

Thuis bij Madame Ruckers

Zoektocht naar de rol van Museum
Vleeshuis in de oude muziekbeweging
van 1967 tot 1990

Mirte Maes

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
Master in de Culturele Studies

Promotor: prof. dr. Pieter Bergé
Co-promotor: prof. dr. Anne-Emmanuelle Ceulemans

Academiejaar 2022-2023
159 795 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor geloofwaardig auteurschap.

Sic transit gloria mundi



Afbeelding 1. Museum Vleeshuis. Klavecimbel Andreas Ruckers, 1644, inv. nr. AV.2137.

DANKWOORD

Het werk aan deze masterproef nam meer dan een jaar tijd in beslag. In dat jaar kruisten tientallen mensen mijn pad. Elk van hen hielp me met een nieuw inzicht, een goede raad, een frisse blik of een bemoedigend woord. Mijn dankbaarheid is uiteraard groot, en ik kan alleen hopen op evenveel inspirerende gesprekken in de toekomst. Toch zijn er ook heel wat mensen die ik graag in het bijzonder dank.

Eerst en vooral wil ik graag mijn mama bedanken, die mijn hele schoolcarrière lang onvermoeibaar mijn eindeloze teksten las, op elk uur van de dag luisterde naar mijn ontdekkingen en twijfels en telkens opnieuw bemoedigende raad uit haar mouw toverde. Vervolgens druk ik mijn oprechte dank uit aan mijn copromotor, dr. Anne-Emmanuelle Ceulemans. In de voorbije jaren kon ik alleen maar opkijken naar haar wetenschappelijke toewijding, rechtvaardigheidsgevoel en diplomatie, haar oog voor taal en neus voor nauwkeurigheid. Keer op keer ondersteunde ze me en reikte ze kansen en projecten aan die me vormden. Daarnaast wil ik ook dr. Timothy De Paepe in het bijzonder bedanken. Zijn onuitputtelijke enthousiasme en energie, inspirerende ideeën en oprechte interesse waren van onschatbare waarde, niet alleen voor deze masterproef, maar ook voor mijn eerste jaar als conservator in Museum Vleeshuis. Voorts dank ik ook mijn promotor, dr. Pieter Bergé, voor de hulp bij de afwerking van deze masterproef en dr. Camilla Bork voor de hulp bij het opstarten van deze masterproef.

Tot slot dank ik natuurlijk de mensen die bereid waren hun kennis en ervaring te delen in een interview, in een conversatie of in een e-mail, en iedereen die me met een goed gesprek de zin gaf om het onderzoek verder te zetten. Ik dank ook in het bijzonder mijn collega's en voorgangers, die me hielpen het verleden van Museum Vleeshuis te ontmantelen.

ABSTRACT

Under the supervision of “Madame Ruckers”, the assistant curator Jeannine Lambrechts-Douillez (1928-2020), the instrument collection of the Royal Conservatory of Antwerp was in 1967 transferred to Museum Vleeshuis. This expansion of the collection marked the official start of a long, intensive concert tradition at the museum. This master’s thesis offers a critical reflection on the role of Museum Vleeshuis in the development of Historically Informed Performance Practice (HIP) between 1967 and 1990.

In the field of HIP, there is an active debate about the restoration and playing of historical instruments (“museum objects”). The discussion has also been the core debate in the history of Museum Vleeshuis and has influenced the course of its policy. This study will analyse its development and the ways in which the debate was translated into the policies of the museum. In particular, this study will focus on the individuals who influenced the debate during the period Jeannine Lambrechts-Douillez was directing Museum Vleeshuis (1967-1990).

INHOUD

Dankwoord	3
Abstract	4
Inhoud	5
1 Voorwoord	7
2 Inleiding	8
3 Situering en context	9
3.1 HIP en oude muziek	9
3.2 Museum Vleeshuis	13
3.3 Het doek gaat op	19
4 Methodologie	21
4.1 Documentanalyse	21
4.2 Diepte-interviews	21
5 Restauraties	22
5.1 Samenstelling collectie Vleeshuis	22
5.1.1 Collectie Stad Antwerpen	22
5.1.2 Collectie Koninklijk Conservatorium Antwerpen	24
5.2 CIMCIM	26
5.2.1 De klank van het Vleeshuis	27
5.2.2 CIMCIM in Antwerpen	29
5.2.2.1 Colloquium 1970	29
5.2.2.2 Colloquium 1977	32
5.2.2.3 Bouwtekeningen	34
5.2.2.4 Richtlijnen	35
5.3 Parijs	35
5.3.1 Couchet	41
5.3.2 Dulcken	46
5.4 Verenigd Koninkrijk	54
5.4.1 Graf	54
5.5 Het belang van historische instrumenten voor studenten	56
5.6 Van plan tot replica	58
6 Zomercursus	60
6.1 Kenneth Gilbert	63
6.2 Herfsttij der zomercursus	65

7	Concertwerking	66
8	Publicaties	70
9	Netwerkanalyse	71
9.1	Jeannine Lambrechts-Douillez als leidinggevende	71
9.2	Netwerk	73
9.3	Jeannine Lambrechts-Douillez als curator / conservator	75
9.4	Ontsluiting van de museumcollectie	76
9.5	Instrumenten als emulgator	78
9.6	De Vleeshuis-crew	79
10	Conclusie	80
11	Nawoord	81
12	SWOT	82
13	Bibliografie	83
13.1	Onuitgegeven bronnen	83
13.1.1	Brieven	83
13.1.2	Interviews	84
13.1.3	E-mails	85
13.1.4	Presentaties en lezingen	85
13.1.5	Varia	85
13.2	Uitgegeven bronnen	86
13.2.1	Boeken	86
13.2.2	Krantenartikels	88
13.2.3	Artikels in een academisch tijdschrift	88
13.2.4	Audio- en video-opnames	90
13.2.5	Websites	90
13.2.6	Universitaire scripties en thesissen	91

1 VOORWOORD

Vol moed en zin ging ik in september 2021 op zoek naar een thesisonderwerp. Een boekentoren en veel hersengekraak later, besloot ik in oktober dr. Timothy De Paepe, directeur van Museum Vleeshuis, een e-mail te sturen. In 2019 liep ik immers twee weken stage in Museum Vleeshuis, en hoewel muziekinstrumentenmusea me altijd nauw aan het hart lagen, had Museum Vleeshuis nog wel een stapje voor met zijn allures van een sprookjespaleis. Vliegenvlug werd mijn mail beantwoord, en een telefoontje later was ik voorzien van een hele lijst onderzoeksvragen. Eén voorstel van Timothy De Paepe had echter in het bijzonder mijn aandacht getrokken: er werden onder leiding van dr. Anne-Emmanuelle Ceulemans en dr. Camilla Bork plannen gemaakt om een onderzoek op te starten naar de invloed van de muziekinstrumentencollecties op de oude muziekbeweging in België. Ik zou met mijn masterproef de basis voor dat onderzoek rond de Vleeshuiscollectie kunnen leggen.

Na een gesprek met dr. Ceulemans was ik helemaal overtuigd. Meteen was ik erg welkom in het Vleeshuis om de archieven te bestuderen, en daarnaast trok ik op pad om personages uit het Vleeshuisverhaal te interviewen. Toen ik op een dag in het Vleeshuis was voor archiefonderzoek, ving ik tijdens de middagpauze op dat de vacature voor de conservatorpositie erg binnenkort openbaar gemaakt zou worden. “Iets voor jou?” klonk het lachend aan de eettafel.

Hoewel ik er zeker van was dat mijn cv zou verbleken naast dat van ervaren specialisten, besloot ik toch mijn kans te wagen. Je weet maar nooit. Toen ik enkele weken later het bericht kreeg dat ik uitgenodigd was voor een gesprek, was ik enigszins verrast. Verbaasd legde ik de verplichte online testen af, en voerde op een woensdagmorgen, vanuit mijn kot in Leuven, een spannend Zoom-gesprek met directeur Timothy De Paepe en een recruiter van Stad Antwerpen. Toen mijn eerste officiële sollicitatiegesprek ooit erop zat, bleef ik achter met gemengde gevoelens. Het was in elk geval een goede oefening geweest. De volgende dag trok ik opnieuw voor onderzoek naar het Vleeshuis. Na een hele dag met mijn neus in colloquiumverslagen, maakte ik aanstalten om naar huis te gaan. Ik werd echter onderbroken door een telefoontje van Stad Antwerpen met de boodschap dat ik gekozen was en aan de slag kon als conservator. Ik kon beginnen aan mijn droomjob, en liefst zo snel mogelijk. Daar stond ik dan in het Vleeshuis, in mijn toekomstige bureau.

Die onverwachte wending zorgde ervoor dat ik de rest van het academiejaar in afstandsonderwijs zou volgen. Daarnaast was er echter nog iets veranderd. Alle interviews in het kader van mijn masterproef had ik tot op dat moment gevoerd als neutrale student. Die rol kon ik op slag niet meer vervullen. Vanaf dat moment schreef ik een masterproef over mijn eigen voorgangers. Anderzijds kreeg ik als conservator meteen toegang tot meer bronnen, en kon ik veel dieper in de materie duiken dan ik ooit als student had kunnen doen. Deze masterproef heeft me dan ook maandenlang opgeslokt. Ik hoop dat de ontdekkingen die ik onderweg deed een voorbode zijn van al wat mijn pad nog zal kruisen in mijn verdere Vleeshuis carrière.

2 INLEIDING

Het doel van deze masterproef is om een kritische reflectie te bieden op de rol van het Museum Vleeshuis in de ontwikkeling van de *Historically Informed Performance Practice* (HIP) tussen 1967 en 1990.

HIP probeert aan de hand van historisch onderzoek de oorspronkelijke instrumenten, stijl en klank van “oude muziek” te benaderen. HIP staat dus eerder tegenover de moderne uitvoeringspraktijk, waarbij op grondig aangepaste en gemoderniseerde instrumenten gespeeld wordt om aan nieuwe uitvoeringsstijlen tegemoet te komen.

In 1967 kwam, onder toezicht van de toenmalige adjunct-conservator Jeannine Lambrechts-Douillez (1928-2020), de instrumentencollectie van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen terecht in Museum Vleeshuis. Deze uitbreiding van de collectie vormde het officiële startschot van een lange, intensieve concerttraditie in het museum. Topmuzikanten stonden te popelen om er te concerneren op de bijzondere stukken uit de collectie. Deze hoogdagen voor het museum vielen samen met een revolutionaire periode in de ontwikkeling van de HIP. In 1969 vond in Amsterdam de Notenkrakersactie plaats; een stroom van begeesterde studenten legde zich toe op en streed voor de HIP. Het Vleeshuis speelde met zijn uitzonderlijke collectie een sleutelrol in deze revolutie en bood de pioniers een podium mét instrument.

In 1970 organiseerde het Ruckers Genootschap – geesteskind van Jeannine Lambrechts-Douillez, “Madame Ruckers” – een colloquium in het Vleeshuis. Spilfiguren van de HIP-beweging kwamen er samen uit alle uithoeken van de wereld, maar ook de conservatoren en restauratoren van instrumentencollecties. Hun discussies en lezingen over het bespelen en restaureren van historische instrumenten drukten een stempel op het beheer van instrumentencollecties overal te wereld en legden de fundamenten voor het beleid van vandaag. De instrumenten uit de Vleeshuiscollectie werden ook veelvuldig gekopieerd en worden tot op heden vervaardigd en bespeeld door muzikanten wereldwijd. De historische instrumenten uit de collectie vormden hun ideeën over timbre, morfologie en toucher.

In het veld van HIP is er veel discussie over de restauratie en het bespelen van historische instrumenten (“museumstukken”). Die discussie is ook het kerndebat geweest in de geschiedenis van het museum en heeft de koers van het beleid beïnvloed. Deze studie zal de ontwikkeling ervan in kaart brengen, en ontleden op welke manier dat debat vertaald werd in het beleid van Museum Vleeshuis. In het bijzonder zal in deze studie aandacht geschonken worden aan de personen die deelnamen, en aan de manier waarop ze de discussies al dan niet beïnvloedden, in de periode dat Jeannine Lambrechts-Douillez leiding gaf in Museum Vleeshuis (1967-1990).

Museum Vleeshuis beschikt over een georganiseerd archief, klaar voor onderzoek. Een combinatie van een grondige studie van het archief met diepte-interviews van getuigen en muzikanten kon een eerste licht werpen op de impact van het museum en zijn collectie op de HIP. Interviews in het bijzonder bieden niet alleen een unieke kijk in de interne keuken van het

museum; ze vereeuwigen ook de kostbare ideeën en ervaringen van HIP-pioniers in de HIP die nog in leven zijn.

3 SITUERING EN CONTEXT

3.1 HIP en oude muziek

Over de vraag wat oude muziek al dan niet was, is of kan zijn, zijn al vele liters inkt gevloeid; er is nog nooit een echte consensus geweest over de terminologie in verband met muziekkuitvoeringspraktijken. De termen “oude muziek” en “HIP” zouden dus idealiter telkens tussen aanhalingstekens geplaatst moeten worden. Om de leesbaarheid van de tekst te bevorderen, worden die aanhalingstekens in deze masterproef echter weggelaten. Het is dan ook noodzakelijk om binnen deze masterproef de specifieke betekenis van oude muziek, maar ook van HIP, *historically informed performance practice*, eerst toe te lichten. Hoewel vandaag HIP wijdverspreid is, en zelfs de term CIP, *culturally informed performance practices*, de kop opsteekt en probeert nog accurater te zijn, neem ik in deze masterproef doorgaans de term “oude muziek” in de mond.¹ HIP is immers een anachronistische term in een groot deel van de periode die de masterproef beschrijft.

“Oude muziek” of “early music” is een begrip dat al sinds zijn intrede, heel wat decennia geleden, voor opschudding en onvrede zorgt.² In de Grove Dictionary of Music wordt *Early Music* gedefinieerd als:

A term once applied to music of the Baroque and earlier periods, but now commonly used to denote any music for which a historically appropriate style of performance must be reconstructed on the basis of surviving scores, treatises, instruments and other contemporary evidence. The “early music movement”, involving a revival of interest in this repertory and in the instruments and performing styles associated with it, had a wide-ranging impact on musical life in the closing decades of the 20th century.³

Hoewel Grove over een “revival of interest” in oudere muziek en haar uitvoeringsstijl schrijft, zijn er al eeuwenlang sporen terug te vinden van die interesse. Het idee van “oude muziek” is al vele eeuwen eerder terug te vinden. Een ijkpunt is de oprichting van de Academy of Ancient Music in 1720 te Londen.⁴ Aan de Academy herdachten ze de oude werken van grote meesters. Zo werd, na Händels dood, jaarlijks de Messiah uitgevoerd.⁵ Toch werd de oude muziek toen

¹ CIP is een term geïntroduceerd door dr. Marc Vanscheeuwijk.

‘Musicking Mission & Saint Cecilia | Musicking’, geraadpleegd op 5 november 2022, <https://blogs.uoregon.edu/musicking/mission/>.

² Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer’s History of Music for the Twenty-First Century* (New York: Oxford University Press, 2007), 11.

³ ‘Early Music’, Grove Music Online, geraadpleegd op 5 november 2022,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046003>.

⁴ Pieter Andriessen, *Authentiek of Fanatiek: 25 jaar La Petite Bande* (Peer: Alamire, 1997), 16.

⁵ Sofie Taes, *Het Klavecimbel van Ligeti: 50 Jaar Oude Muziek in Vlaanderen, van Musica Antiqua tot MA-Festival* (Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2013), 7.

nog niet als fundamenteel anders of voorbij gezien, maar werd ze eerder in leven gehouden. In Rome gold hetzelfde. Tot in de 19^e eeuw was er in de Sixtijnse kapel een ononderbroken traditie van het opvoeren van Palestrina's muziek. De Sixtijnse kapel fungeerde als muzikale tijdschapsule waar de tijd quasi stilstond. Eerder dan een *revival* van oude muziek betrof dit een instandhouding.

Regelmatig wordt de uitvoering van Bach door Mendelssohn op 11 maart 1829 als beginpunt van de oude muziekrevival aangehaald.⁶ Hoewel die uitvoering inderdaad baanbrekend genoemd kan worden, is het niet terecht dit als eerste openbaring van een oude muziekrevival aan te duiden. Mendelssohn maakte tijdens de opvoering overigens gebruik van een piano, een koor van meer dan 150 zangers en een orkest met een eigentijds instrumentarium. Van een historisch instrumentarium of een van historisch geïnformeerde bezetting was er dus nog niet echt sprake.

Het is nodig stil te staan bij wat zich vanaf ongeveer dat moment in Brussel afspeelde. In 1832 organiseerde François-Joseph Fétis (1784-1871), voorheen werkzaam aan het conservatorium van Parijs, maar sinds 1832 directeur van het Brusselse conservatorium, de *Concerts Historiques*.⁷ Op verschillende plaatsen in Europa werden er gelijkaardige historische concerten geprogrammeerd.⁸ In het spoor van deze concerten organiseerde François-Auguste Gevaert (1828-1908) ook 15 historische concerten in het Conservatoire Royal de Bruxelles tussen 1879 en 1890.⁹ De programmaboekjes van die concerten tonen de interesse in het oude instrumentarium, eerder dan in het oude repertoire; de repertoirekeuze werd niet toegelicht en miste een rode draad, maar bij de instrumenten werd uitvoerig over de bouwer, datum, naam, het inventarisnummer en ook vaak over het gebruik van de instrumenten geschreven. Bij deze concerten, georganiseerd door Gevaert, speelde Victor-Charles Mahillon (1841-1924) ook een cruciale rol. In 1877 opende immers het muziekinstrumentenmuseum van het conservatorium in Brussel, en Mahillon was de eerste conservator. Hij selecteerde de instrumenten voor de oude muziekconcerten van Gevaert. Daarnaast werden er ook instrumenten uit de collectie tentoongesteld op de wereldtentoonstellingen waar de concerten van Gevaert weerklonken.¹⁰

H. Diack Johnstone, 'The Academy of Ancient Music (1726–1802): Its History, Repertoire and Surviving Programmes', *Royal Musical Association Research Chronicle* 51 (januari 2020): 1–136.

⁶ Jolande van der Klis, *Oude muziek in Nederland: het verhaal van de pioniers; 1900 - 1975* (Utrecht: Stichting Organisatie Oude Muziek, 1991).

Björn Schmelzer, 'A la recherche...' (Muziekcentrum De Bijloke, Gent, 17 januari 2022).

Anton Froeyman, *History, Ethics, and the Recognition of the Other: A Levinasian View on the Writing of History* (Routledge, 2015), 196.

⁷ Pieter Andriessen, *Authentiek of Fanatiek: 25 jaar La Petite Bande* (Peer: Alamire, 1997), 17.

Sofie Taes, *Het Klavecimbel van Ligeti: 50 Jaar Oude Muziek in Vlaanderen, van Musica Antiqua tot MA-Festival* (Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2013), 8.

⁸ Robert Wangermée, 'Les Premiers Concerts Historiques à Paris', In: *Mélanges Ernest Closson: Recueil d'Articles Musicologiques Offert à Ernest Closson à l'Occasion de Son Soixante-Quinzième Anniversaire*. Société Belge de Musicologie (1948): 185-196.

⁹ Malou Haine, 'Gevaert et la Musique Ancienne', *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muzikwetenschap* 64 (2010): 205.

¹⁰ Ibidem, 209.



Afbeelding 2. Koninklijk Conservatorium Brussel. De Concerts Historiques van Gevaert. Archief Koninklijk Conservatorium Brussel, inv. nr. ICO-III-63.

In 1928 stelde Ernest Closson (1870-1950) voor om een vak aan het Brusselse conservatorium in te richten genaamd *pratique d'instruments anciens*. Pianisten zouden klavecimbelonderricht krijgen, cellisten zouden viola da gamba leren spelen, en fagottisten zouden kromhoorns in de hand krijgen. Hij vermeldde echter dat het niet raadzaam zou zijn om op de instrumenten uit het museum te spelen voor dat onderricht, omdat ze te kostbaar en fragiel waren. Profetisch was de uitspraak van Closson dat er een nieuwe industriële branche in de instrumentenbouw zou verschijnen, gespecialiseerd in historische instrumenten. Toch duurde het nog vijftig jaar alvorens het bouwen van historische instrumenten op grotere schaal aan populariteit won.¹¹ In literatuur over oude muziek wordt daarnaast niet zelden over Arnold Dolmetsch (1858-1940) geschreven. Essentieel in het verhaal over Dolmetsch is echter dat hij een opleiding genoot aan het conservatorium van Brussel, bij Henri Vieuxtemps, waar hij in contact kwam met Gevaert, Mahillon en de concerten oude muziek op historische instrumenten.

In 1933 werd in Bazel de Schola Cantorum opgericht. Lange tijd was de Schola de enige plek waar exclusief oude muziekkuitvoeringspraktijk aangeboden werd, en bijgevolg dé plek waar

¹¹ Malou Haine, 'Gevaert et la Musique Ancienne', *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 64 (2010), 219.

beloftevolle musici met ambities in de oude muziek naartoe trokken.¹² De Tweede Wereldoorlog verhinderde echter een snelle groei van oude muziekstudenten. Tijdens de oorlog gingen bovendien heel wat historische instrumenten verloren; collecties werden verhuisd, geplunderd of verwoest. De hele cultuursector schoot na de oorlog in actie om de verliezen in kaart te brengen en zichzelf herop te bouwen. Ook de instrumentenbouw schakelde een versnelling hoger.¹³

Ondertussen botste de “normale” klassieke muziek op steeds meer weerstand. Het idee dat één uitvoeringsmethode en -stijl volstond voor alle muziek, werd door velen niet meer ondersteund. De avant-gardebeweging was al enkele decennia bezig met het verzet tegen de klassieke muziekwereld, maar in de jaren '60 voegde de oude muziekbeweging zich ook bij het protest. Musici van beide bewegingen gingen zelf op onderzoek uit, veeleer dan klakkeloos in de leer te gaan bij meesters van de oude stempel.¹⁴ De oude muziekrevival was in een stroomversnelling terechtgekomen. In Nederland vond op 17 november 1969 de Notenkrakersactie plaats.¹⁵ Een breder draagvlak en bekendheid van het ideeëngoed van de Notenkrakers versterkten die stroomversnelling. Iconen zoals Sigiswald Kuijken (°1944) startten met hun nieuwe ideeën nieuwe klassen op in diverse conservatoria, die vanaf de jaren '70 op een groeiend leerlingenaantal konden rekenen.¹⁶

In Brugge werd rond die tijd, in 1964, door Robrecht Dewitte (1933-2009) het Musica Antiqua Festival opgericht. Het MA-festival lokte in een mum van tijd oude muziekfanatici uit de hele wereld. Het festival zette al snel in op allerhande historische muziekinstrumenten en werd de trekpleister bij uitstek voor werkelijk iedereen die enigszins interesse had in oude muziek. Een belangrijk aspect van het festival was de wedstrijd, die opkomend talent lanceerde. Daarnaast bood het festival ook plaats aan een instrumentententoonstelling. Musici en instrumentenbouwers van de meest uiteenlopende nationaliteiten wisselden hier visitekaartjes en kennis uit. De instrumenten die op de beurs stonden, dienden als inspiratie voor de vele bezoekers en werden vaak wijd verspreid. Tot op vandaag zien we de modellen van klavecimbels die tentoon gesteld werden op het festival regelmatig op concertpodia.¹⁷

Daarna volgen de sleutelmomenten elkaar snel op. Harnoncourt nam Monteverdi's Orfeo op in 1969 op historische instrumenten; Herreweghe richtte het Collegium Vocale op in 1970; La Petite Bande maakte in 1972 een opname van Le Bourgeois Gentilhomme, uitgevoerd op

¹² Concertgebouw Brugge, *Historische Uitvoeringspraktijk?*, Concertgebouwcahiers (Gent: Borgerhoff & Lamberigts, 2011), 18.

Sofie Taes, *Het klavecimbel van Ligeti: 50 jaar oude muziek in Vlaanderen, van Musica Antiqua tot MAfestival* (Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2013), 9.

¹³ Sofie Taes, *Het klavecimbel van Ligeti: 50 jaar oude muziek in Vlaanderen, van Musica Antiqua tot MAfestival* (Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2013), 10.

¹⁴ Anton Froeyman, *History, Ethics, and the Recognition of the Other: A Levinasian View on the Writing of History* (Routledge, 2015).

¹⁵ Loes Dommering-van Rongen, *De Notenkrakers: Rebelle in het Concertgebouw* (Amsterdam: Boom, 2019).

¹⁶ Pieter Andriessen, *Authentiek of Fanatiek: 25 jaar La Petite Bande* (Peer: Alamire, 1997), 47.

¹⁷ Hedwig Dewitte, '20 jaar internationale muziekdagen: Het Festival van Vlaanderen te Brugge 1963 - 1983' (Gent, Rijksuniversiteit Gent, 1986).

historische instrumenten.¹⁸ In 1973 werd vervolgens in Oxford het *Early Music* magazine gelanceerd dat zou uitgroeien tot het toonaangevend wetenschappelijk tijdschrift voor oude muziek. In het daarop volgende decennium was oude muziek zo wijdverspreid dat er een soort standaardisatie de kop opstak. De zuurverdiende inzichten die de pioniers uit traktaten hadden gedestilleerd, werden doorverteld, vaak zonder veel context. Dit leidde tot een golf van kritiek en een oproep tot het heruitvinden van de oude muziek. Vlijtig vloeiden de polemieken uit de pennen; Richard Taruskin en Bruce Haynes zijn twee van de velen die hun meningen en gal spuwden over de status quo van de oude muziekbeweging.¹⁹ Tot op vandaag zet deze discussie zich voort.

Museum Vleeshuis is ondertussen meer dan een halve eeuw actief in dat oude muzieklandschap. Ik onderzoek in deze masterproef welke rol het museum precies opnam in de oude muziekrevival en het bijhorende debat. Hierbij schenk ik vooral aandacht aan minder zichtbare aspecten van de oude muziekwerking in het Vleeshuis. Ik zal me daarom richten op het netwerk en de verschillende personages die in en rond het museum actief waren. Zij lieten samen oude muziek gedijen en bepaalden de koers van het museum.

3.2 Museum Vleeshuis

In deze masterproef ga ik op zoek naar het gezicht van de bouwheer, maar ook naar de gezichten van het netwerk van aannemers, bouwvakkers, architecten – alle actoren die oude muziek in het Vleeshuis stimuleerden.²⁰ De bouwheer was vanzelfsprekend mevrouw Jeannine Lambrechts-Douillez. Alle mensen die ik over haar sprak tijdens het schrijven van deze masterproef, maar ook tijdens ontmoetingen in het kader van mijn job, maakten me duidelijk hoe haar sterke karakter en wilskracht ervoor gezorgd hebben dat muziek een prominente plek kreeg in Museum Vleeshuis. Het was echter, meer dan alleen karakter en wilskracht, het netwerk dat ze samenstelde en inschakelde, dat baanbrekend was voor de oude muziek én voor Museum Vleeshuis.

Oude muziek, en in het bijzonder Vlaamse oude muziek, won al enkele decennia aan populariteit in Antwerpen in het kader van het algemene succes van de nalatenschap van Peter Benoit (1834-1901). Benoit was componist, muziekpedagoog en directeur van het Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium te Antwerpen. Een groot deel van zijn leven wijdde hij aan het vernederlandsen van muziekonderwijs en het op de kaart zetten van Vlaamse muziek. In het laatste deel van zijn leven componeerde Benoit alleen nog muziek die Vlaanderen ten goede

¹⁸ Concentus Musicus Wien en Nikolaus Harnoncourt, *Orfeo, Monteverdi* (Telefunken SKH 21/1-3, 1969). La Petite Bande en Gustav Leonhardt, *Le Bourgeois Gentilhomme, Lully & Molière* (Deutsche Harmonia Mundi – HM 20.320, 1973).

Pieter Andriessen, *Authentiek of Fanatiek: 25 jaar La Petite Bande* (Peer: Alamire, 1997), 49.

¹⁹ Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*. (Oxford: Oxford University Press, 1995). Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century* (New York: Oxford University Press, 2007).

²⁰ Hiervoor haalde ik inspiratie bij Howard Becker. Ik dank dr. Camilla Bork voor de suggestie. Howard S. Becker, *Art Worlds: 25th Anniversary Edition, Updated and Expanded* (University of California Press, 2008).

zou komen, zoals een Rubenscantate en Conscience Herdacht.²¹ In navolging van die interesse voor Vlaamse muziek, kreeg ook 16^e- en 17^e-eeuwse Vlaamse muziek steeds meer aandacht, zoals die van Tielman Susato, maar ook de zogenaamde “Vlaamse polyfonie”.

Benoit werd in het conservatorium opgevolgd door bewonderaars en eigen leerlingen die het beleid voor een deel verder zetten in de lijn die hij gelanceerd had. Zo werd op aansturen van Jules Boelaerts in 1924 het Museum van Oude Speeltuigen geopend “dat Benoit al beoogde in Zijn Verordeningen.”²² Met het Museum van Oude Speeltuigen volgde Antwerpen de initiatieven die onder andere in Brussel en Parijs genomen waren. In Antwerpen werden de instrumenten uit het conservatorium ook duchtig bespeeld. Conservatoriumdirecteur Flor Alpaerts richtte op 6 juli 1938 het Collegium Musicum Antverpiense op.²³ Tussen 1938 en 1943 speelde het Collegium concerten oude muziek op historische instrumenten.²⁴ Daarnaast blijkt het intensieve gebruik van de collectie uit correspondentie met Walter Weyler, die zich als opvolger van Jules Boelaerts ontfermde over de collectie.²⁵ Zo werden instrumenten in 1940 en 1941 onder andere geleend door Jef Alpaerts, heel wat studenten, en ook door Stad Antwerpen.²⁶

Tijdens de Tweede Wereldoorlog werd het grootste deel van de collectie ondergebracht in een pand van de stad in de Hofstraat 17.²⁷ Alleen de klavecimbels van Dulcken en Van den Elsche bleven in het conservatoriumgebouw aan de Sint-Jacobsmarkt.²⁸ Het is niet volledig duidelijk wanneer de instrumentenverzameling precies is teruggekeerd naar de Sint-Jacobsmarkt, maar het Museum van Oude Speeltuigen was in elk geval voorgoed opgedoekt. De oude muziek in Antwerpen herleefde echter snel; na de Tweede Wereldoorlog was er regelmatig oude muziek te horen in het Rubenshuis, waar concerten gegeven werden in het schildersatelier.²⁹ De stad schafte daarvoor een nieuw Neupert-klavecimbel aan.³⁰ Muzikanten uit Antwerpen, maar ook uit het buitenland, kwamen er 16^e- en 17^e-eeuwse muziek vertolken, waaronder het Collegium Musicum Antverpiense (1949, 1950, 1951 en 1952) en Safford Cape (1949, 1950, 1958, 1964).³¹

²¹ Jan Dewilde. ‘Benoit, Peter | Studiecentrum Vlaamse Muziek’, geraadpleegd op 26 oktober 2022, <https://www.svm.be/componisten/benoit-peter>.

²² Jules Boelaerts, ‘Brief aan de Heeren Voorzitter & Leden van den Administratieven Raad’, 1 juli 1924, Bibliotheek KCA.

Dank aan Jan Dewilde voor het ter beschikking stellen van deze informatie.

²³ Jos van Immerseel, ‘Proeve tot een Beknopte Geschiedenis van een Halve Eeuw Ruckersgenootschap, 1969-2021’ (16 mei 2021).

