volgens hen zitten in de actieve participatie van balletdansers in de *divertissements*, terwijl de *quadrilles* louter door de gasten van het bal zelf zouden zijn gedanst. Op basis van wat we vandaag weten, kan deze analyse niet echt kloppen. Wanneer men Massons dateringen en omschrijvingen naast het overzicht van de partituren legde, kon deze veronderstelde tweedeling *quadrille/divertissement* op basis van wie er danste, eenvoudig worden weerlegd. Voor de *quadrilles* van 1808 bij de kersverse

³⁶⁴ Louis-Henry (1844-1914) Auteur du texte Lecomte, *Napoléon et Le Monde Dramatique : Étude Nouvelle d'après Des Documents Inédits* / L.-Henry Lecomte, 1912, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57429594>.

³⁶⁵ Guest, *Ballet under Napoleon*.

Duchesse de Berg (Caroline Bonaparte en ook mevrouw Murat – thema Tyrolliennes), deze voor het carnaval van 1810 (thema het schaakbord); quadrilles van 26/02/1811 (thema tekens van de dierenriem) en deze van 11/02/1812 (thema de Zéphir) werd intens samengewerkt tussen artiesten uit de theaterwereld. Dilletanti en hofdansers dansten telkens samen tijdens de uitvoering³⁶⁶.

Andermaal bleek hoe lastige het kan zijn om voor deze periode het verschil tussen dansnummers en aria's te maken op basis van een titel van een partituur alleen. Dit gold in twee richtingen. Dansnummers in de partituren van de toenmalige balletten werden maar zeer zelden expliciet gekoppeld aan een concreet danstype. De partituur voor een *ballet d'action La Dansomanie* was bijvoorbeeld haast integraal bestemd voor dansen pantomime, maar slechts een handvol van de melodieën werd in het oorspronkelijke handschrift van Méhul als dansmuziek gelabeld (o.a. 1 wals, 1 allemande en 2 menuetten)³⁶⁷. Bij sommige stukken in de partituur voor *La Dansomanie* stonden haast identieke indicaties (2 fois, la 2ième fois en mineur, enz.) die in de andere, zeldzame, contemporaine quadrille-orkestpartituren zoals deze uit het conservatorium van Luik werden aangetroffen³⁶⁸. Het was niet duidelijk of deze manier van verkorte notatie, die verder ging dan de vandaag nog bekende *Da Capo/Al Fine* aanwijzingen, niet eenvoudigweg conventioneel (en plaatsbesparend) was voor wel meer muzikale vormen uit deze periode.

Een tweede inschatting die Dratwicky en Duflo mijn inziens verkeerdelijk maakten, betrof de viool-solopartijen die meestal "ballet" getiteld bleken op de documenten zelf, een benaming die ook in de online catalogus werd meegenomen. Na verificatie in de *Bibliothèque Nationale* door middel van een steekproef op deze documenten bleek het om *violons répétiteurs* te gaan. *Violons répétiteurs* waren doorgaans tweestemmige reducties van orkestrale arrangementen (de meeste partijen in deze collectie bleken voor kleine, gemengde ensembles met naast enkele blazers ook strijkers, bestemd). Ze dienden om dansnummers in te studeren met een minimale muzikale bezetting in plaats van het hele orkest dat later tijdens de opvoering zou opdraven. Zoals David A. Day in zijn doctoraatsverhandeling aantoonde, bleken dit zeldzame en waardevolle bronnen³⁶⁹. Soms bevatten ze expliciete aanwijzingen van de choreograaf zelf, gemaakt tijdens de repetities. Aangezien ballet-choreografieën voor het grootste gedeelte van hun geschiedenis niet genoteerd werden, waren dit soms unieke stukjes informatie waar je anders nooit achter zou komen. In deze collectie kon ik – voor zo ver ik ze mocht opvragen op één dag van de zaalverantwoordelijken van de Bibliothèque Nationale – tot nu toe nog geen choreografische indicaties ontdekken.

Datering en evenementen

³⁶⁶ 27 février 1808, Ms, 1808, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39620381q>; Louis-Pierre-Martin Norblin, 3 *Juillet 1811*, Ms, 1811, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39621338t>; Louis Luc de Persuis, *De Trajan*, Ms, 1812, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396213395>.

³⁶⁷ Étienne-Nicolas (1763-1817) Compositeur Méhul, "La Dansomanie // Ballet En Deux Actes // de Mr Gardel // Representé Pour La 1ere Fois // Sur Le Théâtre Des Arts // Le 25 Prairial an 8 de La R. F. // Le 14 Juin 1800", 1800, Bibliothèque Nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507239g>.

³⁶⁸ "Ms. Contredanses et Colonnes Par. N. J. Delhaize", z.d., Bibliothèque du Conservatoire de Liège.

³⁶⁹ Day, "The Annotated Violon Répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles, 1815-1830".

Zoals zonet aangegeven was het voor het gros van de uptempo nummers in 6/8ste of 2/4 maat uit deze collectie niet meteen duidelijk waarvoor ze hadden gediend, noch wanneer ze precies werden uitgevoerd. Aanvankelijk dacht ik dat het mogelijk was om dit alsnog te achterhalen door na te gaan welke evenementen plaatsvonden op de dagen dat ze waren gedateerd in de catalogus. Eén van de manieren waarop je dit kunt doen is door te vergelijken met ooggetuigenverslagen van tijdsgenoten. Dit kan behoorlijk tijdrovend zijn, maar er bleek ook een overzichtswerk van Tulard en Garros te bestaan dat enig houvast bood³⁷⁰. Dratwicky & Duflo excerpeerden dit werk per datum die op de partituren stond en stelden zo een relatieve chronologie op, ook voor de partituren waarop ze geen aanwijzingen terugvonden. Daarnaast trachtten ze op hun beurt ooggetuigen te vinden, maar aangezien zij het werk van Masson niet kenden en google books of archive.org in 2004 nog maar in hun kinderschoenen stonden, liepen ze heel wat informatie mis. Op basis van hun toenmalige analyse kon ik wel al afleiden dat het aantal partituren na de kroning van Napoleon tot keizer drastisch toenam. Slechts 6 reeksen konden worden gedateerd tussen 1801 en de *sacre* (3 per jaar), alle andere 51 vielen in de 9 jaar erna (meer dan 5 per jaar). Het was zeker een indicatie dat het dansante hofritueel na de *sacre* een nieuw *élan* kreeg.

Ten minste wanneer deze dateringen op zich betrouwbaar zouden zijn geweest. Uiteindelijk bleek het toewijzen van het materiaal aan specifieke evenementen om verschillende redenen problematisch. Niet omdat de datering niet zou kloppen, maar wel omdat het om gebruiksmuziek ging waarvan men kon vermoeden dat ze voor meerdere gelegenheden werd ingezet. Dat viel onder meer af te leiden uit het feit dat de huidige beschrijvingen in de catalogus van de *Bibliothèque Nationale* inmiddels waren aangepast en dat ze vaak toegewezen bleken aan een andere datum dan deze die Dratwicky & Duflo publiceerden. Op verschillende onderdelen (arrangement per stem, directiepartituur en *violon répétiteur* samen bijvoorbeeld) stonden soms verschillende data genoteerd.

Maar nog concreter was dit te merken aan de talloze verwijzingen naar andere evenementen die in de marge van verschillende partituren zelf genoteerd stonden. Dratwicky & Duflo vermeldden het bestaan van deze verwijzingen niet in hun artikel. Volgens de huidige beschrijvingen in de archiefcatalogus kwamen die haast in elke bundel voor, wat ik zelf ook kon vaststellen. In het bundeltje voor de *Quadrille pour la fête donnée à leurs Majestés par la Garde Impériale le 24 Juin 1810* (BNF, D 18 154) stonden bijvoorbeeld de volgende vermeldingen, vergezeld van muzikale incipits van telkens 2 maten muziekschrift:

- 1) *Marche*
- 2) *Le Pas Russe – à la place du Pas Russe on a mis: 5 frimaire an 12 (19 Xbre 1807)*
- 3) *1 nivose an 14*
- 4) *Gavotte de Panurge 17 avril 1806*
- 5) *5 frimaire an 12*
- 6) *Walzer de Don Juan– 1 nivose an 14*
- 7) *Polonaise*
- 8) *23 prairial an 9*
- 9) *6 nivose an 13*
- 10) *Pot Pourri – Finale – On reprend autant de fois qu'il est nécessaire*

³⁷⁰ Jean Tulard en Louis Garros, *Itinéraire de Napoléon au jour le jour: 1769-1821* (Tallandier, 1992).

Voor de meeste van deze data bleken geen partituren in de collectie voor te komen. Dit gaf mijn inziens aan dat men minstens van plan was geweest hetzelfde materiaal, waarnaar de muzikale incipits verwezen, voor verschillende gelegenheden in te zetten. Tegelijkertijd leidde dit genummerde overzicht nog tot een andere betekenisvolle informatie. De structuur *openingsmars – quadrilles – andere dans – andere dans – quadrille – finale* maakte school. Ze bleek nog bij verschillende andere officiële bals voor te komen. Met name bij het politiek beladen huwelijksbal van de Prince de Bade en Stepahnie de Beauharnais in 1806 of nog voor het huwelijksbal van Napoleon zelf in 1810³⁷¹.

De benaming *quadrille* die op het titelblad prijkte, bleek eveneens vaak misleidend, aangezien ook andere dansen op het programma stonden, waarvoor er eveneens partituren in dezelfde bundel staken. Het kan hebben betekend dat de hoofdmoot van het oefenwerk ingenomen werd door de voorbereiding van deze quadrilles, maar er zijn te weinig details over het verloop van deze evenementen bekend om deze veronderstelling hard te kunnen maken. Omwille van de verwijzingen naar andere data en evenementen was het ook duidelijk dat de collectie onmogelijk compleet kon zijn, zelfs wanneer ik rekening hield met regelmatig hergebruik. Openbare- of semi-openbare bals bleken, niet verwonderlijk, zeer frequent voor te komen binnen het Franse staatsritueel tijdens Napoleons bewind. Alleszins nog frequenter dan Dratwicky en Duflo, Masson of Lecomte in hun respectievelijke analyses voor mogelijk hielden. In het algemeen was de aard van de evenementen ook veel diverser dan men tot nu toe aannam. Er was werkelijk geen lijn in te trekken in wat er al dan niet op het programma kon staan. Het besef daagde dat enkel de bals eruit lichten op zich weinig zin had en ik heb dit dan ook niet gedaan.

Napoleons muzikale hofritueel en les Menus Plaisirs

Omwille van de regelmaat waarmee deze de muzikale omkadering van het hof- of staatsritueel scheen plaats te vinden, werd gaandeweg duidelijk dat de realisatie ervan enkel haalbaar was als er ook een grootschalige en professionele organisatie bestond om de uitvoering ervan te behartigen. Een dergelijke organisatie bestond zeker vóór de revolutie. Ze staat onder historici, vertrouwd met de muzikale hofcultuur van het *Ancien Régime*, bekend als *Les Menus Plaisirs du Roy*. Deze organisatie voorzag sinds de 16de eeuw in elke vorm van vorstelijk vermaak, gaande van concerten over diners tot vuurwerken. Ze ressorteerde boekhoudkundig en administratief onder de civiele lijst, waarvan de archieven recent door de *Archives Nationales de France* werden ge-herinventariseerd³⁷².

Vóór de herinventarisatie was afgerond, waren ze als geheel lastig te onderzoeken omdat er een breuklijn in de archiefvorming liep vanaf de Revolutie tot aan de Restauratie. Men ging ervan uit dat deze vorstelijke prerogatieven samen met de monarchie waren afgeschaft en dat deze pas weer opdoken nadat Louis XVIII opnieuw op de troon zat³⁷³. Masson legde het verband met de *Menus Plaisirs* bijvoorbeeld helemaal niet, maar signaleerde wel als enige de samenwerking met choreografen en dansers verbonden aan de *opéra nationale/impériale*

³⁷¹ Étienne-Nicolas Méhul, ? Labori, en Mademoiselle Miller, "13 // Divertissement // du 8 Avril 1806 // Mariage du Prince // de Bade", 1806, Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396271330>.

³⁷² Pierre Jugie, Jérôme de La Gorce, en Collectif, *Les Menus Plaisirs du roi (XVIIe-XVIIIe siècles)* (dir.) Pierre Jugie et Jérôme de La Gorce (Paris: PU Paris-Sorbonne, 2013).

³⁷³ Waquet, *les fetes royales sous la restauration*.

voor de realisatie van de quadrille bals.

Het inzetten van theaterpersoneel van de *Opéra Royale* hetzij om zelf als uitvoerder te fungeren, hetzij om hovelingen te coachen in de aanloop naar hun *moment de gloire* tijdens een *divertissement*, was een typische verplichting voor artiesten betrokken bij de uitvoering van de *Menus Plaisirs* van vóór de revolutie. Dratwicky & Duflo legden het verband met de *Menus Plaisirs* wel, maar om begrijpelijke redenen enkel voor de periode na de Restauratie en niet tijdens Napoleons regeerperiode. Pas nadat de archivariissen van de *Archives Nationales* hun catalogus opnieuw opstelden werd de continuïteit ervan zichtbaar. De archivariissen zelf legden op hun beurt dan weer geen verband met verwante collecties uit andere instellingen zoals deze die zich in de *Bibliothèque Nationale* bevonden.

Uit de analyse die Jugie & de la Gorce in hun introductie op de archiefcatalogi van deze archieven publiceerden, kunnen we wel een deel van het verhaal over hoe en waarom de draad van de *Menus Plaisirs* uiteindelijk toch opnieuw werd opgenomen, goed volgen. De magazijnen van de *Menus Plaisirs* werden verzegeld in 1792. Tegelijk werd een inventaris bevolen om ze later te kunnen veilen als onderdeel van de nationale goederen. Uiteindelijk kwam het nooit zo ver en bleef de collectie op enkele ontvreemdingen na, nagenoeg intact.

Een magazijn vol feestversiering, decors en partituren was één ding, maar waar vond je het artistieke personeel om met dat materiaal aan de slag te gaan? Vóór de revolutie was dat een typische opdracht voor de leerlingen en lesgevers die aan de *Opera Royale* verbonden waren. Maar ondertussen had er, naast de machtsoverdracht van het koninklijke hof naar de nationale conventie, tevens een institutionele verschuiving plaatsgevonden. Het *Conservatoire Nationale* had inmiddels de plaats ingenomen van de oude *Académie(s) Royale(s) de chant et de la danse* die al bestonden sinds Louis XIV hun oprichting had bevolen in 1661. Voor zo ver kon worden nagaan, legde tot nu toe niemand daadwerkelijk het verband tussen de herinstallatie van de *Menus Plaisirs* en de huisvesting van het *Conservatoire Nationale* in de voormalige magazijnen van de *Opera Royale/Menus Plaisirs*. Deze combinatie was een bewuste keuze van de toenmalige machtshebbers. Ze bood ook voordien al ongekende mogelijkheden waarvan het Napoleontische hof, zo bleek uit het vervolg, veelvuldig gebruik zou gaan maken.

Het *Conservatoire Nationale* van Parijs werd in 1796 opgericht op basis van de muzikanten en dirigenten van de *Gardes Nationales*, voordien *Gardes Royales*³⁷⁴. Het nieuwbakken instituut – het eerste in zijn soort in de wereld – was de rechtstreekse erfgenaam van één van de twee militaire top orkesten die Frankrijk telde in deze periode (het andere was dat van de *Gardes Suisses*)³⁷⁵. De volledige bezetting van dit orkest vormde vanaf 1796 de basis van het nieuwe *Conservatoire de Musique*, dat o.a. als de opvolger moet worden beschouwd van de *Ecole Royale de Déclamation et de Chant*, een opleidingsinstituut dat zelf nog maar sinds 1784 bestond en feitelijk de opvolger was van zowel de *Académie Royale de la Danse*

³⁷⁴ Pierre, B. *Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*.

³⁷⁵ Joseph Hardy, Rodolphe Kreutzer; sa jeunesse à Versailles 1766-1789 (Paris Fischbacher, 1910), <http://archive.org/details/rodolphekreutzer00hard>, De auteur geeft mijn inziens terecht aan dat deze orkesten (dat van de Garde Suisse was het eerste van een nieuw type militair orkest in Frankrijk, gebaseerd op de Duitse traditie van blaaskapellen met klarinetten) voor de historiografie werden verwaarloosd. Ze vormden de kweekschool van enorm veel muzikaal talent, waaronder Kreutzer wiens vader de dirigent was van de Gardes Suisses.

die reeds in 1661 door Louis XIV werd opgericht en diensopvolger *de Académie Royale de Musique* die in 1669 het levenslicht zag³⁷⁶.

Met de naamsverandering veranderde ook het opzet en het doel van de instelling. Waar de *Académie Royale* nog bedoeld was om getalenteerde zangers, acteurs of dansers naar een hoger niveau te tillen ten dienste van de Parijse theaters en opera's die koninklijke protectie genoten (*Opéra royale*, *Opéra comique*, *Opéra Italienne*, enz.), koos de *Convention Nationale* met haar conservatorium resoluut de weg van de militaire muziek en de propaganda³⁷⁷. De historiografie over dit conservatorium hanteerde tot nu toe een nogal eenzijdige invalshoek. De geschiedschrijving van de instelling kreeg een nieuw elan rond 1893 toen het eeuwfeest ervan met veel luister werd gevierd. Een sterke focus op het als revolutionair bestempelde repertoire werd hierin door o.a. Constant Pierre naar voren geschoven. Het was niet helemaal duidelijk in hoe verre het politieke klimaat waarin Pierre zijn onderzoek verrichtte, bijdroeg tot deze specifieke insteek. De beginjaren van de *Troisième République* werden zoals bekend, gekenmerkt door een sterke politieke propaganda waarbij de geschiedschrijving van de revolutie van 1789 een nieuwe invulling kreeg³⁷⁸. Uiteindelijk besprak Pierre maar een zeer beperkte periode in de diepte. De hoogdagen van de revolutionaire feesten waren al geteld na het einde van de Terreur in 1795. De eerste erkenning van het oorspronkelijke regimentsorkest als *Académie Musicale* kwam er pas in 1793. Het *Conservatoire Nationale* zou blijven bestaan tot 1816. Van die 23 jaren bleken uiteindelijk enkel de eerst 2 of 3 werkelijk gewijd aan de propaganda-activiteiten die in de literatuur met alle aandacht gingen lopen. Wat met de volgende 20?

Het Conservatoire Nationale en zijn functie voor de nieuwe *Menus Plaisirs*

Het Franse vorstenhuis stond tijdens het *Ancien Régime* bekend om de uitbundige ritualiteit waarmee de *Bourbons* hun status legitimeerden. Tijdens de hoogdagen van de *Menus Plaisirs* draafden de leerlingen van de *Académie Royale* hiervoor regelmatig op. Het viel kortom te verwachten dat, omwille van die speciale band met de politieke macht en de Franse traditie ter zake, het orkest van de *Gardes Nationales* dat de basis vormde voor het pas opgerichte *Conservatoire Nationale* op termijn nog andere taken op zich zou gaan nemen. Hun rol was in alle opzichten vergelijkbaar met die van een regimentsorkest van vóór de revolutie. Dat orkest stond steeds ten dienste van de sociale en/of politieke agenda van zijn broodheren. Wanneer deze van inzicht of politieke kleur veranderden, wijzigde hun opdracht. Tussen 1796 en 1803 (de *sacre*) gebeurde dat een paar keer ingrijpend.

Oorspronkelijke bestonden de *Menus Plaisirs* in heel verschillende vormen. In het geval van Louis XVI en de orkesten van zijn *gardes*, bestonden ze er onder meer uit de vorst, zijn gevolg en het publiek te vermaken tijdens het mooie seizoen in de open lucht of bij de officiële ontvangst van buitenlandse hoogwaardigheidsbekleders. Dit kon zowel in Parijs op de *Champs Élysées* zijn, als in de tuinen van Versailles, die zo een beetje de tussenruimte tussen openbaar en privaat domein vertegenwoordigden. Maar het kon om ook tafelmuziek gaan tijdens een diner gaan of een gemaskerd bal als afsluiter van een feestelijk moment.

³⁷⁶ Chazin-Bennahum, *Dance in the Shadow of the Guillotine*.

³⁷⁷ Constant Pierre, *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire* (Paris: Fischbacher, 1895), <https://catalog.hathitrust.org/Record/100346539>.

³⁷⁸ Agulhon, *Marianne au pouvoir*.

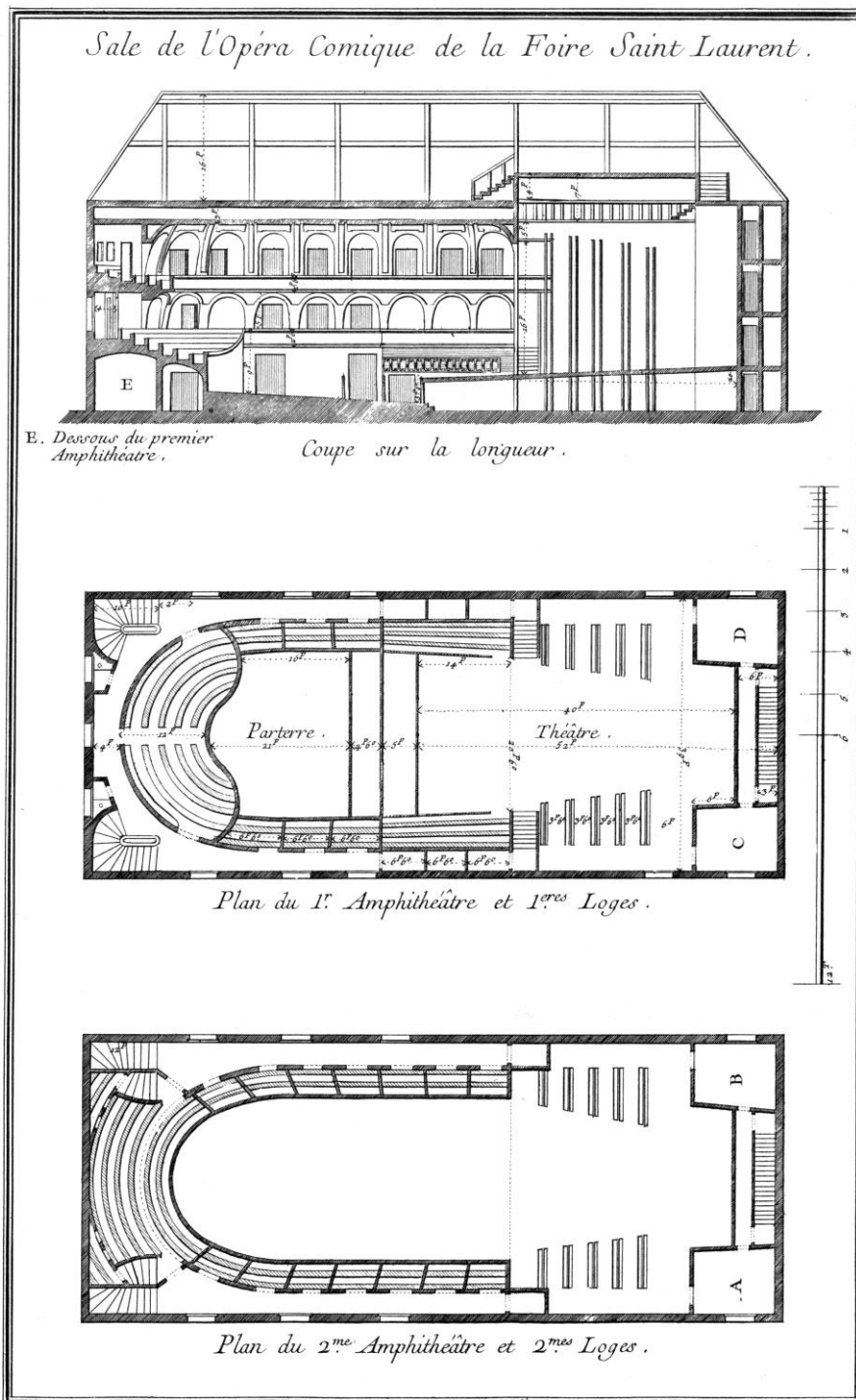
Aangezien de hofhouding van Louis XVI al in 1792 werd afgeschaft, rees de vraag wat er na de hoogdagen van de Terreur (tot eind 1794) van de praktijk van de *Menus Plaisirs* overbleef.

Het was niet zo dat de geplogenheden waarbij ze traditioneel werden ingezet, zoals bijvoorbeeld de ontvangst van internationale gasten, meteen kwamen te vervallen omdat er nieuwe machtshebbers waren opgestaan in Parijs. Hoe loste men de vraag naar muziek en vermaak in wanneer het magazijn waarin zich de muziek en het feestmateriaal bevond, verzegeld was? Uit de inleiding tot de nieuwe archiefcatalogus van Jugie & De la Garce kon worden afgeleid dat de *Menus Plaisirs* aanvankelijk, na de bestorming van de Bastille in 1789, gewoon verder bleven functioneren als onderdeel van de civiele lijst. Na de afschaffing van de monarchie op 10 augustus 1792 werden de magazijnen inderdaad verzegeld en geïnventariseerd. Maar de inventaris raakte pas op 2 april 1793 afgewerkt en omstreeks hetzelfde moment begon de geschiedenis van de *Menus Plaisirs* samen te vallen met deze van het conservatorium. Om twee redenen: omwille van een gedeelde huisvesting en omwille van de aanhoudende samenwerking met de muzikanten van de *Gardes Nationales* en latere lesgevers van het conservatorium in een vroege poging om de *Menus Plaisirs* opnieuw mogelijk te maken³⁷⁹.

Deze eenheid van plaats, waarbij zowel een uitleenmagazijn voor feestmateriaal als artistiek onderwijs werden gecombineerd, bleek trouwens helemaal geen historische vernieuwing, wel integendeel. Als sinds 1713 was de balletschool van de *Opéra Royale* gehuisvest in de magazijnen van de *Menus Plaisirs*. Het *ancien Théâtre Comique de la foire Saint-Laurent* dat na zijn confiscatie door de overheid daartoe speciaal was heropgebouwd binnen deze magazijnen, diende als oefenruimte van de *Menus Plaisirs*. Zodoende werden de beschikbaarheid van artistiek personeel, de theatrale effecten en een oefenruimte in functie van de uitvoering van muzikale divertissements gecentraliseerd. Vanaf 1796 al trok het pas opgerichte *Conservatoire Nationale* (later *Impériale*) zijn intrek in dezelfde gebouwen³⁸⁰.

³⁷⁹ Jugie, Gorce, en Collectif, *Les Menus Plaisirs du roi (XVIIe-XVIIIe siècles)* (dir.) Pierre Jugie et Jérôme de La Gorce.

³⁸⁰ Pierre, B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation.



Afbeelding Nr. 39: Interieurbeeld van het Théâtre de la Foire de Saint-Laurent, Dumont, Gabriel-Pierre-Martin (c1774). Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France avec des détails de machines théâtrales, – Bron: Wikimedia Commons

Dat leverde de nodige praktische en logistieke problemen op, omdat dit gebouw daar nooit was voor ingericht. Dit stukje geschiedenis van de *Menus Plaisirs* bleek zelfs vandaag nog actueel, omdat op dezelfde plaats aan de *Rue Bergère* (vandaag *Rue du Conservatoire*) waar haar magazijnen vanouds waren gevestigd, vanaf 1809 de eerste academische

concertzaal ter wereld verrees naar een ontwerp van architect François Joseph Delannoy³⁸¹. Een gedeelte van de oorspronkelijke magazijnen van de *Menus Plaisirs* bleef eveneens bewaard. Tot aan de restauratie in de jaren '80 was hierin effectief nog de bibliotheek van het conservatorium gevestigd zoals dit al vanaf 1796 het geval was geweest. Recent werden de erfgoedcollecties van deze bibliotheek overgedragen naar de *Bibliothèque Nationale*. Het is naar alle waarschijnlijkheid in deze bibliotheek dat de partituren collectie die Dratwicky en Duflo bestudeerden (en ikzelf recent nog), zich oorspronkelijk bevond. De online toegang van de *Bibliothèque Nationale* vermeldde deze oorsprong bij mijn laatste zoektocht helemaal niet. Ze heette daar boudweg *Divertissements de l'Empereur*. Op zijn minst een misleidende titel, omdat ze al in 1801 een aanvang nam – twee jaar vóór Napoleon Bonaparte zichzelf tot keizer kroonde – en bovendien doorliep na de restauratie tot minstens 1818.

Les geven of volgen aan het conservatorium en spelen voor hofbals

Op zich waren al deze aanwijzingen voldoende om een veel bredere inzet van de muzikanten van het orkest van de *Gardes Nationales* naast het opluisteren van revolutionaire feesten, te veronderstellen en te staven. Het was onder meer bekend dat het muziekkorps van de *Gardes Royales* tijdens de laatste jaren van het *Ancien Régime* samen met dat van hun collega's van de *Gardes Suisses* omwille van de *Menus Plaisirs* en de bijbehorende bals werden ingezet wanneer dat pas gaf³⁸². Gezien de opkomst van de *dansomanie* en de daaraan schatplichtige dansrage na 1795 was het zelfs aannemelijk dat het aantal bals dat door de leerlingen of leraars van het conservatorium werd opgeluisterd eerder zou zijn gestegen dan zijn afgenomen. Tijdens de feestelijkheden van Thermidor an IX (augustus 1801) naar aanleiding van de viering van de eerst steenlegging van de nieuwe bibliotheek in de magazijnen van de *Menus Plaisirs*, werd bijvoorbeeld een groot feest in de tuin van het conservatorium ingericht. De avond werd opgeluisterd door zowel lesgevers als leerlingen en besloot met een bal:

“En thermidor enfin, l'école fête l'anniversaire de sa fondation et la pose de la première pierre de la Bibliothèque. Après Le Concert, un diner très brillant réunit musiciens et fonctionnaires publics, dont le ravissement est porté à son comble quand Dugazon improvise des couplets que l'assistance répète en chœur. Pour couronner la soirée, bal dans les jardins du Conservatoire”

*Martinet, Histoire anecdotique du Conservatoire de musique et de déclamation, Paris 1893, pg 65*³⁸³

Vanaf 1807 kwam er zelfs officieel een dansleraar in dienst van het nieuwbakken instituut, voornamelijk om de leerlingen te ondersteunen die als zanger of acteur op een podium een karakterrol leerden interpreteren.

³⁸¹ “Salle du Conservatoire — Wikipédia”, geraadpleegd 1 mei 2017, https://fr.wikipedia.org/wiki/Salle_du_Conservatoire. De zaal werd in 1985 vakkundig gerestaureerd waarbij de binnendecoratie en het grondplan opnieuw naar een meer oorspronkelijke staat werden teruggebracht.

³⁸² Michel Brenet, *La Musique Militaire* (Paris, H. Laurens, 1917), <http://archive.org/details/lamusiquemilitai00brenrich>.

³⁸³ André Martinet, *Histoire anecdotique du Conservatoire de musique et de déclamation* (E. Kolb, 1893).

“Par le décret du 22 août 1807, une classe de danse a été ajoutée au cadre de l'école. M. Despréaux y enseigne la position du corps, sa marche et ses développements suivant les divers caractères dramatiques. Les élèves des deux écoles de musique et de déclamation, arrivés au moment de préparer leurs débuts, sont admis dans cette classe.”

Pierre, Constant, Documents Administratifs, etc. Vol 1, Paris 1900, pg 166³⁸⁴

Meteen dook, naast Pierre Gardel, opnieuw een personele link op tussen het *Ancien Régime* en het nieuwe bestuur. Van Jean-Etienne Despréaux (1748 – 1820) was bekend dat hij de pages van het hof van Louis XV en XVI leerde dansen en later ook instond voor het coachen en opleiden van tal van dansers uit de entourage van het Napoleontische hof:

C'est grâce à Joséphine de Beauharnais que Jean-Étienne Despréaux (1748-1820), ancien danseur et maître à danser de l'Académie royale de musique (futur Opéra) sous Louis XV et Louis XVI, reprend sous le Directoire sa carrière d'enseignant. Il offre alors ses services à la jeunesse dorée qui entoure Bonaparte, donne des cours de danse et organise des bals et des dîners avec son épouse, la célèbre ancienne danseuse de l'Académie royale de musique Marie-Madeleine Guimard (1743-1816). Despréaux devient le professeur de danse et de maintien non seulement des enfants de Joséphine, mais aussi de Désirée Clary, ex-fiancée de Bonaparte, future épouse de Jean-Baptiste Bernadotte et reine de Suède, et de Caroline Bonaparte, future épouse de Joachim Murat et reine de Naples. Bien que critique, dans ses mémoires posthumes, à l'égard de ceux qu'il considère comme des parvenus élevés au rang de souverains, Despréaux se montre toujours reconnaissant envers Joséphine et Napoléon pour leur bienveillance.

Grâce à son expérience de courtisan d'Ancien Régime, Despréaux se voit confier l'organisation des fêtes publiques données sous le Consulat et sous l'Empire, jusqu'en 1812. Lorsque, en 1810, Napoléon épouse en secondes noces Marie-Louise d'Autriche, Despréaux est appelé à Compiègne pour donner des cours de danse et de maintien à la jeune impératrice et pour apprendre la valse à l'empereur.

Maître à danser expérimenté et habile organisateur de spectacles et réjouissances, Despréaux est aussi un brillant auteur de chansons, vaudevilles et poèmes de circonstance. À la naissance du fils de Napoléon, Despréaux célèbre l'heureux événement en écrivant le poème “La naissance du Printemps de 1811, ou l'Espérance et la Réalité”, chanté au banquet donné dans le grand foyer de l'Académie impériale de musique le soir même de la naissance du Roi de Rome.

Sous l'Empire, Despréaux est à la fois inspecteur de l'Académie royale de musique et du Théâtre des Tuileries, inspecteur général de la Cour, professeur de danse et de grâce au Conservatoire de musique et répétiteur des cérémonies de la cour. Il s'éteint à Paris en 1820, quatre ans après la mort de son épouse et un an avant celle de Napoléon à Sainte-Hélène.

³⁸⁴ Constant Pierre, *Le conservatoire national de musique et de déclamation: documents et administratifs* (Impr. Nationales, 1900).

Bron: <https://www.histoire-image.org/etudes/jean-etienne-despreaux-renouveau-danse>³⁸⁵

Masson vermeldde zijn naam niet, maar de oorspronkelijke bronnen die hij gebruikte deden dat wel. Zo beschreef Laure Junot (a.k.a. la duchesse d'Abrantès) de repetities en uitvoeringen van een wel heel bijzondere quadrille gebaseerd op een schaakspel dat de zus van Napoleon, Caroline, uit Napels had meegebracht. Dit bijzonder dansant intermezzo dat plaatsvond tijdens een intermezzo van een bal georganiseerd door Ferdinando Marescalchi (1754 – 1816), de minister van buitenlandse zaken van de Italiaanse republiek in Parijs tijdens het winterseizoen van 1809 – 1810, werd door verschillende ooggetuigen beschreven. Volgens Masson was de aanleiding de recente echtscheiding van Napoleon en Josephine, waardoor de keizer nood had aan enig divertissement tijdens de carnavalsdagen.

De beschrijving van Laure Junot bleek de meest complete en ik geef ze hier integraal mee, omdat ze een uitzonderlijk gedetailleerde inkijk geeft in hoe het er bij dergelijke gelegenheden aan toe gingen:

Le comte Mareschalchi ministre des affaires étrangères du royaume d'Italie avait depuis long temps demandé à l'empereur de lui faire la grâce d'accepter une fête chez lui. l'empereur le lui avait promis sans fixer l'époque Mareschalchi en l'attendant avait fait construire un immense local en planches à la suite de ses appartemens et en dehors de la maison. Tout à fait sur les Champs Élysées cette maison était celle qui appartient aujourd'hui à M^r de Flahaut. Envoyant de la route cet assemblage de planches dont la disgrâce seule paraissait l'empereur riait et demandait à Mareschalchi quand il aurait fini el casote delle bestie parce qu'il voulait qu'il lui donnât un bal mais un bal masqué et le plus magnifique que Venise elle même, Venise la souveraine des plaisirs et des fêtes, eût jamais vu sur ses lagunes. Mareschalchi ayant pris les ordres de l'empereur la fête fut fixée au mardi gras et les invitations envoyées à temps pour que les costumes fussent faits avec le plus de magnificence possible.

Naples n'avait garde de laisser échapper cette occasion de marquer d'une manière brillante. Elle dominait alors et voulut dominer également par un quadrille le plus élégant le plus somptueusement extraordinaire. J'avais deux grands volumes contenant tous les costumes espagnols que j'avais rapportés de Madrid ouvrage très rare que soit dit en passant la reine ne m'a jamais rendu mais rien ne lui plaisait parce que disait elle rien n'était extraordinaire. Enfin on se rappela qu'il avait été question d'un quadrille non pas dansé mais joué sur une toile à carreaux et cela avec raison car le quadrille était un jeu d'échecs. A peine le mot fut il prononcé par Despréaux ordonnateur en chef des ballets de la cour que le quadrille fut organisé, les rôles distribués et chaque matin nous fûmes répéter les pas de la partie dans la grande galerie de l'Élysée où la reine de Naples avait été reprendre ses quartiers. On choisit pour les seize pions seize femmes de même taille les deux reines étaient madame de Barral et madame la duchesse de Bassano. Les seize pions étaient en deux couleurs huit en bleu et huit en rouge. Notre habit était horriblement disgracieux. Ce n'était plus là le voile diaphane des paysannes du Tyrol, leur jupe courte leurs manches bouffantes nous étions habillées comme des figures égyptiennes avec une jupe de gros de Naples blanc fort étroite et puis une petite pagne rayée en bleu et argent ou bien en rouge et or qui nous enveloppait les hanches en nous les serrant fortement tandis que nos bras recouverts de manches de

³⁸⁵ "Jean-Étienne Despréaux et le renouveau de la danse".

gros de Naples très étroites devaient être serrés contre nous parce que nous figurions des momies. Notre coiffure était comme celle de ces sphinx qu'on voit au coin de tous les chenets et au bas des escaliers un peu élégans. Cette coiffure était bien pour celles de nous ayant des traits réguliers, mais je n'ai jamais compris pourquoi la reine l'avait choisie car elle lui allait horriblement. La duchesse de Rovigo était fort belle surtout avec le bandeau un peu avancé sur le front quant à moi il m'était égal que la coiffure m'allât bien ou mal car le costume était si laid que tout le reste m'était indifférent. Les deux reines avaient un costume de reines de théâtre extrêmement somptueux et fort bien porté par madame de Bassano et madame de Barral. Madame de Bassano était surtout admirablement belle.

Les cavaliers étaient coiffés comme nous en sphinx mais ils avaient en manière de queue une croupe de cheval en osier avec laquelle ils jouaient le centaure à miracle. Les fous étaient les mieux de la troupe ils portaient un chapeau de fou avec des grelots d'argent et de la couleur de leur cotte et puis une jolie petite marotte avec des grelots comme au chapeau. Quant aux tours, elles étaient tout simplement représentées par quatre personnes dont l'une M. de Ponte, celui qui m'avait écrasée à l'Hôtel de Ville, représentait déjà à lui seul la Tour de Londres sans avoir le besoin d'y joindre une tour en osier recouverte d'une toile peinte dans laquelle il s'enfermait M. de Brigode et M. de Beausset étaient chargés de deux autres tours je ne me rappelle plus quelle était la quatrième. Anatole et Eugène de Montesquiou, son frère M. de Septeuil, M. Jules de Canouville, Ernest de Canouville, M. Fritz Pourtales, M. de Curneux furent chargés de représenter les cavaliers, les fous et les rois magiciens armés d'une longue baguette devaient jouer la partie dont nous étions les pions.

Du reste l'armée féminine était composée à peu près comme toujours c'étaient la reine de Naples la princesse de Neufchâtel madame Regnauld moi madame Duchâtel madame de Rovigo madame de Colbert madame de Canisy la princesse de Ponte Corvo et plusieurs autres dont j'ai oublié les noms. La partie n'était pas longue ou plutôt le ballet: le pion du roi bleu faisait un chassé en avant le pion de la dame rouge lui ripostait par une pareille manœuvre, c'était la reine de Naples qui était le pion du roi bleu. Le second coup était dansé par moi je m'avançais auprès de la reine pour la soutenir étant immédiatement à côté d'elle, les pions rouges faisaient de même ensuite à l'air de Zéphir succédait un autre air très vulgaire qu'on chantait alors dans toutes les rues: 'amusez vous, amusez vous, amusez vous, belles', le pion prenant faisait faire un tour de main au pion pris et puis le mettait en pénitence sur le côté de l'échiquier. Le magicien bleu touchait alors un cavalier, le magicien rouge un fou, le cavalier arrivait en pas basques, le fou en jetés battus, on jouait enfin l'échec du berger et la partie était finie. Croirait on que pour cette sottise manière de ballet nous ayons répété pendant quinze jours? J'en avais par dessus la tête ou plutôt par des sus les pieds.

Duchesse D'Abrantès, Mémoires of the Duchess d'Abrantès, Pais 1830, Vol XII, Pg 344 – 349³⁸⁶

In de archieven van de Menus Plaisirs bleek effectief een quadrille te zitten voor

³⁸⁶ Laure Junot Abrantès, *Mémoires de Mme la duchesse d'Abrantès; ou, Souvenirs historiques sur Napoléon, la révolution, le directoire, le consulat, l'empire et la restauration* - Vol 12, vol. 12 (Bruxelles L. Hauman, 1831), <http://archive.org/details/mmoiresdemmela12abrauoft>.

31/03/1810³⁸⁷. Tulard gaf aan dat er op 25/02/1810 een gemaskerd bal bij Marescalchi plaatsvond. Maar die datum spreekt deze van Abrantes, deze auteur bleek wel vaker details foutief weer te geven, tegen. *Mardi gras* viel op 6 februari van dat jaar, maar er bleek ook een partituur voor de 8ste februari 1810 voorhanden, waarin heel wat dansmuziek zat³⁸⁸. Dratwicky en Duflo, tenslotte vermeldden een divertissement voor 28/02/1810. Opnieuw blijkt verwarring te bestaan over verschillende data van uitvoeringen of evenementen. Enkel een diepgaandere studie van alle documenten samen zou hierover eventueel uitsluitel kunnen geven. Maar dat is een doctoraat op zich waard.

Pierre Gardel en Les Menus Plaisirs

Tenslotte kwam Pierre Gardels naam opmerkelijk vaak voor op de partituren van de *Menus Plaisirs*. Van Pierre Gardel was al bekend dat hij bij het begin van zijn carrière als dansmeester van Marie-Antoinette fungeerde. Daarnaast weten we inmiddels dat hij, toen hij aan de *Opéra Nationale* als hoofdchoreograaf aan de slag was, hand- en spandiensten verleende aan het nieuwe regime bij de mis-en-scène van de grote revolutionaire feesten³⁸⁹. Het waren dergelijke brugfiguren die door hun activiteit als lesgever aan het conservatorium, of als meester choreograaf het niveau van de *Menus Plaisirs* door hun creatieve bijdragen tot ongeziene hoogten zouden optillen.

Onbekend was tot nu toe dat hij zich daarnaast ook nog actief inzette voor de realisatie van ere-quadrilles onder Napoleon. Dratwicky en Duflo vermoedden dat het telkens ging om reprises van zijn balletvoeringen aan het hof in navolging van sommige opera-uitvoeringen. In de aangevulde catalogus van de *Bibliothèque Nationale* werden inmiddels kanttekeningen bij die interpretatie geplaatst. Het lukte bijvoorbeeld niet om de titels die men in de *violons répétiteurs* aantrof en waarop Gardel's naam figureerde systematisch terug te wijzen naar concrete ballet- of operawerken die eerder waren uitgevoerd op het *théâtre nationale*. In sommige gevallen werden de veronderstelde balletten pas later dan de divertissementen gerealiseerd. Zijn Paul en Virginie debuteerde eerst aan het hof van Saint-Cloud en pas daarna in het *Opéra Impériale*, zoals het incipit van de uitgave van de verhaallijn van het ballet:

PAUL ET VIRGINIE

BALLET PANTOMIME EN TROIS ACTES

DÉDIÉ A SA MAJESTÉ L'IMPÉRATRICE REINE PAR M. GARDEL

Maître des Ballets de SM L'EMPEREUR et Son Chef de la danse de l'Académie impériale de Musique et Membre de la Société Philotechnique

Musique de M. Kreutzer premier Violon de la Chapelle de Sa Majesté

Représenté devant LEURS MAJESTÉS sur le Théâtre de St. Cloud le jeudi 12 juin 1806 et

³⁸⁷ "Quadrille // du 31 Mars 1810", 1810, Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396226215>.

³⁸⁸ Étienne-Nicolas Méhul, "Divertissement // à la Suite du Jugement de Pâris // Le 8 février 1810", 1810, Bibliothèque Nationale de France, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39622617x>.

³⁸⁹ Chazin-Bennahum, *Dance in the Shadow of the Guillotine*.

*sur celui de l'Académie Impériale de Musique le mardi 24 du même mois*³⁹⁰

Mede daarom leek het een plausibele hypothese dat het even goed kon gaan om nieuw werk dat voor het hof werd uitgetest door middel van een divertissement. Wanneer het bleek te bevallen kon men er gerust in zijn dat ook de rest van het Parijse publiek het zou appreciëren. In dit geval is het zelfs zo dat de originele partituur van Kreuzer en Gardel bewaard bleef, wat voor het gros van het werk van beide heren tijdens hun activiteiten voor de *Opéra Impériale* eerder uitzonderlijk bleek. De 12 dagen die tussen beide speeldata lagen, zullen wellicht noodzakelijk geweest zijn om de verhuis van decors en kostuums van Saint-Cloud terug naar Parijs – zoals Guest er één in omgekeerde zin beschreef – mogelijk te maken. Het geeft mijn inziens aan dat Guest's inschatting dat de bühne van de *Opéra Nationale/Impériale* het enige speelveld was waar Gardels werken voor bestemd waren, minstens gedeeltelijk niet klopte.

Conclusie

Wanneer we Massons analyse van het muzikale hofritueel onder Napoleon volgen, zat er een zekere evolutie in de betekenis van de bals die in het kader daarvan tijdens Napoleons bewind werden georganiseerd. De auteur spitste zijn analyse toe op de – onder historici populaire stelling dat Napoleon nadat hij zichzelf tot keizer kroonde in 1804, zich langzaam ontpopte tot een soort nieuwe zonnekoning. Dratwicky en Duflo gingen minder ver in hun analyse, maar door hun achtergrond bespraken ze vooral de concertante evenementen, materiaal waarmee ze zich waarschijnlijk meer vertrouwd voelden dan met de bals.

Mijn eigen visie week op verschillende punten af van beide interpretaties. Om te beginnen denk ik niet dat de hofbals van Napoleon – ook niet deze tegen het einde van zijn regime – gebaat waren bij een directe vergelijking met deze georganiseerd aan het hof van de oorspronkelijke zonnekoning. Indien er op dat vlak sprake kon zijn van een continuïteit of vormelijke overeenkomst, dan was dit vooral omdat een Frans choreograaf als Pierre Gardel het allegorische beelden-arsenaal dat in al sinds de 16de eeuw werd gebruikt, door en door kende vanuit de Franse ballettraditie ter zake en dit uitputtend exploiteerde in zijn werk. De inzet van een organisatie als de *Menus Plaisirs*, die door Louis XIV sterk werden uitgebouwd, was een ander mogelijk raakpunt, maar dit bleef eerder vaag, gezien de evolutie op vlak van organisatie die na de revolutie plaatsvonden of er in deze echt sprake was van een continuïteit. In het algemeen leken de historische omstandigheden te drastische te verschillen om een rechtstreekse vergelijking zinvol te maken. Mijns inziens ging het hoofdzakelijk om de betekenisvolle verschuiving van de sociaal-culturele invulling en betekenis van een hofritueel na de Franse revolutie. Daarin waren even goed parallellen te ontdekken met de Oostenrijkse traditie vanaf Jozef II als met een Franse 17de-eeuwse afstamming. Enerzijds evolueerden de openbare bals binnen het Franse staatsritueel tot evenementen waarbij Napoleon bewust streefde, naar een modern type van sociabiliteit. Anderzijds bekleedde de geüniformeerde militair een nieuwe, meer centrale rol dan in welke voorgaande traditie ook. Vooral deze verschuiving zal op zich traditievormend blijken voor de

³⁹⁰ Pierre-Gabriel (1758-1840) Auteur du texte Gardel, *Paul et Virginie*, ballet-pantomime, en trois actes, de M. Gardel,... représenté devant Leurs Majestés, sur le théâtre de St-Cloud, le jeudi 12 juin 1806 (Paris: impr. de Ballard, 1806), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96340700>.

rest van de 19de eeuw.

Zoals Masson terecht opmerkte en Dratwicki – Duflo bevestigden, eiste de nieuwe quadrille tijdens de *divertissements* en hofbals een hoofdrol op. Door het prestige van het napoleontische hofritueel te koppelen aan deze nieuwe, door militairen uit de *Grande Armée* doorontwikkelde dansstijl, ontstond een nieuw fenomeen. Een dans, rechtstreeks afkomstig uit de balzaal, werd verheven tot onderdeel van de Franse staatsidentiteit. Dat was onder Louis XIV ondenkbaar geweest. De overdracht van de Britse *country dance* die onder zijn bewind plaatsvond, was een hoofs onderonsje geweest. Het pastorale effect van deze gemeenschapsdansen bood wellicht een welkome afwisseling in het Franse repertoire aan hofdansen, maar verder dan een verre appellatie aan het landelijke leven zat er niet in. Bij de quadrille was de populaire onderstroom van de dans nog kersvers en werd ze ook belichaamd door dansende, geüniformeerde en bovenal niet veradellijkte militairen.

Voor het overige werd duidelijk dat vooral de institutionele traditie van de *Menus Plaisirs* en de archieven die hiermee samenhangen de sleutel vormden voor een beter begrip van het archiefmateriaal. Pas wanneer men keek naar evenementen waarmee de muzikale programmatie in verband kon worden gebracht, kwam de reële koppeling tussen Napoleons politieke beleid, die Masson op verkeerde gronden legde, en de bijbehorende muzikale programmatie ervan uit de verf:

1. Huwelijkspolitiek: Napoleon wilde door gearrangeerde huwelijken tussen zijn eigen familie en regimegetrouwen, maar ook de huwelijken die hij voor sommige van zijn generaals voorzag, zijn eigen status consolideren. Zijn eigen, tweede huwelijk met Louise van Oostenrijk paste eveneens in dit plaatje, maar deze politiek nam al veel eerder een start. In de partituurcollectie zaten, naast deze voor zijn eigen huwelijk uit 1810, specifieke collecties voor: Mariage du Prince de Bade avec Stephanie De Beauharnais (08/04/1806 – BnF. D-18174 & D-18130) en de Mariage de Jérôme Roi de Westphalie avec la Princesse Catherine de Würtemberg (23/07/1807 – BnF. D-18097 & D-18141);
2. Feestelijkheden ter ere van het militaire establishment: de viering van het militaire bleek diverse vormen aan te nemen. Op kerstdag 1803 werd door de generaals een feest gegeven in la Salle Rue Chantraine (BnF. D-18078, D-18088 (1-2), D-18119, D-18210, D-18211 en D-18174). Een jaar later werd op dezelfde plek opnieuw een dergelijk feest ingericht, maar dit bal kwam er naar aanleiding van de *sacre* en viel bijgevolg niet helemaal in deze categorie. De tweede gelegenheden die Stendhal beschreef, viel ook onder deze categorie. Het betrof een feest in de militaire school van Saint-Cyr op 25/06/1810 (BnF. D-18104 (1-3) & D-18154);
3. Openbare feestelijkheden naar aanleiding van belangrijke politiek gebeurtenissen: zowel de bals naar aanleiding van de *sacre* (27 of 28/12/1804 – BnF. D-18090, D-18123 & D-18169) en voor het bal voor Napoleons huwelijk (01/07/1801 – BnF. D-18173 (1-10) & D-18155) vielen hieronder;
4. De eigenlijke hofbals en divertissements: deze bleken veruit het talrijkst. De link met de politiek was daarbij zelden ver weg. Ze vielen meestal samen met het bezoek van bijzondere gasten en officiële ontvangsten.

Wanneer men de chronologie van de partituurcollectie naast deze thematische opsplitsing legde en deze vergeleek met de inzichten van Masson, vielen twee zaken op. Masson begon

zijn relaas over de quadrilles voor het Napoleontische hof pas met de winterbals van het seizoen 1805 – 1806. Als aanleiding noemde hij de geruchtenmolen die in Parijs op gang kwam naar aanleiding van de huwelijksfeesten van Stephanie de Beauharnais (1789 – 1860) met de Prince Electeur de Bade (Karl – 1786 – 1818). Men zou de luxe die daar geëtaleerd werd ongepast hebben gevonden omdat ze onverkwikkelijke associaties oproep met het Ancien Regime.

Maar wanneer mende reorganisatie van de *Menus Plaisirs* als invalshoek hanteerde, nam de ontwikkeling van een dansant en openbaar hofritueel al veel vroeger een aanvang. Het overzicht van de partituren in de *Bibliothèque Nationale de France* begon al vanaf 1801 te lopen. Er waren met andere woorden belangrijke antecedenten al vier jaar vóór 1805. De oorzaak voor deze verwarring is dat toenmalige organisatoren de gewoonte hadden om voortdurend materiaal dat zijn deugdelijkheid bij andere gelegenheden had bewezen, te hergebruiken. Het oudste materiaal (zie hoger) dat in 1810 nog werd gebruikt, stamde al uit 1804 (An XII). Er was met andere woorden sprake van een zekere continuïteit in de artistieke praktijk. Die praktijk begon bijna 5 jaar voor Masson zijn verhaal een aanvang deed nemen. Het was derhalve ook niet zo dat, zoals hij beweerde, er voordien geen semi-openbare propaganda bals op grotere schaal bestonden. Het bal *des généraux* uit 1803 (BnF. D. 18119) was bijvoorbeeld van dezelfde orde en schaal als de bals die Stendhal beschreef in zijn dagboeken die Masson voor latere data ook zelf vermeldde

Wat bij zowel Masson als Dratwicki & Duflo vooral ontbrak, was de link met de institutionalisering van zowel de *Menus Plaisirs* als van het *Conservatoire Nationale* als de vernieuwde *Opéra Nationale/Impériale*. Er zijn meerdere argumenten om te veronderstellen dat het *Conservatoire Nationale* gedurende de eerste 20 jaar van haar bestaan maar weinig leek op wat we vandaag onder een conservatorium verstaan. Aanvankelijk ging het om de voortzetting van het orkest van de *Gardes Royales/Suisses/Nationales*, met naast de propagandistische opdracht ook een nieuw takenpakket om zowel jonge regimentsmuzikanten op te leiden als de hele natie van voldoende muzikaal propagandamateriaal te voorzien. Na 1796 evolueerde de instelling vooral tot een kweekschool van muzikaal talent in functie van een toenemende behoefte aan muzikaal personeel bij de *Grande Armée* die, naarmate zijn veroveringstochten vorderden, in heel Europa actief zouden worden. Meer specifiek bleek daarnaast nog één van hun wezenlijke taken het ondersteunen van de *Divertissements de l'empereur* als voortzetting van de voormalige *Menus Plaisirs du Roy* die beschouwd kunnen worden als een combinatie van zowel machtsrepresentatie als massapropaganda op napoleontische leest geschoeid. In die context werden bals frequent gebruikt om een feestelijke indruk te maken, waarbij de actuele baldansen en bijbehorende muziek worden uitgevoerd door de leerlingen en lesgevers van het conservatorium.

Het artistieke belang op vlak van de muzikale smaakontwikkeling van het Napoleontische hof werd tot nu toe in de historiografie geminimaliseerd of als onbestaande geacht. Het feit dat er een hele instelling voor in het leven werd geroepen die mogelijkheden bezat die voordien tijdens het Ancien Régime ondenkbaar zouden zijn geweest, was een eerste indicatie dat deze inschatting niet met de historische realiteit overeenstemde. Door de integratie van de voormalige *Magasins des Menus Plaisirs*, de voormalige balletschool van de opera en het nieuwbakken conservatorium onder één dak, ontstond een unieke bron aan talent en mogelijkheden die de *Divertissements de l'Empereur* hun steeds groeiende uitstraling

zouden geven. Soms werden zelfs nieuwe balletcreaties (o.a. Gardel's Paul & Virginie) specifiek door deze instelling ten behoeve van het hof gecreëerd, voor ze op de openbare scène van de *Opéra Nationale/Impériale* voor het voetlicht traden. Deze gang van zaken ondersteekte mijn inziens verder nog het algemenere artistieke belang van het Napoleontische hof voor de ontwikkeling van het pre-romantische ballet. Want omwille van dezelfde, innige band met de organisatie achter de *Menus Plaisirs* de quadrilles gedanst door hovelingen – maar even goed gechoreografeerd door Gardel, Despreaux, enz. en voorzien van de passende muziek door dezelfde componisten en muzikanten – kan deze muzikale praktijk niet langer los gezien worden van de rest van het pre-romantische balletoeuvre. De uitvoering ervan raakte onlosmakelijk verbonden met de identiteit van het belangrijkste Europese *Corps de Ballet* uit die jaren. Het is aannemelijk dat precies omwille van deze intrinsieke kwaliteit de rest van de Europese elites, ondanks hun politieke, militaire of technocratische conflicten met Napoleon, uiteindelijk als een blok zijn gevallen voor de Franse quadrilles.

DEEL III (1814 – 1818)

Hoofdstuk 1: De incubatie van wals en quadrille en hun codificatie

Inleiding

Dit derde deel staat in het teken van de incubatie en daaropvolgende wereldwijde disseminatie van de nieuwe dansrepertoires die aan het einde van de Franse Tijd plaatsvond. Incubatie betekent letterlijk uitbroeden. Het ei was gelegd, maar het duurde nog even voor een volgende generatie aantrad. Tegen 1814 waren de sociaal-culturele omstandigheden dusdanig geëvolueerd en werden ze lang genoeg aangehouden om een duurzame invloed uit te oefenen op de mechanismen achter de verspreiding van dansrepertoires in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège en bij uitbreiding ook in grote delen van continentaal Europa. Na 1814 vond een tweede, ditmaal wereldwijde, disseminatie van de nieuwe dansrepertoires plaats die in de recente historiografie veruit met de meeste aandacht ging lopen. Al was het maar omdat ook de Angelsaksische wereld voor het eerst te maken kreeg met de in continentaal Europa ondertussen alomtegenwoordige dansrage.

Het is ook dit aspect van de sociale danscultuur dat mettertijd vergroeid geraakte met de Britse mythevorming rond de slag bij Waterloo. *Dancing into battle* is niet voor niets de vondst-van-een-titel van een populair boek over deze Britse glorie-dagen in Brussel³⁹¹. De dansrage was zo nieuw voor de Britten dat ze aanvankelijk niet goed wisten wat er mee te beginnen. Uiteindelijk omarmden ze het fenomeen met zo veel passie dat *regency dancing* tot op vandaag de dag deel uit maakt van hun collectieve bewustzijn. Maar hoe kwam het dat deze dansrage zo nieuw was voor de Britten? Wat hield de nieuwigheid ervan precies voor hen in? Waarom was het effect op hun eigen danscultuur zo overweldigend? In welke omstandigheden kwamen ze er voor het eerst mee in aanraking? In dit derde en laatste deel tracht ik vooral een antwoord te geven op die laatste vraag en in mindere mate op de drie voorgaande, omdat die al afdoende door de Angelsaksische literatuur ter zake werden behandeld.

Het gros van de historiografie over het ontstaan van de Britse *regency* dansrage bleef tot nu toe hoofdzakelijk hangen in een anekdotische en exotiserende. Contemporaine Britse auteurs van dagboeken en memoires zakten in de aanloop naar de slag bij Waterloo naar Brussel of de Zuidelijke Nederlanden af als toerist. Niet verwonderlijk noteerden zij vooral leuke weetjes, anekdotische ontmoetingen of voorvallen die als fijne of minder fijne reisherinneringen voor het thuisfront moesten dienen. Bals en feestelijkheden kwamen heel frequent voor in hun geschriften en ik zal in wat volgt nog vaak en dankbaar gebruik maken van hun observaties. Maar intussen waagde geen enkele Britse of andere buitenlandse onderzoeker zich aan de Brusselse archieven over deze periode in zo ver ze over danscultuur handelden. Door de lokale omstandigheden te bestuderen, kon een tot nu ontbrekend element worden toegevoegd.

³⁹¹ Nick Foulkes, *Dancing Into Battle: A Social History of the Battle of Waterloo* (Weidenfeld & Nicolson, 2006).

