

'Le Concert' te Aalst

Een case-study over internationale culturele transfers van dansmuziek in de periode 1795-1815

Cor Vanistendael

Inleiding

'Musical Life in Europe 1600-1900' was een breed opgevat, internationaal onderzoeksproject dat liep van 1998 tot 2008 met steun van de European Science Foundation. Diverse onderzoeksteams wilden samen nagaan welke processen bijdroegen tot de productie, distributie, communicatie en receptie van muziek in Europa. Bij de opzet van het project ging men uit van de opvatting dat de grote evoluties van het muzikale leven in Europa het resultaat waren van migratie van muzikanten en de verschillende verspreidingsmechanismen voor muziek. Mensen, instrumenten en geschriften reisden door Europa en zorgden op plaatsen waar ze de confrontatie met het publiek aangingen, voor veranderingen in de muzikale smaak. Wanneer een muzikale vorm in een context terecht komt en daar aanzet tot verandering geeft, wordt dit proces een culturele transfer genoemd.

Dit artikel huldigt dit ideeëngoed en wil nagaan in hoeverre een internationaal perspectief en de idee van de culturele transfer, bruikbare inzichten opleveren met betrekking tot de evolutie van muzikale smaak in de schoot van een lokale muziekvereniging. Burgerlijke muziekverenigingen zoals 'Le Concert' in Aalst, ontstonden in Vlaanderen, net zoals in de rest van Noord-West-Europa, doorgaans pas op het einde van de achttiende eeuw en het begin van de negentiende eeuw.¹ Ze boden het sociaal-economisch netwerk waarbinnen culturele transfers plaatsvonden en muzikale mode- en smaakontwikkelingen zich razendsnel internationaal konden verspreiden. In menige studie die hier in Vlaanderen verschijnt, worden deze verenigingen echter nog vaak beschouwd als de in relatieve beslotenheid opererende erfgenamen van oudere gilden-orkesten.² Op die manier worden ze ook in verband gebracht met begrip 'traditie', hetgeen een zekere continuïteit suggereert, waardoor de effecten van echte breukvlakken, zoals de Franse revolutie er toch één was, relatief onzichtbaar blijven. Soms lijkt het dan alsof muziekcultuur los staat van dramatische maatschappelijke omwentelingen. Met betrekking tot muziek of dans leidt dit er bovendien toe dat etiketten als plaats- en traditiegebonden 'volksmuziek' of 'volksdans' worden opgekleefd. Zo doet men uitschijnen dat internationale ontwikkelingen en moderniteit in feite geen rol speelden in de ontwikkeling van de muzikale smaak.³

Dit komt wellicht omdat meestal enkel het plaatselijke karakter van de ontwikkelingen wordt onderstreept. Zo'n strikt lokale benadering kan misschien belang hebben om de ledenlijst van de organisatie te duiden, maar wat de muzikale smaakontwikkeling en programmatie betreft, kunnen we met dit uitgangspunt in de praktijk weinig aan. De situatie is zelfs omgekeerd: over plaatselijke muzikale tradities vinden we doorgaans zeer weinig materiaal, terwijl internationale invloeden van Zuid- tot Centraal-Europa wel alomtegenwoordig lijken. Het idee van de culturele transfer, de overdracht van culturele kennis, normen en waarden, wordt bij een dergelijke vaststelling dan een stuk aantrekkelijker als verklaring.

Natuurlijk is dit geen abstract, mechanisch gegeven. Mensen ontmoeten andere mensen en wisselen kennis, kunde en inzichten uit. Er is zelfs sprake van interactie en wederzijdse beïnvloeding, waarbij niet alleen de zender de ontvanger beïnvloedt, maar ook omgekeerd. We zullen ook dieper ingaan op de cruciale rol die individuele muzikanten of dansleraars speelden in het proces van culturele transfers.

Voor dit artikel zullen we ons beperken tot de balcultuur. Vaak treffen we hierover heel wat materiaal aan in onze archieven. Tegelijkertijd stellen we vast dat er slechts weinig aandacht aan wordt besteed in publicaties. De twaalfdelige neerslag van 'Musical Life in Europe' maakt er bijvoorbeeld nauwelijks gewag van. Misschien is het daarom niet verwonderlijk dat de auteurs van het inleidend artikel voor de 19de eeuw het concert als belangrijkste nieuwe 'vorm' voor de verspreiding van muzikale ideeën en smaakvorming naar voren schuift.⁴ Wellicht komt dit omdat het muziekhistorisch onderzoek zich doorgaans concentreert op de muzikale genres die aansloegen bij de maatschappelijke en intellectuele elites. In de achttiende eeuw was dat opera, in de negentiende wint het symfonische concert veld dankzij de ontwikkeling van de burgerlijke concertcultuur in enkele grote steden. De muziekbeleving van bredere maatschappelijke kringen krijgt tot nu toe niet dezelfde aandacht. Verleggen we de klemtoon naar de kleinere stedelijke contexten van de vroege negentiende eeuw, valt op dat de danscultuur een belangrijke plaats innam in de verspreiding van nieuwe muziek naast het geformaliseerde concert.

Een Boheemse balmuzikant in Vlaanderen: toeval of niet?

