

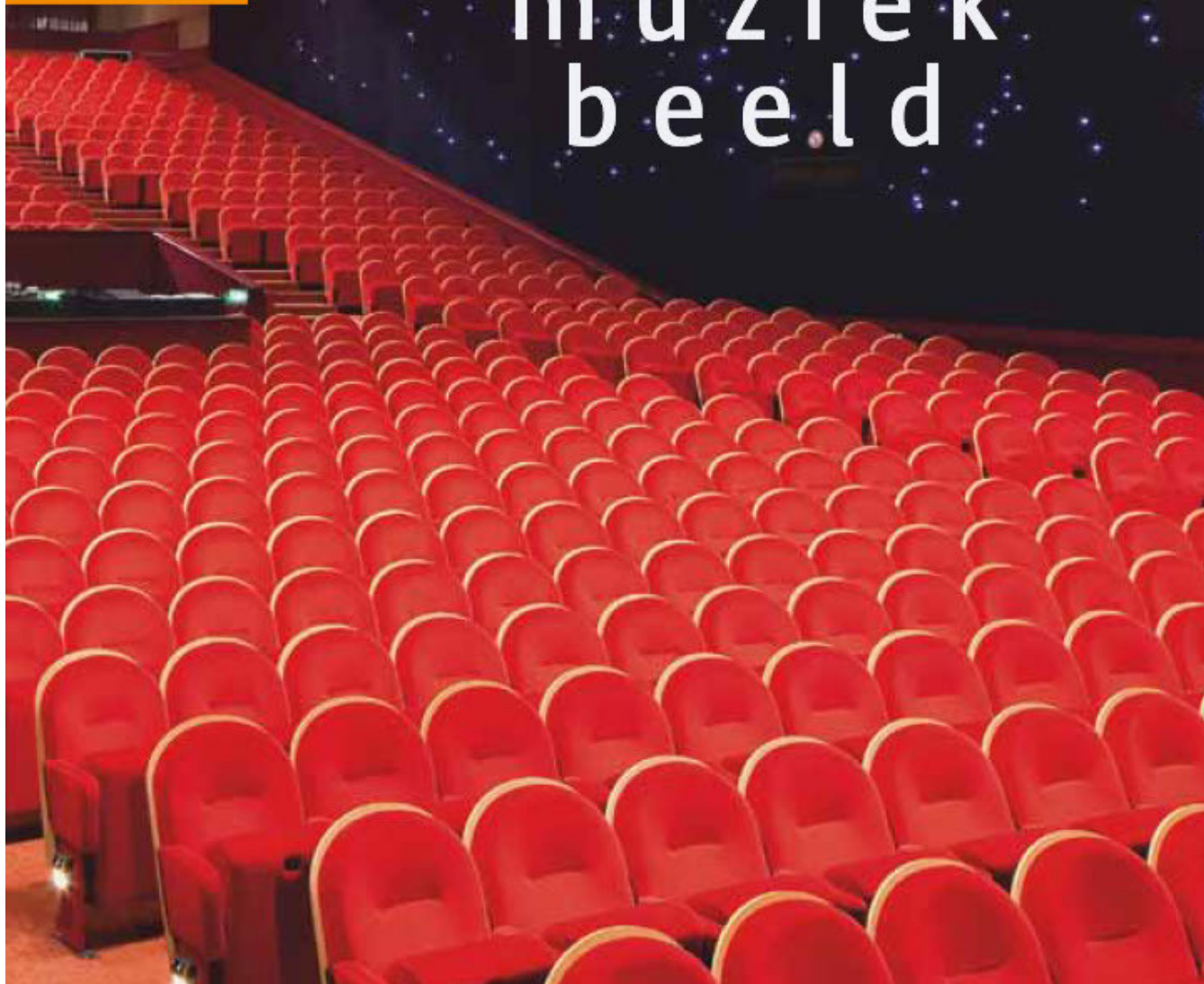


't Stad
is van
iedereen.

