

K. BUYENS, *Van de krekel en de mier. Het muziekleven te Brussel, 1750-1850*, Vrije Universiteit Brussel, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2004, promotor: Prof. Dr. H. Soly; copromotor: Prof. Dr. H. Vanhulst

---

De structurele transformaties die de Europese samenlevingen doormaakten in de periode 1750-1850, lieten de sociale positie van de musicus (en de kunstenaar in het algemeen) niet ongemoeid. Van een 'ambachtsman', in dienst van een adellijke of kerkelijke broodheer, ontpopte hij zich tot een autonome actor in het maatschappelijke veld, zo luidt de gangbare interpretatie. Het aanvankelijke opzet van mijn proefschrift was na te gaan in hoeverre dit – teleologisch en emancipatorisch gekleurde – geschiedbeeld recht doet aan de complexiteit van de historische werkelijkheid. Als ruimtelijk kader koos ik voor Brussel, dat in de betrokken periode evolueerde van een bescheiden hofstad, gelegen in de periferie van het Habsburgse rijk, tot de hoofdstad van een onafhankelijke natiestaat. Omdat Brussel hoofdstad werd van een land dat zowel politiek als economisch resoluut nieuwe paden bewandelde, lag het in de lijn van de verwachtingen dat deze ontwikkelingen gepaard gingen met even ingrijpende veranderingen in het sociale functioneren van de musicus. Daarnaast stelde zich de vraag naar de specificiteit van de Brusselse casus. Als politiek en administratief centrum kende Brussel in deze periode, gekenmerkt door een snelle opeenvolging van politieke regimes, grote schommelingen in belang en status, wat voor het muziekleven in de stad belangrijke implicaties had.

Een eerste stap in het onderzoek was het systematisch in kaart brengen van de Brusselse muzikantenpopulatie. Dit gebeurde aan de hand van vijf tellingen, gehouden in respectievelijk 1755, 1795, 1812, 1827 en 1842. Elk jaartal correspondeert met een ander politiek regime (Oostenrijkse tijd, Franse revolutionaire tijd, Napoleontische tijd, Verenigd Koninkrijk der Nederlanden, België), wat moest toelaten om verschuivingen in de samenstelling van de populatie met de regimewisselingen in verband te brengen. Voor de periode 1841-1850 kon ik tevens gebruik maken van de door de politiediensten bijgehouden *registres des étrangers* om op die manier een nauwkeuriger beeld te krijgen van de buitenlandse inbreng in het hoofdstedelijke muzikale gebeuren. Door de algemeenheid en vaagheid van de beroepsaanduidingen in de diverse administratieve bronnen bleef het beeld echter wazig. Het kwam erop aan om de diverse contexten waarin musici werkzaam waren, af te lijnen. In

de hoop vat te krijgen op het stedelijke muziekleven in zijn bonte veelvormigheid, heb ik in een volgende stap voor elk van de genoemde jaren uit een belangrijke Brusselse krant de informatie met muzikale relevantie gehaald. Bleef de oogst voor de eerste vier jaartallen bescheiden, dan was hij voor het jaar 1842 ongemeen rijk. De muziekchronieken die in de onderzochte krant, *L'Indépendant*, verschenen, waren van de hand van Edouard Fétis. Hij was de zoon van François-Joseph, de eerste directeur van het Brusselse muziekconservatorium, en daarom een bevoorrecht waarnemer van wat zich muzikaal in de hoofdstad, maar ook elders in het land en over de landsgrenzen, met name dan in Parijs, afspeelde. De overvloedige informatie in *L'Indépendant* deed me ertoe besluiten ook de andere jaargangen in het onderzoek te betrekken. Ik deed dit voor de periode van 1837, het jaar waarin Edouard Fétis als medewerker van de krant begon, tot 1850.

