

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Inleiding	5
Status Questiones van het onderzoek	10
Onderzoeksstrategie en -methodologie	13
1 Perceptie van het Amerikaanse continent	15
1.1 Politiek	16
1.2 Economie	18
2 Sociaal-culturele gevolgen	25
2.1 Private vs. publieke ontwikkelingen	27
3 De Stad	30
3.1 De stad als doorgeefluik van de dans	31
3.2 De stad als architecturaal en spatiale ruimte	33
4 Muzikaal/musicologisch contextueel kader	35
4.1 Algemene muziektraditie	35
4.2 Specifieke dansmuziek-traditie	36
4.3 Wie-wat-waar: Antwerpse dansfeesten	37
Wie	37
Wat	37
Waar	38
Hoe: sociale codes verbonden aan dans(avonden)	39
4.4 Muziek + dans = dansmuziek	42
4.5 Muzikale uitvoering	43

4.6	Bronnenmateriaal	47
4.6.1	Balboekjes.....	47
4.6.2	Kwalitatieve invalshoek: tijdschriften, handboeken,....	51
5	Europese bestaande danstraditie	53
5.1	Wals & varianten	53
	Varianten.....	54
5.2	Polka & varianten	56
	Varianten.....	57
5.3	Lancier	58
5.4	Galop (Royal)	58
5.5	Mazurka.....	59
5.6	Schottisch.....	60
5.7	Polonaise.....	61
5.8	Quadrille	61
5.9	Redowa	62
5.10	Contredanse	62
5.11	Troïka	63
5.12	Pas de Quatre	63
5.13	Cotillon	64
5.14	Andere dansen.....	66
5.15	Quadrille américain.....	67
5.16	Westerse danstraditie in Amerika	68
6	Amerikaanse toevoeging	69
6.1	Amerikaanse troeven	70
6.2	Cross-culturele samenstelling.....	72

6.3	Verenigde Staten	73
6.3.1	Boston	74
6.3.2	Ragtime	75
6.3.3	Cakewalk	76
6.3.4	Foxtrot	77
6.3.5	One-step	77
6.3.6	Twostep	79
6.3.7	Yankee	79
6.3.8	Charleston	80
6.3.9	Gaby Glide	81
6.4	Latijns Amerika	81
6.4.1	Maxixe	81
6.4.2	Tao Tao	83
6.4.3	Tango	83
7	Conclusie	87

Voorwoord

Om te beginnen met het einde: de laatste details werden aangepast en de tekst is printklaar. Twee jaar lang deed ik een zoektocht naar interessante literatuur, geschikte bronnen en gepassioneerde kenners. Een ideale combinatie die me een onderdompeling in het Antwerpse nachtleven van de Belle Epoque bezorgde. Adellijke dansfeesten met blauw bloed, roodgestifte lippen en pastelkleurige baljurken waren rond de eeuwwisseling immers schering en inslag. Een bijzonder rijk aspect van de Europese danscultuur die ik hier van de krakende dansvloeren tot de fonkelende verlichting nieuw leven tracht in te blazen. Wat volgt is een werk van lange maar zeer leerrijke adem, dat ik echter niet alleen heb volbracht. Zowel moreel als academisch werd ik gesteund door heel wat mensen in mijn omgeving. Zij hielpen me om de oude dansschoenen van onder het stof te halen en de Belle Epoque in 80 pagina's weer tot leven te wekken. Een woord van dank is dan ook op zijn plaats en gaat hierbij uit naar mijn volledige achterban, waaronder...

- Prof. Dr. Francis Maes, die me als promotor steeds bijstond met inhoudelijk en methodologisch advies.
- Dr. Cor Vanistendael, voor zijn uitgebreide kennis binnen het vakgebied en een hele schat aan archiefmateriaal.
- Nele Paelinck, wiens thesis veel raakpunten had met mijn onderwerp en die me eveneens in contact bracht met interessante literatuur.
- Museum Vleeshuis | Klank van de Stad te Antwerpen, dat tijdens een stage in 2010 mijn interesse in de Antwerpse danscultuur in de Belle Epoque opwekte.
- Het personeel van het MoMu in Antwerpen voor de behulpzaamheid.
- Mijn familie, die me gedurende 4 jaar de kans gaf om te studeren aan de Universiteit Gent. Ook steunden ze me van de eerste les tot het laatste examen.
- Tot slot wil ik ook al mijn medestudenten van de afgelopen 4 jaar bedanken, voor alle fijne momenten binnen en buiten de lesuren.

Zij zorgden er allen mee voor dat dit het eindresultaat is geworden van mijn masterproef. Graag nodig ik hen en u, de lezer, dan ook uit om zich op de Antwerpse dansvloer te begeven en te walsen doorheen de Belle Epoque. Of was het nu tangodansen?

Inleiding

Een onderzoek naar de toenemende invloed vanuit het Amerikaanse continent op onze cultuur is bijzonder interessant om het proces van culturele vermenging te achterhalen. De bespreking van de eerste integratie van Amerikaanse dansmuziek in onze Westerse traditie brengt ons terug naar de Belle Epoque (1886-1914). Een studie omtrent deze bloeiende periode vertelt ons meer over het wie-wat-waar en maakt het mogelijk om de wortels van de culturele verstrengeling bloot te leggen. Het lijkt misschien overbodig omdat het Amerikaanse aandeel in onze cultuur op het eerste gezicht een vanzelfsprekend gegeven is geworden. Indien we dezelfde vraag stellen, m.n. of er sprake is van trans-Atlantische invloeden op de Antwerpse (of Europese tout court) traditie, met de hedendaagse cultuur in ons achterhoofd, lijkt het antwoord volmondig 'JA'. Met grote overtuiging kunnen we stellen dat onze hedendaagse maatschappij als het ware een rapsodie is, met diverse motieven en culturele noten vanuit verschillende uithoeken van de wereld. Het Amerikaanse continent speelt in de complexe samenhang van de samenleving duidelijk een belangrijke rol. Videoclips, reclame, gebruiksvoorwerpen,... onze eigen leefwereld zonder Amerikaanse invloed is ondenkbaar geworden.

Veel minder evident was dit gegeven echter in het Antwerpen van 120 jaar geleden. De culturele en muzikale versmelting binnen de Westerse wereld vond o.a. plaats in de Belle Epoque. Het vuur van welvaart en cultuur was heet genoeg om de band te smeden met de Europese cultuur. Grootsteden zoals Parijs, Londen, maar ook Antwerpen waren het venster op de wereld en hadden als eerste de eer en het genoegen om de trans-Atlantische banden ook muzikaal te verstevigen. Muziek fungeerde hierbij - niet zoals in een concertcontext - als boodschap; 'muziek als medium' is in dit geval een rol die beter de (ver)dienst(en) van muziek omschrijft in het sociale kader van de Antwerpse avondfeesten. Het sociologische aspect interesseert me des te meer waardoor ik muziek in de loop van mijn onderzoek meer en meer een middel tot communicatie ben gaan beschouwen, een gebeuren dat zich doorheen het leven van mensen verweeft, of een bouwsteen van de omgeving waardoor muziek en gemeenschap bijgevolg in een proces van wederzijdse beïnvloeding gezien kunnen worden.

“It is better to make a piece of music than to perform one, better to perform one than to listen to one, better to listen to one than to misuse it as a means of distraction, entertainment, or acquisition of ‘culture’.”¹

In tegenstelling tot wat John Cage in dit citaat als een volwaardig gebruik van muziek beschouwt, focus ik dus voornamelijk op zijn zogenaamd ‘misbruik van muziek voor amusement en ontspanning’. Dansmuziek is echter al sinds de 17^{de} eeuw een zeer belangrijke inspiratiebron voor klassieke componisten. Zo baseerde Jean-Baptiste Lully zich op de bourrée om een concertstuk te componeren, maakte Mozart gavottes en schreef Friedrich Chopin talrijke walsen.² Aangezien dansmuziek een zeer dynamisch karakter heeft, baseerden voorgaande componisten zich niet op een vaste compositorische structuur. Hoewel de vergelijking niet volledig opgaat, kan wel gesteld worden dat dans als globaal idee een belangrijke inspiratiebron was voor componisten van concertmuziek. De danscultuur beïnvloedt aldus vele andere kunstvormen en verdient het dan ook om onder de loep genomen te worden. In Antwerpen, een welvarende stad in de Belle Epoque, was muziek een zeer belangrijke component die in het sociaal verkeer een bijzondere functie had. De danscultuur in Antwerpen bereikte een relatief groot deel van de stadsbevolking en kan gezien worden als een onmisbaar tijdverdrijf in de dagelijkse omgeving van heel wat (gegoede) mensen.

Een academiejaar gewijd aan kwalitatieve literatuurstudie in verschillende vakgebieden resulteerde in volgende afbakening:

‘De invloed van Amerikaanse dansmuziek op de West-Europese in de Belle Epoque en hoe zich dit uit in Antwerpen, vanuit een sociologisch getinte invalshoek.’

Hoe werd het Amerikaanse continent waargenomen en geëvalueerd op het einde van de 19^{de} eeuw? In welke mate was men zich bewust van de Amerikanisering? Hoe ging men om met deze culturele verandering? En vooral: hoe uitte deze rijke stroom aan nieuw materiaal zich in de muziekkunst en de danscultuur? Kortom, een onderwerp dat veel raakpunten heeft met zeer veel disciplines en aansluit bij een rijke overvloed aan interessant archiefmateriaal. Dit archiefmateriaal en de statistische verwerking ervan werden de focus

¹ John Cage, *Silence: Lectures and Writings* (Middletown: Wesleyan University Press, 1961), 64.

² Jeremy Nicholas, *Chopin: His Life & Music* (Hongkong: Naxos Books, 2006), 242.

van mijn onderzoek in het huidige academiejaar opdat de kans op te voorbarige conclusies zou inkrimpen. Met een uitgebreide raadpleging van bronnen en een combinatie van kwalitatief en kwantitatief onderzoek, hoop ik dat deze (syn)thesis potentieel bezit om een kleine vernieuwende bijdrage te leveren aan het bestaande muziekhistorisch onderzoek.

Alvorens kort door de bocht en ongenueanceerd doorheen al het beschikbare bronnenmateriaal te razen, leek een historisch-filosofische reflectie omtrent de ultieme doelstelling en de benadering van de zeer uiteenlopende bronnen wel op zijn plaats. Een synthese zal, hoe verfijnd en uitgesponnen ook, altijd onderhevig zijn aan de invloed van zijn, of in dit geval 'haar' maker: Het lijkt me geen sinecure om anno 2012 tot een waarheidsgetrouwe bespreking te komen van een b(l)oeiende cultuurperiode die meer dan 120 jaar in het verleden ligt. Niet alleen de geschiedenis zélf, met al zijn historische feiten, moet hierbij overbrugd worden; ook de hele historiografische perceptie van geschiedschrijving is doorheen de tijd onderhevig geweest aan een dynamische ontwikkeling. Verbonden aan een dialectisch proces van aanpassing en bijschaving tot een tijdsgebonden visie, kent de geschiedeniswetenschap vandaag een rijke waaier aan zeer diverse invloeden, waaronder het postmodernistisch gedachtegoed. Ook ik ben een (klein)kind van die generatie en pleit dus als onderzoeker binnen het gekozen thema schuldig aan een onvermijdelijke vooringenomen positie. Hoewel objectiviteit een prioritaire doelstelling is doorheen de interpretatie en ik de Antwerpse Belle Epoque zo getrouw mogelijk tracht weer te geven, zal mijn onderzoek steeds onder invloed staan van een denkkader dat in het verlengde ligt van huidige opvattingen omtrent geschiedeniswetenschappen. Geschiedenis is voornamelijk een toevallige samenloop van omstandigheden; een contingentief gebeuren met onnoemelijk veel (materiële) factoren die op elkaar inwerken; of kortom een kluwen doorheen een slordig gesponnen weefsel met eindeloos garen voor de historicus.³

Desalniettemin kunnen feiten in een recurrentief perspectief geplaatst worden, waardoor detectie van analogie en patronen inzicht kunnen bieden in het menselijke handelen in een bepaalde context.⁴

³ Klaas Van Egmond, *Een vorm van beschaving* (Zeist: Uitgeverij Christoffor, 2010), 102.

⁴ Marc Boone, *Historici en hun métier* (Gent: Academia Press, 2008), 147.

Geschiedenis gaat in dit geval nog een stap verder en kan bijgevolg promoveren van beschrijvende naar verklarende wetenschap. Een metafoor die hierbij kan helpen is deze van Stephen Jay Gould:

“At one end of the dichotomy – I shall call it time’s arrow-history is an irreversible sequence of unrepeatable events. Each moment occupies its own distinct position in a temporal series, and all moments, considered in proper sequence, tell a story of linked events moving in a direction.

At the other end-I shall call it time’s cycle-events have no meaning as distinct episodes with wausel impact upon a contingent history. Fundamental states are immanent in time, always present and never changing. Apparent motions are parts of repeating cycles, and differences of the past will be realities of the future. (...)”⁵

Een metafoor die ontsproten is aan het menselijk brein en de definitie en het belang van de geschiedeniswetenschap poëtisch weergeeft. Het gebruik van *cycle* en *arrow* kan beschouwd worden als twee blauwdrukken die de mens op geschiedenis projecteert om zo structuur aan te brengen aan alle historische feiten. De metafoor kan dus niet ronduit essentialistisch, als een intrinsiek kenmerk op geschiedenis *an sich* gekleefd worden. Geschiedenis is immers geen entiteit op zich die over structuren beschikt en hapklaar verteerd kan worden door de historicus. Het is echter de geschiedeniswetenschap die *cycles* en *arrows* toeschrijft aan historische gebeurtenissen. De dimensie ‘tijd’ is een complex gegeven dat uiterst vatbaar is voor interpretatie, waarbij de *cycle-arrow* slechts één interpretatiemodel is naast de onnoemelijk veel andere vormen. Het wordt zodoende in al zijn fragiliteit sterk bepaald door de perceptie ervan.

Met deze metafoor en het daaraan verbonden gedachtegoed in het achterhoofd, kan ook de context van de Belle Epoque in Antwerpen benaderd worden. Onder de postmoderne loep lijkt deze periode (1886-1914) daadwerkelijk een onmeetbaar gegeven, een onuitputtelijke bron en een warboel aan gebeurtenissen met een flinterdunne leidraad. Een postmoderne visie is in deze zin erg op zijn plaats om niet in teleologie te vervallen.

⁵ Stephen Jay Gould, *Time’s Arrow, Time’s Cycle* (Cambridge: Harvard University Press, 1987), 11.

Anderzijds biedt de betreffende context zich aan voor verdere interpretatie en kan men in de Belle Epoque ook een *arrow* of zelfs een *cycle* herkennen.

*“(…) Cyclische ontwikkelingen zijn alleen geloofwaardig wanneer van één cultuur sprake is.”*⁶

Een pijl, omdat de culturele ontmoeting met de Amerikaanse dansmuziek op het einde van de 19^{de} eeuw een primeur was voor Antwerpen. Hoewel het proces van globalisering in de Belle Epoque al flink gevorderd was, duiken de Amerikaanse dansen pas voor het eerst op in deze periode. Vanuit het oogpunt van een toenmalige Antwerpse burger bekeken, wordt de status van *arrow* - gekoppeld aan deze tendens - naar alle waarschijnlijkheid bevestigd. De toenemende Amerikaanse invloed rond de eeuwwisseling werd dus als een gegeven beschouwd dat pijlsnel richting vooruitgang ging.

Een cirkel, omdat Amerikaanse invloed niet nieuw was. De invloed van Amerika op de West-Europese leefwereld is bijgevolg slechts een *déjà-vu*, een gekend fenomeen dat gaandeweg ook doorsijpelde tot in de danscultuur. Vanuit een 21^{ste} eeuws oogpunt, kan de Amerikaanse bestuiving des te meer als een recurrent gegeven beschouwd worden. De dansmuziek kan ook de rol van *cycle* op zich nemen en in een bredere (culturele én economische) context van algemene hybridisering één van de vele schakels vormen.

De metafoor inspireerde muziekhistoricus Karol Berger om de muzikale evolutie en de omgang met de tijdsdimensie doorheen de 17^{de} en 18^{de} eeuw duidelijk te maken.⁷ Volgens Berger wordt muziek op het einde van de 18^{de} eeuw immers sterk onderhevig aan de snelle tijdsstroom, een ingrijpende omwenteling die ook de perceptie van het publiek beïnvloedde. Sinds het onderscheid tussen concertmuziek van ‘vroeger’ en ‘nu’ duidelijker werd, gingen luisteraars meer met muziek van ‘morgen’ in hun achterhoofd Mozarts opera’s bewonderen. Niet alleen concertmuziek, maar ook de volkse dansmuziek kan *mutatis mutandis* als een *cycle* en *arrow* beschouwd worden. Een *cyclus*, omdat dansvormen doorgaans verschillende malen herhaald werden op eenzelfde avondfeest. Die populariteit is ook op lange termijn zichtbaar waardoor de frequentie van een bepaalde dans gedurende enkele jaren zeer hoog bleef.

⁶ Van Egmond, *Beschaving*, 101.

⁷ Karol Berger, *Bach’s Cycle, Mozart’s Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity* (Berkeley: University of California Press, 2007)

Een *arrow*, omdat men tegelijk op zoek was naar vernieuwing van de eigen cultuur. De gevestigde waarden werden aangevuld met enkele veranderingen om het dynamische karakter te behouden. Men zag letterlijk toekomstmuziek in de Amerikaanse danstraditie, die zo in de Belle Epoque stilaan geïntegreerd geraakte in Europa en het cyclische verloop van een Antwerpse dansavond doorbrak.

Op het eerste gezicht spreken de denkbeelden van de metafoor elkaar tegen. Hoewel ze inderdaad grondig van elkaar verschillen, kunnen ze ook gecombineerd en/of geëlimineerd worden. *Arrow* en *cycle* ontkrachten elkaar niet noodzakelijk, maar zijn naar mijn mening juist twee kanten van dezelfde munt. De werkelijkheid is en blijft nota bene in eerste instantie een toevallige samenloop van omstandigheden. Het is hierbij aan de geschiedeniswetenschap om de voormalige werkelijkheid zo getrouw mogelijk te reconstrueren. Ook Stephen J. Gould is zich bewust van de draagkracht van het virtuele cliché dat hij aanhaalt.⁸

*“Well, which is right? I always reply that the only possible answer can be ‘both and neither’”*⁹

Status Questiones van het onderzoek

Concrete publicaties die focussen op dezelfde afbakening en dezelfde zeer concrete invalshoek hanteren als deze, m.n. de specifieke invloed van Amerika op de Antwerpse traditie in de Belle Epoque, bestaan niet. Niettemin bieden talrijke wetenschappelijke publicaties interessante inzichten die onrechtstreeks de gestelde onderzoeksvragen omtrent de Amerikanisering in Antwerpen kunnen beantwoorden. Dit globaliseringsproces bracht immers niet alleen veranderingen teweeg binnen de muziek, maar drukte zijn onuitwisbare stempel ook op andere aspecten van de maatschappij. Deze studie rond de Belle Epoque focust dan ook niet enkel op de (cultuur)geschiedenis maar heeft nood aan een breder referentiekader. Vanwege het vakoverschrijdende onderwerp zijn verschillende invalshoeken hierbij onontbeerlijk. Niet alleen de geschiedenis, maar ook de sociologie, de cultuurgeschiedenis en het zgn. fenomeen van ‘*Culturology*’ met B.M. Berger, T.W. Adorno,

⁸ Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle*, 11.

⁹ Gould, *Time's Arrow, Time's Cycle*, 191.

T. DeNora spelen hier de hoofdrol.¹⁰ Natuurlijk ook de muziekgeschiedenis is van primordiaal belang om een degelijk wetenschappelijk onderbouwd onderzoek te leveren.¹¹

Van wereldgeschiedenis tot microstoria, en alle varianten die zich ertussen bevinden, kan het onderwerp vanuit een algemeen historisch perspectief belicht worden.¹² De regionale specialisatie in de stad Antwerpen met zijn verschillende wijken impliceert dus niet noodzakelijkerwijs een beperkte perceptie van de historische context. Publicaties van P. Stearns, C.C. Palmer, C. Ginzburg en vele andere historici hielpen me hierbij.¹³ Maar ook wetenschappelijke studies die focussen op de stad Antwerpen, of de periode van de Belle Epoque, brachten deze studie tot de huidige afbakening. Enkele noemenswaardige auteurs in deze velden zijn E. Witte, I. Bertels, F. Ankersmit en C. Leysen.

Algemeen kan gesteld worden dat de wetenschap van de geschiedenis onrechtstreeks al een schat aan informatie biedt om vooreerst een correct beeld te krijgen van de historische context van Antwerpen in de Belle Epoque. Maar daarnaast hebben ook andere vakgebieden gemeenschappelijke kenmerken met deze studie en moeten ze onderworpen worden aan een kritische analyse.

Een tweede discipline die bijdraagt tot het uitspitten van de Amerikanisering in Antwerpen, is de cultuurgeschiedenis. De culturele context van Antwerpen staat hier immers centraal waardoor enkele aandachtspunten die bruikbaar zijn voor de analyse van de Antwerpse cultuur in de Belle Epoque niet overbodig zijn: Enkele inspiratiebronnen in dit veld zijn cultuurhistorici Sabine Alexander, C.A. Bayly, Jeremy Lane en Peter Burke.¹⁴ Niet alleen legt Burke de nadruk op het feit dat culturele verspreiding geen rekening houdt met staatsgrenzen, maar heeft hij ook een eigen visie op Pierre Bourdieu's culturele 'habitus'.¹⁵ Met dit concept wijst hij erop dat culturele smaak niet te reduceren valt tot persoonlijke voorkeuren, maar terug te koppelen is aan een bredere sociologische context.¹⁶ Ook meent

¹⁰ Berger Bennett M., *An essay on culture: symbolic structure and social structure* (Berkeley, University of California Press, 1995), 62.

¹¹ Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000)

¹² Boone, *Historici*, 220-222.

¹³ R.R. Palmer, Joel Colton en Lloyd Kramer, *A History of the Modern World since 1815* (New York, McGraw-Hill, 2007)

¹⁴ Christopher Alan Bayly, *The Birth of the modern World (1780-1914)* (Australia: Blackwell Publishing, 2004)

¹⁵ Peter Burke, *What is Cultural History?* Vertaald door Bastiaan Bommeljé en Alvin Van Ee. (Cambridge: Polity Press, 2007), 169-170.

¹⁶ Burke, *Cultural History*, 88-89.

Bourdieu dat culturele evenementen als een opvoering beschouwd moeten worden.¹⁷ Ze zijn een representatie van wat zich in de wereld in zijn geheel afspeelt.¹⁸

*“These (...) manifestations are also representations – in the theatrical sense – performances, shows that stage and present the whole group, which is thus constituted as the spectator of a visible representation.”*¹⁹

De dansmuziek waarover dit onderzoek handelt, werd doorgaans in een feestelijke context opgevoerd en zo kan deze studie geassocieerd worden met Bourdieus tweede concept omtrent de manier waarop feesten benaderd moeten worden. Maar naast deze vaste structuur in combinatie met een heel aantal ongeschreven wetten en etiketten was er meer dan waarschijnlijk ook nog plaats voor improvisatie.²⁰ Tot slot is er nog Ruth Glass, die de bloei en het verval van stedelijke wijken vanuit het cyclische principe van *gentrification* bevestigt en zo het dynamische aspect van het leven in de stad erkent.²¹

Ook enkele basisprincipes uit de sociologie komen van pas in deze studie. Vertrekkend van de grondslagen in de sociologie met werken van Norbert Elias, Ronald Inglehart en Pierre Bourdieu, passen ook meer specifieke sociologische studies van P. Bracke, A. Moonen en S. Frith binnen deze studie van de danscultuur.²²

De raakpunten van de danscultuur met de sociologie worden met volgende citaten van respectievelijk N. Elias en J. Huizinga dan ook bevestigd:

“Men denke aan een mazurka, een menuet, een polonaise, een tango, aan rock ’n roll. Het beeld van beweeglijke figuraties van interdependente mensen tijdens het dansen maakt het misschien gemakkelijker zich staten, steden, families of ook kapitalistische, communistische en feodale systemen als figuraties voor te stellen. (...) Zoals de kleine

¹⁷ Burke, *Cultural History*, 136.

¹⁸ Jeremy F. Lane, *Pierre Bourdieu : a critical introduction* (Londen: Pluto Press, 2000), 110.

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, 1980, in : Jeremy F. Lane, *Pierre Bourdieu : a critical introduction*, 110.

²⁰ Burke, *Cultural History*, 136-138.

²¹ Sabine Alexander, *De negentiende eeuw, een betwiste erfenis* (Kapellen: Uitgeverij Pelckmans, 1998), 43.

²² Simon Frith, *Popular Music: Music and society* (Londen: Routledge, 2004), 325.

dansfiguraties veranderen (...), zo veranderen ook de grote figuraties die wij 'samenleving' noemen."²³

*"Het ligt voor de hand, dat de samenhang van cultuur en spel met name het zoeken is in de hogere vormen van het sociale spel, daar waar het in een geordende handeling van een groep of gemeenschap of waar twee groepen tegenover elkander bestaat. (...) Het samenspel draagt voor een overgroot deel een antithetisch karakter. Het speelt zich meestal af 'tussen' twee partijen."*²⁴

Tot slot is deze studie ook nog gebaseerd op muziekhistorische naslagwerken. De partituren uit de toegankelijke Petrucci Music Library geven een zeer degelijke ondersteuning om muzikale kenmerken af te leiden uit de verschillende dansvormen. Naast de uitgeschreven melodielijnen, zijn ook theoretische literatuurstudies een goede basis. Zowel beschrijvingen van de Westerse traditie, van de hand van Hubert Boone, Cor Van Istendael, Louis Peter Grijp en Wim Bosmans, als de Amerikaanse muziekgeschiedenis komen hierbij aan bod. De online databank van Oxford University, Reece Europe en Henry Raynor waren o.a. een goede inspiratiebron bij het vooropgestelde onderzoeksonderwerp.