'In onse handen geleijt sijnde bij brief van de 7. deser loopende maent febrj. de requeste aen hunne Koninklijke hoogheden gepresenteert den 3. te voorent, bij Jan Nudera, muziekmeester bij 't regiment van Clairfayt ten eynde met de musicanten van hetselve regiment te mogen speelen in de dans scholen in den al omme...'⁵

Dit korte citaat geeft gebald weer waarover dit artikel handelt. Een Boheemse muzikant, Jan Nudera, die met het nationale regiment van Clairfayt meereisde, vroeg in 1783 toestemming om bals te mogen spelen in de Gentse dansscholen. Een fait divers op eerste gezicht, ware het niet dat er een Bohemer in het spel is, wiens naam vanaf 1800 systematisch voorkomt in de rekeningen van 'Le Concert' in Aalst. Hij bleef dus actief in onze gewesten en bleek nogal wat invloed uit te oefenen op de muzikale keuzes van zijn Aalsterse werkgever. Bovendien vormde hij geen uitzondering. De aanwezigheid van muzikanten met een militair verleden en van Centraal-Europese afkomst, blijkt in feite nogal vaak een verklaring te bieden voor de oprichting of evolutie van concertverenigingen hier in Vlaanderen in de Franse tijd. We behandelen deze casus daarom als voorbeeld omdat ze representatief is voor een bredere groep van muzikanten. Tegelijkertijd komt het zelden voor dat we een individuele muzikant zo lang aan de hand van gedetailleerd bronnenmateriaal kunnen volgen.

De balcultuur in de Franse tijd

Zoals gezegd, handelt dit artikel echter enkel over bals, een muziekvorm waar Jan Nudera zijn brood mee verdiende. Voor een beter begrip lijkt een korte schets van hoe de balcultuur evolueerde daarom op zijn plaats. Tijdens het ancien régime waren bals nog een schaars goed, zowel voor de hogere klassen als voor de lagere. Dansen werd zowel door kerkelijke als wereldlijke machthebbers gebrandmerkt als onzedelijk en niet acceptabel. Maar naast banvloeken bestonden nog andere drempels die het niet evident maakten om, zoals later, op regelmatige tijdstippen uit dansen te gaan. Gezien de alomtegenwoordigheid ervan vandaag, kunnen we ons nog moeilijk voorstellen wat muziek in een dergelijke context betekende. Mechanische reproductie van muziek was, buiten beiaarden of muziekdozen, haast onbestaande. Voeg daarbij nog het quasi volledig ontbreken van een industriële productie van muziekinstrumenten én de afwezigheid van van staatswege georganiseerde muziekscholen en het beeld wordt al wat scherper gesteld.

1 M. Weber, H. E. Bördecker, P. Veit, 'La construction socio-culturelle du concert. En guise d'introduction', *Musical life in Europe 1600-1900: circulation, institutions, representation. Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920*, vol. 2008: 2 (Berlijn 2003-2008) 1-17.

2 C. Baeten en G. Vermote, *Harmonies, fanfares en brassbands in de provincie Antwerpen* (Gent 1993) 21.

3 C. Luyttersprot, 'De societeyd "Het Concert" binnen Aelst 1792-1811', *Het Land van Aalst. Tijdschrift van de Geschiedkundige Vereniging Het Land van Aalst* (1991) 67-113.

4 Weber, *Musical life*, 15-17.

5 Bibliotheek Universiteit Gent (verder UGENT), FVB I/D4, *Danse et Musique dans les Cabarets 1783*.

Zoals bij zo veel zaken vallen de verschillen sterker op door vergelijking a posteriori. Met de komst van het nieuwe Franse bestuur zien we de zaken op korte tijd ingrijpend veranderen. Om te beginnen installeerde het nieuwe bestuur een hele resem nieuwe wetten die een liberalisering van het ondernemerschap mogelijk maakten. Het corporatistische model waarbij gilden of instellingen het monopolie claimden over een bepaalde economische of culturele activiteit, werd afgeschaft. Niet verwonderlijk had dit ook ingrijpende gevolgen voor de economische organisatie van het amusementsbedrijf. In de Franse geschiedschrijving is het al langer een aanvaard gegeven dat tijdens het Directoire (1799-1806) in heel Frankrijk een ware dansrage woedde.⁶ De aanleidingen waren divers, maar van doorslaggevend belang was wellicht het decreet van 13 januari 1791 dat de vrijheid van de theaters garandeerde.⁷ Kort hierna ontstond een wildgroei aan theaters, balzalen en café-concerts die het netwerk boden waarin het steeds aanzwellend publiek een aanbod vond aan vermaak. Meer dan een decennium eerder had Joseph II (1741-1790) in het Habsburgse rijk al een reeks wetten ingevoerd die een gelijkaardige liberalisering voorstonden. Met name voor het ontstaan en de evolutie van de wals in Wenen en omgeving bleek deze wetgeving bepalend.⁸