Open Monumentendag

2012

woord
muziek
beeld



INLEIDING

Theater

Theater in de middeleeuwen

De theatertraditie die reeds in de oudheid bestond ging tijdens de middeleeuwen verloren, door de grote volksverhuizingen en de afkeurende houding van de kerk ten opzichte van het theater. Toch is het vroegste middeleeuws toneel in de kerken ontstaan. Het liturgisch drama ontwikkelde zich uit de gezongen missen, doordat aan lange melismen woorden werden toegevoegd die de inhoud van het lied verduidelijkten. Die groeiden vervolgens uit tot dialogen, en dus rolverdelingen. De volgende stap was het toevoegen van kostuums, rekwisieten en decors. Het liturgisch drama was ontstaan. Ze werden uitgevoerd door priesters en koorknapen met de bedoeling de Latijnse liturgie en bijbelverhalen begrijpbaar te maken voor het gewone volk.

Aanvankelijk werden vooral het passiespel en het paasverhaal opgevoerd. Later volgden het kerstverhaal, het leven van Maria, heiligenlevens, mysteries en mirakels. De onderwerpen waren dus nog religieus geïnspireerd, maar ze hielden geen rechtstreeks verband meer met de liturgie. In het begin speelde men in de kerk, maar geleidelijk groeide daar verzet tegen de soms al te uitbundige toneelstukken tijdens vieringen en processies. De spelen verplaatsten zich naar het kerkplein, waar op meerdere podia tegelijkertijd werd gespeeld. Soms gebruikte men ook wagens die fungeerden als verplaatsbaar podium. De spelen werden steeds vaker door leken, meestal ambachtslieden, in de volkstaal uitgevoerd.

De abele spelen zijn de oudst gekende ernstige, niet religieuze toneelstukken. Het zijn vier stukken over de hoofse liefde, gemaakt door rederijkers. Ze zijn geschreven in het Nederlands en dateren uit de veertiende eeuw. Ze zijn genoteerd in een Brussels handschrift uit 1410. Naast deze religieuze en ernstige, dramatische stukken ontwikkelde zich reeds vroeg het komisch toneel. Aanvankelijk werden korte boertige taferelen afgewisseld met mysterie- en mirakelspelen. Al snel namen deze tussenstukken zo'n grote plaats in dat ze als afzonderlijk spel werden opgevoerd. Ze kenden een grote invloed van rondreizende zangers en mimen.

Antwerpen stond waarschijnlijk reeds in het begin van de vijftiende eeuw bekend als theatercentrum. De oudste verwijzing naar een zottengilde dateert uit deze periode en verwijst naar onze stad.

Daarnaast weten we uit een stadsrekening dat in 1399 'de legende van sente Barberen' werd opgevoerd op de Grote Markt.

Rol van de aalmoezeniers

De aalmoezeniers, rijke burgers die instonden voor het bestuur van de armen- en ziekenzorg, richtten in 1661 een theater op in het lokaal van de gilde van de Oude Handboog. Bedoeling was hiermee inkomsten voor de armen te bekomen. Het lokaal op de Grote Markt was eenvoudig ingericht met een kleine tribune voor het publiek en een podium met gordijn. In 1696 werd het podium vergroot en verschenen de eerste beweegbare decors en loges. Vanaf 1709 zouden zij een locatie in het tapiissierspand voor hun voorstellingen gebruiken. Aanvankelijk werden in het aalmoezenierstheater vooral Nederlandstalige toneelstukken opgevoerd, maar later werd ook de opera erg belangrijk.

In 1673 kregen de aalmoezeniers van de graaf van Monterey, gouverneur-generaal van de Zuidelijke Nederlanden, het monopolie op het Antwerps toneel voor hun eigen gezelschap 'de Camer van den Heilige Geest'. Vreemde gezelschappen konden nog optreden, mits het betalen van een aalmoes aan de armenkamer. Dit gold niet enkel voor toneelspelers, maar ook voor andere spektakels. Vanaf 1685 stonden de aalmoezeniers vooral in voor het beheer van de inkomsten van de opvoeringen in hun theater, die hoofdzakelijk door rondreizende (meestal Franse of Italiaanse) gezelschappen werden gebracht. Op hun eigen gezelschap werd steeds minder beroep gedaan. De buitenlandse groepen huurden de schouwburg meestal voor een volledig speelseizoen. Dat liep doorgaans van begin oktober tot carnaval. De groepen moesten veelzijdig zijn om de toeschouwers een gevarieerd aanbod aan voorstellingen te kunnen bieden. Het ging van klassieke podiumkunsten, zoals komedies, opera's en concerten, tot allerlei variétéartiesten, acrobaten, marionetten en zelfs dierenshows.