De analyse van de muziekchronieken in *L'Indépendant* (sinds juli 1843 *L'Indépendance Belge*) heeft het onderzoek in diverse opzichten een nieuwe wending gegeven. Zo gaat in het proefschrift relatief veel aandacht naar de periode na de Belgische Revolutie van 1830. Voor een goed begrip van het Brusselse muziekleven in het onafhankelijke België bleef het echter noodzakelijk om 1750 als vertrekpunt te behouden. In het bijzonder de Franse tijd was cruciaal in de ontwikkeling van het muziekleven zoals dat in de eerste helft van de negentiende eeuw gestalte kreeg. Kerngegevens in deze ontwikkeling was de natievorming die in het Brusselse hoofdstedelijke kader ook muzikaal gestuurd en ondersteund werd. De plaats van de muziek in dit proces kon evenwel pas oplichten, als verder gekeken werd dan het sociale functioneren van de musicus en derhalve ook andere sociale actoren in het onderzoek betrokken werden. Meer bepaald heb ik geprobeerd om een licht te werpen op de rol van de overheid voor het Brusselse muziekleven. Daarnaast moest het publiek (opera en concert) aan bod komen. Hoe zag de sociale samenstelling van dit publiek eruit en welke waren zijn attitudes tegenover de muziek? Voor een onderzoek naar beide elementen – de rol van de overheid enerzijds en de samenstelling en mentaliteit van het publiek anderzijds – vormden de muziekchronieken in *L'Indépendant* een interessante ingang.

Wat bij een onbevungen lectuur van Edouard Fétis' kronieken in het oog springt, is de nuttigheidsvisie die aan de muziek en de muziekbeoefening gesteld werd. In een instrumenteel-rationele logica moest ook de muziek haar bijdrage leveren tot de sociale vooruitgang *lato sensu*. Wie vervolgens terugblijkt naar de muziekcultuur in het Brussel van Karel van Lotharingen (1741-1780) stuit op een scherp contrast. Het muziekleven had toen nog, in de

woorden van Herman Sabbe, een "door kerk en aristocratie gepatroneerde en voor hen gereserveerde status". In de wereldbeschouwing van het Ancien Régime kaderde deze door de geprivilegieerde standen gedragen muziekcultuur in de viering van een statische, hiërarchische en door God ingestelde wereld- en maatschappijordening. Daarnaast kwamen de muziek en het muziektheater tegemoet aan een verstrooiingsbehoefte. Bij Karel van Lotharingen, die als gouverneur-generaal politiek verregaand gemarginaliseerd was, was deze hang zeer uitgesproken. Zijn hof kon zich daarom ontpoppen tot een plaats waar de lichtvoetige cultuur van het rococo optimaal gedijde. In een als legitiem ervaren cultus van het *amusement*, te begrijpen als het genot omwille van het genot zelf, had de muziek een belangrijk aandeel. Een 'maatschappelijke missie' voor de musicus was in dergelijke context nog nauwelijks concipieerbaar. Het waren de categorieën 'ambachtsman' of 'hofdienaar' die op hem pasten.

De Franse tijd bracht daarin een dramatische cesuur. In deze periode werd de muziek radicaal *diessseitig* en dienstbaar aan een politiek project. Zij ging een uitgesproken pedagogische rol vervullen in de vorming van het individu tot deugdzaam *citoyen*. Als sociaal wezen vond het individu zijn ware bestemming in de 'natie', die de politiek mondige en rechtsgelijke burgers met elkaar in gemeenschap verbond. De revolutionairen hebben de natievormende kracht van de muziek helder ingezien. Van alle kunsten lijkt zij immers het best in staat om een collectieve begeestering of zelfs roes tot stand te brengen. Een op centralistische grondslag georganiseerd staatsapparaat moest ervoor zorgen dat de opgewekte energieën, door een planmatige, systematische aanpak, in de gewenste richting gestuurd werden. Muzikaal vertaalde dit gegeven zich onder meer in de oprichting van een conservatorium in Parijs, dat moest functioneren als kweekplaats voor militaire musici.

