

LA LOGE OLYMPIQUE. SOCIÉTÉS DE CONCERTS TE PARIJS IN DE 18DE EEUW

Florian Heyerick

Het zal niemand verbazen dat onder impuls van de vrij ingrijpende maatschappelijke (r)evoluties van de 18de eeuw ook de muziek een grote evolutie doormaakt. De ideeën van de Verlichting en de daaraan gekoppelde idealen van de Franse revolutie bepaalden voor een belangrijk gedeelte ook de vorm, plaats en inhoud van de muziek binnen een maatschappij, waarin oude adel en nieuwe burgerij hun plaats moesten verdedigen resp. verwerven.

In onderstaand overzicht gaan we dieper in op de transitie die de muziekstijl doormaakte in het midden van de 18de eeuw, de specifieke kenmerken van de Franse stijl en de rol van de door vrijmetselaars beheerste concertverenigingen te Parijs bij deze vernieuwing.

Muzikale evoluties in de 18e eeuw

De muzikale barokperiode, traditioneel gesitueerd tussen 1600 en 1750¹, zit geklemd tussen (contra)reformatie en Verlichting, en kent muzikaal een vrij grote stabiliteit, naast een rijke diversiteit. Dit manifesteert zich in een aantal verschillende stijlstromingen die min of meer vredig naast elkaar existeerden.

Een belangrijk onderscheid kan men reeds maken op basis van nationale gerichtheid. Tot het midden van de 18de eeuw gaan componisten én uitvoerders heel bewust om met de nationale verschillen op het gebied van schrijf- en speelwijze: zo onderscheidde men vooral de Franse en Italiaanse stijl. De Duitse stijl, die zich rond 1720 eerder manifesteerde als de beste van twee werelden (*der Vermischte Geschmack* of *les Goûts réunis*²), poogde deze tegenstelling op basis van specifieke kenmerken en eigenschappen te overbruggen door de beide stijlen te incorporeren, maar ze tevens duidelijk te laten voortbestaan. Daarnaast ontwikkelde zich ook een relatief eigen Duitse gereformeerde retorische stijl en een eigen Duitse opera, telkens - zoals de Italiaanse en de Franse stijl ook - op basis van de specifieke taalkenmerken.

Een tweede onderscheid kan men vaststellen op basis van de functie van de muziek. Stijlelementen en beschikbaar vormkader verschillen immers als men muziek maakt (i.e. componeren én spelen) voor het theater (opera), de kerk (motet, cantate, mis), het paleis (hofmuziek: ouverture-suite, concerto) of de huiskamer (vocale en instrumentale

¹ Deze data zijn uiteraard uiterst artificieel; vooral het symbolische eindpunt is chronologisch en geografisch bijzonder fluctuerend.

² De beide termen werden resp. gebruikt door J.J. Quantz en F. Couperin om aan te geven dat een combinatie van deze stijlen ideaal was en een universele muziektaal kon worden. De geschiedenis leert echter dat uiteindelijk de Italiaanse stijl de bovenhand zal krijgen.

kamermuziek voor de burgerij: sonate, kamercantate, lied, ...). Binnen deze genres was er dan opnieuw de verbondenheid met een bepaalde nationale stijl: de Franse ouverture, de Duitse cantate, het Italiaans concerto, enz.

Ook andere omstandigheden spelen vaak een doorslaggevende rol³: de geografische omstandigheden, de functie van musicus of opdrachtgever, de lokale voorkeuren, smaken en gewoontes, ...

We kunnen dus onmogelijk over een uniforme stijl spreken in deze periode, maar er zijn wel heel wat duidelijke stijlelementen aan te wijzen, die elk op hun beurt zullen verdwijnen of meegenomen worden in de stroom van veranderingen doorheen deze woelige transitieperiode.

Transitie (1)

De stijlevolutie vanaf het midden van de 18de eeuw is uiteindelijk zo hevig dat we echt kunnen spreken van een globale beweging, een transitie⁴.