Bals versus concerten

De archiefgegevens over de werking van 'Le Concert' die zich in het stadsarchief van Aalst bevinden, getuigen ten overvloede van deze veranderingen. 'Le Concert' was een vrij typische vereniging in haar soort die haar leden naast muziek ook ander vertier bood. Zo was er een biljartzaal en een leeszaal met een bibliotheek en kranten. Aangezien er geen uitgebouwde culturele infrastructuur bestond in die tijd, huurde de vereniging al vroeg een lokaal aan het Keizerlijk Plein 39 in Aalst. Het gebouw bestaat vandaag nog steeds, al is het onduidelijk of de concert- en balzaal, die zich volgens de bronnen op de eerste verdieping bevond, nog steeds intact is.⁹ Zoals het in die tijd betaamde, beschikte de vereniging voor elk onderdeel van haar werking over een reglement waaruit we de werking kunnen afleiden. In het eerste reglement voor de sectie muziek (8 april 1792) werd in detail verordend hoe frequent bals of concerten moesten plaatsvinden. Voor de concerten was dit wekelijks op woensdag, de bals vonden hoofdzakelijk plaats in het winterseizoen. Tussen 1 november en 1 april moesten twaalf redoutes en één bal plaatsvinden, tijdens de Kermisperiode drie bals en in het najaar nog een extra bal naar aanleiding van de viering van Sint-Cecilia. Als leden dit zouden wensen, konden nog extra bals worden voorzien.¹⁰ Wat de concerten betreft, vinden we echter weinig sporen in de vrijwel integraal bewaarde boekhouding terug. Tijdens de eerste werkingsjaren werden wel degelijk muzikanten betaald om concerten te spelen. Eén kwitantie vermeldt zelfs zeventien concerten op drie maanden tijd, wat volgens het reglement ongeveer de voorziene frequentie moest zijn. Maar na 1800 daalde dit aantal gradueel naar tien per jaar en na 1806 tot slechts vijf of zelfs minder. Of er in de praktijk ook daadwerkelijk minder concerten plaatsvonden, is moeilijk te achterhalen, al zijn er wel aanwijzingen in die richting. In de jaarrekening van 1800 staan alle convocaties van de leden opgelijst en de reden van de convocatie. Daaruit blijkt dat men de leden niet zo frequent samenriep voor concerten, maar des te vaker voor bals. Men zou kunnen aanhalen dat leden gewoon wisten dat er iedere woensdag een concert plaatsvond en dat dit voor hen wellicht gratis was, gezien het hoge jaargeld dat zij betaalden.¹¹ Maar uitgaande van de minutieuze boekhouding over de jaren, is het dan wel vreemd dat nergens kosten te bespeuren vallen voor de organisatie van pakweg 30 extra concerten op jaarbasis. Zeker als men weet dat voor de concerten die wel worden vermeld, steeds betalingen aan muzikanten en dienstpersoneel, verwarmings- of verlichtingskosten terug te vinden zijn. Bovendien wordt in het nieuwe reglement van 1828

6 F. Gasnault, *Le Bal Public à Paris au XIXième siècle* (Paris 1993) 13-27.

7 Annon, *Les spectacles à Paris et en toute la France ou calendrier historique et chronologique des théâtres contenant; etc. Pour l'année 1792. A Paris chez la Veuve Duchesne & Fils, Libraires, rue Saint-Jacques N°.47* (Paris 1792) inleiding.

8 R. Witzmann, *Der Ländler in Wien* (Wenen 1976) 1-7.

9 Uytersprot, 'De Societeyd', 68.

10 Uytersprot, 'De Societeyd', 90-99.

11 Stadsarchief Aalst (verder SAAL). Niet geklasseerd archief van concertvereniging 'Le Concert à Alost', jaarrekeningen 1800-1815.

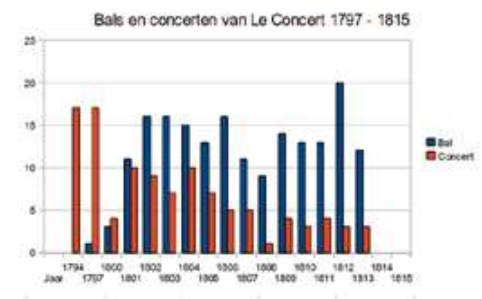
met geen woord meer over concerten of bals gerept. Als we er dan van uitgaan dat alleen de concerten en bals waarvan kosten kunnen worden getraceerd, werkelijk plaatsvonden, komen we tot de volgende grafiek.

Het relatieve belang van de bals blijkt duidelijk sterk toe te nemen tussen 1795 en 1815. Deze evolutie kan ook met andere cijfers worden gestaafd. Het geldelijke belang van de bals voor de kas van de vereniging was veel groter dan dat van de concerten. Toch waren er ook wel risico's aan de onderneming verbonden. Voor bals werden muzikanten bijvoorbeeld veel meer betaald dan voor concerten, wat meteen betekende dat er ook meer geld aan moest worden verdiend. Jarenlang met verlies werken was immers uitgesloten. Van mecenaat of protectie van hogerhand was hoegenaamd geen sprake. Het enige inkomen van de vereniging bestond uit de lidgelden van de leden en de ticketverkoop voor bals en concerten. Uit de ledenlijst kunnen we overigens afleiden dat het een breed gedragen vereniging was met ruim honderd leden. Een eerste blik op de samenstelling ervan laat zien hoe divers het publiek wel was. Zowel edellieden als hoge burgerij (politici, notarissen, advocaten) als handelaars en zelfs gewone ambachtshuizen met een kleine nering waren lid.¹² Het jaargeld van dertien gulden, één stuiver en vier centen bleef door de jaren heen constant en lag niet onbereikbaar hoog. Bij zo'n publiekssamenstelling hoeft het niet te verbazen dat bals al gauw populairder werden dan concerten. Bals waren immers veel geschikter om een gevarieerd publiek te 'mengen'. Een bal ging in deze periode trouwens steeds gepaard met een buffet, zodat gesprekken konden ontstaan die verder liepen tijdens het dansen of naast de dansvloer. Op een concert werd bij voorkeur gezwegen. Op een balvloer stond iedereen letterlijk op dezelfde hoogte (een dansvloer is bij voorkeur vlak), terwijl voor een concert de waarde en plaatsing van het zitje als klassenonderscheidend werd en nog steeds wordt ingezet. Kortom, op een bal maakten de wetten van de maatschappelijke hiërarchie veel minder kans dan bij een concert en dat was precies de bedoeling.