²⁴ ‘De Instrumenten-verzameling van het Kon. Vlaamsch Conservatorium’, *Handelsblad*, 1939

²⁵ Correspondentie Jules Boelaerts en archief instrumentencollectie, Koninklijk Conservatorium Antwerpen. Dank aan Jan Dewilde voor het ter beschikking stellen van deze informatie.

²⁶ Correspondentie Jules Boelaerts en archief instrumentencollectie, Koninklijk Conservatorium Antwerpen.

²⁷ Jos van Immerseel, ‘Proeve tot een beknopte geschiedenis van een halve eeuw Ruckersgenootschap, 1969-2021’ (16 mei 2021).

²⁸ Ibidem.

²⁹ Het Rubenshuis opende de deuren in 1946.

³⁰ Dit instrument zit momenteel in de collectie van Museum Vleeshuis, inv. nr. AV.2022.013.

³¹ In 2020 stelde Museum Vleeshuis op basis van archiefdocumenten een lijst samen van concerten oude muziek die in het Vleeshuis en in het Rubenshuis plaatsvonden. Deze informatie komt uit die lijsten. Ik dank Mirjam Wagemans en dr. Timothy De Paepe voor het opstellen en het ter beschikking stellen van de lijsten.



Afbeelding 3. Concert oude muziek in het Rubenshuis, datum onbekend. Op de achtergrond is het Neupert-klavecimbel zichtbaar. Felixarchief Antwerpen.

Op 10 juni 1953 werd Frans Smekens conservator van de Oudheidkundige Musea, waaronder Museum Vleeshuis.³² Ook Jeannine Lambrechts-Douillez was sinds de vijftiger jaren aan de slag in Museum Vleeshuis, als opsteller. Ze bereidde er samen met Smekens een tentoonstelling

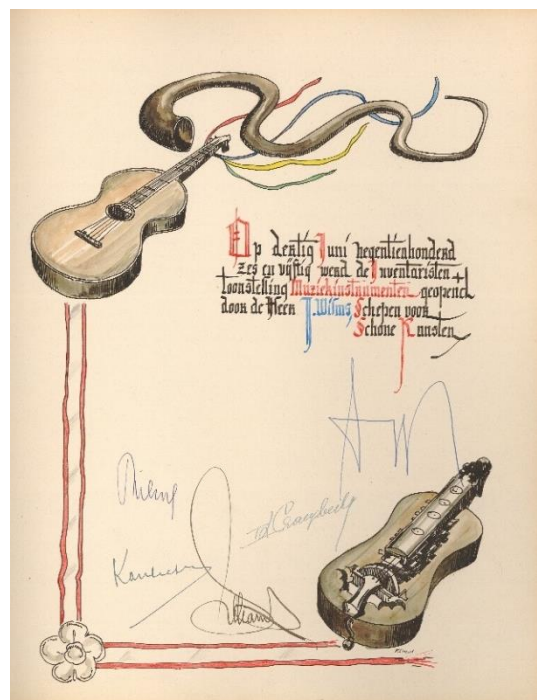
³² Clement Caremans, 'Frans Smekens', 16 september 2022.

Vermeldenswaardig is wat Jeannine Lambrechts-Douillez over Frans Smekens schrijft in 'Colloquium Ruckers Klavecimbels en Copieën: universele instrumenten voor de interpretatie van de muziek uit Rubens tijd, Antwerpen, Museum Vleeshuis, 30 september-2 oktober 1977' (Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1978), 12: "On January 6th 1977 the former curator of the archaeological museums Frans Smekens departed from this world. He had his office at the Museum Vleeshuis from 1952 until 1966 what made me at the beginning of my career a close collaborator. Music and poetry were most beloved by him. His greatest qualities were sincerity and perseverance of what he thought was right. When he became curator in 1952 he found the Ruckers harpsichords in a storehouse and brought them to the Vleeshuis. After he left the Vleeshuis for health reasons, he became a member of the board of the Ruckers Genootschap and appreciated the realisation of one of his dreams: the sounding of Antwerp harpsichords in the Vleeshuis."



Afbeelding 4. Affiche tentoonstelling 1956. Archief Museum Vleeshuis.

rond oude muziek voor, die in 1956 zou plaatsvinden.³³ Enkele jaren na die tentoonstelling, in de jaren 1960, dook de muziekinstrumentenverzameling van het conservatorium terug op, waar Jos van Immerseel toen student was. Hij had zijn interesse in oude muziek toentertijd al op diverse manieren laten blijken, en stond daar dus om bekend. Ward Vissers, portier in het conservatorium, wees hem daarom op een dag de weg naar de zolder, waar Jos van Immerseel naar eigen zeggen de verzameling historische instrumenten aantrof, waaronder ook het Dulcken-klavecimbel.³⁴



Afbeelding 5. Guldenboek Steen en Museum Vleeshuis, blad 70. Museum Vleeshuis inv. nr. AV.2011.016.

³³ 'Kunst Tentoonstelling Muziekinstrumenten', 4 juli 1956. VRT-archief.

³⁴ Het Dulcken-instrument is een klavecimbel dat vandaag bij de topstukken van Museum Vleeshuis hoort (inv. nr. AV.1967.001.115). Het instrument komt verder in dit onderzoek uitvoerig aan bod.

In 1963 nodigde Flor Peeters Jos van Immerseel uit om een nieuw collegium musicum op te starten.³⁵ Peeters gaf hem toegang tot de collectie op zolder, en in 1964 startte Jos van Immerseel het nieuwe Collegium Musicum op. Het spinet van Delin, een instrument dat zich vandaag in Museum Vleeshuis bevindt, speelde hierin een grote rol.³⁶ Op dat moment was het al gerestaureerd door Knud Kaufmann en Flor Peeters liet toe dat Jos van Immerseel het thuis bewaarde. Het Collegium bestond uit ongeveer twaalf musici. In 1968 werd het Collegium echter al stopgezet door Eugène Traey, die toen directeur van het Koninklijk Vlaams Conservatorium werd.³⁷



Afbeelding 6. Spinet A. Delin, collectie Museum Vleeshuis, inv. nr. AV.2000.001.042. © Bart Huysmans en Michel Wuyts.

³⁵ Flor Peeters (1903-1986) was organist en vanaf 1952 directeur van het Antwerpse Conservatorium.

³⁶ Ook het spinet van Delin uit 1763 bevindt zich vandaag in de Vleeshuiscollectie, inv. nr. AV.2000.001.042.

³⁷ Jos van Immerseel, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.



Afbeelding 7. Afbeelding uit het persoonlijk archief van Jos van Immerseel. De afbeelding toont Jos van Immerseel die het Delin-spinet bespeelt in de Boomse muzieacademie op 29 april 1965.

Jeannine Lambrechts-Douillez was ondertussen, sinds 5 september 1960, benoemd tot adjunct-conservator van het Vleeshuis; in de praktijk was ze conservator van Museum Vleeshuis, het museum voor Toegepaste Kunst.³⁸ Ze had op dat moment al een uitgebreid netwerk van vakspecialisten rond zich gecreëerd. Reeds in de jaren 1950 had ze contacten met John Henry Van der Meer; hij was immers de enige die het organologisch jargon in het Nederlands kende.³⁹ Lambrechts bezocht hem thuis, sloot er zelfs vriendschap met zijn kat en bouwde met hem een band op die nog vele jaren zou blijven en haar bovendien grote diensten zou bewijzen. Lambrechts' link met John Henry Van der Meer maakte haar in 1960 het jongste oprichtend lid van CIMCIM (Comité International pour les Musées et Collections d'Instruments de Musique, cf. infra). CIMCIM was vanaf dan haar internationale netwerk, klankbord en vriendengroep.⁴⁰

³⁸ Museum Vleeshuis, het museum voor Toegepaste Kunst, omvatte een grote collectie, waarvan de deelcollectie muziekinstrumenten slechts een klein onderdeel was. Lambrechts werd dus niet alleen adjunct-conservator van de muziekinstrumenten, maar van de hele museumcollectie. Ze volgde mevrouw I. Vertessen op. De conservator van het Vleeshuis en de andere oudheidkundige musea was Frans Smekens (cf. supra).

Frans Blockmans e.a., *Antwerpen, 1860-1960* (Brussel: Nationaal Instituut voor de Huisvesting, 1960), 269.

³⁹ John Henry Van der Meer was sinds 1958 conservator van het Haags Gemeentemuseum en speelde een actieve rol in CIMCIM. In 1962 trok hij naar Nürnberg, waar hij vanaf dan samenwerkte met Friedemann Hellwig. Samen maakten ze van Nürnberg een vooraanstaande plek voor instrumentenrestauratie en -beheer. Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022. 'Biographies of Founding Members', *ICOM CIMCIM* (blog), geraadpleegd op 5 november 2022, <https://cimcim.mini.icom.museum/homepage-2/cimcim-history/biographies-of-founding-members/>.

⁴⁰ Dit kwam ter sprake in meerdere interviews die afgenomen werden in het kader van dit onderzoek met Kris Verhelst en Jos van Immerseel, Annemarie Bunneghem, Andrew Appel.

3.3 Het doek gaat op

In 1967 werd, na onderhandelingen door Lambrechts en wegens plaatsgebrek in het conservatorium, de muziekinstrumentencollectie van het Koninklijk Conservatorium in bruikleen gegeven aan Museum Vleeshuis. Hier start het eigenlijke verhaal van het Vleeshuis en de oude muziek, en dus ook het verhaal dat ik vertel in deze masterproef. Op 29 juli 1967 werd de tentoonstelling met de conservatoriuminstrumenten in het Vleeshuis geopend. De opening werd opgeluisterd door het Collegium Musicum onder leiding van Jos van Immerseel.⁴¹ Lambrechts had bovendien een catalogus samengesteld met de conservatoriuminstrumenten als aanvulling op de catalogus van 1956 die alleen de muziekinstrumenten van de stad omvatte. Ze vervulde een sleutelrol bij het naar buiten brengen van de collectie van historische instrumenten.



Afbeelding 8. Guldenboek Steen en Museum Vleeshuis. Museum Vleeshuis inv. nr. AV.2011.016.

Op dat moment had Jeannine Lambrechts-Douillez haar expertise over instrumentencollecties al intensief aangescherpt en getoetst binnen CIMCIM. Toen de bruikleenovereenkomst met het conservatorium een feit was, had ze al een klare visie op wat ze wilde van en met de collectie.⁴² Zo zou ze de collectie openstellen voor educatieve doeleinden om musici de kans te geven zich in het oude instrumentarium te verdiepen, maar zou ze ook zorgen dat het vakmanschap van Antwerpse klavecimbelbouwers de faam kende die het toekwam. Ze zag echter meteen ook in dat, opdat de visie gerealiseerd zou kunnen worden, er grootste plannen en vooral stevige financiering nodig zou zijn. Ze was er als de kippen bij om daar een uitweg te bieden; ze speelde haar connecties en netwerkvaardigheden uit en richtte in een mum van tijd het Ruckers Genootschap op. Het zag het daglicht in 1969 en bestond uit leden van de gegoede klasse. Het doel was “to maintain, restore, and enlarge the collection of musical instruments in the Museum Vleeshuis as well as to promote a better knowledge of the craft of the Flemish

⁴¹ Volgende uitvoerders namen deel aan dit concert: Lutgarde Thienpont (cello, tenorgamba), Mia van Berendonck (sopraan), Myriam Van Hove (mezzo-alt), Gerard de Beer (tenor), Gerard Habils (bas, klavecimbel, blokfluit), Jos van Immerseel (alt, tenor, orgel, klavecimbel, blokfluit, kromhoorn), Rene van Laken (viool, kwintoon, blokfluit, tommer, metallofou), Dirk Verelst (viool, pardessus de viole, dansmeesterviooltje), Jos Wynants (bariton, bas). Op het programma stond muziek van Claudio Monteverdi, Abraham Van den Kerckhoven, Gilles Binchois, Hubertus Waelrant, Josquin Desprez, Roland de Lassus, Ludovicus Episcopus, Susato, Bellerius, Phalesius, Clement Janequin en Giovanni de Macque.

⁴² Dit blijkt uit intentieverklaring bij het oprichten van het Ruckers Genootschap in 1969.

harpsichordbuilders.”⁴³ Vanaf de oprichting ontfermde Lambrechts zich over het Ruckers Genootschap als over haar eigen kind en schakelde het in voor financiële hulp, maar ook wanneer er iets te beleven viel.

In de beginjaren werd het Ruckers Genootschap intensief ingezet voor het ondersteunen van restauratieprojecten. Zo konden de instrumenten naar het buitenland reizen om daar door specialisten onder handen genomen te worden. Daarnaast startte het Ruckers Genootschap in 1971 een zomercursus op. Als docent had Lambrechts Kenneth Gilbert aangewezen. Hoewel Gilbert toen slechts aan het begin van zijn carrière stond, trok zijn naam internationale deelnemers. Vele deelnemers uit die beginjaren van de zomercursus zijn nu grote namen in de klavecimbelwereld.

Hierboven schetste ik kort het kader waarin het onderwerp van deze masterproef zich afspeelt. In de volgende hoofdstukken zal ik verder ingaan op de gebeurtenissen, verwezenlijkingen, netwerken en veranderingen op het vlak van oude muziek in het Vleeshuis in de periode van Lambrechts’ (adjunct-)conservatorschap. De volgende hoofdstukken van deze masterproef behandelen de onderstaande thema’s:

- 1) *Restauraties van muziekinstrumenten uit de collectie*
- 2) *Zomercursus*
- 3) *Concertwerking*
- 4) *Publicaties*
- 5) *Netwerk*

⁴³ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Museum Vleeshuis Antwerpen’, *CIMCIM Newsletter*, 1979.

Bij de oprichting in 1969 werd de missie als volgt verwoord:

“De vereniging heeft tot doel geldelijke middelen te verzamelen om de oude instrumenten die tot de verzamelingen van het Museum Vleeshuis en van de Hogeschool Antwerpen behoren, te restaureren en/of in stand te houden, aan te vullen, de studie van oude muziekinstrumenten inzonderheid deze van de Vlaamse Klavecimbelbouwers, te bevorderen en daardoor het muziekonderwijs te dienen.”

4 METHODOLOGIE

4.1 Documentanalyse

Museum Vleeshuis beschikt over een uitgebreid archief dat recent georganiseerd en in kaart gebracht werd. Naast objectdossiers en documentatie van de vele concerten die in het museum plaatsvonden, is een deel van het archief van het Ruckers Genootschap in het Vleeshuis ondergebracht. Nooit eerder werd het Vleeshuisarchief systematisch doorgenomen of werd er uitgebreid over het archief gepubliceerd. Deze masterproef is in dat opzicht uniek: ze verschaft een genuanceerde blik vanuit het standpunt van de conservatoren en hun correspondenten op de drijfveren en ideeën achter het Vleeshuis, het beleid en de invloedssfeer. Voor het eerst wordt bovendien een overzicht van de concerten die in de voorbije decennia plaatsvonden in het Vleeshuis, besproken en geanalyseerd.⁴⁴

4.2 Diepte-interviews

Deze studie steunt niet alleen op archiefonderzoek, maar ook op semigestructureerde diepte-interviews.⁴⁵ Muzikant, instrumentenbouwer, conservator en concertganger: allemaal hebben ze een andere kijk op het Vleeshuis, zijn verleden en zijn rol in de oude muziekbeweging. Veel kennis over de oude muziekbeweging is immers niet neergeschreven en leeft slechts verder in de herinneringen van de pioniers en hun studenten. De rol van instrumentencollecties in het bijzonder, wordt bovendien zelden concreet in beeld gebracht. Dit onderzoek poogt deze blinde vlek enigszins in te vullen voor de pioniers voorgoed hun lippen sluiten.

Ik interviewde zeven verschillende personen met elk een verschillende link met en visie op het Vleeshuis. Specifiek ging ik op zoek naar:

- een trouw lid van het Ruckers Genootschap sinds de oprichting in 1969
- een leerling van Kenneth Gilbert in het Vleeshuis tijdens de zomercursus
- een leerling van Kenneth Gilbert in het Vleeshuis tijdens het academiejaar
- een persoon die op diverse manieren samenwerkte en betrokken was bij het Vleeshuis
- een specialist in de oude muziekbeweging in Vlaanderen

Alle geïnterviewden stemden expliciet toe met hun naamsvermelding in deze masterproef. De zoektocht naar de bovenstaande profielen bracht me respectievelijk bij Annemarie Bunneghem, Douglas Amrine, Andrew Appel, Frank Agsteribbe en Sofie Taes. Daarnaast interviewde ik Jos van Immerseel, die naast Jeannine Lambrechts-Douillez wellicht het langst en het meest actief betrokken was bij de oude muziek in het Vleeshuis, en ook Kris Verhelst, die leerling was van Jos van Immerseel in het Vleeshuis, daarna docent tijdens de zomercursus was en lange tijd een actieve rol speelde in het Ruckers Genootschap. De laatste twee personen interviewde ik tegelijkertijd. Zij vulden elkaars antwoorden steeds aan.

⁴⁴ Deze lijst werd in 2020 samengesteld door de medewerkers van Museum Vleeshuis. Dank aan Timothy De Paepe en Mirjam Wagemans.

⁴⁵ Dimitri Mortelmans, *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*, Eerste druk (Leuven: Acco, 2007).

Bij elk interview stelde ik dezelfde basisvragen, aangevuld door bijvragen specifiek gericht op de achtergrond van de geïnterviewde. De antwoorden werden nadien getranscribeerd volgens het *verbatim*-principe – letterlijk, zonder aanpassingen – en op basis van de thema’s uit de vastgelegde hoofdvragen ingedeeld.⁴⁶ De voertaal van de interviews was het Nederlands, behalve bij twee geïnterviewden die als moedertaal het Engels hanteren. Hun interviewfragmenten die letterlijk gebruikt worden in deze masterproef, worden niet vertaald om de originele boodschap getrouw weer te geven. Om zo dicht mogelijk bij de originele bron te blijven, wat essentieel is bij *oral history*, heb ik citaten letterlijk weergegeven in deze masterproef.⁴⁷

Zoals eerder vermeld, veranderde mijn identiteit als interviewer halverwege het onderzoeksproject. Frank Agsteribbe en Annemarie Bunneghem werden geïnterviewd in het najaar van 2021. Alle andere interviews werden afgenomen in de eerste helft van 2022, toen ik al aan de slag was als conservator van Museum Vleeshuis. Bij elk interview was de geïnterviewde op de hoogte van mijn functie en achtergrond.

5 RESTAURATIES

Om de restauraties van collectiestukken uit het Vleeshuis in detail onder de loep te kunnen nemen, is het belangrijk eerst te duiden waar de Vleeshuiscollectie precies vandaan komt. Daarnaast moet het eigendoms- en beheerrecht van de deelcollecties verduidelijkt worden.

5.1 Samenstelling collectie Vleeshuis

5.1.1 Collectie Stad Antwerpen

In 1864 werd het Antwerpse Museum van Oudheden geopend in het Steen. De erg diverse collectie die gehuisvest was in de kamers van het Steen, bevatte toen al enkele muziekinstrumenten. Die instrumenten waren schenkingen van belangrijke Antwerpse families.⁴⁸ Al snel barstte de oudheidkundige collectie echter uit de voegen van het Steen. Het Vleeshuis werd in 1899 aangekocht door de stad en architect Alexis van Mechelen kreeg de leiding over de restauratie van het monument. Daarna werd een deel van de collectie uit het Steen verkast naar het Vleeshuis, dat tegenover het Steen gesitueerd is.

⁴⁶ Dimitri Mortelmans, *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*, Eerste druk (Leuven: Acco, 2007).

⁴⁷ Op vraag van Museum Vleeshuis en omwille van gevoelige informatie zijn de integrale transcripties van de interviews niet aan deze masterproef toegevoegd. Wel kunnen ze op aanvraag steeds geraadpleegd worden.

⁴⁸ Objectdossiers, Archief Museum Vleeshuis.



Afbeelding 9. Muziekzaal in het Steen. Stadsarchief Antwerpen, ca. 1895 - ca. 1913.

Net voor de Eerste Wereldoorlog, op 9 augustus 1913, opende Museum Vleeshuis de deuren. Wapens, meubels, keramiek, archeologische vondsten, munten en muziekinstrumenten vulden het monument tot de nok.⁴⁹ Duizenden objecten die in andere musea geen plaats hadden, vonden hun plek in het Vleeshuis. Vanaf de jaren 1950 verschenen er catalogi die de deelcollecties van het Vleeshuis belichtten, waaronder in 1956 de catalogus van de muziekinstrumenten.⁵⁰ De collectie telde toen 98 muziekobjecten. Tien jaar later, in 1966 waren dat er al 158.⁵¹

⁴⁹ Ziggy Adriaensens, 'Een Museum Ontstaan uit Mecenaat: Het Antwerpse kunstnijverheidsmuseum onder privébestuur (1870-1933)' (Masterscriptie, KU Leuven, 2015).

Jan Lampo, *Het Vleeshuis: slagerepaleis van Antwerpen* (Leuven: Davidsfonds, 2004).

⁵⁰ *Stad Antwerpen. Oudheidkundige musea. Vleeshuis. Catalogus*, (Antwerpen: Museum Vleeshuis, 1956).

⁵¹ Museum Vleeshuis, 'Collectieplan Museum Vleeshuis' (2022).



Afbeelding 10. Deze beelden dateren van kort voor de opening van het Vleeshuis als museum in 1913.

5.1.2 Collectie Koninklijk Conservatorium Antwerpen

In 1968 werd het nieuwe conservatoriumgebouw aan de Singel in gebruik genomen. Voor de verzameling muziekinstrumenten was er geen plaats meer, dus gaf het conservatorium de instrumenten aan Museum Vleeshuis in langdurige bruikleen. Al in de jaren '50 werd er nagedacht over de overdracht aan het Vleeshuis. Conservator Frans Smekens vatte de onderhandelingen aan in 1956, hetzelfde jaar waarin hij een muziekinstrumentententoonstelling organiseerde in het Vleeshuis. Bij de opening van de tentoonstelling klonk er bovendien muziek op historische instrumenten. Ook Smekens en Lambrechts zelf speelden muziek voor deze gelegenheid. Hun affiniteit met muziek spreekt hieruit, en lag wellicht aan de basis van het doorzettingsvermogen waarmee ze onderhandelden over de bruikleen van de conservatoriumcollectie.



Afbeelding 11. Jeannine Lambrechts-Douillez bespeelt het De Backerorgel (AV.1956.006) in 1956.⁵²

In 1966 werd het bruikleencontract opgesteld. Het omvatte meerdere punten in verband met eigendomsrecht, bruikleenduur en zorgplicht, waarvan enkele hieronder grondiger besproken worden. Artikel 11 trekt vooral de aandacht. Het luidt als volgt:

Artikel 11. – De instrumenten moeten tijdens de normale openingsuren van de musea van de Stad kosteloos kunnen bezichtigd worden, voor pedagogische doeleinden, door leerlingen van de Koninklijke Muziekconservatoria, vergezeld van een door de ontleners aangeduid begeleider.⁵³

Het conservatorium benadrukte hiermee duidelijk de pedagogische bedoelingen van de collectie en van de bruikleen. Toch staat er in het bruikleencontract nauwelijks iets over het bespelen van de muziekinstrumenten. Er werd louter gesproken over ‘bezichtigen’. In verband met restauraties staat er bovendien in artikel 9:

Artikel 9. – Behoudens schriftelijke en voorafgaande toelating van de uitleners is het de Stad verboden de instrumenten enige technische behandeling te doen ondergaan, zoals reinigen, vernissen of restaureren.

⁵² ‘Kunst Tentoonstelling Muziekinstrumenten’, 4 juli 1956, VRT-archief. Lambrechts aan Backer-orgel in 1956.

⁵³ Koninklijk Conservatorium Antwerpen, ‘Bruikleencontract’ (1966), Archief Museum Vleeshuis.

Daarnaast stelde het conservatorium als eis voorop dat het museum zo spoedig mogelijk een inventaristentoonstelling diende in te richten, waarbij alle stukken drie maand lang voor het publiek zichtbaar moesten zijn, en er van de gelegenheid gebruikt gemaakt moest worden om een catalogus samen te stellen (artikel 2). Bij de bruikleenovereenkomst verschenen echter in de loop der jaren verschillende appendices. Die maakten de hele overeenkomst erg onoverzichtelijk. In 2017 werd het oorspronkelijke bruikleencontract met appendices geheel vernieuwd. Daarbij werd het contract opnieuw onder de loep genomen en op punt gesteld.

5.2 CIMCIM

CIMCIM (Comité International pour les Musées et Collections d'Instruments de Musique) zorgt sinds zijn oprichting in 1960 voor regels en richtlijnen voor openbare instrumentencollecties, en leidt het debat over de restauraties van muziekinstrumenten in collecties. CIMCIM is een deelcomité van ICOM (International Council of Museums). CIMCIM speelde een centrale rol in het professionele leven van Jeannine Lambrechts-Douillez, en heeft duidelijke sporen nagelaten in het Vleeshuis. Daarom is het nodig het comité even grondiger te bestuderen.

ICOM werd opgericht in 1946. Op dat moment werden er naar aanleiding van het einde van de Tweede Wereldoorlog heel wat overkoepelde organisaties, zoals ICOM, opgericht om meer internationale eenheid te creëren, maar ook om te verhinderen dat er nog eens zo veel erfgoed zou sneuvelen. Tijdens de Tweede Wereldoorlog gingen veel muziekinstrumenten verloren. Door het gebrek aan degelijke inventarissen van de meeste collecties was het bovendien moeilijk een overzicht te krijgen van wat er (niet meer) bewaard was.⁵⁴ Alfred Berner schreef hoe hij toen de nood voelde om specifieke conservatierichtlijnen voor instrumenten en uitgebreide catalogi op te stellen.⁵⁵ Tijdens het internationale musicologische congres van 1953 werd een comité voor muziekorganologie gevormd om de muziekinstrumenten in Duitse musea te registreren. Het startschot was gegeven, en vanaf 1958 begonnen onderhandelingen voor het oprichten van een comité met grotere ambities. Na lange discussies en overleg met organisaties als UNESCO, ICOM en de Galpin Society, werd in 1960 uiteindelijk CIMCIM opgericht. CIMCIM moest, als onderdeel van ICOM, aan alle voorwaarden en regels van ICOM voldoen, maar kon ook op financiële steun van ICOM rekenen. Het initiële *mission statement* van CIMCIM omvatte volgende hoofdelementen:

1. Administratief: inventariseren van de collecties. Er diende in kaart gebracht te worden welke collecties er bestonden, en wie verantwoordelijk was.⁵⁶
2. Technisch: richtlijnen opstellen voor de restauratie en conservatie van muziekinstrumenten. Bijzondere aandacht zou besteed worden aan het contradictorische

⁵⁴ Sascha Wegner, 'Private Passion - Public Challenge. Collecting musical instruments then and now', *CIMCIM Bulletin*, september 2017, 32.

⁵⁵ Alfred Berner, 'On the Prehistory and Foundation of CIMCIM', *CIMCIM Newsletter IX*, 1981, 4-14.

⁵⁶ Mirte Maes, 'Tussen meubel en muziek, Muziekinstrumenten als (im)materieel erfgoed' (Paper Capita Selecta, KULeuven, 2022)

CIMCIM. 'First Years', geüpdatet in november 2017, <https://cimcim.mini.icom.museum/homepage-2/cimcim-history/history-first-years/>.

probleem van het bespeelbaar maken van instrumenten. Enerzijds is het wenselijk, bij het grondig bestuderen van een muziekinstrument, om het integraal grondig te restaureren zodat het bespeeld en uitgetest kan worden, en de klank gehoord kan worden. Anderzijds impliceert een dergelijke restauratie het gevaar dat de waarde als historisch bewijs voorgoed verloren gaat door toedoen van (giswerk bij) de erg grondige restauratie.⁵⁷

3. Wetenschappelijk: standaarden bepalen voor de catalogi, begeleid door een kritisch overzicht van de belangrijkste classificatiesystemen van muziekinstrumenten.⁵⁸

Vanaf dat moment werd alles in werking gesteld om de doelen in realiteit om te zetten. Er vonden op regelmatige basis conferenties plaats waaruit vele publicaties voortvloeiden.⁵⁹ Dat leidde tot direct voelbare professionalisering van het beleid van muziekinstrumentencollecties overal in Europa en Noord-Amerika. Ook in Museum Vleeshuis lijkt professionalisering van het beheer van de muziekinstrumentencollectie een rode draad te zijn in de periode die in deze masterproef beschreven wordt. Verder in deze masterproef wordt hier dieper op ingegaan.⁶⁰

De drie hoofdelementen van de CIMCIM-missie zijn zichtbaar in het zich ontwikkelende Vleeshuis-beleid. Toch is vooral het tweede element, het technische, in deze masterproef het meest relevant. Elke gelegenheid waarbij collectiebeheerders van muziekinstrumenten samenkwamen, tot op vandaag, kwam de restauratie van museumobjecten uitvoerig ter sprake, en laaiden de gemoederen hoog op. Centraal stond steeds de vraag of de instrumenten in kwestie naar bespeelbare toestand gerestaureerd kunnen of mogen worden, of niet. Om een instrument terug in bespeelbare toestand te brengen, is immers een ingrijpendere restauratie nodig, waarbij dikwijls grotere delen of structurele elementen vervangen moeten worden om onder meer de grote spanning van de snaren te kunnen weerstaan. Zo gaat er echter materiaal en erfgoed verloren dat van historische waarde is, en vooral van groot belang is voor organologen en instrumentenbouwers die zich verdiepen in historische bouwtechnieken. Zij opteren dus, in tegenstelling tot de meeste muzikanten, liever voor een conserverende ingreep, waarbij een muziekinstrument zo weinig ingrijpend mogelijk gerestaureerd wordt, niet meer bespeeld mag worden en ook niet meer onder zware spanningen of krachten komt te staan. Twee vroege CIMCIM-colloquia, met als hoofdonderwerp de restauratie van muziekinstrumenten, vonden plaats in het Vleeshuis. De internationale en decennialange discussie over het restaureren van instrumenten is dus voor een groot deel in Museum Vleeshuis gevoerd en verdiept.

5.2.1 De klank van het Vleeshuis

In het beleid van Museum Vleeshuis nam de vraag of de collectiestukken al dan niet bespeeld mogen worden een centrale plek in. Aangezien Jeannine Lambrechts-Douillez vanaf de

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ *Het eerste deel van hoofdstuk 5.2 citeer ik uit de paper die ik schreef voor de evaluatie van Capita Selecta in Januari 2022.* Mirte Maes, 'Tussen meubel en muziek, Muziekinstrumenten als (im)materieel erfgoed' (Paper Capita Selecta, KULeuven, 2022).

oprichting van CIMCIM een actief lid was, en die discussie daar vanaf het begin uitvoerig gevoerd werd, waren haar visies en ideeën rond dit controversiële onderwerp onvermijdelijk tot op zekere hoogte gelijklopend met die van CIMCIM.

Over het algemeen geven de archivalia de indruk dat Jeannine Lambrechts-Douillez zo veel mogelijk de opdracht gaf om de (klavier)instrumenten tot bespeelbare toestand te restaureren als ze het enigszins toelieten. In 1969 schreef Lambrechts immers dat er op haar restauratielijst heel wat instrumenten stonden: de klavecimbels van Dulcken, Van den Elsche, Ruckers en Bull, de tafelpiano's van Schmahl en Erard, de twee orgels van de collectie, de piano van Graf en het virginaal van Couchet.⁶¹ Wanneer er bovendien later bij een restauratieproject heel wat verkeerd liep, verloor Jeannine Lambrechts-Douillez haar geduld in de correspondentie en schreef ze over imagoschade wanneer de betreffende instrumenten niet bespeelbaar gemaakt zouden kunnen worden.⁶² De bekommernis om de uitstraling en beroemdheid van het museum lijkt hier de reden waarom ze de instrumenten bespeelbaar wilde maken, wat niet helemaal in lijn ligt met de ideeën die op dat moment door CIMCIM gepubliceerd werden en circuleerden tijdens de colloquia.