Wanneer men wat dieper ingaat op de specialistische literatuur over de sociale danscultuur in deze periode, bleken de verspreiding van de quadrille en de wals daarin de hoofdrol op te eisen. De Britten duiden deze periode graag aan als een tijdvak - *The Regency* - genoemd naar de korte periode van 1811 en 1820 toen koning George III wilsonbekwaam werd verklaard en tijdelijk door zijn zoon (de latere George IV) werd geregeerd. De quadrille en de wals speelden en spelen tot op heden nog steeds een hoofdrol in de zogenaamde *regency*-dansstijl. Britse auteurs volgden tijdens hun onderzoekingen naar de oorsprong van deze dansstijl hoofdzakelijk hun lokale blik in plaats van een transnationale. Maar dat gold evenzeer voor andere nationaliteiten die om evidente redenen minder de nadruk legden op de algehele dansgekte die ze aantroffen in Brussel. De Russen of de Pruisen (of later de Duitsers) associeerden Waterloo tijdens de hoogdagen van hun nationalistische, historische discoursvorming, die zich later in de 19de-eeuw zou ontwikkelen, niet expliciet met een nieuwe dansrage van Franse origine. De Duitse gebieden inclusief Pruisen en Oostenrijk kwamen getraumatiseerd uit de Napoleontische overheersing. Ze hadden er alle redenen voor om eerder de wals als hun cultuurgoed toe te eigenen en elke Franse invloed voortaan als vreemd te brandmerken³⁹². Voor de Russen duurde het zelfs tot een nationale folklore opdook in hun balletten – op de scène gebracht door een Belgisch-Franse choreograaf – voor ze bereid waren zich met het idee van een eigen danscultuur te verzoenen³⁹³.

Britse auteurs legden tot nu toe ook wel het verband tussen de aanwezigheid van internationale troepen op het continent en de daaropvolgende verspreiding van deze dansen, maar ze vergeleken hun situatie nooit met pakweg Canada, de Verenigde Staten of zelfs maar Pruisen of Rusland. Van de meeste overzeese gebieden was al langer bekend dat ze pas later dan in Groot-Brittannië te maken kregen met de quadrille en de wals nieuwe stijl. Hierdoor leek het wel of de populariteit van de quadrille en de wals, of het feit op zich dat een nieuwe dansrage werd ontketend, een van oorsprong typisch of uniek Brits fenomeen was. Enkel Rogers en de auteurs van de degelijke *regency dancing*-website gingen dieper in op de continentale en historisch Franse oorsprong van de Britse dansgekte. Maar uiteindelijk bleken ze toch vooral geïnteresseerd in wat deze aan hun zijde van het kanaal veroorzaakte³⁹⁴.

To go to Brussels or not to go to Brussels.

De keuze om toch vooral Brussel als gevalstudie te behandelen in de twee volgende hoofdstukken liet zich enerzijds om pragmatische redenen, maar anderzijds ook om inhoudelijke verantwoordens. Praktisch gezien speelde de eigen vertrouwdheid met de lokale situatie een rol. Maar historisch gezien, verschoof de internationale aandacht, vanaf het moment dat Napoleon Elba verliet en op 1 maart 1815 voet aan wal zette in Antibes, bliksemsnel in de richting van Brussel. Zowel troepen, diplomaten als kunstenaars trokken massaal weg uit Wenen en nestelden in Brussel of omgeving. De ogen van de wereld waren

³⁹² Thomas Nussbaumer en Franz Gratl, red., *Zur Frühgeschichte des Walzers*, vol. Band 3, Schriften zur musikalischen Ethnologie (Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 2014), <http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/YBDMGUETMZACFRP7YHKENDRSFPDMCBX7>.

³⁹³ "Marius Petipa - Wikipedia", geraadpleegd 23 oktober 2018, https://en.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa.

³⁹⁴ Ellis Rogers, *The Quadrille, A practical Guide to its Origin, Development and Performance* (Orpington, 2003); Paul Cooper, "The Regency Waltz - Paper 13", geraadpleegd 6 september 2018, <https://www.regencydances.org/paper013.php>.

in die dagen op de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège gericht en niet langer op de Habsburgse hofstad waar het congres langzaam doodbloedde³⁹⁵.

De unieke situatie die Brussel doormaakte tussen 1814 en 1818 zorgde ervoor dat een collectief moment van incubatie voor zowel de quadrille als de wals kon plaatsvinden, waarna de internationale disseminatie van beide dansen transcontinentaal kon beginnen. Iedereen laafde zich in Brussel aan dezelfde bronnen van danskennis. Gewapend met deze nieuwe bagage vertrok men vervolgens weer naar huis. Voor de meeste aanwezigen bleek wat ze op dansvlak aantroffen ook daadwerkelijk nieuw. Tussen 1800 en 1810 was de quadrille tot haar apotheose gekomen³⁹⁶. De wals was dankzij de geboende parketten in de Weense danszalen na 1805 van springerig groepsdansje ontbolsterd tot de wervelende, glijdende paardans die veel gelijkenis vertoonde met wat we er vandaag nog onder verstaan³⁹⁷. Omdat de Britten tijdens de continentale blokkade geen toegang meer hadden tot luxegoederen van het continent, waren zij praktisch afgesneden van deze dubbele ontwikkeling. Voor hen was het verrassingseffect zeker het grootst te noemen. Maar ook in delen van Europa die pas na 1805 onder Franse invloed kwamen te staan (het Duits-Oostenrijkse gebied en heel centraal Europa, inclusief het opgedeelde Polen) waren minder vertrouwd met de Franse dansrage en de ontwikkelingen die deze met zich meebracht, dan pakweg de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège, het Rijnland of het Noorden van Italië die al vanaf ca. 1795 onder Frans gezag hadden gestaan. De internationale aanwezigheid in Brussel vormde als het ware de basis voor de wereldwijde verspreiding van een nieuwe danscultuur maar tegelijkertijd ook van de choreografische aanpassingen van zowel de quadrille als de wals die erop volgde. De wals werd defintief Weens: lager en gegleden gedanst op een geboend, glad parket. De quadrille die aanvankelijk uit een set van verschillende contradansen bestond, waarvan de opeenvolging niet afgebakend was, evolueerde tot 5 standaardfiguren *pantalon, été, la poule, la pastourelle (of tréniis), la finale (of saint-simoniene)*. De oorzaken van van deze evolutie zijn divers, maar, zoals we nog zullen zien, vertoonde de aanwezige sociale danscultuur in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège opvallend veel kenmerken die later als kenmerkend voor deze evolutie zullen worden beschouwd.

Maar voor we zo ver kwamen, ontbraken mijns inziens nog twee elementen die dit proces van incubatie en latere disseminatie haar *elan* gaven:

- een voldoende grote massa nieuwe dansers van internationale origine moest op korte tijd vertrouwd zien te geraken met deze nieuwe dansen (incubatie);
- deze massa moest voldoende cultureel kapitaal verwerven om de nieuwe dansen daarna met succes uit te dragen in hun respectievelijke thuishavens overal ter wereld (disseminatie).

Binnen deze context versta ik onder incubatie de aanpassing van de dansstijlen voor wals en quadrille door de sociaal-culturele veranderingen in de manier waarop de overdracht van danskennis van danser tot danser plaatsvond, die als specifiek voor deze periode kon

³⁹⁵ Adam Zamyovski, *Rites of Peace; the Fall of Napoleon and the Congress of Vienna* (New York: Harper Collins Publishers, 2007).

³⁹⁶ J.-M. Guilcher, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse* (Paris, 2014); Rogers, *The Quadrille, A practical Guide to its Origin, Development and Performance*.

³⁹⁷ Reingard Witzman, *Der Ländler in Wien* (Wien, 1976).

worden beschouwd. Omdat zo veel mensen op korte tijd de dansen wilden leren, ontstonden nieuwe noden op vlak van de kennisoverdracht. Die moest sneller gaan dan via de traditionele dansmeesters, die tot dan toe het tempo van de verspreiding van danskennis bepaalden, mogelijk zou zijn geweest. Het dansonderricht van danser tot danser belandde hierdoor in de informele sfeer van *dilettanti* onder elkaar. Door dit intense verkeer onder dansers vond een sociaal-culturele verschuiving plaats die het karakter van de dansen een bepaalde richting meegaven. Zoals reeds beschreven in hoofdstuk 2 van deel II was dit recept al een keer eerder uitgetoetst binnen de context van de *Grande Armée* tussen 1800 en 1810 en het had specifiek aanleiding gegeven tot de ontwikkeling van de virtueuze quadrille dansstijl. Het verschil met die voorgaande periode was de overname van deze praktijk door een internationale troepenmacht die in heel continentaal Europa actief was tussen 1813 en 1818, maar die zich na 1814 hoofdzakelijk in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège concentreerde. Dit zorgde na 1818 mijn inziens voor een dubbel en cumulatief effect:

- nieuwe dansrepertoires raakten daarna wereldwijd verspreid;
- de choreografie van de nieuwe dansrepertoires veranderde opnieuw ingrijpend.

Het eerste element zal hier in mindere mate worden behandeld omdat het buiten de krijtlijnen van dit proefschrift valt. Het tweede is inmiddels algemeen aanvaard in de historiografie. Na 1818 ontstond de gestandaardiseerde en vereenvoudigde quadrille dansstijl. De wals evolueerde rond dezelfde periode ook buiten Wenen tot een glijdende dans die bij voorkeur gedanst werd op een versgeboend parket. Alleen werden deze evoluties tot nu toe nog niet eerder op deze manier geschetst. Het oorzakelijk verband tussen massale overdracht naar een internationaal publiek dat zich in Brussel ophield tijdens deze jaren en de choreografische aanpassingen die er het gevolg van waren, werden niet als dusdanig opgemerkt. Voor de quadrille focuste Rogers op een voor Groot-Brittannië logische periodisering van 1815 tot 1830 voor de vroege, technisch complexere quadrille³⁹⁸. Pas na deel I ging zijn betoog verder in op de gestandaardiseerde versie en varianten daarop. Guilcher besprak de gestandaardiseerde versie van de quadrille nauwelijks en ging vooral in op wat hij folklorisatie noemde, een proces dat binnen zijn benadering pas na 1840 en hoofdzakelijk buiten Parijs plaatsvond³⁹⁹. Wat de wals betreft bleek in Engeland, buiten wat aandacht voor de merkwaardige Wilson choreografieën, feitelijk niemand geïnteresseerd in de verdere evolutie van de wals buiten Wenen na het Congres⁴⁰⁰.

Nergens stond tot nu toe de zoektocht naar een redelijke en onderbouwde verklaring centraal waarom nieuwe repertoires zich op zo'n korte tijd en op zulke schaal konden verspreiden en hoe ze, door dat te doen, op choreografisch vlak een verandering ondergingen. Doorgaans ging het, zoals in de in hoofdstuk 4 van het eerste deel geciteerde studies, om nationalistisch geïnspireerde identiteitsvorming die geen echte verklaring kon bieden voor de transnationale disseminatie van dansrepertoires. Het problematische van een

³⁹⁸ Rogers, *The Quadrille, A practical Guide to its Origin, Development and Performance*.

³⁹⁹ Guilcher, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*.

⁴⁰⁰ Thomas Wilson, *A Description of the Correct Method of Waltzing: The Truly Fashionable Species of Dancing. That, from the Graceful and Pleasing Beauty of Its Movements, Has Obtained an Ascendancy Over Every Other Department of That Polite Branch of Education. Part I. Containing a Correct Explanatory Description of the Several Movements and Attitudes in German and French Waltzing* (London: Sherwood, Neely & Jones, 1816).

nationale focus kwam ditmaal nog duidelijker naar voren omdat het wereldwijde succes van wals en quadrille aanvankelijk vooral werd gekenmerkt door het opmerkelijk genoeg ontbreken van elke regionale variatie in de choreografie van de dansen in kwestie. Men noemde wals misschien wel Duits en de quadrille Frans, maar men wilde desalniettemin ondertussen overal ter wereld wel zo correct mogelijk deze Franse of Duitse dansen leren dansen. Eigen, zogenaamd volkse, dansen of regionale varianten deden er aanvankelijk helemaal niet toe. Ze kwamen tussen 1814 en 1818 in de praktijk niet voor op dansprogramma's of als dansmuziek die in druk verscheen.

Enkele cijfers en inleidende bedenkingen

Om terug te keren naar de dubbele voorwaarde voor een wereldwijde disseminatie: de kritische massa aan potentieel nieuwe dansers van internationale origine kwam de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège binnengemarcheerd in de vorm van de internationale troepenmacht van de 6de coalitie. Het cultureel kapitaal om hun danskennis met succes uit te dragen na hun thuiskomst, verwierven zij door de inauguratie van een nieuwe natiestaat – het Koninkrijk der Verenigde Nederlanden – die zij bezet hielden tot men in Wenen besliste wat er van zou worden, en vooral – niet te vergeten – hun overwinning op Napoleon in de beroemdste veldslag uit de 19de eeuw, die nabij Waterloo.

Wanneer ik beweer dat de massa internationals naar Brussel afzakten vanaf 1814 kritisch was, dan zijn enkele kerncijfers hier op hun plaats. Het bleek een weinig bestudeerd fenomeen, maar de troepenmacht die hier verbleef kan werkelijk aanzienlijk worden genoemd. Schattingen lopen uit elkaar van 250.000 tot zelfs 300.000 militairen aan de vooravond van Waterloo. Ten opzichte van een bevolking die voor de Zuidelijke Nederlanden in die jaren op 3,2 miljoen werd geschat is dat inderdaad kritisch⁴⁰¹.

Het gros van deze hoofdzakelijk, maar niet exclusief, mannelijke troepen verbleef hier ook lang genoeg om goed te leren dansen. Ze kregen daar, ondanks hun militaire plichtplegingen, ook ruim de tijd voor. Ze bevochten maar een paar veldslagen op vier jaar tijd en die vielen netjes in het midden van deze periode. De afbakening in de tijd van dit derde deel valt daarom samen met een aankomst en het vertrek van deze internationale troepenmacht. Het gros van de manschappen kwam aanzetten vanaf het voorjaar 1814 na de veldslagen van Hoogstraten en Kortrijk en ze vertrokken pas wanneer de gewonden van de slag bij Waterloo enigszins weer op de been konden worden gebracht. Dat was voor de meesten pas tegen het voorjaar van 1816. De laatste Britse regimenten staken pas eind 1818 opnieuw het kanaal over.

De samenstelling ervan was als volgt (conservatieve schatting):

- Pruisen: 80.000
- Hannover: 15.000
- Brunswick: 16.000

⁴⁰¹ Martinus Stuart, *Jaarboek van het koninkrijk der Nederlanden 1817*, vol. Volume 2, 2 vols. (Amsterdam: Martinus Stuart, 1817), https://books.google.com/books/about/Jaarboeken_van_het_koninkrijk_der_Nederl.html?hl=nl&id=nGJbAAAQAQAJ.

- Nassau: 3.000
- Nederlandse Staatse troepen: 17.000
- Groot-Brittannië: 31.000
- Zweden: 23.000
- Russen: 27.000
- Belgen: 40.000

TOTAAL: 253.000

Deze aantallen zijn vrijwel zeker niet 100% correct en vooral niet gebaseerd op systematisch bronnenonderzoek. Alleen al de troepenmacht afkomstig uit het voormalige Heilige Roomse Rijk bedroegen samen naar schatting rond de 145.000 manschappen en ze komen op Brunswick na niet voor in bovenstaande opsomming. Die 145.000 Duitsers is althans het cijfer dat opdook in een krantenartikel gepubliceerd in L'Oracle, het Brusselse dagblad van 4 februari 1814:

- *Premier Corps - Comte de Wrede - Beieren - 36.000*
- *Deuxième Corps - Général nog te benoemen door de Prins regent - Hanover, Brunswick, Oldenburg, de Hanzesteden, Mecklenburg-Schwerin - 32.900*
- *Troisième Corps: Le Duc de Saxe-Weimar - Saxe, Saxe-Weimar, Saxe-Gotha, Schwarzburg, Anhalt - 23.350*
- *Quatrième Corps: Le Prince Electoral de Hesse, Hesse-Cassel - 12.000*
- *Cinquième Corps: Le Duc de Saxe-Cobourg, Berg, Waldeck, Lippe, Nassau, Saxe-Cobourg, Saxe-Meinungen, Saxe-Hildberghausen, Mecklenburg-Strelitz - 9.230*
- *Sixième Corps: le Prince de Hesse Homburg, Wurtzburg, Darmstadt, Frankfurt, Isenburg - 9.250*
- *Septième Corps: le Prince Héréditaire de Wurtemberg, Wurtemberg - 12.0000*
- *Huitième Corps: Bade ,Hoheholzern, Lichtenstein - 10.330*

Total: 145.060 Troupes

Bron: L'Oracle van 2 februai 1814⁴⁰²

Het is waarschijnlijk dat, naarmate de overwinning op de Fransen duidelijkere contouren begon te krijgen, deze troepensterkte, die vooral als bezettingsmacht was bedoeld, geleidelijk werd afgebouwd. Waterloo volgde zo snel op de landing van Napoleon in Antibes dat van een terugkeer van alle bezettingstroepen geen sprake kon zijn. In die zin vormen dergelijke cijfers enkel een indicatie dat de bovenstaande algemene schatting wellicht als conservatief moet worden beschouwd.

We hebben het hier ook niet specifiek over de etnische samenstelling van dit kanonnenvoer naar hedendaagse normen. In dit lijstje komen enkel de namen van de toenmalige betrokken vorstendommen of naties voor. Maar Waterloo was wel degelijk op meerdere vlakken een soort Eerste Wereldoorlog in zakformaat die maar één dag duurde. Bij uitbreiding waren er

⁴⁰² "Nouvelles des Armées", L'Oracle, 4 februari 1814, KBR.

derhalve Deense, Zweedse, Noorse, Poolse, Kroatische, Zwitserse, Italiaanse en zelfs Spaanse regimenten aanwezig, waarin onder meer Sloveense, Sorbische, Liflandse, Hongaarse, Estse, Letse, Litouwse, Witruisische, Oekraïense, enz. manschappen dienden. Kortom, net zoals tijdens de Eerste Wereldoorlog waren de meeste etnieën van Noordwest Europa een tijdlang in de Zuidelijke Nederlanden aanwezig om er te komen vechten. Van gekleurde soldaten uit de koloniën werd in 1815 enkel door het Britse leger gebruik gemaakt. De zogenaamde Indiaase Brigade in het Nederlandse leger bestond uit Nederlanders die de pas her-verworven kolonies moesten gaan bezetten. De *East Indian Company's Service* in dienst van het Britse leger bestond wel degelijk uit onder meer Sikhs en Bengali. Ook hierin was de parallel met W.O. I opvallend. Eén van Wellington's *aide-de-camps* was zelfs een Australiër⁴⁰³.

Vooraf hogere officieren hadden destijds relatief veel vrije tijd om de omgeving ook sociaal en cultureel te verkennen. Troepen laten drillen of de logistieke bevoorrading van hun regiment lieten zij over aan lagere officieren of administratieve krachten. Hun uniform verleende een zekere sociale status en ze werden ook behoorlijk betaald. Men kan ze met recht en reden beschouwen als een nieuwe *leisure class*. Ze troffen, zoals gezegd, bij aankomst een bijzonder rijk aanbod aan sociale danscultuur aan. Zoals besproken in hoofdstukken 3 en 4 van deel II was in Brussel en andere steden van de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège een gedifferentieerd aanbod aan bals, danszalen en meer private gelegenheden beschikbaar voor ieders beurs en sociale status.

De sociale samenstelling van het officierskorps van de troepenmacht bleek ook sociaal diverser dan tot dan toe voor Europese legers gebruikelijk was. De reden voor de veranderende sociale samenstelling van het officierskorps in de meeste Europese legers moet gezocht worden in de vele vernederende nederlagen die ze moesten slikken tijdens de napoleontische oorlogen. Voor zowel de Pruisische, Oostenrijkse en Duitse legers is het inmiddels een algemeen aanvaard historisch inzicht dat ze zichzelf onder druk hiervan heruitvonden⁴⁰⁴. Maar ook voor het Britse leger gingen recenter stemmen op om de interne transformatie van de troepenmacht tijdens deze periode te beschouwen als één van de hoofdredenen voor hun aanhoudende succes tijdens de campagnes tussen 1813 en 1815. Te beginnen bij Wellingtons overwinningen tijdens *the war of the Iberian Peninsula* en eindigend met Waterloo⁴⁰⁵.

Als gevolg van deze hervormingen werd het officierskorps van de meeste Europese kroondomeinen vanaf 1810 in toenemende mate gerekruteerd volgens de meritocratische beginselen waarop het succes van hun Franse tegenstanders was gevestigd. De concepten en recepten van het succesvolste leger werden door hun tegenstanders gekopieerd om hun eigen kansen te vergroten. Zowel de Oostenrijkse, Pruisische, Hollandse, Britse als de Duitse legers waren in zekere zin tot het evenbeeld van hun tegenstanders geëvolueerd, ondanks de ideologische verschillen die hun respectievelijke staats- en regeringsleiders zegden te belichamen. Per natie waren er wel aanzienlijke verschillen in de manier waarop dit veranderingsproces verliep. In de Oostenrijkse en Pruisische legers werd bijvoorbeeld

⁴⁰³ Terry Smyth, *Napoleon's Australia* (Random House Australia, 2018), 25 – 26.

⁴⁰⁴ Ute Frevert, *Die kasernierte Nation: Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland* (C.H.Beck, 2001).

⁴⁰⁵ Roger Knight, *Britain Against Napoleon: The Organization of Victory, 1793-1815* (Penguin UK, 2013); Brian Cathcart, *The News from Waterloo: The Race to Tell Britain of Wellington's Victory* (Faber & Faber, 2015).

vooral geappelleerd aan het natiebewustzijn van de derde stand⁴⁰⁶. In Britse leger het traditionele *purchase* systeem behouden, maar door de opkomst van een talrijke nieuwe generatie zonen van ambitieuze ondernemers die hun fortuin via de oorlogseconomie hadden gemaakt, was toch ook daar een andere, meer egalitaire cultuur ontstaan⁴⁰⁷. De Zweden kopieerden het Franse systeem zelfs integraal door één van Napoleons belangrijkste generaals hun troon aan te bieden en hem vrijbaan te geven. Jean Baptiste Bernadotte (1763 – 1844) ging vanaf 1810 als de geadopteerde kroonprins Karl Johan door het leven en zou vanaf 1818 tot Karl XIV gekroond worden. Als Karl Johan versloeg hij Napoleon bij Leipzig, maar hij weigerde later deel te nemen aan de slag bij Waterloo, hoewel een Zweedse troepenmacht wel in de omgeving van Brussel aanwezig bleef tot het voorjaar van 1815.

Om het strategisch numerieke overwicht van de *Grande Armée* te overtreffen, had de nieuwe rekruteringsstrategie bij de 6de coalitie voor een spectaculaire getaluitbreiding van de staande legers geleid. Tijdens de slag van Leipzig van 16-17 oktober 1813 brachten zij samen maar liefst twee keer zo veel troepen in stelling dan de Fransen. De aangroei van de effectieven had aanleiding gegeven tot een spectaculaire toename van de absolute aantallen van officieren, maar ook, en dat is van niet te onderschatten belang voor dit proefschrift, van het aantal regimentsorkesten. Het gevolg was dat zij het oude systeem, waarbij enkel edelen of puissant rijke (en veradelijkte) burgers een officierspositie konden kopen, gedeeltelijk moesten loslaten. Meer sociale mobiliteit werd hierdoor mogelijk waardoor je in de officiersmess voor het eerst in de Europese geschiedenis meer leden van een niet veradelijkte (hogere) middenklasse aantrof dan ooit voordien het geval was geweest⁴⁰⁸.

De reden waarom deze vreemdelingen geconfronteerd werden met een nieuwe danscultuur was, zoals gezegd, omdat de Zuidelijke Nederlanden al veel langer dan de rest van Noordwest-Europa onder Frans bestuur stonden en dat ze derhalve de overheersende Franse dansrage zo niet goedschiks dan wel kwaadschiks al veel langer hadden geabsorbeerd. Zowel Britten, Oostenrijkers Pruisen als Russen waren daar (nog) niet mee vertrouwd of toch veel minder lang. Toen ze de plaatselijke danszalen wensten te frequenteren, ondervonden zij al gauw heel gelijkaardige achterstand op vlak van danskunde als de jonge prins De Mérode-Westerloo 10 jaar voordien in Charlesvilles. Lt.-Col Basil Jackson verwoordde het in zijn *Notes & Reminiscences* als volgt:

There were frequent balls in the magnificent room called the Concert Noble, where the élite of both natives and foreigners assembled to display their charms to the best advantage ; but the latter far eclipsed their rivals. The dances were waltzes, quadrilles, and occasionally a colonne, or what we call a country dance. I must say that, in dancing, the English, both male and female, had to yield the palm to the Bruxellois. However, not liking to be outdone, even in dancing, many of our officers took lessons, and in time were able to make at least a respectable appearance, both in the quadrille and waltz.

⁴⁰⁶ Frevert, *Die kasernierte Nation*.

⁴⁰⁷ John E. Cookson, "Regimental Worlds: Interpreting the Experience of British Soldiers during the Napoleonic Wars", in *Soldiers, Citizens and Civilians*, onder redactie van Alan Forrest, Karen Hagemann, en Jane Rendall, *War, Culture and Society, 1750–1850* (Palgrave Macmillan UK, 2009), 23–42, https://doi.org/10.1057/9780230583290_2.

⁴⁰⁸ Alan Forrest, Karen Hagemann, en Jane Rendall, red., *Soldiers, Citizens and Civilians* (London: Palgrave Macmillan UK, 2009), <http://link.springer.com/10.1057/9780230583290>; Frevert, *Die kasernierte Nation*; Carl von Clausewitz, *On Wellington: A Critique of Waterloo* (University of Oklahoma Press, 2012).

Bovendien waren de militairen bijlange niet de enige buitenlanders die naar België afzakten. In het kielzog van de bezettingsmacht raakten heel wat Britse burgers in onze gewesten verzeild. Zij hielden zich doorgaans op in de steden en ze kwamen naar hier omdat het leven in Brussel in vergelijking met Londen veel goedkoper uitviel. Sommigen, zoals de befaamde Duke of Richmond, waren op de vlucht voor gokschulden, maar het waren daarom niet meteen armoezaaiers. Minsten een gedeelte kwam naar hier omwille van persoonlijke interesse, bv. om de nieuwste (dans-)mode uit Parijs te leren kennen. De schattingen lopen uiteen, maar er zouden niet minder dan 15.000 Britse burgers aanwezig geweest zijn in Brussel. Vanaf maart 1815 kwamen nog eens een +/- 10.000 Fransen over die de vluchtende Louis XVIII volgden en die zich vooral in het Gentse en omgeving ophielden, maar die wel regelmatig naar Brussel afzakten omdat daar nu eenmaal het militaire en politieke bestuur was gevestigd⁴¹⁰. Tenslotte zakte ook een legertje Noord-Nederlandse ambtenaren en bestuurders af naar Brussel om het heft van hun nieuw verworven staatsapparaat in handen te nemen. Het gaf Brussel een dynamiek en een *élan* die zijn gelijke niet kende in het Parijs of Wenen van die dagen⁴¹¹.

In het tweede hoofdstuk van dit derde deel zal ik de sociaal-culturele uitvloeisels van deze gebeurtenissen voor de Brusselse balcultuur meer in detail bespreken. In dit eerste hoofdstuk wil ik dieper ingaan op de laattijdige codificatie van de quadrille en de wals. De contredanse/countrydance kende reeds een lange traditie van annotatie dat mettertijd evolueerde en ook wel tot op zekere hoogte de gangbare dansmode volgde (zie hoofdstuk 3, deel I). Voor de quadrille, die eveneens als een doorontwikkeling van dit genre kan worden beschouwd, raakte de codificatie pas in rond 1811 afgerond⁴¹². Voor de wals was tussentijd tussen haar eerste vermelding (1756) en haar codificatie nog veel groter. Pas in 1816 verscheen een eerste eenduidig interpreteerbare beschrijving van de walspas in gedrukte vorm. Deze laattijdige codificatie van precies deze dansen die de nieuwe dansrage kenmerkten, wekt verbazing, maar ze kreeg tot nu toe nog niet de academische aandacht die ze mijn inziens verdiende. Wat waren de redenen om zo laat dansbeschrijvingen op schrift te stellen, terwijl in de loop van de tweede helft van de 18de eeuw toch een redelijke traditie ter zake was ontwikkeld? In hoe verre weken deze beschrijvingen, toen ze uiteindelijk in druk verschenen, af van deze traditie? Tenslotte, voor wie waren deze beschrijvingen bedoeld en in hoe verre kunnen we uit deze uitgaven iets leren over de evolutie van de sociale danscultuur meer in het algemeen?

Het belang van dansnotatie voor sociale dansers aan de vooravond van de Slag bij Waterloo

⁴⁰⁹ Lt-Colonel Basil Jackson, *Notes and Reminiscences of a Staff Officer: Chiefly Relating to the Waterloo Campaign and to St Helena Matters during the Captivity of Napoleon* (London: John Murray, Albemarlestreet, 1903).

⁴¹⁰ Céleste Buisson de La Vigne Chateaubriand en Jacques Ladreit de Lacharrière, *Les cahiers de Madame de Chateaubriand* (Paris : Emile-Paul, 1909), <http://archive.org/details/lescahiersdemada00chat>.

⁴¹¹ Théo Fleischman en Winand Aerts, *Bruxelles pendant la bataille de Waterloo* (Renaissance du livre, 1956).

⁴¹² J. H Gourdoux-Daux, *Principes et notions élémentaires sur l'art de la danse pour la ville. Suivi des manières de civilité qui sont des attributions de cet art.* (Paris: Auteur, 1811).

Hoofdstuk 3 van het eerste deel was volledig gewijd aan hoe onbeduidend dansbeschrijvingen uit de tweede helft van de 18de eeuw doorgaans waren voor de verspreiding van nieuwe dansrepertoires. De geannoteerde dansen die tussen 1756 en 1794 in druk verschenen waren doorgaans eerder het uitvloeisel van de bestaande evoluties op vlak van sociale danscultuur dan dat ze de loop ervan bepaalden. Met name het doelpubliek voor dergelijke dansbeschrijvingen in druk, was doorgaans niet de sociale danser zelf zoals men wel eens dacht, maar eerder bedoeld als een prestigieus één-tweetje onder professionele muzikanten of dansmeesters.

Tegelijkertijd bestaat er één historische uitzondering die de regel bevestigde. Het ging om een vorm en een gebruik van geannoteerde dans die in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège 1795 begon op te duiken, vanaf het moment dat nieuwe Franse dansrage doordrong in het hart van de nieuwe, burgerlijke muzikale sociëteiten. In deze nieuwe sociaal-culturele context ontstond een nieuw format voor dansprogramma's waarbij elke beweging van iedere contradans *call per call* werd beschreven en bijgevolg iedere dansbeweging, die elke danser of danseres verondersteld werd te maken tijdens het hele bal. Deze dansprogramma's werden, omwille van hun omstandige beschrijvingen, afgedrukt op grote vellen papier en ze waren expliciet bedoeld voor de dansers zelf. Ze werden samen met de verkochte tickets bezorgd aan iedereen die dat wenste. Dit format ontstond ongeveer gelijktijdig met de opkomst van de nieuwe quadrille-dansstijl (1800 – 1810) en hoewel ze als *efemera* in archieven of bewaarbibliotheken vandaag heel zeldzaam zijn, doken de kosten die er destijds voor werden gemaakt, met grote regelmaat op in de boekhouding van burgerlijke sociëteiten⁴¹³.

Zoals in deel II uitgebreid aan bod kwam, gaf de introductie van de nieuwe Franse dansrage aanleiding tot een sterke groei van het aantal bals. De burgerlijke sociëteiten nieuwe stijl organiseerden doorgaans meer bals dan concerten. Parallel hieraan zagen we dat de complexiteit van de nieuwe quadrille-dansstijl, die rond dezelfde tijd ingang vond, vereiste dat men zich ter dege kon voorbereiden. Bals waren voor deze sociëteiten vaak de belangrijkste en meest prestigieuze publieksevenementen die ze organiseerden. Men wilde ten allen prijze vermijden dat de leden, die al menige drempel hadden moeten overwinnen om aan te kunnen sluiten bij de vereniging, publiekelijke vernederingen zouden moeten ondergaan op het moment dat zij deel wilde nemen aan de sociale activiteiten van de vereniging⁴¹⁴. Gelijkaardige dansprogramma's waren al uit de historiografie bekend voor Almack's in Londen vanaf 1823, maar dat is meer dan 10 jaar nadat ze begonnen voor te komen in de boekhouding van verenigingen uit de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Het valt in deze zelfs niet uit te sluiten dat de Almack's dansprogramma's geïnspireerd waren op wat Britse contacten in Brussel hadden opgepikt om deze in te voeren op het

⁴¹³ Cornelis Vanistendael, "Les Cléfs d'Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 – 1819", *ANNALEN VAN DE KONINKLIJKE OUDHEIDKUNDIGE KRING VAN HET LAND VAN WAAS*, nr. Deel 114 (2011): 223–50; Cornelis Vanistendael, "'Le Concert' te Aalst. Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815", *Heemkunde en lokaal- erfgoedpraktijk in Vlaanderen*, 1, nr. 1 (2011): 46–55.

⁴¹⁴ Cornelis LW17 001990274894 Vanistendael, "Dancing In- and Outside the Barracks : Napoleons' Army, the Dansomanie and the Vogue of the Quadrille in the Southern Netherlands and the Principality of Liège from a European Perspective (1799–1815)", in *Music Tanz Transfer* (Leipzig: Leipzig Leipziger Universitätsverlag 2018, 2018), 63–106, <http://lib.ugent.be/catalog/pug01:8554523>.

moment dat de Franse quadrille- stijl eindelijk was doorgedrongen in het hart van de Britse *upper class*⁴¹⁵.



Afbeelding Nr. 40: Almack's Quadrilles in een speciaal daartoe bestemde pochette, ca. 1825 – Bron: Veiling website Bidsquare.com

De vertrouwdheid met de *calls* voor dansfiguren werd door de opkomst van deze dansprogramma's *de facto* gebombardeerd tot een minimumvereiste om deel te kunnen nemen aan deze bals. Dat was voordien minder het geval, omdat de dansmeester van dienst telkens de tijd nam de dansfiguren te wijzen (uit te leggen en ook voor te doen) alvorens men samen van wal stak. Een rechtstreeks gevolg van het verhogen van de kennislat was dat steeds minder deelnemers aan het bal zich waagden aan het dansen zelf dan voorheen. Tegelijkertijd vormden de *calls* meer dan ooit maar een summier basis voor de uiteindelijke dansstijl. De individuele virtuositeit van de mannelijke danser was inmiddels op de voorgrond getreden. Deze dansprogramma's kunnen daarom ook geïnterpreteerd worden als een aanwijzing dat het mannelijk ego geacht werd beschermd te moeten worden tegen eigen overmoed. Ofwel nam men deel en schitterende men, ofwel was men niet voorbereid en hield men zich liefst afzijdig⁴¹⁶.

Het is niet de bedoeling, zoals in hoofdstuk 3 van deel I, om opnieuw een exhaustief overzicht te bieden van alle beschikbare bronnen van geannoteerde dans voor de korte periode die in dit derde deel aan bod zal komen. De toepassing van deze dansprogramma's was ook te specifiek als toepassing hiervan en de beschikbare exemplaren te gering in aantal om als basis te dienen voor een grondige vergelijking. Maar omdat elke zichzelf respecterende vereniging die regelmatig bals organiseerde plots dansprogramma's liet drukken, veranderde het belang van een persoonlijke vertrouwdheid met dansnotatie bij

⁴¹⁵ Thomas Wilson en G. R Walker, *The Complete English Quadrille Preceptor for 1823: Containing the First Six Sets (Almack's.) Lancers, Caledonians, Cuirassiers, Minuet & Gavot, Bower Quadrilles* (London: S. Tegg, 1823).

⁴¹⁶ Heikki Lempa, *Beyond the Gymnasium: Educating the Middle-Class Bodies in Classical Germany* (Lanham: Lexington books, 2007).

leken ingrijpend. Door dit specifieke gebruik nam ook de toepasbaarheid van dergelijke dansbeschrijvingen sterk toe: ze dienden een aanwijsbaar doel (één, concreet bal) en niet louter ter inspiratie voor het eigen welbevinden. Een abonnement op *l'écho* (zie hoofdstuk 3 van deel I) zal ongetwijfeld statusverhogend hebben gewerkt op de houder ervan, maar het was nooit 100% duidelijk of de historische eigenaar in kwestie zich op het tijdschrift abonneerde omwille van de *ariettes*, de *quatre mains* of de *contredanses*. Het was in dergelijke uitgaven voor elk wat wils.

Mede daarom kunnen de reeks dansprogramma's zoals deze voor de bals van de *Société Philharmonique d'Anvers* werden gedrukt, als het enige, invloedrijk gebruik van dansnotatie dat aantoonbaar samenhang met de stormachtige ontwikkeling van de sociale danscultuur in deze periode. Hun gebruik werd tot nu toe nog nooit eerder bestudeerd omdat ze, buiten vermeldingen in de boekhouding van verenigingen, die op zich al zelden aan bod komen in de historiografie, haast nooit fysiek bewaard bleven. Dit kan enerzijds gelegen hebben aan het feit dat ze actiever werd gehanteerd door hun bezitters dan concertprogramma's en dat ze zodoende verloren gingen. Anderzijds werden ook minder verzameld later in de 19de eeuw, omdat verzamelaars van muzikale *efemera* nu eenmaal in de geest van hun tijd handelden, waarin bals nog maar weinig prestige genoten. De collectie dansprogramma's van de *Société Philharmonique d'Anvers*, bleek in die zin een unicum omdat ze behoorde tot een verzameling persoonlijke papieren van een lid van deze vereniging die door toeval in de Antwerpse Hendrik Conscience Bibliotheek terecht kwam⁴¹⁷.

Om ze in een bredere context te kunnen plaatsen leek het verder ook aangewezen te trachten te begrijpen wat we onrechtstreeks konden leren uit de ontwikkeling van de dansnotatie voor quadrilles zoals deze werd toegelicht in aantal dansmethodes van J.H. Gourdoux-Daux die omstandig uitlegden hoe de summiere calls uit deze dansprogramma's uitgevoerd moesten worden. Deze publicaties sloten aan bij de traditie uit de voorgaande periode, omdat ze opnieuw collega's dansmeesters als doelpubliek hadden. Tegelijkertijd was er ook een breder danshistorisch belang om ze hier wat uitgebreider te bespreken. Vanwege de complexiteit van de quadrille-dansstijl trad de professionele dansnotatie na lange tijd uit de schaduw van het professionele milieu waarbinnen ze zich na 1750 verder had ontwikkeld. Toen J.H. Gourdoux-Daux in 1811 zijn eerste volledige versie van zijn *principes et notions élémentaires sur l'art de la danse* de wereld instuurde, vertoonde diens versie van de dansnotatie een heel ander gezicht dan men tot dan toe gewoon was⁴¹⁸. In hoe verre waren de methodes van Gourdoux-Daux bepalend en wat kunnen we leren uit de verschillende edities (een viertal verschenen tussen 1811 en 1823)? In hoe verre leveren deze methodes, in combinatie met de bewaarde dansprogramma's van de *Société Philharmonique d'Anvers* en de boekhouding van diverse verenigingen, nieuwe informatie op over de ontwikkeling van de balcultuur in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège? In hoe verre stelt deze informatie het beeld dat we hebben van de nieuwe praktijken van overdracht van danskennis onder dansers tijdens de bezetting van Brussel door de internationale troepenmacht tussen 1813 en 1818, scherper?

⁴¹⁷ Société philharmonique [Anvers], "Construction de la nouvelle salle de la Société philharmonique: emprunt de 22.000 frs." (De la Croix, 1846), <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:574825>, Erfgoedbibliotheek Henri Conscience, Antwerpen.

⁴¹⁸ Irène Feste en Pierre-François Dollé, *Évolution de la danse de bal sous le Premier Empire et la Restauration à travers le corpus chorégraphique des traités de Jean Henri Gourdoux-Daux, entre 1811 et 1823*, AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014 (Paris: Centre national de la danse, 2014).

De late codificatie van de quadrille: oorzaken en gevolgen

Het uitblijven van een codificatie van zo'n populaire nieuwe dansstijl vóór 1811 blijft op zich vreemd. Waarom zou een ondernemend dansleraar de explosief groeiende dansmarkt niet graag bespeeld hebben? Dit had mijn inziens twee oorzaken: enerzijds de sociale verschuivingen die aan de basis hadden gelegen van de nieuwe, meer virtuoze dansstijl van de quadrille en anderzijds de inherente virtuositeit van de stijl zelf. In hoofdstuk 2 van deel II ging er over hoe de nieuwe dansstijl zich ontwikkelde in het hart van de legerkampen die de *Grande Armée* tussen 1799 en 1805 oprichtte langsheen de kanaalkust. Op die plekken werd uitsluitend zonder dansbeschrijvingen geoefend. De behoefte aan commercieel uitgegeven dansbeschrijvingen van "hun" eigen quadrille, was bij dit nieuwe publiek zo goed als onbestaande. Het was niet zo dat muzikale uitgaven geen markt vonden in deze legerkampen of dat men er geen tijd voor zou hebben gehad om ermee aan de slag te gaan. Verzamelingen met liedjes zoals de *Chansonnier de la Grande Armée* verschenen in diezelfde jaren en ze werden op relatief grote schaal en zelfs met steun van de legerleiding ontwikkeld en verkocht⁴¹⁹. De oorzaak voor het ontbreken van commercieel uitgegeven dansbeschrijvingen voor de quadrille of van militaire dansboekjes met losse dansbeschrijvingen, lag mijn inziens, eerder aan de manier waarop de danscultuur ingebed was in de sociale structurering van het leven binnen deze kampen. In tegenstelling tot de zangstonen rond het kampvuur of tijdens het marcheren stond het circuit van danszalen niet open voor iedere rekrut. De danszalen waren wel beschikbaar voor veel meer rekruten en ook van lagere rang dan in andere Europese legers rond dezelfde periode. Maar hun reden van bestaan, het stimuleren de persoonlijke ambitie om op te klimmen tot officier, was eveneens uniek. Net in die combinatie schuilt ook hun belang. De inzet was hoog: iemand die dansles volgde (of wilde leren lezen, rekenen of schermen wat in dezelfde tentlokalen gebeurde), gaf daarmee te kennen dat hij de ambitie koesterde om hoger op te raken, officier te worden, enz. Iedereen kon (leren) zingen, maar niet elke rekrut kon of mocht, omwille van de mogelijke consequenties die dit had, een betere danser worden.

De dansdiploma's die in het vorige deel eveneens aan bod kwamen, waren illustratief voor dit uitsluitingsmechanisme. Ze dienden om binnen de al elitaire groep van betere dansers een nog smallere elite te vormen die via erkenning door hun *peers* een meer officiële status kregen. Die status had bijvoorbeeld gevolgen wanneer er rekening werd gehouden met de dansante capaciteiten van officieren, bijvoorbeeld wanneer er dansers moesten worden geselecteerd voor de Napoleontische quadrille bals die beschreven werden in hoofdstuk 5 van deel III. Enkel toppers zoals Léonard Jacques Stanislas Galz-Malvirade (1786 – 1847) die als *prévôt de danse* bekend stond, een verwijzing naar de militaire oorsprong van zijn danskennis, en die het schopte tot *aide-de-camp* van de belangrijkste generaal van zijn generatie (Napoleon zelf), raakten via deze kunde ook op de meest prestigieuze bals in Parijs. De dansdiploma's vertegenwoordigden een belangrijke vorm van sociaal en cultureel kapitaal die om evidente redenen niet zomaar te grabbel gegooid door het uit te geven in boekvorm. De inwijdingsritus verliep getrapt via interpersoonlijke netwerken binnen de legerkampen en mondde uit in een soort half geheime exclusief mannelijke broederschappen, een proces dat geattesteerd werd door het systeem van dansdiploma's.

⁴¹⁹ M. Hugues J., *Forging Napoleon's Grande Armée: Motivation, Military Culture, and Masculinity in the French Army 1800-1808 (Warfare and Culture)* (New York, 2012).

Het annoteren van een dergelijke complexe dansstijl stelde potentiële geïnteresseerde uitgevers of auteurs daarnaast voor een dubbel probleem. Zoals in de algemene inleiding gesteld, liet een dansstijl zich niet zo gemakkelijk vatten in een choreografische beschrijving. Het element improvisatie was inherent verbonden met de quadrille-dansstijl. Dit kwam onder meer tot uiting in de 8 tot 16 maten solo-danstijd die in de vroege quadrilles regelmatig voorkwam. Ze verwierf uiteindelijk zelfs een vaste plaats in de gestandaardiseerde quadrille van na 1820 in de figuur van de *trénis*, genoemd naar één van de beroemdste Parijse society dansers uit de vroege periode (1800 – 1810)⁴²⁰. Het ging uiteindelijk om de passen, het voeten- en benenwerk, de armbewegingen, kortom zo vele details die eindeloos veel verder gingen dan het schetsen van een basispas of een vloerpatroon met bewegingen van A naar B naar C. Daarvoor konden de verkorte dansbeschrijvingen die voor de contradansen vanaf 1760 waren ontwikkeld (cfr. Hoofdstuk 2, Deel I), volstaan. Men trof deze wel als geheugensteuntje regelmatig aan onder de muzieknootatie voor dansen uit de periode 1800 – 1820. Iemand die deze salonmuziek kon interpreteren op een klavierinstrument, bvb, kreeg hiermee voldoende aanwijzingen (de zgn. *calls*) om tegelijkertijd ook dansinstructie te geven aan een geoefend publiek van salondansers. Het waren exact dezelfde verkort genoteerde *calls* die figureerden op de dansprogramma's van de *Société Philharmonique d'Anvers*.

Het probleem van de dansnotatie was complex omdat de dansstijl dat inherent ook was. Om ze juist te kunnen noteren en daarna correct te kunnen ontcijferen, was gespecialiseerde kennis nodig. Salondansers bezaten die doorgaans niet. Wie zich wilde wagen aan het commercialiseren van een zo volledig mogelijke annotatie van de quadrille had daar enerzijds de kennis voor nodig, maar anderzijds beperkte de markt voor dergelijke beschrijvingen zich grotendeels tot collega dansmeesters. Was het sop de kool wel waard?

De beschreven wals: een poging tot salonfähige rehabilitatie

Voor de wals was de afstand in de tijd tussen ontstaan en codificatie, zoals gezegd, onvergelijkelijk veel groter dan bij de quadrille. Zoals in hoofdstuk 4 van deel 3 aan bod kwam, ontstond de dans ca. 1750, maar pas in 1816 verscheen een eerste choreografisch gedetailleerde beschrijving die zich eenduidig genoeg liet interpreteren om de dans op eigen houtje te kunnen uitvoeren. Het was mijns inziens niet verwonderlijk dat de eerste codificatie, net zoals de eerste uitgave in zijn muzikale vorm, niet in Wenen het licht zag, maar net in Londen, en pas na Waterloo of het Weense Congres⁴²¹.

De wals werd ook niet pas Weens met het congres zoals wel eens werd aangenomen. Die beweging was al ongeveer 10 jaar eerder ingezet. Het onderscheidende kenmerk van de Weense ten overstaan van de gewone wals was niet per se een afwijkende choreografie, maar het feit dat ze op gladde, geboende parketten werd gedanst. Dat was een nieuwigheid. Dansvloeren werden tot dan toe niet geacht spekglad te zijn. Tussen 1770 en 1810 waren de meeste dansen die tijdens een bal gedanst werden van het contradans type. Voor het

⁴²⁰ "Pierre Trénitz", in *Wikipédia*, 12 maart 2019, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Pierre_Tr%C3%A9nitz&oldid=157484498.

⁴²¹ Wilson, *A Description of the Correct Method of Waltzing: The Truly Fashionable Species of Dancing. That, from the Graceful and Pleasing Beauty of Its Movements, Has Obtained on Ascendancy Over Every Other Department of That Polite Branch of Education. Part I. Containing a Correct Explanatory Description of the Several Movements and Attitudes in German and French Waltzing*.

dansen daarvan was enige grip op de dansvloer meer dan wenselijk. Met de opkomst van de nieuwe quadrille-dansstijl was dit zelfs spreekwoordelijk het geval. Een quadrille uit deze periode dansen op een versgeboend Weense parket was zo goed als uitgesloten zonder gevaarlijke valpartijen. Het feit dat *Die Neue Welt*, als Weense balzaal pas in 1806 publiciteit begon te maken voor haar geboende parketten was in die zin tekenend⁴²². De Fransen hielden Wenen bezet vanaf 1805 en de Weners hadden de danslust van de Fransen meteen opgemerkt. De Franse dansrage gaf in Wenen aanleiding tot een nieuw elan onder de Weense danszalen, waarvan sommige zoals de Appollo-Saal zelfs door Fransen horecaondernemers werden gebouwd, gefinancierd en georganiseerd. Het valt in deze niet helemaal uit te sluiten dat men precies geboende parketten begonnen te prefereren om de Fransen met hun springerige quadrille een hak te zetten⁴²³.

De wals, zo werd door een aantal auteurs beweerd, was zo gemakkelijk en toegankelijk voor iedereen dat ze welhaast de meest egalitaire koppeldans moest zijn uit de West-Europese geschiedenis. Voor het eerst raakte een dans in de mode waarvoor men geen dansles meer hoefde te volgen, zo leek het wel. Gewoon toekijken volstond, waardoor het onderscheid tussen toeschouwer en danser vervaagde. Deze zienswijze bood meteen ook een verklaring waarom een geannoteerde versie van de walschoreografie zo lang uitbleef. Iedereen kon deze dans zonder dansles leren, waarom zou iemand dan geïnteresseerd zijn om te betalen voor een boekje waarin deze toch o zo eenvoudige dans werd uitgelegd?

Dit inzicht ging via verschillende auteurs een eigen leven leiden en bleek tot op heden een zekere populariteit genieten. Voor zo ver kon worden nagaan was één van de eersten om het idee te opperen dat de wals een democratisch karakter bezat, Mosco Carner in zijn monografie 'The Waltz' uit 1948⁴²⁴. Het idee werd verder ontwikkeld door onder meer Eichberg die het woord egalitair introduceerde dat Ruth Katz in haar beroemd geworden artikel *The Egalitarian Waltz* uit 1973 verder uitwerkte⁴²⁵. Gelijkaardige ideeën verder later opgepikt door onder meer Braun en Gugerli, en uiteindelijk Hess⁴²⁶.

Het is niet meteen duidelijk waar dit inzicht uiteindelijk op gebaseerd was, maar het viel op dat telkens weer de dansperikelen van de jonge Goethe opdoken in de historiografie die deze strekking aanhing. Op het eerste gezicht kwam de conclusie die men daaruit trok nogal vreemd over. Goethe zou de dans als een symbool voor de vrijheid hebben beschouwd. De balscène in de Werther werd daarbij steeds opnieuw geciteerd. Nooit zou iemand dansen zo uitbundig en vrij hebben beschreven. Voor de duidelijkheid geef ik ze hier integraal weer. Dit

⁴²² Norbert Linke, "Die Anfänge der Walzerproduktion in Wien", *Deutsche Johann Straus Gesellschaft e.V. Mitteilungsblatt* Heft 40 (2012 / Nr. 2) (2015): 39–43.

⁴²³ Eugen Brixel, Gunther Martin, en Gottfried Pils, *Das ist Österreichs Militärmusik: von der "Türkischen Musik" zu den Philharmonikern in Uniform* (Wien: Edition Kaleidoskop, 1982), 225 – 228 van Friedrich Anton von Schönholz die de Franse levensstijl in bewonderende bewoordingen beschreef. Von Schönholz legt ook de link met de opening van de Apollonsaal die door Wolfsohn werd geopend in 1808.

⁴²⁴ Mosco Carner, *The Waltz* (M. Parrish, 1948).

⁴²⁵ Ruth Katz, "The Egalitarian Waltz", *Comparative Studies in Society and History* 15, nr. 3 (1973): 368–77, <http://www.jstor.org/stable/178261>; Henning Eichberg, *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit: Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts*, Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik 12 (Stuttgart: Klett-Cotta, 1978).

⁴²⁶ Rudolf Braun en David Gugerli, *Macht des Tanzes, Tanz der Mächtigen: Hoffeste und Herrschaftszeremoniell, 1550-1914* (München: Verlag C.H. Beck, 1993); Rémi Hess, *La valse: révolution du couple en Europe* (A.M. Métaillé, 1989); Rémi Hess, *La valse: un romantisme révolutionnaire* (Métaillé, 2003).

gebeurde tot nu toe nooit in artikels die ernaar verwezen met allerhande verwarring tot gevolg:

Ich bat sie um den zweiten Contretanz sie sagte mir den dritten zu und mit der liebenswürdigsten Frei müthigkeit von der Welt versicherte sie mit daß sie herzlich gern Deutsch tanze Es ist hier so Mode fuhr sie fort daß jedes Paar das zusammen gehört bei m Deutschen zusammen bleibt und mein Chapeau walzt schlecht und dankt mir's wenn ich ihm die Arbeit erlasse Ihr Frauenzichmer kann's auch nicht und mag nicht und ich habe im Englischen gesehen daß Sie gut wal zen wenn Sie nun mein seyn wollen für's Deutsche so gehen Sie und bitten sich's von meinem Herrn aus und ich will zu Ihrer Dame gehen Ich gab ihr die Hand darauf und wir machten aus daß ihr Tänzer in zwischen meine Tänzerin unterhalten sollte.

Nun ging's an und wir ergötzten uns eine Weile an mannichfaltigen Schlingungen der Arme. Mit welchem Reize mit welcher Flüchtigkeit bewegte sie sich! Und da wir nun gar an's Walzen kamen und wie die Sphären um einander herum rollten ging's freilich anfangs weil's die wenigsten können ein Bißchen bunt durch einander. Wir waren klug und ließen sie aus toben und als die Ungeschicktesten den Plan geräumt hatten sielen wir ein und hielten mit noch einem Paare mit Audran und seiner Tänzerinn wacker aus. Nie ist mir's so leicht vom Flecke gegangen Ich war kein Mensch mehr Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herum zu fliegen wie Wetter daß alles rings umher verging und Wilhelm um ehrlich zu seyn that ich aber doch den Schwur daß ein Mädchen das ich liebte auf das ich Ansprüche hätte mir nie mit einem andern walzen sollte als mit mir und wenn ich drüber zu Grunde gehen müßte. Du verstehst mich Wir machten einige Touren gehend im Saale um zu verschnaufen. Dann setzte sie sich und die Orangen die ich beiseite gebracht hatte die nun die einzigen noch übrigen waren thaten vortreffliche Wirkung nur daß mir mit jedem Schnittchen das sie einer unbescheidenen Nachbarinn Ehren halber zutheilte ein Stich durch's Herz ging.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Leiden des Jungen Werthers*, Weimar 1832, pg 42 – 43⁴²⁷

De scène zou gebaseerd zijn op zijn eigen ervaringen tijdens bals die hij bezocht tijdens zijn studententijd in Straatsburg ca 1772. Goethe was een verwoed danser die tot op hoge leeftijd regelmatig bals bezocht. Hij hamerde in zijn geschriften regelmatig op het belang van een perfecte *conduite*, een Frans leenwoord dat het geheel aan verworven lichaamshouding, stemgebruik, etiquette, maar ook danskunde vertaalde. Het woord *freilich* komt inderdaad éénmaal voor in de tekst en de beklijvende indruk die we hier krijgen is effectief dat het paar als een op zich staande eenheid om elkaar heen draait. In die zin is het een herkenbare beschrijving van wat men ook vandaag nog tijdens het walsen in een vlaag van verliefdheid kunt ervaren. Maar de vrijheid waarover Goethe het in deze context had, kwam er hoegenaamd niet vanzelf. In zijn autobiografische geschriften over deze periode in zijn leven, gaf Goethe zelf duidelijk te verstaan dat hij pas naar bals durfde te gaan nadat hij dansles had gevolgd. Ik geef, zoals steeds, het volledige citaat over zijn danslessen hier mee, afkomstig uit zijn autobiografie:

⁴²⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Die leiden des jungen werther: neue augabe* (Weimar: Weygendsche Buchhandlung, 1832).

Von früher Jugend an hatte mir und meiner Schwester der Vater selbst im Tanzen Unterricht gegeben, welches einen so ernsthaften Mann wunderlich genug hätte kleiden sollen; allein er ließ sich auch dabey nicht aus der Fassung bringen, unterwies uns auf das bestimmteste in den Positionen und Schritten, und als er uns weit genug gebracht hatte, um eine Menuet zu tanzen, so blies er auf einer Flute-douce uns etwas Faßliches im Dreyviertel-Tact vor, und wir bewegten uns darnach so gut wir konnten. Auf dem französischen Theater hatte ich gleichfalls von Jugend auf wo nicht Ballette doch Solo's und Pas-de-deux gefehn und mir davon mancherley wunderliche Bewegungen der Füße und allerley Sprünge gemerkt. Wenn wir nun der Menuet genug hatten, so erfuchte ich den Vater um andere Tanzmusiken, dergleichen die Notenbücher in ihren Giguen und Murkis reichlich darboten; und ich erfand mir sogleich die Schritte und übrigen Bewegungen dazu, indem der Tact meinen Gliedern ganz gemäß und mit denselben geboren war.

Dieß belufligte meinen Vater bis auf einen gewissen Grad, ja er machte sich und uns manchmal den Spaß, die Affen auf diese Weise tanzen zu lassen. Nach meinem Unfall mit Gretchen und während meines ganzen Aufenthalts in Leizig kam ich nicht wieder auf den Plan; vielmehr weiß ich noch, daß, als man mich auf einem Balle zu einer Menuet nöthigte, Tact und Bewegung aus meinen Gliedern gewichen schien, und ich mich weder der Schritte noch der Figuren mehr erinnerte; so daß ich mit Schimpf und Schanden beftanden wäre, wenn nicht der größere Theil der Zuschauer behauptet hätte, mein ungeschicktes Betragen sey bloßer Eigensinn, in der Absicht den Frauenzimmern alle Luft zu benehmen, mich wider Willen aufzufordern und in ihre Reihen zu ziehen.

Während meines Aufenthalts in Frankfurt war ich von solchen Freuden ganz abgetrennt; aber in Straßburg regte sich bald, mit der übrigen Lebensluft, die Tactfähigkeit meiner Glieder. An Sonn- und Werkeltagen schlenderte man keinen Luftort vorbei, ohne dabey einen fröhlichen Haufen zum Tanze versammelt, und zwar meistens im Kreise drehend zu finden. Ingleichen waren auf den Landhäusern Privat-Bälle, und man sprach schon von den brillanten Redouten des zukommenden Winters. Hier wäre ich nun freylich nicht an meinem Platz und der Gesellschaft unnütz gewesen; da rieth mir ein Freund, der sehr gut walzte, mich erst in minder guten Gesellschaften zu üben, damit ich hernach in der besten etwas gelten könnte. Er brachte mich zu einem Tanzmeister, der für geschickt bekannt war; dieser versprach mir, wenn ich nur einigermaßen die ersten Anfangsgründe wiederholt und mir zu eigen gemacht hätte, mich dann weiter zu leiten. Er war eine von den trockenen gewandten französischen Naturen, und nahm mich freundlich auf. Ich zahlte ihm den Monat voraus, und erhielt zwölf Billette, gegen die er mir gewisse Stunden Unterricht zusagte.

Der Mann war streng, genau, aber nicht pedantisch; und da ich schon einige Vorübung hatte, so machte ich es ihm bald zu Den Unterricht dieses Lehrers erleichterte jedoch ein Umstand gar sehr: er hatte nämlich zwey Töchter, beyde hübsch und noch un ter zwanzig Jahren. Von Jugend auf in dieser Kunst unterrichtet zeigten sie sich darin sehr gewandt und hätten als Moitie auch dem ungeschicktesten Scholaren bald zu einiger Bildung verhelfen können. Sie waren beyde sehr artig, sprachen nur französisch, und ich nahm mich von meiner Seite zusammen, um vor ihnen nicht linkisch und lächerlich zu erscheinen. Ich hatte das Glück, daß auch sie mich lobten,

immer willig waren, ganz gerne that, um so mehr als die jüngere mir wohl gefiel und sie sich überhaupt sehr anständig betrug. Ich las manchmal aus einem Roman etwas vor, und sie thaten das Gleiche. Die ältere, die so hübsch, vielleicht noch hübscher war als die zweyte, mir aber nicht so gut wie diese zusagte, betrug sich durchaus gegen mich verbindlicher und in allem gefälliger. Sie war in der Stunde immer bey der Hand und zog sie manchmal in die Länge; daher ich mich einigemal verpflichtet glaubte, dem Vater zwey Billette anzubieten, die er jedoch nicht annahm. Die jüngere hingegen, ob sie gleich nicht unfreundlich gegen mich that, war doch eher still für sich, und ließ sich durch den Vater herbeyrufen, um die ältere abzulösen. nach der kleinen Geige des Vaters eine Menuet zu tanzen, ja sogar, was ihnen freylich beschwerlicher ward, mir nach und nach das Walzen und Drehen einzulernen. Uebrigens schien der Vater nicht viele Kunden zu haben, und sie führten ein einfames Leben. Des halb erluchten sie mich manchmal nach der Stunde bey ihnen zu bleiben und die Zeit ein wenig zu verchwätzen; das ich denn auch Danke und erhielt feinen Beyfall.