Uit de rekeningen van de aalmoezeniers blijkt dat ook elders in de stad zaaltjes actief waren. Deze locaties moesten aan hen taksen betalen op hun inkomsten. De inhoud van de stukken en de verdachte plaats waar ze werden opgevoerd, evenals het ontduiken van de belastingen op spektakels, bezorgden de aalmoezeniers grote zorgen. Waar de in de rekeningen genoemde locaties gesitueerd waren is meestal niet meer te achterhalen. Vaak waren het herbergen. Wel nog bekend zijn het Sint-Julianusgasthuis en het Kolveniershof. Volgens de

rekeningen werd in het Kolveniershof de kamer waar de gilde haar schietoefeningen en vergaderingen hield, ook gebruikt voor publieke spektakels. Het Sint-Julianusgasthuis was een soort herberg voor arme reizigers, gesticht in de veertiende eeuw. In 1702 kwam de locatie in het beheer van de Broederschap van de Loretteinen. Zij kwamen, in navolging van de aalmoezeniers, op het idee de armen te onderhouden via toneelspelen. Het theater werd vooral een plek om passiespelen op te voeren. De acteurs waren meestal liefhebbers. In 1713 verkocht men het theater aan de aalmoezeniers. Het is niet bekend wat er daarna mee gebeurde. Ook de rederijders en de colleges van onder andere de jezuïeten en de augustijnen komen in de rekeningen van de aalmoezeniers voor als locaties waar regelmatig toneelvoorstellingen werden gegeven.

De rederijders

Rederijderskamers waren verenigingen die zich bezig hielden met literaire kunsten en de bevordering van toneel- en dichtkunst. Waarschijnlijk zijn ze ontstaan uit een combinatie van plechtige religieuze vieringen, zoals ommegangen enerzijds, en de carnavaleske 'sottengilden' en 'broederschappen van de Blauwe Schuyte' anderzijds. In Frans Vlaanderen waren mogelijk reeds in de twaalfde, maar zeker in de dertiende eeuw al dergelijke broederschappen actief. Ze waren een voorbeeld voor de rederijderskamers in Vlaanderen en Brabant. De oudste, 'Alpha en Omega' uit Leper dateert van 1455.

Aanvankelijk toonden de rederijders hun kunsten vooral aan elkaar, maar al snel gaven ze voorstellingen en kregen ze van de magistraat de opdracht om stedelijke plechtigheden, zoals ommegangen, inhuldigingen, processies, enzovoort mee op te luisteren. Op die manier speelden ze een belangrijke rol in het middeleeuws toneel. De opvoeringen van de rederijders waren moraliserend en educatief. Via hun werk en voorstellingen, die zowel ernstig als komisch konden zijn, wilden ze het volk op zijn plichten wijzen en de zeden verbeteren. Tegelijkertijd was maatschappijkritiek hen niet vreemd. De geestelijke en wereldlijke overheden werden tijdens hun opvoeringen meer dan eens op de korrel genomen.

Deze voorstellingen vonden in het openbaar plaats. Geregeld werden ook andere rederijderskamers uitgenodigd op zogenaamde

‘landjuwelen’, waar de verschillende kamers in een wedstrijd bepaalden wie het beste toneelstuk had geschreven en opgevoerd.

Antwerpen kende drie officiële rederijkerskamers. De oudste, ‘De Violieren’, werd opgericht binnen de Antwerpse Sint-Lucasgilde omstreeks 1478. De ‘Goudbloem’ werd gesticht in 1490 en de ‘Olijftak’ in 1510. Elk van deze kamers had een eigen wapenschild en leuze. De leden van de verschillende kamers waren afkomstig uit een specifieke sociale stand. Zo was De Violieren de kamer van de intellectuelen, met vooral kunstenaars en ambtenaren. De Goudbloem rekruteerde bij de adel, terwijl de leden van de Olijftak afkomstig waren uit de werkende burgerij.