Het muziekwezen in al zijn aspecten komt in beweging, evolueert en wordt door elkaar geschud. De op elkaar inwerkende en elkaar

³ Dit is in zoverre belangrijk dat in de toenmalige nog veel minder geglobaliseerde wereld deze lokale omstandigheden veel meer een rol spelen dan men nu wil beseffen; de persoonlijkheid van de componist bv. was in de 18de eeuw vaak ondergeschikt aan de dwingender omstandigheden van de functie.

⁴ Een transitie is een structurele verandering die het resultaat is van op elkaar inwerkende en elkaar versterkende ontwikkelingen op het gebied van bijvoorbeeld economie, cultuur, technologie, instituties en natuur en milieu (wikipedia, 2012).

versterkende ontwikkelingen daarbij zijn enerzijds **globalisering** en **democratisering**, anderzijds **commercialisering** en **verburgerlijking**⁵.

Deze termen behoeven misschien verdere toelichting met betrekking tot de specifieke context, maar komen ook tegemoet aan hun actuele betekenis. Belangrijk daarbij is vooral dat het relatief nieuwe verschijnselen zijn - of nu geconsolideerd - en dat ze de ontwikkeling van de muziek in al haar aspecten zullen beïnvloeden op een interactieve wijze.

Misschien het meest vernieuwende is het ontstaan van het **muziekbedrijf**. Er komen muziekguitgaven, betalende concerten, reizende virtuozen die hun talenten verkopen aan een publiek, leermethoden, enz. Deze versterken uiteraard de elementen verburgerlijking, commercialisering en - m.b.t. de stijlontwikkeling - de globalisering. In een voortdurende (vaak commerciële bepaalde) interactie tussen publiek/klant, componist/uitvoerder, uitgever/organisator en instrumentenmaker zien we op alle gebieden een evolutie in sneltreinvaart.

Transitie (2)

Concrete veranderingen zijn duidelijk vast te stellen op heel wat verschillende gebieden.

De ontwikkeling van de **muziekinstrumenten** manifesteert zich in uitbreiding, kracht en spanning: een grotere tessituur, een vlottere techniek, een krachtiger volume, meer technische mogelijkheden, maar ook daardoor het verdwijnen van de diversiteit in klanken en intonatie.

⁵ Deze opvatting is niet echt overgenomen uit een bepaalde bron, maar is het resultaat van eigen ervaringen, achtergrondkennis en inzichten. Binnen dit kader is het niet de bedoeling daar echter dieper op in te gaan.

Sommige instrumenten verdwijnen (chalu­meau, clavecimbel, blokfluit), nieuwe kunnen dan weer rekenen op onmiddellijke populariteit (pianoforte, klarinet).

In de **stijl** van de muziek krijgt uiteindelijk de Italiaanse operastijl de bovenhand⁶, en zien we de dissolutie van de nationale stijlen en de verschillen per genre en functie. Zij verdwijnen samen met de tanende macht van het *ancien régime*.

Er verschijnen nu ook nieuwe **genres en vormen**: deze periode wordt immers gekenmerkt door het ontstaan en de razendsnelle opgang van de symfonie als centraal en universeel instrumentaal genre. Het concerto krijgt er een aangepaste vorm bij, nl. de *concertante symfonie*⁷. In de kamermuziek zijn intieme genres zoals lied en strijkkwartet de nieuwelingen. Het gebruik van de basso continuo verdwijnt langzamerhand⁸ samen met het daartoe geëigende instrument.

Tenslotte maken we ook kennis met vaste bezettingen: het symfonisch orkest zal in een steeds grotere bezetting de steeds grotere concertzaal moeten kunnen bespelen, en instrumenten zoals klavier (de nieuwe pianoforte) en harp beginnen aan een zegetocht in salon, huiskamer en concertzaal. Vaak spreekt men in deze context van een revolutie in de concertzaal, die voortduurde tot in de 19e eeuw.⁹

⁶ Daarvoor zijn tal van redenen aan te voeren. Zoals steeds is het een samenloop van omstandigheden. Waarschijnlijk waren de populariteit van de Italiaanse opera en haar sterke internationale en financiële verankering en uitbouw doorslaggevend.

⁷ De concertante symfonie houdt het midden tussen een concerto grosso (2 of meer solerende instrumenten) en de symfonie (zelfde vorm).