Goethe, Johann Wolfgang von: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, Tübingen, 1812, pp 425 – 430⁴²⁸

Het ging er tijdens zijn danslessen bepaald een pak minder vrij aan toe dan we op basis van de balscène uit zijn *Werther* zouden durven hebben vermoeden. Goethe was zelf een getraind danser die een grote passie voor bals en vooral de meer uitdagende redoutes zijn leven lang aanhield. Zijn echtgenote volgde eveneens de laatste dansmode op de voet en nam regelmatig extra danslessen om de laatste dansen onder de knie te krijgen. Ze noteerde bijvoorbeeld trots dat ze in 1809 samen met Franse soldaten – die zich daarover verbaasden – samen met hen een quadrille kon dansen⁴²⁹. Het mijn inziens daarom helemaal geen toeval dat net Goethe, die zich bijzonder bewust was van de mogelijkheden die goed kunnen dansen aan carrièrebevorderende kansen en risico's bood, alsnog dansles wilde volgen en zelfs specifiek nableef om van de bevallige dochter van zijn dansleraar ook nog zijn walsstijl te perfectioneren. Maar het contrast tussen beide citaten ontkrachtte wel degelijk het discours dat op dezelfde citaten was gebaseerd en dat veronderstelde dat de egalitaire wals, de eerste dans zou zijn geweest die iedereen gewoon kon leren door gewoon toe te kijken.

Er viel daarom net een heel andere analyse te maken. De reden waarom Goethe dansles nam, had mijn inziens diepere wortels, die des te meer met zijn eer- en statusgevoel te maken hadden. De wals en ook de *deutsche* waren in de Elzas nu éénmaal populair onder de jeugd in die jaren en niet meekunnen met de besten van de klas was om te beginnen al niet erg Goetheaans. Meer nog gold zijn status als burger hier als verklaring. Goethe was afkomstig uit een welgestelde burgerlijke familie. Hij voelde perfect aan dat hij noch van adel, noch van lage komaf was en wat hiervan de consequenties waren. Zijn *Werther* was niet voor niets doorspekt met het soort *Identitätssuche* van een jonker uit de gegoede middenklasse in dienst van de adel, die als reflectie kan worden beschouwd over zijn eigen ervaringen ter zake. Het volgende citaat uit de *Werther*, doordrengd van zelfspot, gaat over een niet-invitatie om deel te zijn van het gezelschap omwille van de lager komaf van *Werther*, en het beschrijft deze gevoeligheid mijns inziens treffend:

⁴²⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.*, 1. Auflage (Tübingen: Cotta, 1812).

⁴²⁹ Walter Salmen, *Goethe und der Tanz: Tänze, Bälle, Redouten, Ballette im Leben und Werk* (Olms Georg AG, 2006).

Ich merkte nicht, daß die Weiber am Ende des Saales sich in die Ohren flüsteren, daß es auf die Männer zirkulierte, daß Frau von S. mit dem Grafen redete (das alles hat mir Fräulein B. nachher erzählt), bis endlich der Graf auf mich losging und mich in ein Fenster nahm. – »Sie wissen«, sagt' er, »unsere wunderbaren Verhältnisse; die Gesellschaft ist unzufrieden, merkte ich, Sie hier zu sehn. Ich wollte nicht um alles« – »Ihro Exzellenz«, fiel ich ein, »ich bitte tausendmal um Verzeihung; ich hätte eher dran denken sollen, und ich weiß, Sie vergeben mir diese Inkonsequenz; ich wollte schon vorhin mich empfehlen. Ein böser Genius hat mich zurückgehalten«. Setzte ich lächelnd hinzu, indem ich mich neigte. – Der Graf drückte meine Hände mit einer Empfindung, die alles sagte. Ich strich mich sacht aus der vornehmen Gesellschaft, ging, setzte mich in ein Kabriolett und fuhr nach M., dort vom Hügel die Sonne untergehen zu sehen und dabei in meinem Homer den herrlichen Gesang zu lesen, wie Ulyß von dem trefflichen Schweinehirten bewirtet wird. Das war alles gut.

Goethe, *Die Leiden des Jungen Werthers*, Teil II, Den 15. März⁴³⁰

Vooral het laatste zinnetje over de zwijnenhoeders die Ulysses gastvrij ontvingen, spant de kroon. Het contrasteert voortreffelijk met het gekrenkte statusgevoel waarvan deze passage getuigde. Het was daarom mijn inziens niet omdat het om een egalitaire dans ging, dat Goethe de behoefte voelde om te leren walsen tijdens de dansles, maar wel in tegendeel omdat de derde stand, waartoe hij behoorde, zich in de oude standenmaatschappij waarin hij zich bewoog, weinig misstappen kon veroorloven. Het ging net om het behoud van zijn eigen status ten overstaan van die twee andere "klassen", vandaar ook het buitensporige belang dat hij hechtte aan een perfecte *conduite*. Zijn echtgenote en hij waren, maatschappelijk bekeken, hoe dan ook de *underdogs* en zij konden zichzelf simpelweg geen uitschuiver op de dansvloer permitteren⁴³¹.

Het idee dat dans sociaal bevrijd werd van de rigoureuze standenmaatschappij van het *Ancien Régime* omwille van de Franse revolutie, zoals dit door de bovenvermelde auteurs werd geopperd, klopte ook in meer algemene zin niet. De jonge graaf de Mérode-Westerloo zou zich enkele decennia na Goethes dansperikelen, lang na de revolutie, ten overstaan van ditmaal jonge, republikeinse Franse officieren in Charlesvilles evenmin uitschuiers kunnen permitteren. Hij gebruikte daarvoor het beeld van zijn blunderende neef Ernest die een onfortuinlijke wals met de echtgenote van een generaal niet tot een goed einde wist te brengen, om zijn punt te maken. De rollen mogen dan wel omgedraaid zijn geweest (burgers waren nu de baas en edelen voelden zich bedreigd), het soort vernedering dat de groep met hogere status in petto had voor deze met een lagere status tijdens een bal, bleek op zich redelijk universeel een toepassing van *topdogs* vs *underdogs*. Goethe was burger en ontwikkelde dit statusbewustzijn ten overstaan van de adel. De Mérode-Westerloo was van hoge adel, maar bevond zich, ondanks zijn oude titel, omwille van de Franse revolutie die inmiddels had plaatsgevonden, alsnog in een *underdog* positie ten overstaan van de republikeinse militairen die hij ontmoette op de dansvloer in Charlesvilles. De wals was in deze beide situatie revelerend als een dans die er misschien ogenschijnlijk eenvoudig uitzag, maar die men toch maar beter perfect onder de knie kon hebben, vooraleer men zich eraan

⁴³⁰ Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*.

⁴³¹ Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (New York : Scribner, 1930), <http://archive.org/details/protestantethics00webe>.

waagde en al helemaal wanneer men zich in een underdog positie bevond. Met vrijheid had dit hoegenaamd niets te maken.

Het andere basisidee dat uit de aangehaalde studies steeds weer naar voren werd geschoven, luidde dat de wals pas internationaal populair werd na de Franse Revolutie en wel mede ten gevolge van de egalitaire idealen die deze politieke omwenteling internationaal verspreidde in het kielzog van haar oprukkende legers. Dat diezelfde politieke idealen meestal op behoorlijk veel weerstand stootten bij de adel en burgerij in de nieuw overwonnen gebieden, vertelden de auteurs in kwestie er nooit bij. Hoe zouden deze groepen elders in Europa de wals als bevrijdend hebben kunnen beschouwen (voor zo ver ze dans al niet kenden voordien) indien het om een dans ging die ze welhaast zeker moest associëren met een nieuw, militair regime dat hen even te voren met veel oorlogsgeweld had onderworpen en nu de ene nieuwe belasting na de andere oplegde? Over hoe de wals dan concreet op het terrein ingang vond in die vers veroverde gebieden, repte geen enkele van voornoemde auteurs met één woord. Dat gebeurde blijkbaar zomaar, gewoonweg, zonder moeite, in een zucht.

Het was mijn inziens daarom niet een dansvorm op zich die een statusverhouding definieerde tijdens bals, maar het sociale spel op en rond de dansvloer, dat op zich zelfs min of meer los stond van de dansrepertoires die er gedanst werden. Tegelijkertijd bepaalde datzelfde statusspel eveneens welke repertoires als statusverhogend werden beschouwd en in welke stijl ze dienden te worden gedanst om de status van de dansers te vrijwaren of zelfs te verhogen. Het bal was in deze periode wellicht één van de belangrijkste status gebonden activiteiten, de repertoires die er gedanst werden an sich, voor zo ver we dit kunnen nagaan, kennelijk een stuk minder. De dansstijl en lichaamshouding waarmee deze uitgevoerd was potentieel veel nauwer verbonden met status, omdat ze moeite kostte om ze te verwerven en bijgevolg, geld en/of tijd, om een bepaalde stijl (de befaamde *conduite* zoals Goethe dit noemde) te bemeesteren. Het feit dat men tijd kon vrijmaken om zich daarin te bekwamen was op zich al illustratief voor de eigen status. Ik heb deze intentionaliteit wel eens “de redelijke hoeveelheid zweet theorie” genoemd. Men behoorde tot de *leisure class* omdat men geld en tijd had om zweet te laten – los van talent, de minimum vereiste om een goede danser te worden – in de danszaal van een dansmeester⁴³². Dansles volgden bleef ook na de revolutie een statusverhogend effect behouden. Een persoonlijke dansmeester verhoogde het zelfvertrouwen van de ambitieuze underdog. Ook al kon hij of zij perfect leren dansen onder vrienden, de drang om toch maar bij een dansleraar in de leer te gaan tegen betaling moet door de band genomen toch behoorlijk groot geweest zijn.

Tenslotte maakten dezelfde auteurs parallel aan de aanname over het egalitaire karakter van de wals een derde vergezochte veronderstelling, als zou de wals het menuet verstoten hebben van zijn topositie als meest prestigieuze dans op het dansprogramma van ieder bal. Het ging in beide gevallen om koppeldansen in driekwartsmaat. Tot zo ver de gelijkenis. Volgens Eichberg en Gugerli ging het hem eerder om een soort dansante symboolstrijd: het hoofse, mechanistische, tot op het bot van ritueel en status doordrenkte menuet versus de vrije, revolutionaire, egalitaire, volkse wals. Ik denk dat een analyse van een historische context zelden echt gebaat is bij dergelijke extrapolaties. Het menuet was inderdaad

⁴³² “De Redelijke Hoeveelheid Zweet Theorie”, geraadpleegd 28 augustus 2019, <http://dansant.org/2014/12/de-redelijke-hoeveelheid-zweet-theorie/>.

historisch, tijdens een beperkte periode aan het hof van Versailles, een haast exclusieve rituele dans geweest waarmee de hofbals werden geopend. Dat was bij benadering zo tussen het einde van Louis XIV – tijdens de *Régence* om evidente redenen zeker niet – en dan weer bij het begin van Louis XV tot ca 1740. Daarna raakte het menuet langzamerhand uit de gratie om tegen het einde van de 18de eeuw, zoals Goethe nog persoonlijk kon ervaren, enkel door oude dansmeesters als geliefkoosde oefening tijdens danslessen te figureren. Goethe beschreef tijdens zijn beroemde balscène geen enkel menuet. Ca. 1772 kwam die dans op bals in de buurt van Straatsburg waarschijnlijk nauwelijks nog voor. Net zoals dat in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège tegen die tijd het geval was. Er verscheen geen enkel menuet in een danshandboek in druk na 1767 om een concreet voorbeeld te noemen. In handschriften gewijd aan dansmuziek uit het laatste kwart van de 18de eeuw kwam de dans enkel nog sporadisch voor. In Weense danszalen werden in diezelfde tijd alleen nog groepsmenuetten gedanst. Maar tegen dan was hun statusonderscheid compleet van karakter veranderd: de oude adel danste geen menuetten meer, de jonge burgerij des te meer, maar, zoals gezegd, dan wel uitsluitend in groep⁴³³. Het hoofse karakter van de dans was met andere woorden nog ver te zoeken buiten de dansles van een oude dansmeester tegen de periode dat de wals aan haar opmars begon en dat was al lang voor er sprake was van een (Franse) revolutie. Het is eveneens bekend dat vrijwel alle componisten uit het laatste kwart van de 18de eeuw massaal menuetten componeerden. Maar het is evengoed duidelijk dat die composities hoofdzakelijk bedoeld waren als muzikale vorm die in de danszaal nog maar bitter weinig reminiscenties opriep aan een groots hoofs verleden⁴³⁴. Hoe snel het menuet uit de gratie raakte en waarom is moeilijk in te schatten bij de huidige stand van het onderzoek. De aanname dat de wals het menuet zou hebben verstoten als belangrijkste dans tijdens bals, is mijns inziens derhalve niet hard te maken op basis van verifieerbare feiten.

Als het menuet als rituele presentatiedans al door één andere dans zou kunnen zijn vervangen, dan was het eerder de majestieitlijke quadrille, zoals die haar apotheose vond in het Napoleontische staatsritueel zoals dat in het vijfde hoofdstuk van deel II werd besproken. Het was niet omdat de wals net als het menuet om een koppeldans in driekwartsmaat ging dat het culturele kapitaal dat de danskunde om ze te kunnen dansen vertegenwoordigde, gelijke maat hield. Dat was voor de quadrille in vergelijking met het menuet mijns inziens in overmaat het geval. Al verschilde het uiterlijk vertoon van beide dansen aanzienlijk, het was bij uitstek de quadrille waarvoor men na 1800 in de dansles bij een dansleraar zweet moest laten om te kunnen schitteren in de publieke gelegenheden die er sociaal-cultureel toe deden.

Maar hoe zat het dan met dat zogenaamde egalitaire karakter van de wals? De dans zonder vooropgezette choreografie, zonder trajectbeperkingen als het ware? Zoals in het vierde hoofdstuk van het eerste deel reeds duidelijk werd: we weten bitter weinig over wat de wals choreografisch of sociaal inhield tot aan het eerste decennium van de 19de eeuw. Op basis van ooggetuigen als deze van Goethe en enkele anderen tussen 1760 en 1800 viel geen pijl te trekken. Maar dat je deze dans zonder dansles onder knie kon krijgen, sprak Goethes ervaring in Straatsburg uit 1765 tegen. Zoals Eichberg zelf suggereerde kon het weliswaar

⁴³³ Joseph Giovanni Fort, "The Public Balls in Late-Eighteen-Century Vienna", in *Tanz Musik Transfer*, vol. 1, Prospektive (Leipzig: Universitätsverlag Leipzig Uni., 2018), 43–62.

⁴³⁴ Joseph Giovanni Fort, "Incorporating Haydn's Minuets: Towards a Somatic Theory of Music" (2015), <https://dash.harvard.edu/handle/1/23845500>.

verleidelijk zijn de eigen gevoels- en belevingswereld als maatstaf te nemen voor sociaal-culturele fenomenen uit het verleden. Maar hij voegde er eerlijkheidshalve aan toe dat dit zelden een beter begrip opleverde van deze fenomenen. Wat betreft de wals had hij beter zijn hand in eigen boezem gestoken. Misschien was de wals in 1974 de ultieme vrije dans waarvoor hij ze hield, maar dat was ze anno 1774 hoegenaamd nog niet en ook nog bijlange niet in 1814 ten tijde van het Weense Congres. De Lignes wereldberoemd geworden uitspraak *“le congres ne marche pas, elle danse”* sloeg bovendien naar alle waarschijnlijkheid niet op een specifieke dans – de wals – zoals Eichberg en vele anderen voor en na hem bepleitten. Ze bevatte voor de goede verstaander desalniettemin twee dubbele bodems die zelden door auteurs van recente datum werden gevat. Ten eerste betekende (en betekent) de uitspraak *ne marche pas* in het Frans in overdrachtelijke zin dat iets niet werkt (niet exclusief doelend op gaan of marcheren). Ten tweede slaat *elle danse* mijn inziens even veralgemenend op de woedende dansrage van die jaren en de sociale *moquerie* die deze bij leden van de oude adel zoals De Ligne provoceerde. Zij die teveel dansten waren dwazen. Ze raakten besmet met de *dansomanie* waaraan de opvarenden van ieder narrenschip van alle tijden zich ongebreideld hadden overgegeven. In die zin kon zijn uitspraak worden geïnterpreteerd als badinerend commentaar op contemporaine zeden. Ze lag in de lijn van de reacties van de Parijse oude adel op de virtuoze dansstijl van de leden van de nieuwe republikeinse elite die Mme Cazenove d’Arlens zo eloquent beschreef (Cfr. hoofdstuk 2, deel II).

Hoe te walsen op een geboend parket.

Vandaag walst men idealiter met gladde, leer bezoolde schoenen, op een glad, geboend parket. Maar men kan zelf, proefondervindelijk vaststellen dat diezelfde gladde dansbodems met name voor quadrilles uit die tijd, met al hun sprongen en pirouettes, ongeschikt waren. De Weense wals en quadrille waren in zekere zin incompatibel met elkaar tijdens hetzelfde bal op dezelfde dansvloer. De wals kwam daarom bij de meeste bals tussen 1800 en 1830 maar een paar keer per avond voor. Tot 1830 bleef 90% van het programma voor de meeste bals in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège bestaan uit quadrilles en colonnes waarvoor een goede grip op de bodem cruciaal was. Een dansvloer (en vloeren in het algemeen) werden tot aan het begin van de 19de eeuw doorgaans geschuurd met zand. Daardoor bleven ze bedekt met een laagje fijnkorrelig stof dat goed werkte tegen het uitschuiven. Ten minste wanneer men zich met voldoende kracht verticaal afzette. Minder kracht op de bal van de voet op een zanderige houten dansvloer (bv. om te draaien tijdens een wals) en de kans dat een onfortuinlijke danser onderuit ging, was behoorlijk groot.

De organisatoren van bals hielden daar destijds ook rekening meer. Ze lieten het zand meestal voor wat het was en wanneer de wals er aan kwam, werd talk gestrooid. Om stofvorming tijdens het dansen tegen te gaan werd de vloer soms ook bevochtigd:

“Als einziger Saal Wiens besaß die Neue Welt bereits um 1806 “gebohnter parquetten” (Bindter 1926: 104), was erst zur Zeit des Wiener Congressen allgemein üblich wurde. Alle übriche Boden der Ballsäle Wiens wiesen eine schlechte Beschaffenheit auf; selbst die Kaiserlichen Redoutensäle besaßen nur Dielen aus weichem Holz, und der Staubentwicklung wurde in den Tanzpausen mit Wassegefäßen zu begebenen erzucht (ebda.)”

Monika Fink, *Der Ball, Innsbruck, 1996*, pg 27⁴³⁵

Lord Byron vermeldde de talk op Londense dansvloeren als onmisbaar 'glijmiddel' tijdens het walsen:

*Round all the confines of the yielded waist
The strangest hand may wander undisplaced
The lady's in retuyrn may grasp as much
As princly paunches offer to her touch.
Pleased round the chalky floor how well they trip
One hand reposing on the royal hip;
The other to the shoulder no less royal
Ascending wt affection truly loyal!*

Lord Byron, *Lord Byron's Works, Ware 1994*, pg 145 – *The Waltz. An Apostrophic Hymn (1812)*⁴³⁶

In de boekhouding van *Le Concert* te Aalst waren naast de obligate kwitanties voor kaarsen (verlichting), de huur van rijtuigen (transport van dansers in de wintermaanden) en kolen (verwarming) ook aankopen van 'karrenvrachten' zand terug te vinden. De beplanking van de dansvloer bestond niet uit hardhouten parket, maar uit zachthouten, brede planken die regelmatig moesten worden vervangen. In de boekhouding van de Antwerpse 18de-eeuwse redoutebals in het *Grand Théâtre*, die bijzonder gedetailleerd was, stonden jaar na jaar aankopen van grote hoeveelheden hout en voor het verzagen daarvan om de beplanking van de dansvloer te repareren. Er stonden ook even frequent betalingen voor allerlei klusjes, prettige en minder prettige, tot zelfs om de zaal *te vegen tussen het spelen* en om de *pisseyenen te kuysen* na elk bal. Gezien de graad van detail van deze rekeningen waaruit bleek dat werkelijk niets voor niemand voor niets gebeurde destijds, kan het opmerkelijk genoemd worden dat letterlijk nergens uitgaven voorkwamen om de (zeer grote) dansvloer te boenen. Kosten noch moeite werden gespaard om van ieder bal een echt feest te maken. Het boenen van de dansvloer zou best wel een belangrijke klus kunnen geweest zijn indien deze noodzakelijk werd geacht. Maar dat was blijkbaar helemaal niet het geval.

⁴³⁵ Monika Fink, *Der Ball: eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert* (Studien Verlag, 1996).

⁴³⁶ George Gordon Byron, *The Collected Poems of Lord Byron* (Wordsworth Editions, 1994).

Date	Description	Amount
den 17 jan 1810	aan de musicianten 10 fles beer	1° 5° 0
den 17 ditto	voor licht en vuur met twee sluisen	4° 2° 0
den 17 ditto	voor l'onderstellen van de zaal	0° 5° 0
den 18 ditto	aan fles beer aan van der prooven	0° 2° 2
den 2 febr	aan de musicianten 10 fles beer	1° 5° 0
den 2 ditto	voor licht en vuur	4° 2° 0
den 2 ditto	voor l'onderstellen van de zaal	0° 5° 0
den 5 ditto	voor l' Schuur van de Zaal	0° 15° 0
den 2 ditto	voeg in Bouwstel	0° 7° 0
den 7 ditto	voor l' Concert licht en vuur	4° 2° 0
den 7 ditto	voor twee repositieen	1° 11° 2
den 18 ditto	aan de musicianten	1° 5° 0
den 18 ditto	voor licht en vuur	4° 2° 0
den 18 ditto	voor l' onderstellen van de zaal	0° 15° 0
den 19 ditto	voor licht en vuur voor twee repositieen	1° 11° 2
den 22 ditto	voor vuur en licht voor l' Concert	6° 3° 2
den 22 ditto	voor eenen boek papier	0° 7° 0
den 25 ditto	voor l' onderstellen van de zaal	0° 5° 0
den 25 ditto	aan licht en vuur voor seltin donderdag	4° 2° 0
den 25 ditto	aan de musicianten 10 fles beer	2° 5° 0
den 6 maart	voor l' bal aan de musicianten 18 fles beer	2° 5° 0
den 6 maart	voor licht en vuur	4° 2° 0
den 6 maart	voor l' onderstellen van de zaal	0° 5° 0
den 9 maart	gedagpenst 3 henen menubal	0° 15° 0
den 10 maart	twade bal voor vuur en licht	4° 2° 0
den 10 maart	aan de musicianten 18 fles beer	2° 5° 0
den 10 maart	voor l' onderstellen van de zaal	0° 5° 0
den 11 maart	voor eenen boek papier	0° 7° 0
den 11 maart	voor l' Schuur van de Zaal	0° 15° 0
den 5 april	aan twee sluisen	5° 3° 0
den 12 may	voor repositieen voor licht	1° 1° 0
den 5 may	aan sluisen twee voor de perrings	4° 2° 0

Afbeelding Nr. 41: één pagina uit het overzicht van alle kosten voor de bals van Le Concert voor het seizoen 1809 – 1810. De kosten voor het schuren van de zaal en karrenvracht zand staat in het rood omcirkeld – Bron: Stadsarchief Aalst, Archief van Le Concert.

Omgekeerd werd door Linke, mijns inzien terecht, geopperd dat je de doorbraak van de wals op Weense bodem zou kunnen aflezen uit de promotie die enkele balzalen daar maakten voor hun perfect geboende parketten vanaf 1806 – 1807⁴³⁷. De Weense wals zou dit soort gladde bodems nodig hebben gehad, omdat ze van karakter was veranderd in vergelijking met de wals elders. Dat is best mogelijk, maar dan moeten we de Weense wals haast als een ander danstype beschouwen dat moeilijk vergeleken kan worden met elke andere wals zoals deze in andere delen van Europa tot ca 1830 bekend stond. Vanaf dan werd overal

⁴³⁷ Linke, "Die Anfänge der Walzerproduktion in Wien".

beduidend 'lager' gedanst dan ervoor en raakten geboende, hardhouten parketten overal in Europa langzaam in de mode.

Het verschil tussen de twee optimale dansomstandigheden van de quadrille en de wals viel nog het meeste op wanneer men de beschrijving van de walspas door Wilson uit 1816 er bij nam. Deze beschrijving was werkelijk een toonbeeld van helderheid (je kunt ze vandaag zelf nog uitproberen), maar ze stond ook mijlenver af van de zwierige Weense wals zoals we die vandaag kennen van beelden van o.a. het nieuwjaarsbal in de Weense Opera. Bij Wilson ging het om een gestapte wals die bij een traag tempo, op de tippen van de tenen werd gedanst. Wilson schreef in zijn introductie zelfs dat een wals best met wat afstandelijkheid werd gedanst en hij illustreerde dit door de inmiddels wereldberoemd geworden lithografie waarmee hij zijn werkje opende.



Afbeelding Nr. 42: Wilson's Waltz. De openingsillustratie van zijn boek uit 1816. De wals op de tippen van de tenen en zonder lijfelijk contact tussen de dansers. Bemerkt de sterk afgebakende zone waarbinnen werd gedanst. Van veel vrij, zwierig of doldriest gewals was bij Wilson geen sprake – Bron: Wikimedia Commons

Er is al veel gezegd en geschreven over de Wilson's wals. Hij zou de wals acceptabel hebben willen maken voor de Britse *upperclass* in de periode na Waterloo toen de dans naar verluidt door Countess Lieven in Almack's werd geïntroduceerd⁴³⁸. Maar zoals na hoofdstuk 4 van deel I al duidelijk was, kenden de Britten de wals al veel langer uit eerste hand via Duitse muzikanten die sinds ca 1760 hun toporkesten bemanden en kwam de dans al vanaf 1780 regelmatig in zijn muzikale vorm voor in gedrukte collecties met dansmuziek⁴³⁹. Noch in Bath, noch in Londen werden daaraan veel moraliserende teksten gewijd tot er aan het begin van de 19de eeuw een verandering intrad. In wat één van de eerste vermeldingen van de

⁴³⁸ Rees Howell Gronow, *Reminiscences of Captain Gronow: Being Anecdotes of the Camp, the Court, and the Clubs at the Close of the Last War with France* (Smith, Elder, 1862), 44 – 47.

⁴³⁹ Paul Cooper, "The Regency Waltz - Paper 13", geraadpleegd 6 september 2018, <https://www.regencydances.org/paper013.php>.

dans zou kunnen zijn in de toenmalige pers, is het wel, zij het op een ingetogen manier, raak:

A new dance has been introduced in the fashionable circles, under the title of the 'Polish Waltz'. It is something in the 'attitudinary style' of Lady HAMILTON, but trenches a little too much upon the confines of decorum. The 'morality' of the dance, however, depends upon the leader of the band, who varies his time, 'ad libitum', animating the performers, eight in number, when they become languid by a grave step, and 'moderating' their motions by a slow measure when they become too 'lively

*The Morning Post for 8th April 1801*⁴⁴⁰

Het leek er sterk op dat de wals werkelijk geen specifieke introductie behoefde door Wilson. Daarom kan men zijn beschrijving beter als een indicatie beschouwen dat de markt voor deze dans inmiddels groot genoeg was geworden om interessant te zijn voor Wilson die een hogere klasse bediende, om er minstens een deel van één van zijn vele handboeken aan te wijden. Het feit dat hij zo hamerde op de respectabiliteit van zijn streven, hoeft op zich niet te verwonderen. Dansmeesters hadden hoe dan ook een probleem met hun reputatie omdat dansen traditioneel als moreel bezwarend werd beschouwd door gezagsdragers en de kerk⁴⁴¹.

Maar men beschouwde, mijns inziens, verkeerdelijk dat zijn beschrijving alleen omwille van morele besognes zo afstandelijk overkwam. Er was waarschijnlijk een veel praktischer reden die te maken had met het aanwezige (eventueel vochtige) zand op menig dansvloer destijds. Pas de Wilson-methode toe (meer op de punt van de voet (tenen + voorste deel van de bal) en stap je meer rond met af en toe een beheerste draai, op een traag tempo, dan wordt het risico op uitschuivers op een zanderige dansvloer aanzienlijk kleiner. De reden waarom Wilson's beschrijving zo laat en op zo'n – voor de hedendaagse lezer en danser althans – vreemde manier voor de dag kwam, was niet omdat de dans onmogelijk complex was, wel omdat ze eindeloos veel kansen bood op publieke uitschuivers. 's Mans' beschrijving was wellicht vooral bedoeld om die tot een minimum te beperken. Ze bood een compromis tussen ronddraaien en grip. Omgekeerd kan men de vereenvoudiging van de quadrille na 1820 als een poging beschouwen om de incompatibiliteit van de glijdende en sierlijke wals met de quadrille binnen het dansprogramma van één avond comfortabeler te maken voor alle dansers. Het was in die zin eerder een indicatie zijn dat de gladde, hardhouten dansvloer aan een opgang bezig was en eveneens voor de toename van het prestige van koppeldansen in vergelijking met de quadrille. De wals vormde niet de voorbode voor de koppeldans revolutie die kort daarna volgde met de polka, mazurka, schottische, troika, enz. enz. Dansvloeren en dansrepertoires vertoonden doorheen de geschiedenis wel vaker een innige band.

Sissyfuserbeid of een titanenstrijd: de codificatie van de quadrille

⁴⁴⁰ Unknown, "A new dance has been introduced in the fashionable circles...", *The Morning Post*, 8 april 1801, British Library, <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk>.

⁴⁴¹ Walter Salmen, *Der Tanzmeister: Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. Mit einem Anhang "Der Tanzmeister in der Literatur" (Terpsichore - Tanzhistorische Studien)* (Hildesheim: Georg Olms, 1997).

Vóór Cellarius in 1853 zijn nieuwe versie van een inmiddels sterk vereenvoudigde quadrille publiceerde, was er maar één man die zich had gewaagd aan de sisyfusarbeid om de vroege, complexe versie van de dansstijl te codificeren. De persoon die dit realiseerde, stond geboekstaafd als J-H Gourdoux-Daux (17??– 18??). Er verschenen onder die naam drie versies van een exhaustieve beschrijving van de quadrille in boekvorm, respectievelijk in 1811, 1819 en 1823. Geen van die drie boeken was gelijk. Ze bevatten telkens andere en soms aanvullende informatie. Het leek wel of de auteur in kwestie nooit helemaal tevreden was over de laatste versie en zich van zo dra deze was verschenen, opnieuw aan de slag ging.

Er is veel onduidelijkheid over wie J.H. Gourdoux-Daux was. Zijn initialen bleken tot nu toe niet nader te achterhalen en ook zijn geboorte- en sterfdatum bleven tot op heden in mysterie gehuld. Het was evenmin niet duidelijk waar hij (of was het een zij?) de kennis vandaan haalde. Hij of zij was niet tewerkgesteld bij één van de grotere theaters uit die tijd en zijn naam kwam niet voor in lijsten van mannelijke leerlingen aan de koninklijke balletschool te Parijs. De enige vermeldingen die effectief bevestigden dat hij of zij als dansmeester actief was, waren een paar inlassingen die via de zoekrobot van gallica.fr terug te vinden waren in de *Almanach du Commerce de Paris* van 1827, 1833, 1837 en 1847 waar de auteur als dansmeester vermeld stond in dezelfde straat als deze opgaf op de titelpagina van de uitgave van zijn boek uit 1819: Rue Saint-Honoré⁴⁴².

De parallel met de vorige belangrijke codificatie van een nieuwe dansvorm, de contredanse, door Feuillet-Beauchamps was opvallend. Ook toen bleek slechts één man deze taak te hebben behartigd, weliswaar met de intellectuele hulp van één andere⁴⁴³. Zoals in hoofdstuk 2 van deel I aan bod kwam, waren de context en de carrières van de betrokkenen wel heel verschillend. Raoul Auger (of Anger) Feuillet (c.1660–1710) was de balletmeester van de *Académie Royale de la Danse* en zijn methode was bestemd voor collega's professionelen en bedoeld om zijn eigen prestige in de verf te zetten, niet in het minst ten overstaan van zijn voorganger, Pierre Beauchamps. Bovendien creëerde hij een nieuw notatiesysteem na allerhande 18de-eeuwse aanpassingen en bijstellingen. Zo ver ging J.H. Gourdoux-Daux, die vooral verbatim beschrijvingen van dansfiguren publiceerde, helemaal niet.

- De eerste editie van 1811⁴⁴⁴:

Principes et notions élémentaires sur l'art de la danse pour la ville : suivi des Manières de civilité qui sont des attributions de cet art, par J.-H.G., ... 2e édition ... La première, imprimée en 1804, n'a point été rendue publique.

De versie uit 1804 dook inmiddels ook effectief op. Ze bevatte enkel een korte inleiding over hoe men zich op een bal moest gedragen, maar geen enkele beschrijving van de quadrille zelf. Gourdoux-Daux gaf pas in de tweede, maar vollediger editie uit 1811 voor het eerst een gedetailleerde beschrijving van het merendeel van de sprongen en passen die gebruikt

⁴⁴² Duverneuil, Jean de La Tynna, en Sébastien Bottin, "Almanach Du Commerce de Paris...", issue, Gallica, 1827, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6292888w>.

⁴⁴³ Kathryn Hansen, "Dancing for Distinction: Pierre Beauchamps and the Social Dynamics of Seventeenth-Century France" (College of William and Mary, 2010), <http://publish.wm.edu/honorstheses/344>.

⁴⁴⁴ J. H Gourdoux-Daux, *Principes et notions élémentaires sur l'art de la danse pour la ville. Suivi des manières de civilité qui sont des attributions de cet art.* (Paris: Auteur, 1811).

werden om de quadrille te dansen. Het leek er sterk op dat een goed deel van de moeilijkere sprongen (balloné, cissoné, entrechat, enz.) ontleend werden aan het toenmalige ballet. In beschrijvingen uit de 18de-eeuwse ballet kwamen ze niet voor in dansnotatie (als die al werd opgeschreven), maar evenmin in deze specifiek bestemd voor sociale dansen. Tot op zeker hoogte was het in de 18de eeuw al gebruikelijk dat dansleraars eveneens amateurs opleidden en daarbij gelijkaardige instructies gebruikten als ze gewoonlijk aan hun balletleerlingen meegaven⁴⁴⁵. Tegelijkertijd belichaamde het menuet voor dansmeesters nog steeds het schoonheidsideaal en was eenvoudig op zich geen ijdel doel. Gourdoux-Daux besprak in 1811 nog wel het menuet, net zoals de courante, maar dan als *temps*, een soort (opwarmings?) oefeningen om een basisritme te leren beheersen en de leden soepel te houden, maar zeker niet meer als het *nec plus ultra* van de koppeldans. De wals negeerde hij in deze eerste in druk verschenen editie totaal. De bespreking van het menuet enkel als *temps was*, mijn inziens, opnieuw een indicatie dat de dans hoegenaamd niet vervangen werd door de wals maar door de quadrille.

Tenslotte wijdde hij ook een korte passage aan de manier waarop de begeleidingsmuziek voor quadrilles diende te worden uitgevoerd. Hij vroeg de aandacht van muzikanten voor de uitvoering van de dansbewegingen die vaak eerder de melodische lijn van de muziek volgden dan het zuivere metrum. Het tempo van de quadrille bedroeg 40 maten per minuut wat in 2/4 (eveneens de basis voor 6/8 in twee tijden geteld) neerkomt op 80bpm. Dat is inderdaad veel trager dan de +/- 120bpm die voor een 18de-eeuwse contradans gebruikelijk was. Gourdoux-Daux gaf ook de reden: bij de quadrille werden veel passen gebruikt en daarvoor hadden de dansers voldoende tijd nodig. Dit was exact de observatie die de Mérode-Westerloo maakte over zijn eerste confrontatie met deze nieuwe *tempi*.

- De tweede editie van 1819⁴⁴⁶:

Recueil d'un genre nouveau, de contredanses et walses : de différens auteurs, avec une description méthodique des figures les plus à la mode ; suivi de Différens enchaînemens de pas, réglés pour les principaux traits de la contredanses, au nombre de plus de vingt, à l'usage des personnes qui connaissent les principaux élémens de la danse.

Bood een interessante tussenvorm tussen de definitieve editie van 1823 en de eerste van 1811. De inleiding en de basisuitleg over hoe men het beste danste, uit de vorige editie, ontbraken in de editie van 1819 nagenoeg volledig. De titel gaf een plausibele uitleg: de lezer werd geacht de basis al kennen om met deze *recueil* overweg te kunnen. Het leek een plausibele verklaring dat de auteur hiermee zelf een onderscheid wilde maken met de periode ervoor, toen elke nieuwe quadrille verschilde van de vorige, wat vanaf ca 1820 niet langer het geval was. Vervolgens gaf hij - en dat voor het eerst - een beschrijving van de standaardfiguren mee van deze nieuwe gestandaardiseerde dans, zoals deze vervolgens de Franse quadrille stijl zouden bepalen tot aan Cellarius: *pantalon, poule, été, trénis, pastourelle et finale*. Gourdoux-Daux voegde vervolgens nog twee extra figuren toe waarbij

⁴⁴⁵ Elizabeth Aldrich, Sandra Noll Hammond, en Armand Russell, *The Extraordinary Dance Book T B. 1826: An Anonymous Manuscript in Facsimile* (Pendragon Press, 2000).

⁴⁴⁶ J. H. Gourdoux, *Recueil, d'un genre nouveau, de contredanses et walses de différens auteurs [Texte imprimé]: avec une description méthodique des figures les plus à la mode; suivi de différens enchaînemens de pas, réglés pour les principaux traits de la contredanses, au nombre de plus de vingt, à l'usage des personnes qui connaissent les principaux élémens de la danse* (Paris: [chez Gourdoux fils, 1819).

hij de naam van die figuur open liet. Hij sloot af met nog twee extra figuren die hij *dit des grâces* noemde.

Maar het wil niet zeggen dat Gourdoux-Daux de virtuositeit van de dansstijl helemaal losliet, wel in tegendeel. Nadat hij 9 'figures' doorlopen had, startte hij vanaf pagina 31 met de eveneens in de titel aangekondigde *différents enchaînements de pas* die hij, net zoals de standaardfiguren ervoor, per 4 maten besprak. De reguliere danscommando's die onder quadrille-muziek uit die tijd terug te vinden waren, volgden de logica van de muzikale frase die per 8 maten werd genoteerd en combineerden daarbij telkens 2 X 4 maten structuren: *traversez, retraversez*, enz. Hier opnieuw geen feuillet-notatie, maar *verbatim* beschrijvingen van de posities en passen die noodzakelijk waren per maat om de beweging van vier maten af te ronden.

Het feit dat Gourdoux-Daux meer dan één *enchaînement* per standaardbeweging opgaf, was opnieuw een sterke indicatie van de variabiliteit van de quadrille-dansstijl. Je kon kiezen uit verschillende routines, of zelf je eigen accenten leggen. Op pagina 45 ging hij zelfs zo ver om een suggestie mee te geven voor de *solo de huit mesures*, wat in de praktijk de meest prestigieuze figuur was omdat een mannelijk danser daarbij acht maten de kans kreeg om zijn danskunsten te demonstreren. Het was daarom ook de meest gevreesde en dat is waarschijnlijk de reden waarom ze hier voorkwam. Van een beschrijving van de figuren/passen van de wals is, ondanks de titel, verder in deze bundel geen sprake. Ik beschouw dit opnieuw als een argument contra de wals als verdringer van het menuet

- De derde en laatste editie van 1823⁴⁴⁷:

De l'art de la danse : considéré dans ses vrais rapports avec l'éducation de la jeunesse ; ou, Méthode, principes et notions élémentaires sur l'art de la danse pour la ville ; suivis de quelques leçons sur la manière de se présenter et de se conduire dans la bon société. 3. éd., revue, corrigée et augmentée.

De laatste editie en daarom te beschouwen als de definitieve versie. Ze combineerde in feite beide voorgaande uitgaven om tot een synthese te komen. Naast de beschrijving van de standaardfiguren uit de uitgave van 1819, bevatte ze eveneens een volledige beschrijving van alle specifieke quadrille passen en sprongen die de kern vormden van deze dansstijl. In die zin is het een soort samenvatting van de twee voorgaande edities aangevuld met de essentie⁴⁴⁸. In tegenstelling tot de uitgave van 1819 gaf Gourdoux-Daux hier wel een minutieuze beschrijving mee van de wals en hoe deze volgens hem gedanst diende te worden.

De vergelijking van Gourdoux-Daux's beschrijving met deze van Wilson uit 1816 komt neer op het volgende:

⁴⁴⁷ J.H. Gourdoux-Daux, *L'art de la danse, considéré dans ses vrais rapports avec l'éducation de la Jeunesse ou méthode, principes et notions élémentaires sur l'Art de la Danse pour la Ville; suivi de quelques Leçons sur la manière de se présenter et de se conduire dans la bonne Société* (Paris, 1823).

⁴⁴⁸ Irène Feste en Pierre-François Dollé, *Évolution de la danse de bal sous le Premier Empire et la Restauration à travers le corpus chorégraphique des traités de Jean Henri Gourdoux-Daux, entre 1811 et 1823*, AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014 (Paris: Centre national de la danse, 2014).

Gourdoux-Daux:

Pour exécuter un des deux pas de valse, placez vos pieds à la troisième position, le droit devant ; avancez le pied droit naturellement sans le mettre en dehors pour le poser à la quatrième position devant (premier tems); puis avancez de suite le pied gauche en le tournant de la pointe en dedans, pour le poser en cet état en travers la quatrième position devant l'autre pied, que vous levez de suite en tournant en même tems le corps pour qu'il se trouve tourné d'un demi-tour quand vous aurez posé le pied à la quatrième devant (second tems); et le pied que vous avez levé en posant ce dernier, posez-le alors à la troisième position devant l'autre, en le plaçant en dehors pour reprendre sa position naturelle et faire le troisième tems. Ce pas exécuté ainsi, - en faisant un demi-tour, vous placera la face tournée vers le côté où vous présentiez le dos.

Pour exécuter le second pas et faire en même tems le second demi-tour pour un tour entier de valse, sortez votre pied gauche de côté, en tournant la pointe en dedans , et pour le poser à la seconde position en tournant en même tems le corps, suivant la direction que prend le pied (premier tems) ; mettez le pied droit derrière le pied gauche, et toujours en continuant de tourner le corps (second-tems) ; en suite passez le pied gauche devant vous en tournant la pointe en dedans et le corps en même tems, pour qu'il se trouve tourné d'un demi—tour au moment que vous poserez votre pied gauche à la seconde position, pour exécuter entre le troisième tems du second pas et du second ' demi -tour pour le tour entier de valse.

Gourdoux-Daux, l'Art de Danser, Paris 1823, pg 80 – 81

Wilson

“The following Movements compose German Waltzing.

The left Foot is passed into the second position on the flat Foot, followed by two Coupé, and made in the same place one with each Foot; the right Foot passed forward into the fourth

position, and the left Foot brought forward with a Rise or slight Spring into the fifth position, and immediately afterwards bringing the right Foot forward into the fourth position.*

The Lady and Gentlemen, as in French Waltzing; make the same Moevements in performin the GERMAN WALTZ; but , as they do not commence with the same Movement together, consequently, the several Movements are not performed by the Lady and Gentlement at the same Time.

The Gentlemen passes his left Foot into the second position, and the Lady passes her right Foot into the fourth position forward.”

Thomas, Wilson, A description of the correct method of waltzing , the truly fashionable species of dancing,... Part I containing a correct explanatory description of the several movements and attitudes in German and French waltzing, by Thomas Wilson,... Illustrated by engravings, from original designs and drawings, by J. H. A. Randall , London 1816, pp 88 – 90

Hoe je ze ook vergelijkt, de verschillen zijn op zich verwaarloosbaar. Het enige verschil was dat de Duitse wals gewoon trager werd gedanst dan de meer vinnige Franse Sautouse-wals. Die laatste liet minder toe om de draaibeweging afgemeten in te zetten door de heer, elegant gevolgd door de dame. Het hogere tempo liet (en laat) ook meer variatie toe in de draaibeweging die uiteindelijk als een *pas de bourrée* wordt omschreven door Wilson. De Duitse wals danste je in drie en de Franse in twee (= 2 x 3) tijden zou men vandaag zeggen.

Nieuwe quadrilles voor nieuwe publieken: de bals van de Société Philharmonique d'Anvers

PROGRAMME DE DANSES

A la REDOUTE de la SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE, Lundi 18 Décembre 1815.

Page N° 115.

N° I. COLONNE à deux Reprises.

N° II. LA FLORICOURT.

- 1 La chaîne quatre de vis-à-vis.
 - 2 Traversés.
 - 3 Chassés, déchassés.
 - 4 Un tour de mains.
 - 5 En avant deux.
 - 6 Traversés.
 - 7 Chassés, déchassés.
 - 8 Retraversés.
- Les 6 autres de même.

L'ORANGE.

- 1 Deux dames traversés.
 - 2 Deux cavaliers, idem.
 - 3 Chassés quatre.
 - 4 Déchassés quatre.
 - 5 En avant deux.
 - 6 Dos-à-dos.
 - 7 En avant quatre.
 - 8 La demi-chaîne anglaise.
- Les 6 autres de même.

LA CHEVREUSE.

- 1 Traversés deux en se donnant la main droite.
 - 2 Retraversés en se donnant la main gauche.
 - 3 Balancés sur une ligne.
 - 4 La demi-queue du chat.
 - 5 En avant deux.
 - 6 Dos-à-dos.
 - 7 En avant quatre.
 - 8 La demi-chaîne anglaise.
- Les 6 autres de même.

L'ESTELLE.

- 1 En avant deux.
 - 2 Traversés.
 - 3 Chassés, déchassés.
 - 4 Retraversés.
 - 5 Face à droite quatre.
 - 6 Chassés ouvert.
 - 7 En avant huit.
 - 8 Un tour de mains à vos dames.
- Les 6 autres de même.

N° III. WALZE.

Page N° 41.

N° IV. COLONNE à deux Reprises.

N° V. L'HONORÉE.

- 1 En avant deux.
- 2 Traversés.
- 3 Chassés, déchassés.
- 4 Retraversés.
- 5 Face à droite quatre.
- 6 Chassés ouvert.
- 7 Chassés à la marquise.
- 8 Déchassés à la marquise.
- 9 En avant huit.
- 10 Un tour de mains à vos places.
- 11 Les 6 autres de même.

LA MINOS.

- 1 Un couple en avant et en arrière.
- 2 Idem en avant conduisant sa dame à la gauche du cavalier de vis-à-vis et le cavalier à sa place.
- 3 Les 2 dames chassent aux 4 coins pendant que le cavalier traverse deux fois au milieu d'elles.
- 4 Balancés.
- 5 Un tour de mains.
- 6 Les 6 autres de même.

LA NIADÉ.

- 1 Balancés quatre.
 - 2 La demi-queue du chat.
 - 3 Chassés quatre.
 - 4 Déchassés quatre.
 - 5 En avant deux.
 - 6 Dos-à-dos.
 - 7 En avant quatre.
 - 8 La demi-chaîne anglaise.
- Les 6 autres de même.

L'AGLÉ.

- 1 En avant deux.
- 2 Traversés.
- 3 Chassés, déchassés.
- 4 Retraversés.
- 5 La chaîne de dames.
- 6 Dos-à-dos.
- 7 La promenade à huit.
- 8 Les 6 autres de même.

Page N° 39.

N° VI. WALZE.

N° VII. LA TOURIS.

- 1 En avant deux.
- 2 Traversés.
- 3 Chassés, déchassés.
- 4 Retraversés.
- 5 La chaîne de dames.
- 6 Dos-à-dos.
- 7 Balancés.
- 8 Un tour de mains.
- 9 Les 6 autres de même.

LA BELLE SAVOYARDE.

- 1 Un cavalier en avant pendant huit mesures.
- 2 La dame de vis-à-vis idem.
- 3 Les 2 dames chassent aux 4 coins pendant que le cavalier traverse deux fois au milieu d'elles.
- 4 Balancés.
- 5 Un tour de mains.
- 6 Les 6 autres de même.

LA MÉGARDE.

- 1 En avant deux.
 - 2 Traversés.
 - 3 Chassés, déchassés.
 - 4 Retraversés.
 - 5 Face à droite quatre.
 - 6 Chassés ouvert, formés deux lignes.
 - 7 En avant huit.
 - 8 Un tour de mains à vos dames.
- Les 6 autres de même.

LA VILLAGOISE.

- 1 En avant quatre deux fois.
- 2 Traversés.
- 3 Chassés, croisés quatre fois sans rigodon.
- 4 La chaîne double.
- 5 Balancés.
- 6 Un tour de mains.
- 7 Les 4 autres de même.

L A P A U S E .

Page N° 5.

N° VIII. GRANDE COLONNE.

N° IX. L'ARRIVÉE DE L'ARMÉE.

- 1 En avant deux.
- 2 Traversés.
- 3 Chassés, déchassés.
- 4 Retraversés.
- 5 La chaîne de dames.
- 6 Dos-à-dos.
- 7 Chassés huit.
- 8 Déchassés huit.
- 9 Les 6 autres de même.

LA NOUVELLE VILLEUSE.

- 1 Traversés deux en se donnant la main droite.
 - 2 Retraversés en se donnant la main gauche.
 - 3 Balancés sur une ligne.
 - 4 La demi-queue du chat.
 - 5 En avant deux.
 - 6 Dos-à-dos.
 - 7 En avant quatre.
 - 8 La demi-chaîne anglaise.
- Les 6 autres de même.

LA FLORE.

- 1 La chaîne quatre de vis-à-vis.
 - 2 Balancés.
 - 3 Un tour de mains.
 - 4 Retraversés.
 - 5 En avant deux.
 - 6 Traversés.
 - 7 Chassés, déchassés.
 - 8 Retraversés.
- Les 6 autres de même.

LA FORUS.

- 1 En avant deux.
- 2 Traversés.
- 3 Chassés, déchassés.
- 4 Retraversés.
- 5 Face à droite quatre.
- 6 Chassés ouvert.
- 7 En avant huit.
- 8 Un tour de mains.
- 9 Les 6 autres de même.

Page N° 105.

N° X. WALZE.

N° XI. LA DERIA.

- 1 Deux dames traversés.
- 2 Deux cavaliers, idem.
- 3 Chassés quatre.
- 4 Déchassés quatre.
- 5 En avant deux.
- 6 Dos-à-dos.
- 7 En avant quatre.
- 8 La demi-chaîne anglaise.
- 9 Les 6 autres de même.

LA DERRAL.

- 1 Un couple en avant et en arrière.
- 2 Idem en avant conduisant sa dame à la gauche du cavalier de vis-à-vis et le cavalier à sa place.
- 3 Les 2 dames chassent aux 4 coins pendant que le cavalier traverse deux fois au milieu d'elles.
- 4 Balancés.
- 5 Un tour de mains.
- 6 La demi-queue du chat.
- 7 La demi-chaîne anglaise.
- 8 Les 6 autres de même.

LA DETHOISE.

- 1 En avant deux.
 - 2 Traversés.
 - 3 Chassés, déchassés.
 - 4 Retraversés.
 - 5 Balancés aux quatre coins.
 - 6 l'Allemande aux quatre coins.
 - 7 Chassés huit.
 - 8 Déchassés huit.
- Les 6 autres de même.

LA TIRÉ.

- 1 Les 4 dames en avant et en arrière.
- 2 Les quatre cavaliers idem.
- 3 Balancés à vos dames.
- 4 Un tour de mains.
- 5 En avant deux.
- 6 Dos-à-dos.
- 7 La promenade à huit.
- 8 Les 6 autres de même.

Page N° 59.

N° XII. WALZE.

N° XIII. L'UNION.

- 1 En avant deux.
- 2 La chaîne quatre de vis-à-vis.
- 3 Balancés.
- 4 Un tour de mains.
- 5 En avant deux.
- 6 Traversés.
- 7 Chassés, déchassés.
- 8 Retraversés.
- 9 Les 6 autres de même.

LA RENCONTRE.

- 1 Traversés.
- 2 Chassés, déchassés.
- 3 Retraversés.
- 4 Les 4 dames en moulinet de la main droite.
- 5 Idem de la main gauche sans quitter les mains former le grand moulinet.
- 6 Balancés étant en moulinet.
- 7 Un tour de mains à vos dames.
- 8 Les 6 autres de même.

LA SÉDUISANTE.

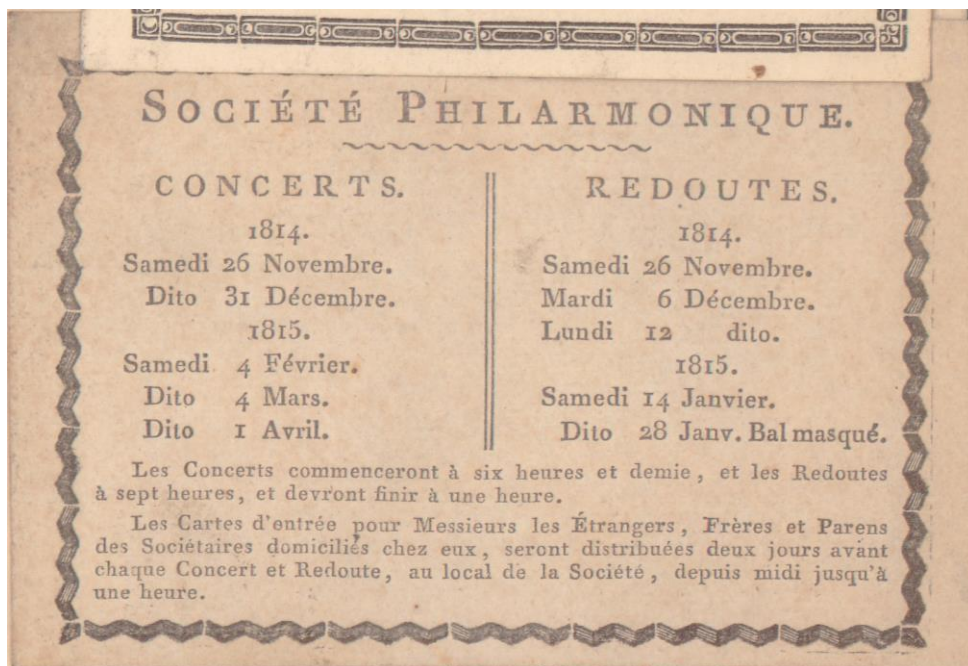
- 1 Balancés quatre.
 - 2 La demi-queue du chat.
 - 3 Chassés quatre.
 - 4 Déchassés.
 - 5 En avant deux.
 - 6 Dos-à-dos.
 - 7 En avant quatre.
 - 8 La demi-chaîne anglaise.
- Les 6 autres de même.

LA RÉJOUISANTE.

- 1 Une dame en avant 4 mesures.
- 2 Le cavalier, idem.
- 3 Balancés.
- 4 Un tour de mains.
- 5 En avant deux.
- 6 Dos-à-dos.
- 7 Le grand rond.
- 8 Les 6 autres de même.

Afbeelding Nr 43: Het oudste dansprogramma van de Société Philharmonique d'Anvers, gedateerd op 18 december 1815. In totaal ging het om een 6-tal programma's waarvan de recentste van 1828 en 1830 dateerden – Bron: Erfgoedbibliotheek Henri Conscience, Antwerpen, H84853-906g-S0202e

Uit de archiefcontext waarin deze oudste programma's werden aangetroffen, kon worden opgemaakt hoe belangrijk bals wel waren voor de leden van de *Société Philharmonique d'Anvers*, al van bij de oprichting (1814). In de vorm van een soort kleine, gedrukte, geheugensteuntjes met daarop alle belangrijke data van de evenementen die de vereniging voor haar leden organiseerde kon worden afgeleid dat de muzikale programmatie minstens voor 50% uit bals bestond. Ten minste wanneer men alleen het redouteseizoen in ogenschouw nam, dat liep van Sint-Maarten (1 november) tot carnaval. Buiten het winterseizoen vonden tijdens de kermissen van de stad verder nog één of twee *Bals Champêtres* plaats, maar die gingen door in de tuin, zoals de titel van dergelijke gelegenheden duidelijk maakte. Op jaarbasis organiseerde de vereniging uiteindelijk meer bals dan concerten.



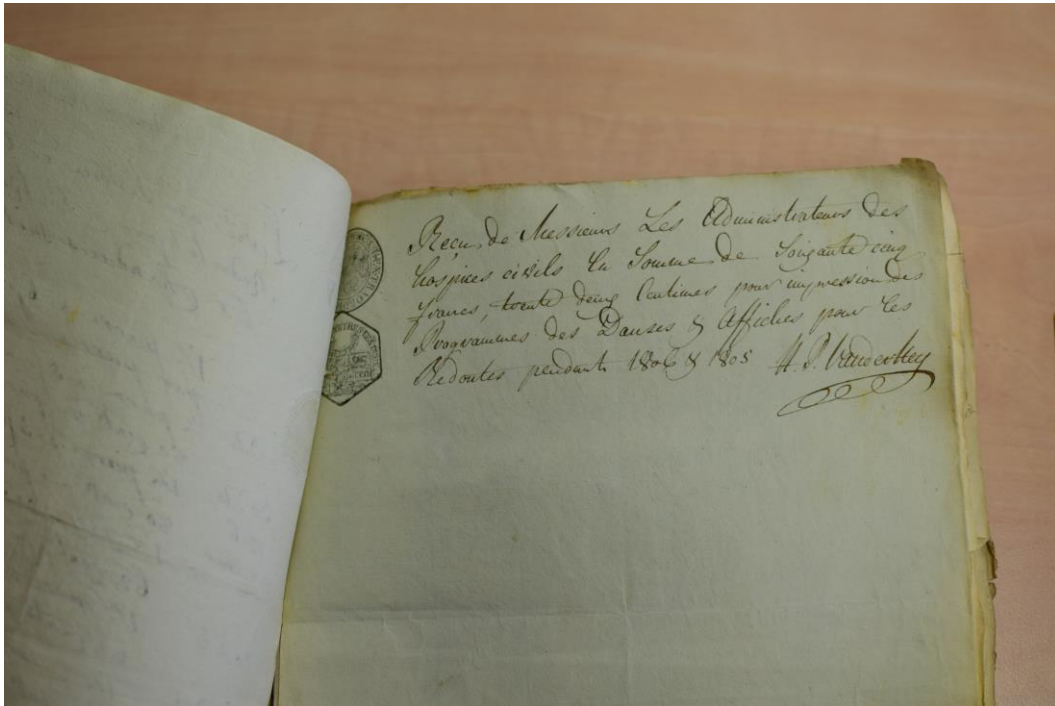
Afbeelding Nr. 44: Het muzikale aanbod van het winterseizoen 1814 – 1815 van de *Société Philharmonique d'Anvers* – Bron: Erfgoedbibliotheek Henri Conscience, Antwerpen, H84853-906g-S0202e

Zoals gezegd waren deze dansprogramma's niet uniek. Ze waren reeds een courant verschijnsel tussen 1800 en 1815, toen dit eerste programma van de *Société Philharmonique d'Anvers* verscheen. In de boekhouding van de Antwerpse opera was bijvoorbeeld een kwitantie terug te vinden voor de drukkosten van dansprogramma's die 10 jaar ouder was⁴⁴⁹. Maar ook buiten Antwerpen, bijvoorbeeld in de archieven van *Les Clefs d'Or* uit Sint-Niklaas en *Le Concert* uit Aalst werden concrete aanwijzingen gevonden dat dansprogramma's voor bals die tussen 1805 en 1815 werden georganiseerd, met grote regelmaat, zo niet systematisch, werden gedrukt⁴⁵⁰. Reingardt Witzmann verwees ook

⁴⁴⁹ "Archief van de Commissie Burgerlijke Godshuizen. Stukken betreffende bals 1796 - 1813", 2294#2463, Stadsarchief Antwerpen, geraadpleegd 4 oktober 2019, <https://felixarchief.antwerpen.be/archievenoverzicht/609526>.

⁴⁵⁰ Cornelis Vanistendael, "Les Cléfs d'Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 – 1819", *ANNALEN VAN DE KONINKLIJKE OUDHEIDKUNDIGE KRING VAN HET LAND VAN WAAS*, nr. Deel 114 (2011): 223–50.

expliciet naar een Oostenrijkse wet uit 1820 die Weense balzalen verplichtte om dergelijke balprogramma's aan hun deur te afficheren.