Het jaargeld van dertien gulden,
één stuiver en vier centen bleef
door de jaren heen constant en
lag niet onbereikbaar hoog.

De militaire (r)evolutie van het orkest

De muzikale context van een muziekvereniging werd natuurlijk sterk bepaald door de orkestbezetting. En precies daar zien we in de Franse tijd een bescheiden revolutie plaatsvinden. Niet alleen de samenstelling van het orkest evolueerde, maar vooral ook de instrumenten zelf. Blaasinstrumenten kregen een toenemend aantal kleppen en hun stemming en bereik raakten langzaam maar zeker gestandaardiseerd. Maar de verandering die wellicht het meeste de moderniteit van deze periode belichaamde, was de integratie van een volwaardige slagwerksectie als permanent gegeven in de orkestwerking. Slagwerk bleef voordien hoofdzakelijk een militair gegeven en gezien het reizende karakter van legers was militaire muziek vanzelfsprekend onderhevig aan allerlei invloeden. Eén van de belangrijkste invloeden was deze van wat men meestal het 'Turks slagwerk' noemt: cymbalen, triangel, schellenboom, pauken en grote trom. De benaming 'Turks' is overigens niet toevallig gekozen. Toen in



Aantal bals in vergelijking met het aantal concerten die Le Concert tussen 1794 en 1815 organiseerde.

12 Uyttersprot, 'De Societeyd', 100-113.

1683 de Turken voor de poorten van Wenen verslagen werden, maakten de Oostenrijkse troepen de instrumenten buit van de Mehter, het Janitsarenorkest van de sultan. Het was de start van een lang uitgesponnen love affair met Turkse muziek in de Westerse muziekwereld, beter bekend onder de naam 'turkerie'.¹³ Uit de kwitanties blijkt dat 'Le Concert' over een vrij uitgebreide collectie muziekinstrumenten beschikte, waarvan een aantal deze dubbele invloed - turkerie en militaire muziek - illustreert.¹⁴ Een trompet werd bijvoorbeeld al in 1791 aangekocht bij een 'gewezen corps cavallerie'. Cymbalen werden al in 1793 aangeschaft en een grote trom volgde in 1810. Deze werd besteld bij Tuerlinckx uit Mechelen, de bekendste leverancier van militaire instrumenten uit die periode in Vlaanderen.¹⁵ In één kwitantie van 'Le Concert' is de verwijzing naar het 'Turkse karakter' van het slagwerk trouwens letterlijk. Op 20 juni 1809 kocht de vereniging een 'Carrillon Turc' aan waarbij een overeenkomst met de muzikanten van de harmonie werd gesloten om het bedrag van de aankoop terug te betalen aan de kas van de vereniging van zodra ze er de middelen toe hadden. De 'Carrillon Turc' staat hier voor een schellenboom. Vooral de regeling voor de terugbetaling frappeert. De muzikanten zelf wilden blijkbaar kost wat kost over een dergelijk 'modern' instrument beschikken en hadden er zelfs privémiddelen voor over. Een betere illustratie voor de kracht van mode kun je niet bedenken. Overigens bleef de schellenboom op zich nog lang een niet mis te verstane verwijzing naar haar 'vreemde' oorsprong bevatten: de top van de boom werd getooid met een maansikkel of een vijfpuntige, Oosterse ster. Een aantal kwitanties uit deze beginperiode vermelden ook het optreden van de zonet vermelde 'harmonie'. De betekenis van het woord 'harmonie' bleef tot op heden vrij goed bewaard: het is een blaasorkest aangevuld met een slagwerksectie. Nu was deze combinatie op het einde van de achttiende eeuw op zich een vrij nieuwe mode die we grotendeels op het conto van de militaire muziek kunnen schrijven. Vooral het Oostenrijkse leger en haar zogenaamde 'veldmuziek' waren toonaangevend.¹⁶ Een regiment als dat van De Clerfayt, waar Jan Nudera muziekmeester was, beschikte over een dergelijk muziekkorps dat de troepen overal volgde. De eerste vermelding van het gebruik van een harmonie in de kwitanties is er trouwens één van Jan Nudera uit 1800, waarin hij de betaling van al zijn prestaties van het afgelopen jaren regelde, toen hij nog bij zijn regiment actief was. Dat een Bohemer het er tot muziekmeester schopte, kunnen we bovendien perfect verklaren. De befaamde Kartoffelkrieg, het koosnaampje voor de Beierse successieoorlog omdat ze samenviel met een eerste uitbraak van de aardappelziekte en de daaropvolgende hongersnoden, werd onder andere door een bataljon van dit regiment in Bohemen uitgevochten in 1778. Na de vrede van Techen van 13 mei 1779 vervoegde het bataljon zijn regiment in Vlaanderen, waar het tot 1784 gelegerd bleef in Gent.¹⁷ We gaan ervan uit dat Jan Nudera dus meereisde met het regiment om zich tenslotte blijvend te integreren in Aalst.