⁸ Zulke uitspraken moet men echter nuanceren: zowel het clavecimbel als instrument als de praktijk van de basso continuo bleven op sommige plaatsen nog heel lang in gebruik, maar dan naast de nieuwere ontwikkelingen.

⁹ Zie bv. Schmitt, U. (1990). *Revolution im Konzertsaal: zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Mainz: Schott.

Samenvattend kan men stellen dat er een duidelijke tendens is naar globalisering (democratisering) en uniformiteit (gelijkheid). Mits enig voorbehoud zou men daarin de idealen van de revolutie kunnen herkennen (?).

Transitie (3)

Binnen de meer complexe materie van de stilistische evolutie zijn er toch enkele duidelijk te benoemen symptomen: de stabiele en benoembare barokke stijlrichtingen zoals hierboven beschreven evolueren naar een aantal nieuwe, vaak moeilijker benoembare stromingen die naast elkaar gebruikt werden en uiteindelijk zullen uitmonden in een meer eenvormige klassieke stijl.

De voornaamste kunnen we hier vernoemen. De termen zijn in het Duits, omdat deze ontwikkeling zich vooral voordoet binnen het Duitse taalgebied¹⁰, dat sinds de verburgerlijking van de maatschappij de culturele maatstaf was ten nadele van Frankrijk en Italië.

- *Empfindsamer Stil*: het woord *Empfindsamkeit* is moeilijk te vertalen (sensibiliteit, delicatezza?) en verwijst naar het beroeren van de ziel door fijne en delicate emoties van schoonheid en deugd. Deze stijl wordt dan ook gekenmerkt door zachte klanken, intense maar niet heftige afwisseling van spanning en ontspanning, langzame tempi en timbregevoeligheid.

- *Sturm und Drang*: deze beter gekende term uit de literatuur betekent in de muziek heftige, snelle en brutale afwisseling van emoties, bruuske bewegingen, krachtige en snelle motoriek en intense klankontwikkeling.

¹⁰ Muzikale voorbeelden vinden we dankbaar terug bij de zonen van Bach (en vele generatiegenoten), die deze stijlelementen prachtig beheersten en intensief toegepast hebben in hun composities.

- *Galanter Stijl*: zoals het woord zelf zegt is deze stijl eerder oppervlakkig, en vertoont dus relatief weinig emotie en conflict, maar eerder charme, verfijning, soepele beweging en weinig dissonantie.

- Tenslotte kennen we ook nog een stijl die we zouden kunnen benoemen als de *late barok* (of een soort barokke stijl in het kwadraat), die de typische stilistische kenmerken van barokke harmonie, melodie en retoriek in het algemeen verder intensifieert.

Deze vier min of meer benoembare en af te bakenen stijlstromingen, die vaak in eenzelfde werk naast elkaar gebruikt worden, zullen op hun beurt opgenomen worden (maar nog detecteerbaar zijn) in de klassieke stijl van de eerste Weense school (Haydn, Mozart en tijdgenoten), vooraleer de vroegromantiek opnieuw aan de boom zal schudden en de uniformiteit, gelijkmatigheid, symmetrie en voorspelbaarheid uit het klassieke idioom zal bannen.

Franse barok

Tot laat in de 18de eeuw was de Franse cultuur in westelijk en centraal Europa bijzonder dominant. Na de vernietigingen van de Dertigjarige Oorlog en de zeer versnipperde nieuwe organisatie van het Duitse Rijk wou elke min of meer belangrijke prins, koning, hertog of landgraaf zich spiegelen aan het schitterende Franse hof. De Franse taal, de Franse etiquette en de Franse muziek werden gretig geïmporteerd en geïmiteerd. Dat stellen we vast aan de hand van de gebruikte vormen (ouverture, suite, ...), bepaalde terminologie, benamingen, versieringen,

...

Hoe kunnen we de Franse stijl nader omschrijven?

Eerst en vooral moeten we de Italiaanse stijl er tegenover stellen. Deze was gekend in Frankrijk - het zgn. italianisme - en zorgde voor hevige discussies en zelfs culturele strijd in de loop van de 18de eeuw.

De *querelles*¹¹ waren nooit ver weg in de discussie of nu de ene of de andere taal of stijl bruikbaar of geschikter was.