Onderzoeksstrategie en -methodologie

Aan degelijke literatuur is er allerm minst een gebrek. Uitgeverijen als Cambridge University Press, Princeton University Press en Academia Press bieden zeer interessante lectuur die uiteenlopende raakpunten heeft met mijn onderwerp. Maar niet alleen universitaire publicaties verzekeren een historische correctheid en hebben als enige in het uitgebreide landschap van uitgaven een kritische bespreking van bronnen. Davidsfonds, Lannoo en Pelckmans hebben bijvoorbeeld eveneens een aantal zeer interessante publicaties te bieden. Alle voorgaande kwalitatieve bronnen gebruikt in de literatuurstudie staan vermeld in de bibliografie en vullen het kwantitatieve luik van het onderzoek aan.

²³ Norbert Elias, *Het civilisatieproces : sociogenetische en psychogenetische onderzoekingen* (Amsterdam: Boom, 2001), 755.

²⁴ Johan Huizinga, *Homo Ludens, Proeve ener bepaling van het spelelement der cultuur* (achtste druk, Groningen: Wolters-Noordhoff bv, 1985), 46.

Het is echter de combinatie van het kwalitatieve luik met een hard kwantitatief bewijs die de onderzoeksvragen zullen kunnen beantwoorden.²⁵ Een statistische analyse van een zeer uitgebreide databank aan balboekjes wordt hierbij gekoppeld aan andersoortig gevonden materiaal. Archieven van onder andere het Modemuseum, het Muziekmuseum Vleeshuis en Het Letterenhuis geven toegang tot origineel archiefmateriaal, gaande van tijdschriften tot dansprogramma's, een schat aan balboekjes en kortverhalen, fotomateriaal etc. De gevonden materiële overblijfselen dateren, met uitzondering van een zeer bruikbaar danshandboek uit de jaren '30 van Francis de Miomandre, uit de Belle Epoque zelf en geven rechtstreeks een projectie van de betreffende tijd. Naast de balboekjes, krijgen ook tijdschriften zoals *La Mode Illustrée*, *Bruxelles Féminin* en *La Saison* een prioritaire rol in het onderzoek. Ze fungeren als klankbord en tussenschakel naar de Belle Epoque en hebben tot doel de affiniteit met deze periode te verhogen.

Door middel van een kritische analyse van deze materiële overblijfselen, gecombineerd met een goede basis aan geschreven naslagwerken, onderneem ik een poging om een onderbouwde analyse te maken van de Amerikaanse invloeden op de Antwerpse danscultuur op het einde van de 19^{de} en het begin van de 20^{ste} eeuw.

²⁵ Boone, *Historici*, 139.

1 Perceptie van het Amerikaanse continent

De perceptie van het Amerikaanse continent op de Vlaamse bodem, had in de Belle Epoque een zeer fascinerend karakter.²⁶ Dr. Karl Federn, een journalist bij het tweemaandelijks tijdschrift 'Van Nu en Straks', beschrijft in 1897 Amerika als volgt:

*De Amerikaanse beschaving is eene der meest kenmerkende verschijningen der wereldgeschiedenis. Zij gelijkt op een zeldzaam kind, dat het verleden van een zeer oude man achter zich heeft, en toch jong en nieuw de toekomst tegemoetleeft. Zij is het voortbrengsel van een jeugdig, krachtig, volwassen volk, dat over de veroveringen eener duizendjarige kultuur beschikt, ja dezelve met eene ontzaglijke in het ras liggende drijfkracht altijd vermeerdert en voorwaarts stuwt. Het is een geval dat men met de zoo dikwijls voorkomende overname van oude beschavingen door nieuwe volksstammen, zooals die der klassieke beschaving door de Germanen, of die der Europeesche door de Japanners, niet vergelijken kan. Want het zijn noch barbarenstammen noch volkeren met vreemdaardige kultuur, die de onze opnemen, maar het zijn nakomelingen van onze eigene beschaving, de kinderen en kleinkinderen van Europa, welke in den historischen toestand van een verhuizend oer-volk gebracht worden.*²⁷

Deze schets geeft reeds duidelijk aan dat de geschiedenis van het Amerikaanse volk dankzij z'n bijzonder statuut een grote impact had op de perceptie op het oude continent. Uit Franse en Belgische tijdschriften, die dateren uit de Belle Epoque, blijkt al snel dat artikels over cultuur van eigen bodem zeer frequent vanuit een historische getint perspectief worden geschreven. De perceptie van het Amerikaanse continent, met de Verenigde Staten in het bijzonder, was zeer verschillend dan deze van het eigen Europese continent. Heel anders percipieerde West-Europa het eigen continent: uitvindingen en ontwikkelingen van eigen bodem werden in de Belle Epoque doorgaans omschreven als een uitloper van een zeer vergaande geschiedenis

²⁶ Mary Beth Norton, Carol Sheriff en David M. Katzman, *A People & A nation, A History of the United States* (brief eighth edition, Wadsworth: Cengage Learning, 2010), 483.

²⁷ Karl Federn, "Walt Whitman," *Van Nu en Straks* 2, nr. 5 (1897), 191.

Over de Amerikaanse cultuur wordt daarentegen doorgaans in termen van vernieuwing gesproken, alsof de trans-Atlantische welvaartmaatschappij de exponent van de hele industrialisatie is.²⁸ Hoewel hier en daar in de bronnen een uitzondering werd opgemerkt, ontkrachten zij de algemene perceptie op het Amerikaanse continent niet. Men keek vooral met grote bewondering en verwondering naar de Verenigde Staten en percipieerde de toekomstgerichte natie als een voorbeeld op vele vlakken.

Deze tendens, om het Amerikaanse continent in termen van herbronning en innovatie te beschrijven, is merkbaar op verschillende terreinen. Alvorens binnen de casus 'Antwerpen' de Amerikanisering in de dansmuziek uiteen te zetten, wordt een kort overzicht gegeven van Amerika als inspiratiebron op politiek, economisch en algemeen cultureel vlak.

1.1 Politiek

Antwerpen werd in de Belle Epoque, de periode van 1886 tot 1914, bestuurd door zes verschillende burgemeesters: Leopold De Wael (1872-1892), Georges Gits (1892), Jan Van Rijswijck (1892-1906), Victor Desguin (1906), Alfons Hertogs (1906-1908) en Jan de Vos (1909-1921).²⁹ Alle zes werden deze politici voornamelijk gestuurd door een liberalistisch gedachtegoed, aangevuld met een meer klerikale of socialistische invalshoek. Jan Van Rijswijck (1892-1906) kan in de context van de Antwerpse geschiedenis beschouwd worden als een sleutelfiguur.³⁰ Dankzij zijn buitengewone populariteit, Vlaamsgezindheid en socialistische inspiratie, kon hij meer dan 15 jaar de stad besturen. Zijn beleid is de geschiedenis ingegaan als zijnde zeer progressief en verdienstelijk: De ontwikkeling van de haven, de wereldtentoonstelling in 1894 en ook de verbreding van de Leysstraat gaven Antwerpen mede een economisch interessant en exuberant imago.³¹ Een politieke strategie om 'U' tegen te zeggen, of beter 'U.S.'. Jan Van Rijswijcks beleid werd immers sterk gekleurd door Amerikaanse inspiratie.³²

²⁸ Joan Nunn, *Fashion in Costume: 1200-2000* (second edition, Chicago: New Amsterdam Books, 2000), 132.

²⁹ Lode Hancké, *De Antwerpse burgemeesters van 1831-2000, Van Le Grelle tot Detiège* (Antwerpen: Uitgeverij C. de Vries-Brouwers, 2000), 6-13.

³⁰ Lode Hancké, *Jan Van Rijswijck, Boegbeeld van het sociale liberalisme* (Gent: Gent Liberaal Archief, 1993) 26.

³¹ Hancké, *De Antwerpse burgemeesters van 1831-2000*, 125.

³² Hancké, *Jan Van Rijswijck*, 25.

Hij stak zijn bewondering voor de eerste president van de Verenigde Staten George Washington (1789-1797) niet onder stoelen of banken.³³ Ook de politieke ideeën van de 16^{de} president Abraham Lincoln (1861-1865) werden meermaals aangehaald in zijn redevoeringen.³⁴ Lincoln was niet alleen een legende in de Verenigde Staten, maar ook voor West-Europa was hij een persoonlijkheid die tot de verbeelding sprak. Zijn tragische einde, maar vooral zijn strijd tegen de slavernij gaven de Republikein haast een sacrale status.³⁵ Lincoln was een bijzonder populaire president die de geschiedenis is ingegaan als een man zonder vijanden.³⁶ Concreet volgde Van Rijswijck het advies van Lincoln op en streefde hij eveneens naar een populariteit die tot ver buiten de liberale kring reikte.³⁷ De aanwezigheid van de joodse bevolking erkende hij zo bijvoorbeeld door de bouw van een synagoge in de Bouwmeestersstraat.³⁸

De invloed van de Amerikaanse politiek op het Vlaamse veld beperkte zich niet alleen tot de inspiratiebronnen van de Antwerpse burgemeester. Het Vlaamse tijdschrift 'Van Nu en Straks' publiceerde in 1898 een tekst ter nagedachtenis van president Abraham Lincoln. "*O machtvolle westersche gevallen ster*" luidt het begin van de ode.³⁹ De hele tekst lijkt vooral een poëtische reflectie over de tragische dood van de bewonderde president. Het is echter niet alleen de Amerikaanse bevolking die het verlies sterk betreurt. Uit het stuk blijkt dat de moord op 'de ster van 't Westen' een echte wereldgebeurtenis is waar niet alleen de Verenigde Staten, maar de hele Westerse wereld zich verenigde in rouw.⁴⁰

Ik staak mijn zang voor u,

Mijn staren naar u in 't Westen, tegenover 't Westen, mijn communie met u,

*O glanzigen kameraad met zilvren gezicht in de nacht (...)*⁴¹

³³ Hancké, *Jan Van Rijswijck*, 130.

³⁴ Hancké, *Jan Van Rijswijck*, 25.

³⁵ Norton, Sheriff en Katzman, *A People & A Nation*, 388.

³⁶ Shaw, Albert Shaw, *Abraham Lincoln, The Year of his Election* (New York: Review of reviews, 2003), 249.

³⁷ Hancké, *Jan Van Rijswijck*, 130.

³⁸ Hancké, *De Antwerpse burgemeesters van 1831-2000*, 125-126.

³⁹ Walt Whitman, "Ter Nagedachtenis van President Lincoln," vert. August Vermeylen. *Van Nu en Straks* 3, nr. 5 (1898): 300.

⁴⁰ Whitman, "Ter Nagedachtenis van President Lincoln," 302.

⁴¹ Whitman, "Ter Nagedachtenis van President Lincoln," 300-309.

1.2 Economie

Niet alleen een politieke wind waaide van Amerika tot in onze contreien. Ook op economisch vlak hadden de Verenigde Staten in de Belle Epoque een enorme impact op de Antwerpse leefwereld. Men kan stellen dat de geschiedenis rond de eeuwwisseling, mede dankzij de innovatieve rol van Amerika, een stroomversnelling onderging en op korte tijd ingrijpend veranderde. In het begin van de 20^{ste} eeuw waren de Verenigde Staten immers al koploper in productie van voeding, allerlei grondstoffen en technologische ontwikkeling.⁴² Thomas Edison kan hierbij als de Amerikaanse vertegenwoordiger van de industrialisatie beschouwd worden. Vooreerst lag hij in 1878 aan de basis van de verspreiding van elektriciteit tot in het dagdagelijkse leven van de (gegoede) Antwerpenaar. De balzalen ondergingen mee de vernieuwing en geraakten stilaan voorzien van elektrische verlichting. Men nam de modernisering in de Belle Epoque echter absoluut nog niet als iets vanzelfsprekend. Men zag elektriciteit met al zijn toepassingen daarentegen juist als een merkwaardige vernieuwing. Dat blijkt zelfs in 1903 nog steeds het geval te zijn. In volgend fragment uit het kortverhaal ‘Boven een Vastenavondbal’ beschrijft de auteur de balzaal dan ook als volgt:

*“De groote zaal van den schouwburg, volgens jaarlijksche gewoonte in balzaal herschapen, wemelde van lustige dansers en danseressen, die er huppelden en sprongen onder den helderen schijn van het veelkleurig electrisch licht, dat de prachtige, bonte kleederdrachten deed schitteren, en het geheel als een tooverpaleis deed voorkomen.”*⁴³

Ook in de Antwerpse krant ‘Le Prince Carnaval’ wordt in 1904 de verlichting van een balzaal beschreven:

*“(…) En effet, l’immense salle éclairée à giorno par des jets de gaz et 5000 lampes électriques multicolores et décorée de façon féerique s’étend à vos pieds.”*⁴⁴

De tweede belangrijke uitvinding van de hand van Thomas Edison is de fonograaf.⁴⁵ Deze voorloper van de grammofoon van Emile Berliner had een enorme impact op de verspreiding van muziek. Een orkest kon live performances via een goedkope drager zijn intrede laten

⁴² Norton, Sheriff en Katzman, *A People & A Nation*, 466.

⁴³ L. Delpire, “Boven een Vastenavondbal,” *Willemsfonds*, 8 (1903): 30.

⁴⁴ “L’ éclairage,” *Le Prince Carnaval* 2 (1904): 1.

⁴⁵ Joan Nunn, *Fashion in Costume: 1200-2000*, 132.

doen in zeer veel burgerlijke huiskamers. Opnames konden herhaaldelijk aan een relatief betaalbare prijs afgespeeld worden. Muziek werd daardoor een toegankelijke kunstvorm die een belangrijk onderdeel ging vormen van de vrijetijdsbesteding. De eerste fonograaf rolde in 1877 in de Verenigde Staten van de band. Hoewel de kwaliteit van de eerste fonografen nog niet optimaal was en het invloedrijke toestel nood had aan verbetering, ging de verspreiding evenwel razendsnel. Zo schreef bijvoorbeeld de Franse journaliste Jeanne Girod in 1904 een artikel in het Parijse modeblad *La Mode Illustrée* met daarin een zeer positieve en verkoopbevorderende beschrijving van de fonograaf.⁴⁶



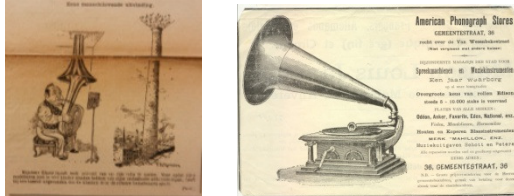
Parijs, Brussel, Bordeaux e.a. startten een eigen productie en ontwikkelden ook nieuwe modellen die de afspeelcapaciteiten van het toestel verbeterden. Meer soorten en maten werden in 1905 beschikbaar voor een lagere prijs, hoewel 'laag' hier een zeer relatief begrip is. De prijs voor een jaarabonnement van *La Mode Illustrée* in België kwam in 1905 neer op 16 frank. Het prijskaartje van de fonograaf was echter iets duurder en bedroeg 150 frank. Enkel zeer kapitaalkrachtige families konden in het begin zulke sommen geld ophoesten en hun huiskamer vullen met muziek zonder dat er muzikanten in levende lijve aan te pas kwamen. Alternatieven zoals pianola of de tingeltangel piano vervulden net zoals de fonograaf dezelfde functie en zorgden mede voor de stijgende toegankelijkheid van muziek.⁴⁷ De technologische vooruitgang bleek op financieel vlak aanvankelijk niet veel voordeliger te zijn. Daar komt per slot van rekening nog bij dat de muzikale opnames in het begin van de 20^{ste} eeuw nog geregistreerd werden op logge cilinders, die het er zeker niet goedkoper op maakten. Men verkocht cilinders met opera's en operettes, maar ook opnames van dansmuziek zoals walsen en mazurka's werden verkocht.

Hoewel men voor een fonograaf in zijn eerste levensjaren nog hallucinant hoge bedragen vroeg, geraakte hij toch stilaan geïntegreerd in de Antwerpse samenleving en werd hij een gevestigde waarde: Anwerpen had onder andere een verkooppunt van fonografen in de 'American Phonograph Store' in de Gemeentestraat, vlakbij de Frankrijklei.

⁴⁶ Jeanne Girod, *La Mode Illustrée* 45, nr. 12 (20 maart 1904): n.p.

⁴⁷ Met dank aan Corentijn Vanistendael voor de toevoeging.

Het modetijdschrift *La Saison* publiceerde bijvoorbeeld in 1903 afbeeldingen van een verkleedkostuum in de vorm van een fonograaf. Ook in het katholieke blad 'Huisgezin' verschenen prenten van Edisons fonograaf.



Een derde cruciale uitvinding die de Amerikanisering van de Antwerpse stadsbevolking bevorderde is de elektrische naaimachine.⁴⁸ Hoewel de naaimachine een uitvinding was van Europese bodem, werd ze door de Amerikanen Elias Howe Jr. en Isaac M. Singer verder uitgewerkt tot een efficiënt en praktisch gebruiksvoorwerp.⁴⁹ Hierdoor werd het mogelijk om kledij veel goedkoper op industrieel niveau te vervaardigen. De uitvinding van de ritssluiting van de Zweeds-Amerikaanse uitvinder Gideon Sundback vergrootte daarbij nog verder de creatiemogelijkheden. Kleding evolueerde in de Belle Epoque stilaan van een functioneel gegeven naar een artistieke en modegevoelige creatie. De haute-couture zette in de jaren 1860 met Charles Worth aan het roer al zijn eerste stappen in de prille modewereld.⁵⁰ Deze evolutie kan ook doorgetrokken worden tot in de Belle Epoque waardoor de modewereld zich ontplooipte tot een kunstvorm die sterk verweven was met het dagdagelijkse leven van de gegoede burger. Maar niet alleen kapitaalkrachtigen konden genieten van deze technische vernieuwingen. Kledij werd een massaproduct dat zelfs voor de laagste klasse betaalbaar werd. Hoewel deze laatste aanvankelijk nog vooral een beroep moesten doen op liefdadigheidsinstellingen en tweedehandsmarkten, konden ze vanaf de Belle Epoque met papieren patronen zelf aan de slag.⁵¹ Het snelle productieproces en de voordelige prijzen zorgden ervoor dat klederdracht sterk onderhevig werd aan modetrends. Vooral vrouwenjurken, maar ook mannenmode en accessoires allerhande werden aan een

⁴⁸ Norton, Sheriff en Katzman, *A People & A Nation*, 472.

⁴⁹ Norton, Sheriff en Katzman, *A People & A Nation*, 483.

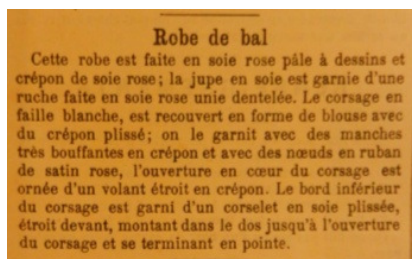
⁵⁰ Leontien Van Beurden, *Over Mode en Mensen, 10 eeuwen kostuumgeschiedenis* (Amsterdam: SUN, 2004), 144.

⁵¹ Van Beurden, *Over Mode en Mensen*, 144.

snel tempo vernieuwd. Uiteenlopende modeverschijnselen wisselden elkaar af en maakten kledij nog meer een symbool van prestige en sociale status.⁵²



Deze economische verandering is ook merkbaar in de decors van de Belle Epoque danszalen. Vrouwen werden geacht steeds de mode op de voet te volgen en eigentijdse jurken te dragen. Parijs was hierbij het modecentrum bij uitstek en was ook voor Antwerpen het toonaangevende voorbeeld voor de klederdracht. *La Mode Illustrée* vuurde wekelijks het modenieuws af op haar lezeressen en gaf stijladvies om elegantie en smaak te verspreiden. Voor elke activiteit, van huishoudelijk werk tot sport en avondfeesten, had men gepaste outfits in de aanbieding.⁵³ Een voorbeeld uit 1892 beschrijft zo van naaldje tot draadje het model en de stoffering van een baljurk:⁵⁴



De Belle Epoque is de periode waarbij mode niet alleen de manier van kledij betekende, maar ook eigenschappen van tijdelijkheid ging impliceren. Zo blies op het einde van de 19^{de} eeuw de pofmouw zijn laatste adem en maakte hij plaats voor de S-lijn in de vrouwenmode. Korsetten hielpen vrouwen in de juiste vorm wringen en accentueerden de vrouwelijke vormen. Verschillende soorten stoffen werden gecombineerd in lagen van onderjurken en een platte overdadig versierde hoed maakte het geheel af. Op het einde van de Belle Epoque maakte de S-lijn na protest over de deformerende gevolgen plaats voor de Empirelijn. De accenten op de vrouwelijke vormen verschoven naar een torenhoge hoed voorzien van veren en uitgedoste strikken.⁵⁵

⁵² Valerie Mendes en Amy De La Haye, *20th century fashion* (London: Thames & Hudson, 1999), 10.

⁵³ Joan Nunn, *Fashion in Costume: 1200-2000*, 133.

⁵⁴ "Robe de bal," *La Mode Illustrée* 32, nr. 50 (11 december 1892): 1.

⁵⁵ Van Beurden, *Over Mode en Mensen*, 160-161.

De tweede industriële revolutie bracht nog zeer veel andere uitvindingen en ontwikkelingen met zich mee die het leven van de Antwerpenaar aanzienlijk veranderden.⁵⁶ De opkomst van het tramverkeer gaf de bevolking letterlijk meer perspectieven inzake mobiliteit. Burgemeester Jan Van Rijswijck realiseerde in Antwerpen een trammaatschappij en de eerste elektrische tram was op 2 september 1902 een feit.⁵⁷ Het treinverkeer groeide vanaf 1898 spoedig waardoor Van Rijswijck al snel bouwprojecten van het Centraal Station en het Zuidstation startte. Maar niet alleen het openbaar vervoer boekte successen. Antwerpen kreeg net als alle andere bloeiende steden vanaf 1895 te maken met de introductie van het autoverkeer.

De luchtvaart kent zijn oorsprong in de inventieve Verenigde Staten en zette zijn eerste zwevende stappen in 1903. De vliegexperimenten van de Amerikaanse broeders Wright waren ook Antwerpen niet ontgaan.⁵⁸ Hoewel de constructie van het vliegtuig zich nog in een redelijk pril stadium bevond, organiseerde de stad onder andere in 1909 al een 'Vliegweek'. Dit democratische evenement kon al voor een kleine prijs bezocht worden.



Ook communicatiemiddelen zoals de telefoon en de telegraaf maakten van geografische afstand (naar bijvoorbeeld Amerika) een minder groot struikelblok. Daarnaast werd de visuele cultuur met de opkomst van de filmindustrie en de fotografie eveneens een vast onderdeel van de samenleving. De geschreven pers ontpopte zich daarbij nog tot een zeer toegankelijke bron aan informatie en tijdschriften en kranten werden betaalbaar voor een groot deel van de stadsbevolking. Ook reclameboodschappen werden prominent onderdeel van het straatbeeld. Via de massificatie van de media werden meerdere lagen van de bevolking op de hoogte gebracht van evenementen in de stad die hoe langer hoe meer een populariserend karakter kregen.

⁵⁶ Els Witte, Jan Craeybeckx en Alain Meynen, *Politieke Geschiedenis van België, Van 1830 tot heden* (zevende herziene druk, Antwerpen: Standaard Uitgeverij, 2005), 147.

⁵⁷ Hancké, *De Antwerpse burgemeesters van 1831-2000*, 122-126.

⁵⁸ Joan Nunn, *Fashion in Costume: 1200-2000*, 169.

De verschillende sociale klassen in de maatschappij kwamen hierbij meer samen op dezelfde locatie waardoor een nivellering van de sterke hiërarchische samenleving plaatsvond. Met behulp van vernieuwde technieken konden grafische ontwerpen zoals affiches immers snel en goedkoop gereproduceerd worden. Hierdoor kwam een groot deel van de stadsbevolking ten eerste in contact met een nieuwe kunstvorm én bleven ze ten tweede via dit nieuwe grafische medium op de hoogte van het reilen en zeilen in het culturele segment van de samenleving.⁵⁹



De massaproductie in het algemeen stimuleerde ook de verspreiding van muziek als vrijetijdsbesteding. Piano's konden voortaan aan de lopende band geproduceerd en verkocht worden aan redelijke prijzen.⁶⁰ Zo was Gustave Faes in Antwerpen een gevestigde waarde wat handel in muziekinstrumenten betreft. Hij verkocht hout- en koperblazers, strijkers en piano's vanuit zijn atelier in het centrum van Antwerpen.



Ook bijbehorende partituren konden al sinds de 18^{de} eeuw snel en moeiteloos gedrukt worden, waardoor musiceren voor velen een toegankelijke vorm van vermaak werd. Tijdschriften uit de Belle Epoque besteedden doorgaans wekelijks minstens één artikel aan muziek en promootten het huiselijke musiceren enorm. Deze tendens begon al voor de Belle Epoque en was dus geen revolutionaire vernieuwing. Men kan echter wel stellen dat de sociaaleconomische context van de Belle Epoque het toeliet om het huishoudelijk musiceren verder te bevorderen. Afbeeldingen en (de eerste) foto's van musicerende families komen in de Belle Epoque dan ook zeer frequent voor. *La Mode Illustrée* zette de lezeressen zelfs zeer concreet aan tot piano spelen en publiceerde op regelmatige basis partituren (afb. volgende pagina).

⁵⁹ Alexander, *De negentiende eeuw, een betwiste erfenis*, 124.

⁶⁰ Norton, Sheriff en Katzman, *A People & A Nation*, 483.



Algemeen kan gesteld worden dat de welvaart van de Antwerpse bevolking in de Belle Époque fors steeg. De industrialisatie maakte een grootschalige modernisering mogelijk die de overgrote meerderheid van de burgers enorm bereikte. Productieprocessen versnelden, de koopkracht van de bevolking steeg en de massacultuur was geboren. Grootwarenhuizen en winkelketens kenden hun eerste levensjaren en symboliseren zo deze economische vooruitgang. Een tendens die Ronald Inglehart als volgt samenvat:

“Industrialization makes it possible to narrow the gap between elites and masses again.”⁶¹

⁶¹ Ronald Inglehart, *Culture Shift in Advanced Industrial Society* (Princeton: Princeton University Press, 1990), 337.