Afbeelding Nr.45: Kwitantie van stadsdrukker H.P. Van der hey voor het drukken van Programmes de Danses & Affiches pour les Redoutes pendant 1805 & 1806 – Archief OCMW Antwerpen, Aalmoezenierstheater, BG 359 – Vandaag in Stadsarchief Antwerpen vermoedelijk onder 2294#2463

Maar aangezien ze uiteindelijk wel de enige bewaarde balprogramma's bleken te zijn: welke informatie leverden ze op, naast de beschrijving van de dansen zelf? Om te beginnen ging het telkens om programma's voor één bal. De titel bevatte telkens de volgende formule:

“Programma de danses – A la <Xième> Redoute de la Société Philharmonique, <DATUM>”

Vervolgens begint het dansprogramma dat als volgt wordt opgebouwd:

“N° I – Colonne

N°II – <de beschrijving van vier aparte contradansen, elk met hun eigen titel + de vermelding van een pagina nummer>

N° III Walze

<volle lijn>

Enz.”

Het programma werd opgebouwd uit blokken met 2 of 3 afwisselende dansen: colonne, quadrille, wals, gescheiden met een volle lijn waarvan ik veronderstel dat ze de fameuze

danspauze aangaf die Fink vermeldde. De quadrilles waren nooit, op geen enkele van deze programma's van het standaardtype, zelfs niet op deze uit 1828 en 1830. Het ging steeds om opeenvolgingen van vier contradansen, telkens met een eigen titel. In totaal stonden telkens 13 dansen op het programma waarvan 6 suites met contradansen. De stijl en structuur van de dansbeschrijvingen liepen gelijk met deze die in de gedrukte partituren uit het Brusselse conservatorium voorkwamen voor dezelfde periode⁴⁵¹. Het ging om één danscommando per regel. Elk danscommando beschreef een dansfiguur aan die meestal 8 passen vroeg om uit te kunnen worden gevoerd (dus 4 maten in 6/8 of 2/4 of 2 in 4/4). Per dans ging het om 6 à 8 figuren. Deze werden achtereenvolgens door alle koppels in de quadrille op identieke wijze gedanst in navolging van het eerste koppel (*top couple* genoemd in regency-stijl). Elke contradans werd daardoor vier maal uitgevoerd zoals ze stond beschreven. De vier contradansen uit de suite werden na elkaar gedanst, vermoedelijk telkens op andere muziek, maar met dezelfde danspartners. Er waren vier koppels per quadrille. De vermelding '*les six autres de même*' op het einde van elke dans laat daarover weinig twijfel bestaan. Het gaat om acht dansers, waarvan er eerst twee dansen (koppel nummer 1) en daarna de andere koppels (de zes overige dansers). De andere dansen op het programma waren de wals en de colonne. De colonne (ook wel *anglaise* genoemd) was een contradans van het longway-type die ook in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège nog zeer lang in de mode bleef (in dit geval tot zeker na 1828). Omwille van de danspauze, lijkt het erop dat dat dezelfde koppels die samen de longway of de wals dansten ook aansloten bij de quadrille.

Uit deze beknopte analyse van hun structuur en opbouw, bleek duidelijk dat het *pièce de resistance* van elk blok telkens de quadrille moet zijn geweest. Een quadrille, bestaande uit vier delen, duurde gemiddeld tussen de 10 en de 15 minuten om ze uit te dansen. Een longway of een wals maakte je theoretisch zo lang je zelf wilde, maar meestal werd de dans na 5 tot 6 herhalingen beëindigd. Salmen vermeldde dat bij meer georganiseerde redoutes aan elke danser een kaartje met daarop een nummer werd meegegeven. Dat nummer diende om de anglaises of colonnes samen te stellen uit telkens evenveel koppels⁴⁵². Aangezien de colonne en de wals enkel in het eerste blok nog samen voorkwamen en daarna enkel nog één per quadrille (hetzij een wals of een colonne gevolgd door een quadrille), besloegen de quadrilles tijdens een bal van de Société Philharmonique gemiddeld 60 tot 80% van de danstijd.

Het soortelijk gewicht van een bal anno 1814

De reden waarom deze programma's werden gedrukt had, zoals al eerder aangegeven, te maken had met een gedeelde bezorgdheid van zowel organisatoren als dansers over het verloop van het bal. Maar wat weten we uiteindelijk over de context van een bal tussen 1813 en 1818 en hoe kunnen we wat we weten in verband brengen met deze programma's? In latere balboekjes stonden enkel nog de dansnamen en een lijntje om de naam van je danspartner in te vullen. Het hele sociale spel rond het verkrijgen van het engagement voor één dans van een dame wordt in de literatuur vaak beschouwd als illustratief voor de

⁴⁵¹ Hendrik Messemaeckers, *Choix des plus jolies contredanses exécutées dans les différentes fêtes données à Bruxelles par S. A. R. le Prince d'Orange et par S. A. Le Duc de Wellington Prince de Waterloo, figures par Mr Sacré ... Arrangées pour le piano par H. Messemaeckers* (H. Messemaeckers, 1816).

⁴⁵² Salmen, *Goethe und der Tanz*, 66

genderverhoudingen destijds. Tijdens de *Belle Époque* groeide dit concept zelfs uit tot een literaire gemeenplaats⁴⁵³. Nu is gender een zeer veel voorkomend thema in de historiografie over sociale dans. Men zou zelfs mits enige overdrijving kunnen stellen dat het haast als het enige ernstig thema wordt beschouwd door historici die zich inlaten met sociale danscultuur. Uit het bronnenmateriaal dat voorhanden was uit de aanvang van de 19de eeuw, bleken genderverhoudingen veel minder als thema voor te komen.

Bals werden maar zelden besproken door ooggetuigen en bovendien kan men zich afvragen of de man/vrouw (wan-)verhouding onder de auteurs (veel meer mannelijke dan vrouwelijke) niet op zich onze analyse al te zeer zou beïnvloeden. Daarom koos ik voor een alternatieve benadering. Door te kijken of uit de bronnen die de bredere context waarin de balcultuur aan het begin van de 19de eeuw evolueerde trachtte ik na te gaan of daaruit iets over de gangbare genderverhoudingen viel op te maken. Een bal verliep bij conventie van deelnemers en organisatoren sterk gestructureerd. In grote lijnen verliepen bals in het algemeen en doorheen de geschiedenis op een gelijkaardige manier: er was een begin en een einde en daartussen werd samen gedanst op muziek. Tegelijkertijd was het evident dat er doorheen de tijd een merkbaar verschil moet hebben bestaan in de manier waarop de sociale structurering tot uiting kwam. De boekhouding van balorganisatoren biedt vaak een unieke inkijk op de manier waarop bepaalde elementen evolueerden doorheen de tijd. Dat gold ook voor de muziek en de dansstijl, die net zoals vestimentaire modetrends nauwer aansloten bij sociale en culturele verschuivingen binnen een maatschappij die op zich vrij snel evolueerden. Naar verwachting zouden meer geïnstitutionaliseerde elementen als de organiserende vereniging, een orkest of een vaste danszaal dan weer trager geëvolueerd moeten zijn. Dat deze zogenaamd loggere elementen onder druk van de omstandigheden soms toch verbazingwekkend snel konden evolueren, alvorens opnieuw uit te kristalliseren tot een vastere vorm, werd geïllustreerd in hoofdstukken drie en vier van het tweede deel. In de periode tussen 1800 en 1813 vonden op verschillende vlakken tegelijkertijd grote verschuivingen plaats in de sociabiliteit en in de manier hoe deze zich kon of mocht organiseren. Het verhaal van de Antwerpse *Société Philharmonique* en haar bals bood naar daarom een unieke inkijk op de resultaten van dat veranderingsproces. Precies omdat het na deze periode viel en de verwezenlijkingen van de evolutie die voordien plaatsgreep tegen 1814 een nieuwe vastere vorm hadden gekregen. Als er grondige verschuivingen zouden plaatsgevonden hebben in de genderverhoudingen, zou dit merkbaar moeten zijn geweest in de manier waarop bals werden ingericht, hoe er werd gedanst, wie met wie danste enz.

Om te beginnen valt het resultaat van de evolutie van de quadrille sinds ca 1800 goed af te leiden uit de beschrijvingen. De quadrille in haar nieuwe virtuoze gedaante waaide over van de militaire context naar de burgerlijke. Anno 1815 (het oudste dansprogramma uit de reeks) was de oorspronkelijke virtuositeit van deze stijl nog prominent aanwezig. De openingsfiguur van “La Belle Savoyarde” bestond bijvoorbeeld uit de volgende figuren:

1 – 2: *Un cavalier en avant pendant huit mesures.*

3 – 4: *La Dame de vis-à-vis idem.*”

Etc.

⁴⁵³ Émile Zola, *Le Carnet de danse: suivi de Celle qui m'aime* (Fayard/Mille et une nuits, 2004).

Dit betekende zoveel als dat de mannelijke danser van het actieve koppel in de quadrille 8 maten de tijd kreeg om alleen te dansen waarna van de dame van zijn contra hetzelfde werd verwacht. Dit was pure improvisatie en bedoeld om de virtuositeit van de individuele danser uit de verf te doen komen. Aangezien de dans vier keer werd herhaald, ontsnapte geen enkele danser aan deze beproeving. Het was een wezenlijk kenmerk van de vroege quadrille waarin dit soort staaltjes van solo voorkwamen. Tot zo ver de gendergelijkheid.

Daarnaast bleek dat van enige standaardisering van figuren zoals we deze later (vanaf 1819) aantreffen, nog hoegenaamd geen sprake was. Elke contradans uit iedere reeks verschilde van alle andere op het programma van dezelfde avond. Routineus meedansen zonder al te veel concentratie zat er met andere woorden nooit in. Over alle bewaarde programma's werd slechts 7 keer een hele quadrille integraal hernomen over een periode van 13 jaar. Daarnaast werden nogmaals 2 halve sets herhaald. Helaas bleek maar één dansprogramma per jaar tussen 1815 en 1818 beschikbaar waardoor het niet te achterhalen viel in hoe verre binnen één jaar (of redouteseizoen) dezelfde graad van variatie werd aangehouden. Mochten er ooit nog andere exemplaren gevonden worden, verwacht ik niet dat identieke versies van programma's zullen opduiken. Elk programma was genummerd per redoute van dat jaar. Men kan er van uitgaan dat er ook binnen één jaar in min of meerdere mate werd gevarieerd. Anders had men, zoals later met balboekjes van redouteverenigingen gebeurde, aan één standaardprogramma voor het hele redouteseizoen genoeg gehad⁴⁵⁴.

Tegelijkertijd was wel sprake van een duidelijke cesuur zowel in tijd als in de context tussen de programma's tot 1818 en die van erna (tot 1828). De programma's van 1828 en 1830 bleken verwant met elkaar, maar niet met de vroegere edities. De oudere programma's ontleenden hun materiaal naar alle waarschijnlijkheid aan dezelfde niet nader geïdentificeerde bron. Ze bevatten allemaal paginaverwijzingen per quadrille. De verschuiving tussen 1828 en 1830 was verder ook te merken aan de verandering in de naamgeving van de dansen. In het programma van 1830 werden de contradansen niet meer individueel bij naam genoemd, maar evenmin weerspiegelden ze al de 4 of 5 basisfiguren van de standaard-quadrille. Deze graad aan variatie sloot aan bij de voornoemde bestaansreden van deze programma's. Blijkbaar bleven de verwachtingen van zowel de organisatoren als van de dansers binnen deze vereniging ook na al die jaren, nog uitgesproken hoog liggen wat de kwaliteit van het samendansen betreft. Dat het om een uitgesproken mannelijke dansstijl ging stond buiten kijf. Maar op vlak van genderverhoudingen zegt dit nog steeds zeer weinig. In hetzelfde ooggetuigenverslag van 1842 van de hand van J.F. Jessopp Esq., een kunstverzamelaar uit Derbyshire, dat al eerder werd geciteerd, werd de veronderstelling dat genderverhoudingen lange tijd relatief ongewijzigd bleven, nogmaals bevestigd:

As you enter a servant gives you a card with directions as to the figures of the quadrilles printed on one side and on the other the order of the dances in general, as galop – contre-danse – valse – contre-danse – galop, and so forth and also on the same side a table for engagements, as, 1st 2d and 3d contre dances &c 1st 2d and 3d valeses &c, and your very important business if you care about dancing is at once to engage partners for the whole length and breadth of the ball and for the contre dances vis à vis also. If you do not look

⁴⁵⁴ Simon Lateur en Paul promotor (viaf)75016049 Janssens, "De adel in het Gentse mondaine verenigingsleven aan het begin van de twintigste eeuw" (Universiteit Gent, 2012), <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:001891428>.

particularly sharp after this duty you are certain to languish all night in ignoble idleness among respectable fathers of families and 'les tapisseries' as the ladies who immoveably line the walls are here called. The quadrilles differ somewhat from those danced in England. The valse and galops last only a certain fixed time as to which and also the intervals between all the dances the orchestra have their instructions beforehand. As a notice of the commencement of each dance they play a few bars of its appropriate music.

A valse or a galop is a very animated scene here. Not a thin stream of couples but a broad belt of them composed perhaps of two hundred men and women or more encircles the dancing arena all furiously whirling round and round faster as it seems and faster every moment with an effect of motion indescribable.

Decidedly the ladies were better dressed on the average than in England and there was a very satisfactory display of handsome faces and fine figures more "belles femmes" which may by no means be translated 'pretty girls' than I have seen together for a long time.

About twelve o' clock people began to think of their suppers. Instead of a general arrangement of long tables as at our public balls where people are squeezed uncomfortably together and eat and drink at haphazard, a number of small tables were placed up and down the refreshment rooms as in a café, and at these, different little parties sat their several suppers having been previously bespoke at a sort of bar and the names of the bespeakers on cards being then pinned to the table cloths to mark the places as taken. Pâtés de foie gras, oysters, cold fowl, and Champagne were the average refreshments in vogue.

A lady young and so forth is soon engaged for all the dances of the night and when asked for the honour and pleasure &c she will refer to her memoranda of engagements before vouchsafing a reply. Some carry about elegant little books for the purpose and some use the leaves of their fans. Thus the proposal assumes quite the character of a matter of business a negotiation: – 'Mademoiselle may I have the honour of dancing the first valse with you? – I regret but it is taken. – The second? – No, – stay, – I can give you the fourth or the third galop if you like &c &c.' and the two quietly book the engagement.

It was laughable to see a crowd of expectant youths standing round the entrance door and eagerly closing upon each young lady as she entered, just as tame fish dart upon a piece of bread thrown into their glass vase, assailing her books and pencils in hand, with petitions making their night up and 'taking a note of it.'

After the ball the men go into the club rooms down stairs to play and bet at cards, billiards and other games, drink beer and punch and smoke. Here are always to be met a host of members who have not attended the ball but who have awaited its breaking up for the sake of the play and gossip that ensues, and if you descend into these infernal regions, depend upon it, it will be very late before you are in bed.

De genderverhouding is ditmaal en uitzonderlijk uitgesproken aanwezig in dit citaat en ze blijken even klassiek als 100 jaar ervoor. Een vrouw moet ten dans gevraagd worden door de man, al was er wel sprake van een zeker negotiatieproces. Aangezien leden van de vereniging de programma's op voorhand kregen, viel niet uit te sluiten dat dit proces al een tijd voor de datum van het bal in gang schoot, waardoor een wel geconnecteerde jonge

dame nog maar een handvol dansen op haar balboekje vrij had staan tegen dat het bal begon. Niet toevallig benadrukte Rogers enkel het belang van de het introductieproces voor mannen wanneer hij de statusgame bij Almack's beschreef. Het was inmiddels de zaak een plaats te verkrijgen voor zichzelf en de danspartner in een gepaste quadrille (en als we Jessopp mogen geloven liefst ook voor de contra in de dans). Daarmee bedoelden zowel Rogers als Jessopp dat een dame liever niet in verlegenheid werd gebracht door een veel beter dansende vis-à-vis in de quadrille. Minstens tijdens enkele figuren die haar te wachten stonden tijdens dit langdurig spektakel, zou zij met de mannelijke contra uit de quadrille samen moeten dansen terwijl de andere dansers toekeken. Een te groot verschil in dansniveau binnen de quadrille betekende een sociale blamage voor de dame en uiteindelijk ook voor de heer die de slechte smaak had gehad haar in het verkeerde gezelschap uit te nodigen.

Dit complexe negotiatieproces behoorde tot de kern van het statusspel rond de dansvloer, maar het behoorde haast exclusief tot de mannelijke gender-rol. Het feit dat dit spel zo gestructureerd en gedisciplineerd verliep, vormde een goede indicatie voor de hoge status die bals nog steeds genoten anno 1815 en binnen de Société Philharmonique d'Anvers blijkbaar 30 jaar later nog steeds. Mede door deze complexiteit leidde dit proces er onder meer toe dat, éénmaal men zich een plaats in een bepaalde vereniging had veroverd, men meestal danste met de partners die men al kende en minder met nieuwkomers. Wat het voor die laatsten knap lastig moet hebben gemaakt om door te dringen tot zo'n select clubje (cfr. het citaat De Mérode-Westerloo in hoofdstuk 2, deel II). Daarnaast hadden mannen voor bals ook vrouwen nodig. De toename van het aantal bals en hun toenemend prestige kan in die zin ook gelezen worden als een aanwijzing voor een verschuiving in de genderverhoudingen, zij het een schoorvoetende.

De enige daadwerkelijke verschuiving binnen de vrouwelijke genderrol, betreft de tijdelijke bevrijding van het vrouwelijke silhouet tussen 1790 en 1820. Het korset, dat tijdens de 18de eeuw het vrouwelijk profiel had ingesnoerd en bemeesterd, verdween compleet. Vrouwen droegen nog steeds rokken, maar zonder onderstel of korset. Net zoals tegen het einde van de 19de eeuw met de tangomode het geval zou zijn was er geen sprake van een over accentuering van de vrouwelijke vormen. De taille werd onder de borst genomen, maar de heupen werden niet ingehaald. Er werden zelfs doorzichtige stoffen gebruikt boven op een witte onderkleding om, net zoals bij Griekse standbeelden uit de antieke oudheid, een versluiserende accentuering van de vrouwelijke vormen te bekomen, maar zelden een expliciete. Omdat er in deze nauw aansluitende kledij geen plaats was voor zakken, droegen dames voortaan een handtasje bij zich. De Griekse inspiratie werd nog verder doorgetrokken in het dragen van sandalen ende haartooi in een *coupe à la titus*⁴⁵⁵.

Maar ondanks de revolutionair aandoende mode op vlak van baljurken, was er geen actievare rol weggelegd voor dames tijdens bals. Niet in 1815 en ook niet in 1842: de scène die Jessops beschreef, die achteraf in de bar plaatsvond (roken, drinken, gokken) was opnieuw een exclusief mannelijk onderonsje, maar ook hier was sprake van een historische evolutie. Dergelijke activiteiten die voor de komst van de Fransen in het Antwerpse ongegeneerd in het *Grand Théâtre* in éénzelfde ruimte plaatsvonden, waren hier volgens gender opgedeeld, er was nog niet expliciet sprake van een verankering van gescheiden,

⁴⁵⁵ Aileen Ribeiro, *Fashion in the French Revolution* (Holmes and Meier, 1988).

gender-exclusieve ruimtes in het ontwerp van het gebouw. De scheiding der seksen gebeurde aan de hand van timing die vast lag in een huishoudelijk reglement (zie ook de bespreking van een gelijkaardig reglement in hoofdstuk 4, deel II over Le Concert in Aalst). In het reglement van de *Société Philharmonique* stond bijvoorbeeld expliciet dat roken en drinken niet toegestaan was in de balzaal, maar alleen tijdens bals. Terwijl de dames wel degelijk welkom waren in bar tijdens het diner dat in de pauze werd geserveerd. Maar tegen de tijd dat Jessopps zijn verslag maakte over de *Société Philharmonique*, was de evolutie al verder doorgeschoten. Haar concurrent de *Société d'Harmonie d'Anvers* bouwde op zelfde moment haar nieuwe zomerlokaal (1841), en in de beschrijving van het lastenboek voor deze zaal, blijkt de scheiding der seksen wel degelijk verregaander te zijn verankerd. In het oorspronkelijke ontwerp van het zomerlokaal (de huidige toestand is het resultaat van een grondige herbouwing in 1890), was er naast een aparte rook- en biljartkamer, ook sprake van een heus theesalon met sorbatière voor de dames. Beide ruimtes lagen aan de uiterste einden van de balzaal, maximaal ruimtelijk van elkaar gescheiden binnen het gebouw zelf. De danszaal was de ontmoetingsplek voor beide seksen waardoor deze mogelijks een extra beladenheid met zich meekreeg⁴⁵⁶.

Maar er waren wel meerdere evoluties die parallel aan elkaar plaatsvonden, maar die niet noodzakelijk rechtstreeks illustratief waren voor de evolutie van de genderverhoudingen. Wat betreft de evolutie van de repertoires zelf, was de beschrijving van J.F. Jessopp behoorlijk informatief. Omdat het in 1841 gedateerd was, is het bijvoorbeeld begrijpelijk waarom er onder meer aan het dansprogramma nog steeds weinig was veranderd. Voor de polkamanie was het nog een paar jaar te vroeg, waardoor hij deze dans nog niet op het programma aantrof. De colonnes waren inmiddels wel uit de gratie en vervangen door de meer geanimeerde galop, een Duits/Oostenrijkse invloed.

Het voorgedrukte dansprogramma was ondertussen ook enigszins geëvolueerd: de figuren van de *contredanses* (quadrilles) werden nog steeds integraal uitgeschreven, maar er was nu ook apart plaats voor de volgorde van de geëngageerde danspartners te noteren. Tegelijkertijd werden ook balboekjes en balwaaiers samen met deze programma's gebruikt wat even zeer illustratief kan worden genoemd voor de dansmode op datzelfde moment en die eerder niet voorkwamen.

Opvallend was ook de ietwat lacherige opmerking dat militaire laarzen niet welkom waren in de balzaal en dat deze, ook al pasten ze beter bij het uniform, toch voor het bal moesten worden gewisseld voor dansschoenen. Ook dit was een regel die al bestond vanaf 1814 toen de dans- en concertzaal van de vereniging haar deuren opende. Net zoals het merkwaardige detail: dat je nog steeds enkel maar via een lid van de vereniging toegang kreeg tot het bal⁴⁵⁷. De militaire aanwezigheid hoefde anno 1841 niet meer te verbazen – militairen in uniform, vormden toen welhaast een vast bestanddeel van de burgercultuur in de openbare ruimte tegen die periode – maar ze had ook al een lange traditie binnen de vereniging zelf. Op het moment dat de geallieerde coalitie in 1814 Antwerpen bezette, werden ze prompt uitgenodigd voor de bals van de vereniging. Ze kregen zelfs een fixe korting op de *entrée*

⁴⁵⁶ Cornelis Vanistendael, "Interieurs van Antwerpse danszalen (1844-1914): het zomer- en het winterlokaal van de Société Royale d'Harmonie d'Anvers als typevoorbeelden", *GENTSE BIJDRAGEN TOT DE KUNSTGESCHIEDENIS* 36 (2012): 25–45.

⁴⁵⁷ Société philharmonique [Anvers], "Construction de la nouvelle salle de la Société philharmonique".

*Messieurs les Militaires de la Garnison, ne seront pas considérés comme Étrangers, l'Administration s'étant arrangé à ce sujet avec les Autorités militaires*⁴⁵⁸

Blijkbaar was er 25 jaar later nog steeds bijzonder veel aandacht voor zowel het niveau van de dansers als van de muziek. Het orkest was op de hoogte van het balprogramma, respecteerde de pauzes tussen de dansen en leidde iedere dans in met een trager gespeeld thema uit de dans die volgde. Dit is één van de schaarse ooggetuigenverslagen die dit zo expliciet vermeldde. Het was een traditie die ook in de 18de eeuw al had bestaan wanneer het om muziekpraktijk ging die expliciet ten dienste stond van de sociale danscultuur. Het bleek een traditie die nog tot laat in de 19de eeuw opgeld zou blijven maken. Men denke aan de trage intro's die we nog steeds veréénzelvigen met de walsen van Strauss. Vandaag wordt deze muziek vaak concertant uitgevoerd, maar draagt wel degelijk het expliciete kenmerk van dansmuziek: comfortabel voor het oor van de dansers om zich voorbereiden op hun eerste gemeenschappelijke pas.

Het feit dat ik dit verslag van latere datum hier zo uitputtend inzet om uitspraken te doen over een periode die meer dan 20 jaar eerder viel, kan wel wat geforceerd klinken en daarom zal ik hier ook enkele markante verschillen met 1815 onderstrepen. Om te beginnen was er in 1841 een diner voorzien, een sociale gelegenheid waarover met geen woord werd gerept tijdens de beginjaren. De mode om een buffet te voorzien bestond toen al wel, zij het op andere, minder elitaire plekken. Er werd door een aantal plaatselijke, meer commercieel ingestelde concurrenten van de *Société Philharmonique d'Anvers* ca 1808 – 1810 zelfs expliciet reclame voor gemaakt via de affiches die men liet aanplakken⁴⁵⁹. Alleen was het gegeven bij de Philharmonique, voor zo ver kon worden nagegaan, niet ingeburgerd tijdens de eerste jaren van haar bestaan. In het algemeen kun je wel stellen dat J.F. Jessopp vooral gecharmeerd moet zijn geweest door de algemene omstandigheden die charmant oubollig moeten zijn overgekomen. In Groot-Brittannië hoorden heel wat van de regeltjes en organisatorische geplogenheden al een paar decennia niet meer tot de algemene balcultuur. Hij beschreef dit bal wellicht net daarom zo expliciet omdat hij bals in deze vorm niet meer kende en het hem bijgevolg opviel hoe anders ze in Antwerpen verliepen. Tegelijkertijd komen we even goed niet te weten in hoe verre deze bals ook voor Antwerpenaren zelf ca 1841 al niet een antagonisme waren.

Conclusie

De wals en de quadrille vormden naast de *colonne (anglaise, longway, enz.)* de drie-eenheid onder de sociale danscultuur tijdens de periode tussen 1814 en 1818 toen de internationale coalitie de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège bezet hield. De bal- en danscultuur was na de Terreur opnieuw gesegregeerd geraakt in verschillende sociale groepen, maar tegelijkertijd was tussen 1795 en 1813 in de schoot van de nieuwe burgerlijke muziekverenigingen een nieuwe sociale diversiteit ontstaan. De balcultuur van de periode na 1814 was hiervan de resultante. Omwille van het zeer hoge technische niveau dat de dansstijl vereiste, waren Bals sociale arena's geworden waar je niet zonder de nodige

⁴⁵⁸ Société philharmonique [Anvers].

⁴⁵⁹ "Bals en openbare gemakkelikheden 1805 - 1818", z.d., Archief van de Burgerlijke Godshuizen en het Bureel van Weldadigheid, Stadarchief Antwerpen.

voorbereiding kon verschijnen. Dansles volgen en het inoefenen van het programma voor het volgende bal waren gezien het hoge niveau dat de dansstijl vereiste, strikt noodzakelijk geworden. De dansprogramma's die de meeste burgerlijke sociëteiten tussen 1800 en 1820 lieten drukken en waarvan voorbeelden van de *Société Philharmonique d'Anvers* werden besproken, bevatten vaak de integrale calls voor alle contradansen (gegroepeerd tot quadrilles) en illustreerden deze noodzaak.

De codificatie van zowel de wals als de quadrille lieten om diverse redenen relatief lang op zich wachten. De quadrille dansstijl leende zich slecht tot een gedetailleerde beschrijving en er bleek er dan ook maar één te zijn gepubliceerd (Gourdoux-Daux) waarvan de finale versie maar pas in 1823 zou verschijnen, lang nadat de oorspronkelijke quadrille rage was afgelopen. De wals werd pas in 1816 door Wilson en later in 1823 door opnieuw Gourdoux-Daux beschreven wellicht omwille van de morele weerstand die deze dans lange tijd bleef opwekken.

Sociale dans bleek uiteindelijk alles behalve een status-neutrale activiteit waar iedereen spontaan aan deel kon nemen. De wals was binnen het vaste repertoire aan sociale dansen, zeker geen egalitaire of revolutionaire dans, zoals sommige auteurs beweerden, maar net een controversiële en risicovolle. Een uitschuiver tijdens een wals leidde tot een publieke vernedering van de dansers. De potentiële gevaar vormde wellicht de aanzet om vooral zonder risico's te dansen: dansles volgen en trager dansen waren aan de orde van de dag. Wilsons' walsbeschrijving en later deze van Gourdoux-Daux lezen we daarom beter als een poging tot solonfähige rehabilitatie van deze dansvorm dan als een abstract kunststukje. Het verschil met de sneller en lager gedanst Weense wals sprong in het oog, al ze had waarschijnlijk ook nog een eerder een praktische oorzaak. De Weense wals danste men bij voorkeur op geboende parket terwijl op bals buiten Wenen doorgaans op zanderige dansvloeren werd gedanst, precies om meer grip te hebben tijdens de quadrilles en colonnes die doorgaans samen meer dan 80% van het dansprogramma van het bal uitmaakten. De Weense wals en de quadrille werden om technische redenen destijds niet tijdens één bal gedanst. Wanneer men af en toe walste tussen colonnes en quadrilles door, danste men wellicht wat omzichtig de Wilson wals tegen een trager tempo en liefst zonder uitschuijvers.

Uit de beschikbare informatie over de *Société Philharmonique d'Anvers* kon worden afgeleid wat het doelpubliek van hun bals was, maar ook wie de muziek verzorgde en in welke ruimte ze plaatsvonden. Bals vormden werkelijk het hart van de activiteiten van deze vereniging tussen 1814 en 1818, veel meer dan concerten. omdat ze een beter antwoord op de nood aan netwerken vanuit de sociaal zeer divers samengestelde ledenlijst van de vereniging. De unieke dansprogramma's gaven aan dat ondanks dit diverse publiek, het vereiste dansniveau tijdens deze bals consequent bijzonder hoog moet hebben gelegen. De invloed van deze hoogstaande balcultuur, geënt op de Franse dansrage, werkte bovendien soms lang door. Het reglement van de vereniging in combinatie met de getuigenis van J.S. Jessopps maken duidelijk dat bepaalde geplogenheden uit de periode 1814 – 1818 anno 1841 nog steeds tot de traditie behoorden.

Er zijn weinig concrete aanwijzingen dat de afbakening van de genderrollen tijdens in de besproken periode substantieel veranderd was in vergelijking met de periode voor 1813. Bals waren nog steeds vooral voor jongere mensen bedoeld, wiens status nog niet helemaal

was gedefinieerd. Om het risico op statusverlies te verkleinen danste men zo veel mogelijk met kennissen in wiens dansniveau men vertrouwen had. Toegang krijgen tot deze netwerkjes van samendansers ging gepaard met een intens negotiatieproces, dat vooral door de mannelijke danspartners werd gevoerd. Zij moesten immers een dame ten dans vragen die dan ook nog eens een dans moest toezeggen (bij weigering was er ook mogelijk statusverlies te vrezen). Zowel de dansprogramma's als het huishoudelijk reglement van de verenigingen illustreerden deze gang van zaken. Op een kortstondige bevrijding (tussen ca 1790 en 1820) van het vrouwelijke silhouet na, waren er weinig tekenen van grote veranderingen in de genderverhoudingen. Het was voor de periode tussen 1814 en 1818 ook niet meteen een thema waar ooggetuigen wakker van leken te liggen.

Hoofdstuk 2: Bals aan de vooravond van Waterloo en in de jaren erna

XXI.

*There was a sound of revelry by night,
And Belgium's Capital had gathered then
Her Beauty and her Chivalry—and bright
The lamps shone o'er fair women and brave men
A thousand hearts beat happily; and when
Music arose with its voluptuous swell,
Soft eyes looked love to eyes which spake again,
And all went merry as a marriage bell;
But hush! hark! a deep sound strikes like a rising knell!*

XXII.

*Did ye not hear it?—No—'twas but the Wind,
Or the car rattling o'er the stony street;
On with the dance! let joy be unconfined;
No sleep till morn, when Youth and Pleasure meet
To chase the glowing Hours with flying feet—
But hark!—that heavy sound breaks in once more,
As if the clouds its echo would repeat;
And nearer—clearer—deadlier than before!
Arm! Arm! it is—it is—the cannon's opening roar!*

XXIII.

*Within a windowed niche of that high hall
Sate Brunswick's fated Chieftain; he did hear
That sound the first amidst the festival,
And caught its tone with Death's prophetic ear;
And when they smiled because he deemed it near,
His heart more truly knew that peal too well
Which stretched his father on a bloody bier,
And roused the vengeance blood alone could quell;
He rushed into the field, and, foremost fighting, fell.*

Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*⁴⁶⁰

In dit citaat uit Lord Byron's *Childe Harold's Pilgrimage*, verdichtte hij het fameuze *ball on the eve of Waterloo*, georganiseerd door de Duchess of Richmond. Al van vlak na de veldslag

⁴⁶⁰ Byron, *The Collected Poems of Lord Byron*.

maakte het *Duchess of Richmond ball* zoals het ook wel wordt genoemd, integraal deel uit van de Britse mythevorming rond de veldslag.

Het verhaal van deze mythe ging als volgt⁴⁶¹. In de weken voorafgaand aan de slag bij Waterloo zou *Wellington* de toestemming hebben gegeven aan de *Charlotte Lennox, Duchess of Richmond (née Lady Charlotte Gordon 20 september 1768 – 5 mei 1842)* die zich met haar gezin in Brussel had gevestigd, zoals zo vele Britse officiersfamilies destijds, om een groot bal te organiseren voor de officieren van het Britse leger en haar eigen relaties binnen de Brusselse internationale gemeenschap. *Wellington* zou er aanvankelijk niet helemaal voor te vinden zijn geweest om het bal te laten doorgaan. Het blijft zelfs een open vraag of hij de macht had om het te verbieden, want *Wellington* had geen enkele politionele bevoegdheid in Brussel. Maar laten we ervan uitgaan dat zij zo patent was om zijn instemming te vragen in de vorm van een uitnodiging aan hemzelf gericht en aan de leden van zijn generale staf en dat hij, door daarmee in te stemmen, zich voor één keer van zijn galantste kant toonde.

Als geen ander beseftte *Wellington* dat de finale confrontatie met Napoleon Bonaparte met de dag naderde. Dat het bal uiteindelijk toch plaatsvond en *Wellington* er naar verluidd aanwezig was samen met zijn staf, zou volgens de overlevering te maken hebben gehad met een strategische afweging. *Wellington* wilde zijn Franse opponenten die in Brussel spioneerden, het onverbloemde signaal geven dat in de hoofdstad alles *business as usual* was en dat de Britten noch hun bondgenoten zich druk maakten over hun opmars. Napoleon Bonaparte was met zijn troepen kort daarvoor de grens overgestoken en ze hadden de Pruisen bij Fleurus teruggedrongen. Maar in Brussel feestte men alsof er niets aan de hand was. Het lijkt een eerder romantisch beeld van eer en galanterie uit een meer geciviliseerde, voorvaderlijke epoëe, toen ridderlijke eer onder tegenstrevers nog een rol speelde, enz. enz.

Wat er ook van zij, de uitnodigingen werden verstuurd en de avond van de 15de juni stroomden de gasten toe in de tot tijdelijke danszaal omgetoverde stallingen van de gravin aan de Blekerijstraat. Ondanks de – in militair opzicht ten minste – hoogoplopende spanningen waren vrijwel alle genodigde officieren komen opdagen. Slechts enkele generaals en hun *aides de camps* waren op het hoofdkwartier gebleven om de *dispatches* van het naderende front op te volgen. Rond 10 uur 's avonds werd *Wellington* via een boodschapper op de hoogte gebracht dat eerder die dag in de buurt van Nijvel, nauwelijks 35 kilometer van Brussel, hevige gevechten waren uitgebroken die de Fransen in hun voordeel hadden beslecht. Dit betekende dat de weg naar de hoofdstad open lag en dat de kleine Franse generaal met zijn troepen slechts een dagmars van de hoofdstad verwijderd was. *Wellington* verloor zoals gebruikelijk zijn kalmte niet, rondde beleefd zijn tafelconversaties af en vertrok naar zijn hoofdkwartier om orders te geven. Hij beval de oprukkende Franse troepen zo goed als dat kon het hoofd te bieden in wat zou uitgroeiden tot de slag bij de Quatre Bras, waarbij meer dan 10.000 manschappen sneuvelden⁴⁶². 48 uur later daarna zou amper 15 kilometer verderop het epische gevecht losbranden dat we vandaag enigszins geografisch onbeholpen, de slag bij Waterloo plegen te noemen. Binnen de 24 uur waren

⁴⁶¹ David M. O. Miller, *The Duchess of Richmond's Ball: 15 June 1815* (Spellmount, 2005). In wat volgt parafraseer in grote lijnen wat Miller in zijn buitensporig gedetailleerde monografie over dit bal vertelt.

⁴⁶² Louis Navez, "La campagne de 1815 : Les Quatre-Bras, Ligny, Waterloo et Wavre, I", 1910.

64.000 manschappen omgekomen. Tot aan de slag bij de Somme zou geen enkele veldslag op Europees grondgebied nog zoveel gesneuvelden tellen in één etmaal⁴⁶³. Bonaparte's opmars was gestuit en een *leo belgicus* zou voortaan de vlakte waar de veldslag plaatsvond overheersen met zijn vredesboodschap. Tot zover de eer, ridderlijkheid en romantiek.

De mythe, zoals ook Byron ze amper een jaar na datum toevoegde aan zijn reeds eerder gepubliceerde heldenzang na een reis door de Zuidelijke Nederlanden, het Pays de Liège en Duitsland, wil dat de aanwezige officieren rechtstreeks vanuit de balzaal naar het slagveld vertrokken waarbij sommigen zelfs niet eens de moeite namen om hun galakledij te verruilen voor een soberder uniform⁴⁶⁴. Eén van deze galauniformen, dat van Lieutenant Claude Alexander, Adjudant of the 92nd Foot (Gordon Highlanders) wordt vandaag naar verluidt bewaard in het National Museum of Scotland⁴⁶⁵. Maar de veldslag nam al veel eerder een mythische proporties aan, ook in de geesten van de generaties die decennia erna opgroeiden. Dat was onder meer te danken aan de canonisering van de veldslag door een de galerij aan belangrijke auteurs, zoals Byron, door het bal als thema te gebruiken in minstens één van hun werken. Onder meer ook Sir Walter Scott vermeldde het vluchtig in zijn *Paul's Letters to his Kinsfolk (1817)*, William Makepeace Thackeray beschreef het misschien wel het uitgebreidst van allemaal in zijn *Vanity Fair(1847)*⁴⁶⁶.

Mythe of niet?

Maar had het wel echt plaatsgevonden? Het leek een interessante gedachte, ingegeven door historische scepsis. Het fameuze bal werd zo danig tot mythe verheven in de loop der tijden dat er redenen te over waren om te veronderstellen dat het om een historische fabel moest gaan. Uiteindelijk leken er ook wel betrouwbare aanwijzingen te bestaan dat het bal effectief historisch had plaatsgevonden maar telkens zijn er ook tegenargumenten om daaraan weer te twijfelen. Zo werd het bal kort na datum in de pers opgepikt en door heel wat ooggetuigen beschreven, maar het was nooit duidelijk of zij er zelf bij aanwezig waren of er via via over hadden gehoord⁴⁶⁷. Gelijkaardige bedenkingen kunnen worden geplaatst bij zowat alle zogenaamde "feiten" die we over dit bal denken te kennen.

Aansluitend is het meer in het algemeen, bijvoorbeeld helemaal niet zeker wie er allemaal wel te gast was. Er schijnt een originele gastenlijst te bestaan die tot op heden piëteitvol door de erfgenamen van de *Duchess of Richmond* zou worden bewaard in *Goodwood House*, UK. Maar bij navraag kreeg ik na van de archivaris van *Goodwood House* te horen dat het document er volgens zijn eigen informatie niet langer werd bewaard. E werd wel verschillende keren en in verschillende versies een gastenlijst gepubliceerd waarvan beweerd werd dat ze authentiek was. Dat gebeurde voor het eerst bijna 80 jaar nadat het bal zou hebben plaatsgevonden, in het in 1893 verschenen *A Sketch of the Life of Georgiana, Lady the Ross*, door J. R. Swinton die voor het overige een betrouwbare reputatie in de

⁴⁶³ Luc De Vos, *The Four Days of Waterloo: 15th, 16th, 17th, 18th June 1815* (Versant Sud, 2010).

⁴⁶⁴ "Childe Harold's Pilgrimage, Canto III", The British Library, geraadpleegd 6 november 2018, <http://www.bl.uk/collection-items/childe-harolds-pilgrimage-canto-iii>. Opmerkelijk hoe hij hier Brussel Belgians' Capital noemt. Byron was een grote fan van het vroege nationalisme. Hij zou in 1820 sterven in Griekenland tijdens de onafhankelijkheidsoorlog aldaar.

⁴⁶⁵ Miller, *The Duchess of Richmond's Ball, fotopagina's in de middensectie van het boek*.

⁴⁶⁶ William Thackeray, *Vanity Fair* (Рипол Классик, 2017), 188 – 190.

⁴⁶⁷ Cathcart, *The News from Waterloo*.

historiografie voor deze periode lijkt te genieten. Alleen leest de passage die Georgiana opdist over hoe zij aan de lijst kwam, welhaast een schoolvoorbeeld voor hoe men historische falsi in de markt zet:

The following list of the invited guests was given by my mother to Lord Verulam, who send me a copy of it.

*Swinton, A Sketch of the Life of Georgiana, Lady de Ross: With Some Reminiscences of the Duke of Wellington..., London 1893, Pg 124 – 132*⁴⁶⁸

Er bestond met andere woorden, oorspronkelijk waarschijnlijk wel degelijk een lijst, maar we weten nog steeds niet of het om een kopie van een kopie van een kopie ging, of zelfs om een achteraf gefabriceerd *falsum* dat inmiddels een eigen leven ging leiden. Volgens David Miller zouden er zelfs drie verschillende versies van een gastenlijst voor dit bal hebben bestaan. Het origineel, dat zich in *Goodwood House* zou hebben bevonden, maar dat vandaag onvindbaar is, zou gesteld zijn in het handschrift van de *Duchess of Richmond* zelf. Deze lijst zou later door verschillende bronnen zijn bevestigd als het origineel, maar David Miller, en bij uitbreiding ook niemand anders, heeft dit document zelf nooit kunnen inzien.

Wat er ook van zij, een lijst met genodigden is één ding, maar wat nog het minst duidelijk was, bleek wie van de 230 invitees op de gastenlijst uiteindelijk kwam opdagen en eventueel ook met welke danspartner. En zo is het wel vaker met dit mythische bal. De beperkte feiten waarvan we zeker kunnen zijn en voor zover we deze nog kunnen verifiëren meer dan 200 jaar na datum, raakten door de mythevorming rond de Slag bij Waterloo inmiddels zo ondergesneeuwd, dat het hoogst onduidelijk was wat er uiteindelijk van waar was en wat persoonlijke toevoeging of zelfs puur verzinsel. Gaf Wellington echt zelf de toestemming om het te laten plaatsvinden? Waren de meeste van zijn *aides de camps* effectief aanwezig terwijl hij wist dat Napoleon Brussel naderde? Bleef hij inderdaad ijsig kalm, een rots in de branding te midden van een zee aan panikerende balgasten toen hij het nieuws over de schermutselingen te horen kreeg? Droegen sommige officieren die op het bal aanwezig waren effectief hun galakostuum op het slagveld? Of was het gewoon hun standaard parade-uniform waarmee ze hoe dan dagelijks opdraafden? De befaamde dolma die toen in de mode raakte is een nogal exuberant met gouden tressen bestikt vest dat later enkel nog voor kroningen of andere grootse festiviteiten werd gebruikt, maar destijds was het heel gewoon, dagelijkse kost. Enz. enz. Zelfs de meest uitgebreide poging om alle feiten definitief te trachten op een rijtje te zetten die tot nu toe werden gepubliceerd, deze van David Miller, strandde onvermijdelijk op de inherente beperkingen van de zich reeds sterke manifesterende mythevorming in de achteraf gepubliceerde ooggetuigenverslagen of op de onbetrouwbaarheid van zijn bronnen zelf.

Heel wat vragen die bij een danshistoricus spontaan zouden opborrelden, bleven zelfs compleet onbeantwoord of onaangeroerd. Buiten een sporadische vermelding van een demonstratie van *highland dancers* als intermezzo tijdens het bal werd tot nu toe hierover nergens met één woord gerept over het dansen zelf. Welk orkest speelde er ten dans? Wat

⁴⁶⁸ Georgiana De Ros J. R. Swinton, *A Sketch of the Life of Georgiana, Lady de Ros: With Some Reminiscences of the Duke of Wellington...* (London: J. Murray, 1893), <http://archive.org/details/asketchlifegeor01rosgoog>.

was de bezetting van dat orkest? Welk dansrepertoire brachten zij? Wie danste met wie, wanneer? Wie waren de betere dansers? Militairen of burgers? Enz. enz.

Waarom precies een bal?

Om te beginnen werd in de historiografie over het bal tot nu toe, niet eens de vraag gesteld waarom *per se* een bal zo'n symbolische beladenheid meekreeg. Waarom raakte precies een bal en niet een concert – of een theateropvoering zoals bij de Belgische omwenteling 15 jaar later – zo innig met de geschiedschrijving van de slag bij Waterloo verknoopt? Een militaire parade of een galadiner onder generaals waren logischer geweest. Er waren zo veel soorten sociale activiteiten die in dezelfde periode frequent door de internationale gemeenschap in Brussel werden georganiseerd. Waarom dan precies een bal en waarom precies dit bal, dat, zoals David Miller terecht opmerkte, in principe een private gelegenheid was? Misschien vonden er die zelfde avond nog andere bals, privaat of publiek plaats in Brussel. Het is zelfs niet ondenkbeeldig dat daar vrijwel hetzelfde publiek langskwam omdat het destijds niet ongebruikelijk was dat een sociaal wel ingebed persoon meerdere engagements per avond opnam. Dat was, net zoals vandaag, op zich een vorm van status: druk bezet en veelgevraagd.

Het leidde geen twijfel dat bals in het algemeen door plaatselijke *socialites* destijds veelvuldig georganiseerd werden. Zoals ik hierboven al betoogde, is er zelfs een sterk vermoeden dat de Britten en andere internationals net in Brussel de geplogenheid om meer bals dan concerten bij te wonen, oppikten. Binnen de kortste tijd bepaalde vooral de redoutekalender, naast de dagelijkse parades in het warandepark, begeleid door regimentsorkesten haast vanzelfsprekend het sociale agenda van de internationale bezoekers. Charles Fluke Greville (1751 – 1824) zou naar verluidt hebben gezegd dat het erop leek of iedereen door de tarantula was gebeten (= bezeten door een ongeneeslijke danslust)⁴⁶⁹. Vol overgave omarmden de Britse nieuwkomers de hen tot dan toe onbekende Franse danscultuur. Het moet hen een haast wellustig genoegen zijn geweest, vergelijkbaar met het posteren van Napoleons 6 meter hoge standbeeld door Canova in de traphal van *Wellington House* in London na de overwinning op de kleine generaal. Net zoals dit megalomane kunstwerk, nam ook de nieuwe danscultuur al gauw mythische proporties aan in de geesten van vele betrokkenen. Niet toevallig was één van de eerst initiatieven die de pas gearriveerde Britse officieren ondernamen, precies de organisatie van een groot bal in de *Concert Noble* waarbij de verbroedering en kennismaking met de plaatselijke elites voorop stond. Was het een signaal? Bals zouden vervolgens uitgroeien tot het ware het *leitmotiv* voor deze internationale episode uit de Brusselse geschiedenis.

En als we dan niet rechtstreek geïnformeerd blijken over het belangrijkste bal in Brussel uit die jaren, wat kunnen we dan onrechtstreeks opmaken uit de bredere context? Maar wat waren de omstandigheden in Brussel op vlak van sociale dans meer concreet? Welke toonaangevende organisatoren van bals waren er actief en waar en wanneer organiseerden zij bals tijdens de internationale aanwezigheid van coalitietroepen in Brussel tussen 1814 en 1818? Welke dansrepertoires verschenen er tijdens die jaren in Brussel die we aan deze

⁴⁶⁹ Lady Caroline Paget Capel en Jane Champagné Paget countess of Uxbridge, *The Capel Letters: Being the Correspondence of Lady Caroline Capel and Her Daughters with the Dowager Countess of Uxbridge from Brussels and Switzerland, 1814-1817* (Cape, 1955), 81.

verhoogde danslust kunnen toewijzen? Welke toonaangevende muzikanten of orkesten speelden er ten dans? Er bleek tot nu toe bitter weinig onderzoek beschikbaar over de Brusselse muzikale context uit die jaren en al helemaal niet voor wat betreft de sociale danscultuur. Theo Fleischman, die een monografie wijdde aan Brussel in de maanden voor en na de slag bij Waterloo, vermeldde anekdotisch enkele balzalen maar verder dan de Brusselse drie-éénheid *Concert Noble*, *Concert Bourgeois* en *Grand Harmonie* of hun preconfiguraties kwam ook hij niet⁴⁷⁰.

In de prijzenswaardige bouwstudie die Xavier Ducquennes publiceerde over de oorspronkelijke *Concert Noble* (gelegen op de plek waar vandaag het Vlaams parlement zetelt) komt deze tot de vaststelling dat bij de huidige stand van het onderzoek naar de Brusselse muzikale cultuur voor tweede helft van de 18de Eeuw en voor het eerste kwart van de 19de eeuw het beeld zeer fragmentarisch en anekdotisch blijft⁴⁷¹. Over de muntschouwburg tijdens de Franse tijd wordt bijvoorbeeld nauwelijks ergens met één woord gerept. Maar hetzelfde kan worden gezegd over het gros van de Brusselse muziekverenigingen of organisatoren uit die tijd⁴⁷². Vergelijkbaar onderzoek zoals voor Antwerpen beschikbaar was, bestond niet.

David Miller gaf als enige, louter op basis van wat dagboeken van Britse ooggetuigen hem konden vertellen, een overzicht van de diverse soorten bals die in Brussel plaatsvonden en die door de Britten en andere internationals werden gefrekwenteerd. Hij onderscheidde vier categorieën:

1. *private bals georganiseerd in privéwoningen;*
2. *bals georganiseerd in de context van openbare feestelijkheden;*
3. *bals per abonnement (subscription) die plaatselijk bekend stonden als redoutes;*
4. *openbare bals in openbare danszalen, georganiseerd door Britten of andere internationale gasten, waartoe vooral de Britse en internationale gemeenschap werden uitgenodigd.*

Hij vermeldde daarnaast nog voor elke categorie enkele concrete voorbeelden, maar ook hij ging niet verder in op de rol van de plaatselijke balcultuur binnen de muzikale cultuur als geheel of de lokale organisatoren. Het naakte feit dat net de balcultuur centraal stond in deze context was voor hem evident. Ik vermoed dat ze dat voor de ooggetuigen die hij citeerde niet was. Als dat voor hen wel het geval was geweest, hadden ze er misschien zelfs nooit over gesproken. Na hun terugkeer uit Brussel waren de Britten helemaal dansgek, maar voor ze naar onze gewesten afzakten (wellicht nog) niet in die mate. Hun verblijf in Brussel en bij uitbreiding België zoals Byron het noemde, had zoals blijkt uit het vervolg, hun muzikale zeden en smaak drastisch veranderd. De belangrijkste vraag luidde daarom waarom dat gebeurde en vooral hoe.

⁴⁷⁰ Fleischman en Aerts, *Bruxelles pendant la bataille de Waterloo*.

⁴⁷¹ Xavier Duquenne, "La Salle du Concert Noble construite à Bruxelles en 1779", *Brusselse Cahiers Bruxellois*, Revue d'Histoire Urbaine/Tijdschrift voor Stadsgeschiedenis, XLV, nr. Promenades Musicales/Muzikale Wandelingen (2013): 167–90.

⁴⁷² Manuel Couvreur, *Le théâtre de la Monnaie au XVIIIe siècle* (Université Libre de Bruxelles, Groupe de Recherche en Art Moderne, 1996).

Door de sociaal-culturele context voor bals in Brussel in deze periode onder de loep te nemen, wilde ik alvast een poging wagen om dit hiaat in de kennis enigszins in te vullen. Het bronnenonderzoek was gebaseerd op voorgaande ervaring in andere stedelijke archiefcontexten (Antwerpen, Gent, Luik, Aalst, Sint-Niklaas, enz.). Naast de administratieve bronnen voor het recht der armen werd een combinatie gebruikt van boekhouding en de archieven van burgerlijke sociale genootschappen en het plaatselijke theater (de Muntchouwburg) en tot slot ook van enkele dossiers die verband hielden met het protocol.

Die laatste dossiers bleken ook de rijkste. Ze documenteerden de officiële bals die in Brussel in die jaren werden georganiseerd naar aanleiding van ontvangsten en vieringen. Ik moet David Miller, die in de inleiding tot zijn boek beweerde dat anders dan voor veldslagen waarvoor historici over massa's bronnen beschikken om de feiten te kunnen verifiëren, er voor bals geen officiële bronnen zouden bestaan, in deze tegenspreken. Ondanks het contemporaine prestige dat ze genoten gingen de officiële bals misschien niet zo uitgesproken tot de Britse Waterloo mythe behoren als dat van de *Duchess of Richmond*, maar ze bleken wel indrukwekkend goed gedocumenteerd door een hele reeks administratieve dossiers in het Brusselse stadsarchief. Op basis van het onderzoek naar deze dossiers zal worden nagegaan wat de aanleiding vormde om ze te organiseren, wie ze organiseerde, wie werd aangesproken bij de artistieke afwikkeling ervan en wie ervoor werd uitgenodigd. Ook de parallel met Napoleons officiële bals die in deel II werd besproken zal aan bod komen, omdat hun opzet en omvang mijn inziens op deze voorbeelden gecalculeerd waren.

Tenslotte zullen we een blik werpen op de dansrepertoires die in deze context in Brussel werden gecomponeerd, gearrangeerd en in druk uitgegeven door Gowinus Henricus (Henri) Messemaeckers (1778 – 1864). Hij werd later hofcomponist en muziekleraar van de kinderen van Willem II in Den Haag. De man is voor het overige helemaal onbekend gebleven en tot op heden ontbreekt zijn biografie in de meeste encyclopedieën of biografische woordenboeken. Toch was hij van belang voor deze specifieke periode omdat hij één van de weinigen was die in het Brusselse veel dansmuziek in druk uitgaf en daarvoor ook via de plaatselijke pers reclame maakte. Zijn uitgaven werden waarschijnlijk door het aanwezige internationale publiek opgepikt, waardoor het vandaag wordt aangetroffen in onder meer *British Library* en *The Library of Congress*. Zijn integrale gepubliceerde oeuvre bleek zich in de bibliotheek van het Brusselse Conservatorium te bevinden, naast een aantal van zijn, soms merkwaardige, handschriften. Specifiek zijn danscomposities en arrangementen werden daaruit gelicht en vergeleken met de enige andere contemporaine collectie van dergelijke repertoire die beschikbaar was, deze van Paul d'Arenberg die zich in het archief van de familie d'Arenberg bevindt te Enghien. Hij liet niet minder dan 92 dansen na die voor een goed gedeelte uit de periode 1810 – 1825 stamden⁴⁷³. Tenslotte zal wat we te weten komen uit de protocollaire dossiers uit het Brusselse Stadsarchief en de muzikale bronnen van Messemaeckers en d'Arenberg, ook nog worden afgetoetst aan een tweede unieke muziekcollectie, deze van Corneille Jean Joseph Tuerlinckx (1783 – 1855) die zich in het Stadsarchief van Mechelen bevindt. Deze collectie vormde, voor zover bekend, de enige

⁴⁷³ Marie Cornaz, *Les ducs d'Arenberg et la musique au XVIIIe siècle: histoire d'une collection musicale* (Brepols, 2010).

grotere muziekbibliotheek met voor harmonieorkest met slagwerk gearrangeerde muziek die voor deze periode bewaard bleef in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège⁴⁷⁴.

De nieuwe Franse dansrage in Brussel: een poging tot overzicht

De historiografie over het muzikale leven, laat staan deze over de sociale danscultuur in Brussel, bleek voor deze periode zo goed als onbestaande. Enkel de Britten hadden het over hun eigen bals, maar dan meestal enkel in anekdotische zin. Enige referentie naar plaatselijke administratieve bronnen ontbraken in de studies tot nu toe volledig. Misschien was dit ook begrijpelijk. Bij nazicht van de Brusselse archieven bleken de zaken in de hoofdstad behoorlijk anders georganiseerd dan elders op hetzelfde moment in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. De integrale archieven van de *Hospices Civils* en het *Bureau de Bienfaisance* bevonden zich om te beginnen in het stadsarchief en niet in het OCMW- of Rijksarchief⁴⁷⁵. Ze werden niet alleen op een andere plek bewaard, ze waren ook veel beknopter dan wat hierover te vinden was in Antwerpen, Gent of Luik.

In een studie uit 1860 werden deze archieven al een keer vernoemd en ook de inkomsten die uit de taxatie op openbare gemakkelikheden voortkwamen, werden daarin opgesomd en zelfs kort besproken⁴⁷⁶. Het probleem met deze studie was dat het onderscheid tussen de rol van het *Bureau de Bienfaisance* en deze van de *Hospices Civils* niet helemaal helder werd omschreven. Overal elders in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège gold dat het *Bureau de Bienfaisance* het recht der armen op de ticketprijzen van openbare gemakkelikheden inde en dat de *Hospices Civils* in principe de rechthebbenden vertegenwoordigden waarnaar deze inkomsten uiteindelijk moesten toevloeien. Bijgevolg treft men vrijwel overal in de archieven vooral gedetailleerde gegevens aan over de inning van het recht der armen in de boekhouding van het *Bureau de Bienfaisance*. De boekhouding van de *Hospices Civils* geeft doorgaans enkel de jaarlijkse inkomsten weer die via het *Bureau de Bienfaisance* werden doorgestort en vermeldde gewoontegetrouw terloops de herkomst van de gelden die het ontving.

Het Brusselse archiefklassesment maakt het onderscheid tussen beide organisaties formeel bezien wel degelijk, maar de lage kwaliteit van de archiefbeschrijvingen en het klassesment zelf bemoeilijkten het onderzoek ernaar. Dit verklaarde waarschijnlijk waarom Vander Rest, de auteur van de studie uit 1860, dit onderscheid ook niet strikt maakte en cijfers publiceerde die maar lastig of zelfs helemaal niet konden worden afgetoetst aan de archiefstukken zelf. Voor de periode 1813 – 1818 bleef alleen de boekhouding van de *Hospices Civils* bewaard in het Brusselse Stadsarchief en dan nog zeer lacunair. De kans dat daarin details zouden staan over welke balzalen wanneer bals aanboden, was omwille van de aangehaalde

⁴⁷⁴ "Verzamelde composities van C-J-J Tuerlincks 1810 - 1850", z.d., Stadsarchief Mechelen.

⁴⁷⁵ "Bureau de bienfaisance et Hospices civils de Bruxelles (an V-1921) A Bruxelles, le bureau de bienfaisance et les Hospices civils relèvent d'une seule et même commission – le Conseil général pour l'administration des hospices et secours -, institué par l'arrêté du préfet de la Dyle du 22 pluviôse an XI (11 février 1803). Les membres du Conseil général signent et délibèrent en communs tous les actes relatifs aux Hospices civils et au bureau de la bienfaisance. Bien qu'elles aient une direction commune, les 2 administrations restent rigoureusement séparées quant à leurs biens et leur comptabilité.", z.d., Stadsarchief Brussel, http://www.pallas.be/pls/opac/plsp.getplsdoc?lan=F&htdoc=general/opac_avb_f.htm.

⁴⁷⁶ Jean François Vander Rest, *Aperçu historique sur les établissements de bienfaisance de la ville de Bruxelles* (Bols-Wittouck, 1860).

redenen vrij klein omdat zij in principe geen geld rechtstreeks inden bij de uitbaters, en enkel de totale inkomsten hiervan noteerden in hun jaarverslag⁴⁷⁷.

Voor de bewering van Vander Rest dat met het *Théâtre Nationale* (later Muntshouwborg) een soort van forfaitaire regeling werd getroffen, waarbij de instelling aanvankelijk 6.000 franc per jaar moest betalen voor alle opvoeringen en bals, was geen enkele concrete aanwijzing terug te vinden. Noch in de stukken van het stadsarchief, noch in de boekhouding van de schouwborg zelf die zich in het Rijksarchief te Brussel bevinden⁴⁷⁸. Vanaf 1816 werd het forfaitair bedrag naar verluidt éénmalig opgetrokken tot 18.000 franc per jaar om ze meer in overeenstemming te brengen met de opgelopen ticketprijzen⁴⁷⁹. Ook daarover geen spoor in de boekhouding van het theater zelf.