Kenmerkend voor de Franse stijl was alleszins een sterk gecentraliseerd en dus herkenbaar en uniform geheel van stijlmiddelen, min of meer gedictieerd door de *Académie Royale de Musique*¹². Alle specifieke kenmerken van de Franse taal en de Franse *goût* zijn zeer dominant aanwezig.

Een aantal kenmerken kunnen vrij concreet beschreven worden:

- het veelvuldig gebruik van dansvormen, wel of niet gestileerd
- een grote voorkeur voor het gebruik van blaasinstrumenten (tegenover strijkers in Italië)
- het gebruik van *inégalité*, waarbij gelijk geschreven notenwaarden ongelijk worden uitgevoerd
- een verfijnde toonspraak, met een uitvoeringspraktijk op basis van de alomtegenwoordige *goût*
- een uitgebreide lijst van vaste versieringen en bijhorende terminologie
- een nogal decoratieve stijl, met veel kleine versieringen
- universeel aanvaarde vormen zoals de suite en de Franse ouverture
- het voorkomen van dynastieën (generaties instrumentenbouwers, musici, uitgevers, componisten)
- een breed publiek bij hof, adel en opkomende burgerij, *les vrais amateurs de musique*

¹¹ Zie bv. Warszawski J-M. (2003). *Petite bibliographie documentaire relative à La Querelle des bouffons*.

(Via http://www.musicologie.org/publire/m/guerre_des_bouffons.html)

¹² Zie beschrijving op <http://arsmagnalucis.free.fr/academie-opera.html>, geconsulteerd 2012.

Alle bovenstaande stijlkenmerken vinden we op de een of andere manier terug binnen de grote stijltransitie en laten daar hun duidelijke sporen na.

Patronaat tot 1770

Het patronaat van de adel was in Frankrijk immens belangrijk, maar onderging ook enkele wezenlijke en structurele veranderingen in de loop van de eeuw, met grote impact op de ontwikkeling van de muziekstijl.

De Franse adel leefde met muziek¹³: ze wilden muziek leren (leermethoden), spelen (vele uitgaven van kamermuziek), componeren (vele uitgevers), opdrachten geven (grote kwantiteit), en ook luisteren (vele concerten). Muziek was de maatstaf voor *qualité*. Daarin speelden de levensstandaard en het fortuin een rol (de aankoop van concertabonnementen, het onderhouden van een eigen ensemble of orkest). Het bezoek aan concerten of het presenteren van concerten met het eigen huisorkest waren een onderdeel van het sociale (adellijke) netwerk. Het zelf muziek spelen en componeren verwees naar een goede opvoeding en maakte absoluut deel uit van de *éducation de jeune fille*.

Het engagement van de adel, zeker tot ca. 1770, was enorm. Muziek en concertbezoek waren een element van het mondaine leven. Sommigen leefden op de rand van de muzikale waanzin of obsessie: er werd gemusiceerd, verzameld en gestudeerd; of men onderging het geheel als voortdurend *divertissement* in de *salon*. Muziek was vaak het onderwerp van verhitte discussies en debatten, en men kon daarmee ostentatief zijn kennis, cultuur en rijkdom etaleren. Ook bleken het

¹³ Zie daarover: Hennebelle D. (2001). *Nobles, musique et musiciens à Paris à la fin de l'Ancien Régime*, in: *Revue de Musicologie*, T. 87, 2/2001, pp. 395-418.

salon en de concertzaal een unieke plaats voor sociale en politieke contacten (vaak onder en door de muziek heen, maar dat was niet zo erg).

Patronaat na 1770

Vanaf ongeveer 1770 zijn er duidelijke veranderingen waarneembaar in het patronaat van de adel. Het mecenaat van de adel was nog altijd sterk aanwezig maar in een andere vorm. We zien vreemd genoeg een dubbele en vrij gelijktijdige beweging: enerzijds het verdwijnen van de vele private orkesten en anderzijds de opkomst en bloei van (semi)publieke concertorganisaties.