2 Sociaal-culturele gevolgen

De invloed van het Amerikaanse gedachtegoed, maar vooral de economische vernieuwende invloed van Amerika hadden hun weerslag op het culturele leven van de Antwerpenaar. De prille consumptiemaatschappij bracht de technologische vernieuwingen, die vooral afkomstig waren uit de Verenigde Staten, tot bij elke klasse van de maatschappij (cfr. supra). Vooral de adel en groeiende burgerij waren onderhevig aan de economische verandering en hielden er een andere levensstijl op na. Zo waren de prijzige baljurken een onmisbaar gegeven op de danspartijen. Zelfs in de choreografieën van de koppeldansen werd rekening gehouden met de uitgedoste kledij van de vrouw. Een dansbeschrijving van de Parijse dansmeester Alexandre Perin zegt bijvoorbeeld:

*“Pour danser la Berline, le cavalier tient de sa main droite la main gauche de sa dame et place la main gauche sur la hanche, la dame tient sa robe de la main droite.”*⁶²

Niet alleen de verspreiding van de fonograaf bracht muziek efficiënter tot bij de Antwerpse bevolking. De filmindustrie had eveneens een belangrijk aandeel in het proces van popularisering. In de Belle Epoque stond de filmindustrie nog in kinderschoenen en bracht men enkel stomme films uit. Om deze films beter tot zijn recht te laten komen, werd gretig gebruik gemaakt van dansmuziek. Films werden ter plaatse begeleid door pianomuziek of ‘cinema’-orgels om de geschikte sfeer te creëren. Hoewel het pas vanaf de jaren '20 technisch mogelijk was om filmmuziek te monteren op videobeelden, kan gesteld worden dat films in de Belle Epoque niet alleen een visuele maar ook al een belangrijke auditieve drager waren.⁶³ Een bezoek aan de bioscoop bracht Antwerpenaren eveneens in contact met (al dan niet dans-)muziek. In 1907 opende bijvoorbeeld Cinéma-Théâtre Krüger zijn deuren op de Keyserlei en kwam ook Antwerpen in aanraking met de filmcultuur.⁶⁴ Ook de Tivoli, de Alhambra en de Scala fungeerden als bioscoop en lieten het beginnend Hollywood deel uitmaken van de culturele beleving van de stadsbevolking.⁶⁵

⁶² Alexandre Perin, “Leçons de danse, La Berline,” *La Mode Illustrée* 36, nr. 22 (2 juni 1895): n.p.

⁶³ Francis De Miomandre, *Danse* (Parijs: s.n., 1935), 64.

⁶⁴ Guido Convents, *Van kinetoscoop tot café-ciné: de eerste jaren van de film in België, 1894-1908*. (Leuven: University Press, 2000), 325.

⁶⁵ Convents, *Van kinetoscoop tot café-ciné*, 249.

Het betreffende dansleven speelde zich aanvankelijk vooral in de hogere kringen af. Door alle economische vernieuwingen vond zich in de 19^{de} eeuw een nivellering plaats binnen de sociale stratificatie van de maatschappij en kwamen ook de lagere klassen steeds meer in contact met de danscultuur. Dit democratiseringsproces bereikte in de Belle Epoque zijn hoogtepunt en lokte reacties uit bij de gegoede klassen. De adel zag deze ontwikkeling immers vanuit zijn ivoren toren en was niet gesteld op deze popularisering. Men probeerde de verspreiding van koppeldansen op allerlei manieren terug te dringen van de lagere klasse. Deze reflex om de danscultuur te isoleren, uitte zich onder andere in Parijs met in 1905 de oprichting van '*Association pour la Rénovation de la danse en France et le retour aux nobles traditions*' (cfr. infra).⁶⁶ In augustus 1911 publiceerde *La Mode Illustrée* een artikel waarin de sociale stratificatie in de maatschappij op de danstraditie werd geprojecteerd.⁶⁷ Deze indeling is in theorie zeer arbitrair; de praktijk wijst echter uit dat de grenzen tussen de klassen vaak overschreden werden. De reputatie van de boston was bijvoorbeeld niet meer gedistingeerd dan deze van een klassieke wals en werd dus in meerdere sociale klassen gedanst. Ondanks de dunne grens en de normvervagingen, geeft dit overzicht wel een algemeen overzicht van hoe danstraditie niet alleen een kwestie van persoonlijke smaak was, maar samenhang met een globalere culturele habitus.⁶⁸

1^{re} classe : art chorégraphique théâtral pur. Art sublime dont l'opéra est le temple.
 2^e classe : danses mondaines et danses de salons. Boston, simple et double, two step, menuets et pavaues.
 3^e classe : danses de famille et de sociétés. Valse, polka schottisch, mazurka, pas de quatre, berline, patineurs, quadrille des lanciers, quadrille américain et quadrille croisé.
 4^e classe : danses militaires. Sorte de chorégraphie qui comprend les quarante pas d'avant-deux (?), vingt pas d'été (?), l'anglaise et la gavotte de Vestris (??).
 5^e classe : chorégraphie fantaisiste des concerts, music-halls, cirques et cafés de nuit. Valse chaloupée, tangos, king-king, matichiche, kraquette, etc...
 6^e classe : bals publics. Les couples dansent sans observer la position, ni le rythme de la musique. *

De economische vernieuwingen en de introductie van zeer veel en zeer toegankelijke gebruiksvoorwerpen gingen aldus gepaard met een proces van democratisering. Uit bovenstaand voorbeeld blijkt dat de gegoede burgers stilaan een gedistingeerde levensstijl

⁶⁶ "Une Danse à la Mode, La Bourrée," *La Mode Illustrée* 46, nr. 1 (1 januari 1905): n.p.

⁶⁷ H.M. "Le Néo-Langage," *La Mode Illustrée* 52, nr. 32 (12 augustus 1911): n.p.

⁶⁸ Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement* (Parijs: Les éditions de minuit, 1979), 169.

wilden aannemen. Ook de perceptie van de eigen en de Amerikaanse culturele ontwikkelingen ondergingen een sterke wijziging. Europa was uitgegroeid tot de toenmalige constellatie vanuit een rijk verleden, terwijl de Verenigde Staten als ‘city upon a hill’ ook op cultureel vlak de nieuwkomer waren met een missie.⁶⁹

Deze algemene perceptie uit zich aldus ook op kunst- en cultureel vlak en blijkt ook uit analyse van Belle Epoque-tijdschriften. Zo heeft *La Mode Illustrée* enkele vaste rubrieken waaronder ‘Menus Propos D’Un Musicien’, ‘Guide Musical’ en ‘Mode’, die actuele ontwikkelingen terugkoppelen aan voorafgaande realisaties binnen de Europese traditie. In 1909 wordt alsook een historisch overzicht van de modetrends gepubliceerd onder de titel ‘A Travers Un Demi-Siècle De Modes.’⁷⁰

Ook de eigen Europese danscultuur wordt in de Belle Epoque reeds in historisch perspectief geplaatst. In 1905 verschijnen in april en december eveneens respectievelijk artikels over de geschiedenis van de Pavane en de Gavotte in *La Mode Illustrée*.⁷¹ De pavane wordt hierin nostalgisch beschreven als ‘une gracieuse danse du temps passé’. Deze dans dateert van de periode van Henri III en wordt in de Belle Epoque al opnieuw geënceneerd om de vroegere Europese tijdsgeest op te roepen.⁷² De gavotte gaat terug tot de 16^{de} eeuw en overleefde mits enkele contemporaine aanpassingen net zoals de pavane de tijd. Men blikte terug op oude Europese danstheorieën en bracht de eigen geschiedenis terug tot leven in artikels in tijdschriften.

2.1 Private vs. publieke ontwikkelingen

Algemeen kan gesteld worden dat er zich twee belangrijke tendensen voordoen binnen de sociaal-culturele leefwereld van de Antwerpenaar in de Belle Epoque. Ten eerste werd de privésfeer van de hogere klassen in sterke mate gekleurd door de moderniseringstendens en kreeg de intimiteit van een kleine familiale kring een prioritaire waarde.

⁶⁹ Richard A. Harris en Daniel J. Tichenor, red., *A History of the U.S. Political System: Ideas, Interests, and Institutions* (California: ABC-CLIO, 2009), 135.

⁷⁰ M. Thevenot, “A Travers Un Demi Siècle De Modes,” *La Mode Illustrée* 50, nr. 47 (21 november 1909): n.p.

⁷¹ “Une Gracieuse Danse du Temps Passé, La Gavotte,” *La Mode Illustrée* 46, nr. 51 (17 december 1905): n.p.

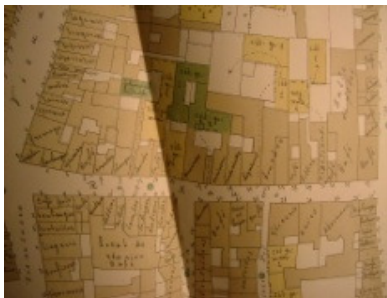
⁷² “Une Gracieuse Danse du Temps Passé, La Pavane,” *La Mode Illustrée* 46, nr. 17 (23 april 1905): n.p.

Anderzijds kende ook de publieke sociale omgeving een metamorfose en werd prestige en aanzien zeer openbaar geëtaleerd door middel van economisch bezit.⁷³

De privatisering van de burgerij is een eerste ontwikkeling in de Antwerpse samenleving waardoor leven van de middenklasse zich vooral binnen de huiselijke kring afspeelde. De burgerij uitte zijn waardigheid juist door een leven dat zich sterk toelagde op het behoud van de privésfeer. Het burgerlijke fatsoen werd hoog in het vaandel gedragen. Moraliteit en opvoeding gingen hand in hand. Lichamelijke en geestelijke beheersing werden in onder andere de burgerlijke klasse een prioriteit. Dansen en musiceren werden zo een belangrijk onderdeel van de huishoudelijke activiteiten binnen familiale kringen. Kinderen kregen muzieklessen en de piano werd een vast meubelstuk van de burgerlijke inboedel.

Deze privatisering staat haaks op de 2^{de} tendens die zich voordeed in de Belle Epoque, m.n. de verschuiving van de privésfeer naar het publieke domein. De reputatie van de sociale klassen onder de burgerij werd dan weer letterlijk bepaald door hun *street credibility*. Hun sociale leven speelde zich voornamelijk af op straat en in de kroeg.⁷⁴ Een stadsplan uit 1898 bewijst deze trend en toont aan dat het Antwerpse nachtleven krioelde van diverse danszalen en cafés voor elk segment van de stadsbevolking.⁷⁵

In de Hoogstraat alleen al waren meer dan tien cafés, soms voorzien van een danszaal in het achterhuis:



Beide omgevingen zijn belangrijke bronnen van culturele vermenging. Muziek vervulde zowel in de privé-sfeer als op de dansvloer een belangrijke rol.

⁷³ Antoon Vrints, "De codes van de kroeg. Het openbaar lokaal tussen orde en wanorde in Antwerpen (1910-1950)," *Volkskunde* 109, nr. 1 (2008): 75.

⁷⁴ Vrints, "De codes van de kroeg," 54.

⁷⁵ Pieter Spierenburg, *A History of Murder, Personal Violence in Europe from the Middle Ages to the Present* (Cambridge: Polity Press, 2008), 176-181.

Vernieuwing en modernisering zijn in deze context sleutelwoorden die heel vaak terugkeren. Amerika werd in de Belle Epoque immers geportretteerd als een progressief continent dat steeds zijn blik op de toekomst gericht hield. Dankzij deze mentaliteit gericht op vooruitgang en inventiviteit vonden heel wat uitvindingen hun oorsprong in Amerika.⁷⁶ West-Europa nam de culturele elementen zonder veel moeite over. Ook Antwerpen bouwde de culturele trans-Atlantische brug verder uit en gaf aspecten van de Amerikaanse cultuur een prominente plaats binnen de eigen samenleving.

⁷⁶ Norton, Sheriff en Katzman, *A People & A Nation*, 468.

3 De Stad

Het studiegebied van de stadsgeschiedenis biedt een interessant referentiekader voor dit onderzoeksonderwerp. Want naast de specifieke studie van Antwerpen kan ook een algemene benadering van het fenomeen 'stad' doorheen de geschiedenis een meerwaarde zijn in dit onderzoek. Frank Ankersmit zocht bijvoorbeeld naar de raakpunten tussen stads- en cultuurgeschiedenis en onderzocht de stad bijna als 'platonisch idee' en zijn invloed op culturele ontwikkelingen.⁷⁷ Ook Mieke Dings trachtte meer inzicht te krijgen in de stad en wees hierbij in tegenstelling tot Ankersmit op het feit dat steden geen representaties zijn maar een autonome realiteit die uit verschillende dimensies bestaat.⁷⁸

Wat de publicaties over de Antwerpse geschiedenis dan specifiek betreft, bieden werken van Bertels en Leysen een interessante invalshoek aan deze studie.⁷⁹ De bevolkingsexplosie die op het einde van de 19^{de} eeuw plaatsvond in de stad had immers zeer ingrijpende gevolgen.⁸¹ Els Witte bespreekt op deze manier zeer uitvoerig de (voornamelijk politieke) geschiedenis van België. In het kader van mijn onderzoeksonderwerp kan bijvoorbeeld het ontstaan van de Belgische Werklieden Partij in 1885 als een essentiële omwenteling beschouwd worden.⁸² Witte maakt binnen de landsgrenzen dan ook nog eens verder onderscheid tussen de regionale verschillen om de historische feiten nog concreter te plaatsen. Ook de stad Antwerpen wordt meermaals in een geschiedkundig daglicht geplaatst en wordt in de Belle Epoque aangehaald omwille van zijn economische bloei en de uitbouw van de Antwerpse haven op het einde van de 19^{de} eeuw.⁸³

Binnen het Antwerpse stadscentrum kan nog een onderscheid gemaakt worden tussen verschillende buurten. Een intrinsiek kenmerk van 'de stad' is immers zijn pluralistische samenstelling. Alexander verklaart het succes en verval van stedelijke wijken vanuit het principe van *gentrification*.⁸⁴ Deze term werd in de cultuurgeschiedenis geïntroduceerd door Ruth Glass en wijst erop dat stadswijken een cyclische geschiedenis van verkrotting en

⁷⁷ Frank Ankersmit, *De macht van representatie: cultuurfilosofie en esthetica* (Kampen: Kok Agora, 1996)

⁷⁸ Mieke Dings, red., *De Stad* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 2006), 16.

⁷⁹ Christian Leysen, *Antwerpen, onvoltooide stad* (Tielt: Uitgeverij Lannoo nv, 2003)

⁸⁰ Inge Bertels, red., *Antwerpen: biografie van een stad* (Antwerpen: Meulenhoff, 2010)

⁸¹ Frans Boenders en Geert Bekaert, *Zurenborg Belle Epoque Antwerpen* (Antwerpen: Pandora, 1996), 21.

⁸² Witte, Craeybeckx en Meynen, *Politieke Geschiedenis van België*, 115.

⁸³ Witte, Craeybeckx en Meynen, *Politieke Geschiedenis van België*, 147.

⁸⁴ Alexander, *De negentiende eeuw, een betwiste erfenis*, 43.

aantrekkingskracht kunnen ondergaan. Ook in de Belle Epoque kende Antwerpen een woelige geschiedenis inzake de populariteit van bepaalde buurten. Rond de eeuwwisseling werden de stationsbuurten in de omgeving van bijvoorbeeld de Anneessensstraat een zeer gegeerde plek.⁸⁵ Maar ook de Kloosterstraat, die zich meer in de buurt van de kaaien bevindt, was in de Belle Epoque een populaire dansbuurt. Antwerpen past als stad op deze manier dus zeer goed in dit algemene mechanisme van *gentrification* waarbij modes elkaar snel opvolgen.⁸⁶ De Australische auteur Bayly heeft tot slot met zijn positie als geografische buitenstaander een aparte kijk op de zaken. Bayly stelt verbanden tussen modernisatie, industrialisatie, nationalisme, urbanisatie, democratisering etc. en meent dat de versnelling in de Belle Epoque als een van de meest essentiële omwentelingen in de geschiedenis beschouwd kan worden.⁸⁷ Aan deze urbanisatie kunnen dus de verdere processen van modernisatie en democratisering gekoppeld worden die elkaar in een dynamisch proces van wederzijdse beïnvloeding extra kracht gaven en de samenleving naar een hogere graad van welvaart liften.⁸⁸ Deze democratisering uit zich ook in de dansmuziek en bracht de stadsbevolking meer met elkaar in contact met behulp van deze culturele evenementen. Anderzijds mag deze moderne ontwikkeling niet overgewaardeerd worden en bleven de voormalige klassenverschillen wel degelijk bestaan. De Antwerpse danscultuur op het einde van de 19^{de} en aan het begin van de 20^{ste} eeuw kan om te besluiten als de eerste stap naar vermenging van sociale lagen beschouwd worden en is in dit opzicht een zeer belangrijke factor in de samenleving van de Belle Epoque.

3.1 De stad als doorgeefluik van de dans

Steden stonden algemeen een stapje voor op het platteland en kwamen als eerste in aanraking met vernieuwingen. Via een top-down model werd de danscultuur met de eerste Amerikaanse invloeden in omloop gebracht naar de rest van het land. Deze manier van verspreiden, m.n. van het centrum naar de periferie, kan op mondiale schaal waargenomen worden.

⁸⁵ Nele Paelinck, "De Populaire Danscultuur in Antwerpen tijdens het Interbellum." (Liss. diss., Universiteit Antwerpen, 2007), 16-18.

⁸⁶ Alexander, *De negentiende eeuw, een betwiste erfenis*, 43.

⁸⁷ Bayly, *The Birth of the modern World*, 456.

⁸⁸ Bayly, *The Birth of the modern World*, 456.

De stad fungeerde in de Belle Epoque als culturele spil waaruit trends en danstradities zich verder konden verspreiden naar elke uithoek van het land. Zo vindt men volgens *La Mode Illustrée* de kiem van de bourrée op het platteland maar groeiden zijn wortels in de stedelijke salons om vervolgens te vertakken in lokaal aangepaste versies naar de rest van het land.⁸⁹ Steden gaven ongekende lokale tradities een kans naar een nationale doorbraak en dienden als een efficiënt doorgeefluik van een klein dorp naar de rest van de staat. Maar alvorens dit proces kon plaatsvinden, zorgden dorpen bottom-up voor verandering binnen de danscultuur. Zo vond bijvoorbeeld de introductie van de koppeldans 'bourrée' plaats, een creatie die zijn oorsprong op het platteland vond:

*"(...) La Bourrée: elle nous vient de province et, qui plus est, de la campagne. Pourquoi rougir? De jolies filles d'Auvergne et de Limousin la dansent d'une façon un peu naïve peut-être, mais tout à fait pittoresque."*⁹⁰

Deze beschrijving die dateert van 1905 maakt met de woorden 'naïef' en 'pittoresk' al duidelijk dat men de danstraditie van het platteland als een ietwat verouderde cultuur beschouwde. De rechtstreekse toeschrijving van de bourrée aan een bepaalde streek moet echter wel genuanceerd worden. Het artikel werd geschreven in een context waarbij traditievorming immers sterk aan de gang was. De bourrée vindt naar waarschijnlijkheid zijn oorsprong niet in Auvergne, maar werd in de Belle Epoque door een proces van identiteitsvorming en toe-eigening geassocieerd met de betreffende streek.⁹¹ Men kan wel met zekerheid stellen dat de dans afkomstig was van het platteland. Alvorens de gebruiken en gewoonten in de danscultuur hun intrede konden doen in de stad, werden eerst nog enkele aanpassingen aangebracht. De bourrée werd na de overdracht bijgewerkt en droeg sindsdien ook de naam 'Bourrée Parisiennisée' (cfr. infra).⁹² De uitzonderingen bevestigen echter de regel. De bourrée en enkele andere koppeldansen sloegen goed en vlot aan en wijken af op de algemene tendens. Vele lokale dansen drongen immers nooit door tot in de stedelijke samenleving en bleven decennia lang een plaatselijke gewoonte. De minder

⁸⁹ Hubert Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen* (Leuven: Uitgeverij Peeters, 2003), 165.

⁹⁰ "Une Danse à la Mode, La Bourrée," n.p.

⁹¹ Michel Guilcher, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français. Tradition, Histoire, Société*. (Paris: L'Harmattan, 2009), 59.

⁹² "Une Danse à la Mode, La Bourrée," n.p.

bekende 'Danse de Treilles' (afb.) ontstond zo bijvoorbeeld in de buurt van Montpellier en behield zijn rustieke karakter.⁹³



3.2 De stad als architecturaal en spatiale ruimte

Men kan stellen dat Antwerpen op het einde van de 19^{de} eeuw de kleine broer was van Parijs. De stad wordt in naslagwerken meermaals bestempeld als het openluchtmuseum in de Belle Epoque.⁹⁴ De bloei die Antwerpen dan kende was een feit en kan als een gouden tijdperk beschouwd worden. De internationale erkenning van het belang van Antwerpen werd onder meer duidelijk uit de Wereldtentoonstellingen die er georganiseerd werden. In 1885 en 1894 was Antwerpen de gaststad van dit legendarische gebeuren en had zij haar titel van 'openluchtmuseum dus niet gestolen'.⁹⁵ Naast de muzikaal gezien zeer interessante periode, manifesteerde de stad zijn welvaart ook in het architecturale landschap. Een belangrijk sleutelwoord dat op het einde van de 19^{de} eeuw doordringt in alle aspecten van de samenleving, is 'decadentie'.⁹⁶ Op Het Zuid werden exclusieve wijken opgetrokken en spoor- en tramverbindingen aangelegd. In een architecturaal klimaat waar de academische neo-stijlen overheersten, werden in het begin van de 19^{de} eeuw monumentale gebouwen zoals het Grand Théâtre of het Théâtre Royal Français door Bourla gebouwd.⁹⁷ Hoewel de opbouw van deze zalen vroeger dateren dan de Belle Epoque, spelen ze een zeer belangrijke rol in de verdere bespreking van de Antwerpse dansmuziek.

⁹³ J. Des G., "Une Jolie Danse Locale, La Danse des Treilles," *La Mode Illustrée* 46, nr. 8 (19 februari 1905): n.p.

⁹⁴ Boenders en Bekaert, *Zurenborg Belle Epoque Antwerpen*, 29.

⁹⁵ Genootschap voor Antwerpse geschiedenis, red., *Bouwstoffen voor de geschiedenis van Antwerpen in de XIXde eeuw* (Antwerpen: Algemene drukkerijen Lloyd Anversois, 1964), 395.

⁹⁶ Boenders en Geert Bekaert, *Zurenborg Belle Epoque Antwerpen*, 11.

⁹⁷ Genootschap voor Antwerpse geschiedenis, *Bouwstoffen voor de geschiedenis van Antwerpen in de XIXde eeuw*, 241.

Naast de herneming van de traditionele stijlen, is er eveneens sprake van een revolutionaire tendens in de vorm van de *art nouveau*, waarbij architecten vegetatieve motieven trachtten te verwerken in hun bouwprojecten.⁹⁸

Het is echter ook in deze periode dat de karakteristieke stadswijken gebouwd werden om de grote immigratiestroom op te vangen.⁹⁹ Het sleutelwoord 'decadentie' kan hier vervangen worden door 'armoede'. Zo is vandaag het zogenaamde Oostkwartier bekend om zijn typische stedenbouw die dateert van het einde van de 19^{de} eeuw.¹⁰⁰ De joden waren in de Belle Epoque namelijk, ondanks de inspanningen van burgemeester Jan Van Rijswijck, reeds het slachtoffer van antisemitisch getint cultuurflamingantisme en poogden daarom naar Amerika te vluchten. Ze beschouwden Antwerpen als de ideale transithaven en werden aan de Rijnkaai met onder andere de Red Star Line naar het andere continent gebracht.¹⁰¹ Hoewel dit laatste gegeven getuigt van een kortzichtige omgang met culturele diversiteit, kan gesteld worden dat Antwerpen in de Belle Epoque een relatief tolerante stad was. Met de geleidelijke opkomst van de Eerste Wereldoorlog heerste er in Europa een hoge intolerantie ten opzichte van joden en andere 'indringers'. Antwerpen bleef in vergelijking met de rest van het continent als minder bekrompen beschouwd en verdient in die zin naast 'openluchtmuseum' ook de titel van 'kosmopolitische stad'.¹⁰²

⁹⁸ Genootschap voor Antwerpse geschiedenis, *Bouwstoffen voor de geschiedenis van Antwerpen in de XIXde eeuw*, 253.

⁹⁹ Rutger Tijs, *Antwerpen, cultuurhistorische synthese van een kunststad* (Gent: Stichting Mens en Cultuur, 1991)

¹⁰⁰ Boenders en Geert Bekaert, *Zurenborg Belle Epoque Antwerpen*, 21.

¹⁰¹ Lieven Saerens, *Vreemdelingen in een wereldstad, een geschiedenis van Antwerpen en zijn joodse bevolking (1880-1944)* (Tielt: Lannoo, 2000), 6.

¹⁰² Saerens, *Vreemdelingen in een wereldstad*, 94.

4 Muzikaal/musicologisch contextueel kader

4.1 Algemene muziektraditie

Naast het uitgebreide repertoire aan dansvormen had Antwerpen in deze context nog veel meer troeven binnen de muziektraditie. Het is belangrijk om in het achterhoofd te houden dat het muzikale landschap in Vlaanderen in de Belle Epoque zeer breed was en in veel soorten, maten en vormen het straatbeeld kleurde.¹⁰³ Naast de danscultuur, trof men in Antwerpen eveneens de zeer populaire cafés-chantants aan.¹⁰⁴ Deze ‘zingende cafés’ waren een belangrijke vorm van amusement en brachten de cafégangers in een spontane stemming.¹⁰⁵ Vooral in het Sint-Andrieskwartier kende dit concept een hoge populariteit. Dat de Belle Epoque in Antwerpen een vruchtbare periode was voor de muziek kan onder andere ook afgeleid worden uit het succes van de marktzangers en de opkomst van de accordeon.¹⁰⁶ Al dan niet onder begeleiding van een instrument zoals bijvoorbeeld een accordeon, maakten deze zangers een bezoek aan de markt tot een aangename uitstap. De grote troef van dit instrument zat hem in de mogelijkheid om een melodie te combineren met harmonische begeleiding.¹⁰⁷ Hierdoor kon een zanger met slechts één begeleidend instrument al een zeer rijke klank produceren. Maar ook ensembles van verschillende instrumenten konden de zanger ondersteunen en groeiden later uit tot kleine orkestjes. Het jonge België kende dus een sterke stijging in het aantal fanfares en balorkesten waardoor muziek bij tal van gelegenheden toegepast kon worden.