Over de speellocaties van deze verenigingen is weinig bekend. De vroegste door de rederijkers ingerichte toneelvoorstellingen vonden waarschijnlijk plaats in openlucht. Van de Goudbloem weten we dat ze een verdieping huurde boven een herberg aan de Meir. De Olijftak speelde in een huis aan de Grote Markt. Enkel de speelzaal van de Violieren is redelijk goed gedocumenteerd. Zij huurden, samen met de Sint-Lucasgilde, in de eerste helft van de zeventiende eeuw, de tweede verdieping van het Spanjepand aan de Grote Markt. Vooraan bevond zich een vergaderzaal. Een grote ruimte achteraan werd door beide verenigingen gebruikt voor het geven van feesten en toneel. In 1664 verhuisden zowel de Violieren als de Sint-Lucasgilde naar een ruimte in de Beurs, waar sinds de val van Antwerpen verscheidene lokalen op de bovenverdieping leeg waren komen te staan. Zij traden op in de zogenaamde schilderzaal, gedecoreerd met werken van meesters van de Antwerpse schilderschool.

Het hoogtepunt van de (Antwerpse) rederijkerij situeert zich in de zestiende eeuw. Rederijkerij kende toen een grote verspreiding in zowel steden als dorpen en was een belangrijk cultureel en sociaal fenomeen. Rederijkers drukten hun stempel op een belangrijk deel van het literair erfgoed. Vermaard was het landjuweel dat in 1561 in Antwerpen werd gehouden. Tegelijkertijd behandelden steeds meer wedstrijden hete religieuze hangijzers en werden via rederijkersnetwerken soms reformatorische ideeën verspreid. De argwaan van de overheid leidde tot censuur op de rederijkersactiviteiten en vervolging van rederijkers die zich kritisch of hervormingsgezind uitlieten. Verschillende kamers werden inactief, andere werden gesloten. Waar nog wel voorstellingen gegeven werden waren die conformistisch.

Er komt een kortstondige herleving met het Twaalfjarig Bestand (1609-1612), maar in de loop van de zeventiende eeuw zouden de rederijders stilaan verdwijnen. Onderlinge twisten, concurrentie van het aalmoezenierstheater en financiële moeilijkheden lagen aan de basis. In tegenstelling tot vroeger startten sommige rederijderskamers met het vragen van inkomstgelden, waardoor de lagere klassen werden uitgesloten. Hun werk deed steeds kunstmatiger aan. Stijlfiguren waren vergezocht, het taalgebruik en de zinsconstructies onbegrijpbaar. De speeltrant werd steeds pompeuzer en onnatuurlijker. Ook inhoudelijk vond de lagere klasse geen aansluiting meer bij de rederijderij, maar ook de rijkere inwoners haakten stilaan af. De rederijderij was uit de mode. Het werk van de Ogierdynastie uit Antwerpen betekende een laatste opflakking. De Olijftak was de eerste kamer die ten onder ging. In 1646 kochten de Violieren hun toneelkostuums over. De Goudbloem verdween omstreeks 1649. De Violieren bleven als enigen over en zouden verder werken onder de naam 'Olijftak'. Zij zouden mee ten onder gaan met het afschaffen van de gilden door de Fransen in 1796. Rederijders zouden nog verder leven als een vereniging van amateurs en liefhebbers.

Het schooltoneel

Toneel werd in de opvoeding van jonge mannen uit de hogere klasse gebruikt vanuit opvoedkundig oogpunt. Het was een middel om de jongens christelijke en humanistische waarden bij te brengen. De jezuïeten waren de eersten die hiermee begonnen. Vanaf 1574 had Antwerpen een jezuïetencollege. Als onderdeel van de literair-godsdienstige opvoeding van de studenten werden maandelijks theatervoorstellingen gegeven voor eigen publiek. Ze werden beschouwd als een oefening in het Latijn, de welsprekendheid, een training van het geheugen, een les in gratie en in de christelijke waarden. Regelmatig werden ook openbare optredens georganiseerd voor de inwoners van de stad. Aangezien hun stukken in het Latijn werden gespeeld, waren ze enkel door een select publiek te begrijpen. Inhoudelijk waren het meestal religieus geïnspireerde taferelen, zoals bijbelse verhalen of heiligenlevens, maar soms ook historische of vaderlandse stukken. In de loop van de achttiende eeuw trachtte men ook de minder geschoolde toeschouwers te vermaken door de stukken – die nog steeds verplicht in het Latijn werden opgevoerd – af te wisselen met komische tussenspelen in de volkstaal. Ook muziek en dans konden als tussenspel gebruikt worden. In de achttiende eeuw ontwikkelden ze geleidelijk tot balletten.