Culturele transfers

Zoals aangehaald, beschouwen we een culturele transfer als een overdracht van een muzikale vorm, inzicht of praktijk in een omgeving waar deze voor verandering zorgt. Om het effect van een culturele transfer correct in te schatten, moeten we eerst een beter inzicht krijgen hoe een bestaande situatie evolueert naar een andere. Daarom schetsen we eerst de muzikale context waarbinnen Jan Nudera terecht kwam, voor zo ver we deze kennen, om vervolgens na te gaan wat er precies door zijn toedoen veranderde. In detail kennen we het repertoire voor de bals van 'Le Concert' van voor 1800 in feite niet. Gelukkig zijn er wel voldoende gegevens voorhanden die aantonen dat de muzikale smaak binnen de vereniging voordien al sterk internationaal getint was en men nadien zijn uiterste best deed om de dansmode op de voet te volgen.¹⁸

- 13 Groves Music Online, Janissary Music (Turkish Music).
 14 SAAL, Niet geklasseerd archief van concertvereniging 'Le Concert à Alost', kwitanties.
 15 Baten en Vermote, *Harmonies*, 87.



Een schellenboom zoals deze door Tuerlinckx werden ontworpen ca 1810. Bron: R. Van Aerde, Les Tuerlinckx, luthiers à Malines (Mechelen 1914) 140 (foto G. Dumoulin)

- 16 Groves Music Online, Harmonie Musik.
 17 Général Guillaume, *Histoire du régiment de Clerfayt* (Gent 1866) 40-41.

18 We weten dit omdat de vereniging zich verplicht zag haar eigen muziekbibliotheek terug te kopen uit de nalatenschap van haar voormalige secretaris De Gand. De veilingcatalogus bleef bewaard en kon worden geraadpleegd onder UGENT VC 00118020929. Op pagina's 106-108 worden de beschikbare partituren in detail beschreven. Geen enkele is van een lokale muzikant, zelfs als we dit gebied opvatten als de hele Zuidelijke Nederlanden.

Aan het begin van de negentiende eeuw evolueerden de danstypes die op bals werden gebruikt, zeer snel. Men ging over van de repetitieve contradans naar de quadrille die de dansers meer afwisseling bood. Daarnaast verscheen de wals ten tonele die voor het eerst het gesloten koppel als basishouding voor de hele dans aanhield. Zowel de quadrille als de wals werden op een gegeven moment door de vereniging omarmd en we kunnen dat proces aan de hand van kwitanties vrij nauwkeurig volgen. Opvallend hierbij is dat de introductie meestal gebeurde door muzikanten of dansmeesters van buiten Aalst. Niet verwonderlijk werden zij gerekruteerd in het nabijgelegen Brussel, waarbij men er niet voor terugschrok veel hogere gages neer te tellen dan voor lokaal personeel, wat als een zekere aanwijzing voor prestige kan worden geïnterpreteerd. De naam van de dansmeester die het meest opduikt in de kwitanties van de bals, is Jean-Baptiste-Joseph Pasteels (1766- 1831), een Brussels dansmeester die gedurende meer dan tien jaar de bals van de vereniging leidde.¹⁹ De introductie van de nieuwerwetse quadrille gebeurde door hem al in 1810, wat vroeg kan worden genoemd.²⁰ Een andere opvallende naam die we af en toe terugvinden, is deze van Jean-Baptiste-Joseph Matteau (1788- 1867) die al in 1812 op zeer jeugdige leeftijd in Aalst als dansmeester optrad.²¹ Van hem is bekend dat hij de stiel in Parijs leerde bij dansmeester Coulon, waarna hem trouwens nog een grote toekomst als hofdansmeester wachtte aan het hof van Leopold I van België. Ook voor de introductie van de wals zijn sporen terug te vinden. Al in 1805 schafte men zich een bundel met walsen aan. Dit was niet uitzonderlijk vroeg, want er zijn aanwijzingen dat de wals al rond 1790, kort na haar ontstaan, in onze gewesten werd gedanst.²² Daarnaast vermelden de kwitanties geregeld dat een muzikant werd vergoed voor 'het leveren van de muziek' voor het bal. Dit wijst erop dat bepaalde muzikanten in het bezit waren van gearrangeerde dansmuziek die ze ten gelde konden maken door deze te verhuren. Deze aantoonbare band tussen een individuele muzikant en een bepaald repertoire is interessant omdat het aantoont dat persoonlijke ontmoetingen erg belangrijk waren bij de overdracht van muziek en hoe dit proces verliep.

19 J.-P. Van Aelbrouck, *Dictionnaire des Danseur à Bruxelles 1600 – 1830* (Brussel 1990) 191.

20 E. Rogers, *The Quadrille, A practical guide to its origin, development and performance* (Orpington 2003) 7-11.

21 Van Aelbrouck, *Dictionnaire*, 180.

22 G. Huybens en E. Schreurs, *Speelmansboek Maastricht* (Peer 1996) XX-XLI.

De wals hield voor het eerst het gesloten koppel als basishouding voor de hele dans aan

In deze context speelt onze Bohemer Jan Nudera dus een rol. Nudera is overigens een zeer zeldzame familienaam en er is weinig of geen studie naar gericht. Gezien families van speellieden vaak meer dan één begaafde telg voortbrachten, gaan we ervan uit dat hij een verwant van de in Bohemen gebleven Adalbert (Vojtech) Nudera was. Hij was een violist en componist van dansmuziek en eerste violist van de Praagse Vysehrad kerk.²³ Jan Nudera was, zoals ons openingscitaat bewijst, in Gent actief vanaf 1783. Uit een eerste kwitantie uit het archief van 'Le Concert', gedateerd 4 december 1800, blijkt overigens dat hij sinds dat jaar ook regelmatig in Aalst speelde. Het is onduidelijk of hij er permanent verbleef of ondertussen zijn regiment bleef volgen, maar tussen 1800 en 1810 duikt zijn naam haast permanent in de kwitanties op. In 1806 gebeurde er echter iets opmerkelijks: hij verkocht enkele partijen zelf gearrangeerde dansmuziek aan 'Le Concert'. De rekening van 26 januari 1806 illustreert trouwens ten volle het idee van de culturele transfer: een buitenlandse muzikant verkoopt muziek aan een plaatselijke concertvereniging.