Aan de andere kant kreeg het jonge België in het begin van de 19^{de} eeuw ook te maken met nationalistisch getinte composities van bijvoorbeeld Adolphe Samuel.¹⁰⁸ Ook de Belle Epoque, die zich ongeveer 50 jaar na het ontstaan van België situeert, kende een repertoire dat politiek getint was. Door de uitbuiting van de arbeiders in de industriële sector ten gevolge van een liberaal beleid, ontstond in 1885 de Belgische Werkliedenpartij in Vlaanderen.¹⁰⁹ De aanhangers van de BWP vertaalden hun steun aan het socialistische gedachtegoed in muzikale composities met een politieke kleuring die fungeerde als

¹⁰³ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 97-103.

¹⁰⁴ Wim Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen* (Leuven: Davidsfonds, 2002), 61.

¹⁰⁵ Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, 58.

¹⁰⁶ Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, 65-79.

¹⁰⁷ Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, 85.

¹⁰⁸ Louis Peter Grijp, red., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001), 457.

¹⁰⁹ Witte, Craeybeckx en Meynen, *Politieke Geschiedenis van België*, 115.

propaganda.¹¹⁰ Naast café-chantants, marktzangers, accordeons, fanfares en politieke muziek maakten tot slot ook openbare concerten deel uit van het muzikale landschap in de Belle Epoque. Met de financiële steun van burgers, moesten professionele muzikanten zich proberen te redden. Ondanks de hoge populariteit van dit concept, kon men in deze sector niet rekenen op subsidies van de overheid.¹¹¹ De algemene tendens van modernisering met een democratisering in de samenleving als gevolg zette zich ook op muzikaal vlak door. Met vernieuwde technieken konden drukkerijen goedkoper en sneller produceren (cfr. supra). Deze evolutie had ook invloed op de verspreiding van bladmuziek op twee manieren.¹¹² Op microniveau kan gesteld worden dat de Antwerpse stadsbevolking sneller toegang had tot partituren en zo zelf aan de slag kon met een instrument als autodidact. Ten tweede vond op macroniveau de muziektraditie sneller een uitweg uit zijn beperkte geografische grenzen om andere continenten te veroveren. Het is op deze manier dat de Amerikaanse muziek zijn ingang vond in West-Europa en Antwerpen.¹¹³

4.2 Specifieke dansmuziek-traditie

Door de focus in deze casus op de Antwerpse dansmuziek, is een historisch overzicht van de West-Europese en Vlaamse muziek in de Belle Epoque onmisbaar. Het is pas met een degelijk inzicht in wat de Westerse traditie te bieden heeft op het einde van de 19^{de} eeuw, dat er vanaf dit vertrekpunt verder studie verricht kan worden naar wat de mate en het belang van de Amerikaanse invloeden en hun '*pacifique invasion*' was.¹¹⁴

Doordat de West-Europese dansmuziek in de Belle Epoque een vrij homogeen gebeuren was, ligt de Vlaamse variant van deze algemene benaming in dezelfde lijn. De uitdrukking 'Als het regent in Parijs, druppelt het in Brussel' is ook voor Antwerpen van toepassing. Men kan stellen dat Parijs het Europese epicentrum was voor dansmuziek waarbij andere steden zoals Antwerpen gebruiken, gewoonten en modes zo snel mogelijk trachtten na te volgen.

¹¹⁰ Erik Beijer en Leo Samama, *Muziek in de Nederlanden, Van 1100 tot heden* (Utrecht: Stichting Teleac, 1989), 55.

¹¹¹ Beijer en Samama, *Muziek in de Nederlanden*, 110-113.

¹¹² Grijp, *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, 505-506.

¹¹³ Cor Vanistendael, "Erfgoed en vermaak, de relatie van sociale danscultuur met ontspanningsarchitectuur in de 20^{ste} eeuw," laatst geraadpleegd op 23/04/2011, <http://www.onroerenderfgoed.be/uploads/b680.pdf>

¹¹⁴ De Miomandre, *Danse*, 61.

De invloed en verspreiding van het Parijse modetijdschrift *La Mode Illustrée* kan deze uitdrukking alleen maar bevestigen. Met uitzondering van enkele regionale verschillen kan ook de Antwerpse dansmuziek hieruit gedestilleerd worden. De stad past dus in de ruimere traditie van West-Europa en Vlaanderen.

4.3 Wie-wat-waar: Antwerpse dansfeesten

Wie

De avondfeesten werden, al dan niet ten voordele van liefdadigheid, door en voor verschillende Antwerpse verenigingen georganiseerd. Een aantal voorbeelden van organisaties zijn het brandweerkorps, de Société de Redoute, Société Royal en de toneelkundige kring de Vlaamse Vrienden. Deze bals vormden over het algemeen slechts een onderdeel van een veel groter zogenaamd ‘gemengd’ evenement.¹¹⁵ Een feestelijke avond kon concerten, theater of danswedstrijden omvatten, die uiteindelijk werden afgesloten met een dansfeest. Het uur van aanvang kon variëren van 17:00 u tot 00:00 u. In de meeste gevallen barstte het dansfeest los tussen 19:00 en 22:00 u. Het avondbal had aanvankelijk een elitaire connotatie en was in het begin van de 19^{de} eeuw een exclusief evenement. In de Belle Epoque werd dankzij de algemene stijging van de welvaart en de democratisering het bal toegankelijker voor iedereen. Dat meent ook dansmeester Desrat in 1895:

*“Nos bals publics actuels ont perdu leur côté familial et patriarcal des anciens; des familles entières s’y donnaient rendez-vous, venant toutes chercher honnêtement la joie, la gaieté, le plaisir.”*¹¹⁶

Wat

Een dansavond was een georganiseerd feest waar bekende Europese en later ook Amerikaanse koppeldansen werden uitgevoerd. Balboekjes bevatten een lijst van dansen die op het programma stonden (cfr. infra). Het aantal opgesomde dansen kon sterk variëren van 5 tot 35.

¹¹⁵ Zie bijlage afb. 1 pg. 86.

¹¹⁶ G. Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique* (Parijs: Georg Olms, 1895), 39.

Een Antwerpse dansavond bestond doorgaans uit 2 delen met ongeveer een zelfde aantal dansen in elk deel. Tussen de delen werd een pauze gehouden. De bals hadden doorgaans ook een titel. In de 174 bestudeerde avondfeesten had ongeveer 4/5^{de} van de gevallen een bijzondere naam gekregen. Enerzijds zijn er de eenvoudige, louter beschrijvende titels zoals 'Bal', 'Hofbal', 'Het Dansfeest'... Aan de andere kant bestonden er ook de uitgebreidere titels die het evenement aantrekkelijker maakten. Adjectieven als 'prachtig', 'luisterrijk', 'groot', 'buitengewoon' en 'gouden' werden meermaals toegevoegd. Ook maakte men letterlijk verbloemeningen door het feest 'bloemenbal' of 'zomerbal' te noemen.

Waar

Antwerpen had in de Belle Epoque een zeer levendig nachtleven met onnoemelijk veel geschikte locaties voor dansavonden. Dansfeesten konden in zeer uiteenlopende zalen doorgaan. Een aantal voorbeelden van feestzalen zijn: 'Den Eenhoorn', 'Belle Vue', 'Kabinet', 'De Vlaamsche Leeuw', 'Thalia', 'Volkslust', 'Het Prinsenhof', 'Scala',... Deze laatste werd echter verwoest door een brand.¹¹⁷ Over het algemeen is er enigszins een verband tussen de vereniging die het evenement organiseert en de plaats waar het uiteindelijk doorgaat.¹¹⁸ Binnen dit onderzoeksonderwerp wordt gefocust op de publieke bals. Danszalen konden een groter en meer uiteenlopend deel van de stadsbevolking bereiken. Schouwburgen konden omgebouwd worden tot een tijdelijke danszaal:

“Les premiers bals publics ne furent point costumés ou masqués à l’exception de ceux donnés à l’Opéra. Pour ces bals, on établissait sur le parterre et l’orchestre un plancher mobile dont l’invention est due à un moine; il avait composé une machine au moyen de laquelle on assemblait rapidement des panneaux de plancher les uns à côté des autres, et quelques instants suffisaient pour établir le plancher.”¹¹⁹

Rapidement kan hier echter wel als een relatief begrip beschouwd worden.

¹¹⁷ Zie bijlage afb. 2 pg. 86.

¹¹⁸ Zo is er ook steeds een verband tussen de vereniging en de drukker die de balboekjes heeft gedrukt. De betreffende drukker was doorgaans ook lid van de vereniging.

¹¹⁹ Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique*, 37.

De praktijk wees uit dat de reconstructie en herbestemming van het gebouw toch niet zo efficiënt verliep. Enkel bij grote evenementen zoals Carnaval, werd de schouwburg omgetoverd tot een danspaleis.¹²⁰

Hoe: sociale codes verbonden aan dans(avonden)

Verschillend aan het reeds besproken algemene onderdeel ‘Sociaal-culturele gevolgen’, wordt in dit onderdeel ‘Sociale codes’ dieper ingegaan op het sociologische aspect van dansavonden op een veel kleinschaliger niveau. Niet de samenleving als sociale omgeving, maar de dansvloer krijgt de focus als ontmoetingsplaats die interactiepatronen tussen mensen losmaakt.

Dat dans iets van alle tijden, maar vooral van alle leeftijden en sociale klassen is, blijkt uit volgende fragmenten van respectievelijk journaliste Emmeline Raymond en Francis de Miomandre:

*“Il n’est guère de meilleur exercice pour l’enfance, l’adolescence, la jeunesse, plus hygiénique, plus favorable pour combattre la gaucherie, développer la grâce ou tout au moins l’aisance, que celui de la danse; (...)”*¹²¹

*“Hommes et femmes, jeunes et vieux, mondains, artistes, gens du peuple et jusqu’aux plus graves magistrats, tout le monde se mit à danser.”*¹²²

Dans was ook in de Belle Epoque een multifunctionele tijdsbesteding en diende niet alleen als amusement. Al van jongs af aan kregen kinderen danslessen met educatieve en sociale doeleinden. De danstraditie in Antwerpen beperkte zich dus niet tot het vullen van feestelijke gelegenheden, maar is ingebed in een veel bredere sociaal-culturele context.

De hele danstraditie was onderhevig aan sociale richtlijnen en ook het verloop van de betreffende dansavonden werd dus bepaald door een heleboel etiquette. Dansavonden waren immers een belangrijke plaats voor ontmoetingen en bevatten zo veel afspraken omtrent correct gedrag. Dit sociologische aspect van de muzikale traditie bevestigt ook Ronald Inglehart:

¹²⁰ Delpire, L. “Boven een vastenavondbal.” *Willemsfonds*, 8 (1903): 30.

¹²¹ Emmeline Raymond, “Leçons de Danse, Avant-Propos,” *La Mode Illustrée* 36, nr. 20 (19 mei 1895): n.p.

¹²² De Miomandre, *Danse*, 59.

*“Music may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they experience the passage of time, how they feel (...) about themselves, about others, and about situations.”*¹²³

De koppeldansen waren niet alleen een muzikaal gebeuren, maar ook een interactiemechanisme dat verbonden was aan ongeschreven communicatieve wetten.¹²⁴ Hoewel, wetten en richtlijnen omtrent gedrag bleven niet altijd bij ongeschreven waarden die in het collectieve geheugen zaten. Balboekjes verraden nu en dan een aantal van deze etiquettes door ze bij het programma neer te schrijven: *‘Damen noodigen uit’* staat zo bij enkele dansen in de lijst genoteerd en toont aan dat mannen doorgaans initiatief namen tot het dansen.¹²⁵ Niet anders dan bij huidige koppeldansen is het ook de man die de vrouw leidt tijdens het dansen.¹²⁶ De vermelding *‘Den prijs geschonken door den lokaalhouder M. Ad. Willems, zal verlot worden tusschen al de Gemaskerde Leden der Maatschappij’* maakt duidelijk dat maskers gedragen werden door de feestgangers.¹²⁷ Deze maskers fungeerden vooreerst als een ludiek verkleedobject maar ook letterlijk als een soort dekmantel voor de verschillen inzake sociale klasse.¹²⁸ Aanvankelijk hadden de zogenaamde ‘Bals masqués’ in Antwerpen namelijk niks te maken met de verkleedtraditie rond Carnaval. De maskers konden oorspronkelijk letterlijk de sociale klasse bedekken en moesten het danspubliek uitbreiden naar een breder segment van de bevolking.¹²⁹ Niet alleen de adel maar ook de gemiddelde gegoede burger was welkom op deze relatief openbare evenementen. Hoewel de idee achter dit extra accessoire getuigt van een egalitair getint ideaal, kan gesteld worden dat ook dit bijkomende hulpmiddel deze hiërarchie niet kon doorbreken. Want net zoals bij de balboekjes (cfr. infra) werden bij de maskers ook de vormelijke eigenschappen zo aangepast opdat het klassenverschil nog steeds merkbaar was. De gouden versiering, de dure materialen en de precieze afwerking onderscheidden de rijke stand van de gematigde.

¹²³ DeNora, *Music in Everyday Life*, 17.

¹²⁴ Vrints, “De codes van de kroeg,” 55.

¹²⁵ Zie bijlage afb. 4 pg. 88

¹²⁶ Ghital, “Une Leçon de Danse,” *La Mode Illustrée* 53, nr. 21 (26 mei 1912): n.p.

¹²⁷ Zie bijlage afb. 5 pg. 88

¹²⁸ Paelinck, “De Populaire Danscultuur in Antwerpen tijdens het Interbellum,” 61.

¹²⁹ Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique*, 42.

In 1913 wordt op een balboekje van ‘De Officieren van de Gemeentelijke Gewapende Brandweer’ uitdrukkelijk een regel opgesteld omtrent de minimum leeftijd van de gasten van het bal:

*‘N.B. – Kinderen beneden de 16 jaar zullen volstrekt geweigerd worden.’*¹³⁰

Muziek is in deze context dus niet een podiumkunst maar meer een medium tot communicatie. De dans die hieruit voortvloeit is een innige vorm van niet-verbale communicatie met veel connotaties. Hoewel elke dansvorm uit een vastgelegd patroon aan bewegingen bestaat, worden alle conventies in deze vaste choreografieën tegelijkertijd doorbroken. De koppeldansen zijn dus de gelegenheid bij uitstek voor de burgers om een aantal sociale wetgevingen te doorbreken en de opgelegde barrières aan de kant te schuiven.¹³¹ De koppeldansen kunnen in dit opzicht als paringsdansen beschouwd worden die de gegoede klasse van een evenwaardige wederhelft verzekerde. Het belang van deze avonden omtrent het vinden van een partner wordt in 1903 ook bevestigd in het Brusselse modetijdschrift *La Saison*:

*“Le temps n’est plus où les jeunes filles et les toutes jeunes femmes se rendaient au bal en simple robe de mousseline blanché. Un ruban dans les cheveux, un autre au cou, une ceinture nouée à la taille complétaient la parure. C’était très bien ainsi; on avait son Petit succès et on trouvait à se marier plus facilement que maintenant. (...)”*¹³²

Ook volgend fragment uit het gedicht ‘Pendant Le Bal’ van de hand van Clémentine Louant blijkt dat de koppeldansen niet alleen een aangename vrijetijdsbesteding waren, maar ook duidelijk een sociale koppelende functie vervulden:

*“Sur le rythme de danse, on se parle d’amour,
Le mystère est banal! Et la jeune ingénue
Livre aux yeux indiscrets, sans rougir, au grand jour
Les secrets de son cœur et son épaule nue...”*¹³³

¹³⁰ Zie bijlage afb. 3 pg. 88

¹³¹ Vanistendael, “Erfgoed en vermaak, de relatie van sociale danscultuur met ontspanningsarchitectuur in de 20^{ste} eeuw,” 2.

¹³² Blanche De Géry, “Courrier de la Mode,” *La Saison* 36, nr. 24 (16 december 1903): 1.

¹³³ Clémentine Louant, “Pendant le Bal,” *Bruxelles Féminin* 2, nr. 7 (1 februari 1903): n.p.

4.4 Muziek + dans = dansmuziek

Analoog met de vraag over 'de kip en het ei' duikt in de huidige wetenschappelijke literatuur en in muzikale performances ook meermaals de vraag op wat eerst bestond: dans of muziek.¹³⁴

*"Music may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they experience the passage of time, how they feel (...) about themselves, about others, and about situations"*¹³⁵

Dit citaat bevestigt de grote impact die muziek kan hebben en beantwoordt ook meteen de vraag over het causaliteitsprobleem van dans en muziek. Volgens Tia DeNora bestaat er weinig twijfel over deze kwestie en vormt muziek wel degelijk de kern van dansbewegingen.¹³⁶ Vanuit dit opzicht wordt ook in dit onderzoek gefocust op de muziek met al zijn belangrijke eigenschappen in plaats van op de bijhorende choreografieën. In het kader van een industrialisering en een toenemende consumptie van onder andere culturele producten wordt hier nogmaals bekrachtigd dat een studie inzake de muziek in de Belle Epoque een interessante tijd is.

De aanwezigheid van een muzikale bron was een primaire voorwaarde voor een dansfeest in de Belle Epoque. Op zeer prestigieuze dansfeesten werd de muziek meestal gebracht door een orkest. Zij speelden de hele avond het repertoire dat op de balboekjes gedrukt stond. Draaiorgels en fonografen werden echter veel meer ingezet op dansfeesten ter vervanging van het dure orkest.¹³⁷ Danspassen werden hoe dan ook ondersteund en voortgestuwd door het ritme van het dansmuziek; of deze nu afkomstig was van een draaiorgel of van een orkest dat in levende lijve aanwezig was. *"On pourrait presque dire qu'un danseur, par ses attitudes, mime la phrase musicale qu'il entend"*, aldus de Franse orkestmeester Félix Desgranges.¹³⁸ De link tussen dans en muziek is dus niet ver weg. Dans wordt gecreëerd op muziek en de uitvoering van de muziek past zich aan aan de dans om zo duidelijk mogelijk geïnterpreteerd te kunnen worden.

¹³⁴ N.N., laatst geraadpleegd op 11/05/2011, <http://vooruit.be/nl/event/2642>

¹³⁵ DeNora, *Music in Everyday Life*, 17.

¹³⁶ DeNora, *Music in Everyday Life*, 21.

¹³⁷ Paelinck, "De Populaire Danscultuur in Antwerpen tijdens het Interbellum," 37.

¹³⁸ Félix Desgranges, "De la Danse de Salon, 2^{me} Causerie," *La Mode Illustrée* 41, nr. 5 (4 februari 1900): n.p.

De componist kon allicht ook zijn inspiratie halen binnen de danswereld voor het componeren van dansmuziek.¹³⁹ *“Le premier germe de toute inspiration musicale est le mouvement.”*, stelt Desgranges eveneens vast.¹⁴⁰ We kunnen stellen dat de besproken dansmuziek nog voor de choreografieën eerst bestond maar alsnog onderhevig was aan een proces van wederzijdse beïnvloeding met de choreografieën van deze koppeldansen. Die relatie wordt in 1900 ook in *La Mode Illustrée* bevestigd door een artikel van orkestmeester Félix Desgranges:

*“Pour bien faire danser, un musicien doit savoir que le danseur a besoin d’être soutenu par deux choses: par le mesure d’abord, ensuite par l’expression donnée à la partie chantante de la phrase musicale. La régularité irréprochable de la mesure est son guide dans l’évolution des pas qu’il exécute, c’est, si j’ose m’exprimer ainsi, le côté matériel de la danse. Pour la phrase, l’exécutant doit s’efforcer de lui donner le caractère qui lui est propre, la longueur, l’élégance ou la gaieté, suivant les œuvres; car, ceci va peut-être sembler bien subtile ou bien prétentieux, la phrase s’adresse directement à l’esprit du danseur.”*¹⁴¹

4.5 Muzikale uitvoering

Orkesten waren een onmisbaar onderdeel van een dansavond. Op welke manier ze de dansmuziek brachten, speelde voor de dansers een hele grote rol. In dit onderdeel wordt dieper ingegaan op de interpretatie van partituren en de aanpassingen die de uitvoerders aanbrachten opdat de muziek ondubbelzinnig begrepen kon worden door de toehoorders.

Composities van onder andere Johann Strauss en Fahrbach vulden het programma.¹⁴² Het aanwezige orkest paste daarbij zijn speelstijl aan en bracht een duidelijke dansvriendelijke

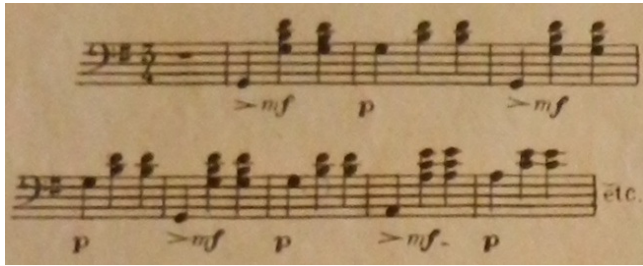
¹³⁹ Niet alleen dans en beweging waren voor componisten een inspiratiebron om dansmuziek te componeren. Componist R. de Boisdeffre componeerde bijvoorbeeld een berceuse die hij opdroeg een vrouw. Madame J. Massenet was een belangrijke muze voor Boisdeffre en ligt mede aan de artistieke basis van zijn dansmuziek.

¹⁴⁰ Félix Desgranges, “De la Danse de Salon, 3^{me} Causerie,” *La Mode Illustrée* 41, nr. 8 (25 februari 1900): n.p.

¹⁴¹ Desgranges, “De la Danse de Salon, 2^{me} Causerie,” n.p.

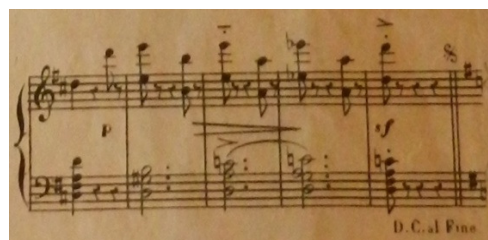
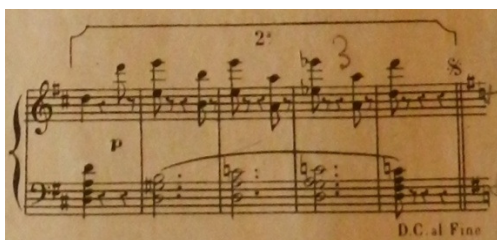
¹⁴² Desgranges, “De la Danse de Salon, 2^{me} Causerie,” n.p.

versie van het stuk. Klankschakeringen die oorspronkelijk aangebracht werden in de partituur werden bij de uitvoering van de wals op een dansfeest genegeerd.



Op bovenstaand voorbeeld stonden aanvankelijk enkel **p** (piano) aangeduid. De pianist zou dus bij deze wals in sol groot de partij van zijn linkerhand zacht moeten uitvoeren. Op een dansfeest worden echter veel nuances in de partituur geschraapt en heeft men vooral tot doel een duidelijk ritmepatroon te brengen. Daarom werden om de 2 maten accenten toegevoegd en wordt ook het volume van de basnoten opgetrokken tot **mf** (mezzoforte). Ook werd de muzikant aangeraden om een kleine adempauze in te lassen tussen de eerste en de tweede tel. Hierdoor zou het accentueren van de eerste tel nog beter tot zijn recht komen waardoor het liftende karakter van de wals nog meer in de verf wordt gezet.¹⁴³ Versieringen in de melodielyn gingen naar de achtergrond opdat de dansers niet verward zouden kunnen raken.

Ook in de onderstaande partituur werden enkele aanpassingen aangebracht in de klankschakeringen om het ritmepatroon in de verf te zetten. In plaats van een legato-baslijn (linker afbeelding), wordt de pianist nu gevraagd om zijn linkerhand minder gebonden te spelen (rechter afbeelding) . Om de dansers duidelijk te maken dat het einde van het stuk nadert, wordt de pianist geacht één maat decrescendo te spelen om vervolgens met een **sf** (sforzando) accent te eindigen.



¹⁴³ Peter Gammond en Andrew Lamb, "Waltz," laatst geraadpleegd op 03/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7260?q=waltz&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit

De orkestmeester Félix Desgranges stelde dat ondanks de aanpassingen naar de gelegenheid de wals nog steeds uitgevoerd kon worden met nuances en gevoel. Nog steeds werden muzikale zinnen mooi afgewerkt en bleek uit zijn publicaties dat hij bewust bezig was met de emotionele lading van de muziek. Naast aanwijzingen over het meest geschikte tempo, en het glasheldere ritme haalde Desgranges ook de discussie omtrent vertragingen en versnellingen in een muziekstuk aan:

“(…) une remarque nécessaire: doit-on, oui ou non, faire des rallentando dans la musique de danse? Je suis pour l’affirmative, mais dans un seul cas; celui d’une rentrée à une phrase, jamais à la conclusion mélodique d’une phrase.”¹⁴⁴

Er wordt een duidelijk onderscheid gemaakt tussen enerzijds religieuze- of concertmuziek en dansmuziek anderzijds. De religieuze muziek streefde een hoger doel na en had zo bijna een verheven karakter. Ook concertmuziek werd hoog in het vaandel gedragen en verdiende het in tegenstelling tot de dansmuziek om op een spreekwoordelijke piëdestal te staan. Op basis van een goed gefundeerde muziektheorie kwamen harmonie, melodie en ritme binnen concertmuziek tot stand. Componisten van dergelijke muziek maakten bij het componeren zeer geraffineerd gebruik van muzikale regels waardoor hun partituren haarfijn en gestructureerd waren uitgeschreven. Concertmuziek op zich vormde het hoofddoel van een concertavond waardoor het gebruik van accenten en klankschakeringen erg kon verschillen met de dansmuziek op bals die ondergeschikt was aan de choreografieën. De toenmalige dansmuziek had binnen de muziekwereld een heel andere opzet. Het was een genre waarbinnen geïmproviseerd kon worden; een stijl waarbij de muzikant zijn fantasie min of meer de vrije loop kon laten en waarbinnen de interactie met de dansers centraal stond. Met behulp van enkele thema's kon de muzikant zelf aan het werk en het dansprogramma naar eigen wensen vullen. Juist omdat de muzikale regels binnen dit genre minder absoluut waren, kon de pianist de motieven zelf in elkaar puzzelen tot een mooi harmonisch geheel.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Desgranges, “De la Danse de Salon, 3^{me} Causerie,” n.p.