Douglas Amrine zei in het interview over Jeannine Lambrechts-Douillez en het bespeelbaar maken van de collectiestukken:

“I don't know that much about her, but my impression is that she was the person committed to make the Vleeshuis a place where there was living music. And that was very unusual. And of course, it is very unusual today. As you know, the philosophy of restoring antique keyboard instruments has changed. And it goes through different periods of thinking, and that was a period when people did believe in restoration of instruments, but it did not always mean that they believed in access to instruments. That's two separate things.”

Amrine sprak uit het standpunt van een muzikant, en het unieke profiel van het Vleeshuis viel hem duidelijk op. Hij verduidelijkte dat in de volgende uitspraak:

“As I say, I grew up in Washington, so I was familiar with some of the restorations that had happened at the Smithsonian, for better and for worse, and in 1982, I think, I went to Colmar. That was very soon after the restoration of the Ruckers there, and I was able to play. So there were still restorations happening around that time. I moved to London in 1986, and I found it very frustrating that you could go to the Victoria&Albert Museum and see instruments like the Vaudry, and there you could see that it was strung, you knew that it had been used once or twice for recordings, but it was, as I recall, in a glass box. ... So the Vleeshuis has always been this very different kind of place in being much more welcoming, much more approachable.”

⁶¹ Jeannine Lambrechts-Douillez, 'Brief aan de kabinetschef', 21 maart 1969, objectdossier AV.1967.006, Archief Museum Vleeshuis.

⁶² Jeannine Lambrechts-Douillez, 'Brief aan aan Richard Burnett', 14 maart 1974, objectdossier AV.1967.001.120, Archief Museum Vleeshuis.

Over de specifieke rol van Jeannine Lambrechts-Douillez in CIMCIM, en de verhouding tussen het Vleeshuis en CIMCIM, zei Jos van Immerseel het volgende:

“Dat is wederzijdse bevruchting. Euh, door... ik ga het een beetje simplistisch zeggen, Lambrechts die haalde iedereen naar het Vleeshuis, alle specialisten. En dan kwam de CIMCIM, dan kwamen die naar de CIMCIM, maar soms kwam ook heel CIMCIM dan naar het Vleeshuis. Dus het veranderde, het maakte het alleen gemakkelijker. De referaten die er geweest zijn, die zijn allemaal gepubliceerd. ... En er is op een bepaald moment, vooral in de eerste jaren, eerst flink gediscussieerd over, moet je historische instrumenten wel restaureren? Kan je die niet bewaren zoals ze zijn om dus zo veel mogelijk elementen van het origineel te bewaren? En dat waren toen toch tegengestelde meningen, alhoewel de meesten zeiden, de meeste conservators zeiden, ja, in theorie zou je misschien best de instrumenten niet restaureren en facsimile's bouwen. Als je wil spelen.”⁶³

Kris Verhelst vulde zijn antwoord aan:

“Ik heb ook gehoord dat in de periode daarvoor, die je nu beschrijft, dat toen een beetje de aanbeveling van CIMCIM was: *d'office* alles restaureren.⁶⁴ En daar is men natuurlijk op een bepaald moment van teruggekomen. ... Ja, dat was dus helemaal in de beginperiode van CIMCIM. En stilaan, door vallen en opstaan waarschijnlijk, door te leren van ongelukken en van goeie dingen, is daar een beleid gekomen dat véél genuanceerder was.”⁶⁵

De aanvulling van Verhelst wijst meteen op een graduele professionalisering door middel van discussies, en *trial-and-error*. Jeannine Lambrechts-Douillez was, zoals ook uit het citaat van Van Immerseel blijkt, nauw betrokken bij de discussies, en ook bij het vallen en opstaan. Enkele concrete restauratiecasussen zullen hieronder in detail beschreven worden. Ook daaruit blijkt dat het restauratiebeleid geen rechte weg heeft afgelegd, zeker niet in Museum Vleeshuis.

5.2.2 CIMCIM in Antwerpen

5.2.2.1 COLLOQUIUM 1970

Van 10 tot en met 12 mei 1970 organiseerde het Ruckers Genootschap een colloquium in het Vleeshuis. Het eigenlijke colloquium werd echter voorafgegaan door CIMCIM-vergaderingen van 7 tot en met 9 mei, ook in het Vleeshuis. Heel wat internationale experts zakten dus naar Antwerpen af. Zij bleven talrijk aanwezig voor het colloquiumdeel. Centraal stond daarin de restauratie van het Couchet-virginaal uit de Vleeshuiscollectie. Op 7 mei 1970 werd ten huize van Frédéric Aeby, de voorzitter van het Ruckers Genootschap, een cocktail aan de buitenlandse deelnemers aangeboden.⁶⁶ Connecties werden zo gelegd en versterkt.

⁶³ Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

⁶⁴ Deze aanbeveling is niet terug te vinden in archiefdocumenten over CIMCIM.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ ‘Uitnodiging colloquium Ruckers Genootschap’ (1970), Archief Museum Vleeshuis.

Het CIMCIM-colloquium in 1970 is legendarisch te noemen. Jeannine Lambrechts-Douillez organiseerde het samen met het Ruckers Genootschap en slaagde erin 106 deelnemers samen te brengen in Museum Vleeshuis. Bovendien stelde ze de collectie ter beschikking als subject van heel wat lezingen. Dat was slim gezien: op die manier kreeg ze immers zomaar de expertise van internationale professionals te horen. Zij ventileerden hun mening. Zo kon Jeannine Lambrechts-Douillez meteen horen welke van haar beslissingen in de toekomst warm onthaald zouden worden en welke niet. Bovendien was het colloquium het ultieme moment van kennisuitwisseling en de gelegenheid bij uitstek om zich bij te spijkeren over de internationale restauratie- en collectienormen. Het colloquium trok een uitgebreid publiek aan. Maar liefst 106 deelnemers vonden hun weg naar het colloquium, waarvan 18 vrouwen. De meeste aanwezigen waren Belg (39), gevolgd door Duitsers (17) en Nederlanders (11).⁶⁷

Het colloquium draaide rond de centrale, overigens nog steeds erg actuele, vraag wat de gevolgen zijn van een restauratie van een historisch muziekinstrument.⁶⁸ In 1971 verscheen een publicatie van het Ruckers Genootschap met het verslag van de bijeenkomst, en in 1974 hernam het Muziekinstrumentenmuseum (Brussel) deze publicatie voor het MIM Bulletin.⁶⁹ In april 1980 verwees John Barnes in *Early Music* naar dit colloquium uit 1971 in zijn artikel “Does restoration destroy evidence?”⁷⁰ Hij vermeldde hoe hevig de discussies oplaaidden. Dat toont hoe het colloquium indruk maakte en tien jaar later nog vers in het geheugen stond gegrift.

Howard Schott verwees in 1980 in een recensie van het conferentieverlag naar uitgeschreven discussies die te raadplegen zouden zijn in het archief van het Vleeshuis.⁷¹ Naar die discussietranscripties is na 1980 nergens een verwijzing meer te vinden. Tijdens het onderzoek voor deze scriptie werden ze echter teruggevonden in het archief van Museum Vleeshuis. Voor het eerst wordt deze informatie dus openbaar gemaakt en besproken.

Het colloquium omvatte verschillende lezingen in verband met restauratieproblemen van Antwerpse klavecimbels. Elke lezing werd gevolgd door een discussie. Een voorbeeld hiervan is de lezing van de Gentse professor Jan L. Broeckx. Hij sprak over de muziekhistorische en esthetische betekenis van muziekkuitvoeringen op oude instrumenten.⁷² Specifiek vroeg hij zich daarbij hardop af wat de functie van historische instrumenten kan zijn voor de hedendaagse componist en voor de hedendaagse luisteraar – een vraag die ook vandaag nog relevant is.

⁶⁷ ‘Colloquium “Restauratieproblemen van Antwerpse klavecimbels” Museum Vleeshuis, 10 tot 12 mei 1970.’ (Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1971), 83-85.

⁶⁸ Robert L. Barclay, *The Care of Historic Musical Instruments* (Ottawa: Canadian Conservation Institute; London: Museums & Galleries Commission, 1997).

Marco Antonio Pérez en Emanuele Marconi, *Wooden Musical Instruments - Different Forms of Knowledge*, onder redactie van Marco A. Pérez en Emanuele Marconi (Parijs: Cité de la Musique, 2018).

⁶⁹ *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, vol. IV (Brussel: The Brussels Museum of Musical Instruments, 1974).

⁷⁰ John Barnes, ‘Does Restoration Destroy Evidence?’, *Early Music* 8, nr. 2 (1980): 213–18.

⁷¹ Howard Schott, review of *Review of Colloquium: Ruckers klavecimbels en copiën*, door J. Lambrechts-Douillez, *Early Music* 8, nr. 2 (1980): 234–35.

⁷² ‘Colloquium “Restauratieproblemen van Antwerpse klavecimbels”, Museum Vleeshuis, 10 tot 12 mei 1970.’ (Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1971).

De lezing van Broeckx leidde meteen tot een discussie: wil de oude muziekbeweging echt historisch correct te werk gaan? Of gaat ze eerder in op wat ons aanspreekt? John Henry van der Meer merkte op dat het verschil er niet in ligt of men historische of moderne instrumenten gebruikt. Er zou immers een derde categorie zijn, met name de modern-historische instrumenten; moderne instrumenten naar een historisch model. Dit is een pertinente opmerking die ook een licht werpt op de gedachtegangen en het bewustzijn van toen. Niet iedereen leek zich ervan bewust te zijn dat er verschillende gradaties in historiciteit van uitvoeringen en instrumenten bestonden op dat moment.

J. H. van der Meer benadrukte daarna dat er in de loop der jaren veel vanzelfsprekendheden uit de tijd van de muziek verloren gingen. Muziek op een historische wijze uitvoeren, vraagt dus meer onderzoek en inspanning dan louter het ter hand nemen van een historisch instrument. Het is enigszins opmerkelijk dat Van der Meer hier in het jaar 1970 al de aandacht op vestigt. Zijn inzicht is immers vandaag bij een deel van de musici nog steeds niet aanwezig. Broeckx wierp echter op, als reactie, dat het niet per se de bedoeling is om historisch correct te zijn, maar eerder om iets nieuws te maken van wat in het verleden werd gecreëerd. Ook dit is een discussiepunt waar vandaag nog een hevig debat rond woedt.⁷³ Het is immers effectief onmogelijk om het verleden opnieuw tot leven te brengen. De historisch correcte uitvoeringspraktijk lijkt een contradictio in terminis waar de muziekwereld al meer dan een halve eeuw mee worstelt.⁷⁴

Vervolgens deed Martin Skowronek, pionier en referentie op vlak van restauratie van historische instrumenten, een duid in het discussiezakje: hij zou geen historisch geluid verkiezen louter omdat het historisch is, maar wel omdat het hem esthetisch zou bevredigen. Ook vandaag is de oude muziekwereld grosso modo verdeeld in een kamp dat historische instrumenten bespeelt omwille van de emoties en een kamp dat dat doet omwille van de historiciteit.⁷⁵

Het is opmerkelijk dat de lezing van Broeckx, die meer dan 50 jaar geleden plaatsvond, allerlei uitspraken en reacties veroorzaakte die ook vandaag ongeveer woordelijk gehoord en gelezen kunnen worden in de kringen van de oude muziek. Enerzijds kan dit wijzen op het feit dat enkele aanwezigen op het colloquium van 1970 erg vooruitstrevend waren met hun ideeëngoed. In dat geval was de bijeenkomst wellicht een katalysator voor de lancering van nieuwe ideeën in de oude muziekwereld. Wat toen in het Vleeshuis gebeurde kan voor veel verschuivingen in het oude muziklandschap gezorgd hebben, en die verschuivingen zinderen dan tot vandaag na over de hele wereld. Anderzijds kan de herhaling van 50-jaar oude ideeën wijzen op een nakende (of reeds aanwezige?) stilstand in de oude muziek. Het is een feit dat er al jarenlang gesmeekt wordt om een revitalisatie van de oude muziekwereld.⁷⁶ Waarschijnlijk komt een combinatie van beide verklaringen het dichtst in de buurt van de waarheid.

⁷³ Björn Schmelzer, 'A la recherche...' (Muziekcentrum De Bijloke, Gent, 17 januari 2022).

⁷⁴ Sofie Taes, *Het klavecimbel van Ligeti: 50 jaar oude muziek in Vlaanderen, van Musica Antiqua tot MAfestival*, Sofie Taes (Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2013).

⁷⁵ Björn Schmelzer, 'A la recherche...' (Muziekcentrum De Bijloke, Gent, 17 januari 2022).

⁷⁶ Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century* (New York: Oxford University Press, 2007).

In de uitgeschreven discussienota's trekt nog een ander fragment in het bijzonder de aandacht. Rainer Schütze vertelde tijdens het colloquium over de akoestische veranderingen die klavecimbels van Ruckers ondergaan bij een *ravalement*. Ook hier werden in de discussie nadien opmerkelijke vragen gesteld. Friedemann Hellwig wierp de vraag op of een geravaleerd Ruckersinstrument nog steeds een Ruckersinstrument is. Hierop een antwoord vinden was volgens hem van belang bij het opstellen van museumcatalogi. CIMCIM had recent een werkgroep in het leven geroepen die zich zou ontfermen over richtlijnen voor het publiceren van museumcatalogi. De vraag die Hellwig toen stelde, wordt vandaag in instrumentenmusea, en zeker in de private instrumentenwereld, omzeild.⁷⁷ Het is opvallend dat Hellwig toen minstens even kritisch – zo niet kritischer – was dan heel wat spelers in de oude muziekwereld vandaag. In 1970 werd er duidelijk grondig nagedacht en gediscussieerd. Ondanks de stempel van pioniersfase, lijken de inzichten op de conferentie in 1970 allerminst primitief.

5.2.2.2 COLLOQUIUM 1977

Dit turbulente debat werd verdergezet in publicaties en op de volgende bijeenkomsten.⁷⁸ Eén van die bijeenkomsten vond ook plaats in Antwerpen; in 1977 werd er nog één in het Vleeshuis georganiseerd met als onderwerp de Ruckersklavecimbels en de kopieën als universele instrumenten voor de interpretatie van muziek uit Rubens' tijd.⁷⁹ Dit onderwerp was niet toevallig gekozen; 1977 was immers het Rubensjaar. Antwerpen vierde de 400^e verjaardag van Rubens in geuren en kleuren, en het Ruckers Genootschap droeg zo zijn steentje bij.

In het voorwoord van de uitgave die na het colloquium verscheen, staat geschreven dat het colloquium van 1977 aansloot op dat van 1970, omdat opnieuw het restaureren van klavecimbels uitvoerig ter sprake kwam. Over het colloquium van 1970 wordt bovendien gezegd:

“Heel in het bijzonder werd de verzameling klavecimbels, in het Museum Vleeshuis ondergebracht, onder de loep genomen waarbij algemeen aanvaard werd dat de 18^{de}-eeuwse instrumenten zonder enig bezwaar konden gerestaureerd worden. Voor de 17^{de}-eeuwse instrumenten ligt de toestand totaal verschillend. ... Daarom was ook één der voornaamste resoluties dat een historisch instrument beter geen restauratiebehandeling ondergaat indien het hierdoor als belangrijk document zou vernietigd of slechts gedeeltelijk beschadigd worden.”⁸⁰

Enerzijds valt het op dat er in 1977 al een soort consensus heerste dat het restaureren van historische instrumenten een vernietiging van historisch materiaal betekent. Anderzijds is de

⁷⁷ Karel Moens, 'Problems of Authenticity of Sixteenth Century Stringed Instruments', *CIMCIM Newsletter*, nr. XIV (1989): 40–48.

⁷⁸ Friedemann Hellwig, 'The care of musical instruments. A technical bibliography for conservators, restorers and curators', *CIMCIM Newsletter*, nr. 1 (1973), nr. 3/4 (1975-76), 5 (1977).

⁷⁹ 'Colloquium Ruckers Klavecimbels en Copieën: universele instrumenten voor de interpretatie van de muziek uit Rubens tijd, Antwerpen, Museum Vleeshuis, 30 september-2 oktober 1977' (Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1978).

⁸⁰ 'Colloquium Ruckers Klavecimbels en Copieën: universele instrumenten voor de interpretatie van de muziek uit Rubens tijd, Antwerpen, Museum Vleeshuis, 30 september-2 oktober 1977' (Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1978).

opsplitsing tussen 17^e- en 18^e-eeuwse instrumenten in dit licht nog verbazender. Er leek een consensus te zijn dat (het kunstpatrimonium van) de 17^e eeuw waardevoller was dan dat van de 18^e eeuw, aangezien 18^e-eeuws historisch erfgoed wel gerestaureerd, en dus beschadigd, mocht worden. In de rest van de tekst ligt de focus op Rubens, en het feit dat Ruckers de Rubens van de klavecimbelbouw zou zijn. De naar voor geschoven superioriteit van de 17^e eeuw zou dus te danken kunnen zijn aan de algemene populariteit van de 16^e- en 17^e eeuw in Antwerpen. Dit idee laat zijn sporen na: tot op vandaag zijn 17^e-eeuwse Vlaamse klavecimbels vele malen meer gekopieerd en onderzocht dan 18^e-eeuwse. Een in 2021 opgestart onderzoeksproject rond 18^e-eeuwse Vlaamse klavecimbels, in samenwerking met heel wat muziekmusea, probeert hieraan een tegengewicht te bieden.⁸¹

Verder laat volgende bewering uit het voorwoord zich in het bijzonder opmerken:

“Nu het aantal bouwers sedert 1970 in dergelijke mate verveelvuldigd is [...] Door het uitnodigen van eminente sprekers wil het Ruckers Genootschap een bijdrage leveren voor de gemeenschap op een ogenblik dat het klavecimbel in de mode is en copieën van historische instrumenten zulke geëerde objecten vertegenwoordigen.”⁸²

In de jaren ‘70 nam de oude muziek een grote vlucht. Zoals eerder beschreven, was dat de periode waarin bijvoorbeeld vele ensembles opgericht werden en oude muziekleidingen op grote schaal hun intrede deden. Bovenstaand citaat bevestigt dat ook de instrumentenbouw zich specifiek in die periode in toenemende mate op historische muziekinstrumenten toelagde. Het Ruckers Genootschap drukte daarnaast de wens uit om in die uitbreiding betrokken te worden. Door het actief uitnodigen van bepaalde sprekers en dus het sturen van het debat, zorgde het Genootschap dus dat het wel degelijk inspraak en invloed had op de koers van de instrumentenbouw en -restauratie. Annemarie Bunneghem illustreerde hoe dit debat gevoerd werd:

“Ik denk dat dat hier gebeurde bij de instrumenten. Dat men echt gelijk een stel geneesheren rond dat instrument is gaan staan om te zeggen “dit is authentiek, dit is niet authentiek”.”⁸³

Net zoals tijdens het colloquium in 1970 waren de Belgische, Duitse en Nederlandse deelnemers het sterkst vertegenwoordigd. Toch valt op dat het colloquium van 1977 een duidelijk minder groot publiek aantrok. Slechts 70 deelnemers werden geregistreerd, waarvan negen vrouwen. Opvallend is dat er op de deelnemerslijst in de interne verslagen geen geslacht bij de deelnemers vermeld wordt, behalve bij de negen vrouwen, waar er “mevr.” staat vermeld. Men leek er intern dus vanuit te gaan dat de deelnemers mannen waren, en slechts per

⁸¹ Pascale Vandervellen, ‘Eighteenth-century Flemish harpsichords under the spotlight: An International joint venture in organological research’ (CIMCIM conference, Praag, 2022).

⁸² ‘Colloquium Ruckers Klavecimbels en Copieën: universele instrumenten voor de interpretatie van de muziek uit Rubens tijd, Antwerpen, Museum Vleeshuis, 30 september - 2 oktober 1977’ (Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1978).

⁸³ Annemarie Bunneghem, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 26 november 2021.

uitzondering vrouwen. Procentueel gezien daalde het aantal vrouwelijke deelnemers in 1977 ten opzichte van 1970 (zie Tabel 1).

	Aantal deelnemers in 1970	Aantal deelnemers in 1977
België	39	21
Canada	1	1
Denemarken	1	0
Duitsland	17	11
Frankrijk	10	4
Groot-Brittannië	10	6
Hawaiï	1	0
Japan	0	1
Nederland	11	18
Oostenrijk	1	1
Tsjechië	1	0
VSA	10	4
Zuid-Afrika	1	0
Zweden	1	2
Zwitserland	2	1
TOTAAL	106	70
Vrouwen (percentage)	18 (16,9 %)	9 (12,8%)

Tabel 1. Deelnemersaantallen colloquia 1970 en 1977.

5.2.2.3 BOUWTEKENINGEN

In 1982 schreef Jeannine Lambrechts-Douillez in de *CIMCIM Newsletter* een nota over de moeilijkheden en dilemma's die het onderzoeken en opmeten van historische instrumenten in musea voortbrengen, en hoe er concreet een compromis gesloten kan worden.⁸⁴ Daarbij stuurde ze aan op het feit dat iedereen die een instrument opmat, daarna zo veel mogelijk gegevens aan het museum moest bezorgen, om in de toekomst andere bouwers informatie te kunnen bieden zodat een nieuw onderzoek van het instrument niet nodig zou zijn. Deze oproep, die overigens niet alleen van Lambrechts zelf uitging, zorgde dat er op korte tijd van heel wat museuminstrumenten een gedetailleerde tekening gemaakt werd. Die tekeningen werden verdeeld onder bouwers en dienden veelvuldig als blueprint voor de bouw van muziekinstrumenten. Tot op vandaag worden veel van die instrumenten bespeeld, en circuleren die tekeningen die nog steeds tot nieuwe instrumenten leiden. In 2022 lanceerde dr. Gabriele Rossi Rognoni via de CIMCIM-maillijst een oproep tot informatie over de impact die de bouwtekeningen op het instrumentarium van de oude muziek hadden en hebben.⁸⁵ Het feit dat Jeannine Lambrechts-Douillez steeds actief trekpaard was van deze initiatieven en in het Vleeshuis, mede via het Ruckers Genootschap, inzette op het maken en verspreiden van

⁸⁴ Jeannine Lambrechts-Douillez, 'The Conflicting Situation of Availability to the Public and Conservational Needs lead to the Restriction of Access to Historical Musical Instruments', *CIMCIM Newsletter*, nr. X (1982): 46-47.

⁸⁵ Gabriele Rossi Rognoni, 'Copies of Museum Instruments', 2 september 2022.

bouwtekeningen, kan betekenen dat de Vleeshuiscollectie bovengemiddeld wijdverspreid is over de wereld.⁸⁶ Museum Vleeshuis maakte in september 2022 een lijst van kopieën van collectie-instrumenten en spoorde er al meer dan 50 op.

5.2.2.4 RICHTLIJNEN

In 1986 publiceerde CIMCIM ten slotte richtlijnen voor de toegang tot collecties. Daarover zegt Annemarie Bunneghem, op de vraag in hoeverre Jeannine Lambrechts-Douillez haar stempel drukte op die richtlijnen:

“Ik ga het niet voor 100% zeker zeggen. Maar ik denk het wel, omdat er zo parallellen te trekken zijn en omdat zij mee die richtlijnen heeft opgesteld, dat ze die richtlijnen heeft uitprobeerd, tussen aanhalingstekens, in dat colloquium.”⁸⁷

In de daarop volgende jaren verschenen nog heel wat richtlijnen en publicaties van CIMCIM. Vandaag bestaat CIMCIM voor een deel uit leden die ook toentertijd aanwezig waren. Het huidige beleid van CIMCIM is voor een deel te herleiden tot de richtlijnen die in de actieve jaren van Jeannine Lambrechts-Douillez opgesteld werden.

5.3 Parijs

Misschien was gravin Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975), toegewijd musicologe, muzikante, instrumentenverzamelaar en van 1961 tot 1973 conservator van het muziekinstrumentenmuseum in Parijs, wel de connectie die de grootste stempel op het beleid van Lambrechts drukte.⁸⁸ Naast Lambrechts was zij bovendien een van de weinige vrouwen in het mannenbastion dat de wereld van de instrumentenmusea en instrumentenrestauratoren toentertijd was. Zowel Lambrechts als de Chambure waren erg betrokken bij al hun professionele acties. De Chambure voegde zelf haar eigen instrumentencollectie bij de conservatoriumcollectie van Parijs.⁸⁹ Ze ontving studenten met een warm hart en gaf hen, net zoals Lambrechts, toegang tot de historische muziekinstrumenten. Ze noemde Lambrechts bovendien “ma petite Jeannine” in een brief, een aanspreking die in geen enkele andere correspondentie te vinden is.⁹⁰ Ze moet een voorbeeldfiguur geweest zijn voor Lambrechts, die het beleid van het Vleeshuis sterk op dat in Parijs deed lijken. Ook op vlak van restauratoren leek Lambrechts de opinie en initiatieven van de Chambure te volgen. Het was bovendien

⁸⁶ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘The Conflicting Situation of Availability to the Public and Conservational Needs lead to the Restriction of Access to Historical Musical Instruments’, *CIMCIM Newsletter*, nr. X (1982): 46–47.

⁸⁷ Annemarie Bunneghem, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 26 november 2021.

En hiermee wordt verwezen naar colloquium van 1977.

⁸⁸ Jos van Immerseel, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022. Florence Gétreau, *Aux origines du musée de la musique: les collections instrumentales du Conservatoire de Paris, 1793-1993* (Parijs: Editions Klincksiek, 1996).

⁸⁹ Deze collectie bevindt zich nu in het Musée de la Musique in Parijs.

Florence Gétreau, *Aux origines du musée de la musique: les collections instrumentales du Conservatoire de Paris, 1793-1993* (Parijs: Editions Klincksiek, 1996).

⁹⁰ Geneviève Thibault de Chambure, ‘Brief aan Jeannine Lambrechts-Douillez’, 28 maart 1970, objectdossier AV.1967.006, Archief Museum Vleeshuis.

gravin de Chambure die restaurator Hubert Bédard bij Lambrechts introduceerde. Hij zou de twee eerste grote restauratieprojecten in het Vleeshuis voor zijn rekening nemen.

Over de band tussen de Chambure en het Vleeshuis zei Andrew Appel het volgende:

“Well, you know, the countess, had her collection in Paris. It was in the old Paris Conservatory in an annex building that was something of a warehouse: Just harpsichord after harpsichord after harpsichord. Some of them played and some under restoration. Like the Vleeshuis, the attitude was very relaxed about letting people play. You know, their collection was amazing, and today it is much more carefully presented than it was when the countess was presiding. But again I was lucky because the relaxed attitude allowed me to examine and play all these instruments. I would just arrive at the conservatory, knock on the door, and she was there at her desk every single day. She knew who I was and she knew I was a student of Kenneth and just allowed me play as long as I wanted. Today, restoration and the understanding of these instruments is much better than it was in 1970, but in 1970, this place was at the leading edge. It was the best you could get anywhere in the world. The instruments were revelations. Hubert Bedard was in fact the comtesse de Chambure’s favourite restorer. She treated him very well. And I am sure that because she was an organologist, she was more than interested in everything that Jeannine was doing. Also, though I never asked her about it and we didn’t talk so much about it, they were two women who were doing serious work at a time when women were not yet seriously. And the countess was very serious. And Jeannine was very serious. So, this connected them in many ways.”⁹¹

Hubert Bédard werd geboren op 28 december 1933 in Ottawa, als zevende kind van André Bédard en Rhéa Poitras. Hij vatte eerst medicijnenstudies aan, maar in 1957 zette hij die op pauze en vertrok hij naar het conservatorium van Montréal, waar hij Kenneth Gilbert ontmoette. Gilbert onderwees hem in het klavecimbelspel en al snel speelde Bédard vele concerten.⁹²

In het najaar van 1960 trok hij naar Europa. In 1961 volgde Bédard een masterclass bij Gustav Leonhardt in Amsterdam en bleef daar tot 1962. Het was opmerkelijk dat hij niet, zoals de meesten, even naar Amsterdam ging voor enkele lessen bij Leonhardt om daarna snel terug te vertrekken. Hij volgde meer dan een jaar lang wekelijks les bij Leonhardt, wat ervoor zorgde dat Bédard zijn hele leven beïnvloed bleef door de historisch geïnformeerde benadering van Leonhardt en door zijn pleidooi voor historische klavieren voor oude muziek.⁹³

In 1962 keerde Bédard terug naar Montréal. Steeds meer raakte hij gefascineerd door de gedachte aan het bouwen van klavecimbels die niet “modern” zouden zijn. In 1964 kwam hij

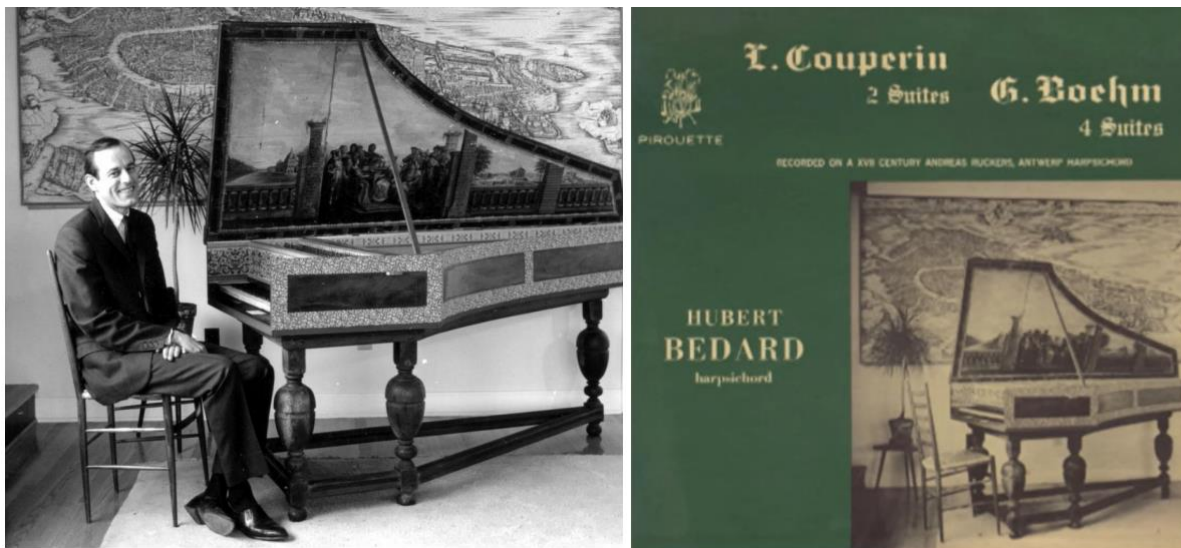
⁹¹ Andrew Appel, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 21 juni 2022.

⁹² Bédard, ‘Hubert Bédard - D’Ottawa à Brignoles - 1933-1989’ (z.d.).

Rachelle Taylor en Hank Knox, *Perspectives on early keyboard music and revival in the twentieth century* (Londen: Routledge, 2018).