Dit religieus stichtelijk doel maakte dat het jezuïetentoneel een onderdeel was van de strijd van de stedelijke overheid tegen de reformatie. De voorstellingen vonden plaats eerst in het Hof van Liere, later in de sodaliteit aan de Carolus Borromeuskerk. Van bij het ontstaan van het jezuïetentoneel in de tweede helft van de zestiende eeuw werd gebruik gemaakt van vernuftige mechaniek en passende kostuums. Deze traditie zou in de loop van de zeventiende en achttiende eeuw nog worden opgevoerd, zodat het schooltoneel uitgroeide tot heuse spektakels voor de hogere standen. De voorstellingen bleven gratis toegankelijk en ook inhoudelijk veranderde er weinig. De stukken bleven een middel om de vaderlandsliefde en de rooms-katholieke identiteit aan te wakkeren.

Naast toneelvoorstellingen hielden de jezuïeten zich ook bezig met 'Declamatio', oftewel het geven van voordrachten volgens de regels van de klassieke redevoering. Ook hier waren er zowel private als publieke voorstellingen. De scholieren namen ook deel aan ommegangen en 'cavalcades', een soort processie. In grote steden, zoals Antwerpen, waren dit heuse massaspektakels. Via dergelijke optochten, openbare toneelvoorstellingen en voordrachten, maakte men reclame voor zowel het jezuïetencollege als het gedachtengoed van de contrareformatie.

Het schooltoneel van de jezuïeten was voor onze stad veruit het belangrijkste, maar ook de augustijnen die zich in 1608 in Antwerpen vestigden, de oratorianen en de minderbroeders verzorgden schoolvoorstellingen.

Het tapissierspand

Het tapissierspand werd in 1553 tussen de huidige Graanmarkt en Komedielaan opgericht door Gilbert Van Schoonbeke op de gronden van de oude schuttershoven. Het deed dienst als verkoops- en tentoonstellingshal voor Antwerpse tapijthandelaren. Ze beschikten er over een gemeenschappelijke zaal om hun tapijten uit te stallen. Vanaf het einde van de vijftiende eeuw waren de Zuidelijke Nederlanden één van de belangrijkste productiecentra van wandtapijten. Het langwerpige gebouw bestond uit vier gaanderijen met een brede middenbeuk. Het geheel was omringd met winkels en was onderkelderd. Door de gewijzigde mode op het einde van de zeventiende eeuw werd het tapissierspand steeds minder als handelscentrum voor tapijten gebruikt.

In 1709 kregen de aalmoezeniers de toelating om het pand gedeeltelijk te verbouwen tot theater. De stad had hierbij niet enkel de belangen van de armen op het oog, maar dacht ook aan het prestige dat een vast theater aan Antwerpen zou verlenen. In 1710 was er al plaatsgebrek, waarop de aalmoezeniers de toelating kregen ook een deel van de kelder te gebruiken als opslagplaats voor machines die allerhande zaken deden bewegen. Plannen van de schouwburg zijn niet bewaard. Wel een beschrijving. De zaal was opgedeeld in twee delen: de scène en de parterre. Hier was plaats voor het orkest en er stonden banken die zitplaats boden aan een driehonderdtal personen. Rond de parterre waren in de hoogte twaalf loges gebouwd met een capaciteit van ruim tweehonderd plaatsen. Het theater volgde de structuur van een 'théâtre à l'Italienne'.

De opdeling van de schouwburg met parterre en loges weerspiegelde de verschillende sociale lagen van de samenleving. De gegoeden zaten in de loges, terwijl de gewone burgers op de parterre plaatsnamen. Zien en gezien worden was tijdens de achttiende eeuw het motto bij theaterbezoek. Een goed zicht op de medebezoekers was minstens even belangrijk als de voorstelling zelf. Het licht bleef dan ook aan tijdens de opvoering.

In 1731 richtten de aalmoezeniers een tweede, kleinere toneelzaal in aan de Orgelstraat waar dit standenverschil niet speelde en waar men voorstellingen organiseerde voor de kleine man. Bedoeling was greep te krijgen op de vaak schandalige opvoeringen die in herbergen plaatsvonden. Er werden vooral acrobatieën getoond, maar het succes was eerder beperkt.