Frankrijk verkeerde in een grote financiële crisis (alles was duur, vele edellieden hadden grote schulden) en de adel past zich aan. Sommige fortuinen smelten weg, of mecenasen overlijden, en de adel zal nu meer participeren in de concertorganisaties. Er blijven immers zeer vele orkesten actief in Parijs, van vaak zeer divers allooi, en er komen ook telkens nieuwe rijken: het zijn nu vooral de bankiers en financiers (*les fermiers généraux*) die het grote geld beheren en er goede sier mee kunnen maken.

En zo zien we als nieuwe beweging de opkomst en bloei van de concertorganisaties. De eerste ontstond reeds in 1725, maar vanaf 1760 komen er nieuwe bij, in zoverre dat we bijna kunnen spreken van een inflatie van (ook veel buitenlandse) muzikanten, orkesten en componisten in Parijs.

Uiteindelijk is er een verbreding van de muzieksce­ne binnen de maatschappij en een overheveling van middelen van de private naar de publieke sector. Dat had gevolgen voor de muzikanten: zij waren niet meer levenslang verbonden aan het private orkest van een rijke *patron*, dus er was minder werkzekerheid en men diende zich als veelzijdig te profileren (virtuoos, chambrist, componist, uitgever, lesgever, ...) in steeds wisselende publieke én private opdrachten.

Rol van de vrijmetselarij

De vrij recente maar belangrijke maatschappelijk impact van de vrijmetselarij op het leven in de Franse hoofdstad uitte zich ook sterk binnen de culturele en vooral muzikale sector bij het organiseren en verspreiden van muziek.¹⁴

Het belang van de muziek in de organisatie en de rituelen van de vrijmetselarij is algemeen bekend en was vanaf het begin een feit.¹⁵ Doorgaans is er echter bijna uitsluitend aandacht voor de figuur van Mozart als musicus-vrijmetselaar¹⁶, maar het is duidelijk dat de verstrengeling veel groter en veel uitgebreider was, in het bijzonder te Parijs.

Vanaf 1720 bood de vrijmetselarij in de Franse hoofdstad een belangrijk circuit voor de ontvangst en het onderkomen van buitenlandse musici, het organiseren van concerten en optredens en het leggen van contacten, kortom een bruikbaar netwerk. Inhoudelijk zien we een mooie symbiose van kunst, filosofie, religie, wetenschap en muziek.

Vele archieven zijn helaas verdwenen, maar een realistische schatting van het aantal *franc-musiciens* tijdens de regeerperiode van Louis XVI levert ons een groep op tussen (min/max) 357 en 1200 musici, verdeeld over 130 werkplaatsen. Daarvan onderhouden er een vijftigtal een eigen - al of niet professioneel - muziekensemble. Een vijftiental

¹⁴ Zie daarover: Pinaud, P-F. (2009). *Les Musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI*. Paris: Editions VEGA.

¹⁵ Vrijmetselarij wordt hier niet beschouwd als persoonlijk-mystieke, humanistische beleving maar als sociaal-historisch fenomeen met culturele betekenis.

¹⁶ “...But most important for the intellectual history of Masonry is Mozart, because the Magic Flute, one of the greatest art works of all time, was the direct result of his Masonic associations. ...”, citaat uit Nettl, P. (1957). *Mozart and masonry*. New York: Da Capo Press.

werkplaatsen wijden zich uitsluitend aan de muziek en nemen de vorm aan van een regulier orkest. Zo worden maçonnieke werkplaatsen tevens broedplaatsen voor de nieuwe genres zoals symfonie, concertante symfonie en strijkkwartet. Bij dit alles blijven Versailles en de koninklijke entourage vrij apathisch: alles gebeurt in Parijs.

De verbinding tussen muziek en vrijmetselarij doorbreekt het elitaire sociale aspect van de salons: elke getalenteerde maçon-musicus is welkom en mag de werkplaats en het netwerk gebruiken als testplaats voor nieuwe genres en ideeën. Het kosmopolitische aspect trekt jonge talenten aan: het aansluiten bij en het zich snel laten initiëren in een Parijse muzikale werkplaats lijkt een goede investering en een eerste stap naar erkenning, bekendheid en succes. Dit trekt uiteraard grote aantallen buitenlandse bekende en minder bekende namen aan. Engeland lijkt vreemd genoeg afwezig, maar naar de Vlaamse gewesten is er import en export.