Bij nazicht van het oudste register met boekhoudkundige gegevens voor het *Bureau de Bienfaisance* dat in het stadsarchief Brussel werd bewaard tenslotte, bleek voor 1817 alleen de maandelijkse bijdragen van het *Théâtre Royal* te worden vermeld (7.796,25 fr.) en apart nog eens een forfait op bals, feesten en theateropvoeringen van 360,28 fr. dat per trimester betaald werd door een zekere Spittaels. Het totaal van deze inkomsten bedroeg 8.877,09 fr. In het tweede register voor 1818 stonden evenmin details, maar bedroeg het totaalbedrag 8.876,59 fr⁴⁸⁰. Geen van deze bedragen kwam zelfs maar in de buurt van het forfait van 18.000 in rond cijfers zoals Vander Rest beweerde.

De cijfers van Vander Rest bleken in het algemeen onbetrouwbaar, ten minste voor zo ver ze konden worden geverifieerd. Hij citeerde vrij gedetailleerd de inkomsten die volgens hem uit de overige publiekelijke vermakelijkheden (hij noemde het verkeerdelijk openbare feesten) werden bekomen:

- 1806 – 1813 – 2.605 franc/jaar
- 1813 – 1816 – 1.900 franc/jaar
- 1816 – 1819 – 3.050 franc/jaar
- 1819 – 1822 – 3.890 franc/jaar⁴⁸¹

Voor de opvallende regelmaat van de inkomsten per drie kalenderjaren viel hier in negatieve zin op. In geen enkele andere stad was ook maar enigszins sprake van een dergelijke regelmaat, wel integendeel (zie hoofdstuk 3 van deel II). Bij nazicht van de archieven zelf bleken deze cijfers zoals gezegd, niet verifieerbaar. Het befaamde *Carton N° 117* dat Vander Rest als bron voor deze informatie in zijn voetnoot citeerde, bleek spoorloos. Zoals gezegd ontbraken de archiefstukken van de *Bureau de Bienfaisance* van vóór 1817 in het Brusselse Stadsarchief. De boekhouding van de *Hospices Civils* liep wel

⁴⁷⁷ "Ministerie van Justitie. Bestuur van de Gevangenen en de Weldadigheidsinstellingen. Reeks I, 1790-1927.", geraadpleegd 2 september 2019, https://search.arch.be/nl/zoeken-naar-archieven/zoekresultaat/ead/index/eadid/BE-A0510_000263_002567_DUT/eac/eac-BE-A0500_010068, Volgens deze archiefbeschrijving werden de archieven van de Franse en Hollandse tijd nooit gerestitueerd aan België. Bij nazicht zowel in het Nationaal Archief van Nederland als in de Archives Nationales in Frankrijk bleken deze archieven niet te traceren.

⁴⁷⁸ "Archief van de Koninklijke Muntshouwborg te Brussel - Grootboeken 1801 - 1816", z.d., I 608/1 - 11, Algemeen Rijksarchief Brussel.

⁴⁷⁹ Vander Rest, *Aperçu historique sur les établissements de bienfaisance de la ville de Bruxelles*, 425.

⁴⁸⁰ "Register van boekhouding per maand - Jaar 1817", 1817, AVB BIENFAISANCE Register N°1, Stadsarchief Brussel.

⁴⁸¹ Vander Rest, *Aperçu historique sur les établissements de bienfaisance de la ville de Bruxelles*, 426.

verder terug in de tijd, maar zoals verwacht bevatte deze enkel forfaitaire of totaalcijfers voor dit type van inkomsten. Hypothetisch beschouwd, moest het wel mogelijk zijn enkele totalen te reconstrueren op basis van wat Vander Rest beweerde. Wanneer men zijn cijfers optelde bij de 6.000 franc/jaar die het *Grand Théâtre* moest ophoesten, kwam men aan bedragen die tot 1816 schommelden tussen de 8.605 franc en de 7.900 franc per jaar, en vanaf 1816 tot 1822 van 21.050 tot 21.890 francs per jaar.

Wanneer in de boekhouding van de *Hospices Civils* de jaarrekeningen werd nagetrokken zou men deze of heel gelijkaardige bedragen moeten aantreffen onder een aparte sectie, zoals in zo vele andere steden en gemeenten de norm was rond dezelfde tijd. Het nummer S 103/1 dat beschreven stond in de inventaris als de boekhoudkundige stukken voor het jaar 1808, bleek enkel één boekwerk te bevatten van die datum, met name de *Comptes Généraux de l'An 1807* uitgegeven door de *Administration des Hospices Civils et Secours de la Ville de Bruxelles et du Premier Arrondissement du Département de la Dyle*, dat gezien de titel sloeg op het boekjaar 1807, maar verscheen in 1808⁴⁸². De rest van het pakket aan dossiers liep met grote hiaten door tot 1922. Maar in het betreffende boek stonden op pagina 23 wel effectief de cijfers over de inkomsten verworven uit de *Droit sur les Spectacles et Fêtes publiques* ten belope van 7.500 fr. Om te beginnen is dat heel wat anders dan de wat minder mooi afgeronde 3.605 fr. die Vander Rest publiceerde voor dat jaar. Maar het is ook zo'n rond getal dat men zich moet afvragen of het wel om een reële weergave van de inkomsten ging, dan wel van een op voorhand gemaakte inschatting van nog te verwachten inkomsten. In dezelfde archiefdoos bleek tevens nog een gelijkaardig boekwerk uit 1818 te zitten, getiteld *Compte Moral de 1818* waar op pagina 47 gelijkaardige cijfers werden aangetroffen, maar dit keer ten belope van 9.945 francs⁴⁸³. Op de daaropvolgende bladzijde stond verder nog verder nog dat in 1807 deze inkomsten in feite maar 3.345 francs bedroegen, anders dan men had ingeschat. Men verheugde zich op het feit dat deze inkomsten ondertussen merkbaar waren gestegen en naar verwachting tegen 1820 zelf 11.760 francs zouden moeten opbrengen. Noch de 3.345 francs voor 1807, noch de 9.945 francs voor 1818 komen in de buurt van wat Vander Rest wilde doen geloven.

Nogmaals een heel ander bedrag dook op in de officieel gepubliceerde 9.945 francs in de budgetoverzichten voor de *Hospices Civils* voor 1817 en 1819. Daar stond dan weer telkens forfaitair 9.946 fr. Ingeschreven. Dat is maar 1 franc verschil met de 9.945 francs uit de jaarrekening van 1818, maar toch. Het geheel is van een boekhoudkundige slordigheid die nergens anders voorkwam. Het bleek tenslotte nooit helemaal duidelijk uit deze overzichten of het ging om budgettering of om afrekening achteraf. Wat ze ook mogen zijn, het wekte vooral verbazing, dat Vander Rest per periode identieke, forfaitaire cijfers publiceerde en dat uit de bronnen een gelijkaardig, zij het verschillend beeld sprak. De Antwerpse gegevensreeksen vertoonden net een heel variabel beeld per jaar en ook de trends uit Aalst of het Luikse gaven nooit (quasi) identieke cijfers per jaar weer. De Brusselse registers voor de jaren 1817 en 1818 (de vroegst bewaarde) gaven alvast een aanwijzing waarom. In het Brusselse bleken enkel de schouwburg en één andere organisator (waarschijnlijk het *Théâtre du Parc* dat vanaf 1814 weer zijn deuren opende) taksen te betalen op hun opvoeringen. Geen enkele andere organisator werd in deze overzichten vernoemd.

⁴⁸² Anon., *Comptes Généraux de l'an 1807* (Bruxelles: Administratiion des Hospices Civils et Secours de la Ville de Bruxelles Et du premier Arrondissement du Département de la Dyle, 1808).

⁴⁸³ Anon., *Compte Moral de 1818* (Bruxelles: Conseil Général d'Administration des Hospices Civils et Secours du Premier Arrondissement de la Province du Brabant Méridional, 1818).

Tot 1805 was het inderdaad bijvoorbeeld in Antwerpen de geplogene om de schouwburg de taxatie te doen innen op alle bals in een stad, maar dit systeem was om duidelijke redenen verlaten: het bleek niet te werken. Zoals in hoofdstuk 3 van deel II besproken, was de administratie van een gemiddelde schouwburg niet opgewassen tegen de enorme werklast die een galopperende sociale danscultuur met zich meebracht. Nu bestond er nog steeds een hypothetische mogelijkheid dat dit in Brussel anders zou zijn gelopen, maar dan had men daarover – net zoals het geval geweest was bij de boekhouding van de Antwerpse Aalmoezeniers in de 18de eeuw – op zijn minst aanwijzingen moeten terugvinden in de boekhouding van dit theater. Dit was nooit het geval, niet in de 18de-eeuwse boekhouding, noch in de 19de-eeuwse⁴⁸⁴.

Tot slot was er nog één – zij het heel beperkte – aanwijzing terug te vinden dat er tijdens deze periode waarschijnlijk wel ooit een poging was ondernomen om het recht der armen te innen bij dansgelegenheden in het Brusselse. In het OCMW archief van Brussel bevond zich één dossier C627 waarin enkele mapjes zaten met diverse titels die in die richting verwezen:

- *Petits spectacles, bals, etc. Recettes – Droit des indigents sur les entrées aux petites spectacles, etc. an XII – 1809*
- *Droits de pauvres sur les théâtres etc. – Adjudications etc. – an XI – 1819*
- *Grand Théâtre – VII – 1822*
- *Droits des indigents Pirlet – propriétaire de la salle de danse dite Jardin St Georges – contestations – 1806 – 1813*⁴⁸⁵.

De mapjes zelf bleken geen stukken te bevatten die deze titels zouden dekken. Ze bevatten vooral materiaal van latere datum dat met het recht der armen te maken had. Vermoedelijk had er ooit wel degelijk een klassement bestaan, maar het ging verloren. Tegelijkertijd waren er nergens anders in de boekhoudkundige overzichten aanwijzingen te vinden dat deze inkomsten voor Brussel ook daadwerkelijk substantieel waren. Met andere woorden, de vraag rees of men wel even ijverig te werk ging als in Antwerpen of Luik bij het innen van het recht der armen en indien niet, waarom men dat niet deed. Bij de huidige stand van het onderzoek blijft het gissen naar antwoorden op beide vragen.

Alternatieve benaderingen

Een eerste fonds dat toch enigszins aanwijzingen bood voor een gevarieerd aanbod aan bals in het Brusselse, was een collectie concertprogramma's uit de bibliotheek van het Brusselse Conservatorium. In de catalogus stond deze omschreven als programma's van de *Grand Concert*, wat zeker het gros ervan adequaat beschreef. Bij nazicht bleken er ook enkele programma's tussen te zitten van de *Société des Amateurs de Musique*, de *Société de Musique*, de *Muntschouwburg*, het *Parktheater* en onafhankelijke concertorganisatoren waaronder het *Grand Concert Vocal et Instrumental*⁴⁸⁶.

⁴⁸⁴ "Archief van de Koninklijke Muntchouwburg te Brussel - Grootboeken 1801 - 1816".

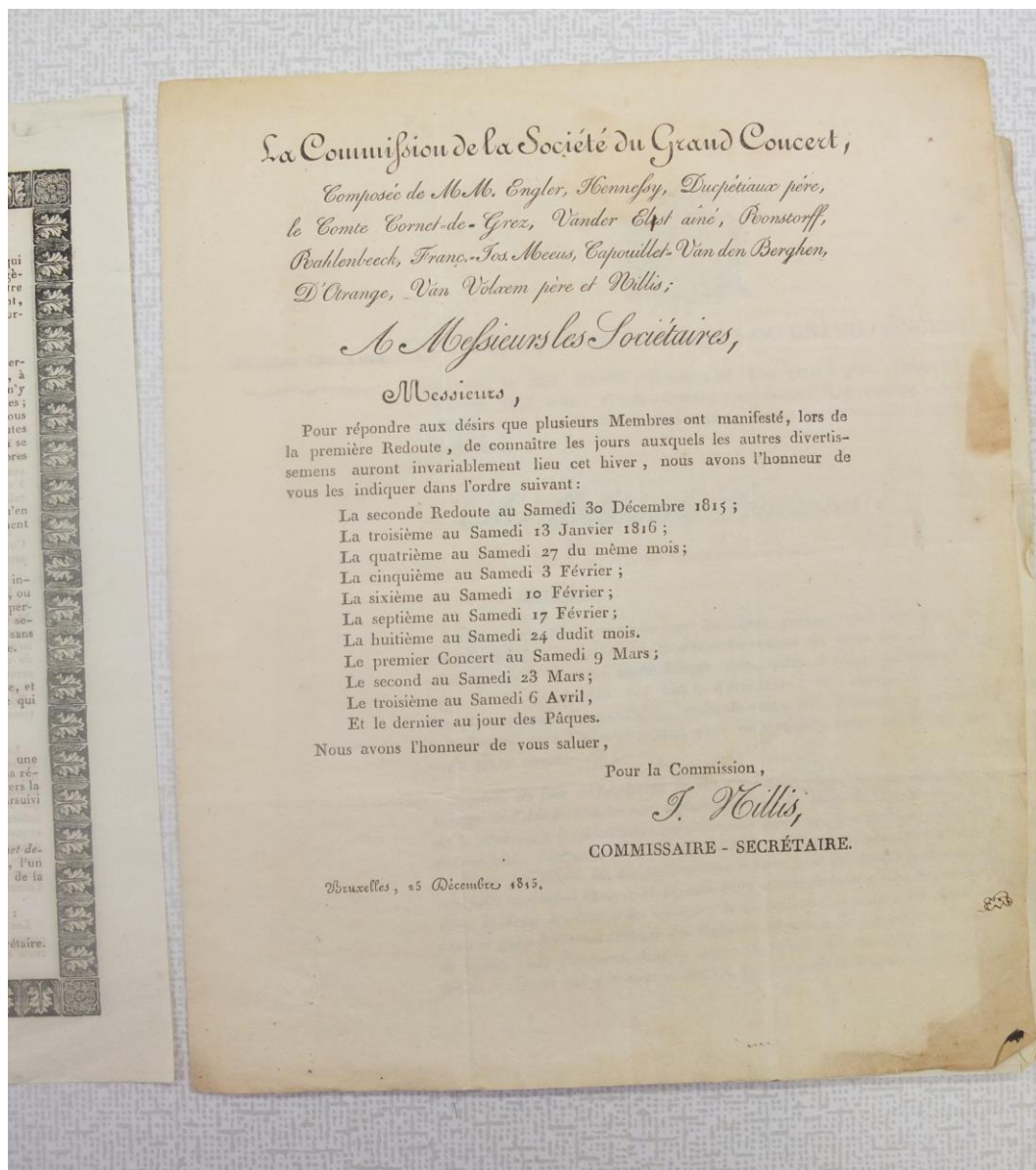
⁴⁸⁵ "Archief van het OCMW Brussel - Recht der Armen 19de eeuw", z.d., C627, OCMW Archief Brussel.

⁴⁸⁶ "Concertprogramma's Société Grand Concert 1790 - 1815", z.d., 30.194, Conservatorium Brussel.

In de programma's van de *Grand Concert* (vanaf 1805 de uitbatende vereniging van de oorspronkelijke *Concert Noble*) doken vrijwel systematisch aankondigingen van redoutes op. Tot minstens 7 redoutes bleken er per jaar te worden georganiseerd. Pas nadat het reglement van de vereniging opdook, bleek effectief dat er ieder jaar evenveel bals als concerten plaatsvonden. Meestal waren het er 6, maar als de vraag van de leden erg groot was, dan konden het ook meer zijn⁴⁸⁷. Deze gegevensreeks kon niet systematisch worden afgetoetst aan deze van andere organisaties, noch systematisch per jaar worden opgebouwd. Daarvoor boden de Brusselse archieven te weinig vergelijkingspunten zoals in Antwerpen of Aalst soms wel het geval was geweest. Maar de algemene trend dat het aantal bals minstens even groot moest zijn geweest als het aantal concerten, leek op eerste zicht wel te worden bevestigd. Voor het argument dat met de komst van de Britten het aantal bals toenam, was er eveneens een bevestiging terug te vinden. In het archief van de familie d'Arenberg in Enghien zat een aankondigingsbrief van 25 december 1815 van het bestuur van de *Société du Grand Concert*, gericht aan alle leden van de vereniging. Daarin stonden alle data voor concerten en bals voor het voorjaar van 1816 opgelijst. Tussen nieuwjaarsdag en Pasen werden niet minder dan 8 redoutes georganiseerd en slechts 4 concerten. In het eerste balseizoen na Waterloo was de nood aan dansen en feesten waarschijnlijk wat groter dan deze aan contemplatieve luisterervaringen⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ "Biographie Louis d'Englebert d'Ar (blinde hertog)", z.d., 36/34, Archieven van de Familie Arenberg te Enghien.

⁴⁸⁸ "Biographie Louis d'Englebert d'Ar (blinde hertog)".



Afbeelding Nr. 46: Overzicht van het programma aan concerten en redoutes van de Brussels Société du Concert Noble voor het winterseizoen van 1815 – 1816. Er stonden 8 redoutes op het programma en 3 concerten. In het reglement van de vereniging stond expliciet dat normaal gezien 6 concerten en 6 redoutes tijdens het winterseizoen werden voorzien, maar dat deze aantallen door het bestuur konden worden aangepast naar believen – Bron: Familiearchief d’Arenbergs te Enghien – Biografie Englebert d’Arenberg (de blinde hertog) 36/34

Naast de *Société du Grand Concert* was ook de *Société des Amateurs de Musique* actief gebleven in een zaal, gelegen aan de *Place Bavière*, de voormalige *Concert Bourgeois*, gevestigd in het voormalige en verbouwde *Kleine Vleeshuis* van Brussel. De zaal heropende in 1811 haar deuren na een grondige heropfrissing. Ook hier werden regelmatig redoutes georganiseerd. Verder vond kwam ook het *Hôtel d’Angleterre* aan de *Rue de la Madeleine* voor op de programma’s. Dit pand zou zich vandaag recht tegenover de *Albertina* Bibliotheek hebben bevonden als er later niet eerst de *Grande harmonie* van Brussel haar lokalen zou hebben gerealiseerd en die zijn inmiddels eveneens gesloopt. Verder kwamen in dezelfde programmareeks nog twee zalen voor waarvan er één in de *Bierstraat* en één aan de *Place des Jésuites* gelegen moet zijn geweest, maar die verder niet nader konden worden

geïdentificeerd. Samen met de eenzame vermelding van een danszaal genaamd *Jardin St Georges* uit het OCMW dossier, zijn dit voorlopig alle zalen waarvoor aanwijzingen bestonden dat er, naast concerten, ook regelmatig bals plaatsvonden in deze periode in het Brusselse.

Al bij al is dit een uiterst beknopte lijst voor een grotere stad als Brussel. Vermoedelijk is ze ook niet volledig, zeker omdat het abonnementssysteem dat we uit Parijs of Antwerpen kenden, ook in Brussel moet hebben bestaan. Alleen is voorlopig niet te achterhalen hoe extensief de lijst zou kunnen zijn als we wel over deze bronnen zouden kunnen beschikken. Tegelijkertijd staat buiten kijf dat dit beperkte deel van de archiefcontext wel een goede verklaring bood voor het feit waarom bals zo frequent figureerden in Britse dagboeken over hun verblijf in Brussel. Er werden in Brussel net zoals elders in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège, door de insijpeling van de nieuwe Franse danscultuur gewoon veel vaker bals georganiseerd dan men in Groot-Brittannië tot dan toe gewend was. Bovendien was het aanbod sterk sociaal gediversifieerd, iets wat men zelfs in London niet kende op hetzelfde moment.

De lat om er als danser aan de bak te komen lag hier ook hoger dan in de veilige thuishaven zoals nogal wat Britse getuigen rapporteerden. Het was voor de Britten geen optie om aan de kant te blijven staan. Het ging om hun eergevoel als overwinnaars op Napoleon. Het moet wel vrij pikant zijn geweest om net een frivool ding als de Franse danscultuur te moeten omarmen om sociaal te kunnen integreren in Brussel. Maar dat ze daartoe in Brussel tussen 1814 en 1818 alle aanleiding vonden en dat ze dat ook met vol overgave deden, staat buiten kijf.

Officiële bals aan de vooravond én na Waterloo

Zoals David Miller terecht aangaf, stonden de officiële bals die door de verschillende spelers in samenspraak met het Brusselse stadsbestuur werden georganiseerd, met stip genoteerd in de sociale agenda van de internationale gemeenschap te Brussel in die jaren. De administratieve dossiers van ten minste een aantal van deze openbare feestelijkheden bleken integraal te worden bewaard in het Brusselse stadsarchief. Het ging om klassieke opvolgingsdossiers van een plaatselijke overheid die verband hielden met het protocol en de praktische organisatie: uitnodigen van de gasten, aankleden van de feestzaal, catering, muziek, enz. Ze bleken ook heel wat gegevens op te leveren wat betreft de organisatie van de bals zelf die het bijzonder prestigieuze en kostelijke sluitstuk vormden van haast elk van deze gelegenheden.

Om deze bals in de context van de internationale aanwezigheid beter te kunnen plaatsen, geef ik in bijlage een tijdslijn mee van welke grotere bals er tussen januari 1814 en december 1818 in Brussel werden georganiseerd. Ik geef daarbij aan wie ze organiseerde en welke archieven er verband mee hielden (zie bijlage 2).

Deze reeks zal worden overlopen aan de hand van de volgende thema's:

- Gelegenheden en algemeen beeld
- Locaties

- Gasten
- Erequadrilles
- Muzikaal kader (orkesten, dansmeesters, enz.)

Gelegenheden en algemeen beeld

In een beginfase (januari 1814 – mei 1814) werden vooral de blijde inkomst van hooggeplaatste gasten gevierd, maar al gauw stonden deze feestelijkheden in het teken van het openbaar ritueel van een nieuwe natiestaat in wording, het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden en de vieringen van verjaardagen of huwelijken van leden van het koningshuis van Oranje. Tot slot werd ook een begin gemaakt met de uitvinding van traditie rond herdenkingen zoals deze aan de Slag bij Waterloo.

De details over de praktische organisatie van de eerste blijde inkomsten bleken doorgaans schaars. De vroegste dossiers bevatten bv. geen uitgebreide correspondentie, boekhoudkundige overzichten van de gemaakte kosten of affiches met de aankondiging ervan. Brussel was nog maar pas bevrijd en er heerste nog veel chaos, zowel op bestuurlijk als op logistiek vlak. Bijgevolg beperkte men zich tot een klassieke blijde inkomst: de gezagsdragers reden te paard of in open koetsen de eregasten tegemoet, vergezeld van een *cortège* en muziek, om hen te ontvangen net buiten de stadspoorten. Vervolgens zorgde men voor een feestelijke ontvangst op het Brusselse stadhuis, steeds gevolgd door een diner en een afsluitend bal.

Een eerste, meer publiek verwelkomingsbal vond plaats op 7 juni 1814 toen een aantal lokale edelen samen met de Britse legerstaf het initiatief ondernamen deze gelegenheid te organiseren in de *Concert Noble*. Officieel heette het *Fête Offerte par les Habitans de Bruxelles au Corps d'Officiers Anglais*. Maar voor zover uit de schaars aangegeven correspondentie kon worden afleid, ging het eerder om een privé-initiatief dat door het stadsbestuur, op dat ogenblik volledig onder controle van de internationale coalitie, loyaal werd ondersteund. Het dossier bevatte onder meer een brief waarin de Burgemeester van Brussel beval om alle bedelaars uit de buurt van de *Concert Noble* te houden. De toegangscontrole werd door de lokale politie opgenomen en enkele lagere officieren van het pompiercorps moesten opdraven om ‘*armé de leur sabres seulement*’ de orde te bewaken binnen in de zaal tijdens het bal. Bij een echte privéaangelegenheid en onder normale omstandigheden, zouden deze taken zoals toegangscontrole en ordehandhaving door de organisatoren zelf worden behartigd. In dit uitzonderlijke geval nam de overheid de zaken zelf in de hand waaruit bleek dat het plaatselijke bestuur er niet al te veel vertrouwen in had dat eventueel Frans gezinde burgers uit Brussel een dergelijk bal ongemoeid zouden laten⁴⁸⁹.

Maar van zodra de internationale troepenmacht de zaken beter onder controle had, kregen de openbare feestelijkheden een heel ander karakter. We kunnen dit onder meer goed volgen via de correspondentie van de Capels die uitgebreid aan het thuisfront berichtten over de algemene feestgekte die Brussel in haar greep kreeg vanaf de lente van 1814. Vanaf het moment dat men het signaal uit Wenen in Brussel ontving dat Prins Regent Willem I de nieuwe koning der Nederlanden zou worden in april 1814, raakte het protocol pas goed op

⁴⁸⁹ “Administratieve opvolging van de officiële feestelijkheden”, 1811 – 1814, IP II 2482, Stadsarchief Brussel.

dreef. De feestelijkheden waarbij de Nederlandse koninklijke familie voortaan het voortouw nam, groeiden uit tot ware volksfeesten die de vergelijking met de traditionele, plaatselijke, katholieke feestcultuur met verve konden doorstaan. Via grote aanplakaffiches werden deze gelegenheden, net als de traditionele kermessen of carnavals, aangekondigd.

Het eerste feest uit deze reeks was de verjaardag van de prins regent die op 23 augustus 1814 (Dossier SABR – IP II 2483) werd gevierd in het Warandepark van Brussel en waarvoor zowel de boekhouding van de kosten en de affiches bewaard werden in het Brusselse Stadsarchief. In totaal kostte dit verjaardagsfeestje 10.372 fr., wat meer was dan wat de armenzorg in 1814 aan inkomsten betrof uit de inning van het recht der armen op jaarbasis. Daarvoor kregen de burgers van Brussel een volledige illuminatie van hun park (grootste kost – 6.000 fr.), een vuurwerk (1.000 fr.), muziek (1.000fr.) en 4 *mâts de cocagne* (klimmasten – goedkoopste kost – 600 fr.). Wanneer je van plan was de klimmast te bestijgen, moest je je wel op voorhand inschrijven op het stadhuis, wat de drempel wel wat verhoogd kan hebben. De affiche vermeldde expliciet de dansorkesten en kondigde ook aan dat alle cafés en danszalen de hele nacht geopend mochten blijven. Het was feest en het mocht blijkbaar ook nog wat kosten.

Al snel werd duidelijk dat kroonprins Willem (later Willem II) een veel groter feestvarken was dan zijn vader. Die laatste hield niet van openbare gelegenheden en werkte liever keihard om van zijn nieuwe koninkrijk een hecht geheel te smeden, wat hem nooit echt lukte. De jonge prins had de neiging zich weinig van protocol aan te trekken en ging los om met iedereen die hij ontmoette, daarbij ongezoeten zijn mening verkondigend over van alles en nog wat. In de *Capel Letters* werd de kroonprins beschreven als een liederlijke losbol die elke dag wanneer hij in Brussel was, feestte tot 's morgens vroeg. Het vertrouwen van de Britse officieren – hij was hun commandant vóór Wellington het van hem overnam – in zijn militaire kunnen was niet erg groot⁴⁹⁰. Misschien wel ten onrechte, want hij beschikte wel degelijk over een scherp strategisch en tactisch doorzicht. Zo vatte hij als enige het plan op om Bonaparte vanaf het ogenblik dat hij voet aan de grond zette in Antibes, tegemoet te trekken met zo veel mogelijk troepen en hem niet zijn aanloop naar Parijs te gunnen. Had hij zijn zin gekregen, was er van de 100 dagen gevolgd door de slag bij Waterloo waarschijnlijk niet veel terecht gekomen. In tactisch opzicht was zijn charge aan het eind van de slag bij Waterloo bepalend voor het behalen van de uiteindelijke overwinning. Hij raakte daarbij zelf zwaargewond⁴⁹¹.

Veel beter dan zijn vader wist hij de harten van de nieuwe onderdanen uit de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège voor zich te winnen en hij investeerde ook de nodige tijd en middelen daartoe, terwijl zijn vader zich boog over de benoeming van zijn nieuwe gouverneurs en topambtenaren. Zelfs het bal dat na diens kroning in Brussel plaatsvond (hij werd twee keer gekroond, éénmaal in Den Haag en daarna in Brussel), werd niet door Willem I zelf maar door zijn echtgenote georganiseerd omdat het hem niet schikte. Terwijl *Slender Billy* – 's zoons' bijnaam in het Britse leger – bij gelegenheid van een huwelijk in Den Haag een jaar eerder nog tijdens het bal was vertrokken om midden in de nacht per paard in één ruk – 18 uur aan één stuk – naar Brussel te galopperen in een rijtuig dat hij zelf mende, om bij zijn Britse vrienden te zijn. Voor hen organiseerde hij bal na bal in zijn privéresidentie

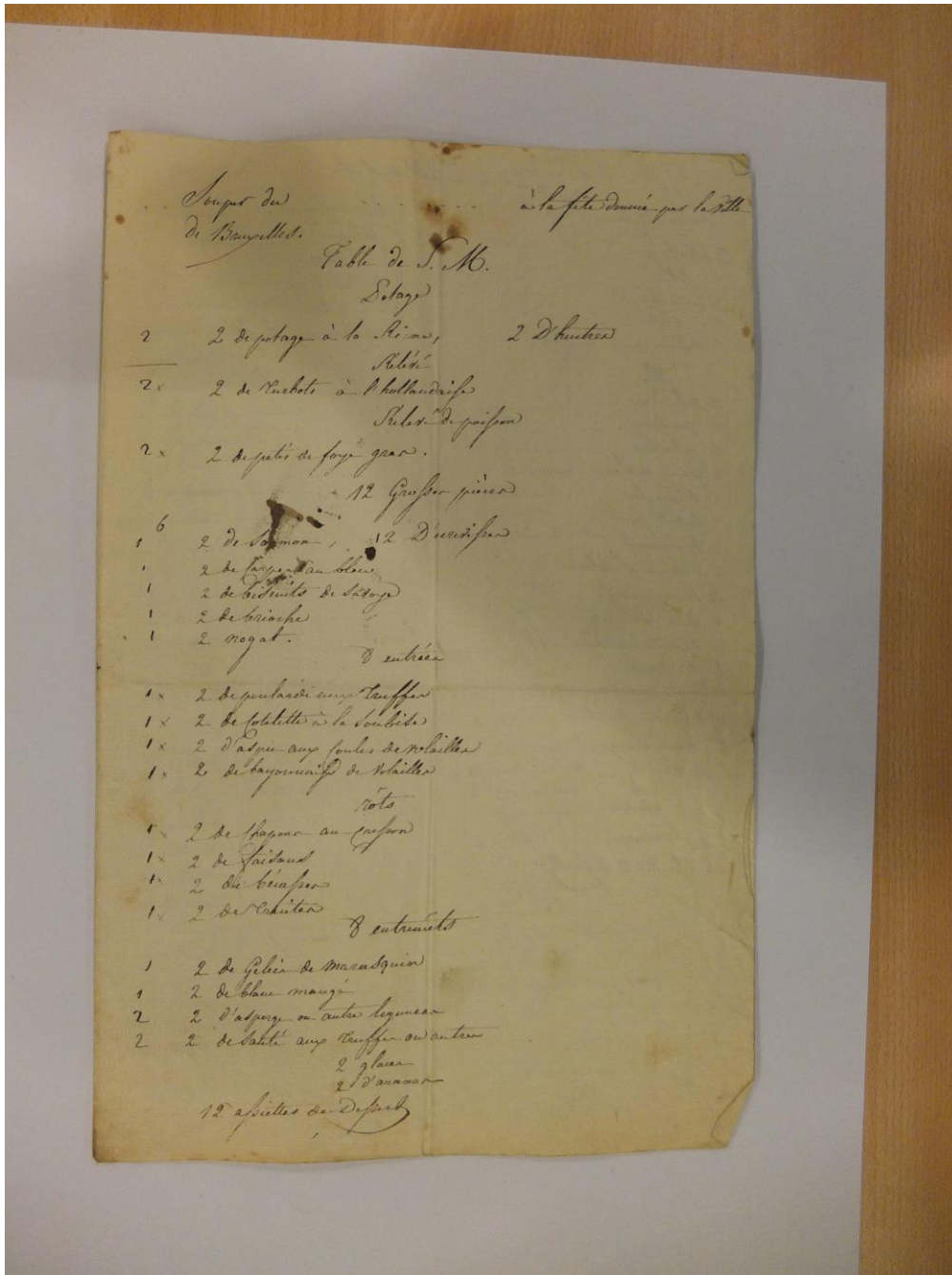
⁴⁹⁰ Capel en Uxbridge, *The Capel Letters*.

⁴⁹¹ Clausewitz, *On Wellington*.

waarbij hij telkens zowel Britse als Belgische gasten van het hoogste niveau entertainde en samenbracht. Later zou hij het huidige Paleis der Academiën, maar oorspronkelijk zijn eigen paleis, laten bouwen waarvan het grondplan kan gelezen worden als dat van een enorme balzaal, geflankeerd door twee *portes cochères* om in stijl op het bals te kunnen arriveren en achteraf weer te kunnen vertrekken. De huidige troonzaal in het Paleis de Academiën was geen troonzaal, in zo verre Willem Frederik nooit op een troon heeft gezeten in Brussel, maar een balzaal in zuivere empirestijl. Het illustreerde niet alleen een verschil in persoonlijkheid, maar duidelijk ook in generatie. Willem I was een edelman die nog met één been in het Ancien Regime stond. Zijn zoon was een voortrekker van de nieuwe Europese *fast set* die Berlijn militaire school liep, in Oxford universiteit liep, in Spanje oorlogje ging spelen en in Brussel de bloemetjes buitenzette⁴⁹².

Zoals gezegd werd hetzelfde kroningsfeest dat in Den Haag was georganiseerd een paar weken later nog een keer dunnetjes overgedaan in Brussel. Op 5 april 1815 reed een blijde inkomst uit om de vorst op te halen aan de ereboog die was opgetrokken aan de poorten van Brussel, gevolgd door een enorm diner en een groot bal op het Brusselse stadhuis (Dossier SABR – IP II 2480). Het kostenplaatje bedroeg dit keer niet minder dan 60.446,68 fr. Maar wanneer men de kosten meer in detail bekijkt, kostte een vergelijkbaar volksfeest van augustus 1814 gewoon even veel en werd het op nagenoeg identieke wijze georganiseerd. We zijn dit keer wel veel beter geïnformeerd over de inplanting van de feestelijkheden in het park. Een overzichtsplan lijstte alle attracties in minutieus detail op. Maar de grootste kosten werden ditmaal niet besteed aan het volksfeest, maar aan het vorstelijk ritueel: de oprichting van een triomfboog en estrade aan de koningspoort (in het verlengde van de Koningsstraat vandaag), de verwelkomingsceremonie aldaar (met orkest, uitreiking van eremedailles, enz.) en het avondfeest op het stadhuis van Brussel met diner en afsluitend bal. Vooral het bewaarde overzicht van de tafelschikking voor het diner spreekt tot de hedendaagse verbeelding. Per tafel werden de gerechten opgelijst.

⁴⁹² Jeroen van Zanten, *Koning Willem II: 1792-1849* (Boom, 2013).



Afbeelding Nr. 47: detail van de menukaart voor de kroning van Willem I van Oranje op het Brusselse Stadhuis – Bron: Brussels Stadsarchief SABR IP II 2480

De beste gedocumenteerde dossiers betreffen het huwelijksfeest dat de kroonprins organiseerde in de Brusselse manege op 24 oktober 1816 en een extra feestelijk bal dat hij nog een jaar later liet organiseren naar aanleiding van zijn eigen verjaardag op 16 april 1817. Deze dossiers zal ik meer in detail bespreken in de volgende puntjes, omdat de hoeveelheid archiefinformatie zo groot is, dat ze meer gerichte aandacht verdienen.

Gasten

Om te beginnen bleven, net zoals voor het befaamde bal uit het openingscitaat, de gastenlijsten van een aantal van de bals integraal bewaard. Het ging om bals die nauw aansloten bij de hofcultuur van de hofhouding te Brussel, maar ze vonden niet plaats aan het hof zelf (het huidige koninklijke paleis en/of dat van Laken), maar in een openbare ruimte die voor dit specifieke gebruik was begrensd door protocollaire ingrepen zoals toegangscontrole, gastenlijsten, enz. Alleen wie een uitnodiging kon vertonen en wie adequaat gekleed ging, mocht naar binnen. In een dossier uit 1825 zat zelfs een gedrukt, kartonnen toegangskaartje, maar men kan er van uit gaan dat vergelijkbare kaartjes ook voor de vroegere bals moeten hebben bestaan. Een rood exemplaar was bedoeld voor de dansers, een blauw voor de gasten die aan de kant zouden blijven staan als toeschouwer.



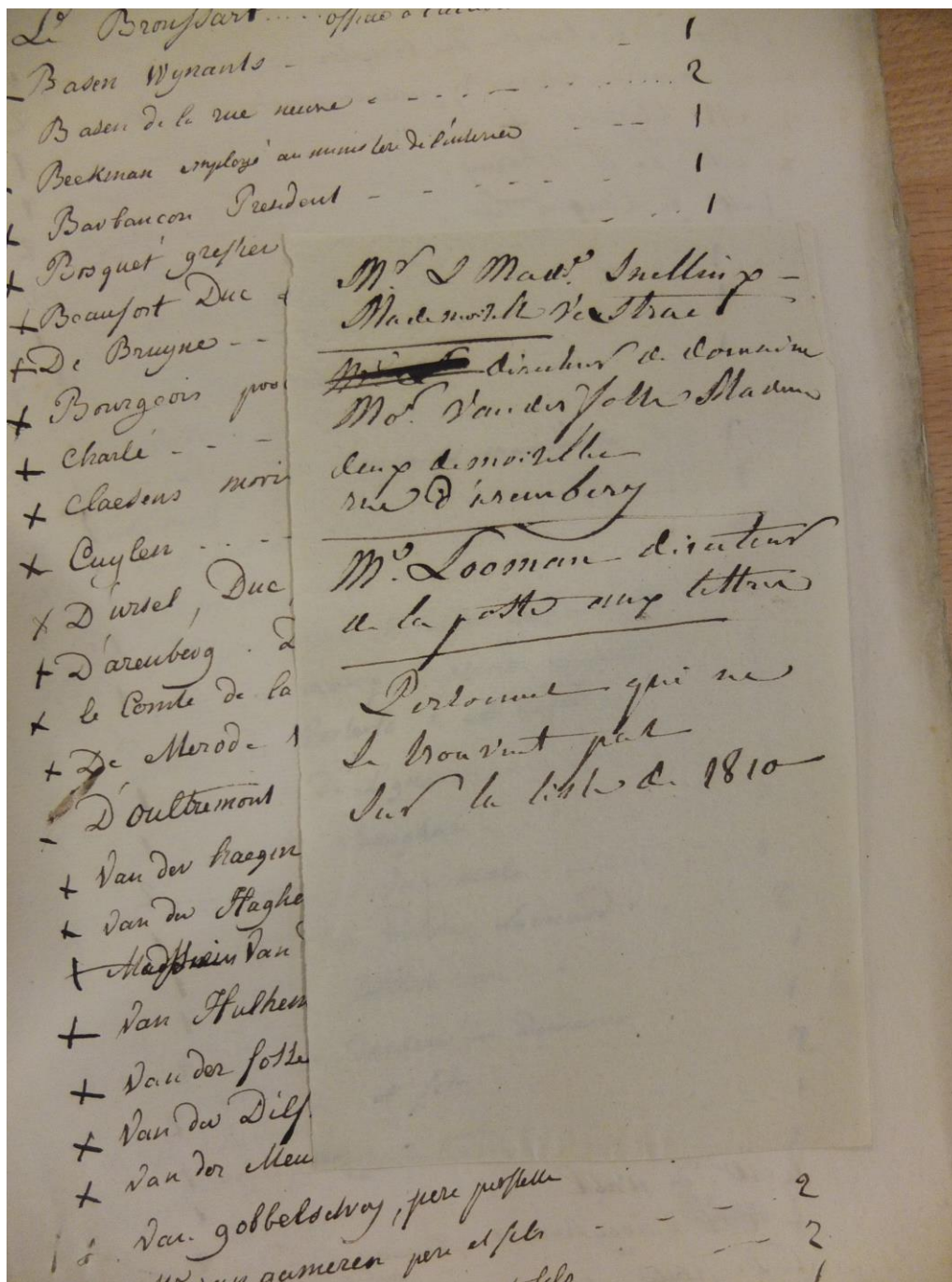
Afbeelding Nr. 48: Rood toegangskaartje voor het bal uit 1825 – Bron: Stadsarchief Brussel IP II 2479

Het bleek een algemeen onderscheid dat bij voor de meeste bals werd gemaakt: er bestonden aparte lijsten voor de dansers en de niet dansers. Ik beschouw dit opnieuw als een indicatie voor de hoge techniciteit van de toenmalige dansstijl. Vrijwel uitsluitend jongere mensen figureerden op de lijsten met dansers. Tegelijkertijd bleek het ook een indicatie voor het overstijgende karakter dat een bal als eventtype na 1800 verkreeg en waarvoor ik al eerdere voorbeelden aanhaalde in deel II. Een bal was een algemene sociale gelegenheid waar je niet noodzakelijk heen ging om te dansen, maar om elkaar te ontmoeten en je status bevestigd te zien of te verhogen. Al kon dansen op zich zowel potentieel zowel iemands status verhogen als ten gronde richten. Om die reden was het wellicht verstandiger om dit huzarenstukje over te laten aan jongeren, wiens status nog niet helemaal bevestigd was of vast lag. Voor het bal naar aanleiding van de inauguratie van Willem I op 24 september 1815 werden in totaal 861 niet dansers uitgenodigd en respectievelijk 231 en 239 dansers en danseressen. Pikant detail: de dansers betaalden 9 fl. per kop om te mogen komen dansen, terwijl de danseressen gratis naar binnen mochten. Er werden in de loop van het protocollaire compilatieproces verschillende lijsten met officieren van de verschillende nationale regimenten die in de buurt van Brussel gelegerd waren, toegevoegd. Er werden

daarbij soms namen geschrapt, waarschijnlijk omdat ze niet zo'n beste dansers waren waarvan men er een aantal extra wilde uitnodigen voor dit prestigieuze bal⁴⁹³.

Een andere opvallende eigenschap die de meeste gastenlijsten bezaten, was dat ze ogenschijnlijk gecompileerd werden op basis van oudere lijsten. In de lijst van het kroningsfeest van Willem I op 23 september 1815 zat tussen een schriftje met de lijst met de officiële uitnodigingen, een tweede, beknopt lijstje dat expliciet vermeldde: *personnes qui ne se trouvent pas sur la liste de 1810*. Vermoedelijk was het, binnen de organisatie van het protocol, de geplogenheid om, met het oog op nalatigheid of vergeetachtigheid, lijsten met genodigden samen te stellen op basis van deze van voorgaande gelegenheden. In het geval van deze dossiers, die inderdaad met het protocol te maken hadden, was het vroegste dossier er ééntje uit de napoleontische tijd – januari 1811, de viering van de geboorte van de *Roi de Rome* – en het meest recente van na de Belgische omwenteling. Veruit de meeste lijsten zaten in de dossiers van na 1815.

⁴⁹³ "Administratieve opvolging van de officiële feestelijkheden", 1815, IP II 2481, Stadsarchief Brussel.



Afbeelding Nr. 49: Lijstje met genodigden uit 1810 in een dossier van 1815 – Bron: Brussels Stadsarchief IP II 2481

Dit doet vermoeden dat de continuïteit van de administratie rond het protocol in de praktijk tevens leidde tot een vorm van continuïteit in de vorm en inhoud van het hofritueel. Indien dit zo was, was dit niet zonder betekenis, omdat net tijdens het voorgaande, napoleontische, bewind het openbare gedeelte daarvan sterk was bijgestuurd (cfr. hoofdstuk 5 van deel II). Te sterk teruggrijpen naar het uiterlijk vertoon dat daarmee samenhang, zou mogelijks een smet geworpen hebben op het restauratieprogramma dat de oude continentale monarchieën voor ogen hadden nadat ze de usurpator Bonaparte in de pan hadden gehakt. Tegelijkertijd had die usurpator zelf ook alleen maar voortgeborduurd op een eeuwenoude traditie van vorstelijk vertoon. De reden waarom hij het programma in spectaculaire zin had aangepast,

was omdat hij als nieuwkomer in de Europese arena, zijn pas verworven macht moest zien te legitimeren. Hij was geen erfgenaam van kroon of troon, hij had die eigenhandig veroverd. Daarmee vertoonde hij op een vreemde manier gelijkenissen met Willem I toen die op het Congres van Wenen tot koning van de Verenigde Nederlanden werd gebombardeerd. Willem had de Belgische kroon niet via huwelijkspolitiek of overerving verkregen, maar via diplomatieke onderhandelingen die buiten hem om werden gevoerd.

Napoleon schakelde de parafernalia van weleer, de troon, kroon, scepter, mantels enz. in maar vond ook een nieuw staatsritueel uit, waarvan de symboliek en de beeldtaal een historiciteit opeisten die tot dan toe ongebruikelijk was. De overbekende goudkleurige bijen (het waren eigenlijk cicaden) waarmee zijn keizerlijke mantel was bestikt tijdens zijn eigenhandige kroning tot keizer in 1804 (de *sacre*), verwezen bijvoorbeeld naar een vermoed, maar nooit bewezen, Merovingisch koningssymbool. Tijdens de massale troepenparade in het camp van Boulogne, eveneens in 1804, waarbij de eerste werden uitgereikt, lagen de helm, het zwaard en het schild van de mythische ridder Baillard aan zijn voeten, enz. Het was een nieuwe vorm van uitgevonden traditie met een historiserende dimensie die binnen de context van de bestaande Europese vorstenhuizen voorheen onbekend was⁴⁹⁴.

De massale semi-openbare bals die Napoleon organiseerde om zijn regering pracht en praal bij te zetten, pasten in hetzelfde opzet. Door op die bals zijn officieren en hun partners de *quadrille d'honneurs* uit zijn *Grande Armée* te laten bevolken, bereikte hij twee zaken: hij zette de culturele en militaire superioriteit van zijn hof in de verf en aangezien deze officieren uit alle delen van Europa werden gerekruteerd, verkregen deze bals een ongekennde internationale uitstraling. Het Nederlandse vorstenhuis zou in menig opzicht terugrijpen naar deze Napoleontische symboliek en vormkenmerken. De bals nieuwe stijl waren massa-evenementen, die plaatsvonden in de semi-openbare ruimte, voor een internationaal publiek en waarbij voor de *quadrille d'honneurs* bijzonder gericht deelnemers werd gerekruteerd. Zoals we nog zullen zien, stond de vernieuwende vorm van hun representatief karakter bij deze ceremoniële openingsdansen daarbij voorop.

Tegelijkertijd viel de continuïteit van het protocol ook pas echt op te maken door na te gaan wie, wanneer en waarvoor werd uitgenodigd door het hof, en de keuzes van het nieuwe regime te vergelijken met wat vóór de komst van de Fransen gebruikelijk was aan het Brusselse hof onder Oostenrijks gezag. Dit was niet in strikte zin mogelijk omdat, voor zo ver kon worden nagegaan, de dossiers over het protocol van dat hof niet in dezelfde mate bewaard werden om een vergelijkingsbasis te bieden. Het zou ook een titanenwerk geweest zijn om elke naam en titel van wie op dergelijke lijsten voorkwam te identificeren, net zoals dit haast onmogelijk was voor de lijsten uit de Hollandse tijd. Enkele pogingen daartoe liepen al snel vast door een gebrek aan systematisch genealogisch onderzoek over deze periode. Voor Groot-Britannië beschikken we met *The Peerage* over een onovertroffen systematische reeks contemporaine bronnen die er precies op was gericht om de familiale banden van wie

⁴⁹⁴ Hugues, *Forging Napoleon's Grande Armée: Motivation, Military Culture, and Masculinity in the French Army 1800-1808 (Warfare and Culture)*, de zogenaamde bijen (het waren eigenlijk cicades) werden in 1653 in de kathedraal van Doornik ontdekt in een graf dat toen werd toegeschreven aan Childerik de Iste & Baillard is wel degelijk een historische ridder uit de 14de eeuw, maar verhalen over zijn heldendaden (vooral dan van zijn paard – het ros beiaard) bleven als mythische volksverhalen voortleven in heel Europa.

met het lidmaatschap daarvan te maken kreeg, in kaart te brengen. Voor de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège bestaan dergelijke betrouwbare bronnen helaas niet.

Maar de vergelijking was wel mogelijk op een ander niveau, nl. dat van het protocol zelf. Wat was het verschil met de Oostenrijkse tijd na 20 jaar Franse, republikeinse en later napoleontische heerschappij? Als men de opmerkingen van Duquenne mag geloven werd in de Oostenrijkse tijd tot op het laatst sterk vast gehouden aan de scheiding tussen het hof zelf op de Coudenberg – waar enkel edelen officieel werden ontvangen – en de representatie van het hof naar buiten toe. Burgers werden door het Brusselse hof tijdens feestelijkheden bv. in de schouwburg of de *Concert Noble* ontvangen waar de regent *acte de présence* gaf. Ik vermoed dat het hof precies deze plekken verkoos omdat deze tijdens hun dagelijkse bedrijvigheid al veel langer geen onderscheid meer werd gemaakt tussen de standen. Wie genoeg kon betalen en goede connecties had, was er altijd welkom geweest. Omdat het om privaat uitgebate gebouwen ging die in menig opzicht functioneerden als publieke plaatsen, vormden ze een soort tussenruimte tussen het openbare domein van straten en pleinen en het private domein dat het hof traditioneel altijd was. Geografisch bekeken, lagen ze ook dicht bij elkaar in de buurt⁴⁹⁵.

De protocollaire lijsten uit de dossiers voor de Hollandse Bestuur gingen vooral over bals die plaatsvonden buiten de ruimtelijkheid van het hof zelf (zie volgende puntje over de locaties). Maar dat het enige bal dat plaatsvond naar aanleiding van een kroning van een nieuwe vorst of het huwelijk van de kroonprins louter en alleen buiten het hof plaatsvond, was wel een teken aan de wand. Er werd na twintig jaar Franse overheersing, zelfs geen hofbal meer georganiseerd zoals tijdens het Ancien Regime wel het geval zou zijn geweest, maar enkel nog dit soort massa-evenement, waarbij het hof de regie en de organisatie stevig in handen nam. In zekere zin kan men deze gang van zaken beschouwen als een continuering van de Napoleontische hervorming, zowel wat betreft de vormelijke aspecten van de organisatie als omwille van de grootschaligheid ervan.

De keuze om voor dit soort gelegenheden massaal veel gasten uit te nodigen leidde tot bepaalde keuzes. Wanneer het protocol, dat onder scherp toezicht stond van de vorst, er klaarblijkelijk naar streefde een sociaal divers publiek voor dergelijke feestelijkheden uit te nodigen, dan lag dit volledig in de lijn van wat Napoleon voordien had gedaan. Het was een indicatie voor het onmiskenbare feit dat ook Willem I op zoek was naar een legitimatie van zijn nieuw verworven status als monarch over twee volkeren. Hij moest daarbij rekening houden met het verschillende karakter tussen Noord en Zuid, zeker wat betreft de plaatselijke feestcultuur.

Voor de Napoleontische bals kennen we de gastenlijsten niet zo gedetailleerd, maar informeerden verschillende ooggetuigen zoals Stendhal ons over hun gemengd sociale karakter. Bij de bals die Willem I organiseerde kunnen we alleen maar vaststellen dat dit welhaast in overtreffende trap het geval was. Men zou zelfs kunnen spreken van een soort geijkte vertegenwoordiging van de maatschappij wanneer men de lijst van *personnes de distinction* overschouwde die door de kersverse vorst voor zijn inauguratiebal op 24/09/1815 werden uitgenodigd. De naam van Basse, *négotiant*, prijkt twee plaatsen boven deze van Beaufort, *Duc*; en Cavoly, *médecin* staat maar enkele plaatsen van de ons bekende De

⁴⁹⁵ Duquenne, “La Salle du Concert Noble construite à Bruxelles en 1779”.

Mérode-Westerloo, *Comte*. Mr en Mad. Ney, *receveur* staat op dezelfde lijst als De Lannoy, *Comte* enz⁴⁹⁶. De recepten die Napoleon ontwikkelde om zijn nieuwe keizerlijke status verkocht te krijgen aan zijn eigen republikeins gezinde establishment en verder in heel Europa, werden op de keper beschouwd door Willem I met relatief weinig bijsturingen overgenomen. De reden daarvoor was omdat hij in feite een heel gelijkaardig doel nastreefde: zijn nieuw verworven status als Koning te verkopen aan een kritisch toekijkende elite die hij nodig had om zijn status als vorst te kunnen vestigen. Enerzijds gold zijn ambitie voor (de elites van) zijn pas verworven volk en land, maar anderzijds was hij er evenzeer op uit de rest van Europa te overtuigen. Anderen hadden de beslissing genomen in Wenen. Hij moest ook hen warm zien te houden in functie van zijn koningschap⁴⁹⁷.

Deze aanpak markeerde de breuk met het Ancien Régime op twee manieren. Enerzijds omdat het tijdens het Oostenrijkse bewind ondenkbaar moet zijn geweest dat een vorstelijk persoon zich dergelijke propagandistische inspanningen zou moeten getroosten om in de gratie van zijn bevolking of de ander Europese vorstenhuizen te komen. Anderzijds omdat ondanks de ambitie van de geallieerden om de restauratie van het Ancien Regime zo snel mogelijk door te voeren, ze toch moesten toegeven dat er sinds 1789 een aantal zaken in de maatschappij waren veranderd die je niet zomaar terug kon ombuigen. Het feit dat Willem I meteen drie bonapartisten tot zijn regering toeliet had daar zeker ook mee te maken. *If you can't beat them, join them!*

Het was van meet af aan duidelijk dat Willems' nieuwe koninkrijk niet bepaald gekenmerkt werd door een tot voorbeeld strekkende eenheid van cultuur, taal of zeden. Er was derhalve ook helemaal geen sprake van een terugkeer naar de Oostenrijkse glorie van voor 1795. De legitimiteit van een vorst kon voortaan met succes in vraag kon worden gesteld. En dat gebeurde na amper 15 jaar opnieuw zoals we inmiddels weten. Niet voor niets zou Leopold I nadien niet langer een Koning van België kunnen zijn, maar Koning der Belgen, het eerste gekroonde hoofd binnen Europa dat over een volk regeerde en niet over een territorium⁴⁹⁸.

Ten slotte sprak uit deze aanpak ook het besef dat je de ijzeren wet van de mode niet met je handen kon breken. In de Zuidelijke Nederlanden besepte men al veel langer dan in het Noorden dat als de capaciteit bezaten sociale en culturele verschillen te overstijgen. Het hoeft daarom niet te verbazen dat in een maatschappij die zichzelf als dynamisch en veranderlijk beschouwde, als daardoor net het grootste prestige genoten. Als waren inmiddels uitgegroeid tot evenementen waar de opheffing van de oude standen met veel luister in volle openbaarheid werden gecelebreerd en omarmd.

Onder meer de gezusters Capel ondervonden dat niet alleen de mannelijke dansers veel beter konden dansen dan hun Engelse tegenpolen, maar dat ze er bovendien niet helemaal prat op konden gaan dat ze tijdens een bal in Brussel enkel te maken zouden krijgen met leden van hun eigen rang of stand:

⁴⁹⁶ "Administratieve opvolging van de officiële feestelijkheden", 1815.

⁴⁹⁷ Stefan Dudink, "Legs Fit for a King: Masculinity in the Staging of the Dutch Restoration Monarchy, 1813-1819", *BMGN - Low Countries Historical Review* 127, nr. 1 (19 maart 2012): 45, <https://doi.org/10.18352/bmgn-1chr.1565>.

⁴⁹⁸ Gita Deneckere, *Leopold I: de eerste koning van Europa* (De Bezige Bij Antwerpen, 2012).

The dancing however is beautifull, at least in the Women; the Men are all like a set of dancing masters – and dance much too well, as most of our Country Men dance too ill...

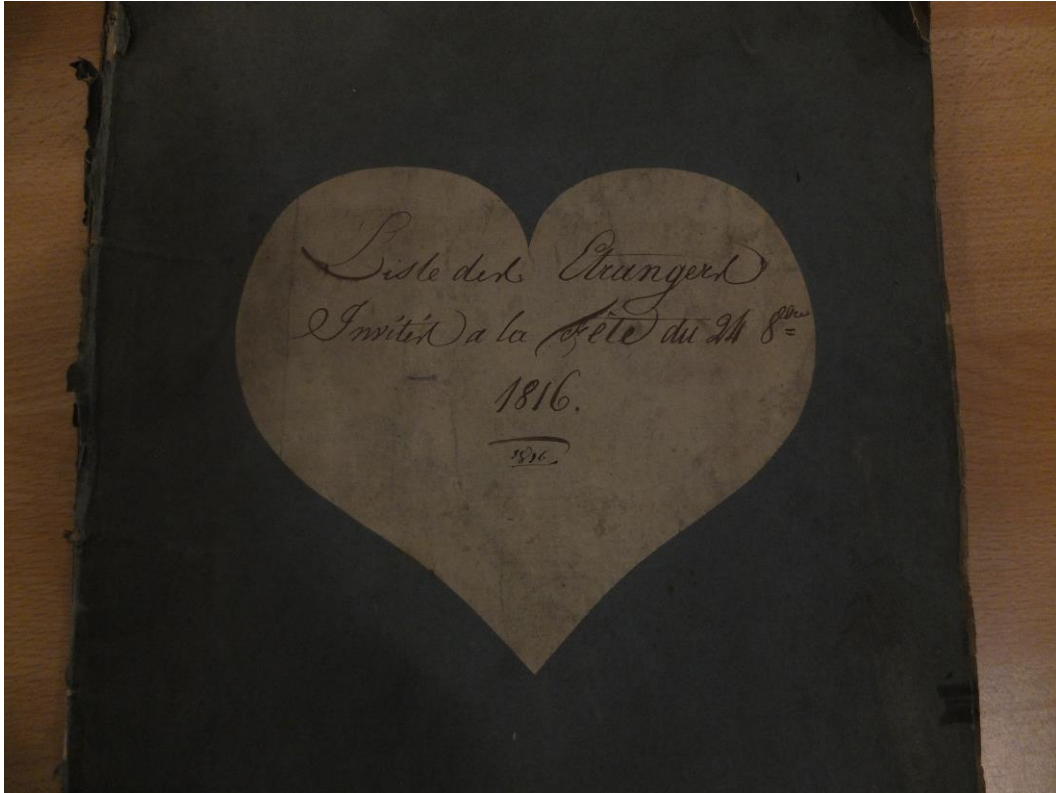
Capel Letters, pg 66

The subscription Balls have begun, the first was last Saterdag, when the English Ladies caused great discontent to Belgian Cavaliers because we all refused them engagements when they asked us to dance, and wrong as I know this was, you will I am sure allow & agree with us in saying that it is a Great Bore to dance the whole Evening with Creatures who look like Shoemakers and Tallow Chandlers and with whom we are not acquainted even by sight much less by name, for it is not the fashion to wait for an introduction...

Capel Letters, pg 79⁴⁹⁹

Wat een verder eerder vluchtige analyse van de gastenlijsten nog aantoonde, was bv. dat de internationale gemeenschap in Brussel in het algemeen en de Britse gemeenschap in het bijzonder, tot 1817 nog steeds sterk aanwezig was. Voor het huwelijksbal van de kroonprins op 24 oktober 1816 met zijn kersverse Russische echtgenote werd zelfs een aparte gastenlijst met internationale gasten samengesteld. Het gros van de genodigden waren Britten die nog steeds op permanente basis in Brussel schenen te verblijven. Dat viel af te leiden uit de correspondentie adressen die naast iedere naam op de lijst werd genoteerd: er stonden opvallend weinig hotels tussen. Het feit dat de kroonprins zo'n voorkeur had voor Britse genodigden, hoefde opnieuw niet zo zeer te verbazen, gezien 's mans voorkeur voor de Britse cultuur en zijn uitgebreide sociale connecties in het Brussels/Britse milieu. Op het kaftje waarmee het schriftje was omwikkeld waarin de namen alfabetisch stonden opgesomd, prijkte de titel in een uitgesneden hartje.

⁴⁹⁹ Capel en Uxbridge, *The Capel Letters*.



Afbeelding Nr. 50: Hartje op het koftje met de namenlijst van de internationale genodigden op het bal van de toekomstige Willem II van Oranje – Bron: Stadsarchief Brussel IP II 2481

Het contrast met het huwelijksbal van zijn broer Frederik in 1825, dat eveneens in een dossier van het Brusselse stadsarchief zat, kon haast niet groter zijn. De bezorgdheid van de organisatoren van dit bal en feest was eerder of er wel voldoende Belgische gasten zouden komen opdagen. Als het aantal afzeggingen per brief een indicatie kon zijn voor de populariteit van een koningshuis, dan leek dit wel een delicate illustratie hiervan.