⁹³ *Ibidem*.

uiteindelijk, via een bestelling van Kenneth Gilbert, bij Frank Hubbard terecht.⁹⁴ Daar zou hij drie jaar in het atelier blijven als leerling. Bédard en Hubbard bouwden, maar musicerden ook samen vele uren. In die tijd nam Bédard de suites van Couperin op in Boston.⁹⁵ Hij speelt daarvoor op een instrument van Ruckers uit 1646, gerestaureerd door William Post Ross. Dat instrument bevindt zich sinds 1976 in de collectie van Museum Vleeshuis.⁹⁶



Afbeelding 12. Hubert Bédard bij het Ruckersklavecimbel uit 1646, in het appartement van Kenneth Gilbert, Montréal. Foto: Léon Bédard.

Afbeelding 13. Opname van Hubert Bédard op het Ruckersklavecimbel, 1646. Uitgebracht door Pirouette in 1964, verdeeld door Ambassador Record Corp., Newark S. N.J.

In 1967 nodigde gravin de Chambure Hubbard uit in Parijs om de collectie van het Parijse conservatorium te bekijken. Bédard ging met hem mee, en toen Hubbard een half jaar later de nood voelde om terug te keren naar Canada, liet hij de taken van de Chambure aan Bédard over. Bédard werd hoofd van het restauratie-atelier van het conservatorium, dat hij samen met Hubbard opgericht had.⁹⁷ In het daarop volgende decennium werd Bédard steeds bekender in Europa. Dat had hij onder andere te danken aan de aanbevelingen van Hubbard aan gravin de Chambure, maar zeker ook aan zijn activiteit in CIMCIM, waar hij, net zoals de Chambure, actief was in de werkgroep over conservatie en restauratie, samen met Alfred Berner en John Henry van der Meer. Samen publiceerden ze in 1967, hetzelfde jaar waarin Hubbard en Bédard aankwamen in Parijs, de richtlijn *Preservation and Restoration of Musical Instruments*. Ondertussen restaureerde Bédard in een ijtempo de privécollectie van de Chambure, en ook de conservatoriumcollectie in Parijs.

⁹⁴ Frank Twombly Hubbard (1920-1976) was een Amerikaanse pionier in historisch geïnformeerde klavecimbelbouw.

⁹⁵ Hubert Bédard, *F. Couperin 2 Suites, G. Böhm 4 Suites* (Pirouette, 1964).

⁹⁶ 'Collectie Museum Vleeshuis Online | Details, AV.1976.004, Klavecimbel Andreas Ruckers', geraadpleegd op 31 oktober 2022, <https://search.museumvleeshuis.be/Details/collect/189632>.

⁹⁷ Rachelle Taylor en Hank Knox, *Perspectives on Early Keyboard Music and Revival in the Twentieth Century* (Londen: Routledge, 2018), 100.

In 1970 richtte Bédard zijn eigen atelier op in Boulogne-Billancourt. Daar ontwierp hij spinet- en klavecimbelbouwdozen die door de firma Heugel in productie gebracht werden. Hij bleef tot 1978 verbonden aan het conservatorium van Parijs. Toen had hij al meer dan 60 historische klavecimbels gerestaureerd, waarvan ongeveer 20 van het conservatorium. Hij had op dat moment ook tien nieuwe instrumenten gemaakt en minstens vier verschillende bouwsets voor Heugel ontworpen. Naast de restauraties voor het conservatorium in Parijs restaureerde hij instrumenten uit de musea in Brussel, Amiens, Besançon, Chartres en Antwerpen. Verder in dit hoofdstuk ga ik dieper in op restauraties voor het Vleeshuis van Bédard.

In 1978 richtte Bédard een nieuw atelier op in het Château de Maintenon. Hij zonderde zich steeds meer af en had problemen met zijn gezondheid. Na een langdurige periode van lage productiviteit sloot hij ten slotte zijn atelier in 1984. Hij verhuisde naar Brignoles en werd er conservator van de *Early Keyboard Academy* in Saint-Maximilian. Ook die functie viel hem zwaar. Uiteindelijk stierf hij aan een interne bloeding op 16 juni 1989, op 55-jarige leeftijd. Reinhard von Nagel schreef dat Bédards werk een bepalend effect had op de spectaculaire revival van klavecimbelbouw in Frankrijk.⁹⁸ Elke Franse klavecimbelbouwer is volgens Von Nagel een volger van Bédard, of een student.

Jeannine Lambrechts-Douillez had jarenlang nauw contact met Bédard. Zelf zei ze:

“en dehors du musée nous étions une famille.”⁹⁹

“He was a very dear friend: he spent much time in my house, even when he was not feeling well. He chose our friendship to recuperate. Hubert loved to play with my son Vally who was 7 in 1970; they taught each other mutually their own language: Flemish and English. To Hubert, this was living in a family remembering his family when in the morning at breakfast toast was made and children quarrelling to obtain the warmest toast so that butter would melt.”¹⁰⁰

⁹⁸ Ibidem.

Reinhard von Nagel, *Hubert Bédard est mort* (Atelier von Nagel, 1989).

⁹⁹ Bédard, ‘Hubert Bédard - D’Ottowa à Brignoles - 1933-1989’ (z.d.), 61.

¹⁰⁰ Ibidem.

Zeker na de dood van gravin de Chambure, in 1975, nam Lambrechts de rol als ondersteuner en supporter van Bédard over.¹⁰¹ Ze investeerde veel energie in Bédard, nam het voor hem op en probeerde hem steeds aan te zetten om goed werk te blijven leveren. Zo schreef ze in een brief aan Grant O'Brien in 1978:



Afbeelding 14. Jeannine Lambrechts-Douillez bij de kopie van het Ruckersklavecimbel uit 1644 door Hubert Bédard.

“I have found out that so many people want to hurt him especially those who learnt most from him. I find this a distressing situation; it makes me realise once more that in the harpsichord business also some look more for “war and not for love”.¹⁰²

Bovendien was Kenneth Gilbert een spilfiguur in het Vleeshuis, en Gilbert en Bédard onderhielden een nauwe band. Andrew Appel sprak hierover:

“The thing is, at the time, Hubert Bédard was certainly the best restorer of harpsichords and probably one of the best harpsichord builders in Europe. ... Bédard and Kenneth, had been a couple when they were young. They split up, but they never split up their professional partnership. They had a beautiful house for a while at the Château de Maintenon, and they were always really close until Hubert became ill and died. But I think that Jeannine saw that she had gathered around her, between Kenneth and Hubert, a stellar group to help her accomplish goals for her collection. She was right.”¹⁰³

¹⁰¹ Lambrechts verwijst in een brief aan Bédard naar een tekst van hem in the English Harpsichord Magazine bij het overlijden van Geneviève Thibault de Chambure, waar hij liet blijken hoeveel ze voor hem betekend had:

“With the Countess Thibault de Chamburen we have lost a great human being, the most faithful of friends, one of the most important international figures in the world of early music. Her work is being carried out in Paris and throughout the world. We all who work in the same field will never forget her nor betray the legacy which she has left us, in spirit willpower and human warmth.”

Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan Hubert Bédard’, 11 december 1979, objectdossier AV.2137, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁰² Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan Grant O’Brien’, 3 juli 1978, objectdossier AV.2137, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁰³ Andrew Appel, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 21 juni 2022.

Toch verloor Lambrechts af en toe haar geduld, of drukte ze haar bezorgdheid uit wanneer het niet goed leek te gaan met Bédard. Op 26 april 1971 schreef ze aan Kenneth Gilbert:

“Le Dulcken n’était pas prêt à la date convenue. Mais ce qui pour moi était le plus grave: c’est la situation dans laquelle je me trouvais. Hubert a attendu le tout dernier moment c.a.d. la veille au soir vers 11h pour me faire part par l’entremise de Pierre Dumoulin que l’instrument n’étant pas prêt, il était inutile pour Georges de partir. Si je te dis tout cela, sans cacher ma grande déception, c’est surtout parce que je crois que quelque chose ne va pas dans l’organisation de Hubert. Il n’a pas encore touché de l’argent du conservatoire à Paris... et refuse de remplir les formulaires: c’est une situation sans issue. D’autant plus il n’a plus d’ouvriers : il ne peut pas les payer. Même en vivant très économiquement comme il le fait, je me demande si Paris n’est pas trop onéreux pour lui... En tout cas on devrait trouver un moyen pour l’aider sans qu’il s’en rende compte. C’est un artiste raffiné... C’est désarmant de vivre dans un monde pareil... à nous de trouver une solution: parlons-en lors de votre passage à Anvers. Inutile de vous avouer que tout cela se solde pour moi par des frais supplémentaires, qui auraient pu être évités. Je regrette vivement toute cette histoire et j’espère pouvoir vous communiquer bientôt de meilleures nouvelles.”¹⁰⁴

Het is echter niet altijd duidelijk welke frustraties en maatregelen van Lambrechts tegenover Bédard voortkwamen uit vriendschap, en welke uit haar professionele plichten. Beide elementen waren wellicht doorslaggevend. In 1978 wees ze Bédard op zijn grote vertraging met zijn opdracht en het niet nakomen van zijn beloftes. Na al die jaren was de maat vol. Ze schreef:

“C’est à la cause de la grande amitié que nous te portons que nous avons toujours pris patience. L’amitié est-ce un vain mot, qui n’engendre aucune réciprocité?”¹⁰⁵

In 1980 vroeg Lambrechts aan Skowronek of hij de opdracht die ze aan Bédard wilde uitbesteden, zou willen uitvoeren. Ze schreef dat ze Bédard niet meer vertrouwde omwille van zijn slechte gezondheid. De vertrouwensbreuk met Bédard rond dit moment lijkt zich later nooit helemaal te herstellen.

¹⁰⁴ Objectdossier AV.1967.001.115, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁰⁵ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan Hubert Bédard’, 6 september 1978, objectdossier AV.2137, Archief Museum Vleeshuis.

5.3.1 Couchet

De eerste ingrijpende restauratie van een muziekinstrument uit de Vleeshuiscollectie was de restauratie van een Couchetvirginaal uit 1650. De Couchet was in 1967, na langdurige onderhandelingen en twijfels, aan de stedelijke collectie toegevoegd, mede met de hulp van subsidies. Eerst was immers niet erg duidelijk wat de waarde van het instrument bedroeg. Ook werd archiefonderzoek



Afbeelding 15. Couchetvirginaal Museum Vleeshuis, inv. no. AV.1967.006

aangevat naar Joannes Couchet. Zo kwam een erg bekend brieffragment waarin Constantijn Huygens een instrument bestelde bij Couchet onder de aandacht. In 1969 schreef Jeannine Lambrechts-Douillez dat door recente archivalische opzoekingen de verwantschap van Couchet met de Ruckersfamilie definitief vastgesteld kon worden.¹⁰⁶

De plannen voor de restauratie werden aangevat in 1969. Jeannine Lambrechts-Douillez had daarvoor haar blik gericht op Hubert Bédard. In een brief aan kabinetschef J. Flerackers schreef ze:

“Om een restauratieprogramma op te stellen nam ik reeds sedert geruime tijd contact op met verschillende specialisten in het buitenland. Zo kon ik verleden dinsdag te Parijs het probleem bespreken met Mevrouw de Chambure, conservator van het Musée instrumental du Conservatoire National en onder meer ook voorzitter van het ICOM waarvan ik trouwens zelf schatbewaarder ben sedert de oprichting van dit Comité in 1960. Een jong restaurator is daar aan het werk: in de privé collectie van M. de Chambure, in het Conservatorium doch ook in zijn eigen atelier. Daar heeft hij momenteel een klavecimbel van Dulcken in restauratie dat veel gelijkenis vertoont met een instrument uit de verzamelingen van het KMCA.”¹⁰⁷

Ook hier kwam opnieuw naar voor dat Lambrechts, onder andere via ICOM, over een wijd uitgestrekt netwerk van internationale specialisten beschikte, en dat gravin de Chambure wel degelijk een essentiële rol speelde in dat netwerk.

¹⁰⁶ Lambrechts werd in het archiefonderzoek bijgestaan door mevrouw M.-J. Bosschaerts-Eykens, die in dienst was van de stad. De informatie die zij ontdekte over de Couchetfamilie verscheen uitgebreid in: Jeannine Lambrechts-Douillez en M.-J. Bosschaerts-Eykens, *Mededelingen van het Ruckers Genootschap V. De familie Couchet* (Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1986).

¹⁰⁷ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan de kabinetschef’, 21 maart 1969, objectdossier AV.1967.006, Archief Museum Vleeshuis.

In Parijs was de restauratie van de hele conservatoriumcollectie klavecimbels aan Bédard toevertrouwd. Ook Lambrechts vestigde al haar hoop op Bédard. In 1968 nodigde ze hem al uit om bij haar te overnachten tijdens zijn prospectiebezoek.¹⁰⁸ In 1969 feliciteerde Bédard Lambrechts in een brief met haar mooie collectie, haar prachtige Couchet, en vooral met haar keuze om het instrument opnieuw te doen zingen.¹⁰⁹ Vragen rond het bespelen van historische instrumenten stelde Bédard zichzelf kennelijk niet. In datzelfde jaar richtte Lambrechts het Ruckers Genootschap, haar “kindje”, op, met als doel middelen te verzamelen voor de restauratie van muziekinstrumenten uit de collectie in Museum Vleeshuis.¹¹⁰ Wilfried Van Nespen schreef dit neer in een mededeling op 24 juni 1969 en vermeldde daarbij dat het muzikaal doen herleven van de instrumenten in het Vleeshuis al het idee was bij de opzet van de concertcyclus in het museum in 1968.¹¹¹

Opmerkelijk is het feit dat Jeannine Lambrechts-Douillez in een brief aan het kabinet op 25 juli 1969 schreef dat het Couchet-virginaal van bijzondere waarde is omwille van het gebrek aan grote of 18^e-eeuwse restauratie-ingrepen. In diezelfde brief stelde ze voor om het instrument te laten restaureren door Bédard, in de hoop om het in maart 1970 bespeelbaar en gerestaureerd te zien en horen. Bij Lambrechts was er op dat moment dus zeker en vast een bewustzijn aanwezig dat een ongerestaureerd instrument van onschatbare waarde is. Toch stelde ze terzelfdertijd voor om het instrument grondig te restaureren, waarbij – en die gevolgen draagt het instrument tot vandaag – een grote waarde verloren zou gaan.

In september 1969 ving Bédard uiteindelijk de restauratie aan. Begin november ging Lambrechts al op bezoek in Frankrijk, waarna ze Bédard er nog nadrukkelijk aan herinnerde dat hij wel degelijk het restauratieproces uitvoerig zou moeten documenteren in foto's, iets wat slechts in minimale mate zou gebeuren.¹¹² Wel bezorgde Bédard een nauwkeurige tekening op ware grootte aan het museum.¹¹³ In maart was het instrument, tegen de beloftes en verwachtingen in, nog niet helemaal afgewerkt, maar in mei 1970 presenteerde Bédard de restauratie tijdens het colloquium van het Ruckers Genootschap (zie hoofdstuk 5.2.2.1). Hij beschreef welke handelingen hij uitvoerde en welke keuzes hij maakte tijdens het restauratieproces. Hij liet het niet na te vermelden dat hij wormgaatjes in de kam opvulde met epoxylijm en het instrument zelf volledig behandelde met xylophene.¹¹⁴

¹⁰⁸ Jeannine Lambrechts-Douillez, 'Brief aan Hubert Bédard', 18 september 1968, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁰⁹ Hubert Bédard, 'Brief aan Jeannine Lambrechts-Douillez', 22 mei 1969. Archief Museum Vleeshuis.

¹¹⁰ Annemarie Bunneghem omschreef het Ruckers Genootschap als het kindje van Jeannine Lambrechts-Douillez.

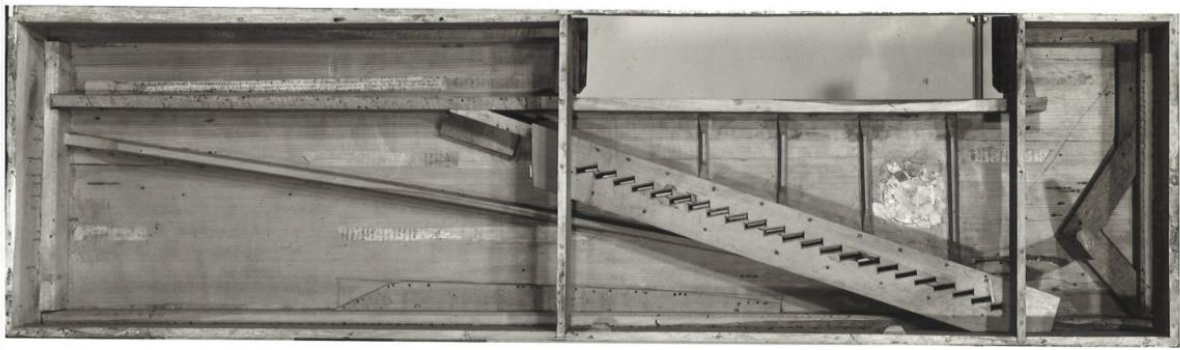
Annemarie Bunneghem, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 26 november 2021.

¹¹¹ Wilfried Van Nespen (1927-1982) was conservator van de Oudheidkundige Musea van Antwerpen.

¹¹² Jeannine Lambrechts-Douillez, 'Brief aan Hubert Bédard', 14 november 1969, Archief Museum Vleeshuis.

¹¹³ Die tekening wordt tot op vandaag gebruikt als vertrekpunt voor instrumentenbouwers.

¹¹⁴ Hiermee wordt wellicht een insecticide met als actief ingrediënt een synthetisch pyrethrum bedoeld. Nathalie Posson, 'Houtwormbehandeling', 21 december 2021.



Afbeelding 16. Restauratiefoto Hubert Bédard. Couchet-virginaal collectie Museum Vleeshuis AV.1967.006.

De discussie aansluitend op deze presentatie werd nauwkeurig neergeschreven en is terug te vinden in de archieven van het Vleeshuis. Na de presentatie van Bédard stelde Julian Barnes hem de vraag welke lijm hij gebruikte en wat zijn standpunt met betrekking tot lijmen in het algemeen was. Opvallend is dat Bédard meteen vermeldde dat hij de bodem op het instrument lijmdde met “*modern glue*”, en hij voegde eraan toe dat hij dacht dat dat desalniettemin niet de ideale oplossing was. Toch koos hij voor die manier omdat de zijkanten zodanig aangetast waren door houtworm dat alleen moderne lijm het onderblad ertegen zou kunnen plakken zonder eerst opnieuw hout toe te voegen – een praktijk die meer tijd en inspanning vraagt.

Deze uitspraak doet heel wat vragen rijzen. Hoe komt het dat er, ondanks het feit dat zowel de restaurator als Jeannine Lambrechts-Douillez van mening waren dat de Couchet bijzonder waardevol was, net omdat het instrument nauwelijks gerestaureerd was in het verleden, gekozen werd voor een ingrijpende, ahistorische restauratiemethode? Het is ook niet duidelijk waarom Bédard tijdens het colloquium in 1970 zonder schroom toegaf dat hij de bodem voor eeuwig vastplakte, hoewel hij eerder letterlijk zelf hamerde op het feit dat bodems steeds met reversibele lijm vastgeplakt dienen te worden, daar die er bij elke restauratie in de toekomst opnieuw afgehaald zullen moeten worden. Nog meer vraagtekens zijn van toepassing bij het vervolg van de discussie, waar Bédard zei dat er steeds meer kritiek is op moderne lijmen, omdat ze niet reversibel zijn en nooit meer verwijderd kunnen worden. Hij had, naar eigen zeggen, toch voor die irreversibele lijm gekozen voor heel wat onderdelen, omdat hij geloofde dat er heel sterke lijm nodig was om het instrument betrouwbaar te kunnen maken. Daarnaast zei hij dat hij op technische beperkingen stootte: hij had niet de vaardigheden om een houtwormgat te vullen met dierlijke lijm. Vervolgens vroeg nog iemand welke lijm hij gebruikte voor een deel van de kam. Daarop antwoordde Bédard dat hij zich dat niet goed meer herinnerde, en het zou moeten opzoeken in zijn notitieboeken in Parijs.

Deze uitspraken maken duidelijk dat de beroepsethos en professionaliteit van Bédard ver te zoeken waren. Hij bevestigde niet de beste restauratietechniek gebruikt te hebben – meer nog: hij bevestigde niet over de juiste vaardigheden te beschikken. De motivatie voor de keuzes tijdens de restauraties was gemakzuchtig, eerder dan rationeel onderbouwd of met aandacht voor de al bestaande wetenschappelijke kennis. Het is duidelijk dat Bédard zelf deze keuzes

maakte, en die vervolgens doorvoerde. Jeannine Lambrechts-Douillez liet deze praktijken plaatsvinden, al is het niet helemaal duidelijk of ze er op het moment van de actie al weet van had. Anderzijds is geweten dat Lambrechts zelf een eerder beperkte technische kennis had, en mogelijks niet over het oordeelsvermogen beschikte om Bédard op de vingers te tikken bij het gebruik van bijvoorbeeld epoxylijmen.¹¹⁵

Het is echter wel Jeannine Lambrechts-Douillez zelf die naar aanleiding van de restauratie van de Couchet een colloquium in het leven riep om restauratiekwesties te bespreken. Zij had dus wel degelijk notie genomen van het feit dat er wel eens experten konden zijn die er een andere mening of andere kennis op nahielden dan Bédard of zijzelf. Het organiseren van het colloquium lijkt dan ook een poging om de professionaliteit (van de volgende restauraties?) naar een hoger niveau te tillen.

De meest doordachte uitspraak van de hele discussie die op Bédards uiteenzetting volgde, is die van John Henry van der Meer. Hij zei:

“It is very important to have the reversibility in restoration if it is humanely possible because in 20 or 30 years there will certainly be people saying. These idiots, this idiot Bédard, this idiot Hellwig, and so on. And they want to undo all that you have done and then of course you realize you should not have used Haraldite or epoxy....”.

Natuurlijk kwam deze waarschuwing te laat in het geval van de Couchet, maar in het geval van de volgende instrumenten die Bédard nog zou restaureren, kon niet meer beweerd worden dat dit standpunt hem, of wie dan ook, onbekend was.

Gustav Leonhardt was de eerste die de Couchet bespeelde na de restauratie. De Couchet diende vanaf dan bij vele concerten en lessen. Voor velen was het virginaal het mooist klinkende instrument ter wereld.¹¹⁶ Tot op vandaag is de Couchet naar alle waarschijnlijkheid het meest nagebouwde instrument uit de Vleeshuiscollectie. Van meer dan 25 van deze Couchet-instrumenten is de locatie bij het Vleeshuis bekend.¹¹⁷ Die populariteit is wellicht voor een deel te verklaren door het feit dat de Couchet bespeelbaar was en het enige overgebleven virginaal van Joannes Couchet lijkt te zijn, en ook het laatste



Afbeelding 17. Gustav Leonhardt bespeelt het Couchet-virginaal in 1970. Archief Museum Vleeshuis.

¹¹⁵ Onder meer Jos van Immerseel bevestigde dat Lambrechts' materialenkennis niet erg uitgebreid was. Voor advies deed ze beroep op specialisten.

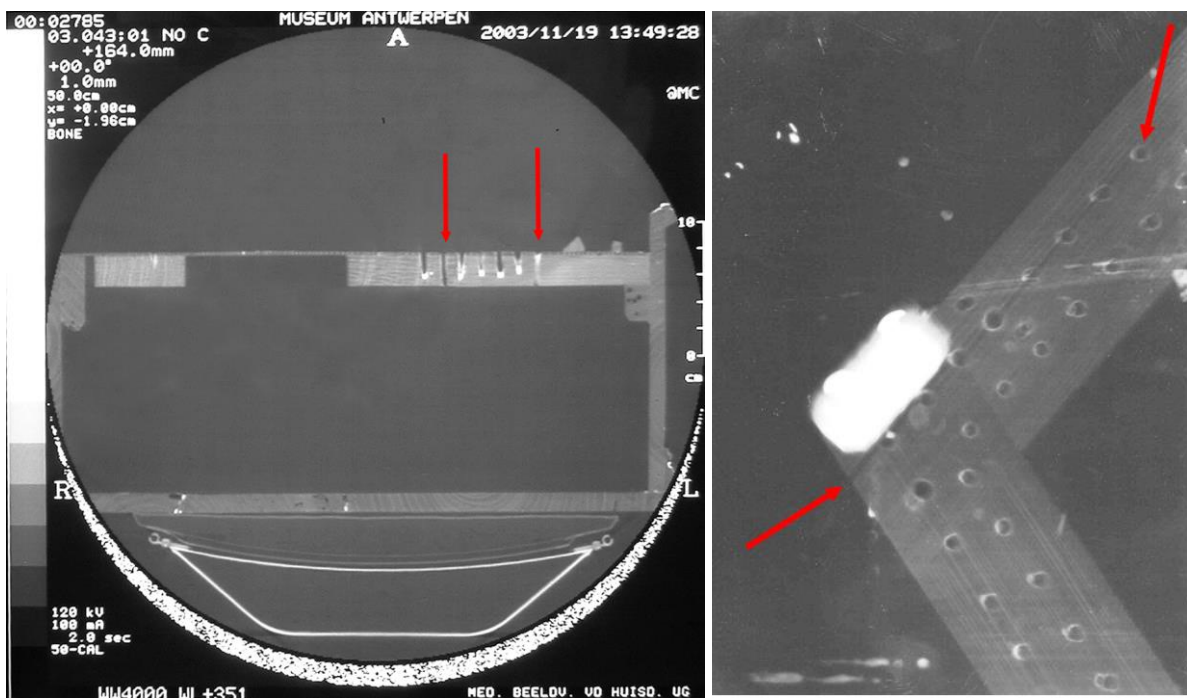
Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022

¹¹⁶ Gesprek met voormalig conservator Karel Moens op 28 april 2022 in Museum Vleeshuis.

¹¹⁷ Deze instrumenten werden onder andere gebouwd door Walter Maene, John Philips, Martin Skowronek, Robert Greenberg, Adlam Burnett, Mark Stevenson, Dennis Woolley, Bruno Van Dyck en Jared Claus.

overgeleverde virginaal van de familie Ruckers-Couchet. Anderzijds heeft het colloquium van 1970 de aandacht van de hele toenmalige instrumentenbouwwereld op dit instrument gericht. Veel bouwers kenden het instrument dus, en wisten dat Bédard een bouwtekening gemaakt had die te verkrijgen was in het Vleeshuis.

Toch eindigt het verhaal van de zingende Couchet niet al te rooskleurig. Rond het jaar 2000 werd het instrument onbespeelbaar verklaard. De restauratie van Bédard vertoonde zwakke plekken, en door de vele epoxy kon het instrument niet meer geopend en dus verstevigd worden. In 2003 werden er van het instrument CT-scans gemaakt die aantoonde dat de hele structuur door barsten en houtwormschade ernstig was aangetast.¹¹⁸ De scans en een nauwkeurig onderzoek van het instrument toonden dat Bédard veel royaler met epoxylijm was omgesprongen dan hij vermeld had in de verslagen van de restauratie.¹¹⁹



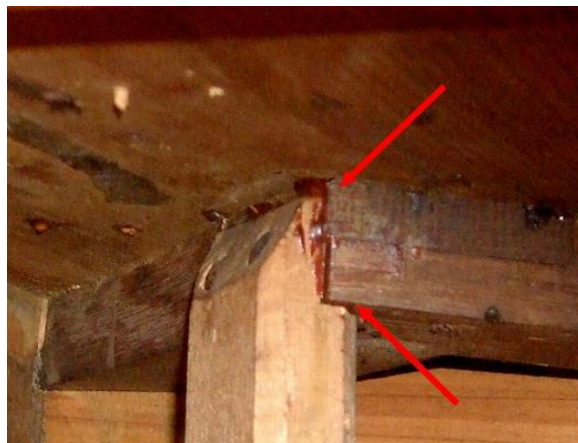
Afbeelding 18. Scan van het Couchet-virginaal. Scheuren en houtwormschade zijn duidelijk zichtbaar. Foto Karel Moens.

Afbeelding 19. Scan van het Couchet-virginaal. Scheuren en houtwormschade zijn duidelijk zichtbaar. Foto Karel Moens.

¹¹⁸ Archief Museum Vleeshuis, objectdossier AV.1967.006.

¹¹⁹ Karel Moens, 'Playing on Old Stringed Keyboard Instruments in the Museum Vleeshuis - Antwerp' (COST, London, 2015).

Röntgenstraling, waarmee CT-scans gemaakt worden, dringt door weefsels, maar wordt selectief tegengehouden door zwaardere materie. Die ondoorlaatbare materie, zoals epoxylijm, reflecteert de straling en is wit afgebeeld op de opname, in tegenstelling tot doorlaatbare materie zoals hout, dat donkerder weergegeven wordt op de opname.



Afbeelding 20. Zichtbare epoxy-lijm op het Couchet-virginaal. Foto Karel Moens.

Afbeelding 21. Zichtbare epoxy-lijm aan de binnenkant van het Couchet-virginaal. Foto Karel Moens.



Afbeelding 22. Couchet-virginaal: de foto toont de erg slechte toestand van het instrument – de stempinnen worden rechtgehouden met behulp van spieën. Foto Karel Moens.

In 2000 verscheen er nog een opname van Jos van Immerseel op de Couchet, maar kort daarna werd het instrument het zwijgen opgelegd.¹²⁰ De beslissing om de Couchet niet langer te bespelen stootte op erg veel weerstand bij musici en veroorzaakte veel oproer.¹²¹ Tot op vandaag is het instrument in onbespeelbare toestand.

5.3.2 Dulcken

Het klavecimbel uit 1747, gebouwd door Joannes Daniël Dulcken, is tot op vandaag het meest bespeelde instrument van Museum Vleeshuis. Beroemd is het door zijn rijke geschiedenis in het Vleeshuis, waar klavecinisten van overal ter wereld les kregen en concerteerden op het instrument. Het Dulcken-klavecimbel vormde de kern waarrond de zomercursus van het Ruckers Genootschap georganiseerd werd. Ook talrijke opnames werden op het instrument gemaakt.

¹²⁰ Jos van Immerseel, *Hans Ruckers: The Musical Legacy* (NorthWest NWC 128390, 2001).

¹²¹ Archief Museum Vleeshuis, objectdossier AV.1967.006.

In 1961 was het klavecimbel van Dulcken in het Smithsonian Museum al gerestaureerd door Scott Odell en William Dowd.¹²² Dat instrument genoot een aanzienlijke populariteit. In 1970 besloot Jeannine Lambrechts-Douillez dat de Dulcken in het Vleeshuis ook gerestaureerd zou worden. Op 29 juni 1970, wanneer de Couchet nog maar net gerestaureerd was, schreef Lambrechts:

“Gezien de evolutie van de muziekinterpretatie zou het nuttig zijn het klavecimbel van J. D. Dulcken, Antwerpen 1747, eigendom van het Koninklijk Vlaamse Muziekconservatorium, door wetenschappelijk verantwoorde restauratie weer bespeelbaar te maken. Restauratie van muziekinstrumenten is een veel delicateser werk dan nieuwbouw of kopie naar oud model. Dit kan slechts toevertrouwd worden aan gespecialiseerde vaklui met ervaring. ... Tenslotte moet een restaurator zijn werk te allen tijde kunnen tonen en verantwoorden. Als een dergelijk instrument geopend wordt, moet de hieruit opgedane ervaring ten dienste gesteld worden; diegene die de bewaring over een dergelijk openbaar patrimonium heeft, moet hierover van gedachten kunnen wisselen met de erkende specialisten.”¹²³

Haar beslissing om tot restauratie van de Dulcken over te gaan leek hier een altruïstische insteek te hebben. De kennis die het project zou opleveren, zou ze bovendien ten dienste stellen van de gemeenschap. Wat ze echter precies bedoelde met “wetenschappelijk verantwoord”, is niet duidelijk en verklaarde ze ook verder niet nader. Ze vervolgde haar betoog met haar keuze voor betrekking tot de restaurator voor de klus.