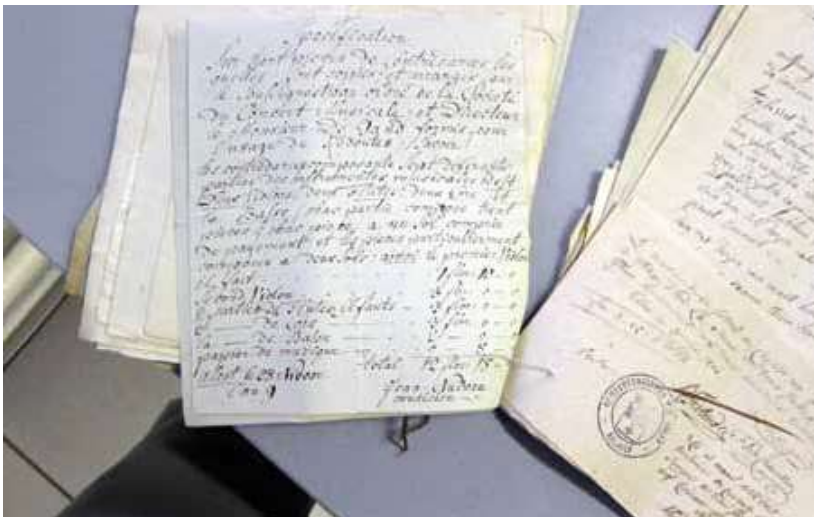
23 G. J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Teil auch für Mähren und Schlesien* (Praag 1815-1992) 402.

“Sur Trente Pieces de Contredanses les Quelles sont Copiés et arrangés par le Sousigné et par ordre de la Société du Concert Musicale et Directeur, Monsieur de Gand, formis pour l’Usage des Redoutes;

Savoir: Les Contredanses posant sept Parties des Instruments Musicaux id est: Deux Violons, deux Flûtes, deux Cors et la Basse, chaque partie composé trent pièces, chaque pièce à un sol comprise de payment; et les pieces particulièrement composés a deux Sols;

ainsi le premier Violon il fait: 1 flor. 10 – 0, second Violon 3 flor – 0 – 0, deux parties de flûtes il faut 3 flor – 0-0, La Basse deux flor. - 0 – 0; Papier de musique 0-8-0, Total: 12 flor – 18 – 0: Alost le 28 nivose An IX – Jean Nudera Musicien.

Item 6 Parties Composés de danses nommés Steyers contenant douzes pièces lesquelles le sousigné a présenté à la Société du Concert Gratis”



De befaamde kwitantie van Jan Nudera. Bron: Stadsarchief Aalst, Fonds Le Concert (foto Cor Vanistendaël)

De 30 contradansen uit het eerste deel van de kwitantie zijn redelijk gebruikelijk voor de periode en kunnen we moeilijk als een culturele transfer beschouwen. Het tweede 'gratis' luik van de verkoop baart echter meer opzien omdat er sprake is van een 'vreemd' danstype. 'Steyer' staat hier wellicht voor 'Steyerische', een volksdans verwant aan de wals en de 'Ländler' die omstreeks 1800 vrij populair was in Oostenrijk, Bohemen en Slovakije, maar hier in Vlaanderen met grote zekerheid niet voorkwam. Men kan zich daarom afvragen waarom men zich in Aalst dergelijke 'exotische' dansmuziek aanschafte. Een mogelijke verklaring kan zijn dat de 'Steyerische', zowel als dans- als muziekvorm, volgens sommige tijdgenoten verwantschap vertoonde met de 'Strassburger', een dansvorm die reeds sinds het midden van de achttiende eeuw via Frankrijk aan een opmars bezig was.²⁴ Was deze muziek misschien daarom ook bruikbaar in Aalst?

24 Witzmann, *Der Ländler in Wien*, 40-41.

Het feit dat een van oorsprong militaire muzikant uiteindelijk aan de bron bleek te liggen van een overdracht van dansmuziek, lijkt op het eerste gezicht een vreemde combinatie, maar vormt in de praktijk zeker geen uitzondering. Verschillende tijdgenoten - kroniekschrijvers - vermeldden dit gegeven expliciet in hun soms achteloos neergeschreven commentaren. Zo vinden we voor Antwerpen verschillende vermeldingen in de kroniek Van Straelen waarbij de relatie tussen militaire muziek van Oostenrijkse legerorkesten, turkerie en bals expliciet wordt gelegd:

'Pg 176 (16/12/1784): onthaelde Prins de Ligne verscheijde heeren en dames, op den bascour der abdije van St Michiels versaemelt in sneeuwsleden, tot een luyjsterlijk 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 zijn Turks gekleed waeren daer naer gaf hij bal op de Colvenierskamer.'