Wat Brussel betreft, betekende de Franse invasie, beschouwd op de korte termijn, een catastrofe voor de muzikale activiteit in de stad. Daarbij was meer in het spel dan de langdurige politieke en sociale instabiliteit. In het Ancien Régime waren immers het hof van de gouverneur-generaal en de collegiale kerk van Sint-Goedele bepalend geweest voor het stedelijke muzikale landschap, niet in het minst omwille van hun belang voor de opleiding van musici. Met de komst van de Franse revolutionaire legers kwam daaraan een abrupt einde. Maar vooral de degradatie van Brussel tot een eenvoudige departementshoofdplaats woog zwaar. Daarom kwam ook de Muntschouwborg, die als instelling weliswaar overeind bleef – het muziektheater was voor het nieuwe regime een belangrijk propaganda-instrument –, in een crisis

te verkeren. Er vielen evenwel ook nieuwe geluiden waar te nemen. Hier is de oprichting te vermelden van diverse muziek- en concertverenigingen, naast enkele bescheiden initiatieven van private burgers op muziekpedagogisch vlak.

De betekenis van de Franse periode voor het muzikale veld, op de lange termijn, wordt echter pas duidelijk, als men de bredere maatschappelijke verschuivingen in het gezichtsveld betreft. Dan wordt zichtbaar hoe de nieuwe maatschappelijke elites in de greep verkeerden van een rechtlijnig utilitarisme. Toen België in 1830 onafhankelijk werd, ging dit nuttigheidsdenken zich nog krachtiger manifesteren. Om als zelfstandige entiteit te overleven moest de nieuwkomer op het Europese statentoneel zich noodzakelijkerwijs toespitsen op datgene waar het goed in was. Aangezien de troeven van België gelegen waren in het domein van de economie, nam het land min of meer de gedaante aan van een economisch project, waarbij zich een vergaande vlevlechting aftekende tussen zijn politieke en economische elites. "Nous sommes un peuple calculateur", observeerde Edouard Fétis in *L'Indépendant* en zijn typering was niet uit de lucht gegrepen. Het ontbrak Brussel grotendeels aan een geletterde middengroep, een *Bildungsbürgertum*, dat een tastbaar tegenwicht had kunnen vormen tegen het utilitarisme en economisme van de leidende politieke en economische klassen.

In het proefschrift wordt op het nuttigheidsdenken dieper ingegaan bij de behandeling van de overheid als centrale actor in het Brusselse muziekleven. Een eerste vaststelling is de bescheiden plaats van de muziek in het budget van zowel de centrale als de stedelijke overheid. Illustratief is de situatie van de Munt, die na de Revolutie van 1830 het statuut kreeg van een stedelijke schouwburg. Door het katholieke overwicht in het parlement bleef de rijkskas in de bestudeerde periode voor het Brusselse muziektheater gesloten. In zoverre de muziek daarentegen bruikbaar was als beschavings- en opvoedingsinstrument, toonden de overheden zich wel geïnteresseerde partij. Naarmate de sociale kwestie scherpere vormen begon aan te nemen, moedigden zij de collectieve amateur-muziekbeoefening in de vorm van harmonieën en mannenkoren sterk aan. Dat de muziek in dit discours van muziek-verzacht-dezeden werd omschreven als *une science civilisatrice*, toont aan hoezeer zij in haar concrete maatschappelijke uitwerking aan instrumenteel-rationele maatstaven werd onderworpen. Op die manier werd de muziek inzetbaar in een politiek van sociale controle en disciplineren. Gelijkaardige overwegingen zijn te maken bij de vooraanstaande plaats van de muziek in de liefdadigheid. In benefietconcerten, die structureel in het Brusselse concertleven