“Slechts weinigen kunnen voor een dergelijke restauratie in aanmerking komen; bij de meeste restauratoren is trouwens de wachttijd voor een dergelijk werk te lang. Zonder de drie vooropgestelde normen in detail te bespreken, kan de appreciatie van de gespecialiseerde aanwezigen op het colloquium (10-12 mei 1970, Museum Vleeshuis) voor het werk van Hubert Bédard, die er zijn restauratie van het Couchet-virginaal in het spervuur der discussie wierp, alle andere aanbevelingen overbodig maken.”¹²⁴

Bovenstaand fragment wekt de indruk dat Lambrechts uitgebreid rondvraag deed naar wachttermijnen voor een eventuele restauratie. Van die rondvraag is in de correspondentie in het archief betreffende de Dulcken niets terug te vinden. Het fragment laat ook blijken dat ze hoopte het project spoedig afgewerkt te zien. Merkwaardig is dan ook haar snelle en niet nader beargumenteerde selectieprocedure, waarbij ze tot de conclusie kwam dat Hubert Bédard de juiste persoon was om de restauratie aan toe te vertrouwen. Verder wees ze op een appreciatie van Bédards werk tijdens het colloquium in 1970. Waar ze echter over zweeg, is de kritiek die zijn werk wel degelijk te verduren kreeg van enkele aanwezigen tijdens het colloquium. Alles wijst dus in de richting van het feit dat Lambrechts zonder veel voorstudie en andere overwegingen voor Bédard koos.

¹²² Scott Odell, ‘Brief aan Jeannine Lambrechts-Douillez’, 13 januari 1971, Archief Museum Vleeshuis.

¹²³ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief’, 7 juli 1970, objectdossier AV.1967.001.115, Archief Museum Vleeshuis.

¹²⁴ Ibidem.

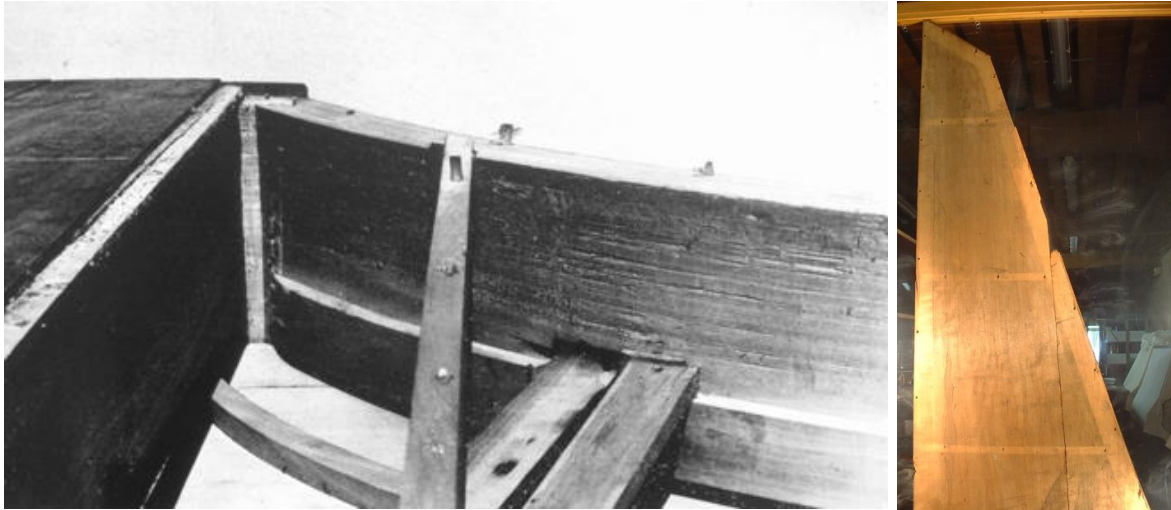
De Dulcken was dus het tweede instrument dat Hubert Bédard onder handen nam. Ook over dit restauratieproces zit in de archieven van Museum Vleeshuis een uitgebreid dossier dat inkijk geeft in het verloop en de correspondentie. Lambrechts schreef in een brief aan Gilbert:

“Quelle bonne surprise de trouver votre gentille lettre à notre retour de Paris où nous avons conduit le Dulcken. Hubert s’est empressé d’ouvrir l’instrument au plus vite... quel soulagement... de constater qu’il est bon: il n’a probablement jamais été ouvert. Avec notre ami Hubert, nous pouvons une fois de plus nous attendre à des merveilles.”¹²⁵

Bédard had op dat moment de Dulcken geopend, en had geconstateerd dat het instrument sinds de constructie nooit eerder was geopend. Deze ontdekking noemde Lambrechts een goede verrassing, een opluchting. Die woordkeuze is op zich eerder verbazend aangezien er op dat moment er in elk geval al een bewustzijn was (cf. supra) dat nooit eerder gerestaureerde instrumenten bijzonder waardevol zijn, in tegenstelling tot ingrijpend gerestaureerde instrumenten, waaruit er dus al veel historisch materiaal verwijderd is. Dat Lambrechts het moment waarop door haar toedoen een instrument van historisch waardevol object tot een veel minder waardevol object herleid werd, een opluchting en goede verrassing noemde, is in elk geval opmerkelijk. Haar toevoeging dat ze zich aan wonderen van Bédards zijde zouden kunnen verwachten, lijkt eerder een wens die ze in absolute termen uitdrukte. Ze hoopte op een snelle en succesvolle restauratie, en drukte haar wens uit als een voorspelling.

Tijdens de restauratie ging Hubert Bédard op een gelijkaardige manier tewerk als bij de Couchet. Hij besliste daarnaast om de originele bodem van het instrument omwille van houtwormschade te vervangen door een nieuwe bodem. De oude bodem wordt nog steeds in Museum Vleeshuis bewaard. De originele bodem was aan het instrument bevestigd door middel van deuvels en was vervaardigd uit populierenhout. Bédard koos echter voor wilgenhout voor de nieuwe bodem. Het nadeel van wilgenhout is echter dat het veel extremer reageert op wisselingen in luchtvochtigheid dan populier. De nieuwe bodem zou dan ook in 2002 en 2003 voor ernstige problemen zorgen die op hun beurt hevige interne opschudding en ruzie veroorzaakten tussen het museum en het Ruckers Genootschap. Tot op heden heerst er onvrede in verband met het instrument en over de beslissingen die werden genomen ten gevolge van de problemen die de nieuwe bodem opleverde.

¹²⁵ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan Kenneth Gilbert’, 10 augustus 1970, Archief Museum Vleeshuis.



Afbeelding 23. Het Dulckenklavecimbel zonder bodemplaat, tijdens de restauratie in het atelier van Bédard (links) en de originele bodemplaat van het Dulckenklavecimbel zoals ze vandaag bewaard wordt in Museum Vleeshuis (rechts).

Bédard gebruikte tijdens de restauratie van het Dulcken-klavecimbel op erg veel plaatsen epoxylijm. Zo lijmde hij niet alleen de nieuwe bodem vast met epoxy, maar lijmde hij ook barsten, schroeven en delen die normaal gezien vrij staan en kunnen bewegen vast met epoxylijm.¹²⁶ Uiteraard veroorzaakte dit ook in de daaropvolgende jaren problemen. Het instrument kon immers niet meer geopend worden en vele onderdelen die voor restauraties verplaatst moeten worden, zaten permanent vastgekleefd. Dat de restauratie van de Dulcken op deze manier gebeurde, is merkwaardig. De restauratie van de Couchet, die in dezelfde geest uitgevoerd was, was immers grondig doorgesproken tijdens een colloquium dat nauwelijks enkele maanden achter de rug was. Er was wel degelijk gesproken over de problemen en nadelen die epoxylijm met zich meebrengt (cf. supra). Toch zijn er geen documenten te vinden in het Vleeshuisarchief waar Jeannine Lambrechts-Douillez zich kritisch uit tegenover Bédard over zijn restauratiemethode, of gewoon interesse toont in zijn aanpak.

¹²⁶ Karel Moens, 'Playing on Old Stringed Keyboard Instruments in the Museum Vleeshuis - Antwerp' (COST, London, 2015).



Afbeelding 24. Zichtbare epoxy in het Dulcken-clavecimbel, Museum Vleeshuis, AV.1967.001.015. Foto's van Karel Moens.

Toen de restauratie achter de rug was, werd het Dulcken-clavecimbel onmiddellijk ingehuldigd met een intensief programma. Enerzijds volgde er een reeks concerten met grote namen. Op 7 mei 1971 speelden Gustav Leonhardt en Frans Brüggen in het Vleeshuis. Leonhardt speelde op de Dulcken en op de Couchet. Op 4 juni vervolgens gaf Kenneth Gilbert een recital op het Dulcken-clavecimbel. Het jaar daarna, in april, speelde Scott Ross verschillende opnames op de Dulcken en gaf hij ook een concert op 5 mei, samen met John Whitelaw, in het kader van het 14de Internationaal Dubbel Festival. Ook Trevor Pinnock was bij de eersten die de kans kregen de Dulcken te bespelen.¹²⁷

Anderzijds vond ook van 2 tot 12 augustus de eerste zomercursus van het Ruckers Genootschap plaats; Kenneth Gilbert, net aangenomen in het conservatorium van Antwerpen, onderwees 15 studenten op het pas gerestaureerde instrument. Hij bleef dat vele jaren doen. Jeannine Lambrechts-Douillez schreef aan Hubert Bédard:¹²⁸

“Grâce à toi Anvers, ville de Ruckers aura de bons instruments; grâce à Kenneth on pourra y former de bons clavecinistes... l’avenir se présente prometteur, ne trouves-tu pas?”

Dit is een van de vele keren dat ik als lezer van de archieven en als interviewer de indruk kreeg dat in de jaren '70 het epicentrum van de oude muziekgebeurtenissen in het Vleeshuis lag in de driehoek tussen Jeannine Lambrechts-Douillez, Hubert Bédard en Kenneth Gilbert. Zij waren

¹²⁷ Lijst festivalconcerten, opgesteld door Museum Vleeshuis.

¹²⁸ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan Hubert Bédard’, 20 maart 1971, objectdossier AV.1967.001.120, Archief Museum Vleeshuis.

alle drie essentieel bij het tot leven wekken van de klaviercollectie. Alle drie hadden ze bovendien een sterk karakter dat niet snel van richting veranderde door toedoen van andere meningen. Hun “triumviraat” schiep de mogelijkheid om restauratieprojecten op te starten, die tot een (goed) einde te brengen en het resultaat aan de wereld aan te bieden. Alle drie waren ze dus onmisbaar voor de toekomst die Lambrechts met de Vleeshuiscollectie beoogde.

Vele jaren lang bleef de Dulcken het vehikel voor lessen aan studenten van overal ter wereld. Kris Verhelst sprak over haar eigen ervaring als leerling op de Dulcken:

“Maar ik zeg heel vaak, en dan doe ik niets af van wat ik van Jos meegekregen heb, maar naast Jos was de Dulcken mijn meester. En zodanig. Toen kon je de hele week studeren, van maandag tot vrijdag, het museum was open. Dus daar kwamen toeristen, maar dat kon me allemaal niet schelen. [...] Wat is voor u het belangrijkste instrument uit de collectie? Dat is heel moeilijk. Praktisch gezien heb ik natuurlijk het meest gespeeld op de Dulcken. Of ik dan moet zeggen dat de muselaar [Couchet] voor mij geen betekenis heeft...? De Dulcken het meest.”¹²⁹

Volgens Sofie Taes ligt de rol van Jos van Immerseel in het Vleeshuis dan ook vooral in het ambassadeur zijn van onder meer de Dulcken, in het in contact brengen van studenten met historische instrumenten.¹³⁰



Afbeelding 25. 1974, Jos van Immerseel aan het Dulcken-klavecimbel in Museum Vleeshuis.

¹²⁹ Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

¹³⁰ Sofie Taes, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 3 maart 2022.

Ook in het geval van Andrew Appel liet de Dulcken een diepe indruk na:

“You know, we have a famous and fine collection at Yale University, with which I was very familiar before I came to study in Antwerp. But, when I arrived in Antwerp, the Dulcken had just been restored by Bédard. It was the first serious restoration of the Dulcken that I knew about and I was able to practice on that instrument five hours every day. What an entitled way of becoming a harpsichordist. I don’t think the collection is as relaxed as it used to be when Kenneth first came and Jeannine was there. But I was lucky to get in early enough to have this wealth under my fingertips.”¹³¹

Over dat laatste element, dat er vroeger minder strikt omgesprongen werd met de collectie, vertelde Frank Agsteribbe ook tijdens zijn interview:

“Ik denk dat dat ook uit een tijd komt dat er toch op een andere manier met die instrumenten omgegaan werd, dat denk ik eerlijk gezegd wel. Ik denk dat wij, zeker Dulcken en Graf omdat dat topinstrumenten zijn, instrumenten met heel veel respect en voorzichtigheid behandelen. Ik denk niet dat dat vroeger altijd zo was.”¹³²

Naast alle lessen en concerten waarvoor de Dulcken ingeschakeld werd, diende de Dulcken ook in vele cd-opnames. Christiane Wuyts was de eerste om een commerciële opname op de Dulcken te maken. Ze vertolkte repertoire van J.H. Fiocco (Decca, 1974). Daarna volgden opnames van Jos van Immerseel in het jaar 1976, met onder andere ook repertoire van Fiocco.¹³³ In 1976 maakte Blandine Verlet daarnaast een opname op het instrument met repertoire van D. Raick (Musique en Wallonie). De Dulcken blijft tot vandaag een actief opname-instrument. In 2021 maakte Korneel Bernolet nog een cd-opname op het instrument.¹³⁴

¹³¹ Andrew Appel, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 21 juni 2022.

¹³² Frank Agsteribbe, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 19 november 2021.

¹³³ Jos van Immerseel, ‘Proeve tot een beknopte geschiedenis van een halve eeuw Ruckersgenootschap, 1969-2021’ (16 mei 2021).

¹³⁴ Korneel Bernolet, *Grand Tour* (Ramée RAM, 2021).



Afbeelding 26. 1974, Christiane Wuyts aan het Dulcken-klavecimbel in Museum Vleeshuis.

Het Dulcken-klavecimbel genoot voorts uit allerlei andere hoeken aandacht als paradepaard van Museum Vleeshuis. Voor de vijfde verjaardag van het Ruckers Genootschap kwam Koningin Fabiola het instrument bekijken. Ook de Britse acteur Peter Ustinov kwam in 1978 naar Antwerpen om publiciteit te maken voor zijn rol als Hercule Poirot in de film “Death on the Nile”, en maakte daarbij een uitstapje naar het Vleeshuis.¹³⁵



Afbeelding 27. 1978, Peter Ustinov bij het Dulcken-klavecimbel in Museum Vleeshuis.

¹³⁵ ‘Peter Ustinov in Antwerpen’, *Antwerpen Kinemastad* (blog), 30 april 2012, <https://cinantwerp.wordpress.com/2012/04/30/peter-ustinov-in-antwerpen/>.

5.4 Verenigd Koninkrijk

Niet alle restauratieprojecten van het Vleeshuis werden aan Hubert Bédard uitbesteed. Aan het atelier van Adlam - Burnett in het Verenigd Koninkrijk werd bijvoorbeeld de restauratie van de pianoforte van Conrad Graf toevertrouwd.

5.4.1 Graf

In 1953 liet Emile Floors, erebestuurder van de Academie voor Schone Kunsten, een piano van Conrad Graf (1826) na aan het Koninklijk Conservatorium van Antwerpen. Zeventig jaar later bevindt de Graf zich in Museum Vleeshuis en weergalmt zijn klank er regelmatig. Toch was het parcours hobbelig, en vandaag lijkt het turbulente leven van de Graf nog niet ten einde.

Toen in 1967 de conservatoriumcollectie in het Vleeshuis ondergebracht werd, verhuisde ook de Graf. In 1970 schreef Derek Adlam al een brief aan Jeannine Lambrechts-Douillez waarin hij verder ging op een eerder gevoerde

gedachtewisseling in verband met de restauratie van de Graf. Op 12 januari 1972 briefde Lambrechts het stadsbestuur en schreef dat het een grote stap vooruit zou zijn indien het instrument – en ze noemde het een “zo typisch Beethoven’s Hammerklavier” – ter beschikking zou kunnen staan voor pedagogische doeleinden.¹³⁶

Enerzijds moet opgemerkt worden dat het initiatief om de Graf te restaureren in 1972 ronduit innovatief was. Decennialang werden allerhande klavecimbels en orgels gezien als ambassadeurs van de oude muziek, en daarna kwamen daar vroege pianofortes zoals die van Stein en Walter bij, maar rond latere pianofortes, zoals instrumenten gebouwd door Conrad Graf, bleef het muisstil. Anderzijds trekken Lambrechts’ pedagogische ambities de aandacht. De waarde van bespeelbare historische instrumenten en collecties kan volgens Sofie Taes vooral gevonden worden in het opleiden van HIP-musici, het hen laten ontdekken van instrumenten, gevoel en klanken waar ze nog nergens eerder mee in contact gebracht waren.¹³⁷ Lambrechts leek hier die nood in te zien. Dit grootse project, net zoals de twee voorgaande restauratieprojecten, lijkt een mijlpaal geweest te zijn die de oude muziek gemaakt heeft tot wat ze vandaag is.



Afbeelding 28. Piano, Conrad Graf, 1826, Collectie Museum Vleeshuis, in. no. AV.1967.001.120.

¹³⁶ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan het stadsbestuur’, 12 januari 1972, objectdossier AV.1967.001.120, Archief Museum Vleeshuis.

¹³⁷ Sofie Taes, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 3 maart 2022.

In 1972 was het al zover: de piano verhuisde naar het atelier van Adlam - Burnett in het Verenigd Koninkrijk. De restauratie verliep echter niet zonder kleerscheuren. In 1973 liet het atelier in een brief aan Lambrechts weten dat de het project veel vertraging opgelopen had. Er zouden ook onvoorziene problemen de kop opgestoken hebben. Zo zou de stembalk niet meer stabiel zijn en zou het kader niet meer goed in elkaar zitten. Toch beloofden Adlam en Burnett dat Lambrechts zich geen zorgen hoefde te maken; het instrument zou wonderbaarlijk worden en er zouden geen originele onderdelen verloren gaan.

Lambrechts hoefde haar stress echter niet op te bergen. Waar Adlam in het begin een offerte van 300 pond gemaakt had, verzocht hij in 1974 om 2500 pond.¹³⁸ Dit werkte een conflict in de hand en Lambrechts omschreef het in een brief als een catastrofe zonder oplossing. Ze haalde ook aan dat haar zuurverdiende geloofwaardigheid hierdoor op het spel zou komen te staan. Natuurlijk zou niemand zich graag in haar situatie bevinden, en is een emotionele reactie hier niet verbazingwekkend. Toch verduidelijkt dit dat Jeannine Lambrechts-Douillez veel belang hechtte aan haar imago enerzijds, en dat stresssituaties emotionele reacties konden uitlokken. Enkele geïnterviewden voor deze masterproef beaamden dat.

De ruzie ging nog even door en uiteindelijk kwam de Graf in 1975 opnieuw aan in Antwerpen, weliswaar zonder het beloofde restauratierapport van Adlam en zonder concrete instructies over de stemtoonhoogte waarop het instrument zonder risico gestemd kon worden. Na een moeizame en jarenlang aanslepende correspondentie met Adlam schreef Lambrechts hem in 1983 een brief op een heel andere toon.¹³⁹ Ze schreef hoe schitterend de Graf gerestaureerd was, en hoe wonderlijk het instrument klonk. De perikelen waren (tijdelijk) van de baan. Het succes van het instrument leek haar duidelijk goed te stemmen. Het welvaren van de collectie leek een directe weerslag op haar humeur te hebben.

In de daarop volgende jaren kregen veel gerenommeerde musici de kans te concerteren op de Graf; Jos Van Immerseel, Paul Badura-Skoda en Jörg Demus zijn er slechts enkelen van. De internationale uitstraling van dit instrument was duidelijk groot. Toch was het mooie verhaal niet eindeloos. Nauwelijks tien jaar later vertoonde de Graf instabiliteit. In 1983 observeerde restaurator Christopher Clarke dat de stembalk was losgekomen en de hele rugwand getorst was. Pas in 1986 leek Lambrechts het rapport van Clarke *au sérieux* te nemen. Toch werd er niet meteen ingegrepen. Jos van Immerseel bespeelde het instrument nog meermaals in die preciaire toestand. Tijdens een plaatopname in 1987 van Jos van Immerseel kwam een lijmmaad in het kader los.¹⁴⁰ Op dat moment besliste Lambrechts toch om tot een nieuwe restauratie over te gaan. De correspondentie met Clarke uit die periode geeft bovendien inkijk in het verwervingsbeleid van Jeannine Lambrechts-Douillez. Ze schreef

¹³⁸ Objectdossier AV.1967.001.120, Archief Museum Vleeshuis.

¹³⁹ Jeannine Lambrechts-Douillez, 'Brief aan Derek Adlam', 1983, objectdossier AV.1967.001.120, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁴⁰ Karel Moens, 3 september 2004, objectdossier AV.1967.001.120, Archief Museum Vleeshuis.

“In the mean time we would like to acquire an interesting pianoforte for the Vleeshuis collection. You will understand what I mean by “interesting” . It must be historically fitting into our collection and in a playable condition.”¹⁴¹

Het feit dat het instrument bespeelbaar zou moeten zijn, maakt duidelijk dat Lambrechts bespeelbaarheid als de kernwaarde van haar collectie beschouwde.

5.5 Het belang van historische instrumenten voor studenten

Het mag dan wel ter discussie staan of het een goed idee was om de besproken instrumenten bespeelbaar te maken, toch kan niet ontkend worden dat Jeannine Lambrechts-Douillez, door de restauratie tot bespeelbare toestand, bij muzikanten en studenten een diepe indruk heeft nagelaten. Jos van Immerseel, die niet alleen les kreeg, maar ook veel concerteerde en doceerde op zowel de Couchet, als op de Dulcken en de Graf, vertelde het volgende:

“Ik moest onlangs een curriculum opsturen voor een concert, en hetgeen ik had liggen was wat verouderd, en wat te lang vooral. Dus ik wou het korter maken. ... Ik heb gezegd waar ik gestudeerd heb, mijn leraars genoemd en daar staan ook de instrumenten bij.”

Van Immerseel is niet de enige die meent voor een deel gevormd, of zelfs opgeleid te zijn door de historische instrumenten. Kris Verhelst zei:

“Ik heb zelfs ervaren dat, je bent met een bepaald repertoire bezig en je komt er niet uit en je blijft twijfelen en je doet dit en je doet dat... En dan af en toe dacht ik, ik ga eens naar de Dulcken. En als je de communicatie hebt – want niet elke muzikant vindt die communicatie met een specifiek instrument – maar als je die hebt, dat instrument zegt gewoon wat je moet doen. ... En ik beschouw me niet als een uitzondering, maar de voorwaarde is dat je de communicatie moet willen vinden. Of daar open voor staan of ...”¹⁴²

Ook Jos van Immerseel benadrukte, net zoals Kris Verhelst, dat niet iedereen een connectie met elk instrument kan opbouwen. Jos van Immerseel zei daarover:

“Er zijn mensen die daar drie zomercursussen geweest zijn en die na die drie jaar nog precies hetzelfde hebben gedaan als drie jaar ervoor. Het is gewoon zo.”¹⁴³

Er kan dus niet gesteld worden dat iedereen die ooit op een historisch instrument uit het Vleeshuis speelde, dat ervaaarde als een verrijking. Slechts een bepaald deel van alle leerlingen die les kregen op de instrumenten, zou er effectief grondig door beïnvloed zijn. Natuurlijk speelden hierbij meerdere factoren, zoals de tijd die de student in kwestie met de instrumenten kon doorbrengen.

¹⁴¹ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan Christopher Clarke’, objectdossier AV.1967.001.120, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁴² Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

¹⁴³ Ibidem.

Toch kon volgens Sofie Taes de rol van het historische instrumentarium nauwelijks onderschat worden. Ze illustreerde dat met een anekdote:

“... Geheel in de geest van de provo’s en de hippies was het toen een statement om er op een heel andere manier naar te gaan kijken. Ik denk dat instrumenten daar het meest concrete aangrijpingspunt hebben gevormd. Uiteindelijk was die pioniersgeneratie toen nog heel erg in de schaduw aan het werken. Die grote persoonlijkheden waren toen nog niet op de scène, dat waren zelf allemaal jonge snaken. Het werken met de instrumenten heeft hen een houvast geboden op een moment dat er nog geen Schola Cantorum Basiliensis was, dat er nog geen handboeken waren waarin stond: neem uw chalumeau en begin deze studies te spelen. Dus dat heb ik altijd begrepen van mijn iets oudere vrienden, dat het echt die bijna persoonlijke relatie was tussen instrument en muzikant. Heel erg luisterend naar: wat vertelt het instrument mij? Heel erg op het materiële ook gericht zijn. Verwonderd zijn door wat zij voelden aan materialen, door wat zij ontdekten aan technieken. [...] Zelf beginnen na te bouwen, echt zoals jongetjes met hun mecanodoos. Dingen uit elkaar vijzen en eens terug ineen zetten. En merken wat werkt, wat niet werkt, wat eventueel nog anders zou kunnen werken, en van daaruit gewoon beginnen zoeken. In december sprak ik nog met Jordi Savall voor De Standaard. Die verhalen zijn eigenlijk zo simpel als ze complex zijn. Namelijk, hij zei, in de tijd dat ik begon, kon je niet een handboek open slaan – gamba les één. Je kon zelfs niet zomaar een partituur vinden waar meteen duidelijk was ... ah ja, ik kan beginnen spelen. Hij zei dat er zo veel werk moest gebeuren. Het begon allemaal bij het instrument. Het instrument op uw knie nemen en gewoon van alles uitproberen.”¹⁴⁴

Frank Agsteribbe vertelde ook over de invloed van het instrumentarium van het Vleeshuis op zijn opleiding:

“Eigenlijk deden wij bijna alles op de Dulcken toen. Heel soms ook een keer op de Couchet, het virginaal dat boven stond. [...] Is dat belangrijk? Ja, absoluut. Dat heeft natuurlijk meer te maken met de kwaliteit van het instrument. De Dulcken is zo’n danig fenomenaal topinstrument dat dat even belangrijk is als een docent. Als je leert luisteren en reageren op wat dat instrument je geeft bij elke beweging die je maakt, ja dan is dat een ongelooflijke ervaring. Bijvoorbeeld, het eerste jaar dat ik student was, was er een eindexamen van vijf mensen die speelden. Dus ik ging uiteraard luisteren naar dat openbaar examen op de Dulcken, en ik hoorde vijf verschillende klavecimbels. Dat was voor mij zo’n openbaring, om te zien dat een goed instrument, zelfs een klavecimbel, dat dat toch echt een compleet andere klank geeft, afhankelijk van de speler, of van de techniek waarmee dat dat bespeeld wordt. Dus in die zin is die Dulcken een wezenlijk instrument. Dat is niet altijd zo, maar in dit geval wel, absoluut.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Sofie Taes, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 3 maart 2022.

¹⁴⁵ Frank Agsteribbe, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 19 november 2021.

Vijf van de zeven geïnterviewden benadrukten tijdens het interview het overduidelijke belang dat het instrumentarium van het Vleeshuis had voor de opleiding van henzelf of medemuzikanten. De geïnterviewden die dat niet deden, waren ofwel geen muzikant (in het geval van Annemarie Bunneghem) of kregen niet de kans om op alle betreffende instrumenten te spelen (Douglas Amrine). De intentie van Lambrechts om studenten de kans te bieden contact te hebben met historische muziekinstrumenten en hen zo op te leiden, is dus goed onthaald door de doelgroep en had in elk geval tot op zekere hoogte het beoogde effect.

5.6 Van plan tot replica

Tot op vandaag worden er regelmatig replica's, kopieën of instrumenten in navolging van muziekinstrumenten uit de Vleeshuiscollectie gemaakt.¹⁴⁶ Een van de eerste instrumenten naar een instrument uit de collectie was misschien wel het instrument dat Bédard maakte naar het instrument van Andreas Ruckers uit 1644, en dat de echtgenoot van Jeannine Lambrechts-Douillez persoonlijk gefinancierd had.¹⁴⁷ Ze had tijdens het voorbije colloquium in 1970 het idee aangekaart het 1644-klavecimbel te restaureren, maar haar collega's hadden geopperd een replica te laten maken in plaats daarvan. Bédard doopte het model 1644 om tot een van zijn twee standaardklavecimbelmodellen. Hij maakte minstens vijf exemplaren.¹⁴⁸ De Andreas Ruckers 1644 was echter niet het enige model dat in de smaak viel. Sinds Bédard in 1970 een bouwtekening van de Couchet had gemaakt, was de tekening te krijgen in het Vleeshuis. In 1970 bijvoorbeeld schreef Adlam al een brief aan Lambrechts waarin hij vroeg naar het plan van de Couchet.¹⁴⁹ Het instrument was sinds het colloquium bekend (cf. supra), en er was internationaal vraag naar de tekening.

In het verspreiden van tekeningen en bepaalde modellen van klavecimbels, speelde de tentoonstelling georganiseerd in het kader van het Brugse Musica Antiqua een belangrijke rol. Bouwers en musici kwamen daar samen en bestudeerden en beluisterden replica's en instrumenten gebaseerd op historische instrumenten. In 1971 stelde Bédard daar enkele van zijn instrumenten tentoon.¹⁵⁰ De objectdossiers van de verschillende klavierinstrumenten van het Vleeshuis zijn doorspekt met vragen naar bouwtekeningen. Het was een goede zet van Lambrechts om zo snel bouwtekeningen van de instrumenten te laten maken. Zo raakten de modellen al vroeg in de jaren '70 verspreid over de wereld. Hun vroege verspreiding heeft er waarschijnlijk voor gezorgd dat de instrumenten van het Vleeshuis bekender zijn dan vele andere historische klavecimbels. Er zijn echter nog geen verkooplijsten van bouwtekeningen uit het Vleeshuis of Ruckers Genootschap teruggevonden.

¹⁴⁶ Onder andere Jean-Pierre Hemmeryckx, Bas Neelen en Jared Claus bouwden in de voorbije jaren een instrument gebaseerd op een klavierinstrument uit Museum Vleeshuis.

¹⁴⁷ Die kopie naar het Ruckersinstrument uit 1644 (AV.2137) bevindt zich vandaag in een privécollectie in Antwerpen.

¹⁴⁸ Bédard maakte een kopie in 1974, 1975, 1976, 1978 en een waarvan de datum niet bekend is.

¹⁴⁹ Derek Adlam, 'Brief aan Jeannine Lambrechts-Douillez', 1970, objectdossier AV.1967.001.120, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁵⁰ Hedwig Dewitte, '20 jaar internationale muziekdagen: Het Festival van Vlaanderen te Brugge 1963 - 1983' (Gent, Rijksuniversiteit Gent, 1986).

Na de bestelling van een kopie van de Andreas Ruckers 1644, was Jeannine Lambrechts-Douillez nog niet voldaan. Ze speelde in 1977 al met het idee om een kopie te bestellen van de Conrad Grafpiano. Ze stelde de vraag aan instrumentenbouwer Chris Maene, maar botste op een negatief antwoord; hij had een te drukke planning en te weinig manschappen. Vele jaren later zou het idee uiteindelijk toch ten uitvoer gebracht worden door Christopher Clarke. In 1990 bestelde muzikant Andreas Staier alvast een kopie van de Graf bij Clarke. Reconstructies van Vleeshuisinstrumenten werden op die manier over de hele wereld verspreid.