Begin maart 1746 woedde er een hevige brand in het tapissierspand. Het grootste deel van de zaal en van het magazijn werd vernield. In 1743 had architect Engelbert Baets reeds plannen getekend voor veranderingswerken aan het tapissierspand. Het waren deze plannen die gebruikt werden bij de heropbouw die in 1750 startte. In het theater werden de scène en de toeschouwersruimte van elkaar gescheiden. De toeschouwersruimte bestond nog steeds uit een parterre met orkestruimte en achterin loges in de vorm van een amfitheater. Het geheel was gedecoreerd in Lodewijk XV-stijl. Achter de scène liep een gang naar de kleedkamers en naar een opslagplaats voor decoraties. Er was ook een ruimte waar de acteurs zich voor en na het optreden konden terugtrekken. Op de plannen stonden ook gedetailleerde aanduidingen over de machinerie die gebruikt werd

om decors te bewegen. Aan de noordzijde van het pand was er een plaats om entreegeld te ontvangen en een 'Café du Spectacle'. Na drie jaar werken werd het tapissierspand opnieuw in gebruik genomen. Ondertussen werden voorstellingen elders gegeven. Onder andere in de schilderskamer van de beurs.

In 1773 werd het theater opnieuw uitgebreid en de decoraties werden herwerkt in Lodewijk XVI-stijl, de nieuwe mode. In de achttiende eeuw was Frankrijk toonaangevend geworden. Niet enkel voor de inrichting werd gekeken naar Franse voorbeelden, ook de programmatie volgde de Franse mode. Daarnaast traden er nog regelmatig Italiaanse groepen op, maar Nederlandstalige stukken kwamen amper nog aan bod. Tijdens de Franse periode (1794-1814) kreeg het tapissierspand de benaming 'Grand Théâtre' al werd ze door de meeste mensen de 'Comedie' genoemd.

De Bourschouwburg

Tegen het begin van de negentiende eeuw werd het tapissierspand opnieuw te klein bevonden. In 1829 werd het pand afgebroken en werd gestart met de bouw van de 'Bourschouwburg', tegenwoordig zo genoemd naar stadsarchitect Pierre Bourla die het gebouw ontwierp. Om inspiratie op te doen ondernam hij een studiereis naar Parijs, Straatsburg en Dijon. Het was de bedoeling een zo functioneel mogelijk theater te bouwen met een monumentaal aanzien om daarmee het hoge culturele peil van de stad te benadrukken en uit te stralen. De halve cirkelvorm wendde Bourla aan om een groots effect te realiseren. Via de brede openingen konden rijtuigen tot in de vestibule rijden, zodat men kon uitstappen in het gebouw, beschermd tegen regen en wind. Op de verdieping werd over de volledige breedte een publieke foyer ingericht die ook als concert- en balzaal dienst kon doen. De gevel werd gedecoreerd met borstbeelden van beroemde musici en toneelschrijvers en bovenop de rotonde kwamen er beelden van Apollo en de muzen.

De zaal werd geconcipieerd volgens het principe van het 'Théâtre à l'Italienne' en rijkelijk voorzien van een neoclassicistisch decor, aangebracht door de Parijse decorateurspecialisten Humanité Philastre en Charles Cambon. Aan de zijde van de Graanmarkt werden machinerieën, een magazijn voor schermen en dienstruimten voorzien. In 1865 werd de zaal vergroot door Pieter Dens. Tegelijkertijd werd de decoratie naar de nieuwe mode vernieuwd. Bij deze vergroting hadden de gangen, het sanitair en

de vestiaires aan ruimte ingeboet. Om hiervoor terug de nodige ruimte te voorzien werden in 1904 de zijmuren van het theater verbreed door Alexis Van Mechelen. Van het oorspronkelijke interieur van Bourla is dus weinig bewaard.

In 1834 was de schouwburg voltooid en werd het Grand Théâtre Royal Français geopend. Sinds de afbraak van het tapissierspand hadden de voorstellingen plaats gevonden in het Théâtre des Variétés dat als voorlopig onderdak was opgericht op de hoek van de Maarschalk Gérardstraat en de Schermerstraat.

Men was verrukt over de nieuwe locatie die beschreven werd als één van de beste theaters van Europa. De ronde gevel, de doordachte binnenindeling en de decoratie werden in binnen- en buitenlandse literatuur uitvoerig geprezen. Het publiek van de nieuwe schouwburg bestond vooral uit de Franstalige adel en burgerij die hier kon genieten van Franse en Italiaanse toneelstukken en opera's.