verankerd waren, zag de tijdgenoot een dubbel nut: de rijke Brusselaar genoot van de muziek en diens arme medeburger plukte de vruchten van de recette. Naast overwegingen van sociale of morele aard toonden de overheden zich ook gevoelig voor argumenten van meer zuiver economische aard. De Muntshouwborg was in Brussel een belangrijke werkgever. Daarnaast deden handelaars en uitbaters allerhande er hun voordeel bij, wat de stad dan weer fiscaal ten goede kwam. Op kleinere schaal gold dit ook voor de concerten in de stad. Verder vertegenwoordigde de fabricage van muziekinstrumenten een niet te verwaarlozen nijverheidstak. De piano werd een vast bestanddeel in het huisgarnituur van de gegoede burgerij, terwijl de ontwikkeling van het harmonie- en fanfarewezen ook in de lagere sociale regionen de vraag naar muziekinstrumenten gevoelig aanzwengelde.

Bewees de muziek haar diensten in sociaal en economisch opzicht, dan was het 'primaire nut' ervan voor de overheid toch gelegen in haar natievormend vermogen. In het licht van zijn diffuse politieke geschiedenis ervoer het jonge België in 1830 de acute nood aan een doorvoelde en herkenbare nationale identiteit. Omdat het constructieve moment in de Belgische natievorming zeer uitgesproken is, valt ook het aandeel van de muziek in dit proces goed waar te nemen. Een cruciale stap in de ontwikkeling van een Belgische muzikale identiteit was de oprichting in 1832 van het Brusselse conservatorium. Als directeur trok de regering de al genoemde, uit Mons afkomstige François-Joseph Fétis (1784-1871) aan, die toen als leraar compositie aan het conservatorium in Parijs verbonden was en in die hoedanigheid, maar ook als theoreticus, muziekhistoricus en criticus een Europese faam genoot. Fétis behoort tot de soort mensen in wier persoonlijkheid zich een heel tijdperk, met al zijn spanningen en contradicties, lijkt te weerspiegelen. Als criticus was hij de gezaghebbende spreekbuis van het conservatieve kamp. Berlioz deed hij af als holle nieuwlichter en later vond ook Wagner in zijn oren geen genade. Het was Fétis' grote bekommernis om de rijke muzikale erfenis uit het verleden – hij was een pionier in de herontdekking en het opnieuw uitvoeren van muziek uit de renaissance – voor teloorgang te behoeden en hij toonde een niet-aflatende bezorgdheid over het lot van de muziek in een zich moderniserende en commercialiserende samenleving. Tezelfdertijd was Fétis echter een kind van de Verlichting en gaf hij blijk van een sterk geloof in de vooruitgang en de maakbaarheid van de samenleving. Revelerend voor deze dimensie van zijn persoonlijkheid is zijn *Plan d'organisation de la musique dans le Royaume de Belgique* uit 1832, waarin hij de voorwaarden uiteenzette voor de muzikale regeneratie van België. In het document, dat uitblinkt in systematiek en planmatigheid, tekende Fétis voor zichzelf de rol uit van een soort

muzikaal alleenheerser, in wiens autoriteit het hele, volgens hiërarchische principes op te trekken muzikale gebouw culmineerde. Om België muzikaal weer op de Europese landkaart te zetten achtte hij het niet alleen noodzakelijk dat de regering hem, bekleed met een *autorité sans bornes*, aan het hoofd stelde van het Brusselse conservatorium. Daarnaast ambieerde hij de leiding over de Muntshouwborg, wilde hij de verantwoordelijkheid voor de grote nationale muziekfestivals en wenste hij een strikt toezicht uit te oefenen op de organisatie en werking van de muziekscholen te lande. "Écoles, théâtres, fêtes musicales, concerts, tout doit être réglé par un système unique, organisé par un homme habile et protégé par le gouvernement", aldus Fétis. Slechts ten dele heeft Fétis zijn 'totalitaire' muzikale droom kunnen realiseren – in de Muntshouwborg kreeg hij nooit voet aan de grond –, maar dat verandert niets aan het belang van zijn plan als tijdsdocument.