De beschikbaarheid van bouwtekeningen in het Vleeshuis lijkt in grote mate bepaald te hebben op welke (replica's van) instrumenten vele musici opnames maakten en opgeleid werden, en dus welke modellen er tot vandaag nog steeds gekend en populair zijn. Veel bouwers vandaag lijken ook niet de tijd te nemen om de oorspronkelijke instrumenten te bestuderen en gebruiken nog steeds vaak een decennia-oud plan als basis voor hun instrumenten. Toch rijst er een bedenking. Een groot deel van de beschikbare bouwplannen (Andreas Ruckers 1644, Dulcken, Couchet, ...) was getekend door Hubert Bédard. De instrumenten die gebouwd zijn op basis van zijn tekeningen, zijn gebouwd in het vertrouwen dat Bédard een accurate tekening gemaakt heeft. De vraag is dus in hoeverre deze instrumenten gebouwd zijn in de geest van de Vlaamse klavecimbelbouwers, en hoeverre in de geest van Hubert Bédard, die er zijn handtekening onvermijdelijk op drukte via zijn tekening.

Kris Verhelst benadrukte in het interview ook dat een tekening en een kopie nooit een historisch instrument kan vervangen.

“Ik denk dat de bevruchting van genoeg historische instrumenten toch te kunnen spelen in combinatie met modern gebouwde, met vakmanschap, al dan niet kopieën, facsimile's, dat dat elkaar bevrucht. En als je dus die eerste stap niet meer kent, op wat is dan je oordeel gebaseerd? Dat is soms gevaarlijk.”¹⁵¹

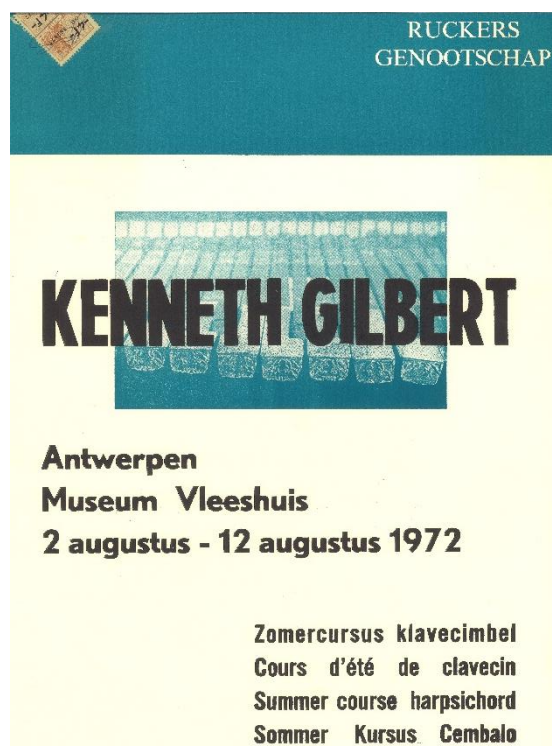
Jos van Immerseel pikte daarop in:

“Dat opsturen van tekeningen was goed bedoeld, want zoals Nürnberg, die hebben ze met pakken buiten gestuurd, maar veel bouwers hebben die instrumenten nooit gezien. En dat wil niet zeggen dat dat instrument dan slecht wordt, ook niet, maar het is gewoon geen kopie.”¹⁵²

¹⁵¹ Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

¹⁵² Ibidem.

6 ZOMERCURSUS



Afbeelding 29. Affiche zomercursus 1972. Archief Museum Vleeshuis.

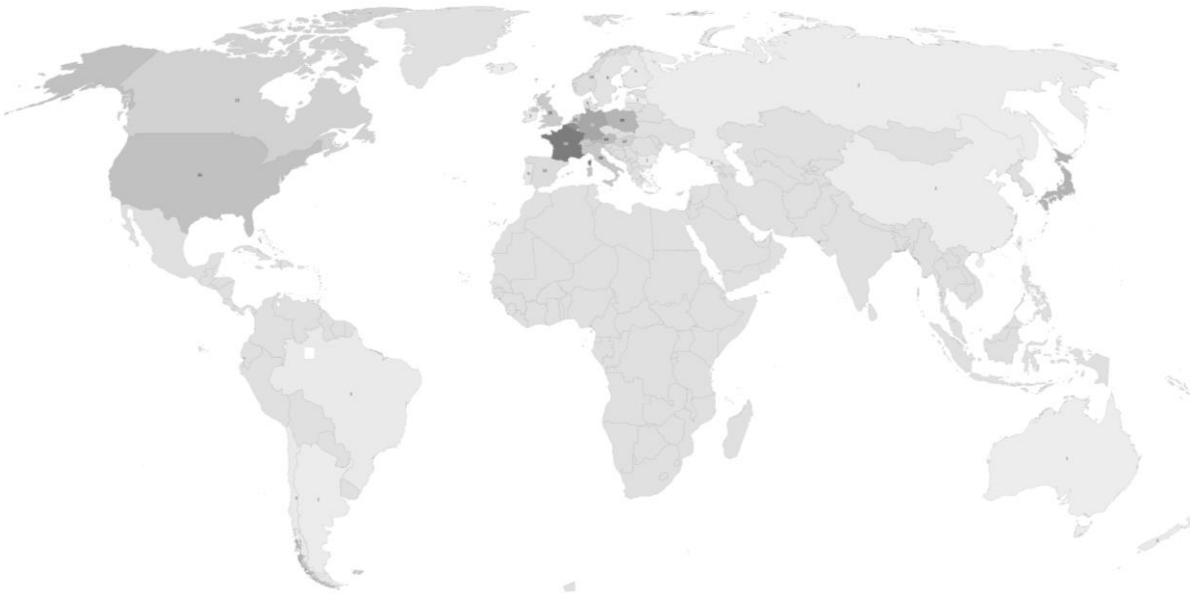
Het Ruckers Genootschap financierde niet alleen restauraties van de collectiestukken; het genootschap zorgde er ook voor dat de instrumenten na restauratie gebruikt werden, in de kijker geplaatst werden en ten dienste stonden van studenten en muzikanten, nationaal en internationaal. Centraal hierin was de zomercursus die het Ruckers Genootschap jaarlijks inrichtte. In 1971 vond de eerste zomercursus plaats van 2 tot 12 augustus. Kenneth Gilbert zou er 15 bevoorrechte studenten klavecimbel onderwijzen op de nét gerestaureerde Dulcken. In het verslag van het Ruckers Genootschap staat te lezen dat het voor de meeste deelnemers een eerste maal zou zijn dat hen de gelegenheid geboden werden op een historisch instrument te spelen. Om iedereen dan ook gelijke kansen te geven, werd een uurrooster voor oefentijden opgesteld. Het resultaat was een waar succesverhaal dat uitgebreid in de pers werd besproken.

Ook dit succes maakte deel uit van de vliegende start die Lambrechts nam met de collectiepromotie vanaf het einde van de jaren '60. Jarenlang trok de cursus de meest begaafde studenten van de wereld aan. Zij die tijdens de cursus een prijs wonnen, kregen meestal een podium aangeboden op het MA-festival of op andere gespecialiseerde oude muziekmanifestaties. In 1972 won Jos van Immerseel de eerste prijs van de zomercursus. Zijn toekomst op het podium van het Vleeshuis was verzekerd. De zomercursus trok deelnemers uit de hele wereld. Afbeeldingen 27 en 28 tonen de geografische verspreiding van de deelnemers tussen 1971 en 2003.¹⁵³ Hoewel West-Europa overduidelijk de meerderheid vertegenwoordigde, is het opmerkelijk dat, op Afrika na, alle continenten aanwezig waren in het Vleeshuis. Net zoals tijdens de colloquia waren studenten uit buurlanden Frankrijk en Duitsland in het bijzonder erg talrijk aanwezig.

¹⁵³ Hoewel dit onderzoek slechts de periode van 1967 tot 1990 bestudeert, worden de cijfers van de hele periode waarin de zomercursus plaatsvond in dit overzicht opgenomen voor een beter overzicht van het verloop en succes van de zomercursus.

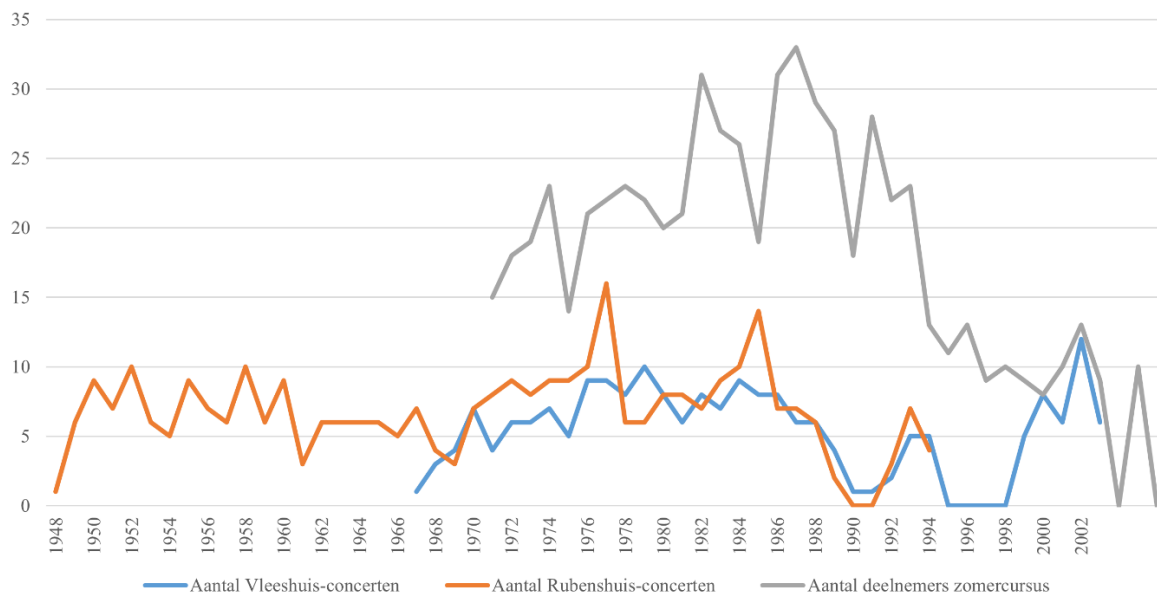


Afbeelding 30. Aantal deelnemers per land van afkomst.



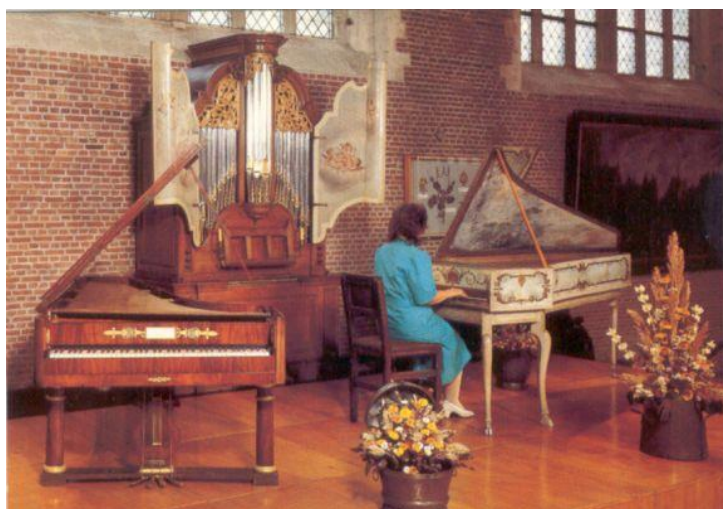
Afbeelding 31. Aantal deelnemers per land van afkomst.

Het totaal aantal deelnemers van de zomercursus steeg na verloop van tijd (zie Grafiek 1). Het is opvallend echter dat het aantal deelnemers aanzienlijk daalde wanneer Lambrechts in 1990 met pensioen ging, de concerten in het Rubenshuis stopgezet werden en de concerten in het Vleeshuis sterk afnamen.



Grafiek 1. Populariteit van de zomercursus in vergelijking met het aantal concerten in Museum Vleeshuis en het Rubenshuis.¹⁵⁴

Het instrumentarium dat gebruikt werd voor de klavierlessen tijdens de zomercursus veranderde in de loop der jaren. Zo werden enkele jaren de klavecimbels van Bull en Van den Elsche gebruikt. De Dulcken en de Couchet bleven een constante. Later werd ook de Graf aan het instrumentarium toegevoegd. Daarnaast kon de zomercursus rekenen op enkele instrumenten uit privécollecties van onder andere Jos van Immerseel en Kris Verhelst. Zo werd er gespeeld op een instrument van Jan Boon, instrumenten naar Italiaanse modellen en een model naar Mietke, Weense vleugels, een Tröndlin, een Bechstein, een vijftal Erards en een facsimile van de Graf.¹⁵⁵



Afbeelding 32. Bespeelbare klavierinstrumenten (Graf, De Backer, Dulcken) in Museum Vleeshuis, ca. 1985.

¹⁵⁴ Deze informatie komt uit de concertlijsten van Museum Vleeshuis, opgesteld door Mirjam Wagemans en Timothy De Paepe.

¹⁵⁵ Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

6.1 Kenneth Gilbert

Centraal in het verhaal van de zomercursus stond docent Kenneth Gilbert. Toen Gilbert in 2020 overleed, verscheen er een uitgebreid in memoriam.¹⁵⁶ Daar wordt niet alleen duidelijk welke rol het Vleeshuis voor Gilbert speelde, en Gilbert voor het Vleeshuis, maar ook vooral hoeveel Gilbert betekende in de wereld.

Hank Knox formuleerde het als volgt:

“All of us who are active in the field of Historically Informed Performance, especially those of us who play keyboards, have been touched in some way or another by Kenneth Gilbert’s passage through our world. His contributions to the twentieth-century re-evaluation and revival of early keyboard repertoire have had a significant and lasting impact on the way we play, hear, edit, teach, and think about music of the past.”¹⁵⁷

Het citaat van Knox maakt meteen duidelijk dat Lambrechts niet de eerste de beste in huis gehaald had. Apetrots was Lambrechts dan ook in 1971 dat ze erin geslaagd was Gilbert aan te stellen voor de zomercursus, en daarnaast Eugène Traey ervan te overtuigen Kenneth aan te stellen in het KCA.¹⁵⁸ Gilbert, Canadees, had in zijn leven al heel wat tijd in Europa doorgebracht toen hij in Antwerpen begon les te geven. Toen er in het conservatorium in Antwerpen een nieuwe docent klavecimbel aangesteld zou worden, werd er aanvankelijk geopteerd voor Gustav Leonhardt. Jos van Immerseel vertelde hoe Lambrechts toch voor Gilbert pleitte:

“Flor Peeters liep met het idee om Leonhardt naar Antwerpen te halen. En Lambrechts heeft dat uit zijn hoofd gepraat en gezegd, ik zou liever hebben dat je Gilbert haalt om verschillende redenen. Ten eerste, Leonhardt is een heel grote mijnheer, maar als het op sensibel spelen betreft, ben je bij Gilbert heel goed gediend. Ten tweede, Leonhardt geeft al les en Gilbert geeft geen les en Gilbert, als Canadees, zal zeer veel in Europa zijn voor zijn werk van de uitgaves van *Le Pupitre*, dus voor vijf à zes jaar zal hij hier bezig zijn.”¹⁵⁹

Het pleidooi van Lambrechts bleek succesvol. Ook Jos van Immerseel volgde lessen bij Gilbert. Daar zei hij het volgende over:

“Jeannine Lambrechts heeft mij persoonlijk bijna onder schot gezegd: schrijf je in bij Gilbert. Ja, dat moet ik zeggen. En ik heb ontzettend veel van Gilbert geleerd, alhoewel ik maar drie lessen gehad heb. Dat geloof je toch niet. Drie lessen.”¹⁶⁰

¹⁵⁶ *In Memoriam: Kenneth Gilbert*, (Verenigd Koninkrijk: The British Harpsichord Society, 2020).

¹⁵⁷ Rachele Taylor en Hank Knox, *Perspectives on Early Keyboard Music and Revival in the Twentieth Century* (Londen: Routledge, 2018), 4.

¹⁵⁸ Objectdossier AV.1967.115, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁵⁹ Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

Ook Andrew Appel getuigde dat Lambrechts er alles aan deed om Gilbert onder de aandacht te brengen.

“She was absolutely focused on the success of bringing Kenneth over and developing a very serious harpsichord class there. ... When Kenneth came over to Antwerp, he was really at the beginning of his international fame. Really the beginning. He had just finished recording Couperin for the company that was Harmonia Mundi. ... I think that it was a surprise and pleasant for all of us to know that Kenneth’s position at the royal conservatory was the first time an American, well, he is Canadian, but a north-American, was hired by a major conservatory to be the head of a class. And that was the first mark of success, big success, that Kenneth had in Europe, was his being asked to develop a harpsichord class. So she was the magnet, or she understood that she really needed to get him here. And for someone like me, I had the choice: did I want to work with Leonhardt in Holland, or did I want to work with Kenneth in Antwerp. And there was something about... Kenneth was a real option, he was a real other way to go, besides Leonhardt. And his approach to the keyboard was different than Leonhardt’s was, and I really loved the way Kenneth touched the harpsichord. And also, Kenneth was, he was the kind of teacher who really looked very carefully what the need of a student might be. ... So, I think people began to see, Leonhardt was the obvious choice, but Kenneth, in Antwerp, became a really serious option. And Jeannine was responsible for making that happen. And was the beginning of Kenneth being recognized as the wonderful musical mind, harpsichordist and teacher he was.”¹⁶¹

Ook uit de correspondentie van Lambrechts blijkt dat ze de bedoeling had Antwerpen internationaal op de kaart te zetten. Het lijkt erop dat ze daarmee ook vooral Belgen wilde helpen door onderwijs van hoog niveau dichterbij te brengen. Op 8 juni 1971 schreef ze:

“Het ligt geenszins in de bedoeling onze eigen mensen uit te sluiten of te ontmoedigen. Wel integendeel, bij de organisatie van de meesterkursus is het de bedoeling in eigen land te brengen, wat anders in het buitenland moet opgestoken worden.”¹⁶²

Douglas Amrine erkende ook het internationale belang van de aanstelling van Gilbert in Antwerpen:

“All the harpsichord students, I think, knew about the Vleeshuis, I suppose primarily because of the courses that Kenneth Gilbert had given here.”¹⁶³

Gilbert bleef doceren tijdens de zomercursus tot 1982, hoewel hij zijn gastprofessorschap aan het conservatorium al beëindigde in 1974.¹⁶⁴ Vanaf het begin bouwde Lambrechts een band op met Gilbert. In een brief op 9 november 1970 schreef ze hem:

¹⁶¹ Andrew Appel, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 21 juni 2022.

¹⁶² Jeannine Lambrechts-Douillez, 8 juni 1971, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁶³ Douglas Amrine, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 8 juni 2022.

¹⁶⁴ Jos van Immerseel, ‘Proeve tot een beknopte geschiedenis van een halve eeuw Ruckersgenootschap, 1969-2021’ (16 mei 2021).

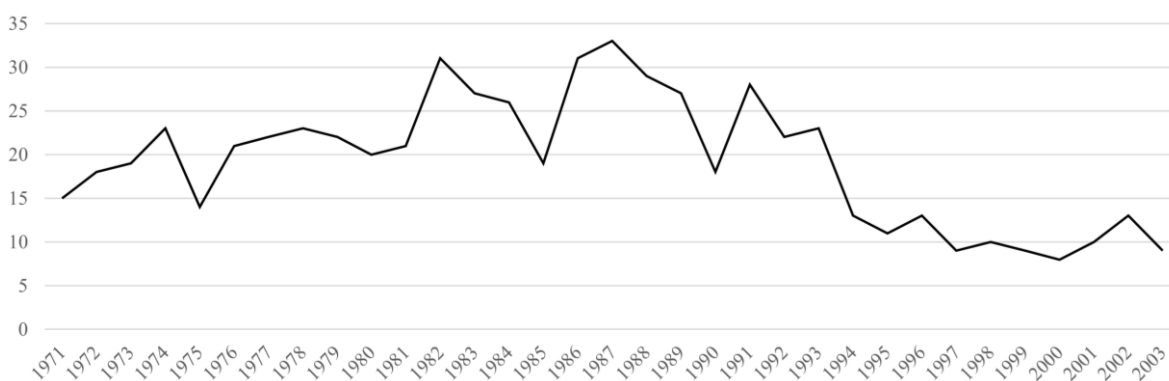
“Il va de soi que le grenier de Monsieur et Madame Ruckers-Couchet est à votre disposition.”¹⁶⁵

Met Monsieur et Madame Ruckers-Couchet verwijst ze naar zichzelf en haar echtgenoot. Gilbert werd opgevolgd door onder meer Jos van Immerseel en Kris Verhelst. Ook zij bouwden een persoonlijke band op met Lambrechts (cf. infra, hoofdstuk 9 Netwerkanalyse).

6.2 Herfsttij der zomercursus

Om een goed zicht te krijgen op de zomercursus in zijn geheel, neem ik het vervolg van de cursus ook nog even onder de loep, ook al valt dat strikt gezien buiten de onderzoekstermijn van deze masterproef.

Tot het pensioen van Lambrechts in 1990 was de zomercursus een groot succes. Daarna echter vallen de deelnemerscijfers snel terug. Hoewel de populariteit van de zomercursus zeker ook beïnvloed werd door de docenten die er per editie lesgaven, is het niet te ontkennen dat het hoogtij van de zomercursus samenviel met het bestuur van Lambrechts in het Vleeshuis. Zij was de stuwende kracht, en zonder haar aan het roer van het museum, ook al was ze wel nog actief binnen het Ruckers Genootschap, kon de populariteit van de cursus niet in stand gehouden worden.



Grafiek 2. Aantal deelnemers zomercursus per jaar.

Ook het Ruckers Genootschap zelf merkte de neergaande trend op. In de verslagen van de vergaderingen werden daarvoor verschillende verklaringen aangekaart. In 2000 werd het concept van de zomercursus binnen het Ruckers Genootschap in vraag gesteld.¹⁶⁶ Bij de opstart van de cursus was het initiatief baanbrekend, maar het concept van de cursus was 30 jaar ongewijzigd gebleven. Sindsdien waren er bovendien ook heel wat gelijkaardige cursussen opgestart. Het genootschap merkte ook een algemene vervlakking op tijdens de cursus. Studenten zouden minder interesse hebben in historische instrumenten dan twee decennia geleden, meer nog: voor sommigen zou een historisch instrument zelfs een barrière zijn. Bovendien kwamen de cursisten al vijf jaar minder talrijk opdagen.¹⁶⁷ Enerzijds wijst dit op het

¹⁶⁵ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan Kenneth Gilbert’, 9 november 1970, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁶⁶ Ruckers Genootschap, ‘Verslag van de vergadering van de Raad van Beheer gehouden op donderdag 27 juli 2000 te 17 uur in het Museum Vleeshuis’ (27 juli 2000), Archief Museum Vleeshuis.

¹⁶⁷ Ruckers Genootschap, ‘Verslag van de vergadering van de Raad van Beheer gehouden op 19 oktober 2000 in het Museum Vleeshuis’ (19 oktober 2000), Archief Museum Vleeshuis.

feit dat het Vleeshuis een unieke positie bekleedde in de jaren '70: niet alleen was het een plek waar baanbrekende instrumentenrestauraties uitgevoerd werden, het was ook een van de enige plaatsen waar een opleiding op historische instrumenten aangeboden werd. Beloftevolle jongeren kwamen hier uit alle uithoeken van de wereld samen. De komende generatie klavecinisten werd in het Vleeshuis, op de Dulcken, opgevoed en opgeleid, en daarmee ook hun smaak en referentie op vlak van historische instrumenten. Verder onderzoek zou gevoerd kunnen worden naar de mate waarin de vele zomercursussen op het instrument van Dulcken een Dulcken-revival of verwacht klankidoom hebben gecreëerd.

De twijfels aan het concept van de zomercursus rond 2000 kwamen niet alleen. Het was hetzelfde moment waarop de Grafpiano het liet afweten, waarop er bij de concerten minder publiek kwam opdagen, en waarop er herbestemmingsplannen voor het monument Vleeshuis verkondigd werden. Jeannine Lambrechts-Douillez was ondertussen ook al tien jaar uit het Vleeshuis verdwenen. Alles samen leek het een einde van een tijdperk aan te duiden: de periode waarin het Vleeshuis een centrale en innovatieve rol had in de revival van historische uitvoeringspraktijk op historische klavierinstrumenten was in 2000 voorbij.

Toch gaf het Ruckers Genootschap de cursus niet meteen op. Er werd vergaderd over mogelijke alternatieven onder de vorm van een biënnale, met gastsprekers, of onder een samenwerking met een onderzoekscel van het conservatorium.¹⁶⁸ Uiteindelijk richtte het bestuur in 2001 een nieuwe formule in met een niveau A, maar ook een niveau B voor spelers zonder ervaring met historische instrumenten en /of een minder gevorderd speelniveau. Zij zouden hoofdzakelijk op kopieën spelen.

7 CONCERTWERKING

Het Vleeshuis was decennialang het concertpodium voor historische uitvoeringspraktijk bij uitstek. Alle bekende namen passeerden de revue en de opkomst voor de meeste concerten, zeker in de jaren '70 en '80, was telkens talrijk. In de jaren '70 verschenen de Vleeshuisconcerten uitgebreid in de pers. Aankondigingen, recensies en captaties zorgden steeds voor de nodige promotie en aandacht. In de jaren '80, en zeker vanaf de jaren '90 liep de persaandacht sterk af. Enerzijds kan dat te wijten zijn aan het feit dat oude muziek niet meer de progressieve en innovatieve naam had die ze had in de jaren '70; de interesse en het enthousiasme waren afgenomen. Anderzijds moeten we ook opmerken dat in het algemeen de aandacht en middelen van de pers en de BRT voor klassieke muziek afnamen door de jaren heen. Die trend valt op in de lijst van de concerten die in het Vleeshuis plaatsvonden. Deze lijst werd recent opgemaakt door de museummedewerkers en toont wie er concerteerde.

In de beginjaren van de Vleeshuisconcerten werden de nieuwe ideeën toegejuicht; een frisse wind aangewakkerd door in de eerste plaats de Antwerpse jeugd. Een concert van 23 januari 1968 werd in *Le Matin* geprezen:

¹⁶⁸ Ruckers Genootschap, 'Verslag van de vergadering van de Raad van Beheer gehouden op 19 oktober 2000 in het Museum Vleeshuis' (19 oktober 2000), Archief Museum Vleeshuis.

“Cet excellent ensemble qui nous est venu des Pays-Bays poursuit les mêmes buts que ceux que se sont assignés plusieurs jeunes musiciens anversois: retrouver, grâce à l’emploi d’instruments d’époque, la sonorité authentique, reprendre une distance envers la sensibilité du vingtième siècle, se replacer dans l’histoire et accorder ces instruments à leur nature véritable ; quitter le développement musical pour se replonger dans une de ces sources fraîches.”¹⁶⁹

Op 7 november 1969 verscheen er een recensie van een Vleeshuisconcert door het Collegium Musicum Arlecchino:

“Een groep jonge studenten, die zich op de studie en de uitvoering van oude muziek toeleggen. In een tijd waarin schijnbaar de jongeren alleen over free jazz en over popmuziek praten, kunnen we een vrijetijdsbesteding als deze enkel toejuichen en er was voor dit concert in het Vleeshuis dan ook een verheugende belangstelling.”¹⁷⁰

Hoewel de historische uitvoeringspraktijk hier als een hobby omschreven werd, was de belangstelling bij jong en oud, en vooral van oud voor jong, duidelijk. Die belangstelling van ouderen, en meer bepaald van de intellectuele kringen, kan ook geïllustreerd worden met het feit dat zelfs het koningshuis het niet naliet een concert in het Vleeshuis bij te wonen, uitgevoerd door Jos van Immerseel.

Daarnaast kaderden de Vleeshuisconcerten niet alleen in de revival en interesse van het verleden en de oude muziek, maar ook in de herdenking van het roemrijke verleden van de stad Antwerpen. In een concertrecensie uit het Handelsblad op 8 december 1969 staat geschreven:

“Draai of keer het, zoals u wilt, maar het is nu eenmaal een feit dat alles wat verbonden wordt aan de naam “Vleeshuis” een directe binding met het verleden moet kunnen vertonen, en dan liefst van al nog; het verleden van onze stad.”¹⁷¹

De recensies illustreren ook het feit dat oude muziek aan een opmars bezig was in de jaren '70 en steeds meer terrein veroverde en appreciatie oogstte. In 1975 stond in De Nieuwe Gazet:

“Steeds meer musici zijn gewonnen voor het vertolken van oude muziek op



Afbeelding 33. Guldenboek Steen en Museum Vleeshuis. Museum Vleeshuis inv. nr. AV.2011.016.

¹⁶⁹ J.V.V., ‘La musique ancienne: l’Ensemble syntagma musicum’, *Le Matin*, 25 januari 1968.

¹⁷⁰ Karel Albert, ‘Collegium musicum arlecchino’, *Het Antwerps Toneel*, 7 november 1969.

¹⁷¹ J.d. T., ‘Antwerpse Kunst Centraal tijdens Vleeshuis-koncert’, *Het Handelsblad*, 8 december 1969.

instrumenten uit die tijd, of op instrumenten gebouwd volgens strikt historisch concept, precies zoals de oude instrumentenbouwers ze vervaardigden.”¹⁷²

Amper vier jaar later stond in diezelfde krant:

“... de hele Barok aanvaardbaar te maken voor een ruim hedendaags publiek.”¹⁷³

Het hedendaags publiek raakte alleszins voor een deel overtuigd, want in maart 1982 meldde Lambrechts dat tijdens een concert van de broers Kuijken en Jos van Immerseel de benedenzaal nokvol was, met maar liefst 305 aanwezigen.¹⁷⁴ Het feit dat er vanaf ca. 1980 steeds minder recensies van Vleeshuisconcerten terug te vinden zijn, is dus niet meteen te wijten aan het gebrek aan interesse van het publiek.

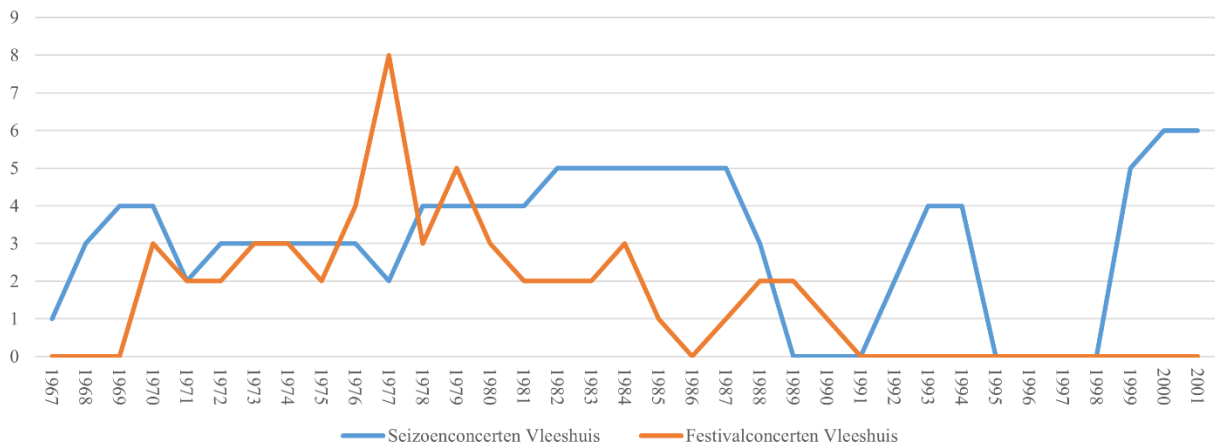
Bij de Vleeshuisconcerten kan een onderscheid gemaakt worden tussen seizoenconcerten en festivalconcerten. In het Vleeshuis vonden er immers onder meer ook concerten plaats als onderdeel van het Festival van Vlaanderen, en van festivals zoals Antverpiano. De verhouding tussen seizoenconcerten en festivalconcerten in het Vleeshuis is te zien in Grafiek 3. Een piek in de festivalconcerten is zichtbaar rond het jaar 1977. In de tachtigerjaren zien we een constante in de seizoenconcerten van vijf concerten per jaar. De grafiek is echter samengesteld op basis van de archieven in het Vleeshuis. Mogelijks zijn niet alle concerten die plaatsvonden in het Vleeshuis geregistreerd in de archieven.