¹⁴⁵ Desgranges, “De la Danse de Salon, 3^{me} Causerie,” n.p.

In polkamuziek treffen we in Antwerpse balboekjes eveneens zeer veel varianten aan. Over het algemeen bestaan de Belgische uitvoeringen uit 3 delen:¹⁴⁶

Deel	(voorspel)	A	B	C
Harmonische analyse	I	I	V	IV
Dynamiek	<i>f / ff</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p / pp</i>

Harmonische variatie in de delen wordt gecombineerd met contrasterende klankschakeringen en gieten de polka zo in een duidelijke structuur opdat de dansers beter zouden kunnen meetellen met de muziek. Deze schematische structuur is echter een algemene tendens die licht ontkracht wordt door alle varianten die zich voordoen in het polkalandschap (cfr. infra). De polka was immers onderhevig aan zeer veel Europese invloeden en dansvormen en vertoont respectievelijk stijkenmerken van Poolse, Franse, Duitse,... tradities en contredanses.¹⁴⁷

De Vlaamse uitvoering van de schottisch vertoont veel gelijkenissen met deze van de polka. Een opmerkelijk verschil met de polka is de uitvoering van de baspartij. De *Vlaamsche schottisch* wordt volgens Hubert Boone gekenmerkt door een originele en creatieve baspartij. In plaats van enkel de duidelijke cadensen weer te geven, vulden muzikanten in het orkest de statische partituur aan met versieringsnoten. Dit is meteen ook een kenmerk dat de Vlaamse schottisch onderscheidt van de andere Europese versies van deze dans. In vergelijking met bijvoorbeeld de Franse schottisch, bevat het Vlaamse type over het algemeen ook meer modulaties en variaties in de melodie. Bestaande uit meestal 3 (soms 2 of 4) delen, moduleerde men van de tonica naar de parallelle afgeleide om vervolgens in het derde deel over te schakelen naar de subdominant (zie schema volgende pagina).¹⁴⁸ Zo kon een schottisch beginnen in do groot, forte naar la klein gaan om terug piano in fa groot de dans af te sluiten. Hoewel er wel degelijk regionale verschillen op te merken zijn tussen de Vlaamse en bijvoorbeeld Franse versies van de schottisch, was de tegenstelling miniem en waren er ook tussenvormen. De schottisch bleef net zoals de polka aldus een dans die muzikaal evolueerde maar evenwel vanuit harmonisch perspectief doorheen het stuk bij zijn vertrouwde (sub)dominant en parallelle afgeleide bleef.

¹⁴⁶ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 102-105.

¹⁴⁷ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 107.

¹⁴⁸ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 172-173.

Deel	A	B	C	(D)
Harmonische analyse	I	VI	IV	
Dynamiek	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p / pp</i>	

Verder werden klassieke composities getranscribeerd waardoor stukken enkel door piano of houtblazers uitgevoerd konden worden.¹⁴⁹ Zo werd bijvoorbeeld een berceuse van de hand van Johannes Brahms door Paul Wachs getranscribeerd. Hierbij werd de melodielijn zo getrouw mogelijk overgenomen en werd de compositie aangepast aan de muzikale en technische mogelijkheden van het instrument.¹⁵⁰

4.6 Bronnenmateriaal

4.6.1 Balboekjes

Vanuit een kwantitatieve studie van 174 balboekjes kunnen enkele belangrijke zaken afgeleid worden omtrent de danscultuur in Antwerpen. Balboekjes zijn materiële overblijfselen die het dansprogramma van een bal oplijsten. De balboekjes fungeerden in de Belle Epoque in Antwerpen als een notitieboekje voor het publiek. Dit kleine schriftje moest hen doorheen de strenge gedragscodes en de ellenlange lijst aan ongeschreven regeltjes die op dergelijke dansavonden gerespecteerd moesten worden, verder helpen.¹⁵¹ Het was immers een ongeschreven sociale wet dat mannen niet zomaar op een vrouw konden afstappen om haar ten dans te vragen. De hele avond werd op voorhand zeer nauwkeurig uitgestippeld waarbij men perfect wist welke partner bij elke dans hoorde. Een ceremoniemeester leidde na elke dans de juiste man naar de vooraf afgesproken vrouw en organiseerde gedurende de hele avond het doorschuifstelsel.¹⁵² Uit de grafische vormgeving van de balboekjes, kan men afleiden dat ook hier een zekere prestige gesymboliseerd werd.

¹⁴⁹ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 109.

¹⁵⁰ Félix Desgranges, "Guide Musical, Célèbre Berceuse de Joh Brahms," *La Mode Illustrée* 52, nr. 13 (26 maart 1911): n.p.

¹⁵¹ Vanistendael, "Erfgoed en vermaak, de relatie van sociale danscultuur met ontspanningsarchitectuur in de 20^{ste} eeuw," 2.

¹⁵² Claude Conyers, "Social Dance," laatst geraadpleegd op 04/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2219509?q=schottisch&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit

Hoewel de Belle Epoque wordt gekenmerkt door een meer democratische samenleving waarbij de scherpe grenzen tussen de sociale klassen vervaagden, was er wel nog steeds sprake van een zekere sociale differentiatie.¹⁵³ De rijkere aanwezigen poogden hun hogere positie ten opzichte van de anderen onder meer te uiten door de rijkelijk versierde uitwerking van de boekjes. Deze notitieboekjes bevatten een voorgedrukt programma in een kalligrafisch geschrift. Zo stond er bijvoorbeeld een opsomming van 'Polka, Mazurka – Valse' waarbij later in de Belle Epoque ook de eerste Amerikaanse dansen als 'Boston', 'Two Step' en 'Washington Post' in het rijtje werden aangevuld. Met gouden randen, kleurrijke pluimpjes met een bijpassend potloodje en degelijk papier, vormen deze balboekjes, in een meestal goed bewaarde staat, een uniek deel van de bronnencollectie.¹⁵⁴ Maar naast deze pronkstukken, zijn ook de gematigde balboekjes, die handmatig aangevuld werden, tot bij ons gekomen. Ook is de kwaliteit van het papier minder goed en werd er geen extra versiering aangebracht.

Vaak staat ook bijkomende informatie, zoals de organisatie, de drukker, de datum en/of de locatie vermeld op het drukwerk. Balboekjes werden in de Belle Epoque doorgaans in het Frans gedrukt. Onder andere de zogenaamde 'Toon- Tooneel- en Letterkundige Maatschappij: De Vlaamsche Vrienden' vormde hierop een uitzondering en drukte vanuit een cultureel flamingantisch perspectief zijn dansprogramma's stevast in het Nederlands. Door telkens het jaartal (indien bekend) van het evenement en alle dansvormen in één grote databank te gieten, kan met het statistisch programma SPSS gezocht worden naar frequenties waarin dansen voorkomen en eventuele verbanden met organisaties of periodes.

De balboekjes kunnen met andere woorden beschouwd worden als een van de vele elementen die het verschil van de sociale klassen op dergelijke dansavonden ventileerden. De uniformiteit en het democratiseringsproces als gevolg van de industrialisatie mogen in dit opzicht niet overschat worden.¹⁵⁵ Het fin-de-siècle kende immers nog een sterke standenmaatschappij.¹⁵⁶ Deze tendens waarbij de maatschappij evolueerde naar een meer

¹⁵³ Burke, *Cultural History*, 88-89.

¹⁵⁴ Het Museum Vleeshuis | Klank van de Stad in Antwerpen bezit enkele prachtexemplaren en pronkt hiermee in de permanente tentoonstelling.

¹⁵⁵ Alexander, *De negentiende eeuw, een betwiste erfenis*, 40.

¹⁵⁶ Witte, Craeybeckx en Meynen, *Politieke Geschiedenis van België*, 110.

egalitair gebeuren, is zeker en vast een feit en kan niet ontkend worden. Wel is het zo dat de ontwikkeling van sociale gelijkheid binnen de perken bleef en dus gerelativeerd moet worden. Klassenverschillen bleven bestaan en werden geprofileerd aan de hand van uiterlijk vertoon.

Kritische noten

Alvorens enkele besluiten te nemen uit de bekomen tabellen en grafieken, zijn enkele kritische noten bij deze bronsoort onontbeerlijk.

Ten eerste moet rekening gehouden worden met het feit dat slechts een deel van alle balboekjes uit de Belle Epoque tot bij ons zijn gekomen.¹⁵⁷ In werkelijkheid vonden veel meer avondfeesten plaats in Antwerpen waardoor de databank niet als een identieke afspiegeling van de tijd beschouwd kan worden. Daar komt nog bij dat de lijst dansen niet altijd tot op de voet werd gevolgd op een avondfeest. De volgorde van de aangegeven dansen was onderhevig aan toeval en was geen arbitraire richtlijn voor het verloop van de dansavond. Tot slot moet ook in het achterhoofd gehouden worden dat de benaming van een dans niet altijd een rechtstreeks en statisch verband vertoont met een bepaalde choreografie. Dansen konden qua uitvoering evolueren in de tijd en in de praktijk diverse vormen aannemen. Zo heeft de double boston alleen al meer dan 5 varianten.¹⁵⁸ De namen van de dansen die in de balboekjes opgelijst staan vormen echter wel de rode draad en geven de belangrijkste sleutelwoorden al aan van welke dansen er op het programma stonden.

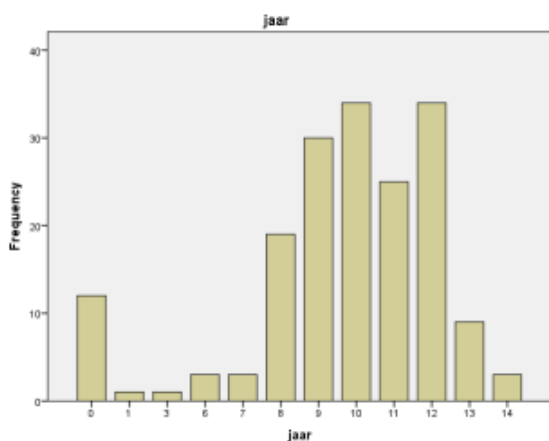
Om het gigantische aantal gegevens van de 174 balboekjes tot een duidelijk overzicht te reduceren, werd gebruik gemaakt van een categorisering. De datering van de balboekjes werden in 14 verschillende categorieën geplaatst, gaande van:

0=onbekend	8=1886-1890
1=1850-1855	9=1891-1895
2=1856-1860	10=1896-1900
3=1861-1865	11=1901-18905
4=1866-1870	12=1906-1910
5=1871-1875	13=1911-1915
6=1876-1880	14=1916-1920
7=1881-1885	

¹⁵⁷ Cor Vanistendael, "Je vindt een balboekje," laatst geraadpleegd op 23/04/2012, <http://www.dansant.org/2009/12/deel-1-je-vindt-een-balboekje.html>

¹⁵⁸ Ghital, "Une Leçon de Danse," n.p.

Per categorie zijn echter niet evenveel gegevens verzameld. Daarom wordt in de tabellen naast de frequentie ook telkens het percentage weergegeven. Vooral gegevens (met name 151 van de 174) die dateren uit 1886-1915 werden verzameld, de periode die overeenkomt met de Belle Epoque. In totaal werden 63 verschillende dansen genoemd en werden de aangehaalde dansen 1 tot 7 keer gedanst op één avond. De schrijfwijze of de taal van de dansen kon verschillen: Een 'Kreuz Polka' kon ook 'Kreutz-Polka' of 'Kreuzer Polka' zijn en een 'wals' wordt meermaals 'valse' genoemd. Tot slot werd ook nog een laatste categorie gemaakt om de varianten van één dansvorm te verzamelen onder eenzelfde noemer. De wals en de polka kenden bijvoorbeeld respectievelijk de afgeleide 'Valse des fleurs', 'Valse Louis XV' en 'Valse Souper' enerzijds en de 'Polka des Dames', 'Kreuz Polka' en 'Polka March' anderzijds.



Uit de statistische analyse blijkt al snel dat een aantal Europese dansen ongeacht de periode enorm populair waren. De wals en polka spannen de kroon, maar ook dansvormen als lanciers, galop, mazurka, schottisch, polonaise, quadrille en redowa waren enorm in trek. De Westerse danstraditie blijkt in tegenstelling tot het kleine Amerikaanse repertoire met 57 dansen van de 63 voorkomende namen in de 174 verschillende balboekjes goed vertegenwoordigd op een dansavond.

Een registratie van het aantal vernoemde termen en begrippen is een zeer interessant begin maar zou onvolledig blijven zonder verdere aanvullingen.¹⁵⁹ De statistieken van de balboekjes worden aldus pas relevant indien ze worden vergeleken en gecombineerd met

¹⁵⁹ Boone, *Historici*, 224-227.

een onderzoek in andere bronnen. Balboekjes werden immers niet altijd *up-to-date* gehouden waardoor deze bron een statisch karakter vertoont.¹⁶⁰

4.6.2 Kwalitatieve invalshoek: tijdschriften, handboeken,....

Meer dynamische bronnen zoals (mode)tijdschriften, handboeken en dergelijke meer zouden de balboekjes uitstekend aanvullen. Deze bronnen speelden enorm in op de toenmalige actualiteit en publiceerden wekelijks de meest recente ontwikkelingen inzake mode, muziek en cultuur. Het meest bruikbare tijdschrift bij uitstek in dit onderzoek is het modeblad *La Mode Illustrée: journal de la famille*. Dit tijdschrift vond zijn oorsprong in Parijs en had als doelgroep de gegoede burgervrouwen voor ogen.¹⁶¹ Aline Raymond, de Anna Wintour avant-la-lettre, stond lang aan het hoofd van *La Mode Illustrée* en werd enorm gerespecteerd. Zo werd er in de Belle Epoque ook een partituur gepubliceerd in het tijdschrift ter ere van Madame Raymond.¹⁶² Het magazine bevat artikels (meestal) door en voor vrouwen over zeer uiteenlopende onderwerpen. Wekelijks werden tips, recensies, huishoudelijke weetjes en culturele verschijnselen gepubliceerd. Ook muziek kreeg bijzonder veel aandacht in het magazine. Rubrieken zoals 'Guide Musical', 'Conférences Musicales', 'Causerie Musicale' bespreken zo tal van composities. Gaande van R. Wagner, tot E. Grieg en L. van Beethoven werden sonates en concerto's volledig beschreven met als doel de kennis en de vaardigheden van de musicerende familieleden van de betreffende lezeressen te verfijnen. W. Smyth beschrijft bijvoorbeeld op 17 november 1895 'L'Après-Midi d'un Faune' van Claude Debussy:

"C'est M.C.A. Debussy, qui a ouvert la série des jeunes, aux concerts de la Place du Châtelet, avec son Prélude pour l'après-midi d'un Faune, de Mallarmé, que nous avons déjà écouté l'année passée aux concerts d'Halcourt; nous avons alors ce que nous en pensions, et malgré l'amélioration de l'interprétation, notre opinion n'a pas changé. M. Debussy est un musicien très sympathique, en ce qu'il cherche à faire du nouveau, mais il va trop loin dans cette voie, et malgré son tempérament original et son talent, il nous donne des œuvres incomplètement réussies, il y a dans 'L'Après Midi d'un Faune', des effets d'orchestre qui sont des trouvailles, la description symphonique du texte de

¹⁶⁰ Vanistendael, "Je vindt een balboekje"

¹⁶¹ De vaste rubriek 'A Nos Lectrices' schetst een duidelijk profiel van de lezeressen.

¹⁶² Desgranges, Félix. *Simple Souhais, respectueusement dédié à Madame Aline Raymond*, Parijs: La Mode Illustrée 46, nr. 1 (1 januari 1905): n.p.

*Mallarmé renferme des passages délicieux, la flûte, le hautbois et les cors sont employés d'une manière ingénieuse et originale, mais l'œuvre elle-même est imprécise et vague, il n'y a pas de thèmes formant un fond sur lesquels se ferait la broderie instrumentale, l'œuvre n'est intéressante que pour les musiciens et non pour l'ensemble du public, nous aurions voulu pour le début un ouvrage plus à la portée de tous, comme les 'Impressions d'Italie', de Charpentier ou William Rattcliff, de X. Leroux.*¹⁶³

Wekelijks bracht *La Mode Illustrée* in zijn rubriek 'Causerie Musicale' zijn lezeressen op de hoogte van de stand van zaken binnen de muziekwereld. Maar niet alleen concerten en klassieke composities kwamen aan bod. Journalist Benjamin Godard gaf daarnaast ook wekelijks advies over klankschakeringen en technische details om de amateur-muzikanten achter het tijdschrift een muzikaal duwtje in de rug te geven. In het kader van dit onderzoeksonderwerp, vinden we echter weinig bruikbare informatie terug in de muziekrubrieken van het tijdschrift omdat ze voornamelijk handelen over (huis)kamermuziek. De artikels die dans als onderwerp hebben zijn daarentegen een heel geschikte bron. De bekende dansmeester Alexandre Perin had zo in 1895 een vaste dansrubriek in het tijdschrift. Enkele fragmenten uit zijn 'Leçons de danse' komen in de bespreking van de voorkomende dansvormen aan bod. Elke beweging of variatie in een bepaalde koppeldans wordt letterlijk stap voor stap uitgelegd door de befaamde dansmeester (cfr. infra). Vooral het fysieke aspect van de betreffende dansen wordt gedetailleerd weergegeven waarbij dansbewegingen aan de hand van het aantal tellen en maten nauwkeurig worden uiteengezet.

Het kwantitatieve luik wordt met andere woorden aangevuld met een kwalitatieve interpretatie van enerzijds dansbeschrijvingen in oude magazines en huidige studies van o.a. Hubert Boone, Wim Bosmans en Oxford University anderzijds. Deze complementaire combinatie leidt tot een goed gefundeerd informatiebestand dat streeft naar een zo waarheidsgetrouw mogelijke weergave van de historische werkelijkheid.

¹⁶³ G. Smyth, "Causerie Musicale," *La Mode Illustrée* 36, nr. 46 (17 november 1895): n.p.

5 Europese bestaande danstraditie

Alvorens dieper in te gaan op wat de Amerikaanse danstraditie heeft toegevoegd aan de bestaande cultuur, volgt eerst een overzicht van de Europese danscultuur. Hoewel de Amerikaanse component stilaan naast de populaire wals en polka een plaats ging veroveren, bestond het Antwerpse danslandschap voornamelijk nog uit Europese koppeldansen.

5.1 Wals & varianten

De wals is een koppeldans met een tertiair basisritme (3/4) die al vanaf het einde van de 18^{de} eeuw gekend was in de danscultuur. De benaming, afkomstig van het Duitse 'walzen' (draaien) verradt al dat deze dans een dynamisch karakter had.¹⁶⁴ De Duitse en Oostenrijkse volksdans ländler kan als de iets tragere voorloper van de wals beschouwd worden.¹⁶⁵ Anders dan de menuet of de allemande, dansen met eveneens het maatcijfer 3/4, accentueert men bij de ländler (en dus later eveneens bij de wals) ook steeds de eerste tel van de maat. De wals had een levendiger karakter dan het statische Menuet en ging stilaan deze verouderde dans vervangen. De dans kende een hoge populariteit en hield zowel in het concert- als in het opera- en dansmilieu lang stand.¹⁶⁶ De Weense componist Johann Strauss I (1804-1849), Frédéric Chopin (1810-1849), Pjotr Iljitsj Tsjaikovski (1840-1893) en Ludwig van Beethoven (1770-1827) zijn slechts enkele voorbeelden uit de ellenlange lijst componisten die zich aan de compositie van een wals waagden.¹⁶⁷

Een eerste opvallende bemerking uit de statistieken van de balboekjes is dat de populariteit van de wals ook in Antwerpen hoge toppen scheerde. De wals en de afgeleide variaties kwamen op elk balboekje minstens één maal voor. Rekening houdend met een onverdeelde verdeling inzake gegevens, werden op een dansavond doorheen de Belle Epoque (1886-1915, categorie 8 t.e.m. 13) gemiddeld 3 à 4 walsen gedanst.

Dat de wals een koppeldans was die veel mensen kon bekoren, blijkt ook uit een artikel van Rémo in het tijdschrift *Bruxelles Féminin*, gepubliceerd in 1904.

¹⁶⁴ "Waltz," laatst geraadpleegd op 03/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29881?q=nutcracker+flower&search=quikk&pos=1&_start=1#firsthit.

¹⁶⁵ "Ländler," laatst geraadpleegd op 03/05/2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3834>.

¹⁶⁶ Gammond en Lamb, "Waltz"

¹⁶⁷ "Waltz."

“Plus que les autres danses, la valse a toujours été en faveur car par sa nature élégante, aimable et passionnante, elle offre une chorégraphique spéciale, elle présente surtout un grand musical.(...) La faveur du public s’attache à des valses de mouvement plus vif, plus nettement cadencé, d’expression plus discrète, et qui s’affirment plus françaises par l’entraînement, par le rythme et par la grâce ingénue ou fière de leur mélodie.”¹⁶⁸

De raad die Félix Desgranges de muzikanten in 1900 gaf in *La Mode Illustrée* wordt met dit citaat bevestigd van de andere kant van de danszaal.¹⁶⁹ De voorkeur van de dansers ging namelijk uit naar walsen met een duidelijke cadens. Dit duidelijke ritme kon de muzikant bekomen door accenten toe te voegen in de baslijn (cfr. Supra Muzikale Uitvoering).

Varianten

De verschillen tussen alle afgeleiden van de wals zitten hem doorgaans in de accentuering van de tellen. Zo wordt bij de Engelse wals elke tel van de maat voorzien van een klemtoon en verschilt hij van de meest gekende Weense versie van de wals.

De wals kwam werkelijk in alle soorten en maten voor. Het aantal varianten van deze populaire dans is bijna niet te tellen. *La Mode Illustrée* bevestigt in 1900 dat er grote verschillen waren in tempo van de koppeldans naargelang de afkomst van de dansers:

*“Ainsi, pour la valse, nous avons cinq mouvements :
Excessivement lent pour les Américains,
très lent pour les Anglais
lent pour les Autrichiens
assez lent pour les Français dansant la valse dite à trois temps
presque vite pour les Français dansant la valse dite à deux temps”¹⁷⁰*

¹⁶⁸ Remo, “Les Concerts,” *Bruxelles Féminin* 3, nr. 7 (1 april 1904): 13-14.

¹⁶⁹ Desgranges, “De la Danse de Salon, 2^{me} Causerie,” n.p.

¹⁷⁰ Félix Desgranges, “De la Danse de Salon, 3^{me} Causerie,” n.p.

Op deze *valse lente* alleen al, waren meer dan 8 variaties bekend.¹⁷¹ Verder worden ook nog benamingen zoals de elegante ‘Valse Bleue’ en de originele ‘Valse Monte Cristo’ vernoemd.¹⁷² Ondanks deze nieuwe namen, vestigt het modeblad voornamelijk de aandacht op het verschil in tempo.

Maar ook specifieke composities deden hun intrede in het repertoire.¹⁷³ Een eerste variant is de ‘Valse à Deux Temps’ en bestaat uit een *glissé* en een *chassé*. De man leidt de vrouw over de dansvloer. De vele draaiingen kunnen voor duizeligheid zorgen. Perin raadt de lezeressen daarom aan om te variëren in de danspassen. De muziek is en blijft in deze context de referentie om de choreografie juist uit te voeren. Alexandre Perin legt elke pas uit aan de hand van de muziek. Zoals bijvoorbeeld:

“Il faut que le premier pas qui est le glissé soit assez lent pour prendre les deux premiers temps de la mesure et que le chassé qui est le seconde pas soit assez rapide pour ne prendre que le 3^e temps, ce qui fait une longue et une brève, c’est à dire une syncope.”

Ten tweede is er de ‘Valse des Fleurs’. De benaming bloemenwals komt in de muziekgeschiedenis meermaals voor. Igor Stravinsky componeerde in 1914 een bundel genaamd ‘Valse des Fleurs’. Pjotr Iljitsj Tsjaikovski schreef in 1892 voor het ballet ‘De Notenkraker’ eveneens een Valse des Fleurs.¹⁷⁴ Aangezien de eerste vermelding van de ‘Valse des Fleurs’ in de balboekjes pas in 1897 wordt gedaan, is het best mogelijk dat het hier om de compositie van Tsjaikovski gaat. Zekerheid bestaat hierover echter niet en het is evenzeer mogelijk dat de benaming van de wals in de Antwerpse balboekjes toevallig identiek was. Vanaf 1906 duikt tot slot een volgende variant van de wals op in de balboekjes, m.n. de ‘Valse Louis XV’. Deze versie werd gecomponeerd door G. Galimberti en wordt nu nog door draaiorgels uitgevoerd.¹⁷⁵ Indien we de uitvoering van dergelijke draaiorgels herbeluisteren, kunnen we opmerken dat deze betrekkelijk lange compositie na enkele melodische zinnen met *forte* basnoten volledig op gang komt.

¹⁷¹ Alexandre Perin, “Cours de Danse, Variations de la Valse Lente,” *La Mode Illustrée* 45, nr. 6 (7 februari 1904): n.p.

¹⁷² Félix Desgranges, “Guide Musical, Deux Valse – Deux Succès,” *La Mode Illustrée* 18, 6 mei 1900): n.p.

¹⁷³ Gammond en Lamb, “Waltz”

¹⁷⁴ “Waltz.”

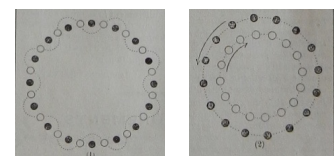
¹⁷⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=MguHcVspiw0>

5.2 Polka & varianten

De polka is een levendige koppeldans met een relatief traag tempo en maatcijfer 2/4 die aanvankelijk een groepsdans was.¹⁷⁶ Het trage tempo (kwartnoot : 88 bpm) dat gelijkaardig was aan dat van een militaire mars, werd stilaan opgetrokken tot 108 bpm.¹⁷⁷ Afhankelijk van de regio bleef het tempo van de polka variëren tussen deze twee uitersten. De oorsprong van de dans wordt toegeschreven aan de Bohemen, maar het is Tsjechië dat een grote rol speelde in de verspreiding van de polka. Net als bij de wals, bevat de polka elegante draai-elementen en had hij een energiek karakter.¹⁷⁸ Heel Europa en zelfs New York raakte in de ban van deze koppeldans die gekenmerkt wordt door korte snelle stapjes.¹⁷⁹ De polka kende een zeer hoge populariteit en vertakte tot veel vernieuwde versies en varianten. België was in 1845 al getuige van de kersverse rage die via de steden stilaan doordrong tot op het platteland.¹⁸⁰

Uit de kwantitatieve analyse van de balboekjes kan geconstateerd worden dat de polka een zeer geliefde dans was. Meer dan 90% van de balboekjes heeft minstens één polka vermeld staan in de danslijst. Rekening houdend met een onverdeelde verdeling inzake gegevens, werden op een dansavond doorheen de Belle Epoque (1886-1915, categorie 8 t.e.m. 13) gemiddeld 2 à 3 polka's gedanst.