In zijn voluntarisme, systeemdenken en strakke hiërarchische principes staat Fétis dicht bij de logica van de generaal. Het militaire was in de samenlevingen, zoals die zich sinds 1789 ontwikkeld hadden, dan ook op een bijzondere manier aanwezig. Omdat het leger, volgens de nieuwe beginselen waarop de staatsinrichting kwam te berusten, een directe emanatie was van de soevereine natie en niet langer het machtsinstrument van een absoluut monarch, kon de militaire logica de samenleving tot op een dieper niveau impregneren dan in het Ancien Régime het geval geweest was. De taal en symboliek die het nationalisme in de negentiende eeuw ontwikkelde, vielen daarom grotendeels samen met het militaire discours. Onder meer Eric Hobsbawm heeft gewezen op het belang van militaire blaaskapellen in de natievorming. Door het nagenoeg alomtegenwoordige karakter van deze kapellen vormde hun ritmische marsmuziek zowat het primaire muzikale geluid. Wat Brussel betreft, ging dit zeker op. Er was niet alleen de kernactiviteit van de kapellen in hun respectieve garnizoenen. Daarnaast hadden zij een wezenlijk aandeel in het civiele muzikleven. Zij traden vaak op in liefdadigheidsconcerten en in de zomermaanden waren zij een vertrouwd geluid in de Brusselse parken. Minder frequent, maar des te imponerender waren de grote, collectieve optredens op de nationale feestdagen. De deelname aan dergelijke evenementen vormde ook voor de talrijke civiele amateurensembles, harmonieën en manenkoren, een belangrijk streefdoel, waarbij men dient te bedenken dat zij volledig naar het militaire voorbeeld gemodelleerd waren. Dit gold zowel hun organisatie, publieke verschijning (uniformen) als repertoire. De impact van het militaire liet zich nog in andere segmenten van het Brusselse muzikleven voelen. Zo ademde het conservatorium een militaire atmosfeer, niet in het minst omwille van het strenge tuchtregime. De instelling was immers een

kopie op kleine schaal van het Parijse conservatorium, dat zelf vanuit een militaire finaliteit was opgericht. Voor de klassen van de blaasinstrumenten trok het conservatorium militairen als leraar aan. Daarnaast werd op militaire musici een beroep gedaan voor de jurering van de examens. Ook in de Munt-schouwburg was het militaire prominent aanwezig. Ongeveer een derde van het operapubliek droeg een uniform, en wat het publiek op de scène te zien kreeg, refereerde dan nog vaak aan het leger en het militaire bedrijf. De operamuziek zelf was in niet mindere mate aan het militaire idioom schatplichtig.

De grote nationale muziekfestivals werpen een interessant licht op de cultuur van de negentiende eeuw. In de berichtgeving over deze evenementen springt een obsessie met het naakte, massieve getal in het oog, zowel wat het aantal uitvoerders als het aanwezige publiek betreft. De festivals waren daarom hoogstandjes van rationele planning en organisatie, maar wat zij teweegbrachten waren krachtige, collectief beleefde emoties. Dit maakte dat het nationalisme in de negentiende eeuw kon uitgroeien tot een *religion civile* en zo tot op zekere hoogte dienst doen als surrogaat voor de oude religieuze praktijk in een samenleving die door het proces van modernisering en rationalisering dreigde te belanden in een metafysisch vacuüm. Daarom is het veelzeggend dat de Belgische regering de voor de eredienst niet meer in gebruik zijnde kerk van de Augustijnen uitkoos voor de viering van de grote nationale feesten. Voortaan werd het gebouw aangeduid als de *Temple des Augustins*, een benaming die de sacrale dimensie in het nationalisme treffend illustreert. In dit monumentale bouwwerk uit de barok, dat ruimte bood aan een publiek van drieduizend toeschouwers, vonden op gezette tijden de groots opgezette muziekfeesten plaats. Aan het concert, waarmee Fétis de nationale tempel op 26 september 1834 inwijdde, verleenden zeshonderd zangers en driehonderd orkestmusici hun medewerking. De *Temple des Augustins* was tevens de locatie voor de jaarlijkse prijsuitreikingen van het conservatorium, waarop tal van Brusselse en nationale hoogwaardigheidsbekleders, soms ook de koning, present waren.