Afbeelding Nr. 51: Stapels met afzeggingen voor huwelijk Frederik van Oranje. De afzeggingen liggen rechts, de bevestigingen links – Bron: Stadsarchief Brussel IP II 2479

Locaties

De politieke geladenheid van de locaties waarin de officiële bals plaatsvonden kwam al even ter sprake, maar wat kunnen we leren over deze locaties en hun gebruik op zich? Bij aanvang van dit type van festiviteiten werd vooral de *Concert Noble* ingeschakeld voor de bals. De Schouwburg bood zeker een alternatief, maar viel wellicht veel duurder uit en misschien was ze zelfs een tikkeltje te groot voor het aantal genodigden dat men beoogde. Tijdens het eerste kwart van de 19de eeuw was een druk salon waar zoveel mensen aanwezig waren dat men nauwelijks een vin kon verroeren, een teken van een geslaagde avond. Men had het liever niet te leeg bij dergelijke gelegenheden en een enorme zaal zoals die van het theater was niet zo eenvoudig op een risicoloze manier te vullen met voldoende volk.

Zoals aangehaald in hoofdstuk 3 van deel II, lagen de verkoopcijfers van de tickets voor de meest prestigieuze bals soms buitensporig hoog. Menig auteur in binnen- en buitenland vroeg zich af of iedereen wel binnen kon in de zaal, laat staan kon dansen. De cijfers zien er op eerste gezicht inderdaad overdreven uit als je ervan uitgaat dat a) iedereen tegelijkertijd aanwezig was, b) dat iedereen die naar een bal kwam de intentie had om minstens éénmaal te dansen. Noch de eerste, noch de tweede veronderstelling strookten met de toenmalige zeden. Uiteindelijk danste maar een deel van de genodigden effectief tijdens een bal. Bovendien kwam niet iedereen op hetzelfde moment aan, laat staan dat iedereen de hele avond op hetzelfde bal aanwezig bleef. Het was de hele avond eerder een komen en gaan. Sommige gasten namen verschillende engagements aan voor één avond en zwierven dan

van één bal naar een ander. Terwijl ze op het ene misschien één keer dansten, tijdens de pauze van een ander bal dineerden en tussendoor vooral sociale contacten onderhielden. Op die manier was een bal een sociaal gebeuren dat verschillende agenda's tegelijk kon dienen.

Na verloop van tijd werden de meer officiële gelegenheden, zoals de kroning van Willem I en blijde inkomsten ter gelegenheid van zijn verjaardag of andere festiviteiten, in de ridderzaal van het Brusselse stadhuis georganiseerd. De grote gotische ruimtes die het stadhuis historisch bezat, dienden het doel dat men voor ogen had wellicht zonder veel organisatorische kopzorgen. Uit de rekeningen bleek wel dat een groot deel van het budget werd uitgetrokken voor de aankleding van de zaal. Ter gelegenheid van het bal en het diner voor de kroning van Willem I (Dossier SABR – IP II 2480) werd de zaal voorzien van een orkestbak, een dansvloer en een ingeklede eetzaal voor de tafels van het buffet – kostprijs 6.328, 88 frank aan Put en Jambers die deze klus klaarden, meer dan 10 % van de totale kost van het hele feest inclusief ontvangst, volksfeesten en het diner. Het diner en bal zelf kostten 22.579, 43 frank. In vergelijking daarmee nam de aankleding van een zaal een fikse hap uit dat budget. Enkel het eten en de drank kostten samen nog meer.

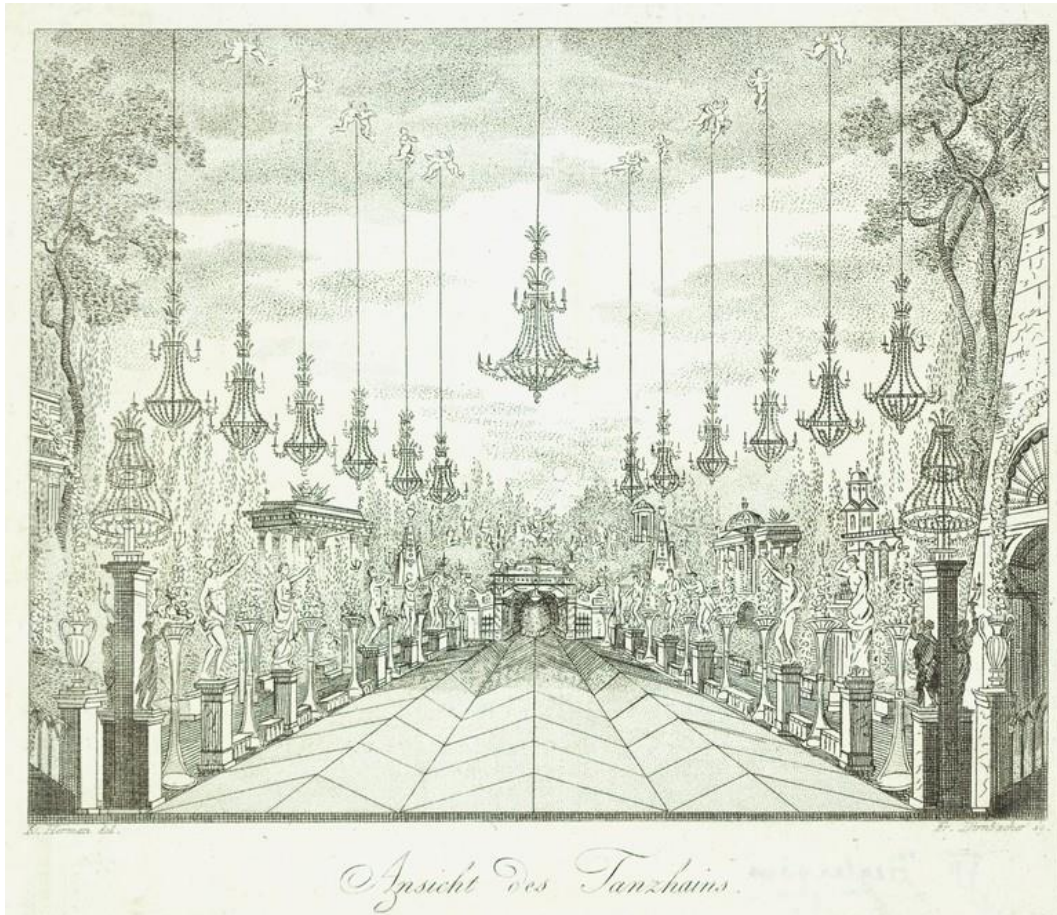
Maar het grootschaligste feest waarover informatie terug te vinden was in het Brusselse stadsarchief, bleek het huwelijksbal van kroonprins Willem-Frederik dat op 24 oktober 1816 plaatsvond in de Brusselse manège (Dossier SABR IP II 2481). Dit complex werd amper 15 jaar later tijdens de omwenteling van 1830 vernield tijdens de beschietingen rond het park van Brussel. Dankzij dit dossier beschikken we vandaag over enkele unieke grondplannen van deze ruimte. Ze mat +/-90 meter in de lengte en 18 meter in de breedte. Naast de rijbaan zelf, was er ook nog een cirkelvormige dressuurruimte. De rijzaal werd omgetoverd tot een balzaal, de dressuurruimte tot tijdelijk theater waarin een feestcantate werd gezongen ter ere van het jonge vorstenpaar.

De verhuis naar de manege had tot enig doel de massa gasten die de kroonprins in Brussel wilde uitnodigen, toe te laten. De kosten rezen compleet de pan uit en overtroffen deze van een jaar eerder voor de kroning van zijn vader. Bij een aanvankelijke schatting van de kost om de manege om te toveren tot balzaal, schreef men 31.000 frank in de begroting in. Het bestek van de ontwerpers landde bij 61.025, 37 frank. Het is onbekend hoeveel het uiteindelijk gekost heeft. Maar het was dan ook een spektakelstuk dat zijn gelijke in Europa op dat ogenblik niet kende. Het ontwerp was van een zeker Ch. Versé, een decorateur uit het Brusselse uit die jaren waarover verder weinig bekend is. De gelijkenis met het interieur van de Weense Apollosaal van rond diezelfde tijd was mijns inziens zo sprekend dat ik vermoed dat deze vermoedelijk model heeft gestaan voor de Brusselse creatie van Versé. De ets van de Weense zaal in kwestie bestond al sinds 1808. Al moet men uitkijken om de Apollosaal een typische Weense constructie te noemen. Ze was uniek omdat ze bij haar opening zeker de grootste balzaal van Wenen was en bijgevolg uniek, maar bovendien omdat haar eigenaar een Franse militaire bandagist (iemand die verbanden maakte om gewonden te verzorgen) was die met het Franse leger mee was gemarcheerd tot in Wenen en zich daar had gevestigd⁵⁰⁰. Ze was derhalve eveneens de vrucht van een militaire invasie en de daarmee gepaard gaande culturele mobiliteit.

⁵⁰⁰ *Kritik über den Apollo-Saal, nebst einigen rezensirenden Bemerkungen über die bereits erschienenen Schilderungen desselben*, 1808.



Afbeelding Nr. 52: gouache schets van het interieur van de balzaal – Bron: Stadsarchief Brussel IP II 2481



Afbeelding Nr. 53: Het interieur van de Apollosaal in Wenen ca 1808. De gelijkenis met de gouache is sprekend – Bron: Wikimedia Commons

Erequadrilles

Tonight, there is to be a Grand Masqued Ball given by the Prince, & the preparations for which have occupied the whole town for the last fortnight. He is to perform in a Quadrille composed of 32 people which has been in constant practice for some days. Georgy was one of the Number named by him, & had had her Uniform made up for the purpose...

*The Capel Letters, pg 83*⁵⁰¹

Dit citaat illustreerde wellicht nog het beste de invloed van de Napoleontische hofcultuur op het nieuwe Hollandse hof in wording te Brussel. De initiatiefnemer was opnieuw de kroonprins (Willem Frederik – de latere Willem II), de gelegenheid zonder twijfel *mardi gras* van de carnavalsweek van 1815. Dat was 06/02/1815, aangezien de brief vaagweg begin februari 1815 gedateerd werd door de uitgevers van deze compilatie aan *The Capel Letters*. Twee zaken springen in het oog: de 32 dansers en het begrip uniform, dat voor deze gelegenheid speciaal op maat werd gemaakt van de danseres in kwestie (iets verder in de tekst wordt het kostuum in kwestie expliciet een domino genoemd). Een quadrille werd normaal met 8 dansers (4 koppels) gedanst. De choreografische complexiteit van een

⁵⁰¹ Capel en Uxbridge.

quadrille met vier keer zo veel koppels (4X8 = 32 dansers) moet onbeschrijflijk zijn geweest en vergde inderdaad lange dagen aan repetities voor amateurdansers om het geheel aanvaardbaar voor de dag te laten komen. Het proces was waarschijnlijk heel gelijklopend met wat er tijdens de quadrilles aan het Napoleontische hof werd opgevoerd, al is het gissen naar welke choreografie het ditmaal geweest zou kunnen zijn.

Maar niet enkel voor dergelijke private initiatieven werden complexere quadrilles gecomponeerd en georganiseerd. Met name voor de belangrijkste officiële bals die in Brussel plaatsvonden in deze periode gebeurde dit regelmatig. Anders dan bij de Napoleontische hofbals zijn we ditmaal rechtstreeks via de archieven in detail geïnformeerd over wie er danste, wie de muziek verzorgde en wie de choreografie ontwierp. De boekhouding van deze gelegenheden bevatte onder meer de namen van het artistieke personeel, maar tevens ook de correspondentie die werd gevoerd om een select gezelschap van dansers en danseressen uit te nodigen om in de ere-quadrilles te figureren.

Voor de ere-quadrille die het bal in het Brusselse Stadhuis opende naar aanleiding van de kroning van Willem I tot Koning der Nederlanden, werden de volgende personen uitgenodigd:

Dames:

D'hoogvorst
Vanlanghendonck
De Ham
d'Affaytati de Ghistelle
de Liedekerke
d'Oultremont
St Vaast
de Alegembe d'Auweghem
Bastijn-Winants
de Bruyn d'Hovorst ainée
Longpré
de Spangen d'Uyternesse
Dutoit
Meeus Vanderborght
de Wijkerslooth de Rooyesteyn
Roest D'Alkemade

Aan de achterkant stond ook nog een vluchtige opsomming van mannelijke dansers, netjes opgedeeld in lijstjes 8 of 9 namen (waarvan sommige doorstreept of onleesbaar gemaakt)

Heren:

Eerste lijst:

3. De Neuforge
4. J. Reus
5. Schumacker

6. Palmaert
7. A. Baudier
8. J. Darys (doorstreept)
9. Festraels
10. Sterkcx
11. Desmet

Tweede lijst:

12. De Comp
13. d'Hoogvorst
14. Verman
15. J. Baesen
16. Willems
17. Van Gobelschrog (doorstreept)
18. De Knijff

Het lijkt erop dat dit eerder een kladje was. In vergelijking met de 16 dames, was hun adellijk gehalte hetzij niet meer te achterhalen, hetzij onbestaande. De danseressen konden allen beogen op oude adellijke titels, hetzij zich beroemen op echtgenoten of vaders op jacht naar een vernieuwde adellijke titel onder het nieuwe Hollandse bewind.

Gezien de 32 dansers die men voor ogen had, zijn veel configuraties (1X32, 2X16, 4X8, enz.) mogelijk voor de erequadrille, maar dat het lastig genoeg moet zijn geweest om te worden ingeoeffend, staat buiten kijf. Sr Huot, Maître de Ballet werd 60 frank betaald, zowel voor de repetitie als het bal zelf. Dat kwam neer op de uitkoopsom voor 5 bals voor een dansmeester van zijn statuur. Claude Huot (1764 – 1848) was een Parijs dansmeester die in Brussel verzeild geraakt was rond 1799, waar hij danslessen begon aan te bieden. Tussen 1826 en 1830 zou hij als *maître de danse des jeunes princes* verbonden zijn aan het hof van de prinsen van Oranje in Den Haag⁵⁰². Het steile carrièrepad van een muzikant tot een aanstelling aan het hof, liep wel vaker via dit soort opdrachten, zoals we nog zullen zien.

Het orkest dat het bal begeleidde stond zoals steeds tijdens dit soort gelegenheden onder leiding van De Brou, een klarinettist uit het orkest van het Théâtre Royale (de muntschouwburg), net zoals zijn collega Immers (die u in deel II ontmoette in dezelfde hoedanigheid van dansorkest-leider, maar dan van Le Concert in Aalst). Hij leidde het 35 koppig orkest van de volgende samenstelling:

- 12 violons
- 3 Flûtes
- 3 Cors
- 2 hautbois
- 2 trompettes
- 3 basses
- 1 violoncelle

⁵⁰² Jean-Philippe Van Aelbrouck, Dictionnaire des danseurs: chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830 (Bruxelles: Editions Mardaga, 1994), 139 – 140.

- 1 trombone
- 1 serpent
- 1 basson
- 1 timbale
- 1 grosse caisse
- 1 cimbalier
- 3 clarinettes

Elke muzikant kreeg 12 frank uitbetaald voor zowel het concert (begeleiding van een gezongen cantate) als voor het bal 's avonds. Wat neerkomt op dezelfde 6 frank als zijn collega Immers in Aalst opstreek voor een dergelijke opdracht. Het orkest van de Muntschouwborg telde in die dagen exact 35 muzikanten, maar ze werden veel minder goed betaald. Het is niet te bewijzen dat zij het waren die deze rol toen vervulden, maar ik acht het zeker niet onwaarschijnlijk, zeker omdat de zangers en zangeressen die de erecantate verzorgden wel degelijk deze van de schouwborg waren. Tenslotte verzorgde De Brou zelf voor zowel directie als compositie en het kopiëren van de partijen voor de erequadrille en streek daarvoor 100 frank op als ereloon. Alle muziek samen kostte die dag 1.009 frank, wat men, met de woorden van Leopold II, duur geluid zou kunnen noemen⁵⁰³.

Zoals ik al eerder liet uitschijnen, was het huwelijksfeest dat zijn zoon een jaar later organiseerde nog een pak grootschaliger opgevat. Ook toen werd het bal met een erequadrille geopend en beschikken we over zeer veel informatie over hoe deze georganiseerd werd. De lijsten van dames en heren die gevraagd werden om voor de troon een quadrille op te voeren zijn ditmaal veel langer en omvatten alle hofdames en mannelijke hofdignitarissen die ter beschikking stonden. Het hofleven van de Oranjes was na één jaar op de troon blijkbaar op kruissnelheid geraakt.

Enkele brieven waarin bevestigd of geweigerd werd om deel te nemen, bleven eveneens bewaard. Op één na bleken het allemaal bevestigingen:

Heren

- G. Baron de Saint Vaast fils
- De Liedekercke Beaufort

Dames

4. D'Oultremont
5. De la Tann
6. Charlotte Vanlanghendonck
7. Adèle Baesen de Houtain
8. Madame et Mademoiselle de Burbure

Dat men ditmaal meer mensen aanschreef kan te maken hebben gehad met de uitzonderlijke grootschaligheid van de ruimte waarin men een quadrille tot haar recht wilde

⁵⁰³ "Administratieve opvolging van de officiële feestelijkheden", 1814 1811.

laten komen. 32 dansers en danseressen zouden niet volstaan, maar hoeveel het er uiteindelijk werden, kon niet worden bevestigd..

Dansorkesten

De naam is al een paar keer gevallen: Debrou, Debrouw of Debroux, één van de twee klarinettisten uit het orkest van de Koninklijke Schouwburg in Brussel. Zijn naam dook op in alle dossiers uit het Brusselse Stadsarchief. Te beginnen bij de feestelijkheden die georganiseerd werden naar aanleiding van de geboorte van Napoleons zoon (le Roy de Rome) in 1811 tot en met het huwelijksfeest van Willem Frederik in 1825. Hij schopte het later nog tot hofmuzikant onder Willem I en hij was ongetwijfeld een toonaangevend figuur in zijn tijd. Maar verder is er over hem helemaal niets bekend: niet waar hij geboren werd, waar hij zijn vak leerde, niet welke arrangementen of composities aan hem kunnen worden toegeschreven. Er is zelfs geen enkel ander biografisch lemma in geen enkele encyclopedie terug te vinden.

Buiten een buitensporig aantal offertes en/of kwitanties (soms beide en met opmerkelijke verschillen) waarin tot in het kleinste detail de bezettingen en betalingen aan muzikanten werden opgelijst, is er geen enkele compositie of handschrift van hem terug te vinden in de meest toonaangevende bibliotheken in binnen- en buitenland waarvan de catalogi online te doorzoeken vallen. Zelfs RISM.info bleek hem niet te kennen. Google zijn naam en de enige referenties die opduiken zijn er uit almanakken, jaarboeken of dergelijke, waarin hij vermeldt staat als hofmuzikant

Zo komt hij voor in de Almanach voor Brussel uit 1820 op pagina 217 van het supplement:

*Debroux, première clarinette de la musique du Roi, montagne Ste Elisabeth s. 6, n. 1211*⁵⁰⁴

En op pagina VII van de Annuaire de la province de la Flandre-orientale uit 1819, waarin de hele bezetting van het hoforkest stond opgelijst:

MUSIQUE PARTICULIÈRE DU ROI

MM Charles Borremans Directeur
Gensse violon solo
Vanderplanken premier violon
Joseph Borremans quinte et accompagnateur de piano
G Beckman premier violoncelle
J Cardon première flûte
Artot premier cor
Debroux première clarinette
Lintermans premier basson
Meysser seconde quinte et bibliothécaire de la musique
Robberechts premier violon honoraire
*JH Mees professeur et composit de musique*⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Anon., *Almanach du commerce de Bruxelles* (Chez Ad. Stapleux, imprimeur du Roi, 1820).

⁵⁰⁵ *Annuaire de la province de la Flandre-orientale* (Vanderhaeghe-Maya, 1819).

Blijkens de dossiers uit het Brusselse Stadsarchief had de man in het geheel geen moeite om orkesten georganiseerd te krijgen voor welke opdracht ook: gaande van Turkse muziek te paard die opdraafde tijdens een schoon inkomen, harmoniemuziek tijdens volksfeesten, concertante muziek tijdens plechtigheden, dansorkesten zowel voor koninklijke als volkse gelegenheden. Geen enkele taak viel hem te zwaar of was hem vreemd. Het aantal complete orkestbezettingen die we via zijn kwitanties of aanbestedingen terugvinden voor een periode van 16 jaar is ongezien voor welke orkestmeester dan ook in de Verenigde Nederlanden voor deze periode. (zie bijlage 3)

Gezien het aantal bezettingen die in sommige van deze lijsten voorkwamen, was hij wellicht niet altijd degene die uiteindelijk de muziek verzorgde. Voor een aantal lijstjes bleek bijvoorbeeld dat het om offertes of inschattingen vooraf ging. Soms vielen de orkesten duurder uit dat hij oorspronkelijk had ingeschat, zoals een keer voor de ontvangst van de Kroonprins van Zweden in april 1814. Maar soms werden ook niet alle voorstellen uiteindelijk aanvaard, zoals voor de kroningsfeesten van Willem I in oktober 1815. Wie uiteindelijk deze orkesten bevolkte werd maar éénmaal geëxpliciteerd. Het ging om een offerte die De Brou opstelde voor de kroningsfeesten van Willem I. Bij één van de harmonieorkesten – 40 muzikanten die op een schuit op het kanaal van Brussel moesten optreden – noteerde hij erhet expliciet bij dat het om muzikanten uit het koninklijk theater ging, voor het tweede bootorkest (eveneens 40 muzikanten) ging het om een mix van muzikanten uit Brussel en buitenlanders. Maar het orkest dat uiteindelijk werd geëngageerd voor het bal ten stadhuize telde 30 muzikanten, waarvan de samenstelling uiteindelijk dan weer onbekend bleef.

Gezien het prestigieuze karakter van al deze evenementen kon het haast niet anders dan dat Debrou/Debroux één van de belangrijkste klarinettisten moet zijn geweest van zijn generatie. Hij was net zoals Johan Strauss Vader naast manager ook dirigent, arrangeur en componist zoals bleek uit de kwitantie die eerder werd geciteerd voor de kroningsfeesten van Willem I. Dat hij een paar jaar later vermeld wordt als hofmuzikant is in die zin niet verwonderlijk. Men zou kunnen stellen dat hij dat al was vanuit de praktijk.

Nieuwe repertoires voor de Brusselse internationale gemeenschap: een poging tot overzicht

De hele literatuur over het *Duchess of Richmond ball* vermeldde tot nu toe op geen enkele manier ook maar iets over het muzikale of dansante repertoire voor deze gelegenheid. Geen enkele ooggetuige noemde muzikanten of dansleraars bij naam en bijgevolg bleven ze buiten beeld. Ik wil niet beweren dat ik alsnog kan aantonen wie er ten dans speelde of welke dansen er op het programma stonden, maar ik ben er wel van overtuigd dat door naar de algemene context te kijken, het mogelijk moet zijn toch enkele plausibele pistes naar voren te brengen.

Het viel o.a. op dat in de dossiers uit het Brusselse Stadsarchief uiteindelijk slechts twee namen opdoken van dansmeesters en drie van orkestleiders:

5. Charles Beriot Sacré (1785 – 1831), een Brussels dansmeester die tussen 1818 en 1830 als dansmeester aan het Brusselse hof van Oranje stond geboekstaafd en die

verschillende danscomposities uitgaf bij Messemaeckers die rechtstreeks in verband kunnen worden gebracht met bals in het Brusselse tijdens de periode 1813 – 1818⁵⁰⁶.

6. Claude Huot (1764 – 1848) waarvan ik al eerder vermeldde dat hij tussen 1817 en 1830 verbonden was aan het hof van Oranje in Den Haag als dansleraar voor de jonge prinsen

7. Debrouw of Debroux (voornaam onbekend): klarinettist van de Muntschouwburg in die jaren en tussen 1818 en 1825 in verschillende Brusselse Almanachs aangekondigd als eerste klarinet van het hof (zie hierboven)

8. Fr. Mugnotte, waarvan verder niets bekend is en wiens naam slechts éénmaal op een offerte voorkomt uit het Brusselse Stadsarchief

9. Vendling die als Légion d'Honneur bekend stond en het regimentsorkest van het 7de Linieregiment dirigeerde (16 muzikanten) als balorkest naar aanleiding van de viering van de geboorte van de Roy de Rome in 1811. Ik vermoed dat hij een telg moet zijn geweest van de beroemde Elsasische familie Venling/Wendling die verschillende uitstekende muzikanten heeft voortgebracht (o.a. Jean Baptis Wendling, een virtuoos fluitist die door Mozart werd bewonderd).

Uiteindelijk was dit al bij al een smal kransje aan gegadigden. Voor de orkestmeesters is Debrou/Debroux de meest tot de verbeelding sprekende, maar ook Sacré zelf nam het dirigeerstokje soms ter hand, zoals voor het huwelijksbal van prins Willem Frederik van Oranje in 1825 in de Orangerie van het Paleis van Laken. De titel van Messemaeckers' eerste bundel met danscomposities zinspeelde bovendien rechtstreeks op het internationale publiek dat de dansmode naar zijn hand zette in het Brussel van die jaren. Dit boekwerkje verscheen in januari 1816 en was getiteld *Choix des Plus Jolies Contredanses Exécutées dans les Différentes Fêtes Données à Bruxelles par S.A.R. le prince d'Orange et par S.A. le duc de Wellington, prince de Waterloo. Figures par M. Sacré, professeur de danse, arrangées pour le piano par H. Messemaeckers*. De *Duchess of Richmond* werd dan wel niet rechtstreeks vermeld in de titel, maar de twee protagonisten uit de titel die deze eer wel mochten genieten, waren beide aanwezig op haar bal⁵⁰⁷.

Maar er zijn ook andere mogelijkheden die we niet kunnen uitsluiten. In dit specifieke geval is het goed mogelijk dat een regimentsorkest voor de muziek werden geëngageerd. De balscène in Poesjkin's Jevgeni Onegin (het boek werd tussen 1825 en 1832 geschreven) beschreef een heel gelijkaardige situatie, waarbij een regimentsorkest door een kolonel ter beschikking werd gesteld ter gelegenheid van een privaat bal.

XXVIII

*Lo! from the nearest barrack came,
Of old maids the divinity,
And comfort of each country dame,
The captain of a company.
He enters. Ah! good news to-day!
The military band will play.*

⁵⁰⁶ Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs*.

⁵⁰⁷ Hendrik Messemaeckers, *Choix des plus jolies contredanses exécutées dans les différentes fêtes données à Bruxelles par S. A. R. le Prince d'Orange et par S. A. Le Duc de Wellington Prince de Waterloo, figures par Mr Sacré ... Arrangées pour le piano par H. Messemaeckers* (H. Messemaeckers, 1816).

*The colonel sent it. Oh! delight!
So there will be a dance to-night.
Girls in anticipation skip!
But dinner-time comes. Two and two
They hand in hand to table go.
The maids beside Tattiana keep—
Men opposite. The cross they sign
And chattering loud sit down to dine.*

*Eugene Oneguine [Onegin] A Romance of Russian Life in Verse, trans. Henry Spalding, Project Gutenberg, 2007*⁵⁰⁸.

Enkele ooggetuigen vermeldden dat officieren van het 92^{de} regiment on foot (a.k.a The Gordon Highlanders), waarmee de gravin persoonlijk goede contacten onderhield sinds haar jeugd (het was het regiment dat haar eigen vader had opgericht), later op de avond een demonstratie gaven van *highland*-dansen⁵⁰⁹. Het valt niet uit te sluiten dat hun regimentsorkest ook de rest van de muziek verzorgde, omwille van deze contacten. Tegelijkertijd waren er gegronde redenen om precies een lokaal orkest te verkiezen boven een eigen, Brits regimentsorkest. Plaatselijke muzikanten en dansleraars waren beter vertrouwd met de smaak die de internationale gemeenschap tijdens het afgelopen jaar hadden ontwikkeld en die was, zoals bleek uit het inmiddels in druk verschenen partituurmateriaal, behoorlijk specifiek.

Het definiëren van die smaak was in grote lijnen mogelijk op basis van een onderzoek naar de uitgaven die Gowinus Henricus (Henri) Messemaeckers (1778 – 1864) in de periode 1813 – 1818 realiseerde. Een gedeelte daarvan was aan dansmuziek gewijd en sommige van de titels van de bundels of van de individuele composities die erin voorkwamen, verwezen expliciet naar de aanwezigheid van een internationaal publiek. Het was niet altijd mogelijk om alle uitgaven precies te dateren. Messemaeckers plaatste regelmatig commerciële inlassingen in de plaatselijke pers (l'Oracle) om zijn nieuwe uitgaven aan te kondigen, maar niet voor elke uitgave (overzicht van al zijn uitgaven met dansmuziek, zie bijlage Nr. 4).

Die catalogus werd niet achteraf opgesteld door mijzelf, maar door Messemaeckers zelf nog tijdens zijn leven in de vorm van commerciële overzichten die hij zelf toevoegde aan zijn drukwerk. Deze overzichten weerspiegelen niet altijd alle uitgaven die hij realiseerde. Pas door vergelijking en aftoetsing op de uitgaven zelf bleek het ook mogelijk een complete lijst op te stellen met louter de muziek bestemd voor sociale dansgelegenheden. Een zuivere lijn bleek in deze lastig vol te houden. Zo doken regelmatig dansen op binnen andere bundels zoals zijn *Douze Airs Variés* waarin hij een staalkaart van nationale dansen arrangeerde (waaronder de al eerder aangehaalde *La Copenhague, Walze*). Maar er zaten nog wel meer vreemde internationale uitwisselingen in deze reeks. Zo gaf Messemaeckers ook een wals van Hummel uit waarvan kan worden verondersteld dat die via de Oostenrijkse of Zuid-Duitse militairen en hoogwaardigheidsbekleders in Brussel terecht kan zijn gekomen. Verder varieerde hij op Italiaanse, Spaanse, Hongaarse, Russische en Oostenrijkse melodieën.

⁵⁰⁸ Aleksandr Sergeevich Pushkin, *Eugene Oneguine [Onegin] A Romance of Russian Life in Verse*, vertaald door Henry Spalding, 2007, <http://www.gutenberg.org/ebooks/23997>.

⁵⁰⁹ Charles Greenhill Gardyne, *The Life of a Regiment: The History of the Gordon Highlanders* (Edinburgh, D. Douglas, 1901), <http://archive.org/details/lifearegimenthi01gardgoog>, 424.

In totaal publiceerde Messemaeckers zo'n 84 dansmelodieën in de periode tussen 1815 en 1818. Het ging meestal om pianoarrangementen expliciet bestemd voor gebruik in het salon, maar in het geval van de contradansen/quadrilles waren deze wel telkens voorzien van een korte dansbeschrijving. Het ging daarbij telkens om suites van telkens 3 verschillende contradansen. Slechts één keer komt het treintje poule(tte) – été – tréniis voor, maar de figuurbeschrijvingen hebben weinig of niets te zien met wat er later onder verstaan zou worden. Verschillende dansen worden ook zogenaamd op de figuur van de poule gedanst, maar ook daar is de gelijkenis met latere versies waaronder deze figuur bekend zou worden, niet erg groot.

Maar Henri Messemaeckers was niet de enige die dansen noteerde en bij melomanen uit deze periode was het niet ongebruikelijk om zelf ook collecties van hun favoriete dansen aan te leggen. Dat was o.a. het geval bij de familie d'Arenberg die, zo bleek, enkele uitstekende salondansers voortbracht. De familie was na 1795 op een op een bijzondere manier verknoopt geraakt met het nieuwe Napoleontische hof en hun danskunde was daaraan mogelijks niet vreemd. Pauline Caroline d'Arenberg (1774-1810) was gehuwd met de Joseph II. Johann Nepomuk Karl Franz de Paula Ladislaus Fürst von Schwarzenberg (* 27. Juni 1769 in Wien; † 19. Dezember 1833 in Frauenberg), de Oostenrijkse ambassadeur in Parijs onder Napoleon. Zoals beschreven in hoofdstuk 5 van deel II kwam zij om in de tragedie tijdens het huwelijksbal van Napoleon en Louise luttele uren nadat zij de dans had geopend in een tent geplaatst in de tuin van Hotel Schwarzberg, de Parijse residentie van het echtpaar.

Prosper Louis d'Arenberg (28 April 1785, Enghien – 27 February 1861), oudste zoon van Louis-Englebert d'Arenberg trachtte door zich dicht tegen het nieuwe regime aan te schurken, zijn familiale bezittingen terug te krijgen. Dat lukte maar ten dele, maar hij moest er zich wel een gearrangeerd huwelijk voor laten welgevalen met niemand minder dan Stéphanie Tascher de la Pagerie (1788 - Fort-Royal – 26 octobre 1832 – Paris), de zus van Josephine de Beauharnais, Napoleons' eerste keizerin. Ook dat bal werd met de nodige dans opgeluisterd en naar verluidt opende Prosper Louis zelf het bal met Josephine.

Maar het was vooral Paul d'Arenberg (1788 – 1844), zijn jonger broer, die de echte melomaan van de familie was en waaraan we een fraaie collectie dansmuziek uit deze periode te danken hebben. Hij was een misvormde dwerg en de tragiek wil dat omwille van dit lichaamsgebrek, voor hem, als man van adel, geen militaire of wereldlijke carrière weggelegd kon zijn. Hij werd min of meer in een religieuze carrière gedwongen, maar zijn hart lag duidelijk bij de muziek. Hij liet niet minder dan 92 danscomposities in handschrift na, vaak prachtig gekalligrafeerd en voor de meeste contradansen zelfs voorzien van gepaste dansnotatie. Uit de verzorgdheid van deze handschriften spreekt een grote liefde voor dit repertoire en wellicht ook voor de herinnering aan de gelegenheden waarvoor ze werden gecomponeerd en genoteerd. In het Brusselse Stadsarchief figureerden de namen van zijn beide neven prominent aan op de gastenlijsten van de openbare Brusselse bals, meestal in het gezelschap van hun vader. Paul moest het, omwille van zijn beperking en gestalte, waarschijnlijk stellen met het amusement in het salon, gebogen over zijn klavier, onder vrienden.

Tegelijkertijd geven deze partituren, net zoals deze die Henri Messemaeckers uitgaf, bezwaarlijk een goed beeld van hoe deze muziek moet hebben geklonken wanneer ze door een groot orkest werd uitgevoerd. Er konden slechts twee partiturencollecties worden geïdentificeerd die aantoonbaar in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège voor een orkestbezetting werden genoteerd en gebruikt en die dateerbaar zijn voor deze periode, die ons wel een beeld kunnen geven van de orkestratie. De ene, het quadrille-handschrift uit het Conservatoire Royale de Liège werd reeds geciteerd in hoofdstuk 2 van deel II, de tweede is een verzameling handschriften van J.C.C. Tuerlinckx die bewaard worden in het Stadsarchief van Mechelen.

Een deel van de collectie Tuerlinckx kan exact gedateerd worden omdat bij verschillende nummers de uitvoeringsdata genoteerd stonden. Bij nummer 17 uit de eerste bundel voor de eerste fluit stond *De Blijde-inkomste den 1 february 1814* en bij het nummer 28 uit dezelfde bundel *l'orchestre arrivé à le 13^e 8bre 1817*. Een concreter beeld van de bezetting van de partijen viel op basis van het bronnenmateriaal helaas niet te maken. Tuerlinckx noteerde wel welke partij voor welk instrument diende, maar hoeveel instrumenten deze partijen uiteindelijk uitvoerden, viel niet op te maken op basis van het materiaal zelf. Uit alle iconografische bronnen is geweten dat partijboekjes per instrument soms op een muziekstaander werden gezet waarrond dan meerdere muzikanten post vatten. Zodoende was het best mogelijk om met één partijboekje 2 tot 4 of meer muzikanten te bedienen. Dit was voor symfonische ensembles waarin de viool-familie aanwezig was al langer bekend als traditie, maar het gebeurde zeker ook bij geblazen harmonieorkesten. Het is maar door dit materiaal te vergelijken over echte orkestbezettingen zoals deze uit verschillende dossiers van het Brusselse Stadsarchief naar voren kwamen, dat het beeld scherper kon worden gesteld.

Tuerlinckx dirigeerde zowel een harmonieorkest dat louter uit blaasinstrumenten bestond, als een meer symfonische bezetting waarin de vioolfamilie in combinatie met een geblazen harmonie speelde. Voor beide orkest-types bleven ook volledige reeksen van stemboekjes bewaard. De titels die hieronder worden vermeld, zijn deze van de eerste pagina van de directiepartituur waaruit de basisbezetting werd afgeleid. De inhoud van de boekjes zelf bleek heel divers en bevatte naast ouvertures en symfonisch werk ook dansmuziek zoals walsen, colonnes, polonaises, sauteuses of marsmuziek, gewone mars en pas redoublés. Van die laatste kunnen we, zoals ik in het eerste hoofdstuk van deel I aangaf, aannemen dat ze ook in functie van de begeleiding van quadrilles konden worden ingezet, al stond dit niet altijd met zoveel woorden in de partituren zelf genoteerd.

De stemboekjes uit de eerste bundel uit de collectie Tuerlinckx waren de volgende:

Directiepartituur voor het windensemble:

Ouverture de Chasse ou Symphonie Militaire par CJJ Tuerlinckx

1ere Flute – Dis

2ieme Flute – Dis

1ere Clarinette – Dis

2eme Clarinette – Dis

1ere Clarinette – B

2eme Clarinette – B
3eme Clarinette – B
4eme Clarinette – B
1er Basson
2em Basson
Serpent
Trombone
1er Cor – Dis
2em Cor – Dis
Trompette – Dis
Grosse Caisse
Timballes

TOTAAL: 16 stemmen

Voor het serpent kon worden vastgesteld dat zowel de partijboekjes voor een serpent in F als één in D bewaard bleven, wat suggereert dat er minstens twee serpentspelers actief waren in zijn orkest.

Directiepartituur voor het gemengd ensemble:

Ouverture de Chasse Composée par C.J.J. Tuerlinckx

- *Violino 1ste*
- *Violino 2de*
- *Altos*
- *Violoncello*
- *Contra Basso*
- *Fluttes*
- *Oboes*
- *Clarinettes*
- *Cornos D*
- *Trompette*
- *Fagotti*
- *Tympano DA*

Totaal 12 partijen

Aan de binnenzijde van nr. 19 uit de catalogus van het Mechelse Stadsarchief vernoemde hij zelf voor een gelijkaardige bezetting 18 partijen: 1 hobo solo, 2 eerste violen, 2 tweede violen, 2 alten, 3 bassen, 2 fluiten, 2 klarinetten, 1 fagot, 1 hoorn, 1 trompet, 1 tympani.

Wanneer we deze bezetting vergelijken met het handschrift dat zich in de bibliotheek van het Luikse conservatorium bevinden, vallen meteen een aantal zaken op. Het Luikse handschrift stond vooraan op de kaft gedateerd tussen 1814 en 1818. De context waarbinnen deze arrangementen werden gebruik was veel minder duidelijk (voor welke gelegenheid, voor welke vereniging, enz.) en het materiaal ook beperkter. Het ensemble week ook sterk af van

wat in Brussel of Mechelen gebruikelijk was en in het algemeen van wat in de literatuur over de samenstelling van dergelijke orkesten uit deze periode bekend was⁵¹⁰. Daarom kon worden verondersteld dat het hier wellicht ging om een ad-hoc samengesteld dansorkest. De data op de kaft suggereerden dat men zich jaarlijks organiseerde om bals te spelen. Het is niet duidelijk of het bvb. Om een reeks redoutes van een bepaalde vereniging uit het Pays de Liège ging. De samenstelling met zowel trompet, hoorn, petite flûte, triangel en trommel doet wel vermoeden dat er eventueel regimentsmuzikanten betrokken waren, maar zekerheid is hierover geenszins. Voor de volledigheid geef ik hierbij ook de stemmen die in de directiepartij genoteerd stonden mee

- *Trompette in D*
- *Cor in D*
- *Petite Flûte*
- *1er Clarinette*
- *2em Clarinette*
- *1er Violino*
- *2em Violino*
- *Alto*
- *Triangle et Tambour*

Conclusie

Dat Brussel tijdens de jaren waarin de internationale coalitie de stad bezet hield zich helemaal overgaf aan een dansrage was reeds overbekend uit de historiografie. Maar de contextualisering van de sociale danscultuur in het Brusselse, zoals die voor Antwerpen, Aalst, Sint-Niklaas, Gent, Luik, enz. mogelijk was geweest, verliep uiteindelijk relatief moeizaam. Systematische archiefbronnen die elders wel voorradig waren, bleken in Brussel niet in dezelfde mate of vorm voor te komen. Ook op vlak van de sociabiliteit bleef nog veel onduidelijkheid over welke verenigingen actief waren. Zo bleef in het Brusselse geen enkel verenigingsarchief integraal bewaard voor de eerste decennia van de 19de eeuw.

Vooraf de dossiers die verband hielden met de openbare feestelijkheden die in de besproken perioden zeer frequent werden georganiseerd naar aanleiding van het verdrijven van de Fransen door een internationale coalitiemacht, bleken een schat aan informatie te bevatten. Het nieuwe koningsschap van Willem I lag aan de basis van heel wat van deze gelegenheden. Hierdoor kennen we het dansante en muzikale kader voor deze periode in Brussel relatief goed. Aangezien de sociale danscultuur in grote mate het muzikale leven domineerde in deze periode is dit niet zonder belang. De Britse internationals, naast de aanwezige troepen, ook een aanzienlijke groep nieuwe inwoners, pikten omwille van de heersende dansrage, nieuwe dansrepertoires, waaronder de quadrille op en namen deze mee naar huis nadat ze Napoleon definitief hadden verslagen. Het belang van de sociale danscultuur voor deze periode in Brussel wordt ondermeer geïllustreerd door het bestaan van het mythische *Dutchess of Richmond ball on the eve of Waterloo*. De feiten die betrekking hebben tot dit bal bleken niet altijd verifieerbaar 200 jaar na datum en men kan

⁵¹⁰ John Spitzer en Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815* (Oxford: OUP Oxford, 2004).

zich uiteindelijk zelfs afvragen of het wel echt plaats heeft gevonden. Maar het feit zelf dat een bal tot de mythevorming rond de Slag bij Waterloo is gaan behoren is wel degelijk illustratief voor de overname door de Britten van de oorspronkelijk Franse dansrage.

Uit de dossiers in het Brusselse Stadsarchief die verband hielden met de officiële feestelijkheden viel op te maken dat een aantal muzikanten en dansleraars in grote mate hebben bepaald welke muziek er moet weerklonken hebben tijdens de officiële bals. Vooral de Dubrou (een klarinettist uit het orkest van de Muntschouwburg) bleek haast alomtegenwoordig als leverancier van dansorkesten. In tandem met Sacré en Hullot als dansmeesters was zijn invloed bijzonder groot. Hij werd later de hofklarinettist van Willem I. Helaas bleef van Dubrou zelf geen enkele partituur bewaard, ook niet in handschrift.

De componist waarvan veruit de meeste dansmuziek in partituurvorm bewaard bleef, was pianist en muziekuitgever Henri Messemaekers. De catalogus van diens composities, bood een intieme inkijk in de muzikale smaakontwikkeling van de internationale gemeenschap die haar stempel drukte op het Brusselse openbare leven in deze jaren. Het is zonder meer duidelijk dat precies hun aanwezigheid aanleiding gaf tot de uitgave van de meeste van Messemaekers' werken en dat het hoofdaccent van de uitgaven lag bij het her-arrangeren van muziek die in dans- en concertzalen had weerklonken voor pianoforte, waardoor deze vrij kon circuleren onder amateurs in salons. Het feit dat net zo veel dansmuziek in druk verscheen, was tevens een indicatie voor de dominante positie van de sociale danscultuur in het openbare muziekleven van deze tijd in het Brusselse tijdens die jaren.

EINDCONCLUSIE

Algemeen

In wat volgt zal een samenvatting worden gegeven van de conclusies per thematische lijn zoals deze in de inleiding werden besproken. Deze samenvatting is gebaseerd op de conclusies zoals die na ieder hoofdstuk volgden.

Het hoofdonderwerp van dit proefschrift is de disseminatie van dansrepertoires en wat de mogelijkheden en middelen waren om de quadrille en de wals op een relatief beperkte tijdspanne (+/- 10 jaar tussen 1800 en 1810) uit te dragen over heel continentaal Europa en vervolgens (tussen 1814 en 1818) ook naar het Verenigd Koninkrijk en tot ver daarbuiten. Deze disseminatie werd uitzonderlijk snel genoemd omdat voordien de verspreiding en acceptatie van nieuwe repertoires beduidend trager leek te gaan. Er lagen +/- 70 jaar tussen 1680 en 1750 de periode waarin de oorspronkelijk Britse Country Dance over heel continentaal Europa verspreid raakte, maar tegen dan in een geadapteerde versie als *contredanse à la française* of *colonne* bekend stond. Om deze versnelling te kunnen verklaren werden de sociale, culturele, politieke en institutionele hefboomen onderzocht. Het uitgangspunt was daarbij dat dit hoofdzakelijk via interpersoonlijk verkeer ('dansers leren van dansers') verliep en minder via in druk uitgegeven choreografieën. Een belangrijke vaststelling was dat zelfs traditionele dansmeesters daar op zichzelf nooit alleen in zouden geslaagd zijn. Zij genoten lange tijd een beroepsbescherming en vormden zodoende eerder een belemmering voor een versnelde kennisoverdracht op grote schaal en op korte termijn.

Daarom was het aangewezen om alternatieve verklaringsmodellen te ontwikkelen. Na 1795 werden de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège meegesleurd in een pan-europees conflict en een fenomenale economische crisis, factoren die beide opnieuw eerder als belemmeringen voor een versnelde disseminatie kunnen worden beschouwd. Om na te gaan welke modellen het meest plausibel waren, werd gefocust op de momenten (danslessen), evenementen (bals) of plaatsen (danszalen) waarbij de menselijke interactie en de kennisoverdracht onder dansers plaatsvond eventueel zelfs onafhankelijk van dansmeesters en ook niet helemaal volgens het boekje. Daarnaast werd ook nagegaan hoe belangrijke brugfiguren zoals dansleraars, muzikanten, organisatoren of uitgevers een specifieke rol opnamen, zonder dewelke een versnelling van de kennisoverdracht evenmin te verklaren was. Tegelijkertijd werd duidelijk dat iedere sociaal-culturele verandering in de manier waarop kennis werd overgedragen onder dansers, haast automatisch tot een aanpassing van de choreografie voor sociale dans leidde. Dit gold zowel voor de wals als voor de quadrille. Het effect van deze modus operandi was dat men deze dansen telkens opnieuw als nieuw en modieus kon beschouwen, hoewel ze dat strikt genomen niet eens hoefden te zijn en dat in enge zin ook niet waren.

Tot slot werd de rol van één institutionele speler er uit gelicht die tot nu toe onbesproken bleek in de historiografie over sociale dans tussen 1756 en 1818: Europese legers. De onderzoeksfocus lag in hoofdzaak, maar niet exclusief, bij het Franse leger. In de periode tussen 1800 en 1810 was Napoleons *Grande Armée* niet alleen het grootste, maar ook het meest succesvolle Europese leger. Franse militairen die tijdens de Napoleontische oorlogen in heel Europa vochten, zorgden er mede voor dat nieuwe dansrepertoires zich versneld konden verspreiden vanuit Frankrijk. Parijs was vanaf de 16de eeuw op vlak van de ontwikkeling van nieuwe dansmodes voor grote delen van continentaal Europa bepalend geweest. De focus van dit onderzoek lag daarom bij de combinatie van momenten,

evenementen, *loci* en *middle men* en de manier waarop deze binnen Europese legers een rol speelden. Daarbij was van cruciaal belang dat ook de momenten, evenementen en *loci* waar militairen en burgers elkaar samen ontmoetten en dansrepertoires uitwisselden in beeld werden gebracht. Alleen door een gemeenschappelijk sociaal agenda van beide groepen, was uitwisseling van nieuwe dansrepertoires tussen militaire en burgerlijke dansers te verklaren en kon de wezenlijke bijdrage van het militaire aan een versnelde disseminatie ook effectief handen en voeten krijgen.

Het Militaire

De specifieke reden om voor legers als institutionele speler te kiezen, lag hoofdzakelijk bij twee vaststellingen: de tweede helft van de 18^{de} eeuw en het eerste kwart van de 19^{de} werden gekenmerkt door een sterke uitbreiding van de staande legers in Europa. Een eerste aanzet vormde de Zevenjarige Oorlog (1756 – 1763), gevolgd door de Amerikaanse Onafhankelijkheidsoorlog (1775 – 1783); en tenslotte de Franse revolutionaire oorlogen (1789 – 1792) die haast zonder onderbreking overgingen in de Napoleontische oorlogen (1792 – 1815).

Internationaal onderzoek gaf aan dat Europese legers, onder druk van de aanhoudende oorlogsinspanningen tussen 1756 en 1818, een reeks ingrijpende transformaties ondergingen. Er werden steeds hogere eisen gesteld aan het beheer en de organisatie. Regimentsorkesten ontsnapten niet aan dit veranderingsproces. Op het hoogste niveau stonden zowel de Oostenrijkse, Britse, Franse als de Pruisische legerleidingen relatief vijandig ten overstaan van een al te sterke toename van regimentsorkesten en een uitbreiding van de bezetting. De legerleiding beschouwde militaire muziek – buiten trompetgeschal als signaalgever op het slagveld of drummers die het marcheren begeleiden – eerder als een prestigekwestie dan als strikte noodzaak. Napoleon schafte op een gegeven moment zelfs alle regimentsorkesten van zijn cavalerie af om meer paarden ter beschikking te hebben voor de cavaleristen die wel vochten. Brixel, Brenet en Herbert & Barlow bevestigden dat men op het terrein klaarblijkelijk geen rekening hield met deze eisen van bovenaf. In alle Europese legers namen de aantallen regimentsorkesten en de bezetting ervan systematisch uitbreiding tussen 1756 en 1818.

Aangezien burgerlijke orkesten systematisch ten dans bleken te spelen, was de vraag in hoe verre regimentsorkesten op een gelijkaardige manier functioneerden, of er net sprake was van een aparte militaire muziek- en danscultuur in vergelijking met de burgerlijke. Dit bleek tussen 1756 en 1818 niet het geval. Militaire sociale danscultuur zoals we die leren kennen via de repertoires van regimentsorkesten en via ooggetuigenverslagen, verschilde door de band genomen op geen enkel vlak van de sociale danscultuur in een burgerlijke of niet-militaire context. De sociale agenda van de opdrachtgevers van deze orkesten bepaalde waar en wanneer zij speelden en welke repertoires zij daarbij ten gehore brachten. Aangezien dansmuziek en sociale dans een vast onderdeel uitmaakten van een gedeelde muziek- en danscultuur van die opdrachtgevers, speelden regimentsorkesten in deze periode ook regelmatig ten dans.

Internationaal onderzoek gaf aan dat de officierskaste in alle Europese legers tot aan de Franse revolutie steevast gerekruteerd werd uit de adel waartoe inmiddels een gedeelte van de burgerij was toegetreten. Het sociale agenda van zowel de adel, de hogere burgerij als

de officieren overlapte elkaar om die reden en ook hun muzikale smaakvorming verliep langs dezelfde lijnen. Militairen namen bovendien zelf initiatief door bals te organiseren, bijvoorbeeld als sluitstuk van een dag vol parades, waarbij de muziek door hun regimentsorkesten werd voorzien. Daarbij was uiteindelijk de bedoeling van militairen en burgers om samen op dezelfde muziek te dansen. Het ging om de sociale ontmoeting tussen leden van dezelfde sociale klasse (de burgerlijke en de adellijke elite) die een gelijkaardige vorming genoten en gelijkaardige muziek en dans apprecieerden of beheersten. Legermuzikanten konden potentieel dezelfde rol als *middle men* opnemen dan hun burgerlijke tegenhangers omdat ze vertegenwoordigers van dezelfde elite dienden. De uitwisseling tussen burgerlijke en militaire muzikanten was vóór de Franse revolutie haast systematisch en ook systemisch ingebed in de werking van regimentsorkesten. Militaire muzikanten waren vaak gewoon burgers in dienst van het regiment, net zoals officieren ook persoonlijke lakeien, koks of wasvrouwen in dienst namen. De militaire connotatie bleek voor dans (of voor eender welke ander muzikale praktijk van het regimentsorkest) vóór de Franse revolutie daarom geen kwestie van types van evenementen, orkesten, repertoires, enz. maar eerder van de sociaal-culturele setting. Vooral wanneer militairen als aparte groep onderscheidbaar waren van de andere dansers - bijvoorbeeld omdat zij het initiatief voor het bal hadden genomen – gebruikten niet-militaire ooggetuigen, journalisten of militairen zelf het predicaat 'militair' om het verschillende sociaal-culturele karakter van het evenement te onderstrepen.

Uiteindelijk kon een echte verandering in deze traditie maar plaatsvinden wanneer ook de samenstelling van het officierskorps sociaal-cultureel gezien in fundamentele zin wijzigde. Dit gebeurde effectief naar aanleiding van de *Levée en Masse* in 1792 waardoor het Franse leger evolueerde tot Napoleons *Grande Armée* na 1799. De Franse staat voerde een verplichte dienstplicht in voor alle Fransen van het mannelijk geslacht, zonder de traditionele achterpoortjes die uit vroegere loterijssystemen bekend waren. Het resultaat was niet alleen het grootste staande leger van zijn tijd, het was bovendien het eerste meritocratische legerorganisatie uit de Europese geschiedenis en ze bleek daardoor ongekeerde carrièrekansen te bieden aan heel wat ambitieuze jonge mannen. Voor het eerst konden ook gewone burgerjongens opklimmen tot de rang van hoger officier. In sommige regimenten leidde dit ertoe dat de patronage van het regimentsorkest in handen kwam van het hele regiment, waar dit voordien enkel de officierskaste was geweest. Franse regimentsorkesten van de *Grande Armée* namen op zich dezelfde positie in op vlak van het spelen van bals – als hun pre-revolutionaire voorgangers. Maar omdat de patronage bij het regiment als geheel kwam te liggen, veranderde ook de inzetbaarheid van dit orkest. Muziek en dans waren voortaan potentieel gemeengoed voor alle soldaten van het regiment, veel meer dan dat dit in andere Europese legers in diezelfde periode mogelijk zou zijn geweest.

Tegelijkertijd groeide het prestige dat goed kunnen dansen binnen de getransformeerde *Grande Armée* mettertijd verkreeg. Kunnen dansen betekende binnen deze nieuwe context een soort informeel toegangsticket voor de officiersmess. Om de danskunde van ambitieuze rekruten actief bij te spijkeren evolueerden de danszalen, die ook al voor de Franse revolutie sporadisch hadden bestaan in Franse legerkampen, tot een vast onderdeel van de organisatie van de *Grande Armée*. Binnen deze danszalen werd systematisch een *train-the-trainer* systeem uitgebouwd, waarbij de beste dansers uit het corps hun collega's tegen vergoeding dansles gaven. Hierdoor konden deze laatsten een dansdiploma behalen om op hun beurt als lesgever te kunnen worden ingezet. Via dit systeem konden veel sneller en

meer dansers worden opgeleid dan via het klassieke systeem van professionele dansmeesters. Tussen de 6 coalitieoorlogen in vonden heel wat gewone soldaten ruim de tijd om zich te bekwamen in deze nieuwe danskunst.

Een verandering in de sociale context waarbinnen kennisoverdracht onder dansers plaatsvond, leidde doorheen de geschiedenis haast automatisch tot een aanpassing van de voorkeuren op vlak van dansrepertoires of dansstijl. De gezamenlijke inspanningen van de Franse rekruten uit de Grande Armée mondde tussen 1799 en 1805 uit in de transformatie van de individuele *contredanse à la Française* tot de *quadrille*. De *quadrille* verschilde van haar voorganger doordat meerdere contradansen in suitevorm na elkaar werden gedanst door dezelfde vier koppels dansers. Vooral de virtuoze dansstijl, het domein van de geoefende, mannelijke, militaire danser, werd als sociaal-cultureel onderscheidend beschouwd en deze virtuositeit vormde het bepalende kenmerk van een nieuwe dansmode.

Parallel aan dit proces verschoof ook de manier waarop de sociale agenda van Franse regimentsorkesten invloed uitoefende op haar omgeving. Aangezien Franse regimenten soms langere tijd in de nabijheid van stedelijke kernen gestationeerd bleven, (bijvoorbeeld tijdens de winterkampementen) werd naast muzikale kennis, ook de intussen opgebouwde danskunde tijdens plaatselijke bals uitgewisseld met burgerlijke dansers. Verschillende ooggetuigen beschreven hoe Franse militaire dansers de boventoon voerden tijdens deze bals. Zij gaven aan hoe groot het verschil in dansniveau tussen de Franse, mannelijke en militaire dansers en hun burgerlijke tegenhangers op den duur was. Deze plaatselijke dansers waren hierdoor op achtervolgen aangewezen en zagen zich niet zelden genoodzaakt om opnieuw dansles te gaan nemen om opnieuw mee te kunnen. Hierdoor geraakten Franse, militaire dansrepertoires (quadrilles) lokaal verspreid en ook toegeëigend door plaatselijke dansmeesters en hun leerlingen.

Het belang van deze veralgemeende virtuoze muzikale en dansante cultuur van Franse militaire origine voor de algemene sociale danscultuur staat buiten kijf. Ze werd door de troepenmacht van de internationale coalitie na 1813 in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège aangetroffen en meteen omarmd. De officieren van deze internationaal samengestelde regimenten beschreven regelmatig hoe zij zich op hun beurt moesten aanpassen aan het hogere niveau van danskunde dat de plaatselijke bevolking inmiddels van haar Franse bezetters had overgenomen. Onder andere Rogers toonde aan dat omwille van het prestige waarmee de Britse officieren waren omkleed na hun overwinning op Napoleon, de dansrepertoires die zij meebrachten uiteindelijk toonaangevend werden in hun thuisland. In Groot-Brittannië gaf dit bijvoorbeeld aanleiding tot een nieuwe dansrage waarvan de sterke verhalen (zoals dat van het befaamde *Duchess of Richmonds Ball on the Eve of Waterloo*) verweven raakte met de Britse mythologie rond de Slag bij Waterloo.

Europese legers, door welke natie zij ook werden gerekruteerd, hebben vanuit hun institutionele organisatie systematisch bijgedragen tot de ontwikkeling en disseminatie van nieuwe dansrepertoires tussen 1800 en 1818. Dit was onder meer het gevolg van hun transnationale mobiliteit tijdens hun veroveringstochten en militaire campagnes maar zeker ook omdat zij veel minder nationaal gerekruteerd werden dan later in de 19de eeuw het geval zou zijn. Niet zelden integreerden complete Oostenrijkse regimenten (bestaande uit Bohemers, Polen, Slovaken, Serviërs, enz.) nadat zij door het Franse *Grande Armée* waren verslagen zich in het immense Napoleontische leger. De Franse *Grande Armée* bleek

uiteindelijk, net zoals de legers die haar bekampten, één grote etnische smeltkroes. Militaire muzikanten en de goede dansers binnen deze legers opereerden daardoor in hoge mate op een transnationaal niveau, waardoor de uitwisseling van dansrepertoires eerder de norm dan de uitzondering was op datzelfde niveau.

Tijdens de Franse tijd traden de Franse militaire dansers prominenter op het voorplan en eisten zelfbewust hun nieuw verworven status op. De evolutie van de *contradanse à la Française* tot *quadrille* kan enkel verklaard worden door de sterke interne dynamiek van een nieuwe meer meritocratische Franse legercultuur die aan veel meer rekruten kansen bood om zich te bekwamen in de danskunst dan voorheen mogelijk zou zijn geweest. Het was vooral deze evolutie die transnationaal bepalend was voor de evolutie van de sociale dansmode tussen 1800 en 1818.

De sociabiliteit

Uit het voorgaande bleek dat de nieuwe, in een militaire context ontwikkelde dansstijl voor de *quadrille* pas na 1800 haar werkelijke impact meekreeg doordat ze niet langer exclusief militair bleef ten gevolge van de uitwisseling tussen militaire en burgerlijke dansers. Deze uitwisseling tussen dansers vond niet zelden plaats in de context van bals, georganiseerd door plaatselijke, burgerlijke muzikale sociëteiten of in het plaatselijke theater.

De geplogenheid dat militairen via hun sociale netwerken contact zochten binnen de civiele maatschappij, bestond al geruime tijd vóór de Franse Revolutie. Burgerlijke sociëteiten of theaters organiseerden ook al tijdens het Ancien Regime op regelmatige basis concerten en bals voor hun leden, maar het waren aanvankelijk besloten, exclusieve sociale arena's die hoofdzakelijk de sociaal-culturele afscheiding van de adel in de hand werkte. Vanaf ca 1760 kwam daar langzaam verandering in en nam een nieuwe vorm van sociabiliteit, gekenmerkt door een bewust nagestreefde vermenging tussen verschillende groepen binnen zowel burgerlijke als adellijke elites, een schoorvoetende start. Dit was een transnationale trend, maar er zijn vroege voorbeelden van terug te vinden in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège, zoals in Luik (*Société d'Emulation* – 1779) en in Brussel (*Concert Noble* – 1787).