Tussen 1967 en 1988 capteerde de BRT 51 concerten in het Vleeshuis. Slechts 24 seizoenconcerten in die periode werden niet gecapteerd. In de archieven van de festivalconcerten zijn de verwijzingen naar de BRT zeldzamer. Dit kan echter te verklaren zijn door het feit dat festivals mogelijks integraal gecapteerd werden zonder specifieke samenwerking met het Vleeshuis. Een groot deel van die captaties is terug te vinden in de archieven van de VRT. In september 2022 kocht Museum Vleeshuis, naar aanleiding van dit onderzoek, een vijftigtal captaties aan voor het archief van het museum.

¹⁷² ‘Barokmuziek in het Vleeshuis’, *De Nieuwe Gazet*, 17 oktober 1975.

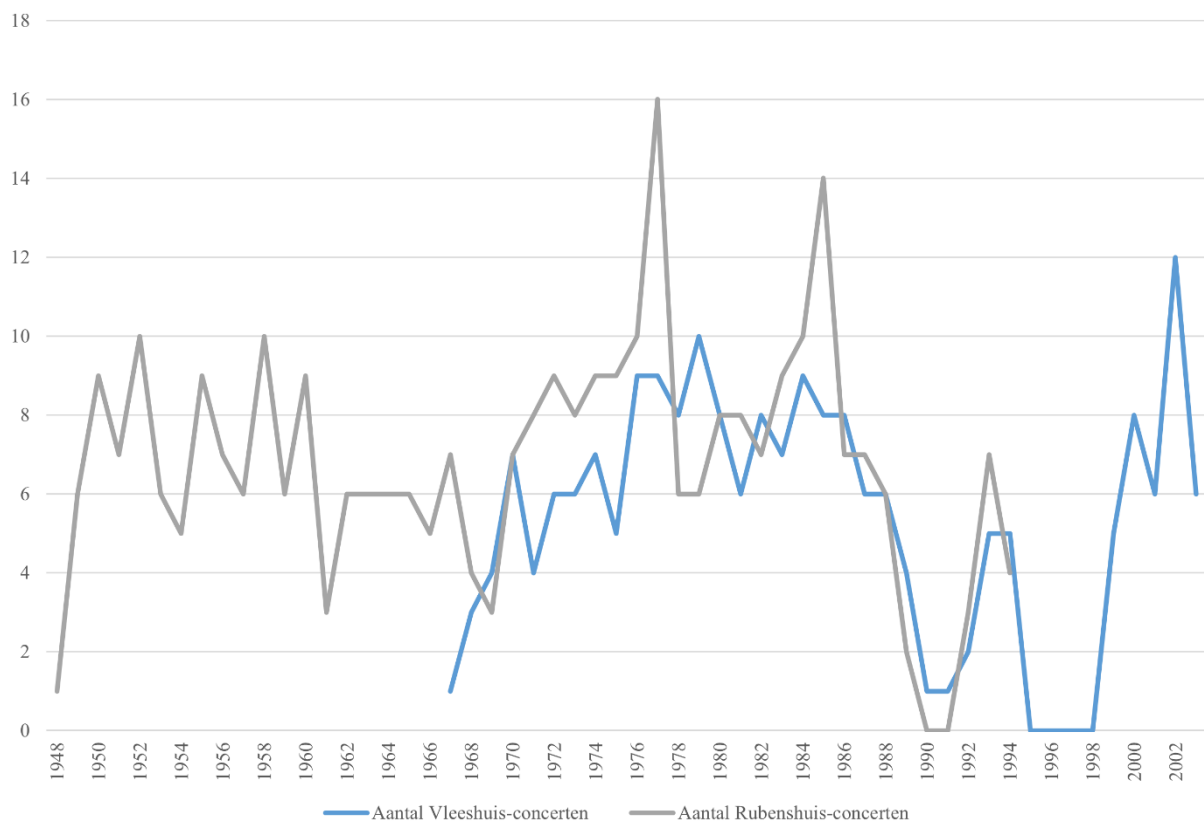
¹⁷³ ‘Ensemble Nuove Musiche’, *De Nieuwe Gazet*, 30 januari 1979.

¹⁷⁴ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan het ministerie’, 17 maart 1982, Dossier seizoenconcerten, Archief Museum Vleeshuis.



Grafiek 3. Aantal seizoenconcerten en festivalconcerten in Museum Vleeshuis (VH).

Hoewel de interesse voor de Vleeshuisconcerten oude muziek klaarblijkelijk groot was, bleef ook de concerttraditie in het Rubenshuis voortleven. Grafiek 4 toont dat het Rubenshuis, dat zich weliswaar niet als centrum van muziek profileerde, toch bijna elk jaar meer concerten inrichtte dan Museum Vleeshuis. In de grafiek zijn echter de lessen en repetities tijdens de openingsuren van het Vleeshuis niet opgenomen. Er klonk in het Vleeshuis veel vaker muziek dan alleen tijdens de geregistreerde concerten.



Grafiek 4. Aantal concerten in Museum Vleeshuis en in het Rubenshuis.



Afbeelding 34. Collegium Musicum, 1968, Marnixconcert, Archief Museum Vleeshuis. Op de afbeelding staan Jos van Immerseel, Geert van Dorselaer, Paul van Nevel, Victor Van Puijbroeck en anderen. Op de achtergrond staat het Dulckenklavecimbel.

8 PUBLICATIES

Jeannine Lambrechts-Douillez zorgde niet alleen voor veel animo binnen de muren van het Vleeshuis, maar liet ook heel wat schriftelijke sporen na. In haar beginjaren publiceerde ze de catalogi van de instrumentencollectie van Museum Vleeshuis. Daarnaast publiceerde ze enerzijds via het Ruckers Genootschap, maar schreef ze ook heel wat neer voor CIMCIM. Vanaf 1982 publiceerde ze in de Mededelingen van het Ruckers Genootschap nieuwe vondsten uit de archieven met betrekking tot de Ruckers-Couchet familie. Het summum van dit onderzoek was, onder impuls van het Ruckers Genootschap, een boek over Hans Ruckers, uitgegeven in 1998 door Alamire in Peer.¹⁷⁵ In het boek vertelt ze over haar eigen queeste naar de Antwerpse klavecimbelbouwers. Voor haar systematische archiefonderzoek naar de familie Ruckers-Couchet kreeg ze al sinds 1976 hulp van M.J. Bosschaerts-Eykens, die als occasioneel wetenschappelijk medewerker aangesteld werd door de stad voor opdrachten voor het Ruckers Genootschap. Heel wat documenten betreffende klavecimbelbouw te Antwerpen in de 16^e en 17^e eeuw konden dankzij Bosschaerts-Eykens' archivalisch onderzoek verzameld worden. In 1985 werd een verlenging van haar aanstelling gevraagd. Het Ruckers Genootschap haalde bij

¹⁷⁵ Jeannine Lambrechts-Douillez, *Hans Ruckers (1598): Stichter van een Klavecimbelatelier van Wereldformaat in Antwerpen, Founder of a Harpsichordworkshop of Universal Importance in Antwerp* (Peer, Belgium: Alamire, 1998).

deze aanvraag onder andere aan dat door haar onderzoek het internationale Europees belang van de Antwerpse klavecimbelbouw duidelijk naar voor kwam. Daarnaast bracht het boek bijdragen samen van leden en betrokkenen bij het Ruckers Genootschap. Voorts publiceerde Lambrechts voor het Ruckers Genootschap ook regelmatig conferentieverlagen. Deze conferentieverlagen werden verspreid doorheen heel Europa. Tot vandaag zijn de publicaties van het Ruckers Genootschap en van Jeannine Lambrechts-Douillez referentiemateriaal op vlak van Antwerpse klavecimbelbouw.

Verder was Lambrechts regelmatig present op allerhande internationale conferenties, waar ze lezingen gaf. In 2010 publiceerde ze bijvoorbeeld naar aanleiding van haar lezing bij Vienna Talks ook haar visie op het beleid van instrumentenmusea en hoe het algemeen veranderde door de decennia heen.¹⁷⁶

9 NETWERKANALYSE

9.1 Jeannine Lambrechts-Douillez als leidinggevende

Jeannine Lambrechts-Douillez was een gedreven, onvermoeibare leidersfiguur. Toen ze verplicht op pensioen vertrok in 1990 was ze teleurgesteld. Ze bleef haar leidende rol in het Ruckers Genootschap wel verder zetten en kante zich daarbij geleidelijk tegen de stad. Doorheen deze masterproef kwamen al verschillende drijfveren en motieven van Lambrechts' leiderschap aan bod. Dr. Charles D. Kerns onderscheidt drie soorten motivaties om te leiden: een job-georiënteerde motivatie, een carrièregerichte motivatie en een roepingsmotivatie (Tabel 2).¹⁷⁷

Hoofdcategorie	Definitie	Voorbeeldmotieven
Eigenbelang	Motivatie door tastbare voordelen en zaken die voor de leider persoonlijk voordelig zijn	Salaris Bonussen Werkschema Extralegale voordelen Persoonlijke macht en prestige
Carrière-overwegingen	Motivatie door carrièrevoortgang en succes, zowel binnen als buiten de organisatie	Promotie loopbaanontwikkeling en -strategieën zichtbaarheid sociale macht
Hogere doelen	Motivatie door hogere motieven die verder gaan dan eigenbelang en loopbaanoverwegingen	Welzijn Sociale verantwoordelijkheid Groei en gezondheid van de organisatie Deugdzzaamheid

Tabel 2. Motivaties van leiderschap volgens Charles D. Kerns.

¹⁷⁶ Jeannine Lambrechts-Douillez, 'Musical Instruments as Part of our Musical Heritage', *Proceedings of the Second Vienna Talk, Sept. 19–21, 2010, University of Music and Performing Arts Vienna* (2010): 93–95.

¹⁷⁷ Charles D. Kerns, 'Motivations to Lead: A Core Leadership Dimension', *Journal of Organizational Psychology*, nr. 15 (2015): 9–23.

Om een beter zicht te kunnen krijgen op de leiderschapsmotivatie van Jeannine Lambrechts-Douillez bekijk ik de voorbeeldmotieven van dichtbij. De eerste categorie, eigenbelang, omvat motieven zoals salaris, bonussen en extralegale voordelen. Het lijkt weinig waarschijnlijk dat dit een belangrijke drijfveer was voor Jeannine Lambrechts-Douillez.¹⁷⁸ Ook het werkschema was bij haar wellicht niet erg van belang, aangezien ze altijd aan het werk was en haar verlof spendeerde aan atelierbezoeken en CIMCIM-bijeenkomsten.¹⁷⁹ Alleen het laatste onderdeel van deze groep lijkt enigszins van toepassing geweest te zijn in het geval van Lambrechts. Haar persoonlijke macht en prestige leek ze niet onbelangrijk te vinden. Zo was ze er trots op de bijnaam “Madame Ruckers” te dragen en erkend te worden voor haar functie en job.¹⁸⁰ Jos van Immerseel zei in verband met het leiderschap van Lambrechts:

“Ze kon zich dat [het feit dat Lambrechts veel musici en leerlingen ondersteunde en onderdak bood] permitteren omdat ze financieel vrij stevig was. Maar ja, je moet het maar doen. Er zijn heel veel mensen die even stevig zijn en die niets doen. Maar zij, tot haar laatste snik heeft ze eigenlijk zitten werken. En dat nooit losgelaten.”

Ook Bunneghem onderschreef haar permanente toewijding, ook buiten de werkuren:

“Ik weet wel dat ze veel werkte, dat ze geen *nine-to-five* job had. Voor CIMCIM moest ze naar het buitenland, en dat deed ze dan tijdens haar vakantieperiode, meestal samen met haar echtgenoot, George. Een pittig detail: voor die kopie van de 1644; ze zijn die zelf gaan halen in Engeland en daarvoor hebben ze zelfs een speciale auto, een soort bestelauto gekocht om die te kunnen overbrengen.”

Carrière-gerelateerde motieven lijken van een groter belang geweest te zijn bij Jeannine Lambrechts-Douillez. Ze maakte in de eerste plaats meermaals promotie, niet alleen bij de stad, maar ook bij CIMCIM. Hoewel dat op zich een teken van hard werk is, was ze in elk geval gesteld op haar zichtbaarheid en sociale macht. Correspondentie toont dat zij graag het laatste woord had en ze mensen terecht wees wanneer ze niet de vermeldingen en eer kreeg waar ze op gerekend had. Het succes en de erkenning van haar werk en haar museum waren prioritair. Ook Antwerpen en het Antwerpse erfgoed dienden in haar ogen ten aller tijde voldoende respect en aanzien te krijgen.

Naast het feit dat haar leiderschap erg gemotiveerd werd door carrièrevoortgang en succes, speelden hogere doelen ook een belangrijke rol. Zo was Lambrechts oprecht erg begaan met de collectie en de muziek die erop gespeeld werd. Haar bekommernis om de collectiestukken blijkt bijvoorbeeld uit een brief van haar in 1992 waarin ze Hans Nieuwdorp suggereerde om alleen muzikanten op de Graf te laten spelen die ervaring hadden met historische instrumenten.¹⁸¹

¹⁷⁸ Van Immerseel vermeldde dat de echtgenoot van Lambrechts een belangrijke functie in de haven had. Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

¹⁷⁹ Annemarie Bunneghem, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 26 november 2021.

¹⁸⁰ Sofie Taes, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 3 maart 2022.

¹⁸¹ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Brief aan Hans Nieuwdorp’, 18 november 1992, objectdossier AV.1967.001.120, Archief Museum Vleeshuis.

Muziek was haar passie, net zoals Antwerpse instrumenten, en haar drijfveer was om die terug op de kaart te zetten en om een ruim publiek erbij te betrekken.

9.2 Netwerk

Jeannine Lambrechts-Douillez was ondernemend en gedreven. Ze nam als *chairperson* van CIMCIM, maar ook eerder al, het heft in handen en bracht mensen met verschillende expertises samen in haar museum, onder andere tijdens colloquia die ze zelf georganiseerd had, maar ook op andere momenten wanneer haar een genuanceerde kijk op haar collectie zinvol leek. Door de jaren heen bouwde Jeannine Lambrechts een erg uitgebreid netwerk uit dat ze bleef onderhouden tot aan haar overlijden. Enerzijds was ze in Antwerpen een gekend figuur. Ze was er niet alleen verantwoordelijk voor de Vleeshuiscollectie, maar was ook spilfiguur in het Ruckers Genootschap en circuleerde in de netwerken van service clubs. Zo verzorgde de Lion's Club meermaals de receptie van de zomercursus. Haar echtgenoot was daarnaast een figuur met aanzien in het havencircuit.¹⁸² Ook via die weg was ze in Antwerpen voor velen een bekend gezicht. Ze ontving daarnaast ook meermaals leden van de koninklijke familie in het Vleeshuis.



Afbeelding 35 en 33. Guldenboek Steen en Museum Vleeshuis, blad 70. Museum Vleeshuis inv. nr. AV.2011.016.

Niet alleen in Antwerpen, maar ook internationaal bewoog Lambrechts zich in verschillende wetenschappelijke en sociaal hoogstaande middens. Ze kende collega's uit alle uithoeken van

Hans Nieuwdorp (°1944) was werkzaam in Museum Vleeshuis in 1968 en 1969, was vanaf 1976 adjunct-conservator van de Kunsthistorische Musea en vanaf 1981 hoofdconservator. Vanaf 2000 was hij directeur van de Kunstmusea Antwerpen.

¹⁸² Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

de wereld door haar werk in CIMCIM, onderhield banden met restauratoren en instrumentenbouwers en ook met kunstverzamelaars. Bunneghem zei daarover:

“Ik denk wel dat ze met die mensen van CIMCIM een goeie band had. Nu, zij beweerde altijd dat ze meer respect en erkenning kreeg in het buitenland dan in het binnenland. Ze was ook zeer actief in die American Musical instrument Society, AMIS. Daar ging ze ook lezingen geven en congressen. ... Dat [ze internationaal gewaardeerd werd] toont zich ook in het feit dat als zij vroeg aan Gustav Leonhardt om te komen spelen, dan deed hij dat. En die man had wel andere mogelijkheden, maar hij was gewoon zeer erkentelijk voor wat zij hier gedaan heeft.”¹⁸³

Jeannine Lambrechts-Douillez beperkte het netwerken bovendien niet tot zakelijk contact. Ze nodigde collega's, partners en vrienden regelmatig uit bij haar thuis en verbleef ook zelf tijdens haar vele reizen vaak bij kennissen.¹⁸⁴ Daarnaast onderhield ze een erg hechte vriendschapsband met onder andere Kenneth Gilbert. Die vriendschappen gaven haar een kijk in en toegang tot de wereld van topmusici actief in de oude muziek. Kris Verhelst vertelde daarover het volgende:

“Ze had in haar tuin daar een groot tuinhuis. En mensen logeerden daar dan maanden. Ze heeft dat dus heel vaak, bouwers die vaak ook niet te rijk zijn, die hadden dan een onderkomen, en die verzorgde ze dan. Ze heeft daar nooit dingen voor gelaten om mensen, ook jonge mensen, mensen die er al gearriveerd zijn met kennis van zaken, wie het ook was, iemand die geïnteresseerd was in de materie, maakte ze tijd voor.”¹⁸⁵

Sofie Taes wees echter op het feit dat het in die tijd een algemene tendens was om het professionele leven erg met het privéleven te verweven.

“De contacten zoals ik die gezien heb, dat professioneel gehalte is heel laag – waarmee ik geen afbreuk wil doen noch aan Robrecht Dewitte, noch aan de muzikanten, maar dat gaat dan echt over: “Ah, Jos, euh ...” – ik zeg nu Jos, maar – “Ah, Gustav, fijn je vorige week daar en daar gezien te hebben, zeg, ge komt toch terug volgend jaar op het festival?”¹⁸⁶

Andrew Appel vertelde ook over Lambrechts' persoonlijke band met klavecijnist Scott Ross:

“She was very proud and a little obsessed with the fact that Scott Ross had come to study there. Because he had just won the first prize at Bruges, and that was also for her a victory to get someone who could have been the most talented living harpsichordist in his generation. So she was obsessed with him. Absolutely obsessed. And he had no

¹⁸³ Annemarie Bunneghem, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 26 november 2021.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

¹⁸⁶ Sofie Taes, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 3 maart 2022.

patience for anything. So there was a funny relationship between the two and that she was idolizing him and he was thinking, leave me alone.”¹⁸⁷

Haar uitgebreide netwerk en kennissenkring had zonder twijfel een grote invloed op haar beleid in het museum. Enerzijds kwamen zij een kijkje nemen in het museum tijdens de colloquia die ze organiseerde. Op die momenten werd er duchtig gespeculeerd en gediscussieerd over de richting die het museum uitging, de mogelijkheden die er waren en concrete restauratieplannen. Daarnaast baseerde ze haar keuze van instrumentenbouwers en restauratoren duidelijk op de aanbevelingen en ervaringen van haar nabije kennissen. Hubert Bédard kon bijvoorbeeld voor het Vleeshuis aan de slag nadat Madame de Chambure hem in Parijs aanwierf, steunde en vervolgens bij haar aanbeval. Ook voor aankopen en uitbreidingen van de collectie ging Lambrechts doorgaans voort op adviezen van haar collega's.

9.3 Jeannine Lambrechts-Douillez als curator / conservator

De functie en identiteit van museumcuratoren en/of -conservatoren is in de tweede helft van de twintigste eeuw grondig geëvolueerd. Walter Hopps en Harald Szeemann herdefinieerden de job.¹⁸⁸ Volgens Hopps vraagt het cureren van het werk van een artiest een erg brede en gevoelige kennis van dat werk die veel verder gaat dan wat ooit te zien is in de tentoonstelling.¹⁸⁹ Szeemann noemde zichzelf eerder “exhibitor-maker” dan “curator” en omschreef de functies als volgt: administrateur, amateur, auteur van introducties, bibliothecaris, manager en boekhouder, animator, conservator, diplomaat en financier.¹⁹⁰ Recenter kan deze lijst van rollen van de curator/conservator geüpdatet worden met de toevoegingen van mediator, facilitator, bemiddelaar en producer.¹⁹¹ Daarnaast is een ander aspect van de job het actief betrokken zijn bij kunst en kunstenaars, creaties en creators. Bij dit aspect van de job zijn er niet per se onmiddellijk zichtbare of kwantitatieve resultaten.

Jeannine Lambrechts-Douillez was aan het werk tijdens deze ontwikkelingen in het curatorlandschap. Ook zij vervulde een lange lijst aan functies. Heel wat elementen die Hopps en Szeemann aanhalen, vinden we terug in haar carrière. Ze verzorgde een deel van de administratie; ze was een groot amateur van kunst, muziek en klavierinstrumenten in het bijzonder; ze schreef niet alleen introducties, maar ook volledige publicaties; ze was bemiddelaar, tussenpersoon en diplomaat. Dat wijst er alvast op dat ze enigszins vooruitstrevend was in haar museumaanpak. Bovendien vinden we de actieve betrokkenheid bij de kunst en de kunstenaars bij haar heel duidelijk terug. Ze kende haar artiesten persoonlijk, ze bezocht de ateliers in het buitenland om de restauratie en bouw van de instrumenten uit haar collectie op te volgen en hielp enkelen bijzonder met het uitbouwen van hun carrière.

¹⁸⁷ Andrew Appel, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 21 juni 2022.

¹⁸⁸ Kate Fowle, ‘Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today’, in *Cautionary Tales: Critical Curating* (New York: Apexart, 2007): 10–19.

¹⁸⁹ Hans-Ulrich Obrist, ‘Walter Hopps hopps hopps’, *Artforum International*, februari 1996, <https://www.artforum.com/print/199602/walter-hopps-hopps-hopps-33301>.

¹⁹⁰ Kate Fowle, ‘Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today’, in *Cautionary Tales: Critical Curating* (New York: Apexart, 2007): 10–19.

¹⁹¹ Hans-Ulrich Obrist, ‘Walter Hopps hopps hopps’, *Artforum International*, februari 1996, <https://www.artforum.com/print/199602/walter-hopps-hopps-hopps-33301>.

Lambrechts' conservatorschap was dus behoorlijk innovatief te noemen, en op bepaalde vlakken zeker mee met zijn tijd. Howard Schott omschreef haar als onvermoeibaar en *ever-helpful*.¹⁹² Ze zat als duizendpoot nooit stil, en dat heeft zijn vruchten afgeworpen.

Lambrechts was daarentegen niet de curator die een allesomvattende kennis bezat. Jos van Immerseel vertelde dat haar rol als conservator eerder lag in het vinden van de juiste personen voor specifieke taken:

“Ze wist precies wie voor wat [geschikt was]. Dat wist ze zéér goed. Maar je moest van haar geen technische, of een beschrijving van een musicologisch ... of instrumentkundige commentaar, daar heeft ze zich nooit mee beziggehouden. Ze heeft dat nooit gepretendeerd.”¹⁹³

9.4 Ontsluiting van de museumcollectie

Als conservator van Museum Vleeshuis had Jeannine Lambrechts-Douillez verplichtingen naar de buitenwereld toe: ze had de taak de collectie ontsluiten. De manier waarop een collectie ontsloten wordt is van belang. Een conservator stuurt immers de smaak en kennis van erfgoed.¹⁹⁴ In de beginjaren van Lambrechts' carrière liet ze vele enthousiastelingen collectiestukken onder de loep nemen. In 1972 schreef Lambrechts dat het didactisch gezien een grote stap vooruit zou zijn om de Grafpiano uit 1826 ter beschikking te kunnen stellen voor pedagogische doeleinden.¹⁹⁵ Ze benadrukte in 1982 hoe belangrijk het openstellen van de collectie was voor de ontwikkeling van de Oude Muziek:

“Early music has developed considerably in the past 20 years through the knowledge of those who were permitted to touch, to measure, and to play the historical instruments.”¹⁹⁶

Daarbij erkende ze dus het belang van haar museum, haar beleid en de invloed daarvan op HIP. Toch werd haar enthousiasme echter wat getemperd. Ze schreef:

“The conflicting situation of availability to the public and conservational needs led to the restriction of access to historical musical instruments. More and more instrument makers, dilettantes and lovers of music have become interested in them; this interest does not always serve the needs of the community but it is often based on personal curiosity or on the strive for the yet unseen or unheard, or it comes out of the desire of further developing some personal views on various problems.”¹⁹⁷

¹⁹² Howard Schott, *Review of Ruckers Genoetschap Antwerpen 1969-1974*, door Jeannine Lambrechts-Douillez e.a., *Early Music* 3, nr. 2 (1975): 151–53.

¹⁹³ Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

¹⁹⁴ Kate Fowle, ‘Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today’, in *Cautionary Tales: Critical Curating* (New York: Apexart, 2007): 10–19.

¹⁹⁵ Jeannine Lambrechts-Douillez, 12 januari 1972, objectdossier AV.1967.001.120, Archief Museum Vleeshuis.

¹⁹⁶ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘The Conflicting Situation of Availability to the Public and Conservational Needs lead to the Restriction of Access to Historical Musical Instruments’, *CIMCIM Newsletter*, nr. X (1982): 46–47.

¹⁹⁷ Ibidem.

Het feit dat ze enigszins terugkrabbelde bij het verlenen van toegang tot de collectie had wel achterliggende redenen. Zo beweerde ze in 2010 dat er een nood was aan een attitudeverandering bij muziekinstrumentenbeleid.¹⁹⁸ Het groeiende bewustzijn aan een conserverend beleid zou niet langer toelaten dat historische muziekobjecten voortdurend aangeraakt, onderzocht en bespeeld werden; een conservator moet het erfgoed beschermen zodat de volgende generaties ook nog iets ter beschikking hebben.¹⁹⁹ Anderzijds, vervolgde ze, willen de meeste bezoekers nog steeds de instrumenten horen en aanraken. Het zou dan ook de taak zijn van een conservator om een evenwicht te zoeken. Als tegemoetkoming stelde Lambrechts zelf voor dat musea restauratierapporten, constructieplannen en radiografieën ter beschikking van geïnteresseerden zou moeten hebben. Iedereen die een instrument uit de collectie bestudeerde, zou bovendien al zijn informatie aan het museum moeten bezorgen. Deze ideeën liggen helemaal in de lijn van wat CIMCIM wilde bereiken. Hoogstwaarschijnlijk heeft Lambrechts haar ideeën dan ook gevormd tijdens CIMCIM-bijeenkomsten en door het spreken met haar CIMCIM-collega's.

Uit de interviews bleek dat Lambrechts ook in de praktijk ingreep wanneer de richtlijnen niet nageleefd werden. Annemarie Bunneghem vertelde:

“Zeker wat de authentieke instrumenten betrof, was er een grote vraag voor mensen die daar graag op speelden, dus professionele klavecijnisten of pianospelers.²⁰⁰ Dat was een beetje een pijnpunt. Omdat mevrouw Lambrechts daar heel erg op toezag dat daar mensen op speelden aan wie ze het kon vertrouwen. Ik ga daar geen namen bij noemen, maar ik heb geweten dat een nu beroemde pianist vond dat dat ding niet goed klonk en gewoon even dat toetsenbord uit de Graf haalde. Toen zag men wel een mevrouw Lambrechts die er als een vlammende draak rondliep. En dat werd haar soms ook verweten, dat ze haar favorieten had die er mochten op spelen, en anderen niet. Maar dat was eigenlijk uit bezorgdheid voor het instrument.”²⁰¹

Jeannine Lambrechts-Douillez stond er inderdaad om bekend haar enthousiasme en museum slechts ten dienste gesteld te hebben van de *happy few*.²⁰² Ze leek haar positie als conservator inderdaad nu en dan te gebruiken om haar dichte kennissen en vrienden toegang te verlenen tot het patrimonium. Wie daarentegen niet in haar kringen circuleerde, kreeg nauwelijks de kans het erfgoed te bestuderen of te bespelen.²⁰³ Sofie Taes zei daarover:

¹⁹⁸ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Musical Instruments as part of our Musical Heritage’, *Proceedings of the Second Vienna Talk, Sept. 19–21, 2010, University of Music and Performing Arts Vienna*, 2010, 93–95.

¹⁹⁹ Mirte Maes, ‘Tussen meubel en muziek, Muziekinstrumenten als (im)materieel erfgoed’ (Paper Capita Selecta, KULeuven, 2022).

²⁰⁰ Als reden voor het restaureren om te bespelen wordt regelmatig de zoektocht naar authenticiteit naar voorgeschoven. Die zoektocht is echter moeilijk te verantwoorden. Richard Taruskin schreef immers al bijna drie decennia geleden dat authenticiteit, in de betekenis van “historisch correct” *an sich* een utopie lijkt te zijn. Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*. (Oxford: Oxford University Press, 1995).

²⁰¹ Annemarie Bunneghem, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 26 november 2021.

²⁰² Sofie Taes, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 3 maart 2022.

²⁰³ Ibidem.

“Iemand anders kan zeggen: “Ja ik heb Jeannine 25 keer gevraagd om haar Dulcken te mogen gebruiken, het was telkens een njet. En als Jeannine njet zegt, dan kwam je er ook niet in.”

9.5 Instrumenten als emulgator

Ook de muziekinstrumenten van Museum Vleeshuis vervulden een essentiële functie voor het netwerk en de functie van Lambrechts. Ze gebruikte muziekinstrumenten immers als bindmiddel voor personen met uiteenlopende achtergronden en expertises. Aan de hand van waardevolle instrumenten, beroemd voor hun klank én hun baanbrekende restauratieproces, lokte Lambrechts allerhande experten naar het museum, waar ze hen onder één dak sprak en verbond.

Toch mag hieruit niet de incorrecte conclusie getrokken worden dat in het Vleeshuis louter de objecten centraal stonden. Het bespeelbaar maken van de muziekinstrumenten was in eerste instantie van belang voor de musici en voor personen, veel meer dan voor het object zelf. De creatoren stonden centraal, soms ten koste van de creaties zelf. De wil van de creator (de musicus), en zijn voorwaarden om creaties (muziek op historische muziekinstrumenten) af te leveren, werd een vrijgeleide om met creaties (de muziekinstrumenten, weliswaar vervaardigd door andere kunstenaars, de instrumentenbouwers) om te gaan zoals het de musici, en daarbij het museum en de welvaart van het museum, uitkwam. Terwijl dus de indruk gewekt werd dat alles rond de creaties (de bespeelbare instrumenten) draaide, lag de echte focus van het beleid op de creatoren (de musici) en hun persoonlijke wil.