Het belang van deze muziekfeesten in de natievorming is de overheden, zowel op het centrale als op het stedelijke niveau, niet ontgaan. Moeilijker waren zij ervan te overtuigen om ook de nodige middelen vrij te maken voor de ontwikkeling van een muziekcultuur die vanuit esthetisch oogpunt hogere eisen stelde, zowel aan de musicus als aan het publiek. Het onder de politieke en economische elites wijdverbreide utilitarisme stak hier stokken in de wielen. François-Joseph Fétis getroostte zich in de concerten van het conservato-

rium grote inspanningen om het publiek met het 'grote repertoire', zoals zich dat geleidelijk met scherper contouren begon af te tekenen, vertrouwd te maken, maar wist de overheden er niet toe te bewegen om in Brussel een grote, moderne concertzaal op te richten. Ook de behuizing van het conservatorium zelf was schamel. Voor Fétis draaide dit uit op een voortdurende bron van ergernis en gespannen verhoudingen met, in de eerste plaats, het Brusselse stadsbestuur.

Het waren echter niet alleen financiële problemen en beperkingen waar de Brusselse muziekcène in de eerste decennia van de Belgische onafhankelijk mee had af te rekenen. Daarnaast speelde de moeilijke verhouding tot Parijs, de Europese cultuurmetropool die zowel geografisch als mentaal erg dichtbij was. Reeds in de tweede helft van de achttiende eeuw, met de bezetting van Brussel door de troepen van Lodewijk XV als sleutelmoment (1746-1749), was de invloed van het Frans, de Franse cultuur en mode in de Zuidelijke Nederlanden sterk toegenomen. Op muzikaal vlak is te wijzen op het succesverhaal van de *opéra comique*, die de gereputeerde Franse theatermaker Charles-Simon Favart onder de Franse bezetting in de Muntschouwborg geïntroduceerd had. Wie de vergelijking maakt met het postrevolutionaire tijdvak, kan echter met recht stellen dat de Zuidelijke Nederlanden in de Oostenrijkse periode blijk gaven van een bepaald cultureel zelfbewustzijn. Als hofstad genoot Brussel een zeker prestige en dat straalde af op het muziekleven. De hofkapel van Karel van Lotharingen was een degelijk ensemble en de Muntschouwborg genoot, ook buiten de landsgrenzen, een uitstekende reputatie, waarvan onder meer het reisverslag van de bekende Engelse musicoloog Charles Burney getuigenis aflegt. Verder moet gewezen worden op de kosmopolitische en zelfverzekerde instelling van de hoofs-aristocratische klasse, die het Brusselse muziekleven in belangrijke mate schraagde.

Met de inval van de Franse revolutionaire troepen en de daaropvolgende annexatie van de Zuid-Nederlandse provincies bij de Franse Republiek, kwamen er diepgaande veranderingen in het culturele klimaat. Anders dan de Oostenrijkse heersers voerden de Fransen een systematische assimilatiepolitiek en die drukte een sterke stempel op het denken en doen van de elites die na de Revolutie van 1830 op het voorplan traden. Er was echter meer aan de hand. Met de Franse Revolutie was de natie, als draagster van de soevereine staatsmacht, de centrale categorie in het politieke denken geworden. Dit betekende dat België na de breuk met Willem I zich als zelfstandige en levensvatbare natie op het Europese toneel moest zien te bewijzen, en dat was voor een even kleine als jonge staat geen evidentie. Het was hier dat de culturele