Het was niet meteen duidelijk of deze nieuwe *contactzones* die, ook aanleiding gaven tot een daadwerkelijke sociale vermenging tussen oude en nieuwe elites. Dit was weliswaar de politieke of filosofische ambitie van wie hen patroneerde. Maar onder meer Weense studies toonden aan dat de verschillende groepen binnen de elite – oude landadel, nieuwe handelsadel of hogere burgerij – misschien wel samen aanwezig waren tijdens dezelfde bals, maar dat ze daarom niet noodzakelijk met elkaar omgingen, laat staan met elkaar dansten.

Er zijn indicaties dat gelijkaardig gedrag moet hebben bestaan rond dezelfde periode in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Zo was een duidelijke tendens na te wijzen van een steeds voortschrijdende afbakening van de bestaande theaterruimtes tot zo veel mogelijk gecompartmenteerde *contactzones* (zie thema infrastructuur). Oude en nieuwe elites gingen wel naar dezelfde evenementen, maar desgewenst bleven ze elkaar negeren eens ze daar aanwezig waren, omdat ze in aparte secties van hetzelfde gebouw opereerden.

Tijdens de periode tussen 1795 en 1813 veranderde de burgerlijke sociabiliteit ingrijpend onder impuls van het Franse bestuur. De invloed op de ontwikkeling van de sociale danscultuur was daarbij uitgesproken. Door de combinatie van verschillende maatregelen van het nieuwe regime, die gepaard gingen met slechts geringe controle van staatswege, ontstond een chaotische, vrije marktsituatie voor muziek en dans die tijdelijk een unieke dynamiek veroorzaakte. Een belangrijke bouwsteen voor deze dynamiek bleek een nieuw wettelijk kader voor organisaties van burgers – de *société* of Naamloze Vennootschap – dat door het nieuwe Franse bestuur werd geïntroduceerd.

Uit de twee gevalstudies in Antwerpse en Aalst van dergelijke nieuwe types van burgerlijke verenigingen, tijdens de Franse tijd, bleek dat sommige *sociétés* bewust of onbewust een meer diverse sociale mix nastreefden om aan de eisen van de wetgever te voldoen. De dynamiek die daaruit voortspoot – het systematisch organiseren van meer bals dan concerten – groeide in deze periode uit tot hét het bepalende kenmerk van de muzikale cultuur in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Er was een dubbele oorzaak voor deze ontwikkeling. Enerzijds vereiste de toename van het aantal leden van zowel Le Concert in Aalst als de Société Philharmonique d'Anvers een aanpassing van het aanbod. Bals bleken beter geschikt om nieuwkomers, doorgaans gerekruteerd uit de zich nieuw ontwikkelende burgerlijke elites (de adelstand bleef afgeschaft), te introduceren en aansluiting te doen vinden bij de bestaande groep. Anderzijds was er meestal sprake van een zeker sociale her-segregatie van de balcultuur. Verschillende sociale strata zochten hun eigen weg, hetgeen uitmondde in een sociaal gedifferentieerd verenigingsleven met elk hun eigen gelegenheden en vaak ook hun eigen lokalen. De sociaal-culturele verschillen binnen de verenigingen waren uiteindelijk maar relatief, ten opzichte van de verschillen tussen de verenigingen onderling.

Na 1813 kwamen de Brusselse burgerlijke sociëteiten door de aanwezige internationale troepenmacht onder druk te staan. Zij merkten dat hun aanbod aan bals en concerten niet langer volstond om aan de vraag te voldoen en breidden dit stelselmatig uit. Gezien de aanwezigheid van heel wat buitenlanders van hoge status, bleek hun reactie in lijn te liggen met de manier waarop zij voordien al waren omgegaan met een toenemende sociaal-culturele diversiteit binnen hun eigen ledenbestand: zij begonnen in verhouding tot het aantal concerten nog meer bals te organiseren dan ze voordien al deden.

Tegelijkertijd ondernam de Britse gemeenschap in Brussel ook zelf initiatieven om een aanvullend aanbod aan bals, concerten en andere divertimenten te creëren, waarbij zij regelmatig gebruik maakte van de infrastructuur in handen van plaatselijke *sociétés*. Het gevolg hiervan was dat de Britse gemeenschap in Brussel die niet louter uit militairen, maar ook uit +/-10.000 burgers bestond, de plaatselijke dansrage die sinds de komst van de Fransen was ontstaan, overnam en zelfs versterkte. Onder impuls van de anglofiële kroonprins Willem Frederik (later Willem II), bleek het koningshuis van Oranje dit circuit van bals waar de internationale gemeenschap rendez-vous gaf, op de koop toe actief te ondersteunen. Door de combinatie van de het initiatief van het plaatselijk verenigingsleven, de Britse gemeenschap in Brussel en de ondersteuning vanwege een nieuw koningshuis, ontstond een nieuwe *contactzone* waar de internationale gemeenschap die open stond voor ontmoetingen tussen Europese elites, net zoals dit in Wenen tijdens het congres het geval was geweest. Binnen deze contactzone werden quadrille en wals opgepikt op een ongeziene

schaal. Wanneer de internationale gasten deze kennis later mee naar huis terug namen, zorgden zij ervoor dat deze dansen ook op andere plekken ingang vonden. Het prestige waarmee de Slag bij Waterloo de overwinnaars tooid, kan een verklaring bieden waarom de nieuw verworven dansmode zo gemakkelijk ingang vond in de plaatselijke sociabiliteit.

De ruimtelijkheid

Het nieuwe elan van sociabiliteit vertaalde zich vanaf het laatste kwart van de 18de eeuw in nieuwe vastgoedinvesteringen voor entertainment architectuur gefinancierd door burgerlijke sociëteiten of commerciële ondernemers. Zij baseerden hun architectuur voor deze nieuwe ruimtes doorgaans op het vernieuwende basilica grondplan. Zowel de gebouwen van de Luikse *Société d'Émulation* (1759 – waarschijnlijk) als de Brusselse *Concert Noble* (1779 – zeker) waren op dit grondplan gecalqueerd. Ook de *Wauxhall* (1769) en de *Redoute* (1763) die rond dezelfde tijd werden gerealiseerd in het kuuroord Spa, waar eerder een commerciële uitbating werd nagestreefd, waren van dit nieuwe type.

De reden waarom het basilica-grondplan als vernieuwend kon worden bestempeld, was door de breuk die het betekende met het dominante grondplan voor entertainmentruimtes tot dan toe: het Italiaanse hoefijzertheater. In de loop van de eerste helft 18de-eeuw was dit type haast het enige dat in gebruik was voor betekenisvolle vaste entertainmentarchitectuur in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Per stedelijke agglomeratie waren er in deze periode niet erg veel vaste entertainmentruimtes beschikbaar. Doorgaans was er slechts één stedelijk theater en daarnaast eventueel nog een kleinere annex. De uitbaters van deze theaters bleken uitgesproken conservatief wanneer het ging om de vernieuwing van hun architecturaal patrimonium. Een golf van vernieuwingen (waarmee sloop gevolgd door herbouwing worden bedoeld) kwam uiteindelijk pas na 1818 op gang toen de stedelijke overheden een sterke schaalvergroting van de bestaande theaterzalen in gang zetten. De modellen waarop deze theaters ruimtelijk werden ontworpen, sloten eerder aan bij de vauxhalls die in het laatste kwart van de 18de eeuw uit Engeland naar continentaal Europa kwamen overgewaaid, dan op de veel kleinschaligere entertainmentruimtes van de nieuwe verenigingen die op het basilicagrondplan waren gebaseerd. Ze vormde ook eerder een antwoord op een andere tendens die in de loop van het laatste kwart van de 18de eeuw was ontstaan en waarbij het publiek van de bestaande stedelijke theaters sterk was toegenomen. De Franse Tijd had deze dynamiek nog versterkt en er een dansrage aan toegevoegd. De dorst naar steeds meer entertainment aangeboden op diverse stedelijke locaties en toegespitst op verschillende doelpublieken kan beschouwd worden en als een voorafspiegeling van wat Christophe Charles de *société du spectacle* noemde. Veel van de investeringen in entertainmentinfrastructuur die in het eerste kwart van de 19de eeuw werden gedaan, bleven tot ver in de 19de eeuw en soms nog tot in de 21ste eeuw actief. De contouren van de huidige Antwerpse theaterwijk lagen bijvoorbeeld al vast tegen 1815.

Van een vast circuit van kleinere dansherbergen of danszalen waar op geregelde tijdstippen bals plaatsvonden was er met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid vóór de Franse Revolutie geen sprake in de steden van de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. Bestaande theaters bleken vooral de sociale arena's voorbestemd voor de elite. Veruit de meeste entertainment-architectuur waar de midden- en onderklasse uit dansen ging, was in de tweede helft van de 18de eeuw tijdelijk of verplaatsbaar. Theatertenten of

openluchtpodia werden telkens heropgebouwd naar aanleiding van jaarmarkten of parochiekermissen. Het was in deze context van demonteerbare entertainmentruimtes dat de eerste kiemen van ruimtelijke experimenten in functie van nieuwe vormen van entertainment en sociabiliteit gerealiseerd werden. De achterliggende reden waarom precies deze tijdelijke constructies ook het voortouw namen in het ruimtelijk experiment, had wellicht te maken met het hogere investeringsritme. Vaste theaters gingen vaak decennia lang mee waardoor vernieuwing trager ging dan in theatertenten die hooguit enkele jaren in gebruik bleven. De Britse *pleasure gardens/vauxhalls* vormden hiervan het vroegst, goed gedocumenteerde voorbeeld. De Britten kenden als eersten (samen met de Venetianen) een uitgesproken commerciële entertainmentcultuur in Europa. *Pleasure gardens* doken vanaf het laatste kwart van de 17^{de} eeuw op en ontwikkelden een uitbundige, experimentele entertainmentarchitectuur die als deel van de attractie werd beschouwd en als dusdanig ook werd gepromoot. Het geheel bood een nieuwe vorm van entertainment wat op zijn beurt aanleiding gaf tot het ontstaan van een nieuw publiek. Op den duur ging dit, sociaal gesproken, ongezien divers publiek, op zich deel uitmaken van de aantrekkingskracht van dergelijke ondernemingen.

Aan het begin van de 18^{de} eeuw ontstonden in het Verenigd Koninkrijk bovendien nog de *assembly rooms* die gebouwd werden door burgerlijke sociëteiten. Deze hadden eerder de elite als doelpubliek en concurreerden rechtstreeks met de bestaande, stedelijke theaters. Deze kapitaalkrachtige organisaties borduurden verder op wat de *pleasure gardens* reeds hadden verwezenlijkt op architecturaal vlak. Daarbij lieten ze zich bij voorkeur inspireren door voorbeelden uit de klassieke oudheid (*Palladium style*), de Romeinse of Byzantijnse tijd (het Parthenon, de Hagia Sofia, de basilica, enz.). Mijn inziens moeten vooral de Britse *assembly rooms* gezien worden als de inspiratie voor een nieuwe ruimtelijkheid voor entertainment ruimtes die vanaf het eerste kwart van de 19^{de} eeuw zou uitmonden in de dominantie van het basilica-type voor entertainmentarchitectuur, ook in de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège. De ontwikkeling van een nieuwe stedelijke theaterinfrastructuur verliep parallel hieraan, maar ging uit van een andere dynamiek en van andere initiatiefnemers. De reden waarom het basilica-grondplan voor entertainmentruimtes later in de 19^{de} eeuw zo dominant zou worden was vooral omdat hun ruimtelijke inrichting zich beter leende tot een rendabele exploitatie. De bezorgdheid hierover lag in het verlengde van de burgerlijke handelsgeest die de grondslag voor dergelijke ondernemingen.

In het Antwerpse veroorzaakte het nieuwe Franse bestuur vanaf ca 1805 een unieke dynamiek die aanleiding gaf tot een wildgroei aan nieuwe danszalen die voorheen niet in het stedelijk weefsel voorkwamen. Zodoende ontstond binnen één stad een circuit dat een aanbod deed op maat van ieder sociaal-cultureel onderscheidbaar publiek. Het contrast met de situatie tijdens het Ancien Regime, toen nog geen dansherbergen beschikbaar waren voor de midden- of onderklasse was groot. Enkele jaren na de komst van de Fransen (in 1798) waren dit er een 6-tal, tegen 1813 waren dit er niet minder dan 40 identificeerbare en wellicht zelfs meer. Zelfs de schouwburg die na de komst van de Fransen haar monopolie op de openbare vermaakcultuur kwijt was geraakt, kreeg er enkele geduchte concurrenten bij. Nieuwe burgerlijke sociëteiten groepeerden telkens verschillende dwarsdoorsneden van de heterogeen samengestelde elite en ontwikkelden hun eigen aanbod op hun eigen locaties.. Aanvankelijk zochten zij onderdak in bestaande gebouwen (Beurs, Sodaliteit, Kolveniershof, enz.), maar na verloop stonden ook commerciële investeerders op die voor deze burgerlijke sociëteiten nieuwe concert- en balzalen realiseerden.

Opvallend daarbij was dat die trend wellicht zich pas later doorzette in grootstedelijke agglomeraties, dan in kleinere steden in de periferie. In Aalst werd reeds in 1793 een nieuwe zaal gerealiseerd door *Le Concert*, in Antwerpen gebeurde dit pas in 1813 door de *Société Philharmonique d'Anvers*. De verklaring was dat door de gestrengheid van de controles van het Franse regime in grotere steden zoals Antwerpen of Brussel, aanleiding gaf tot een exodus van oude, adellijke families die zich tijdelijk terugtrokken op het platteland, waar zich traditioneel hun landgoederen bevonden. Omdat de Zuidelijke Nederlanden en het Pays de Liège goed voorzien waren van een transportnetwerk van kanalen en steenwegen, konden netwerken van patronage ook van op afstand in stand worden gehouden.

Deze adellijke families integreerden zich binnen het nieuwe type van sociabiliteit dat ook in kleinere steden na de komst van het Franse bestuur opgeld maakte. Hun connecties met grootstedelijke theaters, leidden ertoe dat muzikanten van deze instellingen naast hun vaste aanstelling in het theaterorkest, professioneel actief begonnen te worden in de kleinere sociëteiten in de periferie. De economische zuigkracht die zodoende ontstond zette de werking van grootstedelijke orkesten zoals dat van de Brusselse Muntchouwborg onder druk. In Aalst konden muzikanten van de Muntchouwborg die men daar inhuurde voor het spelen van bals en concerten tot drie keer meer verdienen op één avond dan als vaste muzikant in het orkest van de schouwborg zelf. Het absenteïsme van muzikanten uit dit orkest was door David A. Day al gesignaleerd in zijn doctoraatscriptie. Mijn eigen onderzoek in Aalst toonde aan dat ten minste een deel van dit absenteïsme verklaard kon worden door de activiteit van orkestleden uit de Brusselse Muntchouwborg tijdens de bals en concerten die *Le Concert* organiseerde. Dat de sterkere dynamiek in de periferie wellicht een systemisch gegeven was, werd mede geïllustreerd door het feit dat de oprichting van harmonieverenigingen in landelijke gebieden binnen de Provincie Antwerpen systematisch vroeger gebeurde (vaak vóór 1800) dan in de Stad Antwerpen zelf waar het relatief lang duurde voor men tot grotere orkestbezettingen kwam binnen burgerlijke muzikale sociëteiten (ca 1810).

Aan de vooravond van de Slag bij Waterloo bleken door de toevloed van internationale gasten de extra entertainmentarchitectuur in tijdens de Franse overheersing zich in Brussel had ontwikkeld, voor sommige gelegenheden zelfs over onvoldoende capaciteit te beschikken om de massale toestroom van genodigden plaats te bieden. Men nam voor officiële bals zijn toevlucht tot alternatieve locaties die voor de gelegenheid werden omgetoverd tot immense balzalen. Zowel het Brusselse stadhuis als de rijkschool werden naar aanleiding van dergelijke evenementen, tijdelijk omgebouwd tot danstempels waar duizenden genodigden toestroomden. De vergelijking met het Congres van Wenen is in deze pertinent omdat ook in Wenen in de Spaanse Rijkschool dergelijke grootschalig bals plaatsvonden. Een gouache van de inrichting van de Brusselse Rijkschool tot balzaal die bewaard bleef, vertoonde zelfs een treffende gelijkenis met het interieur van de Weense Apollosaal.

De balcultuur

De balcultuur veranderde in de loop van de tweede helft van de 18de eeuw ingrijpend van karakter. Internationale studies wezen hier al op en dit onderzoek bevestigde eveneens de

trend dat de instroom van hogere burgerij die gaandeweg veradelijkte, een bepalende invloed had op de ontwikkeling van de muzikale cultuur in het algemeen en op de sociale danscultuur in het bijzonder.

Op basis van het cijfermateriaal dat beschikbaar was voor de Antwerpse opera kon worden aangetoond dat de nieuwe *bals publics* die vanaf ca 1728 regelmatig en na 1750 ook jaarlijks georganiseerd werden, na 1760 geleidelijk aan hun strikt adellijke karakter begonnen te verliezen. Tegen 1790 had een merkbare verschuiving plaatsgevonden, zowel van het aantal *bals publics* dat per seizoen (november – carnaval) georganiseerd werd, als naar de publieksopkomst voor deze bals. Dit was niet enkel een Antwerps gegeven. Er werd door de uitbaters van zowel de Brusselse, Antwerpse al Luikse theaters eveneens stevig geïnvesteerd om de organisaties van *bals publics* beter te accommoderen om meer bezoekers in comfortabele omstandigheden deel te kunnen laten nemen. Een grotere, zwevende balvloer die telkens werd opgebouwd en weer afgebroken ter gelegenheid van bals en ook de verfraaiing van het redoutezaal-interieur ontsnapte niet aan de aandacht van de uitbaters.

Minder duidelijk waren de locaties waar de gewone burger die tot de stedelijke midden of onderklassen behoorde, vóór de Franse Revolutie regelmatig uit dansen kon gaan. Van een vast circuit van danszalen was, zoals reeds aangehaald nog geen sprake vóór de Franse revolutie. Over de parochiekermissen die tussen Pasen en Sint-Maarten (11 november) plaatsvonden, was geen cijfermateriaal beschikbaar, waardoor het lastig was om aan te tonen hoe populair ze uiteindelijk waren en wat hun evolutie was. Al blijft het een feit dat ze in de meeste regio's een circuit vormden van evenementen waar ook wel bals plaatsvonden waar jongeren gedurende het mooie seizoen vrijwel wekelijks uit dansen konden gaan. Het werd ook duidelijk dat deze bals niet op dezelfde manier getaxeerd werden volgens het recht der armen zoals dit voor de bals in de grote theaters wel het geval was. Dit kwam wellicht omdat dit recht de parochies van inkomsten voorzag waarmee deze onder meer de armenzorg financierden.

Wat betreft de dansrepertoires die op bals werden gedanst tasten we, bij gebrek aan systematisch bronnenmateriaal, meestal in het duister. Vanaf de tweede helft van de 18de eeuw verschenen in de Zuidelijke Nederlanden en het *Pays de Liège* tal van dansbeschrijvingen in druk. Meestal waren de uitgaven één- of tweestemmig, al dan niet voorzien van een *basse chiffree*. Deze uitgaven bleken weinig geschikt om na te gaan welke repertoires daadwerkelijk tijdens bals werd gedanst en ze zegden op zich ook niets over het dansniveau van de dansers zelf tijdens die bals. Het doelpubliek van dergelijke uitgaven waren eerder professionele dansers of muzikanten. Aangezien er op zich weinig of geen orkestrale muziek voor bals bewaard bleef uit deze periode, was er op vlak van muzikale bronnen verder geen aanwijzing te vinden voor de populariteit van bepaalde dansrepertoires tijdens bals. Er bleven geen dansprogramma's bewaard voor deze periode (hoewel ze wel al bestonden) en er bleken ook op het vlak van de organisatie van bals zelf geen expliciete aanwijzingen voorhanden om de populariteit van bepaalde repertoires te onderbouwen. Laat staan dat we over aanwijzingen zouden beschikken voor een mogelijke sociale differentiatie van deze voorkeuren tussen verschillende sociale lagen van de bevolking. Voor zo ver gedrukte of handgeschreven partituren indicatief zijn, werd het repertoire van baldansen vooral door de tweedeling *contredanse à la Française* en de *anglaise/colonne/longway* beheerst, aangevuld met een occasioneel menuet.

De enige nieuwe dans waarover we enigszins wel geïnformeerd bleken, was de wals. Deze dans, waarvan verondersteld werd dat ze haar oorsprong vond in de Duitstalige cultuurgebieden van midden Europa (wat vandaag zowel Zuid-Duitsland, Oostenrijk, Čechische Republiek, Zuid Polen of Slovenië zou kunnen zijn) raakte al ca 1760 internationaal verspreid. Maar een eerste wals in druk verscheen reeds in 1767, in Londen. Dezelfde uitgave werd korte tijd daarna eveneens in Kopenhagen en Berlijn heruitgegeven. Deze uitgave zag meer dan 40 jaar voor er een eerste walsmelodie in Wenen in druk verscheen, het licht. De context waarin deze vroegste uitgave werd gerealiseerd bood aanwijzingen dat de rol van netwerken van muzikanten die transnationaal actief waren, bepalend moet zijn geweest voor de snelheid waarmee de wals en bij uitbreiding andere dansrepertoires destijds circuleerden.

Er bestonden aanvankelijk geen eenduidige choreografische beschrijvingen, noch van de wals, noch van de talrijke andere draaiende koppeldansen die rond dezelfde tijd bekend waren, zoals *deutsche*, *dreher*, *schleifer*, *ländler*, enz. De eerste enigszins eenduidige choreografische beschrijvingen van de wals verscheen eveneens, en pas in 1816, in Londen (Wilson) en daarna nog in 1819 in Parijs (Gourdoux-Daux). Het veelgehoorde argument dat zo'n eenvoudige dans als de wals op zicht kon worden geleerd, werd tegengesproken onder meer door Goethe. De wals bleek uit tal van andere ooggetuigenverslagen alles behalve de vrije, democratische of zelfs maar revolutionaire dans te zijn waarvoor sommige auteurs haar soms hielden. De status van een dans werd geenszins bepaald door haar al dan niet eenvoudige choreografie, maar door wie met elkaar op de dansvloer stond en naar aanleiding van welke gelegenheid dit gebeurde. Op dat vlak waren er wel degelijk verschuivingen tijdens de tweede helft van de 18de eeuw en het eerste kwart van de 19de eeuw, maar er sprak, voor zo ver kon worden nagegaan, geen direct effect op de voorkeur voor bepaalde dansrepertoires uit deze evolutie. Laat staan dat er sprake zou zijn geweest van een totale opheffing van de standen tijdens bals. De populariteit van bals was net het gevolg van een wankel evenwicht tussen sociale segregatie enerzijds en het gepercipieerde potentieel dat bals inhielden voor de sociale integratie van nieuwe sociale groepen anderzijds. Het is van belang het gewicht van de perceptie in deze te benadrukken, omdat het bij lange niet duidelijk is of de integratie van diverse sociale groepen binnen één sociëteit ook daadwerkelijk aanleiding gaf tot een grotere vermenging der standen. De verschillende sociale groepen waren eventueel wel aanwezig binnen hetzelfde gebouw waar het bal plaatsvond, maar de kans dat ze ook echt met elkaar dansten kan uiteindelijk eerder klein worden geacht.

Dat dansnamen onbetrouwbare indicatoren zijn voor de gedachte choreografie bleek andermaal met betrekking tot de wals. De meeste andere dansnamen die in de loop van de 18de en 19de eeuw voor draaiende koppeldansen werden gebruikt, bleken hetzij equivalenten voor de wals hetzij niet expliciet toe te wijzen aan andere danstypes. De oorspronkelijk wals liet – net zoals vandaag – op zich veel choreografische en zelfs ritmische variatie toe. Kijken we maar naar het bestaande subgenre van de wals – *zwiefacher* waarin walsen in 5/8, 8/8, 11/8 of 13/8 soms zelfs binnen één dans worden afgewisseld. Hetzelfde gold voor het niveau van groeps-verbondenheid van walsende koppels dat kon variëren van los verband zonder vooraf bepaald parcours of dansrichting (bvb. tijdens informele huisbals) tot relatief strak geregisseerde groepschoreografieën tijdens meer prestigieuze bals. Ook vandaag bepaalt de sociale setting de mate van groeps-

choreografie van walsen (cfr. de openingswals van het nieuwjaarsbal – het Weense Opernball) en dit was voor zo ver kon worden nagegaan ook in de tweede helft van de 18de eeuw net zo. Stellen dat de wals in de tweede helft van de 18de eeuw een groepsdans was zoals sommige auteurs deden, ging om die reden, mijn inziens, te ver.

De meeste discussies over de herkomst van de wals en over haar correcte benaming, kon, op basis van de beschikbare bronnen en bij gebrek aan feiten, worden teruggevoerd tot *Hinausinterpretierungen* door historici met een vermoedelijk nationalistische agenda. De naties die zij dachten te dienen, bestonden ca 1750 nog niet in die hoedanigheid en in de meeste gevallen was er buiten een theatrale versie in de vorm van karakterdans tijdens een theatrale voorstelling ook nog geen sprake van etnische, regionale afgebakende dansvormen. De wals werd vooral elders in Europa geïntroduceerd door muzikanten die oorspronkelijk uit Duitstalige gebieden afkomstig waren, maar internationaal carrière hadden gemaakt. Vermoedelijk identificeerden zij zich na verloop van tijd eerder met de wals als benaming voor dit danstype dan met andere dansnamen zoals *sleipfer, dreher, deutsche, ländler*, enz.... Hierdoor raakte de wals als dominante vorm/naamgeving internationaal verspreid. De wals bleek ook de enige naam voor een draaiende koppeldansen die effectief een adaptatie kreeg in andere talen (valse, waltz, wals, enz.). Zodoende verwierf de wals via de omweg van de migratie pas in het buitenland haar nationaal Duitse of Oostenrijkse identiteit. Aangezien het regelmatig om muzikanten ging die tewerkgesteld waren in regimentsorkesten, was de rol van het militaire ook voor het disseminatieproces van de wals niet te verwaarlozen.

De balcultuur veranderde in de Franse tijd onder impuls van de veranderende sociabiliteit ingrijpend. Gezien de potentiële spanningen die het vermengen van voorheen sociaal gesegregeerde groepen met zich mee konden brengen, namen de sociëteiten zelf een aantal voorzorgsmaatregelen om hun bals de rol van sociaal facilitator optimaal te kunnen laten spelen. Om te beginnen zorgden ze ervoor dat het dansprogramma van ieder bal ruim op voorhand werd aangekondigd zodat iedereen zich goed kon voorbereiden. Deze programma's, zoals deze van de *Société Philharmonique d'Anvers*, waren soms zeer gedetailleerd. Niet alleen de titel van de dans werd vermeld, maar ook de bewegingen per call om ze te kunnen dansen. Daarnaast voorzagen men balcommissarissen, leden van de organisatie, die tot taak kregen de opstelling van de dansers in quadrilles of longways vlotter te doen verlopen. Via het reglement van de vereniging werden doorgaans ook een aantal basisregels opgenomen die verband hielden met het verloop van het bal en de etiquette rond de dansvloer, waaronder het verbod om wapens mee te nemen in de danszaal (*cannes et épées restent à la porte*) en de danszaal te betreden met beslagen schoeisel (*bottes militaires*). De etiquette tijdens bals werd zodoende strenger bewaakt dan voorheen, wellicht omdat men binnen de nieuwe sociabiliteit er niet langer meer van uit kon gaan dat men louter met gelijken op de dansvloer stond. Werkelijk alles werd in het werk gesteld om het risico op statusverlies of conflict dat dansen tijdens een openbare gelegenheid potentieel met zich meebracht, te neutraliseren.

Ondanks deze verschuivingen bleven de genderverhoudingen relatief ongewijzigd na 1795. Enkel mannelijke dansers konden vrouwelijke partners ten dans vragen, maar hieraan ging meestal een langdurige negotiatie vooraf. Via introducties en kennismakingsrondes moest de *cavalier* te weten zien te komen welk dansniveau zijn *vis-à-vis* potentieel in de benen had. Zodoende trachtte hij met haar in een quadrille te dansen samen met dansers van min of

meer hetzelfde niveau. Misstappen in dit proces leidden potentieel tot statusverlies van vooral de mannelijke danser. De hoge drempels die dit proces voor velen opwierp, leidden ertoe dat slechts een minderheid van de aanwezigen tijdens een bal ook daadwerkelijk danste en dat eenmaal men een goed samengestelde quadrille had gevonden, men doorgaans met dezelfde partners danste. De balcultuur evolueerde, door het afzijdig blijven van een grote groep niet-dansers, tot een sociale ontmoetingsplaats in meer algemene zin, net zoals het salon dat in de tweede helft van de 18de eeuw was geweest. Dansen hoefde niet noodzakelijk en wie danste was maar beter goed voorbereid. In de praktijk betekende dit dat vooral jongere mensen wiens status nog niet helemaal vast lag, meestal met elkaar dansten tijdens openbare bals.

Het dansniveau van de Franse, mannelijke, militaire dansers lag vanaf ca 1800 veel hoger dan dat van zijn burgerlijke tegenhangers. Het niveau van de Franse militaire dansers was zelfs zo onberispelijk dat hun kunde door Napoleon graag werd ingezet als propagandamiddel. Naar aanleiding van officiële vieringen die zijn keizerschap ondersteunden met een weelderig staatsritueel, werden grootschalige semi-openbare bals georganiseerd waarbij jonge, Franse officieren de dans leidden. Deze gelegenheden werden minutieus voorbereid door een voorheen koninklijke organisatie van de *Menus Plaisirs (du Roy)*. Die bestond uit een samenwerking tussen enerzijds het artistieke personeel van de *Opéra Impériale* en de leerkrachten en leerlingen van het pas opgerichte conservatorium. Mede door de artistiek kundige uitwerking van deze officiële bals, was het prestige van deze gelegenheden internationaal voelbaar. Later werden heel wat van de concepten en protocollaire geplogenheden die in functie van het Napoleontische staatsritueel door de bewindslieden van de Restauratie eenvoudigweg overgenomen om hun eigen staatsritueel het nodige prestige mee te geven.

Dit was met name goed te merken tijdens de bals die door het koningshuis van Oranje-Nassau in Brussel werden georganiseerd tussen 1814 en 1818 om de pas verworven status van Willem I als koning van de Verenigde Nederlanden uit de verf te doen komen. Deze bals bleken uitzonderlijk goed gedocumenteerd door enkele dossiers die zich in het Brusselse stadsarchief bevinden. Deze feesten dienden een dubbel doel. Enerzijds moesten zij de harten van de plaatselijke bevolking winnen voor een nieuwe koninklijke familie. Anderzijds moesten zij helpen internationaal krediet te winnen ten overstaan van de coalitie waaraan dit koningshuis zijn macht te danken had. Via volksfeesten in het park van Brussel werd alvast de Brusselse publieke opinie bespeeld. Daarnaast werd door gerichte uitnodigingen gepoogd plaatselijke elites te betrekken. Tenslotte bleek ook een sterke internationale aanwezigheid uit de bewaarde gastenlijsten. Het Brusselse protocol kopieerde eenvoudigweg een aantal ingrediënten van de Napoleontische officiële bals, zoals de massaliteit, de sociale vermenging der rangen en standen die expliciet in de verf werd gezet en het concept van de *quadrille d'honneur* waarmee dergelijke bals werden geopend.

Over de dansrepertoires die tijdens deze bals werden gedanst, was vrijwel niets concreets bekend. Over de muziek zijn we iets beter geïnformeerd omwille van de betalingen aan muzikanten en orkestleiders die in de Brusselse dossiers veelvuldig voorkwamen. Daaruit bleek dat veruit de meeste van deze gelegenheden gebruik maakten van de diensten van Debrou(w), één van de twee klarinetten van de Brusselse Muntchouwburg. Over Debrou(w) zelf is amper iets bekend, maar hij schopte het later tot hofmuzikant te Brussel en

hij bleek een uitmuntend organisator van orkesten. Daarnaast was hij ook actief als componist en arrangeur.

Een ander bepalende figuur, bleek de plaatselijke muzikuitgever, componist en arrangeur Henri Messemaeckers. Hij gaf tijdens deze periode heel wat dansmuziek voor piano uit in druk. Zijn uitgaven weerspiegelden de specifieke smaak die de internationale gemeenschap te Brussel in die jaren ontwikkelde. Dit repertoire droeg ook veelvuldig de stempel van de uitwisseling tussen de verschillende culturele spelers, aanwezig in de stad tijdens die jaren. Heel wat titels van zijn dansen verwezen expliciet naar militaire overwinningen of bepaalde personages die zich dapper hadden gedragen op het slagveld bij Waterloo of aan de Quatre Bras.

Maar veruit de belangrijkste, transnationale invloed op de balcultuur die uitging van deze Brusselse versie van de oorspronkelijke Franse dansrage, kon ontstaan omdat de militairen zelf die in de aanloop naar de Slag bij Waterloo alle tijd hadden gehad om zich te bekwamen in de nieuwe Franse dansstijl. Tegelijkertijd werd door de overdracht aan dansante kennis tijdens deze incubatieperiode ontegenzeggelijk de basis gelegd voor de verdere choreografische aanpassingen die zowel de quadrille als de wals vanaf ca 1820 ondergingen. De quadrille werd langzaam overgezet naar een beperkte set van standaardfiguren. De wals evolueerde steeds verder in de richting van de Weense wals die gedanst werd op bij voorkeur gladgeboende parketten.

BIBLIOGRAFIE

Archiefstukken

Stadsarchief Aalst

“Archief van ‘Le Concert’ te Aalst”, 1783 – 1893

Stadsarchief Antwerpen

“Archief van de Commissie Burgerlijke Godshuizen. Stukken betreffende bals 1796 – 1813”, 2294#2463

“Archieven van de Heilige Geesttafel - Theater in het Tapissierspand”, 1800 1700, KK#2115

“Niet gefolieerd archief Antwerpse Vierschaar. Veneris 11 februari 1774”, V#110

“Politiearchief Antwerpen, Hoofdcommissariaat, 2de Bureel (Veiligheid), Index van hotels, herbergen, cabarets, café’s, publieke huizen van de 5 wijken 1812 – 1813”, 731#1685

“Politiearchief Antwerpen, Hoofdcommissariaat, 2de Bureel (Veiligheid), Lijst van herbergen en herbergiers in de vijf wijken 1798 – 1831”, 731#1685

“Programma’s van het Grand Théâtre d’Anvers 1759 - 1797”, BA#213

“Réglement adopté par les Membres effectifs de la SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE Salle des Arquebusiers, à leur Convocation du 29 Décembre 1811”, MA#382 6A - 3 - Stuk 1

“Schepenarchief Stad Antwerpen, Ancien Regime, Gebodsboeken 1697 - 1728, 295r”, PK#925

“Politie reglementen voor Cabarets (1836 – 1849)”, MA#513

“Verenigingsleven Antwerpen, Franse tijd. Ledenlijsten en reglementen.”, MA#382/6A

Stadsarchief Brussel

“Administratieve opvolging van de officiële feestelijkheden”, 1814 1811. IP II 2480

“Administratieve opvolging van de officiële feestelijkheden”, 1814 1811. SABR_IP_II_2483

“Administratieve opvolging van de officiële feestelijkheden”, 1814 1811. IP II 2482

“Administratieve opvolging van de officiële feestelijkheden”, 1815. IP II 2481

“Budget du Bureau de Bienfaisance du Canton de Bruxelles - An 1817”, 1817. AVB BIENFAISANCE 1591

“Budget du Bureau de Bienfaisance du Canton de Bruxelles - An 1819”, 1819. AVB BIENFAISANCE 1593.

“Bureau de bienfaisance et Hospices civils de Bruxelles (an V-1921) – Comptabilité

“Register van boekhouding per maand - Jaar 1817”, 1817. AVB BIENFAISANCE Register N°1

“Register van boekhouding per maand - Jaar 1818”, 1818. AVB BIENFAISANCE Register N°2

Muziek Instrumenten Museum, Brussel

“Handschrift met kontradansen - eind 18de eeuw”, Ca 1790, 1R49

OCMW Archief, Brussel

“Archief van het OCMW Brussel - Recht der Armen 19de eeuw”, C627

Algemeen Rijksarchief Brussel

“Archief van de Koninklijke Muntchouwborg te Brussel - Grootboeken 1801 - 1816”, I 608/1 - 11

“Archief van de Koninklijke Muntchouwborg te Brussel 1773 – 1774. Aantal opera-opvoeringen per seizoen”, I 608/133

“Archief van de Koninklijke Muntchouwborg te Brussel 1773 - 1774. Overzicht van de opbrengsten van de abonnees.”, I 608/130

“Archief van de Koninklijke Muntchouwborg te Brussel 1773 - 1774. Overzicht van de opbrengsten van de abonnees & vaste kosten van de werking”, I 608/129

“Archief van de Koninklijke Muntchouwborg te Brussel 1773 - 1774. Verloning van de balsorkesten”, I 608/132

Rijksarchief Antwerpen, Beveren-Waas

“Departement Van de Schelde - Archief Franse Tijd - Theaters”, ROV 3085/30

“Magistraat, ondergeschikte besturen, verenigingen en particulieren van de stad Antwerpen - Bals Publics Pendant Le Carnaval 1810”, F67A

Archieven van de Familie Arenberg te Enghien

“Biographie Louis d'Englebert d'Ar (blinde hertog)”, 36/34

Archives Nationales de France

Dunan, Elisabeth. “Archives de l'École royale de chant, de l'École royale dramatique, de l'École royale de musique et de déclamation, des conservatoires impériaux, nationaux ou royaux de musique ou de musique et de déclamation (1784-1925)”

Bibliothèque Nationale de France

Gluck, Christoph Willibald von, en Rodolphe Kreutzer. “Quadrille // Pour la fête donnée chés le Ministre de l'Intérieur // Le 23 Prairial an 9”, 1801, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396181331>
Méhul, Étienne-Nicolas. “Divertissement // à la Suite du Jugement de Pâris // Le 8 fevrier 1810”, 1810, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39622617x>

“Quadrille // du 23 Prairial an 9 // chez le Ministre de l'interieur”, 1801,

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396249146>

Méhul, Étienne-Nicolas (1763-1817) Compositeur. “La Dansomanie // Ballet En Deux Actes // de Mr Gardel // Representé Pour La 1ere Fois // Sur Le Théâtre Des Arts // Le 25 Prairial an 8 de La R. F. // Le 14 Juin 1800”, 1800, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507239g>

Méhul, Étienne-Nicolas, ? Labori, en Mademoiselle Miller. “13 // Divertissement // du 8 Avril 1806 // Mariage du Prince // de Bade”, 1806, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396271330>

Paër, Ferdinando, Étienne-Nicolas Méhul, en Charles Bochsa. “Quadrille // du 23 Prairial an 9 // Chez le Ministre de l'interieur”, 1801, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39622870x>

“Quadrille // du 31 Mars 1810”, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396226215>

“Quadrille // Exécuté devant leurs Majestés a // la fête donnée par M.r De Schwarzenberg. // Le 1er Juillet 1810”, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396226366>

“Quadrille // pour la Fête donnée à leurs // Majestés // par la garde Impériale // Le 24 Juin 1810”, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb396226277>

“Recueil // de // Plusieurs Anciens Ballets // Dancez // Sous les Regnes // de // Henry 3. Henry 4. Et Louis 13. // Depuis l'An 1575 Jusqu'à 1641 // Recherchez et mis en ordre // Par // Philidor l'Aîné Ordinaire de la Musique // du Roy en 1690 // Tome 2e”, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107418q>

Erfgoedbibliotheek Henri Conscience, Antwerpen

Société philharmonique [Anvers]. “Construction de la nouvelle salle de la Société philharmonique: emprunt de 22.000 frs.” De la Croix, 1846, <Http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:574825>

Royal Archives

“Records of the Georgian Theatre, Richmond”. 30 boxes, 7 volumes, 1792, GTR

V&A Theatre and Performance Collections, London

“Collection of material relating to French prisoners’ theatricals at Portchester Castle 1810s, GB 71 THM/415, <http://archiveshub.jisc.ac.uk/data/gb71-thm/415>

Boeken

Agulhon, Maurice. *Le cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848: étude d’une mutation de sociabilité*. Cahiers des Annales 36. Paris: Colin, 1977.

———. *Marianne au pouvoir: l’imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Paris: Flammarion, 2001.

Aldrich, Elizabeth. “Social Dancing in Schubert’s World”. In *Schubert’s Vienna*, onder redactie van Raymond Erikson, 119–40. Yale University Press, 1997. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1ww3v2b.12>.

Aldrich, Elizabeth, Sandra Noll Hammond, en Armand Russell. *The Extraordinary Dance Book T B. 1826: An Anonymous Manuscript in Facsimile*. Pendragon Press, 2000.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 1991.

Anon. *Almanach du commerce de Bruxelles*. Chez Ad. Stapleux, imprimeur du Roi, 1820.

———. *Compte Moral de 1818*. Bruxelles: Conseil Général d’Administration des Hospices Civils et Secours du Premier Arrondissement de la Province du Brabant Méridional, 1818.

———. *Comptes Généraux de l’an 1807*. Bruxelles: Administratiion des Hospices Civils et Secours de la Ville de Bruxelles Et du premier Arrondissement du Département de la Dyle, 1808.

———. *Pasinomie: collection complète des lois, décrets, arrêtés et règlements généraux qui peuvent être invoqués en Belgique*. Première Serie 1788 - 1814. Tome Quatorzième. Bruxelles: Bruylant, 1836.

———. *Reponse d’un artiste a un homme de lettres, qui lui avoit e crit sur les Waux-halls*. Paris, 1769.

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. RD Bentley, 1853.

Avril, Jean-Baptiste. *Avantages d’une bonne discipline, et moyens de l’entretenir dans les corps: ouvrage suivi d’un Essai historique sur l’infanterie française[...]*. Anselin et Pochard, 1824.

Baland, L. *Twaalf contredansen: voor de viool en dwars fluyt als mede met desselfs figuren om se op een gemakelyke wysen de selven te dansen : sesde deel*. Amsterdam: Markordt, [177X?].

Barou, Joseph, en Claude Brandon. *Le colonel Michel Combe, 1787-1837*. Village de Forez, 1993.

Bell, David Avrom. *The First Total War: Napoleon’s Europe and the Birth of Warfare as We Know It*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2007.

Bergmans, Paul. “La danse à Gand au XVIIIe siècle : Robert Daubat”. In *Messenger des sciences historiques, ou, Archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, 156–64. Impr. et Lithographie de L. Hebbelynck, 1885.

———. “Variétés Musicologiques. Documents Inédits sur l’Histoire de la Musique en Belgique. Publiés et Annotés par Paul Bergmans, Secrétaire Adjoint de la Biographie Nationale”. In *Annales de l’Academie d’archeologie de Belgique*, 370–316, 1889.

Bertholet, Paul. *Les jeux de hasard à Spa au XVIIIe siècle: aspects économiques, sociaux, démographiques et politiques*. Liège, 1988.

Beulay, Honoré. *Mémoires d’un grenadier de la grande armée: (18 avril 1808-10 octobre 1815) de la Beauce à l’Oural par la Bérézina et d’Oufa à Ouzouer-le-Doyen*. Paris: H. Champion, 1907.

Blom, Philipp. *Wicked Company: Freethinkers and Friendship in Pre-Revolutionary Paris*. Hachette UK, 2011.

Boehn, Max von. *Der Tanz*. Berlin 1925. Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-verlag g.m.b.h., 1925.

Boone, Hubert. *Brabantse danstradities*. EUPRINT bvba, 2014.

Boone, J. L. *Traditionele Vlaamse Volksliederen En Dansen*. Leuven: Peeters Publishers, 2003.

Borsay, Peter. *A History of Leisure. The British Experience since 1500*. New York, 2006.

———. "Politeness and Elegance: The Cultural Re-Fashioning of Eighteenth-Century York". In *Eighteenth-Century York: Culture, Space and Society*. Borthwick Publications, 2003.

Bosmans, Wim. *Traditionele muziek uit Vlaanderen*. Leuven: Davidsfonds, 2002.

Boyes, G. *The Imagined Village*. Manchester, 2010.

Boyes, Georgina. *Step Change: New Views on Traditional Dance*. F. Boutle, 2001.

Braun, Rudolf, en David Gugerli. *Macht des Tanzes, Tanz der Mächtigen: Hoffeste und Herrschaftszeremoniell, 1550-1914*. München: Verlag C.H. Beck, 1993.

Brenet, Michel. *La Musique Militaire*. Paris, H. Laurens, 1917.
<http://archive.org/details/lamusiquemilitai00brenrich>.

Brixel, Eugen, Gunther Martin, en Gottfried Pils. *Das ist Österreichs Militärmusik: von der "Türkischen Musik" zu den Philharmonikern in Uniform*. Wien: Edition Kaleidoskop, 1982.

Bruce, Anthony Peter Charles. *The Purchase System in the British Army, 1660-1871*. Royal Historical Society, 1980.

Buijs, Joke, en Anna Bergmans. *Een belvédère aan de Schelde: paviljoen De Notelaar in Hingene (1792-1797)*. *Relicta monografieën : archeologie, monumenten- & landschapsonderzoek in Vlaanderen*. Brussel: VIOE, 2010. <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:13105744>.

Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Ashgate Publishing, Ltd., 2009.

Buyens, Koen. "Music and Opera in Brussels 1700 - 1850. A Tale of Two Cities." In *Leisure Cultures in Urban Europe, C. 1700-1870: A Transnational Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Byron, George Gordon. *The Collected Poems of Lord Byron*. Wordsworth Editions, 1994.

Cabanis, André. *La presse sous le Consulat et l'Empire 1799-1814*, Cabanis, André ; préf. par Jacques Godechot. *Bibliothèque d'histoire révolutionnaire. 3e série 16*. Paris: Société des études robespierristes, 1975.

Cafario, Guiseppe, red. *Handbook of the Sociology of the Military*. London, 2006.
<http://www.springer.com/cn/book/9780306472954>.

Campardon, Émile. *Les spectacles de la foire...depuis 1595 jusqu'en 1791: documents inédits recueillis aux Archives nationales*. Prerges-Levrault et Cie, 1877.

Capel, Lady Caroline Paget, en Jane Champagné Paget countess of Uxbridge. *The Capel Letters: Being the Correspondence of Lady Caroline Capel and Her Daughters with the Dowager Countess of Uxbridge from Brussels and Switzerland, 1814-1817*. Cape, 1955.

Carner, Mosco. *The Waltz*. M. Parrish, 1948.

Cathcart, Brian. *The News from Waterloo: The Race to Tell Britain of Wellington's Victory*. Faber & Faber, 2015.

Cazenove d'Arlens, Constance de (1755-1825). *Journal de Mme de Cazenove d'Arlens (février-avril 1803) : deux mois à Paris et à Lyon sous le Consulat / publié, pour la Société d'histoire contemporaine, par A. de Cazenove,...* Paris: A. Picard et fils, 1903.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111993q>.

Cellarius, Henri. *La danse des salons*. J. Hetzel, 1847.

Chainaye, Armand Henri Ragueneau de la. *La chronique indiscrete: Juillet-December*. publisher not identified, 1818.

Charle, Christophe. *Théâtres en capitales: Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914*. Albin Michel, 2015.

Chateaubriand, Céleste Buisson de La Vigne, en Jacques Ladreit de Lacharrière. *Les cahiers de Madame de Chateaubriand*. Paris : Emile-Paul, 1909.
<http://archive.org/details/lescahiersdemada00chat>.

Chazin-Bennahum, Judith. *Dance in the Shadow of the Guillotine*. Southern Illinois University Press, 1988.

Chevillet, J. *Ma Vie Militaire 1800 – 1810*. Paris, 1906.

Claeys, Prosper. *Histoire du théâtre à Gand*. J. Vuylsteke, 1892.

Clausewitz, Carl von. *Clausewitz: Vom Kriege*. Library of Alexandria, z.d.

———. *On Wellington: A Critique of Waterloo*. University of Oklahoma Press, 2012.

Cohen, Selma, J. *Next Week, Swan Lake: Reflections on Dance and Dances*. New York, 1982.

Coke, David, en Alan Borg. *Vauxhall Gardens: A History*. Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2011.

Combe, Michel. *Mémoires du Colonel Combe: sur les campagnes de Russie 1812, de Saxe 1813, de France 1814 et 1815*. Paris: Librairie Militaire de Blot, 1853.

Compan, Charles. *Dictionnaire de la danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art, avec des réflexions critiques et des anecdotes curieuses concernant la danse ancienne et moderne: le tout tiré des meilleurs auteurs qui ont écrit sur cet art*. Paris: chez Cailleau, 1787.

Cookson, John E. "Regimental Worlds: Interpreting the Experience of British Soldiers during the Napoleonic Wars". In *Soldiers, Citizens and Civilians, onder redactie van Alan Forrest, Karen Hagemann, en Jane Rendall*, 23–42. *War, Culture and Society, 1750–1850*. Palgrave Macmillan UK, 2009. https://doi.org/10.1057/9780230583290_2.

Cornaz, Marie. *L'édition et la diffusion de la musique à Bruxelles au XVIIIe siècle*. Académie Royale de Belgique, 2001.

———. *Les ducs d'Arenberg et la musique au XVIIIe siècle: histoire d'une collection musicale*. Brepols, 2010.

Corrsin, Stephen D. *Sword Dancing in Europe: A History*. Hisarlik Press, 1997.

Couvreur, Manuel. *Le théâtre de la Monnaie au XVIIIe siècle*. Université Libre de Bruxelles, Groupe de Recherche en Art Moderne, 1996.

Crombez, Thomas, Jelle Koopmans, Frank Peeters, Karel Vanhaesebrouck, en Luk Van den Dries. *Theater: een westerse geschiedenis*. LannooCampus, 2014.

Cros-Mayrevieille, Gabriel. *Le droit des pauvres sur les spectacles en Europe: origine, législation, jurisprudence*. Berger-Levrault, 1889.

D'Aubat de Saint-Flour, Robert. *18 contredanses en rond*. Gand = Gent: s.n., 1767.

———. *Cent contredanses en rond, propres à executer sur toutes sortes d'instrumens, avec les basses chiffrées pour le clavecin et une explication raisonnée de chaque contredanse [...]*. Gand: Pierre Wauters, 1757.

De la Cuisse, Sr. *Le répertoire des bals: ou Theorie-pratique des contredanses, décrites d'une manière aisée avec des figures démonstratives pour les pouvoir danser facilement, auxquelles on a ajouté les airs notés*. Cailleau, 1762.

De Vos, Luc. *The Four Days of Waterloo: 15th, 16th, 17th, 18th June 1815*. Versant Sud, 2010.

Décoret-Ahiha, Anne. *Les danses exotiques en France: 1880-1940*. Centre national de la danse, 2004.

Deffonseca, N., en P. N. Gautier. *XXIV conterdances: avec leur explication en François, d'une manière si aisée que toutes personnes pourront tres bien le comprendre : oeuvre premier*. La Haye: Mr. Van Os, [175X?].

Degryse, Karel. *De Antwerpse fortuinen: kapitaalsaccumulatie, -investering en -rendement te Antwerpen in de 18de eeuw*. Antwerpen: Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, 2005. <http://anet.be/record/opackdgd/c:lvd:6707564/N>.

Deneckere, Gita. *Leopold I: de eerste koning van Europa*. De Bezige Bij Antwerpen, 2012.

Deseure, Brecht. "Liberté, Egalité, Fraternité ou la Mort. The Iconography of Injustice in the Work of Pierre Goetsbloets". In in: Stefan Huygebaert, Georges Martyn, Vanessa Paumen, Eric Bousmar and Xavier Rousseaux (eds.). *The Art of Law. Artistic Representations and Iconography of Law & Justice in Context from the Middle Ages to the First World War*. Berlin: Springer, 2018.

Desrat, G. *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique; depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*. Avec préf. de Ch. Nutter. Paris: Libraires-Imprimeries Réunies, 1895. <http://archive.org/details/dictionnairede00desruoft>.

Duruy, Albert. *L'armée royale en 1789*. Ancienne Maison Michel Lévy, 1888.

Duvergier, J. B. *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, réglemens avis du Conseil d'état*, publiée sur les éditions officielles du Louvre; de l'Imprimerie nationale, par Baudouin; et du Bulletin des lois; (de 1788 à 1830 inclusivement. Vol. T.16. Paris: A. Guyot et Scribe, 1834. <https://catalog.hathitrust.org/Record/009407663>.

Duverneuil, Jean de La Tynna, en Sébastien Bottin. "Almanach Du Commerce de Paris..." Issue. Gallica, 1827. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6292888w>.

Eichberg, Henning. *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit: Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts*. Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik 12. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.

Eisen, Cliff, en Simon P. Keefe. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge University Press, 2006.

Elias, Norbert. *On the Process of Civilisation: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. University College Dublin Press, 2012.

Etzlstorfer, Hannes. *Der Wiener Kongress: Redouten, Karoussel & Köllnerwasser*. Verlag Kremayr & Scheriau, 2014.

Faber, Frédéric Jules. *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours: d'après des documents inédits reposant aux archives générales du royaume - Tome V. Vol. Tome V*. Bruxelles F.J. Olivier, 1878. <http://archive.org/details/histoireduth04fabeuoft>.

Favart, M., en Henri François Dumolard. *Mémoires et correspondance littéraires: dramatiques et anecdotes*, de C. S. Favart. L. Collin, 1808.

Ferry, Léopold. *Le Bouquet Tout Fait ou Quarente Nouvelles Contre-Danses par L. Ferry Maître à Danser de la Ville de Louvain*, 1765.

Ferry, Léopold, en Jean Philippe Van Aelbrouck, Jean-Philippe. *Le Bouquet tout Fait au Quarante Nouvelles Contre-Danses*. Bruxelles: Comission royale b., 1990.

Feste, Irène, en Pierre-François Dollé. *Évolution de la danse de bal sous le Premier Empire et la Restauration à travers le corpus chorégraphique des traités de Jean Henri Gourdoux-Daux, entre 1811 et 1823*. AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014. Paris: Centre national de la danse, 2014.

Feuillet, Raoul Auger (1660?-1710) Éditeur scientifique, Guillaume-Louis (1653-1729) Compositeur Pécour, en Raoul Auger (1660?-1710) Compositeur Feuillet. *Ille Recueil de dances de bal pour l'année 1706*. Recüeillis et mises au jour par Mr Feuillet, mre de dance, auteur de la chorégraphie. Paris, 1705. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8599262>.

Fink, Monika. *Der Ball: eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*. Studien Verlag, 1996.

Fleischman, Theo. *Napoléon et la musique*. Au coeur de l'histoire 16. Bruxelles: Brepols, 1965.

Fleischman, Théo, en Winand Aerts. *Bruxelles pendant la bataille de Waterloo*. Renaissance du livre, 1956.

Forrest, Alan. *Napoleon*. VBK Media, 2013.

Forrest, Alan, Karen Hagemann, en Jane Rendall, red. *Soldiers, Citizens and Civilians*. London: Palgrave Macmillan UK, 2009. <http://link.springer.com/10.1057/9780230583290>.

Forsyth, Michael. *Buildings for Music: The Architect, the Musician, the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*. CUP Archive, 1985.

Fort, Joseph Giovanni. "The Public Balls in Late-Eighteen-Century Vienna". In *Tanz Musik Transfer*, 1:43–62. Prospektive. Leipzig: Universitätsverlag Leipzig Uni., 2018.

Foulkes, Nick. *Dancing Into Battle: A Social History of the Battle of Waterloo*. Weidenfeld & Nicolson, 2006.

Frevert, Ute. *Die kasernierte Nation: Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland*. C.H.Beck, 2001.

Gallini, Giovanni-Andrea. *A Treatise on the Art of Dancing*. author and sold, 1772.

Gardel, P. *La Dansomanie, ou La fête de Monsieur Balonne, Ballet-Follie en Deux Actes, Représentée pour la Première Fois Sur le Grand Théâtre de Lyon, en Frimaire an 10, Sous la Direction du Cit. Prat et Cie*. Lyon, 1801.

Gardel, Pierre Gabriel. Die Tanzsucht, 1803.
 ———. La dansomanie, 1800.

Gardel, Pierre-Gabriel (1758-1840) Auteur du texte. Paul et Virginie , ballet-pantomime, en trois actes, de M. Gardel,... représenté devant Leurs Majestés, sur le théâtre de St-Cloud, le jeudi 12 juin 1806. Paris: impr. de Ballard, 1806. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96340700>.

Gardyne, Charles Greenhill. The Life of a Regiment : The History of the Gordon Highlanders. Edinburgh, D. Douglas, 1901. <http://archive.org/details/lifearegimenthi01gardgoog>.

Gasnault, François. Guinguettes et lorettes: bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870. Aubier, 1986.

Gelbart, Matthew. The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner. Cambridge University Press, 2007.

Giddens, Anthony. The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration. University of California Press, 1986.

Goffman, Erving. Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings. Free Press of Glencoe, 1963.

Gold, Robert S. A Jazz Lexicon. 1st edition. A. A. Knopf, 1964.

Gourdoux, J. H. Recueil, d'un genre nouveau, de contredanses et walses de différens auteurs [Texte impreso]: avec une description méthodique des figures les plus à la mode; suivi de différens enchaînemens de pas, réglés pour les principaux traits de la contredanses, au nombre de plus de vingt, à l'usage des personnes qui connaissent les principaux élémens de la danse. Paris: [chez Gourdoux fils, 1819.

Gourdoux-Daux, J. H. De l'Art de la Danse, considéré dans ses vrais rapports avec l'éducation de la jeunesse ... 3e édition ... augmentée, 1823.
 ———. Die Tanzkunst als Bildungsmittel der Jugend; oder Methodik, Grundsätze und Elementar-Kenntnisse dieser Kunst, mit Hinsicht auf die Art sich in guter Gesellschaft zu zeigen und zu benehmen. Nach der dritten verbesserten und vermehrten Auflage, aus Dem Französischen in's Deutsche übersetzt. Wien: LHaas, 1830.
<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ176119308>.

Gourdoux-Daux, J. H. Principes et notions élémentaires sur l'art de la danse pour la ville. Suivi des manières de civilité qui sont des attributions de cet art. Paris: Auteur, 1811.

Gourdoux-Daux, J.H. L'art de la danse, considéré dans ses vrais rapports avec l'éducation de la Jeunesse ou méthode, principes et notions élémentaires sur l'Art de la Danse pour la Ville; suivi de quelques Leçons sur la manière de se présenter et de se conduire dans la bonne Société. Paris, 1823.
 ———. Notions élémentaires sur l'art de la danse, par J.-H. Gourdoux, professeur de danse. Paris, chez l'auteur, An XII. First. Paris, 1804.

Greenblatt, Stephen. Cultural Mobility: A Manifesto. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Gregoir, Edouard George Jacques. Notice historique sur les sociétés et écoles de musique d'Anvers depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours: suivie de notices biographiques d'artistes musiciens anversois. Bruxelles: Schott, 1869.

Grijp, Louis Peter, Ignace Bossuyt, Mark Delaere, de Groot, Lutgard Mutsaers, Rudolf Rasch, Kees Vellekoop, en Emile Wennekes. Een muziekgeschiedenis der Nederlanden. Amsterdam: Amsterdam University Press-Salomé, 2001. <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:3153762>.

Gronow, Pekka. Finnish Tango: The Second Homeland of Tango. Helsinki: Finnish Music Information Centre, 2009.

Gronow, Rees Howell. Reminiscences of Captain Gronow: Being Anecdotes of the Camp, the Court, and the Clubs at the Close of the Last War with France. Smith, Elder, 1862.

Guest, Ann Hutchinson. Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper. Dance Horizons, 1984.
 ———. Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement. Psychology Press, 2005.

Guest, Ivor. Ballet under Napoleon. Hampshire, 2001.

Guilcher, J.-M. La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse. Paris, 2014.

Haas, Fons de, en Irène Smets. *Mozart in België: een wonderkind op reis door de Zuidelijke Nederlanden, 1763-1766*. Mercatorfonds, 1990.

Hallett, Christine E. *Veiled Warriors: Allied Nurses of the First World War*. Oxford University Press, 2014.

Hamza, Ernst. *Der Ländler*. Verein Für Landeskunde von niederösterreich und Wien, 1957.

Hardy, Joseph. *Rodolphe Kreutzer; sa jeunesse à Versailles 1766-1789*. Paris Fischbacher, 1910. <http://archive.org/details/rodolphekreutzer00hard>.

Henrion, Charles. *Encore un tableau de Paris*. Paris: Favre, 1799. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63940776>.

Herbert, T., en H. Barlow. *Music and the British Military in the Long Nineteenth Century*. Oxford, 2013.

Hess, Rémi. *La valse: révolution du couple en Europe*. A.M. Métailié, 1989.

Hess, Remi. *La valse: un romantisme révolutionnaire*. Métailié, 2003.

Hilaire, Emile Marco de St. *Souvenirs intimes du temps de l'empire*. Fellens, 1851.