'Pg 205 (18/09/1785) : Alle den tijd dat die van Wurtenberg 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.'²⁵

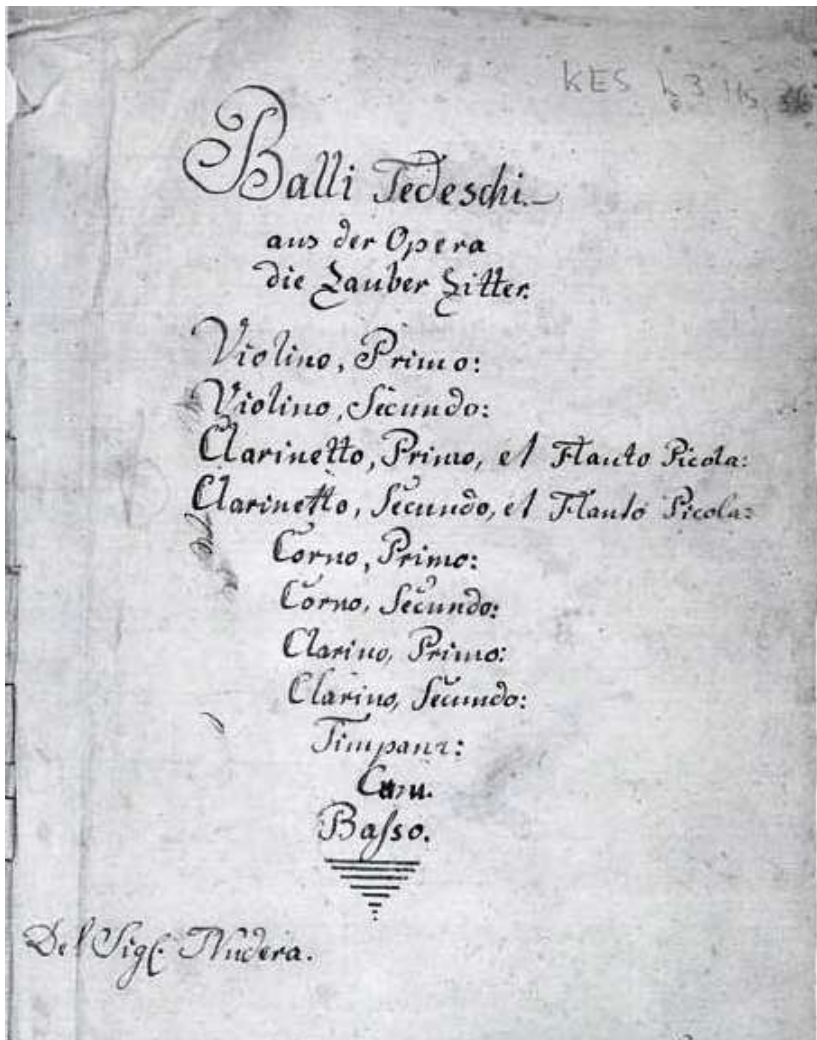
25 J.B. Van Straelen, J.F. Van Straelen, *Kronijke van Antwerpen* (Antwerpen 1939) 176-205.

Ook andere regimenten, zoals dat van De Ligne en Würtenberg, beschikten blijkbaar over een eigen harmonie die heel wat meer op het repertoire had staan dan enkel marsen. De meeste van deze regimenten werden omstreeks 1800 afgeschaft of zodanig hervormd dat ze opgingen in nieuwe militaire structuren. De afgezwaaide muzikanten uit deze orkesten en in het bijzonder dat van de Clerfayt bleven soms achter in Vlaanderen en oefenden hier een niet te onderschatten invloed uit op het ontluikende burgerlijke muziekleven. In Sint-Niklaas bijvoorbeeld werd één van Jan Nudera's collega's uit het Clerfayt regiment, Adam Fürstenberg, dirigent van Harmonie Sint-Cécilia die later aan de basis lag van de plaatselijke muziekacademie.²⁶

26 P. Van Bouchhoute, P. De Meester, *Archivaria. het stedelijk muziekonderwijs in Sint-Niklaas* (Sint-Niklaas 2009) 8-9.

Wanneer we ons verdiepen in het plaatselijk muziekleven is het haast vanzelfsprekend dat we uiteindelijk bij de muziek zelf willen uitkomen. Dat is echter niet altijd evident. Het zoeken van partituren uit een verdwenen collectie kan soms zelfs knap lastig zijn. Gelukkig zijn er voldoende online instrumenten die een goede verificatie mogelijk maken, want het stadsarchief, noch het stadsmuseum of de muziekacademie van Aalst bezitten een muziekcollectie van die aard. Ten slotte doken via de 'Répertoire International de Sources Musicales'

(RISM) een paar handschriften op onder de naam 'Nudera', waaronder één uit 1808 met dansmuziek voor een zeer vergelijkbare bezetting als in onze kwintante vermeld staat.²⁷ Of de partituur uiteindelijk van de hand van Adalbert Nudera is zoals in RISM wordt beweerd of van Jan Nudera, kon echter niet worden achterhaald.²⁸



Via RISM vonden we dit opmerkelijk handschrift terug van de hand van een zekere Nudera. Of het Vojtech of Jan was die de arrangementen maakte, zal wellicht nooit helemaal achterhaald worden. Bron MA Bistum Wuerzburg, KES K3 Ms36 - © Bistum Wuerzburg

27 Katholische Pfarrei, Kleinenstadt, D-KES/ KES K3 Ms 36, RISM nr 456006856: Balli Tedeschi | aus der Opera | die Zauberzitter. | Violino Primo: | Violin Secundo: | Clarinetto, Primo, et Flauto Piccola | Clarinetto, Secundo, et Flauto Piccola | Corno, Primo: | Corno, Secundo: | Clarino, Primo: | Clarino, Secundo: | Timpani: | Con | Basso. | Del Sig. Nudera.