dominantie van Parijs België en zijn machthebbers nagenoeg voor een onmogelijkheid stelde. Aan de ene kant waren zij doordrongen van de superioriteit van de Franse cultuur, die bovendien een universalistische aanspraak maakte. Om de trein van de beschaving en de vooruitgang niet te missen moest België zich in deze optiek noodzakelijk bij het Franse voorbeeld aansluiten. Aan de andere kant was er voor België de even dringende noodzaak om zijn eigen nationaliteit tegenover de buitenwereld te bevestigen en erkend te zien. Geconfronteerd met deze paradox slaagde België er in de eerste decennia van zijn onafhankelijkheid niet in om een eigen muziekcultuur te ontwikkelen. Door het culturele overwicht van de Franse hoofdstad bleef Brussel steken op het niveau van de imitatie, wat voor de diverse muzikale sferen in de stad (opera, conservatorium, concertverenigingen) duidelijk aantoonbaar is. Gezien de bijzondere taalsituatie van Brussel moest deze situatie reactie uitlokken van de Nederlandssprekende (klein)burgerij, die in de jaren 1840 tot een zeker cultureel zelfbewustzijn begon te komen. Over dit aspect van het Brusselse muziekleven is boeiende informatie te vinden in *Vlaemsch België*, dat in 1844 als eerste Nederlandstalige krant in de hoofdstad verscheen, maar reeds hetzelfde jaar door onderlinge verdeeldheid weer ten gronde ging. Het was in deze periode dat de Brusselaars in de Muntschouwburg voor het eerst Duitsstalige opera's (o.a. *Die Zauberflöte*, *Fidelio* en *Der Freischütz*) in de originele, niet-vertaalde versies te horen kreeg. De besprekingen van deze opvoeringen kenmerken zich door een diep ressentiment tegen de Franse cultuur, die in zijn geheel als schijncultuur verworpen werd, en een niet minder felle ophemeling van Duitsland als ware en onbaatzuchtige cultuurnatie.

De bijzondere verhouding van Brussel tot Parijs treedt ook aan het licht bij de bestudering van de verschuivingen die zich aftekenden in het sociale functioneren van de musicus – waarmee ik terugkeer tot het oorspronkelijke uitgangspunt van mijn proefschrift. Reeds in de tijd van Karel van Lotharingen kenmerkte de Brusselse muziekcène zich door een duale structuur. Aan de ene kant huisde in de stad een besloten, lokale muzikantengemeenschap, waarvan de instrumentisten en zangers van de hofkapel de kern uitmaakten. Het waren hofdienaars van wie onderdanigheid verwacht werd. 'Rechten' in de actuele betekenis van het woord konden zij tegen hun broodheer niet laten gelden. Hun verhouding tot de gouverneur-generaal was veeleer van persoonlijk-morele dan zakelijk-juridische aard. Als groep functioneerden zij op een wijze die geheel in overeenstemming was met de corporatistisch gestructureerde samenleving waarvan zij deel uitmaakten. De hofkapel was een nogal gesloten milieu, maar binnen de groep was er sprake van solidaire verhoudingen, die de leden een rudimentaire sociale bescherming boden. Aan de

andere kant was er het milieu van de opera. Wat het orkest en de bijrollen betreft, was er qua ambachtelijk profiel nog een zekere gelijkenis met de musici van de hofkapel. Een heel ander circuit vormde daarentegen de kleine groep van de vocale protagonisten in de opera. Deze zangers en zangeressen werden nagenoeg exclusief in Parijs en enkele andere grote Franse steden gerekruteerd. Zij genoten lonen die toen reeds tot de verbeelding spraken. Hun internationale mobiliteit maakte dat zij zich van hun marktwaarde ten volle bewust waren, maar dit ging wel gepaard met een juridisering van hun arbeidsverhoudingen en kortlopende engagementen.