Hopkin, David. "The World Turned Upside Down: Female Soldiers in the French Armies of the Revolutionary and Napoleonic Wars". In *Soldiers, Citizens and Civilians: Experiences and Perceptions of the Revolutionary and Napoleonic Wars, 1790–1820*, onder redactie van Alan Forrest, Karen Hagemann, en Jane Rendall, 77–95. *War, Culture and Society, 1750–1850*. London: Palgrave Macmillan UK, 2009. https://doi.org/10.1057/9780230583290_5.

Hourant, Roger. *L'usage du carnet de bal en Wallonie. Traditions et parlers populaires Wallonie-Bruxelles*, 2000.

Hugo, Victor. *À l'obéissance passive*. Vol. *Œuvres complètes de Victor Hugo*. Hetzel-Quantin, s.d. https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_%E2%80%99ob%C3%A9issance_passive.

Hugues, M., J. *Forging Napoleon's Grande Armée: Motivation, Military Culture, and Masculinity in the French Army 1800-1808 (Warfare and Culture)*. New York, 2012.

Huybens, Gilbert, en Eugène Schreurs. *Speelmansboek uit Maastricht: Tongeren, O.-L.-Vrouwebasiliek, bibliotheek hs. 81*. Alamire, 1996.

Hyman, Robert. *The Pump Room Orchestra Bath : Three Centuries of Music and Social History*. Hobnob Press, 2011.

Isnardon, Jacques. *Le théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours / par Jacques Isnardon ; préface de Arthur Pougin ; illustrations de Dardenne*, 1890. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54972877>.

J. H. G. *Elements and Principles of the Art of Dancing, as Used in the Polite and Fashionable Circles: Also Rules of Deportment and Descriptions of Manners of Civility, Appertaining to That Art: From the French of J.H.G. ... Philadelphia: Printed by J.F. Hurtel*, 1817.

J. R. Swinton, Georgiana De Ros. *A Sketch of the Life of Georgiana, Lady de Ros: With Some Reminiscences of the Duke of Wellington...* London: J. Murray, 1893. <http://archive.org/details/asketchlifegeor01rosgoog>.

Jackson, Jeffrey H. *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*. Duke University Press, 2003.

Jackson, Lt-Colonel Basil. *Notes and Reminiscences of a Staff Officer: Chiefly Relating to the Waterloo Campaign and to St Helena Matters during the Captivity of Napoleon*. London: John Murray, Albemarlestreet, 1903.

James, Charles. *A New and Enlarged Military Dictionary: In French and English; in Which Are Explained the Principal Terms ... of All the Sciences That Are ... Necessary for an Officer and Engineer*. T. Egerton, 1810.

Jessopp, J.F. *Antwerp. A Journal Kept There; Including Also Notices of Brussels, and of the Monastery of St. Bernard, near Westmalle*. John Ollivier, 1847.

Jugie, Pierre, Jérôme de La Gorce, en Collectif. *Les Menus Plaisirs du roi (XVIIe-XVIIIe siècles) (dir.) Pierre Jugie et Jérôme de La Gorce*. Paris: PU Paris-Sorbonne, 2013.

Junot, Duchesse d'Abrantes, Laure. *Histoire des salons de Paris : tableaux et portraits du grand monde sous Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, la Restauration et le règne de Louis-Philippe Ier*. Vol. III. Bruxelles: Société Belge de Librairie etc. Hauman & Cie, 1838.

Kassing, Gayle. *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. Human Kinetics, 2007.

Kastner, Georges. Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises, comprenant: L'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. La nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845. La description et la figure des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de m. Adolphe Sax. Quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire ... Paris: Typ. F. Didot frères, 1848.

Knight, Roger. Britain Against Napoleon: The Organization of Victory, 1793-1815. Penguin UK, 2013.

Knowles, Mark. The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances: Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries. Jefferson, North Carolina & London: McFarland, 2009.

Lamaître, Édmond. "Alcyone". In Dictionnaire des œuvres de la musique vocale, 51–52. Paris: Bordas, 1992.

Lanckorońska, Maria, en Arthur Rümman. Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit. H. Th. Wenner, 1985.

Lange, Elfriede, en Karl-Heinz Lange. Modetanze um 1800 in Becker's Taschenbüchern 1791 – 1827. Berlin, 1984.

Lecomte, Louis-Henry (1844-1914) Auteur du texte. Napoléon et Le Monde Dramatique : Étude Nouvelle d'après Des Documents Inédits / L.-Henry Lecomte, 1912. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57429594>.

Leisure cultures in urban Europe, c.1700–1870: A transnational perspective. Manchester, 2016. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt18j8zcc>.

Lejeune, Louis François. Mémoires... De Valmy à Wagram... Onder redactie van Germain Bapst. Vol. 1. 2 vols. Paris, 1895. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30052451w>.

———. Mémoires... En prison et en guerre... Onder redactie van Germain Bapst. Vol. 2. 2 vols. Paris, 1895. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30052453k>.

Lempa, Heikki. Beyond the Gymnasium: Educating the Middle-Class Bodies in Classical Germany. Lanham: Lexington books, 2007.

Levron, Jacques. La cour de Versailles aux XVIIe et XVIIIe siècles. Hachette, 1999.

Locke, Ralph P. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge: Cambridge university press, 2009.

Lough, John. Paris theatre audiences in the seventeenth & eighteenth centuries. Oxford University Press, 1965.

Lowenthal, David. The Past Is a Foreign Country - Revisited. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Manuel, Peter. Creolizing Contradance in the Caribbean. Temple University Press, 2011.

Marquet, Léon, en Bedoret. A l'âge d'or de Spa – Le Waux-Hall au 18e siècle et du 19e siècle à nos jour. Liège, 1985.

Martinet, André. Histoire anecdotique du Conservatoire de musique et de déclamation. E. Kolb, 1893.

Martiny, Jules. Histoire Du Théâtre de Liège Depuis Son Origine Jusqu'à Nos Jours. H. Vaillant-Carmagne, 1887.

Masson, Frédéric. Les quadrilles à la cour de Napoléon 1er (1806-1813). H. Daragon, 1904.

Maze-Sencier, Alphonse (1831-1892). Les fournisseurs de Napoléon 1er et des deux impératrices : d'après des documents inédits, tirés des Archives nationales, des archives du Ministère des affaires étrangères et des archives des Manufactures de Sèvres et des Gobelins / par Alph. Maze-Sencier,... Paris: H. Laurens, 1893. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6447480v>.

McGowan, Margaret M. Dance in the Renaissance: European Fashion, French Obsession. Yale University Press, 2008.

McNeill, William Hardy. Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

Mercier, Louis-Sébastien. Le nouveau Paris par le cit. Mercier. Volume premier [-sixième]. Vol. 1. 6 vols. Paris, 1798.

———. Néologie: ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles. Chez Moussard, 1801.

———. Paris pendant la Révolution: 1789-1798, ou le nouveau Paris. Poulet-Malassis, 1862.

Mérode-Westerloo, Henri Marie Ghislain de. Souvenirs du comte de Mérode-Westerloo, sénateur du royaume, ancien envoyé extraordinaire près S. M. I. R. A. Bruxelles: Ch-J-AGreuse, 1864.

Messemaeckers, Hendrik. 6 Walzes nouvelles pour le piano, composées (pour piano)... par H. Messemaeckers. Bruxelles: l'auteur, z.d.

———. Choix des plus jolies contredanses exécutées dans les différentes fêtes données à Bruxelles par S. A. R. le Prince d'Orange et par S. A. Le Duc de Wellington Prince de Waterloo, figures par Mr Sacré ... Arrangées pour le piano par H. Messemaeckers. H. Messemaeckers, 1816.

———. Collection de douze Airs variés pour le Piano par H. Messemaeckers professeur de Piano. Bruxelles, z.d.

———. Waltzes, z.d. <https://opac.rism.info/search?id=rism700009630>.

Miller, David M. O. The Duchess of Richmond's Ball: 15 June 1815. Spellmount, 2005.

Mirka, Danuta. The Oxford Handbook of Topic Theory. Oxford University Press, 2014.

Moats, Sandra. Celebrating the Republic: Presidential Ceremony and Popular Sovereignty, from Washington to Monroe. Northern Illinois University Press, 2010.

Moens, Karel, en Iris Kochelbergh. Muziek en grafiek. Pandora, 1994.

Monelle, Richard. The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2006.

Mozart, Leopold. Musikalische Schlittenfahrt. Onder redactie van Raimund Rüegge. Kunzelmann, 1985.

Navez, Louis. La campagne de 1815: Les Quatre-Bras, Ligny, Waterloo et Wavre. J. Lebrègue & cie, 1910.

Nussbaumer, Thomas, en Franz Gratl, red. Zur Frühgeschichte des Walzers. Vol. Band 3. Schriften zur musikalischen Ethnologie. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 2014. <http://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/YBDMGUETMZACFRP7YHKENDRSFPMCBX7>.

Ostendorf, Ann. Sounds American: National Identity and the Music Cultures of the Lower Mississippi River Valley, 1800-1860. University of Georgia Press, 2011.

Paepe, Timothy de. "Ninette in de Stad (1759): de Antwerpse rederijkers en de aarzelende zoektocht naar een Nederlandstalige operatraditie in de Zuidelijke Nederlanden". In Van Ninette tot Herbergprinses : 150 jaar Vlaamse Opera / Ceulemans, A. [edit.]; et al., 8–24. Klanken door de tijd, Bijdragen tot de Vlaamse muziekgeschiedenis ; 2. Studiecentrum voor Vlaamse Muziek, 2015. <https://hdl.handle.net/10067/1296600151162165141>.

Pascalis, Sandra. "Vers une urbanisation des loisirs aristocratiques : la promenade urbaine comme lieu d'interprétation des loisirs de la cour dans la France des xvii^e et xvi^e". onder redactie van Robert Beck en Anna Madœuf, 45–60. Perspectives Historiques. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2013. <http://books.openedition.org/pufr/617>.

Philpot, Stephen, en Francesco Geminiani. The Violin Preceptor or Compleat Tutor: Being an Introduction to the Art of Playing on That Instrument, Explained by Such Easy Rules a Principles as Will Enable a Scholar to Obtain an Early Proficiency : To Which Is Added a Select Collection of Songs, Airs, Marches Etc. Also Tartinis Art of Bowing. London: Hodsoll, 1760.

Pierre, Constant. B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation. Delalain frères, 1895.

———. Le conservatoire national de musique et de déclamation: documents et administratifs. Impr. Nationales, 1900.

———. Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire. Paris: Fischbacher, 1895. <https://catalog.hathitrust.org/Record/100346539>.

Pieters, Francis. Van trompetsignaal tot muziekkapel: anderhalve eeuw militaire muziek in België. Kortrijk: Muziekcentrum, 1981.

Pigeard, Alain. Dictionnaire de la Grande Armée. Tallandier, 2002.

Piketty, Thomas. Le Capital au XXI^e siècle. Seuil, 2013.

Playford, John, Henry Playford, Baumarster, Nightles, en John White. The Second Part of the Dancing Master : Or, Directions for Dancing Country Dances, with the Tunes to Each Dance for the Violin or Flute. All New Dances Never before Printed. S. I.: Printed for Henry Playford at his shop in the Temple-Change over-against St. Dunstan's Church in Fleet-Street, 1696.

Popeliers, T. Laurent Henri. Précis de l'histoire des Chambres de rhétorique et des sociétés dramatiques belges ... Wouters, 1844.

Pujoux, Jean-Baptiste. Paris à la fin du XVIII^e siècle, ou Esquisse historique et morale des monumens et des ruines de cette capitale ; de l'état des sciences, des arts et de l'industrie à cette époque, ainsi que des mœurs et des ridicules de ses habitans. Par J.-B. Pujoux. Paris: B. Mathé, 1801. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64384656>.

Pushkin, Aleksandr Sergeevich. Eugene Oneguine [Onegin] A Romance of Russian Life in Verse. Vertaald door Henry Spalding, 2007. <http://www.gutenberg.org/ebooks/23997>.

Quantin, Joseph. Un Tour en Espagne, de 1807 - 1809, ou mémoires d'un soldat fait prisonnier à la Bataille de Baylen. Vol. Vol. 2. Brianchon, 1820.

Rameis, Emil. Die österreichische Militärmusik, von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918. Schneider, 1976.

Rémusat, Claire Élisabeth Jeanne Gravier de Vergennes comtesse de. Mémoires de Madame de Rémusat 1802-1808 - Vol III. Vol. 3. Calmann Lévy, 1880.

Renieu, Lionel. Histoire des théâtres de Bruxelles: depuis leur origine jusqu'à ce jour. Duchartre & Van Buggenhoudt, 1928.

Ribeiro, Aileen. Fashion in the French Revolution. Holmes and Meier, 1988.

Rice, Albert R. The Clarinet in the Classical Period. Oxford University Press, 2008.

Rochefort, J. Het feest van Terpsichore, of De dansomanie: groot ballet pantomime, in 2 bedryven. A. Mars, 1807.

Rogers, Ellis. The Quadrille, A practical Guide to its Origin, Development and Performance. Orpington, 2003.

Roguet, F. Mémoires militaires du lieutenant général Comte Roguet - T. 2. Vol. 2. 4 vols. Paris, 1863.

———. Mémoires militaires du lieutenant général Comte Roguet - T. 3. Vol. 3. 4 vols. J. Dumaine, 1863.

Rufford, Juliet. Theatre and Architecture. Palgrave Macmillan, 2015.

Rutherford, David. Rutherford's Compleat Collection of 200 ... Country Dances ...: With Ye Newest ... Figures and Directions to Each Tune, by Mr Rose, for Ye Violin, German Flute or Hautboy. London: David Rutherford, 1756.

———. Rutherford's compleat collection of 200 of the most celebrated country dances. Vol. 2., (1759), St. Martin's Court, London. London, 1759.

Sabon, Jean-Louis. Mémoires de Jean-Louis Sabon: chef de musique dans la Grande Armée, 1803-1808. A. Jullien, 1910.

Sachs, Curt. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Olms, 1984.

Saint-Hilaire, Emile Marco de. Napoléon au bivouac, aux Tuileries et à Saint-Hélène; anecdotes inédites sur la famille et la cour impériale. Paris: Charles Warée, Éditeur, 1845.

———. Souvenirs Intimes du Temps de l'Empire, 1839.

———. Souvenirs intimes du temps de l'empire. Paris, J. Fellens, 1851.

<http://archive.org/details/souvenirsintime00saingoog>.

Saint-Hilaire, Émile Marco de (1796-1887). Histoire anecdotique, politique et militaire de la Garde impériale / par Émile Marco de Saint-Hilaire ; illustrée par H. Bellangé, E. Lamy, de Moraine, Ch. Vernier... Paris: E. Penaud, 1847. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k94711c>.

Salmen, Walter. Der Tanzmeister: Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. Mit einem Anhang "Der Tanzmeister in der Literatur" (Terpsichore - Tanzhistorische Studien). Hildesheim: Georg Olms, 1997.

———. Goethe und der Tanz: Tänze, Bälle, Redouten, Ballette im Leben und Werk. Olms Georg AG, 2006.

Schoor, Jaak Van, Christel Stalpaert, en Bram Van Oostveldt. Performing Arts in the Austrian 18th Century: New Directions in Historical and Methodological Research. Academia Press, 1999.

Schutte, Sabine. Der Ländler: Untersuchungen zur musikalischen Struktur ungeradtaktiger österreichischer Volkstänze. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 52. Strasbourg: Heitz, 1970.

Scott, Sir Walter. Paul's Letters to His Kinsfolk. J. Ballantyne and Company, 1816.

Semmens, R. *The Bals Publics at the Paris Opera in the Eighteenth Century*. New York, 2004.

Société philharmonique [Anvers]. "Construction de la nouvelle salle de la Société philharmonique: emprunt de 22.000 frs." *De la Croix*, 1846. <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:574825>.

Erfgoedbibliotheek Henri Conscience, Antwerpen.

Spitzer, John, en Neal Zaslaw. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*. Oxford: OUP Oxford, 2004.

Stendhal. *Journal*. Onder redactie van Henri Martineau en Xavier Bourdenet. Paris: Gallimard, 2010.

Stockwell, Alan. *Finding Sampson Penley*. Vesper Hawk Publishing, 2012.

Strombeck, Friedrich Karl von. *Darstellungen aus meinem Leben und aus meiner Zeit: in zwei Theilen*. Vieweg, 1833.

Thackeray, William. *Vanity Fair*. Рипол Классик, 2017.

Trappeniens, Pierre, en Jean-Philippe Van Aelbrouck. *Receuil de Contredanses avec Premier Violon et la Basse Continue*. Bruxelles: S.n., 1987.

Traster, Jeffrey L. *Divertimenti and Parthien from the Thurn and Taxis Court at Regensburg (1780-1823): A Source of Repertoire for Wind Ensemble*. University of Texas at Austin, 1989.

Tulard, Jean. *Bibliographie critique des mémoires sur le Consulat en l'Empire, écrits ou traduits en Français*. Paris-Genève: Librairie Droz, 1971.

———. *Napoléon et la noblesse d'Empire*. Tallandier, 2003.

Tulard, Jean, en Louis Garros. *Itinéraire de Napoléon au jour le jour: 1769-1821*. Tallandier, 1992.

Utrecht, Luuk. "Van hofballet tot postmoderne-dans : de geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans /", 1988.

Van Aelbrouck, Jean Philippe. *L'art de bien danser d'après les principes du Sieur Bacquet-Clavigny*. Bruxelles: Commission royale b., 1990.

———. *Les contredanses du journal musical liégeois "L'Écho": (1758-1773)*. Bruxelles: Min. de la Com. fr., 1986.

Van Aelbrouck, Jean-Philippe. *Dictionnaire des danseurs: chorégraphes et maîtres de danse à Bruxelles de 1600 à 1830*. Bruxelles: Editions Mardaga, 1994.

———. "le Théâtre et la Danse à Bruxelles 1760 - 1765". In *Etudes sur le XVIIIè Siècle*, 19:9–26. Rocaille. Roccoco. Bruxelles, 1992.

———. "Les Mascarades à la Cour de Charles de Lorraine: Divertissements Dansés à la Caractère Roccoc?" In *Etudes sur le XVIIIè Siècle*, 18:47–64. Rocaille. Roccoco. Bruxelles, 1991.

Van Autenboer, Eugene. *De kaarten van de schuttersgilden van het Hertogdom Brabant (1300-1800)*. Tilburg, 1994.

Van der Straelen, Jan Frans, Jan Baptist Van der Straelen, en van Berendoncks. *De kronijk van Antwerpen*. Antwerpen: Voor God en 't Volk, 1929. <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:683758>.

Van Oostveldt, Bram, en Jaak Van Schoor. *The Theatre de La Monnaie and Theatre Life in the 18th Century Austrian Netherlands : From a Courtly-Aristocratic to a Civil-Enlightened Discourse? Ghent : University of Ghent. Faculty of arts and philosophy. Drama department, 2000.*
<http://lib.ugent.be/catalog/rug01:000670573>.

Van Orden, Kate. *Music, Discipline and Arms in Early Modern France*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

Vander Rest, Jean François. *Aperçu historique sur les établissements de bienfaisance de la ville de Bruxelles*. Bols-Wittouck, 1860.

Vanistendael, Cornelis. *Verzonnen Muzikaal Verleden. De Belgische Folkrevival. Constructie en Deconstructie*. Leuven, 2013.

———. *Wetenschappelijk verslag van het Dansant Project*. Unpublished. Antwerpen, 2006.

Vanistendael, Cornelis LW17 001990274894. "Dancing In- and Outside the Barracks : Napoleons' Army, the Dansomanie and the Vogue of the Quadrille in the Southern Netherlands and the Principality of Liège from a European Perspective (1799–1815)". In *Music Tanz Transfer*, 63–106. Leipzig: Leipzig Leipziger Universitätsverlag 2018, 2018. <http://lib.ugent.be/catalog/pug01:8554523>.

Vermote, Gwenny, en Christel Baeten. *Harmonies, fanfares en brassbands in de provincie Antwerpen*. Snoeck-Ducaju & Zoon, 1992.

Versailles, Bibliothèque municipale de. *Versailles et la musique de cour*. Magellan, 2007.

Versluys, Miguel John. *Visual Style and Constructing Identity in the Hellenistic World: Nemrud Dağ and Commagene under Antiochos I.* Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Wairy, Constant (1778-1845), en Jean-Baptiste-Bonaventure de (1777-1834) Roquefort-Flaméricourt. *Mémoires de Constant, premier valet de l'empereur, sur la vie privée de Napoléon, sa famille et sa cour.... Tome 4.* Paris: Ladvocat, 1830. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k292332>.

Waite, Philippa, en Judith Appleby. *Beauchamp - Feuillet Notation: A Guide for Beginner and Intermediate Baroque Dance Students.* Cardiff: Consort de Danse Baroque, 2003.

Walsdorf, Hanna. "Zur Einführung: Eine klein Geschichte terminologischer Inkonsistenzen im Diskurz über den Tanz in der Frühen Neuzeit". In *Tanz Musik Transfer*, 1:11–21. Prospektive. Leipzig: Universitätsverlag Leipzig Uni., 2018.

Waquet, Françoise. *les fetes royales sous la restauration.* Genève: Librairie Droz, 1981.

Welch, Ellen R. *A Theater of Diplomacy: International Relations and the Performing Arts in Early Modern France.* University of Pennsylvania Press, 2017.

Welten, J. *In dienst voor Napoleon's Europese droom. De verstroring van het plattelandsleven in Weert.* Leuven, 2007.

Wiles, David. *A Short History of Western Performance Space.* Cambridge University Press, 2003.

Wilson, Thomas. *A Description of the Correct Method of Waltzing: The Truly Fashionable Species of Dancing. That, from the Graceful and Pleasing Beauty of Its Movements, Has Obtained on Ascendancy Over Every Other Department of That Polite Branch of Education. Part I. Containing a Correct Explanatory Description of the Several Movements and Attitudes in German and French Waltzing.* London: Sherwood, Neely & Jones, 1816.

Winfield, Rif. *British Warships in the Age of Sail 1793 - 1817: Design, Construction, Careers and Fates.* Seaforth Publishing, 2014.

Winter, James W. *Who Put the Beef in Wellington?: 50 Culinary Classics, Who Invented Them, When and Why.* Octopus Books, 2013.

Witzman, Reingard. *Der Ländler in Wien.* Wien, 1976.

Wroth, Arthur Edgar. *The London Pleasure Gardens of the Eighteenth Century.* Macmillan, 1896. <http://archive.org/details/londonpleasureg00wrotgoog>.

Zamyovski, Adam. *Rites of Peace; the Fall of Napoleon and the Congress of Vienna.* New York: Harper Collins Publishers, 2007.

Zanten, Jeroen van. *Koning Willem II: 1792-1849.* Boom, 2013.

Zieseniss, Charles Otto, Katell Le Bourhis, en Metropolitan Museum of Art (New York N.Y.). *The Age of Napoleon: Costume from Revolution to Empire, 1789-1815.* Metropolitan Museum of Art, 1989.

Zola, Émile. *Le Carnet de danse: suivi de Celle qui m'aime.* Fayard/Mille et une nuits, 2004.

Artikels

Baeck-Schilders, Hedwige. "Muziek en muziekverenigingen in Antwerpen tijdens de Franse overheersing". *Post factum : jaarboek voor geschiedenis en volkskunde / Provinciale Commissie voor Geschiedenis en Volkskunde Vol 1 (2009): 108–57.*
<http://www.unicat.be/uniCat?func=search&query=sysid:615004>

Bardin, Pierre, Marie-Christine Cintas, Frédéric Batier, Bernard Camier, Bernadette Rossignol, en Philippe Rossignol. "JULIEN CLARCHIES, griffe de Curaçao, affranchi, violoniste et chef d'orchestre des bals de la cour impériale". *Généalogie et Histoire de la Caraïbe*, S.d.
<https://www.ghcaraibe.org/articles/2018-art04.pdf>

Brainard, Ingrid. "New Dances for the Ball: The Annual Collections of France and England in the 18th Century". *Early Music* 14, nr. 2 (1986): 164–173.

Canova-green, Marie-claude. "Dance and ritual: the Ballet des nations at the court of Louis XIII". *Renaissance Studies* 9, nr. 4 (1995): 395–403. <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.1995.tb00324.x>

Chalklin, C. W. "Capital Expenditure on Building for Cultural Purposes in Provincial England, 1730–1830". *Business History* 22, nr. 1 (januari 1980): 51–70. <https://doi.org/10.1080/00076798000000004>

Chapman, John V. "Forgotten Giant: Pierre Gardel". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 5, nr. 1 (1987): 3–20. <https://doi.org/10.2307/1290661>.

Clark, Maribeth. "The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris". *The Journal of Musicology* 19, nr. 3 (2002): 503–26. <https://doi.org/10.1525/jm.2002.19.3.503>

Clarke, Jonathan. "Cones, not Domes: John Nash and Regency structural innovation". *Construction History* 21 (2005): 43–63. <https://www.jstor.org/stable/41613894>

Cobau, Judith. "Stephen Philpot, A Gentleman Dancing Master". *Dance Chronicle* 10, nr. 3 (1987): 269–89. <https://doi.org/10.2307/1567761>

Conlin, Johnatan. "Vauxhall on the boulevard: pleasure gardens in London and Paris, 1764–1784". *Urban History* 35, nr. 1 (2008): 24–47. <https://www.jstor.org/stable/44613734>

Corbet, August. "Onbekende werken van Charles Duquesnoy (1759-1822)". *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 2, nr. 1/2 (1948): 44–54. <https://doi.org/10.2307/3686002>

Cyrille, Dominique O. "The Politics of Quadrille Performance in Nineteenth-Century Martinique". *Dance Research Journal* 38, nr. 1–2 (ed 2006): 43–60. <https://doi.org/10.1017/S0149767700007324>

Daniel, Yvonne. "An Ethnographic Comparison of Caribbean Quadrilles". *Black Music Research Journal* 30, nr. 2 (2010): 215–40. <https://doi.org/10.5406/blacmusiresej.30.2.0215>

Douxchamps-Lefevre, Cécile. "Le commerce du charbon dans les Pays-Bas autrichiens à la fin du XVIIIe siècle". *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 46, nr. 2 (1968): 393–421. <https://doi.org/10.3406/rbph.1968.2723>

Dratwicky, Alexandre, en Cécile Duflo. "Divertissements et quadrilles sous l'Empire et la Restauration". *Revue de Musicologie* 90, nr. 1 (2004): 5–54. <http://www.jstor.org/stable/4494887>

Drouvelis, Michalis, en Daniele Nosenzo. "Group Identity and Leading-by-Example". Discussion Paper. The Centre for Decision Research and Experimental Economics, School of Economics, University of Nottingham, mei 2012. <https://econpapers.repec.org/paper/notnotcdx/2012-05.htm>

Dudink, Stefan. "Legs Fit for a King: Masculinity in the Staging of the Dutch Restoration Monarchy, 1813-1819". *BMGN - Low Countries Historical Review* 127, nr. 1 (19 maart 2012): 45. <https://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.1565>

Duquenne, Xavier. "La Salle du Concert Noble construite à Bruxelles en 1779". *Brusselse Cahiers Bruxellois, Revue d'Histoire Urbaine/Tijdschrift voor Stadsgeschiedenis*, XLV, nr. Promenades Musicales/Muzikale Wandelingen (2013): 167–90.

Edgecombe, Rodney Stenning. "The 19th-Century Ländler: Some Thoughts". *The Musical Times* 147, nr. 1897 (2006): 63–76. <https://doi.org/10.2307/25434423>

Forrest, Alan. "L'armée de l'an II : la levée en masse et la création d'un mythe républicain". *Annales historiques de la Révolution française*, nr. 335 (1 maart 2004): 111–30. <https://doi.org/10.4000/ahrf.1385>

Goran Proot. "Musique, danse et ballet dans le théâtre scolaire des jésuites de la Provincia Flandro-Belgica (1575-1773)". *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, nr. 27 (2008): 121–167. <https://popups.uliege.be/443/1371-6735/index.php?id=1231>

Gorce, Jérôme de la. "Jean II Berain's Costume Designs for the Ballet 'Les Plaisirs de la Paix' (1715)". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 25, nr. 2 (2007): 167–87. <https://doi.org/10.2307/40004137>

Greefs, Hilde. "Clubs as Vehicles for Inclusion in the Urban Fabric? Immigrants and Elitist Associational Practices in Antwerp, 1795–1830". *Social History* 41, nr. 4 (oktober 2016): 375–95. <https://doi.org/10.1080/03071022.2016.1215099>

———. "Sociabiliteit: informele netwerken van de zakenelite in Antwerpen, 1796-1830". *De achttiende eeuw : documentatieblad van de Werkgroep Achttiende Eeuw* 39, nr. 2 (2007): 61–86. <http://anet.be/record/opacirua/c:irua:67075>

Greig, Hannah. "'All Together and All Distinct': Public Sociability and Social Exclusivity in London's Pleasure Gardens, ca. 1740–1800". *Journal of British Studies* 51, nr. 1 (2012): 50–75. <https://www.jstor.org/stable/23265258>

Guest, Ivor. "'Le Bal Masqué': A Project for a Carnival Ballet by Pierre Gardel". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 21, nr. 1 (2003): 27–41. <https://doi.org/10.2307/1290940>

Guilcher, H el ene, en Jean-Michel Guilcher. "L'Enseignement Militaire de la Danse et les Traditions Populaires". *Arts et traditions populaires* 18, nr. 1/3 (1970): 273–328.
<http://www.jstor.org/stable/41001559>

Johnson, Katherine M. "Rethinking (re)doing: Historical Re-enactment and/as Historiography". *Rethinking History* 19, nr. 2 (2015): 193–206. <https://doi.org/10.1080/13642529.2014.973709>

Katz, Ruth. "The Egalitarian Waltz". *Comparative Studies in Society and History* 15, nr. 3 (1973): 368–77. <http://www.jstor.org/stable/178261>

Korhonen, Joonas, en Markian Prokopovych. "Urban Social Space and the Development of Public Dance Hall Culture in Vienna, 1780-1814". *Urban History* 40, nr. 4 (2013): 606–624.
<https://doi.org/10.1017/S0963926813000217>

Krack, P. "Relicts of Dancing Mania: The Dancing Procession of Echternach". *Neurology* 53, nr. 9 (10 december 1999): 2169–72

Launay, Jacques, Roger T. Dean, en Freya Bailes. "Synchronization Can Influence Trust Following Virtual Interaction". *Experimental Psychology*, 1 januari 2013.
<https://econtent.hogrefe.com/doi/abs/10.1027/1618-3169/a000173>

Linke, Norbert. "Die Anf ange der Walzerproduktion in Wien". *Deutsche Johann Straus Gesellschaft e.V. Mitteilungsblatt Heft 40 (2012 / Nr. 2) (2015)*: 39–43.

McCormack, Matthew. "Dance and Drill: Polite Accomplishments and Military Masculinities in Georgian Britain". *Cultural and Social History* 8, nr. 3 (1 september 2011): 315–30.
<http://www.ingentaconnect.com/content/berg/cash/2011/00000008/00000003/art00003>

McKee, Eric. "Influences of the Early Eighteenth-Century Social Minuet on the Minuets From J. S. Bach's French Suites, BWV 812-17". *Music Analysis* 18, nr. 2 (1 juli 1999): 235–60.
<https://doi.org/10.1111/1468-2249.00092>

Mendelssohn, Ignaz. "Zur Entwicklung des Walzers". *Studien zur Musikwissenschaft*, nr. 13 (1926): 57–88. <http://www.jstor.org/stable/41460348>

Miller, Rebecca S. "Performing Ambivalence: The Case of Quadrille Music and Dance in Carriacou, Grenada". *Ethnomusicology* 49, nr. 3 (2005): 403–40. <http://www.jstor.org/stable/20174404>

Paepe, Timothy de. "'Dit luysterlijk prael-bal': de balcultuur in het Antwerpse theater van het Tapissierspand in de achttiende eeuw". *Tijd-schrift : heemkunde en lokaal-erfgoedpraktijk in Vlaanderen*, nr. 1 (2011): 7–15. <http://anet.be/record/opacirua/c:irua:92803>

Prod'homme, J.-G., en Frederick H. Martens. "Napoleon, Music and Musicians". *The Musical Quarterly* 7, nr. 4 (1921): 579–605. <http://www.jstor.org/stable/738191>.

Roux, Pascal. " ducation et formation des officiers militaires   Toulouse dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle". *Histoire,  conomie et société* 20, nr. 3 (2001): 371–83.
<https://doi.org/10.3406/hes.2001.2233>

Spiessens, Godelieve. "Geschiedenis van de gilde van de Antwerpse speellieden, bijgenaamd Sint-Job-en-Sint-Maria-Magdalena : Deel V : 1740-1794". *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 44, 1990, p. 79-122, z.d. <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:13234961>

Thomas, Helen. "Mimesis and Alterity in the African Caribbean Quadrille: Ethnography Meets History". *Cultural and Social History* 1, nr. 3 (september 2004): 280–301.
<https://doi.org/10.1191/478003804cs0025oa>

Tun gen , Bahar, en Emma Cohen. "Movement Synchrony Forges Social Bonds across Group Divides". *Frontiers in Psychology* 7 (2016). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00782>

Uyttersprot, C. "De Societeyd 'Het Concert' binnen Aalst 1792 - 1811". *Het land van Aalst. Tijdschrift van de Heemkundige vereniging "Het Land van Aalst"*, 1991, 67 – 113.

Vanistendael, Cornelis. "Interieurs van Antwerpse danszalen (1844-1914): het zomer-en het winterlokaal van de Société Royale d'Harmonie d'Anvers als typevoorbeelden". *GENTSE BIJDAGEN TOT DE KUNSTGESCHIEDENIS* 36 (2012): 25–45.
<https://biblio.ugent.be/publication/1849619/file/7043081>

———. "'Le Concert' te Aalst. Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815", *Heemkunde en lokaal- erfgoedpraktijk in Vlaanderen*, 1, nr. 1 (2011): 46–55.

- . “Les Cléfs d’Or: de geschiedenis van een theater- en danszaal te Sint-Niklaas 1782 – 1819”. *ANNALEN VAN DE KONINKLIJKE OUDHEIDKUNDIGE KRING VAN HET LAND VAN WAAS*, nr. Deel 114 (2011): 223–50.
- . “Nieuwe bronnen voor de geschiedenis van de Belgische draaiorgelbouw: deel 1: de Antwerpse situatie tot 189 0”. *Nieuwsbrief Mechamusica* 3, nr. oktober (2008): 9–14. <http://hdl.handle.net/1854/LU-1849427>
- . “Nieuwe bronnen voor de geschiedenis van de Belgische draaiorgelbouw: deel 2: de Antwerpse situatie van 1890 - 1914”. *Nieuwsbrief Mechamusica* 1, nr. januari (2009): 15–20. <http://hdl.handle.net/1854/LU-1849448>
- . “Nieuwe bronnen voor de geschiedenis van de Belgische draaiorgelbouw: deel 3: de Gentse situatie van 1825 tot 1881”. *Nieuwsbrief Mechamusica* 3 (2009): 21–25. <http://hdl.handle.net/1854/LU-1849486>
- . “Shaping Europe’s First Dance Craze – The Role of Napoleon’s Grande Armée in the Dissemination of the Quadrille (1795–1815): Case Studies in Cultural Mobility from the Southern Netherlands”. *Dance Research* 36, nr. 1 (15 mei 2018): 91–111. <https://doi.org/10.3366/drs.2018.0222>

Scripties, Eindverhandelingen en Doctoraatsverhandelingen

- Beghein, Stefanie. “Kerkmuziek, consumptie en confessionalisering : het muziekleven aan Antwerpse parochiekerken, c. 1585-1797 : proefschrift”. Proefschriften UA-LW : geschiedenis, 2014. <http://anet.be/record/opacehc/c:lvd:14224349>
- Buyens, Koen. “Musici aan het hof : de Brusselse hofkapel onder Henri-Jacques De Croes (1749-1786): een sociaal-historische studie /”. Vrije Universiteit Brussel, 2001.
- Day, David A. “The Annotated Violon Répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles, 1815-1830”. [D.A. Day], 2008.
- Gasche, David. “La musique de circonstance pour Harmoniemusik à Vienne (1760 - 1820)”. Universität Wien, 2009.
- Graham, Jones. “Britis Wind Band Music”. Adelphi Institute for Creative Arts, 2005.
- Hansen, Kathryn. “Dancing for Distinction: Pierre Beauchamps and the Social Dynamics of Seventeenth-Century France”. College of William and Mary, 2010. <http://publish.wm.edu/honorstheses/344>
- Jacobs, Dirk. “De synthese van handelings- en systeemtheorie bij Pierre Bourdieu en Anthony Giddens.” Universiteit Gent, 1993.
- Janssens, Anke. “Cultuur en politiek in een moeilijke tijd: het republikeinse feest te Antwerpen, Janssens, Anke”, 2002.
- Kotter, Simon. “Die k. (u.) k. Militärmusik: Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft?” Universität Augsburg, 2015. <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/3104>.
- Lateur, Simon, en Paul promotor (viaf)75016049 Janssens. “De adel in het Gentse mondaine verenigingsleven aan het begin van de twintigste eeuw”. Universiteit Gent, 2012. <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:001891428>
- Paepe, Timothy de. “Une place pour les comedies... : de relatie tussen inrichting, repertoire en gebruik van de Antwerpse theatergebouwen tussen 1610 en 1762”. Universiteit Antwerpen, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2011. <http://anet.be/record/opacirua/c:irua:86554>
- Remmen, Lotte. “18de eeuwse populaire dansmuziek in Vlaanderen”. Artesis Hogeschool, 2009.
- T’Hooft, Sigrid. “Bijdragen tot de geschiedenis van de dans in Frankrijk in de zestiende eeuw: dansvormen, muziekrepertorium naar Franse drukken tussen 1500 en 1600 en het ‘Ballet Comique de la Royne, Paris, 1581’ van Baltasar de Beaujoyeux”. sn, 1987.
- Van Hout, Jozef. “De Antwerpse herbergen 1750-1850, Van Hout, Jozef”. sn, 1981.
- Viale, M. “Les brevets de danse dans le Sud-Est de la France : sous-entendus d’une pratique et d’une sociabilité, 1808-1965 - Mémoire de maîtrise d’histoire, sous la direction de Francis Pomponi”. Université de Nice, 2012. <http://www.imageson.org/document641.html>

Websites

- Agentschap Onroerend Erfgoed. "Augustijnenklooster met humanioracollege". Inventaris Onroerend Erfgoed, 2019. <https://id.erfgoed.net/erfgoedobjecten/42136>.
- . "Neoclassicistisch burgerhuis". Inventaris Onroerend Erfgoed, 2018. <https://id.erfgoed.net/erfgoedobjecten/300826>
- "Barthélemy Digneffe". In Wikipédia, 13 februari 2015. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Barth%C3%A9lemy_Digneffe&oldid=111811335.
- "CESAR - Calendrier Electronique des Spectacles sous l'Ancien Régime". Geraadpleegd 3 mei 2017. <http://cesar.org.uk/cesar2/>
- "Charles Duquesnoy | AP Hogeschool". Geraadpleegd 29 juli 2018. <https://www.ap.be/en/research/charles-duquesnoy>
- "Childe Harold's Pilgrimage, Canto III". The British Library. Geraadpleegd 6 november 2018. <http://www.bl.uk/collection-items/childe-harolds-pilgrimage-canto-iii>.
- "Classical Net Review - Beethoven - Mödlinger Tänze". Classical Net. Geraadpleegd 25 juli 2017. <http://www.classical.net/music/recs/reviews/c/cpo77117a.php>
- Cooper, Paul. "Cotillion Dancing in England, 1760s to 1810s". Geraadpleegd 9 september 2016. <http://regencydances.org/paper011.php>
- . "The Regency Waltz - Paper 13". Geraadpleegd 6 september 2018. <https://www.regencydances.org/paper013.php>
- "Décret de la levée en masse (29 juillet 1793) - Vikidia, l'encyclopédie des 8-13 ans". Geraadpleegd 8 januari 2018. [https://fr.vikidia.org/wiki/D%C3%A9cret_de_la_lev%C3%A9e_en_masse_\(29_juillet_1793\)](https://fr.vikidia.org/wiki/D%C3%A9cret_de_la_lev%C3%A9e_en_masse_(29_juillet_1793))
- England, Historic. "THE ROTUNDA (ROYAL ARTILLERY MUSEUM), Greenwich - 1078987 | Historic England". Geraadpleegd 16 januari 2019. <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1078987>
- "Fêtes et divertissements à la Cour". Château de Versailles, 23 november 2016. <http://www.chateauversailles.fr/actualites/expositions/fetes-divertissements-cour>.
- "Getijdeneconomie". Geraadpleegd 2 augustus 2017. <http://dansant.org/2011/11/getijdeneconomie/>
- "Giovanni Gallini". In Wikipedia, 21 juni 2017. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Giovanni_Gallini&oldid=786846051
- "Jean-Étienne Despréaux et le renouveau de la danse". Text, 3 juni 2009. <https://www.histoire-image.org/etudes/jean-etienne-despreaux-renouveau-danse>.
- "Lemonade (Beyoncé Album)". In Wikipedia, 7 augustus 2018. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Lemonade_\(Beyonc%C3%A9_album\)&oldid=853852207](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Lemonade_(Beyonc%C3%A9_album)&oldid=853852207)
- "List of Operas by Wolfgang Amadeus Mozart". In Wikipedia, 6 december 2018. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_operas_by_Wolfgang_Amadeus_Mozart&oldid=872314726.
- "Macarena (song) - Wikipedia". Geraadpleegd 10 augustus 2018. [https://en.wikipedia.org/wiki/Macarena_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Macarena_(song))
- "Manchester University Press - Leisure Cultures in Urban Europe, c.1700–1870". Manchester University Press (blog). Geraadpleegd 8 januari 2019. <http://www.manchesteruniversitypress.co.uk/9780719089695>
- "Marius Petipa - Wikipedia". Geraadpleegd 23 oktober 2018. https://en.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa
- "Military". In Wikipedia, 1 augustus 2017. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Military&oldid=793419854>
- "Our Documents - Transcript of Declaration of Independence (1776)". Geraadpleegd 5 april 2019. <https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=2&page=transcript>.
- "Pierre Trénitz". In Wikipédia, 12 maart 2019. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Pierre_Tr%C3%A9nitz&oldid=157484498

"Rudolf Rasch -- Geschiedenis van de muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795". Geraadpleegd 7 januari 2019.

<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Republiek/Republiek.htm>

"Stadsschouwburg Kortrijk". In Wikipedia, 31 augustus 2017.

https://nl.wikipedia.org/w/index.php?title=Stadsschouwburg_Kortrijk&oldid=49796734

Unknown. "A new dance has been introduced in the fashionable circles..." The Morning Post. 8 april 1801. British Library. <http://www.britishnewspaperarchive.co.uk>

Audiofragmenten

Henri Joseph De Croes Divertimenti. Audio CD. Vlad Records, 2014.

BIJLAGEN

BIJLAGE 1:
OVERZICHT UITGAVEN VAN DANSREPERTOIRES IN DRUK 1756 – 1795 IN DE ZUIDELIJKE NEDERLANDEN EN HET PAYS DE LIÈGE

NAAM	VOORNAAM	TITEL	VOL.	DATUM
d'Aubat Saint-Flour	Robert	Cent contredanses en rond, propres à executer sur toutes sortes d'instrumens, avec les basses chiffrées pour le clavecin et une explication raisonnée de chaque contredanse [...], chez Pierre Wauter, Gand		1757
d'Aubat Saint-Flour	Robert	Cent contredanses en rond, propres à executer sur toutes sortes d'instrumens, avec les basses chiffrées pour le clavecin et une explication raisonnée de chaque contredanse [...], chez Pierre Wauter, Gand		?
d'Aubat Saint-Flour	Robert	Cent contredanses en rond, propres à executer sur toutes sortes d'instrumens, avec les basses chiffrées pour le clavecin et une explication raisonnée de chaque contredanse [...], chez Pierre Wauter, Gand		?
d'Aubat Saint-Flour	Robert	Cent contredanses en rond, propres à executer sur toutes sortes d'instrumens, avec les basses chiffrées pour le clavecin et une explication raisonnée de chaque contredanse [...], chez Pierre Wauter, Gand		1764
d'Aubat Saint-Flour	Robert	18 contredanses en rond		1776
Andrez	Benoît	L'Echo où Journal de Musique Française, Italienne, Contenant des Airs, Chansons, Brunettes, Duo, Tendres ou Bachiques, Rondes, Vaudevilles, Contredanses, etc. – in dit tijdschrift werden regelmatig contradansen		1758 – 1774
Andrez	Benoît	Recueil de Contredanses Angloises et Autres, Pour Violons, Flutes, Hautbois, et la Basse. Avec Explication des Figures en François	1	Ca 1770
Andrez	Benoît	Recueil de Contredanses Angloises et Autres, Pour Violons, Flutes, Hautbois, et la Basse. Avec Explication des Figures en François	2	Ca 1770

NAAM	VOORNAAM	TITEL	VOL.	DATUM
Andrez	Benoît	Receuil de Contredanses Angloises et Autres, Pour Violons, Flutes, Hautbois, et la Basse. Avec Explication des Figures en François	3	Ca 1770
Andrez	Benoît	Receuil de Contredanses Angloises et Autres, Pour Violons, Flutes, Hautbois, et la Basse. Avec Explication des Figures en François	4	Ca 1770
Andrez	Benoît	Receuil de Contredanses Angloises et Autres, Pour Violons, Flutes, Hautbois, et la Basse. Avec Explication des Figures en François	5	Ca 1770
Andrez	Benoît	Receuil de Contredanses Angloises et Autres, Pour Violons, Flutes, Hautbois, et la Basse. Avec Explication des Figures en François	6	Ca 1770
Ferry	L.	Le Bouquet tout Fait ou Quarante Nouvelles Contredanses		1765
Trappeniers	Pierre	Recueil de contredanses avec premier violon et la basse continue	1	1776
Trappeniers	Pierre	Recueil de contredanses avec premier violon et la basse continue	2	?
Trappeniers	Pierre	Recueil de contredanses avec premier violon et la basse continue	3	1780
Delhaize	N.F.	Douze Contredanses un Waltze. Pour Deux Violons		Ca 1790

Bijlage 2:**Tijdslijn van de officiële gelegenheden georganiseerd in Brussel tussen 1814 en 1825 en de overeenkomstige archiefdossiers waarin stukken voorkomen over hun organisatie**

DATUM	AANLEIDING	ORGANISATIE/LOCATIE	ARCHIEFBRONNEN
08/04/1814	Aankomst van de Kroonprins van Zweden (Bernadotte)	Brusselse Stadsbestuur Concert Noble	SABR IP II 2480
09/04/1814	Aankomst prinse Saxe Weimar	Brusselse Stadsbestuur Concert Noble	SABR IP II 2480
07/06/1814	Verwelkoming Britse troepen	Brusselse Stadsbestuur – Organisatiecomité bestaande uit lokale edelen Concert Noble	SABR IP II 2480
23/08/1814	Verjaardag Willem I	Brusselse Stadsbestuur Brusselse Stadhuis	SABR IP II 2483
31/01/1815	Viering van de aankomst van de geallieerde troepen in Brussel – 1 jaar na datum	Brussels Stadsbestuur Concert Noble	
17/03/1815	Kroning Willem I tot koning der Nederlanden	Brussels Stadsbestuur Brusselse Stadhuis	SABR IP II 2480
22/03/1815	Entree van Koning Willem I in Brussel – Plechtige proclamatie van het Koninkrijk der Verenigde Nederlanden	Brusselse Stadsbestuur Brusselse Stadhuis	SABR IP II 2480
21 tot 23/09/1815	Kroning Willem I tot koning der Nederlanden	Brusselse Stadsbestuur Brusselse stadhuis	SABR IP II 2481
17/04/1816	Kroonprins Willem Van Oranje geeft een bal in Brussel	Hijzelf + Brussels stadsbestuur Concert Noble	SABR IP II 2481
24/10/1816	Bal van de Kroonprins Willem en zijn echtgenote in de Manège van Brussel – aanleiding was waarschijnlijk zijn huwelijk met Anna Pavlowna, Russische prinses in Sint-Petersburg in februari 1816 waar geen feestelijkheden aan te pas kwamen in Brussel.	Hijzelf + Brussels Stadsbestuur Brusselse Manège	SABR IP II 2481

DATUM	AANLEIDING	ORGANISATIE/LOCATIE	ARCHIEFBRONNEN
17/10/1817	Blijde intrede willem I in Brussel – op 9 oktober werd de rijksuniversiteit van Gent ingehuldigd.	Brusselse stadhuis	Litho's en schilderijen in Museum Broodhuis te Brussel

Bijlage 3:

De samenstellingen van alle orkesten die de muziek voorzagen tijdens de officiële feestelijkheden in Brussel tussen 1814 en 1825

DATUM	09/06/1811	09/06/1811	09/06/1811	09/06/1811	1813 – 1815	08/04/1814	08/04/1814
GELEGENHEID	ROI DE ROME	ROI DE ROME	ROI DE ROME	ROI DE ROME	ORKEST SCHOUWBURG	ONTVANGST PRINCE SUÈDE	ONTVANGST PRINCE SUÈDE
TYPE ORKEST	Harmonie	De danse	De Danse	Cavalcade – tambours et fifres		Harmonie (estimatie)	Harmonie (estimatie)
CHEF	Debroux	Vendling (Wendling?)	Debroux	Debroux		Debroux	Debroux
KOST							
CHEF à	8	24	0			10	18
MUSICIENS à	12	12	9	5,56		3	9
MAITRES DE DANSE							
TOTAAL:	200	216	180	33,36		64	279
BEZETTING							
VIOLONS			10		15		
CLARINETTES	6		2		2	5	10
FLUTES	2		2		2	1	2
CORS	2		2		2	3	4
OBOE					2		
BASSONS	2		2		2	2	2
TROMBONES						2	3
TROMPETTES	1				2	2	2
SERPENTS	1		1			1	2
BASSES					2		
VIOLONCELLES					4		
GROSSE CAISSE	1		1			1	1
CAISSE ROULANTE							2
TIMBALES							1
CYMBALES	1				1		
CHAPEAU CHINOIS/TURQUE							1
CELTOVS(?)							1
OBRERION(?)							
MAITRES DE DANSE							
TOTAAL:	16	16	20	6	34	18	29

DATUM	10/04/1814 (?)	10/04/1814 (?)	10/04/1814 (?)	05/04/1815	05/04/1815	05/04/1815	05/04/1815
GELEGENHEID	ONTVANGS SAXE-WEIMAR PRINCE D'ORANGE VON BULOW	ONTVANGST PRINCE SUÈDE	ONTVANGST PRINCE SUÈDE	PROCLAMATIE WILLEM I	PROCLAMATIE WILLEM I	PROCLAMATIE WILLEM I	PROCLAMATIE WILLEM I
TYPE ORKEST	Harmonie (afrekening)	Harmonie (afrekening)	Harmonie (afrekening)	Concert & Danse	Harmonie	Danses	Harmonie (Barque) Musiciens du Spectacle
CHEF	Debroux	Debroux	Debroux	Debroux	Debroux	Debroux	Debroux
KOST							
CHEF à	12	10	18	100	12	10	40(?)
MUSICIENS à	6	5	12	12	12	10	12(?)
MAITRES DE DANSE							
TOTAAL:	144	105	364	520	360	300	540
BEZETTING							
VIOLONS				12			
CLARINETTES	6	5	10	3			
FLUTES	2	1	2	3			
CORS	4	3	4	3			
OBOE							
BASSONS	2	2	2				
TROMBONES	2	2	3	1			
TROMPETTES	2	2	2	2			
SERPENTS	1	1	2	1			
BASSES				3			
VIOLONCELLES				1			
GROSSE CAISSE	1	1	1	1			
CAISSE ROULANTE			2				
TIMBALES				1			
CYBALES	1		1	1			
CHAPEAU CHINOIS/TURQUE	1	1	1	1			
CELTOVS(?)				2			
OBRERION(?)				1			
MAITRES DE DANSE							
TOTAAL:	22	18	30	30	30	30	40

DATUM	05/04/1815	21/10/1816	21/10/1816	21/10/1816	13/07/1825
GELEGENHEID	PROCLAMATIE WILLEM I	HUWELIJKSBAL KROONPRINS WILLEM	HUWELIJKSBAL KROONPRINS WILLEM	HUWELIJKSBAL KROONPRINS WILLEM	HUWELIJK FREDERIK
TYPE ORKEST	Harmonie (2e Barque) Musiciens de la ville et étrangers	Bal (estimatie)	Harmonie (estimatie)	Musique Turque (estimatie)	
CHEF	Debroux	Debroux	Debroux	Fr. Mugnotte	Sacré
KOST					
CHEF à	40	72	72		100
MUSICIENS à	10	12	12	12	16
MAITRES DE DANSE		48			
TOTAAL:	450	240	144		
BEZETTING					
VIOLONS		10			
CLARINETTES		2	4	6	
FLUTES		2	2	2	
CORS		2	2	2	
OBOE					
BASSONS			2		
TROMBONES			1		
TROMPETTES		1		1	
SERPENTS		1	1	2	
BASSES		2			
VIOLONCELLES					
GROSSE CAISSE		1		1	
CAISSE ROULANTE				1	
TIMBALES					
CYBALES					
CHAPEAU CHINOIS/TURQUE				1	
CELTOVS(?)					
OBRERION(?)					
MAITRES DE DANSE		2			
TOTAAL:	40	23	12	16	30

BIJLAGE 4:
Dansen uitgegeven door H. Messemaeckers in Brussel 1814 – 1820 (Bron: Conservatorium Bibliotheek Brussel)

REF	TITEL UITGAVE	REPERTOIRE	DANSBESCHRIJVING
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	1er Quadrille Contredanse – La Néerlandaise	Figure du Pantalon La Chaine Anglaise Balancé, tour de main Chaine des dames, queue du Chat Demi Chaine
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Contredanse N°2 – La Belle Saison	Figure de L'Eté En avant deux Chassé à droite et à gauche Traversé chassé à droite et à gauche Balancé à vos Dames tour de mains
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Contredanse N° 3 – La Princesse Marianne	Figure de la Poule Traversé la main droite, retraverse, la main gauche Balancé 4 sur une ligne, demie queue du chat En avant deux, dos-à-dos En avant 4 demie chaine
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Contredanse N° 4 – La Capricieuse	Figure de la Trenis Un cavalier avec sa dame, en avant deux La seconde fois la dame traverse Traversé 3, 2 fois, le cavalier passe au milieu Balancé, Tour de main
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse	Contredanse N°5 – La Belle Anna	Figure En avant deux, traverse A droite et à gauche Retraversé, chaine des dames Chassé, croisé, et rechassé

REF	TITEL UITGAVE	REPERTOIRE	DANSBESCHRIJVING
	attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire		
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	2me QUADRILLE – Contredanse N°1 – La Pastourelle	Figure Chassé croisé et rechassé Un cavalier et sa Dame en avant deux fois La seconde fois le cavalier traverse En avant trois deux fois La Dame huit mesures Le Demi rond à quatre A droite la demi chaîne
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Contredanse N°2 – La Rosière	Figure de L'été En avant deux Chassé à Droite et à Gauche Traversé chassé à droite et gauche Balancé tour de main
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Contredanse N° 3 – La Polonaise	Figure Chaîne entière Balancé, tour de main Un cavalier huit mesure La Dame de même Chassé croisé et rechassé
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Contredanse N° 4 – Le Jeune Prince	Figure La Promenade, en avant Traversé, chassé, à droite et à gauche Retraversé, Balancé Tour de main

REF	TITEL UITGAVE	REPERTOIRE	DANSBESCHRIJVING
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Contredanse N° 5 – La Belle Hollandaise	Figure Chassé croisé huit, En avant, dos-à-dos Chaine des Dames Demi queue du chat, demie chaine
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Walze N° 1	
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Walze N° 2	
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Sauteuse	
P-2 00362 (084955)	Receuil des plus jolies Contredanses, Walzes, Sauteuse et Saxonne, Jouées au Bals de la Cour. Arrangés pour le Piano par H. Messemaeckers. Figures par M. Sacré professeur de Danse attaché à la Cour de la S.A.R. Le Prince Héritaire	Saxonne	

REF	TITEL UITGAVE	REPertoire	DANSBESCHRIJVING
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sautouse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	Le Pantalon N° 1	Chaine Anglaise entière Balancez à vos Dames Les Deux Mains En avant deux Dos à dos Chassez croisé quatre Et déchassez
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sautouse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	La Victoire N° 2	En avant deux Traversez Chassez et déchassez A vos places Chaine des dames Demie queue du chat La demie chaine
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sautouse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	L'Inconstance N° 3	En avant quatre Changez de Dames Balancez à vos Dames Tour de mains Le cavalier en avant seul La dame de même Reprenez vos Dames
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sautouse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	L'Orage N° 4	Figurez à Droite Le rond quatre par quatre jusqu'à vos places Chassez croisez huit La grande chaine Le grand rond
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sautouse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	La Portugaise N° 5	La Dame huit mesures Le Cavalier de même La queue du chat La demie chaine

REF	TITEL UITGAVE	REPERTOIRE	DANSBESCHRIJVING
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sauteuse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	La Belle Flamande N° 6	Un cavalier avec deux dames en avant deux La seconde fois les dames traversez et le Cav va en arrière Les Dames traversent, le cavalier passe au milieu Retraversez En avant trois Tour de rond à trois A vos places Chassez croisez huit
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sauteuse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	La Poulette N° 7	Traversez donnant la main droite Retraversez donnant la main gauche Balancez quatre sur une ligne Demie queue du chat Les deux Dames en avant Le deux Cavaliers En avant quatre Demie chaîne
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sauteuse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	La Mariée N° 8	Chaîne des Dames Chassez croisez à quatre En avant deux Traversez Chassez et des-Chassez Balancez à vos Dames Les deux mains
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sauteuse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	La Caroline N° 9	Un cavalier avec sa Dame en avant deux fois La seconde fois la dame Traversez, le Cavalier en arrière Traversez trois Le cavalier passe au milieu Retraversez trois Chassez à droite et à gauche Tour de mains
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sauteuse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	1° Valse	

REF	TITEL UITGAVE	REPERTOIRE	DANSBESCHRIJVING
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sautouse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	2ième Valse	
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sautouse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	Sautouse	
P. 90.790	RECEUIL de Neuf Contre-Danses, deux Walzes, une Sautouse et une Colonne, Composée pour le PIANO par H. Messemaeckers, figures de M. Sacré Professeur de Danse	Colonne	
V 43.606	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Marche N°1	
V 43.606	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Ecossaise N° 2	
V 43.606	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Valzer N° 3	
V 43.606	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Valzer N° 4	

REF	TITEL UITGAVE	REPertoire	DANSBESCHRIJVING
V 43.606	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Valzer N° 5	
V 43.606	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Laender N° 6	
V 43.606	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Valzer N° 7	
V 40.933	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Valzer N° 1 + Trio	
V 40.933	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Valzer N° 2 + Trio	
V 40.933	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Valzer N° 3 + Trio	
V 40.933	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Valzer N° 4	

REF	TITEL UITGAVE	REPERTOIRE	DANSBESCHRIJVING
V 40.933	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Valzer N° 5 + Trio	
V 40.933	Marche Écossaise et Walzes Exécutées par la Musique du Régiment des Genadiers Saxons Arrangées pour le piano et dédiées à Madame Hennessy par H. Messemaeckers	Valzer N° 6 + Trio	
V 68.372	Trois Valses composées pour le Piano – Forte à Quatre Mains par H. Messemaeckers	Valse N° 1 + Trio	
V 68.372	Trois Valses composées pour le Piano – Forte à Quatre Mains par H. Messemaeckers	Valse N° 2 + Trio	
V 68.372	Trois Valses composées pour le Piano – Forte à Quatre Mains par H. Messemaeckers	Valse N° 3 + Trio	
V 67.170	Walzes et Sautouses Nouvelles Composées Pour Le Piano par H. Messemaeckers	Valze	
V 67.170	Walzes et Sautouses Nouvelles Composées Pour Le Piano par H. Messemaeckers	Sauteuse	
V 67.170	Walzes et Sautouses Nouvelles Composées Pour Le Piano par H. Messemaeckers	Valze	
V 67.170	Walzes et Sautouses Nouvelles Composées Pour Le Piano par H. Messemaeckers	Sauteuse	
V 67.170	Walzes et Sautouses Nouvelles Composées Pour Le Piano par H. Messemaeckers	Valze	
V 67.170	Walzes et Sautouses Nouvelles Composées Pour Le Piano par H. Messemaeckers	Valze	
V 67.170	Walzes et Sautouses Nouvelles Composées Pour Le Piano par H. Messemaeckers	Valze	

REF	TITEL UITGAVE	REPertoire	DANSBESCHRIJVING
V 67.170	Walzes et Sautouses Nouvelles Composées Pour Le Piano par H. Messemaeckers	Sauteuse	