Er konden zeer uiteenlopende figuren gedanst worden op polkamuziek, waarbij koppeldansen plaats maakten voor groepsdansen. 'La Chaine des Dames' (afb.) was bijvoorbeeld een figuur waarbij alle koppels in twee grote kringen gingen staan. De vrouwen draaiden in een andere richting dan de mannen, wat voor een mooi visueel effect zorgde. Indien de beschrijving van de dansfiguren complex was, publiceerde men ook figuren bij het artikel ter verduidelijking. De zwarte bolletjes staan hierbij voor de mannelijke dansers, de witte voor de vrouwelijke helft van de aanwezigen op het bal.



¹⁷⁶ "Polka," laatst geraadpleegd op 03/05/2012,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22020?q=polka&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

¹⁷⁷ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 100.

¹⁷⁸ Conyers, "Social Dance"

¹⁷⁹ Jane Bellingham, "Polka," laatst geraadpleegd op 04/05/2012,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5265?q=polka&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit

¹⁸⁰ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 101-105.

Varianten

De polka kent in de balboekjes verschillende benamingen en varianten. Dansmeesters aller landen verzonnen eigen figuren of pasten de gekende choreografie aan.

Vooreerst is er de kreuzpolka. Deze variant was vooral in Duitsland zeer populair.¹⁸¹ Maar ook in Antwerpen was de kreuzpolka een veelvoorkomend gegeven. Vanaf 1896 kwam de kreuzpolka gemiddeld op 1/3 van de dansfeesten voor. Indien deze koppeldans op het programma stond, werd hij volgens de gegevens van de balboekjes doorgaans 1 à 2 maal gedanst per avond.

De berline is een tweede variant van de polka die in 12% van alle onderzochte balboekjes vermeld wordt. De berline heeft in de meeste gevallen maatcijfer 2/4 en wordt ook wel de militaire polka genoemd omwille van zijn Duitse, sombere karakter.¹⁸² In 1894 werd hij voor het eerst gedanst in Parijs en vanaf 1896 komt de koppeldans ook voor op het programma in Antwerpen, waar hij meestal 1 à 2 maal werd gedanst per avond.¹⁸³ *La Mode Illustrée* wijdt in 1895 een artikel aan deze koppeldans en legt uit hoe de berline juist uitgevoerd wordt. De berline is een betrekkelijk eenvoudige dans van 8 maten die bestond uit 2 delen, m.n. *La Coquette* en *La Berline*. De muziek die de choreografie ondersteunde is dezelfde als bij de polka.¹⁸⁴ Alexandre beschreef in *La Mode Illustrée* in 1895 een zeer exacte beschrijving van hoe de dans per maat precies verloopt. Algemeen kan gesteld worden dat deze koppeldans met spring- en draaielementen een intensief gebeuren was. Perin voegde daarom enkele tips toe aan zijn beschrijving opdat de elegantie van de Berline toch behouden bleef.

Ook komt de 'Polka des dames' en de 'Polka Marche' voor in de lijsten. Over de eerstgenoemde zijn geen verdere bronnen te vinden. De Polka Marche daarentegen is een polka met een marskarakter.¹⁸⁵ Deze kruisbestuiving is echter geen verrassende combinatie. De oude klassieke polka kan qua tempo al vergeleken worden met een militaire mars. De adaptatie van een authentieke polka naar een variant met nog meer muzikale kenmerken van de mars was dus snel gemaakt.

¹⁸¹ "Polka," laatst geraadpleegd op 03/05/2012,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22020?q=polka&search=quick&pos=1&_st=1#firsthit

¹⁸² Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique*, 55.

¹⁸³ Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique*, 56.

¹⁸⁴ Alexandre, "Leçons de Danse, La Berline," n.p.

¹⁸⁵ "Polka."

5.3 Lancier

De lancier is een dans van Ierse origine die vanaf de 2^{de} helft van de 19^{de} eeuw ook in Frankrijk voorkwam en wordt gekenmerkt door zijn klasse- en grensoverschrijdende karakter.¹⁸⁶ Hoewel het overzicht koppeldansen en hun relatie tot de sociale klasse van *La Mode Illustrée* in 1905 (cfr. supra), aangeeft dat de lancier een koppeldans was die aansloot bij de gebruiken en gewoonten van de 3^{de} klasse, wees de praktijk echter een andere ontwikkeling uit. De lancier was een dans die alle dansliefhebbers kon bekoren en al snel heel Parijs veroverde. Vanuit muzikaal oogpunt is de lancier een afgeleide van de quadrille en bevatte hij 5 verschillende dansfiguren.¹⁸⁷ Soms kon de lancier op een avondfeest ook vervangen worden door de gelijkaardige quadrille of bourrée, die met meer gevorderde danspassen werd beschouwd als een minder monotoon gebeuren dan de lancier.¹⁸⁸

De lancier wordt op meer dan 80% van de balboekjes vermeld en behoort dus ook tot de populaire dansen. Voor dit type dans is het heel opmerkelijk dat in de periode voor de Belle Époque deze dans nauwelijks vermeld staat op de balboekjes. Het is pas vanaf 1880 dat balboekjes gemiddeld 2 à 3 keer de lancier vermeldde. Ook na de Belle Époque werd tot nog zelfs in de jaren '40 de lancier gedanst op Antwerpse bals.¹⁸⁹

5.4 Galop (Royal)

De galop, ook wel Galop Royal genoemd had Hongaarse roots en was ook een vast onderdeel van een dansavond.¹⁹⁰ De muziek van de galop had maatcijfer 2/4 en werd in een heel snel tempo gespeeld. Omdat de eenvoudige maar zeer levendige dans zeer intensief was, werden de muziekstukken, in tegenstelling tot bijvoorbeeld bij de wals, erg kort gehouden.¹⁹¹ Hoewel de dans in meer dan 80% van de balboekjes vermeld staat, werd hij meestal maar één keer gedanst op een dansavond. Avondfeesten werden zoals aangegeven op onderstaande dans-orde (afb.) doorgaans afgesloten met een galop.

¹⁸⁶ La Danse Traditionnelle Dans L'Est Du Canada: Quadrilles Et Cotillons, Simonne Voyer, pp. 109-113

¹⁸⁷ Andrew Lamb, "Lancers," laatst geraadpleegd op 04/05/2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15933>

¹⁸⁸ "Une Danse à la Mode, La Bourrée," n.p.

¹⁸⁹ Paelinck, "De Populaire Danscultuur in Antwerpen tijdens het Interbellum," 108.

¹⁹⁰ Conyers, "Social Dance."

¹⁹¹ Andrew Lamb, "Galop," laatst geraadpleegd op 04/05/2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10589?q=galop&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>



Waarom deze dans steeds op het einde van een avond werd gedanst, heeft naar alle waarschijnlijkheid te maken met de vrije choreografie, waardoor hij nauwelijks nog een dans maar eerder een ritueel genoemd kan worden. De galop kan vergeleken worden met de huidige uitvoering van de polonaise op dansfeesten. In de praktijk kon de uitvoering van de galop verschillende vormen aannemen. Geleid door een dirigent of een koppel, danste men collectief in cirkels of rijen door de hele zaal. *La Mode Illustrée* beschrijft zo één van de vele figuren: Bij deze dans gingen alle koppels op 2 rijen staan zodat een rij vrouwen tegenover een rij mannen stond. Iedereen hield zijn armen hoog in de lucht en mannen hielden de handen van hun partner vast, waardoor een soort tunnel werd gevormd. Op het teken van de aanwezige dirigent, mochten koppels één voor één gebukt door de handentunnel gaan. Als elk koppel tweemaal de tunnel had doorgelopen werd de dans afgerond.¹⁹²

5.5 Mazurka

Over de schoonheid van de mazurka bestaat geen twijfel. Een Amerikaans danshandboek uit 1905 beschrijft de dans als volgt:

*"The mazurka is, beyond question, the most beautiful social dance of our time. (...) This is true of the dancers of all nations."*¹⁹³

De mazurka is een Poolse koppeldans met een tertiair basisritme. In tegenstelling tot de wals, waarbij de eerste tel sterk benadrukt wordt, moet de muzikant bij de mazurka de tweede en derde noot accentueren.¹⁹⁴

¹⁹² Alexandre Perin, "Leçons de Danses," *La Mode Illustrée* 38, nr. 35 (29 augustus 1897): n.p.

¹⁹³ Friedrich Albert Zorn, Alfonso Josephs Sheafe en Benjamin P. Coates, *Grammar of the dancing art, theoretical and practical: lessons in the arts of dancing and dance writing* (Boston: The Heintzemann Press, 1905), 253.

¹⁹⁴ "Mazurka," laatst geraadpleegd op 04/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18193?q=mazurka&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit



Het (bovenstaande) basisritme van de mazurka bleef steeds hetzelfde maar de melodie gaf ruimte voor variatie en creativiteit.

De mazurka wordt ook in Antwerpen hoe langer hoe meer een vast onderdeel van de dansavonden. Vanaf 1906 staat deze dansvorm op ongeveer de helft van de balboekjes gedrukt. Als de mazurka dan in de avond geprogrammeerd was, werd hij gemiddeld 2 tot 3 keer gedanst op het bal.

5.6 Schottisch

De schottisch is een Duitse dans in 4/4, 2/2 of 2/4 en kon zowel in groep als door duo's worden uitgevoerd.¹⁹⁵ Oorspronkelijk was de schottisch een volksdans, maar al snel groeide hij uit tot een echte trend en veroverde hij de grote steden waaronder Parijs en Antwerpen.¹⁹⁶ Het orkest legde qua ritmische structuur de nadruk op de eerste tel (en ook derde tel indien de schottisch maatcijfer 4/4 had). Dansmeester en auteur Edward Ferrero beweert dat het tempo van de schottisch te traag was om door te breken als populaire dans.¹⁹⁷ Verdere info over het exacte tempo is schaars te vinden. Enkel onderzoeker Friedrich Zorn spreekt zich hierover uit en meent dat een kwartnoot met 54 bpm werd gespeeld indien de schottisch maatcijfer 2/4 had.¹⁹⁸ Ondanks deze assumptie van Ferrero, kan gesteld worden dat de schottisch in Antwerpen een groot aandeel uitmaakte van de dansprogramma's.

De schottisch komt immers bijna op 3/4 van de balboekjes voor. De gegevens die dateren van 1886-1915 tonen aan dat de schottisch gemiddeld 2 à 3 maal werden gedanst op een dansavond.

¹⁹⁵ Pauline Norton en Elizabeth Aldrich, "Schottische," laatst geraadpleegd op 04/05/2012
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2103589?q=schottisch&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

¹⁹⁶ Conyers, "Social Dance"

¹⁹⁷ Edward Ferrero, *The Art of Dancing, Historically Illustrated* (New York: s.n., 1859), 146.

¹⁹⁸ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 169.

5.7 Polonaise

De benaming van de dans doet al vermoeden dat hij zijn oorsprong vindt in Polen. Waarom de naam van de dans dan in het Frans circuleert, heeft te maken met de historische ontwikkeling van de dans. De polonaise verspreidde zich namelijk al snel naar de rest van Europa. Ook Frankrijk geraakte erdoor gefascineerd waardoor deze Poolse dans een eigen leven ging leiden buiten zijn oorspronkelijke landsgrenzen. De polonaise wordt gekenmerkt door zijn tertiair basisritme.¹⁹⁹



De polonaise is een koppeldans die vanaf het begin van de 20^{ste} eeuw zijn vaste plaats veroverd binnen de dansprogramma's. In het begin van de Belle Époque komt deze dans zelden aan bod. Vanaf 1901 wordt de polonaise in 1/3 van de balboekjes vernoemd. Als de polonaise op het programma stond, werd hij doorgaans eenmaal gedanst.

5.8 Quadrille

De quadrille is een Franse dans en werd met 4 dansers uitgevoerd. Bestaande uit verschillende figuren kon de quadrille in maatcijfer variëren van 6/8 naar 2/4.²⁰⁰ Hij kan beschouwd worden als een afgeleide van de 18^{de}-eeuwse contredanse. De populariteit van de polka en wals waren zowaar niet te evenaren, waardoor de quadrille als muzikaal minder interessant bestempeld werd.²⁰¹ Ondanks deze onderschikking aan de polka en de wals, bleef de quadrille vanaf de 2^{de} helft van de 19^{de} eeuw nog tot na de Eerste Wereldoorlog een vast en geliefd onderdeel van de dansavonden.²⁰² Soms werd de quadrille vervangen door de gelijkaardige bourrée.²⁰³ Deze Franse dans was moeilijker dan de quadrille en had een traditioneler karakter.

¹⁹⁹ Stephen Downes, "Polonaise," laatst geraadpleegd op 04/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22035?q=polonaise&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

²⁰⁰ Andrew Lamb, "Quadrille," laatst geraadpleegd op 31/03/2011, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22622?q=quadrille&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

²⁰¹ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 105.

²⁰² Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, 106.

²⁰³ "Une Danse à la Mode, La Bourrée," n.p.

Op meer dan 60% van de onderzochte balboekjes staat de quadrille vermeld. De quadrille werd soms zelfs tot 4 keer toe op één avond gedanst. Rekening houdend met het onverdeeld aantal gegevens doorheen de Belle Epoque, staat vanaf 1891 tot 1915 deze dans gemiddeld 2 keer geprogrammeerd per avond.

5.9 Redowa

De dansvorm redowa is van Tsjechische oorsprong en heeft doorgaans een tertiair ritmepatroon.²⁰⁴ Net zoals de mazurka is hij van Oost-Europese afkomst en vertonen de redowa en mazurka veel muzikale gelijkenissen.²⁰⁵

Deze koppeldans staat op meer dan 3/4 van de balboekjes vermeld en werd in het begin van de Belle Epoque gemiddeld 2 tot 3 maal per avond gedanst. Naar het einde van de deze periode is de redowa nog steeds vertegenwoordigd, maar staat hij toch minder frequent vermeld dan voorheen.

5.10 Contredanse

De contredanse is een 18^{de}-eeuwse Franse dans in maatcijfer 2/4 of 6/8. Van de dansnaam kan gezegd worden dat deze in de Belle Epoque zijn laatste adem uitblies en met een nieuwe naam (quadrille) door het dansleven ging.²⁰⁶ Het aantal dansers kon bij de uitvoering sterk variëren naargelang het land en de periode waarin de contredanse werd gespeeld. De dans had een monotoon karakter en moest op het einde van de 19^{de} eeuw al snel plaatsmaken voor onder andere de populaire polka.²⁰⁷ Deze opmerkelijke evolutie is ook zichtbaar binnen de populariteit van de contredanse in Antwerpen. Deze dans was in de eerste helft van de 19^{de} eeuw een gevestigde waarde. Uit het kwantitatief onderzoek van de balboekjes is merkbaar dat de beginjaren van de Belle Epoque de contredanse nog op ongeveer de helft van de avondfeesten gemiddeld 2 maal gedanst werd.

²⁰⁴ John Tyrrell, "Redowa," laatst geraadpleegd op 05/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23038?q=redowa&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit,

²⁰⁵ Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, 106.

²⁰⁶ Elizabeth Aldrich, "Contredanse," laatst geraadpleegd op 07/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2092959?q=contredanse&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit,

²⁰⁷ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 97.

Vanaf 1896 werd de dansvorm echter niet meer gedrukt op de balboekjes. Hoewel de benaming 'contredanse' al snel verdwijnt uit de balboekjes, bleven de dansfiguren verbonden aan dit genre nog een tijdje doorleven.²⁰⁸

5.11 Troïka

De troïka is een Russische dans die een buitenbeentje vormt ten opzichte van de andere dansen die vermeld staan op de Antwerpse balboekjes. Hij is noch een koppeldans zoals de wals, noch een groepsdans zoals de quadrille. De troïka werd doorgaans door één man en twee vrouwen gedanst en bestaat, op enkele regionale verschillen na, voornamelijk uit bijtrekpassen. De troïka werd in België voor het eerst gesignaleerd door Wim Bosmans in een balboekje dat dateert van 1889.²⁰⁹ Wat de aanwezigheid van de troïka in Antwerpen betreft, is een opvallende ontwikkeling zichtbaar. In het begin van de Belle Époque (1886-1900) wordt deze dans geen enkele keer vernoemd in de dansboekjes. Pas vanaf 1901 wordt de troïka gedanst en goed vertegenwoordigd in de statistieken met 1 à 4 vermeldingen per balboekje.

5.12 Pas de Quatre

De pas de quatre is een goed voorbeeld van hoe podiumkunsten topdown de sociale dansscènes beïnvloedde. Aanvankelijk was deze dans een compositie van Cesare Pugni in combinatie met een choreografie van Jules Perot en ging hij in 1845 in Londen in première. De pas de quatre werd in de eerste plaats gecreëerd om de virtuositeit van 4 ballerina's in de verf te zetten.²¹⁰ Later evolueerde hij naar een gepopulariseerde en vereenvoudigde volksdans waardoor hij op ongeveer 10% van de balboekjes één keer vermeld staat. De pas de quatre kan beschouwd worden als een variant op de wals en bestond net zoals de Berline uit 2 verschillende delen. Het eerste deel betrof een vernieuwend deel van 2 maten en was het typerende 'pas de quatre'-deel van deze koppeldans. Het 2^{de} deel van deze choreografie was identiek aan de danspassen van de wals en bestond eveneens uit 2 maten. Dit patroon werd herhaald en wordt vooral gekenmerkt door een gevorderd voetenwerk.

²⁰⁸ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 101.

²⁰⁹ Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, 109.

²¹⁰ "Ballet," laatst geraadpleegd op 07/05/2012,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46700#S46700.2.2>

De pas de quatre kon gedanst worden op muziek met zowel een binair als een tertiair ritme, maar werd doorgaans op specifieke pas de quatre-muziek of op een schottisch uitgevoerd.²¹¹

5.13 Cotillon

Over de oorsprong van de cotillon bestaat enige twijfel. Er kan met zekerheid gezegd worden dat hij afstamt van de Franse contredanse en vervolgens een eigen leven is gaan leiden. Of deze Franse klassieker nu ondergedompeld is in de Duitse of de Engelse traditie laat ik hier in het midden. Wel is zeker dat de cotillon een rasechte Europese dans is met zeer veel verschillen naargelang de regio en periode. Men kan stellen dat de koppeldans die met 11 vermeldingen in de onderzochte balboekjes doorheen de Belle Epoque in Antwerpen slechts af en toe werd gedanst. Deze dans bestaat uit zeer uiteenlopende figuren en werd doorgaans op walsmuziek uitgevoerd.²¹² Oorspronkelijk werd deze dans aan het hof uitgevoerd en fungeerde hij als een gesublimeerd duel tussen twee rivaliserende mannen. De dansvloer transformeerde naar een arena en liet de adellijke mannen van hun meest virtueuze kant zien. Behendigheid en kracht waren in de context van zulke choreografische toernooien in salons de twee maatstaven voor wie de overwinning op zijn naam wou schrijven. Men kan stellen dat de cotillon in feite een *dance-battle avant-la-lettre* was.

Later evolueerde de cotillon naar een zeer gevarieerde koppeldans en ging hij deel uitmaken van het volkse dansrepertoire. De cotillon bestond uit een aantal dansfiguren die door de hele groep werden gedanst. Deze figuren werden afgewisseld door kleinschalige figuren en de vertrouwde walspassen. Niet elke figuur vereiste grondige kennis en vaardigheden van het dansen. Een deel van deze variaties hadden veel weg van spelletjes en hinkelparcours. Van eenvoudige kinderspelletjes werd al dan niet een volwassen versie gemaakt om ook deze naast de virtueuze figuren te integreren in het dansprogramma. Hoe en wanneer de dansduo's precies een dansfiguur moesten beginnen of afronden werd aangegeven door een ceremoniemeester. Hij coördineerde het verloop van (onder andere) de cotillon en klapte in zijn handen, of op een tamboerijn, indien een overgang werd gemaakt naar een volgende variatie. Enkele figuren die onder de categorie van cotillon vallen zijn 'Les fleurs et les animaux', 'Les quatre coins', 'La Chenille', 'Le Colin Maillard', 'Le Labyrinthe', 'La Surprise',

²¹¹ Alexandre Perin, "Leçons de Danse, Le Pas de Quatre," *La Mode Illustrée* 36, nr. 23 (9 juni 1895): n.p.

²¹² Alexandre Perin, "Leçons de Danse, Le Cotillon," *La Mode Illustrée* 38, nr. 4 (24 januari 1897): n.p.

etc. Enkele van deze figuren zullen hieronder besproken worden. Omdat het irrelevant is om alle variaties even uitgebreid aan bod te laten komen, wordt hieronder op een aantal verschillende beschrijvingen gefocust. De lijst aan dansfiguren in *La Mode Illustrée* is met 56 verschillende schetsen gigantisch. Een competente ceremoniemeester die op een dansavond alles in goede banen leidt was dus onontbeerlijk.

Wat de cotillon zo bijzonder maakt, is de omkering van de mannelijke en vrouwelijke rollen. Niet langer de galante man werd geacht een vrouw uit te nodigen voor een dans, de keuze lag daarvan in de plaats letterlijk in de hand van de vrouw. In de eerste dansfiguur 'Le choix des dames' werd namelijk een grote kring gemaakt. De dirigent duidde een aantal vrouwen aan die in de kring mochten staan en een man kiezen. Van zodra de keuze was gemaakt, waren de volgende vrouwen aan de beurt, tot de kring verder uitdunde en uiteindelijk verdween.

De figuren die Alexandre Perin publiceert in zijn 'Leçons de danse' in *La Mode Illustrée* zijn zeer gevarieerd. De cotillon was alles behalve een monotone dans en ging niet snel vervelen. Om het dynamische karakter te behouden sprong men creatief om met dansen. Zo is het bij sommige figuren opmerkelijk dat men gebruik maakte van attributen. Ten eerste is er de dansfiguur 'Le Coussin' waarvan de naam al doet vermoeden dat de dirigent een kussen ging bovenhalen. De dirigent in kwestie legde kussens voor de dames in de zaal. Mannen konden een vrouw ten dans vragen door letterlijk op hun knieën te vallen voor de vrouw. Indien de vrouw instemde, liet ze het kussen liggen en begaf ze zich met haar aanbieder naar de dansvloer. Indien de vrouw niet zo gesteld was met het aanzoek, mocht ze het kussen wegtrekken. De man liep zo letterlijk een blauwtje op aan de knieën en had zijn kans verkeken.²¹³ Ook met andere attributen kreeg de man het op een dansavond soms hard te verduren. De ceremoniemeester zorgde naast een kussen ook stevast voor een zakje gevuld met rijst of poeder.²¹⁴ Bij dit onderdeel van de cotillon moest een vrouw in het midden van het salon gaan zitten. Mannen mochten haar vanaf dat moment ten dans vragen. Van zodra beide partijen het konden vinden met elkaar, mochten ze een wals dansen. Indien de danspartner de vrouw echter niet aanstond, mocht ze het zakje poeder in het gezicht van de man gooien. Ten derde is er de figuur, of beter gezegd het spelletje, 'Les

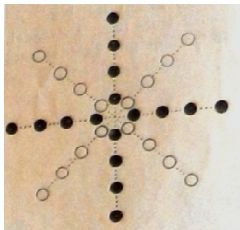
²¹³ Alexandre Perin, "Leçons de Danses, Le Coussin," *La Mode Illustrée* 38, nr. 16 (18 april 1897): n.p.

²¹⁴ Alexandre Perin, "Leçons de Danses, Les Coussins," *La Mode Illustrée* 38, nr.25 (20 juni 1897): n.p.

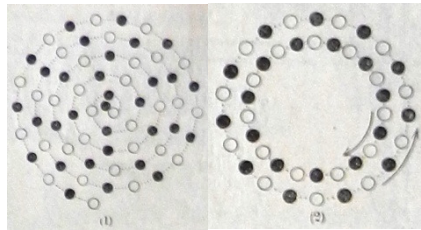
Pincettes'. Twee mannen kregen bij dit spel een pincet van de dirigent. Hiermee moesten ze zo snel mogelijk een muntstuk, gegooid door een vrouw, kunnen grijpen van de grond. De eerste die het muntstuk kon vastgrijpen, mocht met de betreffende dame walsen. Verder is er nog de dansfiguur 'La Balle'.²¹⁵ Een dame gooide willekeurig een bal, die ze van de dirigent had gekregen, in de zaal. De man die hem als eerste kon vangen, had de eer met haar te walsen. Tot slot komen nog vele andere attributen zoals een blinddoek, een hoed, stoelen, lepeltjes, aardappelen, kaarsen, boeken... aan bod.²¹⁶

Deze ludieke spelletjes werden afgewisseld met meer gevorderde dansfiguren. Gaande van spiralen tot molens, rijen, kringen en doolhoven kon de cotillon zeer geometrische vormen aannemen.

Le Moulinet Surprise



Le Serpent:



5.14 Andere dansen

De balboekjes geven nog vele andere dansvormen en benamingen aan. De meest frequente vermeldingen werden reeds besproken. Naast de 15 aangehaalde dansen werden volgende dansen sporadisch neergeschreven in de balboekjes:

Pas des Patineurs (een schottisch), Universel, Prince Impérial, Ostendaise (een polka), Berceuse, Tempête, Sicilienne, Schaatsenrijderspas (een schottisch), Rheinländer Des Dames, Pas de Trois, Panachée, , Mousquetaire (een quadrille), Les Révérences, L'arrosage, Farandole, Danse des Canaris, Chahut, Carré du cercle, Apachendans, etc.

²¹⁵ Perin, "Leçons de Danses, Les Coussins," n.p.

²¹⁶ Alexandre Perin, "Leçons de Danses, La Liseuse," *La Mode Illustrée* 38, nr. 33 (15 augustus 1897): n.p.