Algemeen kan men zeker stellen dat de vrijmetselarij en de in haar schoot ontstane organisatie van concertverenigingen een optimaal klimaat vormden voor de ontwikkeling van de nieuwe internationale muziek in een liberale sfeer.

De concertverenigingen

Er ontstaan in de 18de eeuw in Parijs meerdere concertverenigingen¹⁷, niet altijd even openbaar of even professioneel, waarvan er echter een drietal muzikaal/maatschappelijk en historisch meer belang hebben.¹⁸ Deze concertverenigingen hebben nu de functie van het salon van

¹⁷ Naast de verder beschreven concertverenigingen, denken we bv. ook nog aan *Concert Français*, *Concert de la Reine*, enz.

¹⁸ Zie daarover ook Gefen G. (z.d.). *L'influence maçonnique sur les Sociétés de Concert au XVIIIe siècle en France*. Via <http://mvmm.org/m/docs/societes.html>, geconsulteerd 2012.

voorheen: dagelijks muziek, en ondertussen aangenaam bijpraten over van alles en nog wat met hoogstaande cultuur op de achtergrond. Koningin Marie-Antoinette geeft de toon aan: ontspannen, licht, oppervlakkig, pastoraal, virtuoos, simplistisch, ...

Dat ziet men allemaal weerspiegeld in de nieuwe muziek en haar maatschappelijke organisatie.

Concert Spirituel (1725-1790)

Het Concert Spirituel werd opgericht door Anne Danican-Philidor met een koninklijk privilège: " ... établir et faire des concerts publics de musiques spirituelles dans cette ville de Paris, les jours où il n'y aura point de spectacle à l'Opéra ..."; geprogrammeerd werden "de motets a grand choeur et de symphonies italiennes et françaises". Daarmee doorbrak hij het monopolie van de Académie Royale.

De vereniging organiseerde 24 concerten per jaar in een indrukwekkende omgeving (*Palais des Tuileries*) met eigen orkest en koor (een groot ensemble van wel 70 lessenaars samengesteld uit de bestaande koninklijke instituten), en bracht vele nieuwe werken (geestelijke én wereldlijke vocale en instrumentale werken met Europese uitstraling). De toegang verliep via abonnementen en losse toegangskarten.

De lange geschiedenis van deze concertvereniging verliep niet zonder moeilijkheden. In 1771 was er een crisis, maar vanaf 1773 kwam er een nieuwe bloei onder leiding van de alom tegenwoordige François Gossec. Van 1777 tot 1790 is er een laatste tijdperk met Joseph Legros en vele verhuizen en een tanende reputatie.

Het Concert Spirituel was een belangrijk muzikaal en sociaal centrum voor langere tijd, een echt instituut. Vrijmetselarij speelde

hier op organisatorisch vlak niet zo een grote rol, buiten het feit dat bijna alle optredende musici lid waren van een van de Parijse loges.¹⁹

De uiteindelijke muzikale balans is indrukwekkend: er werd werk voorgesteld van 460 componisten, waaronder niet minder dan 1253 creaties!

Concert des Amateurs (1769-1781)

*Amateur est celui qui aime, amateur est celui qui sait! L'amateur est un connaisseur*²⁰

Deze organisatie werd in het leven geroepen door de maarschalk van Soubise en vond dan ook plaats in het Hôtel de Soubise. De muzikale leiding rustte bij François Gossec en Joseph Boulogne, beide vrijmetselaars, doch concurrenten vanaf 1773. Zij werden ook gezien als echte *amateurs de musique*. Er werden uitsluitend instrumentale werken voorgesteld, vaak in avant-premiere, tijdens 12 tweewekelijks georganiseerde concerten per jaar. Meer dan 80 uitvoerders-vrijmetselaars brachten groot bezette en gloednieuwe Duitse symfonieën, vaak via opdrachten.

De zakelijke leiding werd waargenomen door La Haye en d'Orgny, rijke financiers en verantwoordelijk voor de lucratieve handel van tabak en post. Private donateurs en de verkoop van abonnementen maakten alles financieel mogelijk.

Na het bankroet van de Prince de Guéméné²¹ werd het hele initiatief opnieuw opgestart door rijke en invloedrijke vrijmetselaars onder een andere naam: het *Concert de la Loge Olympique*.