Daaruit kan afgeleid worden dat de intenties die Lambrechts had met de collectie misschien niet helemaal samenvielen met het resultaat van haar beleid. De doelstellingen van het Ruckers Genootschap waren in elk geval geformuleerd vanuit de bekommernis om creaties, het erfgoed.

“To maintain, restore, and enlarge the collection of musical instruments in the Museum Vleeshuis as well as to promote a better knowledge of the craft of the Flemish harpsichordbuilders.”²⁰⁴

In de bruikleenovereenkomst van het conservatorium uit 1967 stonden daarentegen wel de pedagogische bedoelingen centraal, en lag de focus dus op de musici, eerder dan op het erfgoed.

Na het bestuderen van vele facetten van het beleid van Lambrechts, lijkt het er dan ook op dat Lambrechts zich inderdaad eerder aansloot bij de pedagogische en muzikantgerichte doelstellingen, eerder dan dat ze het erfgoed zelf, de Antwerpse klavecimbelbouw, effectief wilde valoriseren. Haar beleid lijkt persoonsgericht te zijn, eerder dan objectgericht. Het feit dat Lambrechts graag persoonlijke banden onderhield met de kunstenaars die bij haar over de vloer kwamen, onderschrijft alleen deze veronderstelling.

²⁰⁴ Jeannine Lambrechts-Douillez, ‘Museum Vleeshuis Antwerpen’, *CIMCIM Newsletter*, 1979.

9.6 De Vleeshuis-crew

Ne zanger is een groep

– Wannes Van de Velde

Hoewel tot nu toe duidelijk werd dat de rol van Lambrechts in het instrumentenmuseumbeleid, zowel in Antwerpen als internationaal, nauwelijks onderschat kan worden, bestond de Vleeshuis-crew natuurlijk uit heel wat meer essentiële persoonlijkheden. De rol van Lambrechts als kapitein bestond er voornamelijk in de crew samen te stellen en samen te houden. Haar sterke karakter bewees haar in die functie een dienst. Kris Verhelst stelde:

“Jeannine kennende, is dat sowieso iemand die invloed heeft. Haar grote kracht was dat ze de mensen met al die kennis bij elkaar bracht.”²⁰⁵

Annemarie Bunneghem was een gelijkaardige mening toebedeeld:

“Het was een zeer sterk karakter. Dat hebt u misschien ook wel al opgevangen. Maar ik heb er wel enorm veel van geleerd. Ik heb er soms wel mee in de clinch gelegen, maar de eindbalans is toch heel positief en ze heeft het niet gemakkelijk gehad – een vrouw in de toenmalige museummannenwereld was niet evident!”²⁰⁶

Zoals in deze masterproef duidelijk werd, waren spilfiguren op het Vleeshuistoneel Hubert Bédard en Kenneth Gilbert. Achter de schermen van het Vleeshuistoneel waren vele andere schakels essentieel in het Vleeshuisverhaal. Tot nu toe werd bijvoorbeeld nog niet veel gewag gemaakt van de vele leden van het Ruckers Genootschap die de werking draaiende hielden. Geïnterviewde Annemarie Bunneghem bijvoorbeeld vervulde vele jaren de rol van secretaris. Ook collega's binnen stad Antwerpen waren essentieel voor het verhaal dat Lambrechts waarmaakte. Niet alleen financieel, maar ook organisatorisch ondersteunden zij vele acties in Museum Vleeshuis.

Daarnaast werd al uitgebreid vermeld dat het CIMCIM-netwerk een grote rol speelde, niet alleen in het sturen van restauratieprojecten, maar ook in het opleiden en stem geven aan Lambrechts persoonlijk. Voorts mag zeker ook niet onderschat worden hoeveel Jos van Immerseel bepaald en betekend heeft in het Ruckers Genootschap en in het Vleeshuis, al was zijn invloed het grootst in de periode na 1990.

Ne zanger is een groep, zong Wannes, die zelf ook een hechte band had met het Vleeshuis. In tegenstelling tot de indruk die misschien soms gewekt wordt, was Lambrechts niet de solozangeres van het Vleeshuis. Ze stond echter samen met haar hele netwerk op de Vleeshuiscène, en zij zorgden samen voor een welluidend oude-muzieklied. *Zonder al d'aender zou da ni' gaan...*

²⁰⁵ Jos van Immerseel en Kris Verhelst, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 27 april 2022.

²⁰⁶ Annemarie Bunneghem, Interview over de rol van Museum Vleeshuis in de oude muziekbeweging, 26 november 2021.

10 CONCLUSIE

In deze masterproef werd de oude muziekwerking in Museum Vleeshuis tussen 1967 en 1990 onder de loep genomen. Daaruit bleek eerst en vooral dat het beleid en de actoren in het Vleeshuis wel degelijk een essentiële rol speelden in de opleving van de HIP, zeker met betrekking tot klavierinstrumenten. Heel wat gebeurtenissen en acties die plaatsvonden in deze context waren vergeten en verstoep in de archieven van Museum Vleeshuis. Aan de hand van deze masterproef werden ze van onder het stof gehaald en in een overzicht gegoten.

In het verhaal dat deze masterproef naar voor brengt, speelde Jeannine Lambrechts-Douillez een hoofdrol. Zij zette haar netwerk in om haar persoonlijke doel te bereiken; Antwerpse klavecimbels op de kaart zetten. De studie van haar werkwijze en netwerk bracht enerzijds aan het licht dat Lambrechts' netwerk wel degelijk essentieel was bij alle verwezenlijkingen. Zonder alle experts die ze samenbracht, had de oude muziek in Antwerpen, maar zeker ook wereldwijd, er anders uitgezien. Voorts bracht de studie echter ook aan het licht dat de intenties van Jeannine Lambrechts-Douillez helemaal niet zo eenduidig op de collectie gericht waren, maar dat ze kunstenaars, waaronder vooral musici, centraal stelde en een dienst wilde bewijzen. Haar beleid was persoonsgericht, eerder dan objectgericht.

Daarnaast werd duidelijk hoe belangrijk de link tussen CIMCIM en het Vleeshuis was voor het beleid en acties die plaatsvonden in het Vleeshuis. Ook voor CIMCIM was het Vleeshuis een belangrijke factor in de ontwikkeling van richtlijnen. Het Vleeshuis fungeerde enigszins als *testcase* en oefenpodium. De experimenten die in het Vleeshuis uitgevoerd werden, verliepen niet vlekkeloos. Bijna elk restauratieproject zorgde voor ruzies en problemen met het object. Er zijn heel wat gevoeligheden opgedoken in verband met de bespeelbaarheid van muziekinstrumenten. Die gevoeligheden leidden tot uiteenlopende standpunten. Een analyse van het debat rond klavierrestauraties tussen 1967 en 1990 maakte duidelijk dat, hoewel er op dat vlak van materialenkennis en ervaring veel veranderde in die periode, de gevoeligheden, vragen, discussiepunten en tegengestelde standpunten hoofdzakelijk constanten bleven, en dat die kwesties ook vandaag nog open blijven. Er is hoogstens een proces van formalisering van deze discussiepunten en de standpunten waarneembaar.

Voorts werd in deze masterproef een licht geworpen op de specifieke historische instrumenten en muzikanten die essentiële functies vervulden in Museum Vleeshuis. Daarbij kwam naar voren dat honderden musici en instrumentenbouwers in aanraking kwamen met enkele collectiestukken, zoals het Dulcken-klavecimbel en het Couchet-virginaal. Omdat die instrumenten zeldzaam waren als bespeelbare Vlaamse klavierinstrumenten, hebben zij een eenzijdig beeld gecreëerd op Vlaamse klavierinstrumenten bij studenten en professionals wereldwijd. Het lijkt er dus op dat Lambrechts door, in tegenstelling tot vele andere curatoren, haar collectie historische instrumenten bespeelbaar te maken en open te stellen de oude muziekbeweging, ze de klankidealen en instrumentverwachtingen heeft kunnen sturen.

Deze studie is echter slechts een *case-study* van één muziekinstrumentencollectie. Om een uitgebreider zicht te krijgen op de impact van verschillende collecties op de oude

muziekbeweging, zijn aanvullende studies van andere collecties wenselijk. Verschillende studies zouden kunnen bijdragen aan een genuanceerde re-evaluatie van het doel en de rol van muziekinstrumentencollecties.

11 NAWOORD

In augustus 2022 kreeg ik de kans om de CIMCIM-conferentie in Praag bij te wonen. Een beter summum van mijn onderzoek had ik niet kunnen wensen. Toen ik Arnold Meyers, Eszter Fontana, Laurence Libin en vele andere iconische gezichten van CIMCIM samen zag, en er een discussie rond bespeelbaarheid van muziekinstrumenten opgestart werd, klopte het plaatje. Ontroerend was ook het moment waarop CIMCIM-leden tijdens de lunch herinneringen ophaalden aan het Vleeshuis in vroegere jaren. Ik maakte mee wat zich in het Vleeshuis afgespeeld had, en wat Jeannine Lambrechts-Douillez, mijn voorgangster, zo veel keer had meegemaakt en geleid. Dat ik de kans gekregen heb deze job en dit onderzoek te mogen uitvoeren, overtreft mijn stoute jeugddromen – en zonder al het werk van mijn voorgangers was dat ook nooit mogelijk geweest. Op een klinkende toekomst!



12 SWOT

Deze masterproef was een werk van lange adem. Tijdens het schrijven werd ik me bewust van enkele sterktes, zwaktes, kansen en bedreigingen. Eerst en vooral schreef ik een verhaal over mensen die nog in leven zijn, ofwel nog niet lang geleden overleden zijn. Dat zorgde er enerzijds voor dat ik met die mensen nog een gesprek kon aangaan, om informatie uit eerste hand te verkrijgen – iets wat binnen een aantal jaren niet meer mogelijk zal zijn. Anderzijds bemoeilijkte dit het schrijfproces aanzienlijk, aangezien meningsverschillen alomtegenwoordig waren en de betrokken personen bovendien over mijn schouder meekeken tijdens het onderzoek. Daarnaast veranderde mijn persoonlijk standpunt tijdens het onderzoek, omdat ik halverwege het onderzoekproces de functie van conservator van Museum Vleeshuis op mij nam. Dat zorgde ervoor dat ik vanaf dan enerzijds beter toegang kreeg tot allerlei relevante bronnen, maar dat ik anderzijds onvermijdelijk met een gekleurde bril het verleden van mijn eigen voorganger en werkplek onderzocht.

Voorts hebben de archieven van Museum Vleeshuis tijdens dit onderzoek heel wat lang verborgen geheimen prijsgegeven. Toch ondervond ik dat het archief erg gefilterd is. Heel wat essentiële documentatie en correspondentie lijkt verdwenen te zijn, wat het onderzoek bemoeilijkte en mogelijk ook kleurde. Omwille van het uitgebreide archiefonderzoek binnen het museum en de tijdrovende interviews ben ik dan ook niet in het persarchief en in archieven van andere instellingen gedoken. Daardoor ontbreekt enigszins een externe kijk op de museumwerking. Daarnaast moet ik ook het beeld dat ik van HIP geschetst heb enigszins nuanceren. Door de focus op Museum Vleeshuis heb ik me in de hele masterproef gericht op HIP in (de buurt van) Antwerpen. Door die beperking heb ik heel wat uiterst relevante tendensen en gebeurtenissen op vlak van HIP, overal ter wereld, niet kunnen vermelden.

13 BIBLIOGRAFIE

13.1 Onuitgegeven bronnen

13.1.1 Brieven

‘Uitnodiging colloquium Ruckers Genootschap’, 1970. Archief Museum Vleeshuis.

Adlam, Derek. ‘Brief aan Jeannine Lambrechts-Douillez’, 1970. Objectdossier AV.1967.001.120. Archief Museum Vleeshuis.

Boelaerts, Jules. ‘Brief aan de Heeren Voorzitter & Leden van den Administratieven Raad’, 1 juli 1924. Bibliotheek KCA.

Chambure, Geneviève Thibault de. ‘Brief aan Jeannine Lambrechts-Douillez’, 28 maart 1970. Objectdossier AV.1967.006. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan Christopher Clarke’, z.d. Objectdossier AV.1967.001.120. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan de kabinetschef’, 21 maart 1969. Objectdossier AV.1967.006. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan Derek Adlam’, 1983. Objectdossier AV.1967.001.120. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan Grant O’Brien’, 3 juli 1978. Objectdossier AV.2137. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan Hans Nieuwdorp’, 18 november 1992. Objectdossier AV.1967.001.120. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan het ministerie’, 17 maart 1982. Dossier seizoenconcerten. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan het stadsbestuur’, 12 januari 1972. Objectdossier AV.1967.001.120. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan Hubert Bédard’, 11 december 1979. Objectdossier AV.2137. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan Hubert Bédard’, 14 november 1969, Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan Hubert Bédard’, 18 september 1968. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. ‘Brief aan Hubert Bédard’, 20 maart 1971. Objectdossier AV.1967.001.120. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. 'Brief aan Hubert Bédard', 6 september 1978. Objectdossier AV.2137. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. 'Brief aan Hubert Bédard', 6 september 1978. Objectdossier AV.2137. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. 'Brief aan Kenneth Gilbert', 10 augustus 1970. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. 'Brief aan Kenneth Gilbert', 9 november 1970. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. 'Brief aan Richard Burnett', 14 maart 1974. Objectdossier AV.1967.001.120. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. 12 januari 1972. Objectdossier AV.1967.001.120. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. 7 juli 1970. Objectdossier AV.1967.001.115. Archief Museum Vleeshuis.

Lambrechts-Douillez, Jeannine. 8 juni 1971. Archief Museum Vleeshuis.

Moens, Karel. 3 september 2004. Objectdossier AV.1967.001.120. Archief Museum Vleeshuis.

Odell, Scott. 'Brief aan Jeannine Lambrechts-Douillez', 13 januari 1971. Archief Museum Vleeshuis.

13.1.2 Interviews

Agsteribbe, Frank. Interview over de Rol van Museum Vleeshuis in de Oude Muziekbeweging, 19 november 2021.

Amrine, Douglas. Interview over de Rol van Museum Vleeshuis in de Oude Muziekbeweging, 8 juni 2022.

Appel, Andrew. Interview over de Rol van Museum Vleeshuis in de Oude Muziekbeweging, 21 juni 2022.

Bunneghem, Annemarie. Interview over de Rol van Museum Vleeshuis in de Oude Muziekbeweging, 26 november 2021.

Immerseel, Jos van, en Kris Verhelst. Interview over de Rol van Museum Vleeshuis in de Oude Muziekbeweging, 27 april 2022.

Taes, Sofie. Interview over de Rol van Museum Vleeshuis in de Oude Muziekbeweging, 3 maart 2022.

13.1.3 E-mails

Caremans, Clement. 'Frans Smekens', 16 september 2022.

Posson, Nathalie. 'Houtwormbehandeling', 21 december 2021.

Rognoni, Gabriele Rossi. 'Copies of Museum Instruments', 2 september 2022.

13.1.4 Presentaties en lezingen

Moens, Karel. 'Playing on Old Stringed Keyboard Instruments in the Museum Vleeshuis - Antwerp'. COST, London, 2015.

Schmelzer, Björn. 'A la recherche...' Muziekcentrum De Bijloke, Gent, 17 januari 2022.

Vandervellen, Pascale. 'Eighteenth-Century Flemish Harpsichords under the Spotlight: An International Joint Venture in Organological Research'. CIMCIM conference, Praag, 25 augustus 2022.

13.1.5 Varia

'Kunst tentoonstelling muziekinstrumenten', 4 juli 1956. VRT-archief. [video]

Bédard. *Hubert Bédard - D'Ottawa à Brignoles - 1933-1989*. [onuitgegeven biografie, geschreven door de zus van Hubert Bédard, zonder datum].

Immerseel, Jos van. *Proeve tot een beknopte geschiedenis van een halve eeuw Ruckersgenootschap, 1969-2021*. 16 mei 2021.

Koninklijk Conservatorium Antwerpen. 'Bruikleencontract', 1966. Archief Museum Vleeshuis.

Museum Vleeshuis. *Collectieplan Museum Vleeshuis*, 2022.

Nagel, Reinhard von. *Hubert Bédard est mort*. Atelier von Nagel, 1989.

Ruckers Genootschap, 'Verslag van de vergadering van de Raad van Beheer gehouden op 19 oktober 2000 in het Museum Vleeshuis', 19 oktober 2000. Archief Museum Vleeshuis.

Ruckers Genootschap. 'Verslag van de vergadering van de Raad van Beheer gehouden op donderdag 27 juli 2000 te 17 uur in het Museum Vleeshuis', 27 juli 2000. Archief Museum Vleeshuis.

Ruckers Genootschap. 'Verslag van de vergadering van de Raad van Beheer gehouden op donderdag 27 juli 2000 te 17 uur in het Museum Vleeshuis', 27 juli 2000. Archief Museum Vleeshuis.

13.2 Uitgegeven bronnen

13.2.1 Boeken

Andriessen, Pieter. *Authentiek of Fanatiek: 25 jaar La Petite Bande*. Peer: Alamire, 1997.

Barclay, Robert L. *The Care of Historic Musical Instruments*. Ottawa: Canadian Conservation Institute; London: Museums & Galleries Commission, 1997.

Becker, Howard S. *Art Worlds: 25th Anniversary Edition, Updated and Expanded*. California: University of California Press, 2008.

Blockmans, Frans, J. Gaack, H. Cooreman, E. J. Bastiaenen, B. Vermeiren, en E. Hertoghs. *Antwerpen, 1860-1960*. Brussel: Nationaal Instituut voor de Huisvesting, 1960.

Butt, John. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Campbell, Margaret. *Dolmetsch: The Man and his Work*. London: Hamilton, 1975.

Caremans, Clement, Timothy de Paepe, en Museum Vleeshuis. *Museum Vleeshuis: Visie op een Klinkend Monument*. Antwerpen: Museum Vleeshuis, 2019.

Catalogus van de muziekinstrumenten uit de verzameling van het Museum Vleeshuis. Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1981.

Catalogus van de Muziekinstrumenten uit de Verzameling van het Museum Vleeshuis. Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1981.

Colloquium Restauratieproblemen van Antwerpse klavecimbels: Museum Vleeshuis, 10 tot 12 mei 1970. Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1971.

Colloquium Ruckers Klavecimbels en Copieën: Universele Instrumenten voor de Interpretatie van de Muziek uit Rubens' Tijd, Antwerpen, Museum Vleeshuis, 30 september-2 oktober 1977. Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1978.

Concertgebouw Brugge. *Concertgebouwcahier - Historische Uitvoeringspraktijk?* Concertgebouwcahiers. Gent: Borgerhoff & Lamberigts, 2011.

De Paepe, Timothy. *Antwerpen Klavecimbelstad: Twee Eeuwen Uitzonderlijke Muziekinstrumenten uit Museum Vleeshuis / Klank van de Stad*. Antwerpen: BAI, 2018.

Dommering-van Rongen, L. *De Notenkrakers: Rebelle in het Concertgebouw*. Amsterdam: Boom, 2019.

Froeyman, Anton. *History, Ethics, and the Recognition of the Other: A Levinasian View on the Writing of History*. New York: Routledge, 2015.

Gétreau, Florence. *Aux Origines du Musée de la Musique: les Collections Instrumentales du Conservatoire de Paris, 1793-1993*. Parijs: Editions Klincksiek, 1996.

- Haskell, Harry. *The Early Music Revival: A History*. New York: Thames and Hudson, 1988.
- Haynes, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007.
- In Memoriam: Kenneth Gilbert*. Verenigd Koninkrijk: The British Harpsichord Society, 2020.
- Kenyon, Nicholas. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1988.
- Klis, Jolande van der. *Een Tuitje in de Aardkorst: Kroniek van de Oude Muziek 1976-2006*. Utrecht: Uitgeverij Kok, 2007.
- Klis, Jolande van der. *Oude muziek in Nederland: het Verhaal van de Pioniers; 1900 - 1975*. Utrecht: Stichting Organisatie Oude Muziek, 1991.
- Kuijken, Barthold. *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*. Indiana: Indiana University Press, 2013.
- Lambrechts-Douillez, Jeannine, M.-J. Bosschaerts-Eykens. *Mededelingen van het Ruckers Genootschap V. De familie Couchet*. Antwerpen: Ruckers Genootschap, 1986.
- Lambrechts-Douillez, Jeannine. *Hans Ruckers (1598): Stichter van een Klavecimbelatelier van Wereldformaat in Antwerpen; Founder of a Harpsichordworkshop of Universal Importance in Antwerp*. Peer: Alamire, 1998.
- Lampo, Jan. *Het Vleeshuis: Slagerspaleis van Antwerpen*. Leuven: Davidsfonds, 2004.
- Mortelmans, Dimitri. *Handboek Kwalitatieve Onderzoeksmethoden*. Leuven: Acco, 2007.
- Penin, Jean-Paul. *Les Baroqueux ou le Musicalement Correct*. Parijs: Gründ, 2000.
- Pérez, Marco Antonio, en Emanuele Marconi. *Wooden Musical Instruments - Different Forms of Knowledge*. Parijs: Cité de la Musique, 2018.
- Ripin, Edwin. *The New Grove Piano*. Londen: Palgrave Macmillan UK, 1988.
- Sherman, Bernard D. *Inside Early Music: Conversations with Performers*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Stad Antwerpen. Oudheidkundige musea. Vleeshuis. Catalogus*. Antwerpen: Museum Vleeshuis, 1956.
- Taes, Sofie. *Het Klavecimbel van Ligeti: 50 Jaar Oude Muziek in Vlaanderen, van Musica Antiqua tot MAfestival, Sofie Taes*. Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2013.
- Taruskin, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Taylor, Rachelle, en Hank Knox. *Perspectives on Early Keyboard Music and Revival in the Twentieth Century*. Londen: Routledge, 2018.

The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin. Vol. IV. Brussel: The Brussels Museum of Musical Instruments, 1974.

Wilson, Nick. *The Art of Re-Enchantment: Making Early Music in the Modern Age.* New York: Oxford University Press, 2013.

13.2.2 Krantenartikels

Albert, Karel. 'Collegium Musicum Arlecchino'. *Het Antwerps Toneel*, 7 november 1969.

'Barokmuziek in het Vleeshuis'. *De Nieuwe Gazet*, 17 oktober 1975.

'Ensemble Nuove Musiche'. *De Nieuwe Gazet*, 30 januari 1979.

'De Instrumenten-verzameling van het Kon. Vlaamsch Conservatorium'. *Het Handelsblad*, 1939.

V.V., J. 'La musique ancienne: l'Ensemble syntagma musicum'. *Le Matin*, 25 januari 1968.

T., J.d. 'Antwerpse Kunst Centraal tijdens Vleeshuis-koncert'. *Het Handelsblad*, 8 december 1969.

13.2.3 Artikels in een academisch tijdschrift

Barnes, John. 'Does Restoration Destroy Evidence?' *Early Music* 8, nr. 2 (1980): 213–18.

Berner, Alfred. 'On the Prehistory and Foundation of CIMCIM'. *CIMCIM Newsletter IX* (1981).

Corten, Walter. 'Fétis, Transcripteur et Vulgarisateur'. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 50 (1996): 249–68.

Elste, Martin. 'From Landowska to Leonhardt, from Pleyel to Skowronek: Historicizing the Harpsichord, from Stringed Organ to Mechanical Lute'. *Early Music* 42, nr. 1 (2014): 13–22.

Fowle, Kate. 'Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today'. In *Cautionary Tales: Critical Curating*, 10–19. New York: Apexart, 2007.

Gétreau, Florence. 'Collecting Musical Instruments in France (1795-1995) From National Heritage to Cultural Policy', 42–88. Neurenberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2017.

Haine, Malou. 'Expositions d'instruments anciens dans la seconde moitié du XIXe siècle'. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 42 (1988): 223–40.

Haine, Malou. 'Gevaert et la musique ancienne'. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 64 (2010): 205–19.

Haine, Malou. 'Quelques travaux de François-Joseph Fétis à l'Académie royale de Belgique'. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 62 (2008): 251–73.

- Hellwig, Friedemann. 'The care of musical instruments. A technical bibliography for conservators, restorers and curators.' *CIMCIM Newsletter*, nr. 1 (1973), nr. 3/4 (1975-76), 5 (1977).
- Johnstone, H. Diack. 'The Academy of Ancient Music (1726–1802): Its History, Repertoire and Surviving Programmes'. *Royal Musical Association Research Chronicle* 51 (januari 2020): 1–136.
- Kerns, Charles D. 'Motivations to Lead: A Core Leadership Dimension'. *Journal of Organizational Psychology*, nr. 15 (2015): 9–23.
- Lamb, Andrew, en Robert Barclay. 'The Care of Historic Musical Instruments'. *The Galpin Society Journal* 52 (april 1999): 374.
- Lambrechts-Douillez, Jeannine. 'Museum Vleeshuis Antwerpen'. *CIMCIM Newsletter* (1979).
- Lambrechts-Douillez, Jeannine. 'Musical Instruments as Part of our Musical Heritage'. In *Proceedings of the Second Vienna Talk, Sept. 19–21, 2010, University of Music and Performing Arts Vienna* (2010): 93–95.
- Lambrechts-Douillez, Jeannine. 'The Conflicting Situation of Availability to the Public and Conservational Needs lead to the Restriction of Access to Historical Musical Instruments'. *CIMCIM Newsletter*, nr. X (1982): 46–47.
- Langwill, Lyndesay. Review of *Review of Catalogue V bis: Musical Instruments from The Royal Flemish Conservatoire of Music, Antwerp, Museum Vleeshuis, Antwerp*, door Jeannine Lambrechts-Douillez en Antwerp Museum Vleeshuis. *The Galpin Society Journal* 22 (1969): 108–108.
- Moens, Karel. 'Problems of Authenticity of Sixteenth Century Stringed Instruments'. *CIMCIM Newsletter*, nr. XIV (1989): 40–48.
- Robert Wangermée, 'Les Premiers Concerts Historiques à Paris', In: *Mélanges Ernest Closson: Recueil d'articles Musicologiques Offert à Ernest Closson à l'occasion de Son Soixante-Quinzième Anniversaire*. Société belge de Musicologie (1948) : p.185-196.
- Schott, Howard. *Review of Colloquium: Ruckers klavecimbels en copiën*, door Jeannine Lambrechts-Douillez. *Early Music* 8, nr. 2 (1980): 234–35.
- Schott, Howard. *Review of Ruckers Genootschap Antwerpen 1969-1974*, door Jeannine Lambrechts-Douillez, Nicolas Meeùs, Gustav Leonhardt, en Kenneth Gilbert. *Early Music* 3, nr. 2 (1975): 151–53.
- Vanhulst, Henri. 'Le Musée Sonore de Gevaert'. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 65 (2011): 97–131.
- Wegner, Sascha. 'Private Passion - Public Challenge. Collecting Musical Instruments then and now'. *CIMCIM Bulletin* (september 2017).

13.2.4 Audio- en video-opnames

Bédard, Hubert. *F. Couperin 2 Suites, G. Böhm 4 Suites*. Pirouette et Janus JAS-19019, 1964.

Bernolet, Korneel. *Grand Tour*. Ramée RAM, 2021.

Concentus Musicus Wien, en Nikolaus Harnoncourt. *Orfeo, Monteverdi*. Telefunken SKH 21/1-3, 1969.

Immerseel, Jos van. *Hans Ruckers: The musical legacy*. NorthWest NWC 128390, 2001.

La Petite Bande, en Gustav Leonhardt. *Le Bourgeois Gentilhomme, Lully & Molière*. Deutsche Harmonia Mundi HM 20.320, 1973.

Verlet, Blandine. *Dieudonné Raick – Suites pour le Clavecin*. Musique En Wallonie MW 80 022, 1976.

Wuyts, Christiane. *J. H. Fiocco, Christiane Wuyts on the Dulcken Harpsichord*. Decca 153.004 X, 1974.

13.2.5 Websites

‘Benoit, Peter | Studiecentrum Vlaamse Muziek’. Geraadpleegd op 26 oktober 2022.

<https://www.svm.be/componisten/benoit-peter>.

‘Collectie Museum Vleeshuis Online | Details, AV.1976.004, Klavecimbel Andreas Ruckers’. Geraadpleegd op 31 oktober 2022. <https://search.museumvleeshuis.be/Details/collect/189632>.

‘Graf-pianoforte | Museum Vleeshuis’. Geraadpleegd op 29 december 2021.

<https://museumvleeshuis.be/nl/pagina/graf-pianoforte>.

‘Musicking Mission & Saint Cecilia | Musicking’. Geraadpleegd op 5 november 2022,

<https://blogs.uoregon.edu/musicking/mission/>.

Antwerpen Kinemastad. ‘Peter Ustinov in Antwerpen’, Laatst gewijzigd op 30 april 2012.

<https://cinantwerp.wordpress.com/2012/04/30/peter-ustinov-in-antwerpen/>.

CIMCIM. ‘IAMIC and CIMCIM Newsletter’. *ICOM CIMCIM* (blog). Geraadpleegd op 14 november 2021. <https://cimcim.mini.icom.museum/iamic-and-cimcim-newsletter/>.

Dewilde, Jan. ‘Benoit, Peter | Studiecentrum Vlaamse Muziek’. Geraadpleegd op 26 oktober 2022. <https://www.svm.be/componisten/benoit-peter>.

Haskell, Harry. ‘Early Music’, Grove Music Online. Geraadpleegd op 5 november 2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046003>.

ICOM CIMCIM. ‘Biographies of Founding Members’. Geraadpleegd op 5 november 2022.

<https://cimcim.mini.icom.museum/homepage-2/cimcim-history/biographies-of-founding-members/>.

ICOM CIMCIM. 'Conservation of Musical Instruments'. Geraadpleegd op 29 december 2021. <https://cimcim.mini.icom.museum/conservation-of-musical-instruments/>.

ICOM CIMCIM. 'Conservation of Musical Instruments'. Geraadpleegd op 27 december 2021. <https://cimcim.mini.icom.museum/conservation-of-musical-instruments/>.

ICOM CIMCIM. 'First Years'. Geraadpleegd op 5 november 2022. <https://cimcim.mini.icom.museum/homepage-2/cimcim-history/history-first-years/>.

International Council of Museums. 'Intangible Heritage'. Geraadpleegd op 3 januari 2022. <https://icom.museum/en/our-actions/heritage-protection/intangible-heritage/>.

Obrist, Hans-Ulrich. 'Walter Hopps hopps hopps'. *Artforum International*, februari 1996. Geraadpleegd op 22 december 2022. <https://www.artforum.com/print/199602/walter-hopps-hopps-hopps-33301>.

13.2.6 Universitaire scripties en thesissen

Adriaensens, Ziggy. 'Een Museum Ontstaan uit Mecenaat: Het Antwerpse Kunstnijverheidsmuseum onder Privébestuur (1870-1933)'. Masterthesis, KU Leuven, 2015.

Dewitte, Hedwig. '20 jaar internationale muziekdagen: Het Festival van Vlaanderen te Brugge 1963 - 1983'. Masterthesis, Rijksuniversiteit Gent, 1986.

Haug, Benoît. "'Suzanne" sous un Nouveau Jour : la Fabrique d'une Musique à l'Ancienne et de ses Singularités au Prisme d'une Musicologie de Terrain'. Doctoraatsthesis, Tours, 2017.

Maes, Mirte. 'Tussen meubel en muziek, Muziekinstrumenten als (Im)materieel Erfgoed'. Paper Capita Selecta. KULeuven, 2022.

Mitchell, Mimi. K. 'The Revival of the Baroque Violin'. Doctoraatsthesis, University of Amsterdam, 2019.