28 RISM gebruikt Groves Musical Dictionary als referentie voor het identificeren van de namen van muzikanten. Alleen Adalbert (Vojtech) Nudera staat hierin beschreven, zodat het logisch is dat bij de vermelding Nudera automatisch naar hem wordt verwezen. Er staat echter geen voorletter bij de naam, zodat mogelijke verwarring met Jan Nudera, die in dezelfde periode eveneens arrangementen voor dansorkesten maakte, mogelijk blijft.

Besluit

'Le Concert' in Aalst kunnen we beschouwen als een vrij typisch voorbeeld van een burgerlijke muziekvereniging aan het begin van de negentiende eeuw. De zeer diverse achtergrond van de leden stelde nieuwe eisen aan de werking en organisatie van specifieke activiteiten, die de sociabiliteit ten goede kwamen. Het duidelijkst wordt dit veranderingsproces geïllustreerd door het stijgend belang van bals ten opzichte van concerten in de besproken periode.

Dat in een dergelijke context specialisten met een specifieke kennis rond het begeleiden van bals werden aangeworven, valt goed te begrijpen. Jan Nudera was één van deze specialisten en als voormalig muziekmeester uit het prestigieuze regiment van Clerfayt wellicht ook niet één van de minsten. Het feit dat hij zijn arrangementen kon verkopen aan de vereniging is hiervan bovendien een duidelijke illustratie. Dat in de verkoop ook specifiek midden-Europese dansen opdoken, maakt de overdracht des te opmerkelijker.

Het feit dat het om Centraal-Europese muzikanten gaat met een duidelijke militaire achtergrond en kennis van dansmuziek is, zoals aangetoond, niet zo uitzonderlijk voor Vlaanderen. De aanwezigheid van muzikanten met een dergelijke achtergrond kan mede worden verklaard doordat zij, na het ontbinden van hun regimenten, lokaal emploten zochten. Gezien de zorgvuldig opgebouwde relaties tijdens hun soms langdurige aanwezigheid hier, kunnen we alleen vaststellen dat dit ook regelmatig lukte. Specifiek voor de casus van Jan Nudera is het uitzonderlijke gegeven dat we over de nodige kwitanties beschikken waardoor we zijn integratie in het lokale muziekleven goed kunnen volgen en dat we zicht krijgen op het verloop van een vrij unieke culturele transfer.

We kunnen besluiten met te stellen dat de muzikale smaakvorming wat dansmuziek betreft in de schoot van burgerlijke concertverenigingen in Vlaanderen voor de besproken periode in hoofdzaak de stempel droeg van internationale invloeden eerder dan van lokale muziek- of danstradities. Als deze onafhankelijk daarvan al bestonden, moeten we doorgaans vaststellen dat we daarvoor weinig of geen aanwijzingen terugvinden in onze archieven.

Bibliografie

Dansgeschiedenis België 1850 - 1950:

H. Boone, *Dansmelodieën uit de Vlaamse Volksmuziektraditie* (Leuven 2010).

H. Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen* (Leuven 2003).

H. Boone ea, *Traditions Musicales en Belgique, Revue Belge de musicologie et organologie*, 1 (2009).

Opkomst van de Amerikaanse danscultuur tijdens het interbellum:

R. Badger, *A Life in Ragtime. A biography of James Reece Europe* (New York 1995).

P. G. Cressey, *The Taxi Dance Hall. A sociological study in the commercialized recreation & city life* (Chicago 1932 - 2008).

18de en 19de-eeuwse balcultuur:

J-P Van Aelbrouck, *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830* (Brussel 1994).

F. Gasnault, *Guinguittes et lorettes. Bal publics à Paris au XIXième siècle* (Parijs 1986).

J-M Guilcher, *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire Française de la danse* (Parijs 2004).

E. Rogers, *The Quadrille, A practical guide to its origin, development and performance* (Orpington 2003).

Wereld dansen:

E. Gruyaert ea, *Dans Mondial. Twee dames dansen de wereld rond* (Tielt 2009).

Biografie

Cor Vanistendael (1971) studeerde Oost-Europese Talen en Culturen aan de Universiteit Gent (1990 – 1995) en werkte aansluitend meer dan 8 jaar in de privésector als HR consultant. De laatste 5 daarvan werkte hij voor Deloitte om daarna een scherpe carrière switch te maken en over te stappen naar de erfgoedsector. Een keuze die werd ingegeven door een groeiende belangstelling voor wetenschappelijk onderzoek naar muziekcultuur, meer in het bijzonder naar de oorsprong van folkinstrumenten. Hiervoor verwierf hij een studiebeurs van de Vlaamse Gemeenschap. Aansluitend werkte hij bijna 2 jaar als free-lance researcher voor het Museum Vleeshuis in functie van de nieuwe permanente opstelling. Deze ging open in 2006 en bevat onder andere een danszaal, waarvoor hij het concept en de invulling uitdacht. Met de jaren specialiseerde hij zich steeds verder in het specifieke domein van de folk- en dansgeschiedenis. Momenteel loopt een aanvraag om te doctoreren aan de vakgroepen Kunstgeschiedenis en Geschiedenis aan de Universiteit Gent. De voorgestelde titel luidt: "De verspreiding van nieuwe dans-repertoires via Burgerlijke muziek sociëteiten in de Frans-Hollandse Periode in de Zuidelijke Nederlanden."