¹⁹ Zie opnieuw Pinaud (2009) met een lijst en biografische notities van alle bekende *franc-musiciens*.

²⁰ Dit is geen bestaand citaat, maar een samenstelling van uitspraken in die tijd over de waarde van de “echte” amateur inzake muziek en kunst in het algemeen.

Concert de la Loge Olympique (1781 - 1789)

Deze concertvereniging is dus ontstaan uit het Concert des Amateurs en door het initiatief van 2 gefortuneerde vrijmetselaars binnen de werkplaats *L'Olympique de la Parfaite Estime: le Fermier Général* Charles Marin de La Haye des Fosses en le Comte Claude François Marie Rigoley d'Ogny. Er waren niet minder dan 364 leden, waarvan 65 het orkest vormden; daaronder bekende namen zoals le Baron Bagge, Chabanon, La Borde, le Chevalier de Jerningham, le marquis de La Salle, le Marquis de Larard, Alexandre Louet, Nicolas Méhul en Jean-Baptiste Viotti, ...

Er diende een jaargeld betaald te worden voor 12 concerten, alleen toegankelijk voor de leden van de werkplaats en andere vrijmetselaars. Concertmeester en muzikaal leider van dit formidabel ensemble, dat vaak in volledig maçonniek ornaat optrad, was le Chevalier de Saint-Georges, Joseph Boulogne, in de muziekgeschiedenis vooral bekend omdat hij bij Joseph Haydn zes symfonieën bestelde (de zgn. Parijse) in 1785. Deze werken gelden als een hoogtepunt in het oeuvre van deze in Parijs bijzonder populaire meester.

Besluit

De liberale sfeer en sociale gelijkheid binnen de vrijmetselarij zorgden voor een optimaal klimaat om via de organisatie van (semi)publieke concertreeksen de nieuwe muziek voor te stellen aan het kritische maar receptief ingestelde Parijse publiek. De context en het belang van de Franse hoofdstad gaven aanleiding tot een snelle en spannende

²¹ Henri Louis Marie de Rohan, prince de Guéméné (1745-1809) was bekend voor zijn luxueuze leven en verspilzucht. Zijn bankroet (na 1780) was spectaculair, gezien de schuld van 33 miljoen livres.

interactie tussen uitvoerders, publiek, componisten en organisatoren, en bracht, meer dan waar ook, de evolutie van de muziekstijl in een stroomversnelling.

De ethische idealen en de maatschappelijk-sociale organisatie van de vrijmetselarij in het Parijs van die tijd speelden daarbij een doorslaggevende rol.

Annex

*Personalia - bekende franc-musiciens*²²

François Joseph Gossec, dit Gossec (1734-1829)

Als 17-jarige werd Gossec (geboren te Vergnies in Henegouwen) door de beroemde Jean-Philippe Rameau aanvaard in het orkest van de mecenas Le Riche de la Pouplinière te Parijs. Enkele jaren later bekleedde hij daar al een verantwoordelijke en leidinggevende positie, wat een ware blitzcarrière betekende. Daar kwam hij tevens in contact met de nieuwste muzikale stromingen van die tijd (o.a. via Johann Stamitz, na Rameau de leider van het ensemble). Hij zal ook Mozart tweemaal ontmoeten, wat zeker sporen heeft nagelaten bij het jonge talent uit Salzburg.

Na op slag naam en faam verworven te hebben via de uitvoering van zijn Requiem (1760 - hij was toen 26 jaar oud!) bereikt hij uiteindelijk de gezegende leeftijd van 95 jaar en overleeft op wonderbaarlijke wijze meer dan 5 verschillende regeringsvormen in Frankrijk (van het *ancien régime* tot de Restauratie). Hij zal verheven worden tot dé componist

²² Bron: wikipedia.org (2012). Er is over deze componisten heel wat gespecialiseerde literatuur verschenen. Deze korte biografische notities zijn slechts bedoeld als inleidende informatie.

van de Revolutie, wegens het succes van vele revolutionaire hymnes en zijn rol bij de oprichting van het Parijse conservatorium.