Het Franse regime bracht in de duale structuur van de muzikale beroepsgroep in Brussel geen structurele veranderingen. Wel viel voor de lokale muzikantengemeenschap de sociale bescherming weg die de hofdienst in het Ancien Régime tot op zekere hoogte geboden had. Tezelfdertijd groeide de kloof tussen de laagste en hoogste lonen in het muzikale bedrijf nog aanzienlijk. Rond 1840 verdiende de eerste tenor in de Munt meer dan dertig keer het loon van de gemiddelde orkestmusicus, terwijl dit verschil in de laatste decennia van de Oostenrijkse tijd nooit boven vijftien was uitgekomen. Een structurele verandering brachten de Fransen wel in het domein van de muziekopleiding. Van het conservatorium in Parijs, opgericht in 1793/1795 als nationale en publieke instelling voor de opleiding van professionele musici, ging een buitengewone aantrekkingskracht uit, ook voor jonge, getalenteerde musici uit de Belgische departementen. De gedegen opleiding die zij er genoten, zorgde ervoor dat België zich na zijn onafhankelijkheid kon beroemen op een aantal virtuozen met een internationale reputatie (o.a. de Bériot, Servais, Vieuxtemps). Hun waarde werd logischerwijs gemeten aan het succes dat zij in Parijs behaalden. Wat het scheppende werk betreft, hebben de bijzondere verhouding tot en afhankelijkheid van de Franse hoofdstad echter verhinderd dat in de bestudeerde periode iets kon groeien als een Belgische 'nationale school'.

Besluitend kunnen we de periode 1750-1850 voor het Brusselse muziekleven aanduiden als een tijd van crisis en structurele transformatie. De grote politieke turbulenties hebben dit muziekleven diepgaand beïnvloed. Met de komst van de Franse revolutionaire legers werd de muziek instrumenteel in de verwezenlijking van een nieuwe politieke en sociale ordening. Naarmate het politieke leven zich in de loop van de negentiende eeuw in nationalistische zin ontwikkelde, was het vooral in haar natievormend vermogen dat de muziek aan de politiek haar diensten bewees. Zo ook in België, dat na de Revolutie van 1830 dringend een eigen, herkenbaar gezicht moest krijgen.

Voor de muziekpraktijk waren deze ontwikkelingen problematisch. De musicus werd verregaand door de politiek gerecupereerd en bovendien gaf de Belgische politieke klasse, in een innig verbond met de economische elite, blijk van een eng utilitaristische instelling. Bovendien ontbeerde Brussel een geletterde burgerij die het muziekleven in de stad voor een al te drastische 'politisering' kon behoeden. In deze omstandigheden was het voor de stad bijzonder moeilijk om muzikaal haar positie tegenover Parijs te bepalen. Vanuit een positie van outsider kon ze er in de besproken periode niet in slagen het niveau van een imitatiecultuur te overstijgen. Dit neemt niet weg dat de inspanningen van enkelingen om België muzikaal weer op de landkaart te zetten, zonder meer indrukwekkend waren. Met name de figuur van François-Joseph Fétis liet hier zijn stempel na. De muzikale vruchten van wat hij en anderen zaaiden, zouden echter pas in de tweede eeuwhelft geplukt worden.

Koenraad Buyens

A. DE DIJN, *Aristocratic liberalism in nineteenth-century France, 1814-1870*, Katholieke Universiteit Leuven, Faculteit Letteren, Departement Geschiedenis, 2005, promotor: Prof. Dr. E. Lamberts

---

When we talk about liberalism today, we describe it as an ideology that starts from an atomistic conception of society, and that gives the individual a central place in its system of ideas. In Belgium, as in many other countries, liberal politicians have proclaimed it their duty to restore the "primacy of the political" and to re-establish a direct relationship between the citizens and their government by eliminating the political role of intermediary groups and associations, such as labour unions.

This, however, has not always been the ideal of liberalism. In the nineteenth century, an important number of liberal political thinkers believed that individualism posed an important danger to liberty; and that a liberal society could only function if intermediary levels of power existed between the state and the mass of the individual citizens. At the same time, these anti-individualist liberals were highly elitist. Only a powerful, aristocratic elite, many liberals believed, would be capable of checking government power when necessary. Such an elite would form an intermediary body between the citizens and the state, and be capable of protecting the people against the despotic tendencies of central government.