5.15 Quadrille américain

Tot slot is er nog de quadrille américain, die de ideale overstap vormt naar de bespreking van de Amerikaanse invloeden. De quadrille is een bijzonder geval binnen de Westerse traditie en duidt mooi de overgang aan die wordt gemaakt in de Belle Epoque. De trans-Atlantische fascinatie is merkbaar in de aanpassing van de benaming van de eigen quadrille.

Hoewel de titel doet vermoeden dat een beschrijving volgt van Amerikaanse cultuurelementen of danspassen, volgt er geen enkel woord dat ook maar iets te maken heeft met het Amerikaanse continent. Een beschrijving in het danswoordenboek uit 1895 van G. Desrat beschrijft de koppeldans als volgt:

*“Le quadrille américain est de création nouvelle et ne date guère que de 1879. Pourquoi l’avoir baptisé du mot ‘américain’ et n’a aucune ressemblance avec les quadrilles dansés dans les États-Unis? New York, Boston et toutes les grandes cités se contentent de notre quadrille français, des lanciers et de leurs valse bostonnées. Selon toute apparence, le quadrille doit être dû à l’imagination de quelques amateurs qui, avides de remplacer la tristesse de notre contredanse, ont fait un choix de figures du cotillon; ils ont eu raison, car ils ont converti la tristesse en folle gaieté.”*²¹⁷

De quadrille américain is dus een traditionele Europese quadrille die door enkele amateurs werd aangepast en vervolgens een hippere benaming kreeg. Zowel muzikaal als wat de choreografie betreft zijn er derhalve geen Amerikaanse elementen in op te sporen. De nieuwe benaming wijst hierbij enerzijds op de nood aan nieuwe, minder ernstige dansen dan het beperkte Europese repertoire en anderzijds op de positieve vooruitstrevende blik die men vanuit West-Europa had op het Amerikaanse continent.

In *La Mode Illustrée* wordt de quadrille américain zeer gedetailleerd beschreven. De grote dansmeester Auguste Perin legt stap voor stap uit hoe de dans gedanst moest worden en welke variaties er allemaal bestaan. Ook hieruit wordt niet gesproken over Amerika en blijkt dat het continent in se niets te maken had met deze koppeldans.²¹⁸

²¹⁷ Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique*, 11.

²¹⁸ Alexandre Perin, “Leçons de Danse, le Quadrille Américain,” *La Mode Illustrée* 36, nr. 20 (19 mei 1895): n.p.

5.16 Westerse danstraditie in Amerika

Niet alleen kwam Antwerpen in aanraking met Amerikaanse invloeden. Het assimilatieproces was een tweerichtingsverkeer waarbij ook de Verenigde Staten geconfronteerd werden met de West-Europese danstraditie.²¹⁹ De culturele invloed was aldus wederzijds en zorgde ervoor dat Amerika mutatis mutandis ook een Europeanisering kende. Een danshandboek beschrijft zodoende een dansfeest dat plaatsvond in Salt Lake City, de hoofdstad van deelstaat Utah, als volgt:

*“En fait de bals singuliers, je ne saurais oublier celui que donnèrent, par delà les mers, les Mormons réunis à Salt Lake City. L'élément dominant était, d'ailleurs, l'élément européen, anglais, écossais, irlandais, scandinave et allemand. (...) On dansa nombre de Menuets, de Quadrilles, de Cotillons et même une Valse, danse généralement prohibée comme dangereuse.”*²²⁰

Niet alleen de Verenigde Staten ondergingen een Europese inductie. Ook in Latijns-Amerika doken Europese koppeldansen op. Naast de 4 aangehaalde dansvormen (menuet, quadrille, cotillon en wals) in bovenstaand fragment, is ook geweten dat de polka en schottisch op het Amerikaanse continent gestrand waren.²²¹

²¹⁹ Henry Raynor, *Music & Society since 1815* (London: Barrie & Jenkins Ltd, 1976), 178.

²²⁰ Gaston Vuillier, *La Danse* (Paris: Hachette et Compagnie, 1898), 338.

²²¹ Boone, *Traditionele Vlaamse volksliederen en dansen*, 168.

6 Amerikaanse toevoeging

Antwerpen werd in de Belle-Epoque overspoeld door nieuwe dansen van over heel het Amerikaanse continent. Zowel het noorden als het zuiden hadden aandeel in deze culturele vervlechting. Dat blijkt ook uit een dansboek van Parijs dansmeester Francis de Miomandre:

*“On dansa d’abord ce qu’on avait sous la main: c’est-à-dire, ces qu’on connaissait d’avant-guerre : la valse à figure, le one-step, le foxtrott, le tango, la maxixe brésilienne.”*²²²

De lijst dansvormen van het Amerikaanse continent die de Europese traditie aanvulde is in werkelijkheid nog veel langer. Deze uitbreiding van het dansrepertoire met vreemde elementen was beslist een verrijking voor de Antwerpse danscultuur die in het begin van de Belle Epoque volbloed Europees was. Amerika had een hip imago waardoor soms te pas en te onpas de term ‘Amerikaans’ werd gebruikt om dans modieuzer te maken (cfr. quadrille américain). De Amerikaanse toevoegingen aan de inheemse danstraditie viel echter niet overal in goede aarde. In Parijs werd bijvoorbeeld in 1905 de ‘Association pour la Rénovation de la danse en France et le retour aux nobles traditions’ opgericht ter bestrijding van vreemde invloeden.²²³ Niet alleen de kleinschalige invloed van de onbeschaafde lagere klasse kon de danstraditie schade berokkenen, ook de trans-Atlantische invloeden werden erkend als een bedreiging voor de adellijke cultuur. Kort gezegd:

*“En matière de danse, tout ce qui est exagéré est une hérésie, du moins dans un pays comme le nôtre qui est par excellence celui des bonnes manières et du bon goût.(...) A plus forte raison, la danse nègre dont, un instant, on eut le caprice de s’engouer.”*²²⁴

Niet-westerse dansen werden in de conservatieve adellijke kringen beschouwd als ketterij. De zoektocht naar vernieuwing in de danscultuur werd wel erkend: Europa had daadwerkelijk nood aan verandering om de dynamiek te behouden. Zo blies de Amerikaanse traditie nieuw leven in de Europese danscultuur van de Belle Epoque. Men ging deze vernieuwingen aanvankelijk op twee verschillende manieren zoeken.

²²² De Miomandre, *Danse*, 59.

²²³ “Une Danse à la Mode, La Bourrée,” n.p.

²²⁴ “Une Danse à la Mode, La Bourrée,” n.p.

De eigen lokale culturen boden enerzijds nieuw dansmateriaal aan en konden, na enkele aanpassingen, overgenomen worden door het grote publiek (cfr. Top-down & bottom-up proces). Anderzijds rekende men voor vernieuwingen op het creatieve brein van de dansmeesters die nieuwe creaties zouden lanceren. Andere ontwikkelingen in de danscultuur die zich buiten de landsgrenzen voordeden, zwoor men initieel radicaal af. Ze werden afgeschilderd als negatieve verschijnselen die de eigen West-Europese danscultuur besmetten. Zo werk ook heel specifiek de Amerikaanse inspiratiebron vermeld als een invloed die het Europese dansschoentje deed wringen. Men zag het trans-Atlantisch kopieergedrag in de tweede helft van de 19^{de} eeuw eerder als een tijdelijk fenomeen. Van zodra deze dansbron uitgeput was, zou men volgens *La Mode Illustrée* algemeen de fout inzien en teruggrijpen naar de eigen traditie.

6.1 Amerikaanse troeven

Europese dansen zoals de contredanse werden in de Belle Epoque bestempeld als ernstig, beheerst, verheven, verouderd... en kregen wel eens het verwijt een saaie reputatie te hebben. Europese dans had duidelijk nood aan vernieuwing en Amerika kon deze vraag beantwoorden met een uitgebreid en vernieuwend aanbod aan koppeldansen. Verbonden aan sociale codes waren dansen een proces van interactie. Dit proces heeft met de invloed van Amerikaanse dansmuziek een ingrijpende metamorfose ondergaan. Men kan stellen dat de Amerikaanse danstraditie 2 belangrijke verdiensten op zijn naam kan zetten. Ten eerste zorgden dansen als de tango ervoor dat het lichamelijke contact tussen de partners intenser werd. Naast dit sensuele aspect ligt Amerika ook aan de basis van de introductie van de zwarte cultuur in Europa.

Vooreerst werden de afstandelijke gebruiken en het conforme gedrag versoepeld. Het conventionele interactiepatroon dat onlosmakelijk verbonden was met de Europese danstraditie onderging een sterke verandering. Bij de studie van dergelijke sociale interactie wordt rekening gehouden met externe factoren uit de omgeving, in dit geval de nieuwe Amerikaanse cultuur, die vervolgens mee het menselijk gedrag bepalen.²²⁵ Op de dansavonden in Antwerpen in de Belle Epoque was er zeker en vast sprake van

²²⁵ Piet Bracke en Herman Brutsaert, *Sociologie* (Gent: Academia Press, 2009), 5.

interactieprocessen tussen voornamelijk mannen en vrouwen. Algemeen wordt sociale interactie doorgaans omschreven als een wederzijdse beïnvloeding tussen personen door middel van handelingen met een symbolische betekenis.²²⁶ Het 'dansen' was dus zeker en vast een vorm van sociale interactie waarbij de betrokken partijen actief handelden. Omdat dansen geen actie is die gefundeerd was in levensnoodzakelijke behoeften, kan gesteld worden dat het een zekere symbolische lading bevatte en zich op een secundair niveau afspeelde. Iedereen geeft een eigen interpretatie aan de gemaakte bewegingen die onderhevig zijn aan de situering van de individuen in de tijd en de ruimte en worden mede gestuurd door persoonlijke visies.²²⁷ Dansen kan dus vooral geassocieerd worden met het culturele aspect van een maatschappij en is een aangeleerd gegeven met een consistent karakter.²²⁸ Dit complexe proces kan mede tot stand komen door muziek. De complexe samenhang van individuele en culturele belevenis van koppeldansen wordt door de geleidelijke integratie van Amerikaanse dansen nog ingewikkelder.

De regels omtrent lichamelijk contact veranderden waardoor men vrijer kon omspringen met de vastgeroeste conventies van de traditie. Sociale codes werden soepeler en preutse koppeldansen maakten stilaan plaats voor intensere contacten. Bij Europese koppeldansen mochten mannen en vrouwen hoogstens elkaars handen vasthouden en dansten ze zelfs voornamelijk zonder enig lichamelijk contact tegenover elkaar. Amerika bracht verandering hierin. Bij de komst van de boston legde de man bijvoorbeeld zijn hand op de heup en dansen werd minder beheerst en minder houderig. De gecontroleerde bewegingen en de ijzeren discipline maakte plaats voor een meer gemoedelijke sfeer. Deze Amerikaanse troef zorgde echter ook voor opschudding en lag mede aan de basis voor de conservatieve reacties die op de nieuwe rage volgde. De Katholieke kerk was niet gediend met deze wulpse versoepeling en gaf nog tot in de jaren '20 kritiek op het libertijnse gedrag van dansers.²²⁹

Daarnaast was de introductie van de zwarte danscultuur in de Belle Epoque ook een belangrijke vernieuwing die via Amerikaanse invloeden zijn intrede deed in steden zoals Antwerpen. Dansen zoals de charleston (cfr. infra) vertonen veel kenmerken van de Afro-Amerikaanse cultuur. Hoewel deze dans van 'de negers' eerst werd geëuropeïiseerd

²²⁶ Bracke en Brutsaert, *Sociologie*, 8.

²²⁷ Frith, *Popular Music: Music and society*, 325.

²²⁸ Bracke en Brutsaert, *Sociologie*, 34.

²²⁹ Paelinck, "De Populaire Danscultuur in Antwerpen tijdens het Interbellum," 72-73.

alvorens hij zich verspreidde tot in Vlaanderen, zijn deze koppeldansen al een eerste introductie van een andere etniciteit in de Europese danstraditie.²³⁰

6.2 Cross-culturele samenstelling

De culturele samenstelling van de Amerikaanse dansen kon zeer sterk variëren. Binnen de V.S. kan er ten eerste al een onderscheid gemaakt worden tussen de Noordelijke en de Zuidelijke deelstaten door hun verschil in landbouwstructuren en tolerantiedrempel. In het zuiden van de V.S. hadden plantagehouders ten eerste gigantische oppervlaktes onder hun hoede. Landbouw was een grootschalige onderneming die vroeg om een talrijk slavencorps. Deze slaven, voornamelijk afkomstig van het Afrikaanse continent verbleven in grote groepen onder het toezicht van de blanke bazen. De grootte van de groepen slaven zorgde ervoor dat, in tegenstelling tot het kleine aantal inwijkelingen in het noorden, onderhouden van de eigen cultuur mogelijk bleef. Ook vond na de afschaffing van de slavernij in 1886 een collectieve verhuizing plaats van Afro-Amerikanen naar de grootsteden.²³¹ Op zoek naar werkgelegenheid en een hogere welvaart trok men o.a. naar New York en Boston en werden Amerikaanse steden een zeer heterogeen broeinest voor culturele en muzikale ontwikkelingen.²³² Afrikaanse invloeden doofden aldus niet uit en gingen zich mede dankzij de relatief hoge tolerantie van de Amerikaanse bevolking en een grootschalige verhuizing vermengen met de oorspronkelijke cultuur.²³³

Maar niet elke dans afkomstig van de Verenigde Staten bevatte Afrikaanse invloeden. Nieuwe handelsrelaties (Groot-Brittannië – Argentinië), migratie, koloniale expansie en industrialisatie zijn de voornaamste oorzaken van de hybridiseringsprocessen.²³⁴ De industrialisatie in Europa bracht schrijnende toestanden en sociaal—economische wansituaties met zich mee. De politiek promootte emigratie en zorgde voor een zeer grootschalige volksverhuizing van Europa naar het Amerikaanse continent.²³⁵

²³⁰ Paelinck, "De Populaire Danscultuur in Antwerpen tijdens het Interbellum," 73

²³¹ Huib Billiet, *Breek je Rumba Dans met Salsa, Muziek uit Cuba* (Leuven: Uitgeverij Van Halewyck, 2000), 25.

²³² Norton, Sheriff en Katzman, *A People & A Nation*, 495.

²³³ Conyers, "Social Dance"

²³⁴ Janny De Jong, Gé Prince en Hugo S'Jacobs, *Niet-westerse geschiedenis* (Assen: Van Gorcum, 1998), 125.

²³⁵ Arne Birkenstock en Helena Rüegg, *Tango, de bewogen geschiedenis van een dans*, vert. Goverdien Hauth-Grubben (Antwerpen: Uitgeverij de Arbeiderspers, 1999), 20.

Zeer veel Europeanen kwamen terecht in o.a. Argentinië en vermengden zich met de plaatselijke bevolking. Deze etnische mix uitte zich ook op cultureel en muzikaal vlak en bracht interessante mengvormen met zich mee. De West-Europese traditie kon bijvoorbeeld in het begin van de 19^{de} eeuw overgenomen worden door de (Latijns-)Amerikaanse cultuur om vervolgens in een aangepaste Amerikaanse versie terug naar Europa te verhuizen. De roots, geschiedenis en afkomst van koppeldansen die men vandaag toeschrijft aan een bepaalde cultuur kunnen in bespreking van onderstaande dansvormen dan ook sterk verschillen.

Tot slot kan het complexe interactieproces verduidelijkt worden met de volgende metafoor van Peter Burke:

“In dit tijdperk voor culturele ontmoetingen stellen taalkundigen steeds meer belang in een proces dat ze ‘creolisering’ noemen, de convergentie van twee talen waardoor een derde wordt gevormd, vaak met de grammatica van de ene taal en het idioom van de andere. Cultuurhistorici vinden dit concept steeds nuttiger bij het onderzoek naar de gevolgen van ontmoetingen op terreinen zoals (...) muziek (...).”²³⁶

6.3 Verenigde Staten

Vanuit deze visie, gecombineerd met de informatie gestileerd uit een archiefonderzoek gesitueerd in Antwerpen, focus ik me in dit onderzoek tot de invloed van de Verenigde Staten als belangrijkste vertegenwoordiger van de invloed van Amerikaanse dansmuziek op de Europese. Ronald Inglehart benadrukt eveneens het prioritaire belang van de V.S. inzake de trans-Atlantische culturele banden:

“The Atlantic Alliance, of course, consists of more than the United States. (...) But the United States are the strongest member of the alliance.”²³⁷

Ook de balboekjes bevestigen namelijk de tendens dat in de Belle Epoque de Verenigde Staten het grootste aandeel hadden in de culturele Atlantische Alliantie met West-Europa.

²³⁶ Burke, *Cultural History*, 173.

²³⁷ Inglehart, *Culture Shift in Advanced Industrial Society*, 405.

De dansstijlen die in deze context van groot belang zijn en hier dus worden uitgediept zijn Boston, Ragtime, Cakewalk, Foxtrot, One-step, Two-Step, Yankee, Charleston en gaby glide.²³⁸ Ondanks de superieure rol van de Verenigde Staten, hadden ze geen volledig cultureel monopolie in West-Europa en Antwerpen. Latijns-Amerika had eveneens een zeer waardige culturele impact op het Europese continent. Wat de danscultuur betreft, kende Antwerpen in de Belle Epoque een Latijns-Amerikaanse invloed onder de gekende Braziliaanse maxixe, Argentijnse tango en de Tao Tao.²³⁹

6.3.1 Boston

Boston is niet alleen de bloeiende hoofdstad van deelstaat Massachusetts maar ook een eerste voorbeeld van Amerikaanse ballroomdansen uit de jaren 1870 die tot in Europa en Antwerpen is geraakt.²⁴⁰ Al snel werd hij deel van de Engelse danstraditie om in de jaren 1900 ook het Europese vasteland te bereiken. De boston wordt gekenmerkt door een relatief traag tempo en is een afgeleide van de wals.²⁴¹

Indien we de statistieken van de balboekjes bekijken, wordt de beginnende invloed van Amerikaanse dansmuziek op de Antwerpse bals meteen heel duidelijk. Boston wordt slechts in 3% van de gevallen vernoemd en was dus in tegenstelling tot de West-Europese dansen nog lang geen gevestigde waarde op een dansavond. Indien de boston gedanst werd, bleef dit bij één keer. Het is pas vanaf 1911 (categorie 13 en 14) dat de dans een bod komt op het programma. Deze gegevens wijzen erop dat de culturele overdracht omtrent deze dans in de Belle Epoque zijn prilste stadium kende. De trans-Atlantische transfer wordt toegeschreven aan een dansmeester waarvan enkel de initialen W.L. bekend zijn. Hoewel nu de informatie omtrent zijn identiteit beperkt is en men niet met zekerheid kan zeggen wie erachter schuilt, staat hij beter bekend onder de bijnaam 'père du boston'.

Op 30 juni 1895 publiceert *La Mode Illustrée* een dansles van dansmeester Alexandre Perin. Daaruit kunnen we besluiten dat de boston in West-Europa op walsmuziek werd gedanst. De boston bestaat uit 2 delen, een '*pas pour tourner à droite*' en een '*pas pour tourner à*

²³⁸ Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, 112.

²³⁹ Vanistendael, "Erfgoed en vermaak, de relatie van sociale danscultuur met ontspanningsarchitectuur in de 20^{ste} eeuw," 3.

²⁴⁰ Raynor, *Music & Society since 1815*, 164.

²⁴¹ Joseph Horowitz, "Boston," laatst geraadpleegd op 07/05/2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03675>

gauche'. De boston wordt dankzij de glijdende passen en vele draaien gekenmerkt door levendigheid. De 2 gemakkelijke basisstappen zorgen ervoor dat de boston siert in zijn eenvoud. Perin was zich ook bewust van het sobere karakter. Om geen monotoon en afgevlakt resultaat te bekomen, besluit hij zijn dansbeschrijving van de boston dan ook met:

*"Pour conserver au Boston son caractère et son élégance, il faut varier le pas constamment."*²⁴²

Ook op 26 mei 1912 publiceert *La Mode Illustrée* een volgend artikel over de boston. Hieruit blijkt nogmaals dat de boston nog vele varianten kende. De double boston kende dankzij verschillende dansleraars zeer uiteenlopende varianten. De danspassen waren dan ook vaak voer tot discussie onder lezers van het modetijdschrift. Over de oorsprong van de Amerikaanse koppeldans was men het wel eens:

*"(...) Le véritable double-boston doit son origine au Pas Canadien. Ce pas se danse encore assez souvent par les gens qui l'ont appris au début: il est caractérisé par le demi-cercle formé sur la gauche, par le pied gauche soulevé, le poids du corps reposant sur le pied droit."*²⁴³

6.3.2 Ragtime

Ragtime is een genre dat veel meer composities omvat dan alleen de hier besproken dansmuziek. Het bevat altijd een gesyncopeerd ritme en kan geassocieerd worden met een bepaalde stijl van piano, zoals het bekende 'The Entertainer' van Scott Joplin.²⁴⁴ De instrumentatie kon echter uitgebreid worden en het maatcijfer kon variëren van 2/4 tot 4/4.

Een groot verschil tussen de West-Europese danstraditie en de Amerikaanse ragtime is de manier waarop het voetenwerk wordt uitgevoerd. Bij koppeldansen zoals de wals werden de danspassen zo elegant en licht mogelijk uitgevoerd. De dansers trippelden aanvankelijk als het ware over de vloer en gaven blijk van hun beheerste en virtuoze vaardigheden. Met de komst van onder andere de ragtime ondergaat deze sierlijke stijl een sterke verandering en stampten de dansers hard mee met hun voeten op het ritme van de maat.²⁴⁵

²⁴² Alexandre Perin, "Leçons de Danse, Le Boston," *La Mode Illustrée* 36, nr. 26 (30 juni 1895): n.p.

²⁴³ Ghital, "Une Leçon de Danse," n.p.

²⁴⁴ Edward A. Berlin, "Ragtime," laatst geraadpleegd op 10/05/2011, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22825?q=twostep&search=quick&pos=8&start=1#firsthit>

²⁴⁵ Paelinck, "De Populaire Danscultuur in Antwerpen tijdens het Interbellum", 97.

De ragtime is een dans die ook maar één maal in het volledige bestand voorkomt. Hij werd net als de Onestep ook op het bal gedanst op 26 mei 1918.

6.3.3 Cakewalk

De cakewalk, ook wel bekend als de *danse du gâteau*, is een koppeldans die gekenmerkt wordt door zijn gesyncopeerde ritme in de helft van de maat.²⁴⁶ In plaats van een gesyncopeerd ritme dat zich over de hele maat verspreid, wordt de syncope hier alleen in de eerste tel toegepast.²⁴⁷



Zowel wat de vorm als wat de historische achtergrond van de cakewalk betreft, zijn er weinig gelijkenissen te vinden met de mars van John Philip Sousa, hoewel deze zich daar ook aan waagde met zijn band.²⁴⁸ Deze dans heeft Afrikaanse roots en is afkomstig van de slaven in Amerika.²⁴⁹ Niet alleen het humoreske karakter van de muziek onderscheidt de cakewalk van de serieuze Washington Post. Ook de context waarin deze muziek gespeeld werd, staat in sterk contrast met de militaire mars van Sousa. Slaven probeerden aanvankelijk namelijk hun blanke Westerse gezagvoerders te ridiculiseren. De cakewalk is dus een parodie op de keurige paardansen van de Europese traditie en moest mensen amuseren.²⁵⁰ Gegoten in een competitie werd deze dans door verschillende paren uitgevoerd om zo op het einde van de avond tot een winnaar te komen. Deze winnaar kreeg een cake als prijs, waardoor deze dans sindsdien dan ook de 'Cakewalk' als naam draagt.

Wat het kwantitatieve luik van het onderzoek betreft, kan gesteld worden dat de cakewalk in de Belle Epoque een zeer zeldzaam gegeven was. Slechts één balboekje van de 174 onderzochte exemplaren heeft de cakewalk in zijn lijst staan. Het betreffende bal werd georganiseerd door De Vlaamsche Vrienden uit Berchem op 9 februari 1907.

Francis de Miomandre meent dat de dans in 1898 nog een belangrijk onderdeel was van de dansavond, maar in 1905 geeft *La Mode Illustrée* al aan dat de dans niet langer 'in' is.

²⁴⁶ "Le Cakewalk," *Le Prince Carnaval* 2 (1904): 1.

²⁴⁷ Berlin, "Ragtime."

²⁴⁸ Berlin, "Ragtime."

²⁴⁹ Conyers, "Social Dance."

²⁵⁰ Wiley H. Hitchcock en Pauline Norton, "Cakewalk," laatst geraadpleegd op 31/03/2011, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04568?q=Cakewalk&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit.

Deze laatste bewering kan echter in twijfel getrokken worden. Het artikel, waarvan de journalist niet bekend is, is met sterke Fransnationalistische inspiratie geschreven en is haast een ode aan de Europese traditie.²⁵¹ Als grote voorstander van het behoud van Franse dansen in de adellijke kringen, worden de bewegingen van de Cakewalk in het artikel beschreven als ‘contorsions simiesque’ en pasten ze dus niet binnen de hogere klasse.

6.3.4 Foxtrot

De foxtrot is een koppeldans die zich vooral na WO I ontpopt tot een zeer populair gegeven op dansavonden. De dans dateert van de 20^{ste} eeuw en is een overblijfsel van de zogenaamde ‘dierendansen’. De foxtrot overleefde beter de tijd dan zijn soortgenoten ‘fish walk’, ‘turkey trot’, ‘grizzley bear’,... en wordt gekenmerkt door een zeer eenvoudig stappenpatroon.²⁵² In 1914 strandde de foxtrot aan op de Engelse danstraditie om na WO I de rest van Europa te gaan veroveren.²⁵³

De foxtrot komt net zoals de cakewalk in de statistieken slechts eenmaal voor. Deze Amerikaanse dansvorm staat enkel vermeld op een balboekje van 11 augustus 1918 en valt dus buiten de vooropgestelde tijdsafbakening.²⁵⁴ Uit het kwantitatieve onderzoek naar de opkomst van de foxtrot kan dus afgeleid worden dat deze dans voornamelijk na de Belle Epoque stilaan zijn plaats veroverde binnen de Antwerpse danscultuur.