Zijn symfonische, geestelijke en revolutionaire werken en kamermuziek kenden veel succes en waren in hun genre grensverleggend en historisch belangrijk. Op het gebied van de *opéra comique* was het succes niet zo groot.

François-André Danican-Philidor (1726-1795)

François-André Danican Philidor was een Franse schaker, musicus en componist. Als schaker was hij veruit de sterkste van zijn tijd en hij is dan ook één van de onofficiële wereldkampioenen.

Philidor werd geboren in het Franse Dreux. Hij was zoon van een musicus en musiceerde ook zelf. Hij studeerde rechten en was in zijn tijd de beste (muziek)speler in Parijs. In 1745 ging hij als 19-jarige op verzoek van de Italiaanse musicus Lanza naar Nederland. In Rotterdam verdiepte hij zich verder in het schaakspel. In 1746 ging hij naar Londen en reisde in de jaren daarop regelmatig rond in de West-Europese landen.

Philidor overleed in 1795 op 68-jarige leeftijd te Londen. In zijn boek *Analyse du Jeu des Echecs* toonde hij de sterke kant en ook de zwakke kant van de pionnen, nadat eerst de stukken ontwikkeld waren. Hij was de sterkste schaker van de 18e eeuw en tevens bekend door zijn opening, de Philidor-verdediging. Er zijn maar weinig partijen van Philidor bekend.

Telkens opnieuw keerde hij terug naar zijn oude liefde, de muziek. Hij kende een groot succes met zijn *opera comiques* (waaronder *Tom Jones*) en schreef voor de Londense vrijmetselaars een indrukwekkend wereldlijk oratorium op tekst van Horatius, de *Carmen Saeculare*.

Joseph Boulogne, Chevalier de Saint-Georges (1745-1799)

Joseph Boulogne Chevalier de Saint-George (geboren te Guadeloupe), bijgenaamd *De zwarte Mozart*, was een Frans vioolvirtuoos, gevierd componist, meester in de gevechtkunst, militair leider en berucht vrouwenversierder.

Saint-George was van Frans-Afrikaanse afkomst. Zijn moeder was een slavin, zijn vader de Fransman George de Boulogne Saint-George, eigenaar van een plantage. Zijn vader bracht hem op 10-jarige leeftijd naar Frankrijk.

Zijn eerste faam genoot hij als kampioen schermer. Hij kreeg muziekonderricht van Gossec en waarschijnlijk vioolles van Jean-Marie Leclair. Hij ging in 1761 in dienst als officier van de Koninklijke Garde. Omdat hij slechts drie maanden per jaar in werkelijkheid actief was, kon hij zijn studie gewoon vervolgen.

In 1773 werd hij benoemd tot dirigent van *Le Concert des Amateurs*, een voor die tijd groot orkest met 70 leden, bestaande uit zowel beroeps- als amateurmusici, nadat hij enkele jaren als eerste violist in het orkest had gespeeld. Met zijn orkest zou de eerste uitvoering zijn gegeven van Mozarts *Sinfonia Concertante* en van zijn ballet *Les Petit Riens*.

Samen met Gossec was hij een pionier in het componeren van de eerste strijkkwartetten en concertante symfonieën.

Toen de Franse Revolutie in 1789 uitbrak, koos hij de zijde van de revolutionairen. Dat belette hem niet zich verder actief met de muziek bezig te houden. In 1790 componeerde hij zelfs, nog steeds in het leger, een opera *Guillaume-Tout-Cœur ou les Amis de village*.

Deze componist is gedurende 200 jaar in de vergetelheid geraakt en naar schatting is slechts een derde van zijn composities bewaard gebleven.

Het oeuvre van Saint-George bestaat uit symfonieën, vioolconcerten, strijkkwartetten, enz.

Voornaamste literatuur

Pinaud, P-F. (2009). *Les Musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI*. Paris: Editions VEGA.

Hennebelle D. (2001). *Nobles, musique et musiciens à Paris à la fin de l'Ancien Régime*, in: *Revue de Musicologie*, T. 87, 2/2001, pp. 395-418

Enkele interessante websites:

<http://www.mvmm.org/index.htm>

<http://arsmagnalucis.free.fr>

Hogeschool Gent

Email: Florian.Heyerick@hogent.be