Hoewel de balboekjes aangeven dat foxtrot niet veel gedanst werd, beweert een danshandboek uit 1898 dat foxtrot al een algemeen bekend gegeven was.²⁵⁵

6.3.5 One-step

De one-step is een eenvoudige koppeldans die vanaf de jaren 1910 populair werd dankzij het dansende koppel Vernon en Irene Castle.²⁵⁶ Bestaande uit 8 tellen stappen op één lijn, werd deze dans uitgevoerd op een mars met maatcijfer 2/4 of 6/8.

²⁵¹ “Une Danse à la Mode, La Bourrée,” n.p.

²⁵² Pauline Norton, “Foxtrot,” laatst geraadpleegd op 07/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10075?q=foxtrot&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

²⁵³ Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, 112.

²⁵⁴ Zie bijlage afb. 6 pg. 89

²⁵⁵ De Miomandre, *Danse*, 59.

²⁵⁶ Claude Conyers, “One-step,” laatst geraadpleegd op 07/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2219384?q=Onestep&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

De one-step wordt maar in één balboekje vermeld, maar krijgt met 5 vermeldingen op één exemplaar wel opeens een populaire status. Het betreffende bal dateert van 26 mei 1918 en valt dus net op de grens van de tijdsafbakening van de Belle Epoque.²⁵⁷ De infiltratie van de boston in de Antwerpse danscultuur vond dus al plaats tijdens de Belle Epoque maar kwam pas echt tot uiting in de periode daarna.

Ook Francis de Miomandre vermeldt in zijn danshandboek (1898) de Onestep als een gevestigde waarde binnen de danscultuur.

Washington Post

De Washington Post is een one-step die zo bekend werd dat hij een begrip op zich werd. Hoewel de oorsprong van alle dansstijlen die hier besproken worden, verbonden zijn aan een heel historisch weefsel, is de Washington Post concreet ontstaan vanuit één muzikaal brein. Via tijdschriften geraakte de dans verspreid en werd hij een echte modedans in de Belle Epoque. De componist, John Philip Sousa (°1854-1932), kan met talenten als muzikant, dirigent en componist een muzikale duizendpoot genoemd worden. Met een Portugese vader die als trombonist bij de marine fungeerde, was Sousa in de wieg gelegd om zelf ook een muzikale carrière te starten. Hij deed gedurende zijn hele leven ervaring op in theaters, circussen, opera en bands en groeide in Washington uit tot een bekend figuur.²⁵⁸ Als componist van menige militaire marsen, schreef hij "The Stars and Stripes Forever" en de patriottistische mars 'Washington Post'.²⁵⁹ De mars heeft een verheven karakter en moest met zijn chauvinistische connotatie vooral beheerst en impressionant klinken. De Washington Post vindt in dit opzicht zijn muzikale tegenhanger in de Cakewalk.

De Washington Post was een flexibele compositie waar meerdere choreografieën op werden uitgevoerd.²⁶⁰ Hij was in de Belle Epoque een iets bekender fenomeen dan de boston. Bijna 1 op 5 balboekjes heeft ook de Washington Post in zijn danslijst staan.

²⁵⁷ Zie bijlage afb. 7 pg. 89

²⁵⁸ Paul E. Bierley, "Sausa, John Philip," laatst geraadpleegd op 12/05/2011, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26305?q=John+Philip+Sousa&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

²⁵⁹ Bierley, "Sausa, John Philip."

²⁶⁰ Pauline Norton, "Two-Step," laatst geraadpleegd op 07/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28662?q=twostep&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Weer opvallend is dat de integratie van deze dansvorm in Antwerpen geleidelijk aan gebeurde doorheen de Belle Epoque. Geen enkel balboekje dat dateert van voor 1895 vernoemt de dans ook maar één keer. Vanaf 1896 krijgt de Washington Post wel een plaatsje op het programma en staat hij op 1/3^{de} van de balboekjes vermeld.

6.3.6 Twostep

De twostep werd populair in Amerika rond 1890 en vond 10 jaar later zijn ingang al in de West-Europese muziekcultuur.²⁶¹ Met zijn snelle tempo vulde deze dans het Amerikaanse repertoire aan tot een zeer gevarieerd geheel aan paardansen. Stilaan ging hij de Onestep vervangen om vanaf de jaren '10 een vaste waarde te worden binnen het Europese repertoire.

Ook de twostep deed in de Belle Epoque stilaan zijn intrede in de Antwerpse danscultuur. Vanaf 1911 kwam de twostep meer en meer op het programma te staan en werd hij 1 à 2 maal gedanst per avond. In het begin van de Belle Epoque wordt deze dans dus nog niet vermeld op de balboekjes en is het vooral de Europese traditie die nog overheerst.

6.3.7 Yankee

'Yankee' is niet alleen een scheldwoord dat de Britse kolonisten gaven aan de Nederlanders die in de 17^{de} eeuw in de Verenigde Staten woonde. De yankee is ook een Amerikaanse dans die in de Belle Epoque zijn intrede deed in het Europese dansrepertoire. Met argusogen keek de Europeaan naar de nieuwe dansvormen. De yankee klonk vreemd in de oren en was ook visueel nieuw voer voor de Antwerpse bevolking omwille van zijn eclectische karakter en gemengde oorsprong. De yankee bevatte ook een aantal elementen uit de Afrikaanse cultuur, een continent dat in de Belle Epoque werd gepercipieerd als een oeroud en ondoorgrondelijk werelddeel waar stammen magie beoefenen en heilige rituelen uitvoeren.²⁶² De meningen over de yankee waren dan ook enorm verdeeld. Enerzijds werd de muziek met Afrikaanse roots beschouwd als een bedreiging voor de eigen Westerse cultuur. Moralisten keurden de vermenging af en probeerden krampachtig hun conservatieve standpunt over te brengen. Aan de andere kant waren er ook positieve reacties op de yankee en werd hij onder andere door dansmeester Francis de Miomandre in 1898 goed onthaald:

²⁶¹ Norton, "Two-step."

²⁶² De Miomandre, *Danse*, 62.

*“Je pense au contraire que la musique d’inspiration noire, loin d’être énervante, est au contraire un tonique merveilleux. (...) Si le mélange des sangs est une expérience ethnique périlleuse, le rythme, lui, d’où qu’il vienne, est une force bienfaisante, parce qu’il nous remet en contact avec les réalités de la nature.”*²⁶³

De yankee maakt met één vermelding in 1912 ook deel uit van de schaars vernoemde dansen en was dus meer een uitzondering dan een regel.

6.3.8 Charleston

De charleston is een Afro-Amerikaanse dans die ontstond in de gelijknamige hoofdstad van de deelstaat South-Carolina. De revolutionaire koppeldans bevatte zeer veel Afrikaanse elementen in de dansbewegingen. In tegenstelling tot de Europese ingehouden en waardige choreografieën, bestaat de charleston voornamelijk uit uitbundig en exuberant zwaaien van de ledematen en het schudden van het achterwerk (de zogenaamde 'eagle-chicken shuffle' – dansen als een kieke van een arend).²⁶⁴ Net zoals bij de one-step en de twostep, werd in de charleston het ritme van de muziek sterk benadrukt door te stampen met de voeten. De oorspronkelijke onhandige danshouding, met tenen en knieën naar binnen gedraaid, werd later aangepast naar de Europese danstraditie.²⁶⁵ De eerste onvertaalde versie van deze koppeldans week uit tot over de Atlantische Oceaan en voelde vreemd aan voor de Europese bevolking. Francis De Miomandre noemt in zijn danshandboek de charleston een duivelse dans:

*“Le blackbottom et cet endiablé charleston (à nous révélé par l’étonnante Joséphine Baker) qui introduisait une brisure nouvelle dans un rythme déjà à contretemps et exigeait une telle dépense nerveuse qu’il y fallut bientôt renoncer et s’en reposer, en quelque sorte, par les pas somnolents et faciles du blues et du slow.”*²⁶⁶

²⁶³ De Miomandre, *Danse*, 62.

²⁶⁴ Met dank aan Corentijn Vanistendaele voor deze toevoeging.

²⁶⁵ Claude Conyers, “Charleston,” laatst geraadpleegd op 08/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2218810?q=charleston&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

²⁶⁶ De Miomandre, *Danse*, 61.

Dit fragment uit een danshandboek maakt duidelijk dat de charleston een uiterst nieuw en ongezien type dans was. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de dans pas in de jaren '20 écht doorbreekt binnen de Antwerpse cultuur.²⁶⁷ Ook de eendagsvlieg 'blackbottom' behoorde tot dezelfde categorie en had een danspatroon dat sterk aanleunde bij de zwarte cultuur. Beide dansen werden volgens de Europese perceptie vertegenwoordigd door de Amerikaanse artieste Josephine Baker (1906-1975).²⁶⁸ Deze Amerikaanse actrice en zangeres was met haar erotisch en komisch entertainment een inspirerende figuur die ook in Europa tot de verbeelding sprak en gesmaakt kon worden. Zij verpersoonlijkt de compensatie van de eerder negatieve perceptie van de 'primitieve dans' en zorgde er mede voor dat de charleston alsnog een bekende dansvorm werd.²⁶⁹

6.3.9 Gaby Glide

De gaby glide is een Amerikaanse dans die tot de meer sporadische dansen behoort. Slechts eenmaal werd de dans in de balboekjes vernoemd in 1918. Verdere informatie over deze dansvorm is bijna niet te vinden. Men kan aldus de gaby glide beschouwen als een kortstondige modegril.

6.4 Latijns Amerika

6.4.1 Maxixe

De maxixe wordt ook soms aangegeven als 'Maxixe brésilienne' en verraadt zo meteen ook de roots van deze koppeldans.²⁷⁰ De maxixe heeft Rio de Janeiro als geboortestad en dateert van de jaren 1870. De term verwees oorspronkelijk naar de Europese koppeldansen, maar ging al snel ook de typisch Braziliaanse dansen van onder andere de componist Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880) omvatten. De choreografie van de maxixe belichaamde de Braziliaanse danscultuur pur sang zoals het wiegen van de heupen.²⁷¹ Maar niet alleen de dansbewegingen voelden exotisch aan. De muziekstijl en melodiëlijn hadden eveneens

²⁶⁷ Paelinck, "De Populaire Danscultuur in Antwerpen tijdens het Interbellum," 97.

²⁶⁸ Samuel S. Brylawski, 'Baker Josephine', http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47016?q=josephine+baker&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, geraadpleegd op 08/05/2012

²⁶⁹ Paelinck, "De Populaire Danscultuur in Antwerpen tijdens het Interbellum," 98-99.

²⁷⁰ De Miomandre, *Danse*, 59.

²⁷¹ Gerard Béhague, "Maxixe," laatst geraadpleegd op 08/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18147?q=maxixe&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

duidelijk Amerikaanse roots. Net zoals de ragtime en cakewalk, bestond de maxixe muzikaal uit een gesyncopeerd ritme. De toepassing van de syncope was bij de dansen afkomstig uit de Verenigde Staten evenwel anders dan de Latijn-Amerikaanse praktijken. Bij de ragtime geeft de begeleidende lage partij een regelmatig ritme aan. Het maatcijfer 2/4 wordt gelijkmatig en schools aangehouden gedurende het hele stuk. De melodielijn, die door de piano met de rechterhand wordt gespeeld, krijgt een speels karakter en wordt gesyncopeerd. De linker- en rechterhand spelen dus op de eerste tel van de maat in een tegenritme, waardoor de maten het licht wringende karakter krijgen, dat typisch is voor deze stijl. Anders dan bij de ragtime wordt bij de maxixe het gesyncopeerde ritme veel frequenter toegepast. Ten eerste wordt het tegenritme in de melodielijn uitgebreid en kan niet alleen op de eerste maar ook op de tweede tel van de maat een syncope plaatsvinden. Nog belangrijker is de tweede uitbreiding van het gebruik van de syncope in de baslijn van het stuk.²⁷² Het aspect van tegenritme vervaagt en wordt doorgaans enkel nog op de tweede tel van de maat uitgevoerd.

The Entertainer – Scott Joplin (1902), bar 4-8:²⁷³



'Dengozo' – Ernesto Nazareth (1906), bar 1-5:²⁷⁴



²⁷² Gerard Béhague, "Maxixe."

²⁷³ Scott Joplin, *The Entertainer* (St. Louis: John Stark & Son, 1902), 1-4, laatst geraadpleegd op 08/05/2012, [http://imslp.org/wiki/The_Entertainer_\(Joplin,_Scott\)](http://imslp.org/wiki/The_Entertainer_(Joplin,_Scott))

²⁷⁴ Nazareth, Ernsto. Dengozo, *Maxixe Tango* (New York: Jerome H. Remick, 1914), 1-6. Laatst geraadpleegd op 08/05/2012, [http://imslp.org/wiki/Dengozo_\(Nazareth,_Ernesto\)](http://imslp.org/wiki/Dengozo_(Nazareth,_Ernesto))

Maar ook Europese elementen zijn terug te vinden in deze koppeldans. De invloed van West-Europa op de Braziliaanse cultuur is niet verwonderlijk als je weet dat bij de emigratiegolf vanuit Europa meer dan 4 miljoen Europeanen aanspoelden in Brazilië.²⁷⁵ De Latijns-Amerikaanse maxixe nam de formele structuur van de polka (m.n. ABACA) over.²⁷⁶

In de jaren '10 van de 20^{ste} eeuw emigreerde de Braziliaanse dans naar New York en konden danscafés er al volop genieten van de nieuwe stijl. Ook in Antwerpen deed de Latijns-Amerikaanse dans op het einde van de Belle Epoque stilaan zijn intrede. In 1918 duiken de eerste vermeldingen op van deze dans in de onderzochte dansprogramma's. De reden van het schaarse voorkomen van de maxixe in de balboekjes heeft een zeer voor de hand liggende reden: te moeilijk. De choreografie was zeer ingewikkeld en bevatte, net zoals de schilderkunst en architectuur uit de Belle Epoque, zeer veel versieringen.²⁷⁷

6.4.2 Tao Tao

De Tao Tao, ook wel Ta-Tao genoemd, betekent letterlijk 'de cadens'.²⁷⁸ Hij is een afgeleide van de tango en vult net als zijn Latijns-Amerikaanse soortgenoten het West-Europese dansrepertoire aan vanaf het einde van de Belle Epoque. In 1918 wordt de dans voor het eerst opgelijst in een balboekje. De datering maakt duidelijk dat deze dans zich in de grenszone tussen de Belle Epoque en het Interbellum bevindt.

6.4.3 Tango

Tot slot is er nog de Latijns-Amerikaanse tango. Met deze koppeldans sluiten we het Amerikaanse overzicht bestaande uit 12 verschillende koppeldansen af. De tango is een Argentijnse dans die rond de eeuwwisseling ontstond in de buitenwijken (de zgn. *orillas*) van Buenos Aires en in het begin van de 20^{ste} eeuw het Europese vasteland bereikte.²⁷⁹

²⁷⁵ Birkenstock en Rüegg, *Tango, de bewogen geschiedenis van een dans*, 20.

²⁷⁶ Gerard Béhague, "Maxixe," laatst geraadpleegd op 08/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18147?q=maxixe&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

²⁷⁷ De Miomandre, *Danse*, 60.

²⁷⁸ Cyril William Beaumont, *A Bibliography of Dancing* (North Stratford: Ayer Publishing, 1963), 35.

²⁷⁹ Gerard Béhague, "Tango," laatst geraadpleegd op 08/05/2012, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27473?q=tango&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

De tango heeft meestal maatcijfer 2/4, 4/8 of 4/4 en wordt bijna altijd in een kleine tertstoonladder gespeeld. Tango komt voor in alle soorten, maten en bezettingen. In het kader van de danstraditie wordt hieronder gefocust op de *tango-milonga*. Deze vorm is in tegenstelling tot de *tango-romanza* en *tango-canción* de meest dansbare en populaire vorm. Dit type tango was louter instrumentaal en kon solo door piano of door een klein orkest uitgevoerd worden. Een lokale specialist zoals Horacio Ferrer legt de focus op zeer lokale gebeurtenissen in Argentinië dat de evolutie van tango heeft beïnvloed.²⁸⁰ Ferrer voert een grondige musicologische analyse uit en bespreekt de opkomst en het belang van de diatonische accordeon bandoneon voor de tango rond 1900.²⁸¹ Daarnaast neemt Ferrer de stadswijken van Buenos Aires onder de loep en kan ook hier gesteld worden dat analoog met de Antwerpse buurten deze wijken binnen het proces van *gentrification* passen.²⁸² Palermo, La Boca en de Calle Corrientes zijn bijvoorbeeld drie regio's binnen de stad die elk op hun eigen manier hun bijdrage hebben geleverd aan de tango van de Belle Epoque.²⁸³ De vorm en techniek van de tango worden eveneens uitgebreid besproken. Met de voorkennis dat paardansen een recent fenomeen waren in de Belle Epoque en dat alle etiquette de menselijke beschaving moesten uitdrukken, is het inderdaad noemenswaardig dat de lijfelijke communicatie in de tango zeer vernieuwend was.²⁸⁴ Ferrer beschrijft ten slotte vanuit een Argentijns standpunt hoe de tango in Parijs geraakte.²⁸⁵ Dit aspect is essentieel in het onderzoek naar de Amerikaanse invloeden. Parijs kan namelijk beschouwd worden als een belangrijk cultureel centrum in West-Europa op het einde van de 19^{de} eeuw. Vanuit dit epicentrum zette de vreemde dansmuziek een aardbeving op gang die uiteindelijk ook Antwerpen bereikte.

Hoewel het ritme van de maat niet schools en met precieze regelmaat wordt uitgevoerd zoals bij de ragtime, speelt de baspartij bij de tango een zeer belangrijke rol. Het ritme van de bas wordt immers sterk geaccentueerd en versterkten het strakke karakter van deze bijzondere koppeldans.

²⁸⁰ Horacio Ferrer, *Tango, Muziek, Dans en Lyriek*, vert. Thijs De Korte (Amsterdam: Book Industry Services, 1989)

²⁸¹ Ferrer, *Tango, Muziek, Dans en Lyriek*, 9.

²⁸² Alexander, *De negentiende eeuw, een betwiste erfenis*, 43.

²⁸³ Ferrer, *Tango, Muziek, Dans en Lyriek*, 13-20.

²⁸⁴ Bosmans, *Traditionele muziek uit Vlaanderen*, 104.

²⁸⁵ Ferrer, *Tango, Muziek, Dans en Lyriek*, 61.

In plaats van eenvoudige kwartnoten werd gebruik gemaakt van een gepunt ritme op de eerste tel (en de 3^{de} tel indien de tango maatcijfer 4/4 heeft) van de maat. De tweede tel (en eventuele 4^{de} tel) van de maat bestond uit eenvoudige 8^{ste} noten en werden minder geaccentueerd.

Basisritmes van de tango:



Net zoals de maxixe kan voor de Argentijnse tango eenzelfde trend opgemerkt worden. De dans wordt pas vanaf 1918 vermeld in de balboekjes en werd gemiddeld 2 maal per dansavond gedanst.

Hoewel de kwantitatieve analyse van de balboekjes aangeeft dat tango's in de Belle Epoque nog niet veel gedanst werden, beweert een danshandboek uit 1898 dat tango al een algemeen bekend gegeven was op het einde van de 19^{de} eeuw.²⁸⁶ Ondanks het feit dat de tango in de Belle Epoque al naam en faam had gemaakt, werd deze sensuele dans in Antwerpen niet altijd met open armen ontvangen. Het passionele karakter, de ernst en de kracht konden wel gesmaakt worden, maar voelde evenwel vreemd aan. Francis de Miomandre beschrijft de tango in zijn dansboek dan ook als volgt:

“(…) un style qui, par éclairs, rappelle la noblesse égyptienne et, toujours, la gravité, la tristesse le frémissement de la passion. Quelque chose de torpide et de puissant, le feu sous la cendre”²⁸⁷

De Latijns-Amerikaanse vernieuwing was een fascinerend gebeuren en werd ook in de Antwerpse danscultuur overgenomen. De sensuele koppeldans intrigeerde de bevolking enorm, maar werd ook een vruchtbaar projectiel voor persiflage en parodie: Zo kon de tango ook met overdreven ernst karikaturaal worden opgevoerd als onderdeel van humoristische podiumkunsten (afb. pg. 81).²⁸⁸ Daarnaast werd deze koppeldans ook stilaan geïntroduceerd in het dagelijkse leven van de gewone bevolking en ging hij deel uitmaken van avondbals.

²⁸⁶ De Miomandre, *Danse*, 59.

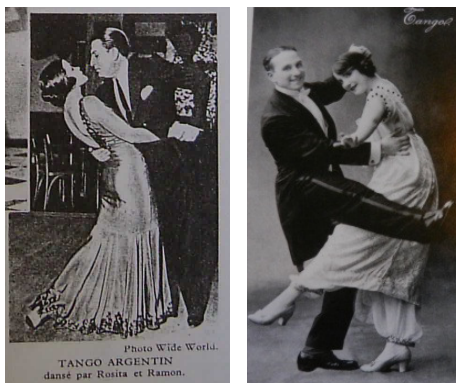
²⁸⁷ De Miomandre, *Danse*, 60.

²⁸⁸ Mendes en Amy De La Haye, *20th century fashion*, 41.

Om de Antwerpse bevolking te laten kennismaken met deze nieuwigheid, werd de tango vooreerst in een Westers (vereenvoudigd) jasje gestoken en plaatsten de uitvoerders een meer gestileerde performance neer dan de puur en onversneden Argentijnse tango. Het schrappen van de Latijns-Amerikaanse authenticiteit in de choreografie beschouwde men echter als een verbetering van de koppeldans. De tango werd ontdaan van zijn *'figures parasites'*, zijn *'vals exotisme'* en *'overdreven theatrale karakter'*, aldus dansmeester Francis de Miomandre. Verder stond de auteur van het dansboek ook versteld van het feit dat dergelijke verfijnde dansen hun oorsprong konden vinden in een land als Argentinië, laat staan in de achterbuurten van zijn hoofdstad Buenos Aires. Argentinië is immers een land met een allegaartje aan bevolking zonder etnische wortels. De Eurocentrische perceptie van Latijns-Amerika komt in deze zin sterk overeen met de eerder vermelde beschrijving van Amerika van Karl Federn (cfr. supra).

Dat men op een dubbelzinnige manier geboeid was door deze dans, had ook te maken met de Argentijnse muziek die de tango ondersteunde. Francis de Miomandre geeft ook een beschrijving van de dansmuziek in zijn handboek *'Danse'*:

*"La Musique, qui accompagne cette danse curieuse, est elle-même d'une vulgarité magnifique, traversée comme par un orage sourd et grondant de jalousie et de désespoir."*²⁸⁹



²⁸⁹ De Miomandre, *Danse*, 60.

7 Conclusie

Antwerpen was in de Belle Epoque ongetwijfeld een bloeiende stad met een rijke danscultuur. Vooral de invloed van Parijs en Londen op de betreffende dansavonden was opmerkelijk. De meerderheid van de koppeldansen die op zulke bals voorkwamen, waren voornamelijk van Franse, Duitse of Oost-Europese oorsprong. De wals en de polka bleven de meest populaire dansen en heersten gedurende de onderzochte 40 jaar op de danslijsten. Ook de modegrillen en de hele *lifestyle* die hiermee gepaard ging waaide over van Parijs tot op de Antwerpse dansvloeren. De Europese cultuur had met andere woorden nog steeds de bovenhand en bepaalde het reilen en zeilen van dansfeesten.

Ondanks deze Europese dominantie, kan gesteld worden dat het Amerikaanse continent steeds meer een belangrijke rol ging spelen. Dit amerikaniseringsproces stond echter nog in kinderschoenen en uitte zich in de Belle Epoque voornamelijk op materieel vlak. De evolutie naar een welvaartmaatschappij die plaatsvond rond de eeuwwisseling heeft Antwerpen vooral te danken aan de Verenigde Staten. Met de uitvinding en ontwikkeling van onder andere de fonograaf, elektriciteit en naaimachine kan gesteld worden dat de industrialisatie in Amerikaanse handen lag. Van zodra de economische onderbouw gekleurd werd door trans-Atlantische invloeden, kon Amerika zich ook in de culturele bovenbouw manifesteren.

De industrialisering ging gepaard met een sociaal democratiseringsproces. Avondfeesten evolueerden stilaan van een adellijke exclusieve bijeenkomst naar een evenement voor de middenklasse. De sociaal-economische ontwikkeling bracht eveneens een cultureel proces van hybridisering met zich mee. De Westerse wereld ging zich in de Belle Epoque immers ook muzikaal meer vermengen. Antwerpse dansfeesten kunnen in deze context als een forum beschouwd worden waar een intercultureel dialoog werd opgestart. Uit de kwantitatieve analyse van de balboekjes blijkt dat de consumptie van uitheemse muzikale creativiteit zich in de Belle Epoque in een zeer pril stadium bevond.²⁹⁰ De eerste Amerikaanse koppeldansen verschijnen tussen de vertrouwde wals en polka, maar vormden alsnog geen vaste waarde. Men kan concluderen dat ‘wat gezaaid werd in de Belle Epoque, geoogst werd in het Interbellum.’ Een besluit dat ook bevestigd wordt door de onderzochte tijdschriften.

²⁹⁰ Pinxten, Rik, en Koen De Munter, *De Culturele Eeuw* (Leuven: Acco, 2010): 77.

De beschrijving van (de cultuur van) het Amerikaanse continent maakt al snel duidelijk dat de introductie van de andere gebruiken en gewoonten ook bewust als een vernieuwing werd beschouwd. De perceptie van de Amerikaanse inbreng kon zowel negatief (cfr. de introductie van de zwarte cultuur en de intiemere uitvoering van de koppeldansen) als positief (cfr. het toekomstgerichte continent van vernieuwing) zijn. De entree van de Amerikaanse component op de dansavonden kon ondanks zijn dubbelzinnig karakter toch stilaan doorbreken in de Belle Epoque. De Verenigde Staten gingen aldus op muzikaal vlak ook stilaan deel uitmaken van de Westerse wereld.

Dit assimilatieproces, waarbij Amerika en Europa zich cultureel verenigen onder de Westerse noemer, is een ontwikkeling die zich tot op de dag van vandaag doorzet. Het verschil tussen de culturele tradities wordt steeds minder ervaren waardoor de Belle Epoque als de basis kan gezien worden voor de culturele vermenging die zich vandaag voordoet.