De Franse schouwburg zou echter steeds meer concurrentie ondervinden van het Vlaams theater. In 1933 zou het Théâtre Royal Français dan ook worden opgeheven en de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) nam zijn intrek in het theater van Bourla. In 1980, met de verhuis van het gezelschap naar een gloednieuwe schouwburg op het Theaterplein, kwam het theater leeg te staan. Tussen 1991 en 1993 werd het pand gerestaureerd en nadien terug in gebruik genomen.

Het Nederlandstalig toneel

De grote speellocaties werden gedomineerd door Franstalig theater. Nederlandstalig toneel werd beoefend door liefhebbersmaatschappijen bestaande uit ambachtslieden en kleine burgers. Ze traden vaak op in kleine, primitief uitgeruste lokaaltjes verspreid over de stad. Er zijn namen bekend van 'De Prins' aan de Rosier, 'De Konijnenpijp' aan de Kleine Markt en 'De Klok' aan Klapdorp. Ook de bovenzaal van het Vleeshuis, het Sint-Jorishof aan de Arenbergstraat en de Sodaliteit van de jezuïeten waren speellocaties. De belangrijkste locaties waren op dat moment echter het 'Groot' en het 'Klein Wafelhuis' op het Mechelseplein. Dit waren dansbarakjes die in 1826 tot schouwburg werden verbouwd. In 1846 werden ze afgebroken om plaats te maken voor de Sint-Joriskerk.

De belangrijkste toneelverenigingen als 'De Scheldegalm', 'Jong en Leerzuchtig', 'De Hoop' en 'De Dageraad' gebruikten van dan af het Théâtre des Variétés in de Schermerstraat dat in 1829 was opgericht als noodschouwburg. In 1850 vroegen Victor Driesen van De Dageraad en Jan Tillemans van De Scheldegalm een subsidie aan het Franstalige stadsbestuur. Dat wilde enkel instemmen als beide maatschappijen zouden samengaan en regelmatig zouden optreden. Zo ontstond in 1853 het eerste gesubsidieerde Nederlandstalige toneelgezelschap het 'Nationaal Toneel'.

Al snel rees de vraag naar een eigen volwaardige stadsschouwburg. In 1866 besloot het stadsbestuur tot de bouw van een Vlaamse schouwburg aan de Kipdorpbrug. Het gebouw in neorenaissancestijl was een ontwerp van Pieter Dens. De voorgevel werd gesierd met vier beelden van de dans, de muziek, de poëzie en de plastische kunsten. De zaal bood plaats aan 1200 personen en was gedecoreerd door de Parijse decorateurs Rubé en Chaperon. Het Antwerps atelier Celos & Bernier schilderde de achterdoeken en schermen. De foyer werd door August Piron verfraaid met een voorstelling van 'De aantocht van het Landjuweel in 1561'. Het gebouw werd in 1874 in gebruik genomen. Het Nationaal Toneel nam de benaming van het gebouw 'Nederlandsche Schouwburg' over voor het gezelschap. In 1903 werd daar - ter gelegenheid van het vijftigste jubileum - 'Koninklijk' aan toegevoegd.

Het programma van het gezelschap bestond zowel uit drama's als uit kleine zangspelen. In de beginfase beschikte de schouwburg over een orkest van vijftientwintig muzikanten en evenveel figuranten. Overdag oefenden zij hun gewone dagtaak uit en na vijf uur stonden zij ter beschikking van het theater. Ook de directeurs hielden er een andere dagtaak op na. Het geheel komt heden nogal amateuristisch over, maar ook toen al was het stadsbestuur niet tevreden over de kwaliteit van de gebrachte stukken. Zij vond dat het theater educatief en stichtend moest zijn. Over het algemeen waren de populaire, vaak uit het Frans vertaalde melodrama's echter exact wat de naar pure ontspanning zoekende toeschouwers wilden zien. Het publiek bestond uit kleine burgers die voordien vaak de variétés bezochten. Bepaalde gewoonten van het variété werden overgenomen in de schouwburg. Zo speelde tijdens de soms lange pauzes een orkest en werden, tot de Eerste Wereldoorlog, de toeschouwers die iets gingen drinken in de 'Caveau' of in een herberg in de omgeving door een luidende bellenman die de buurt doorkruiste er op gewezen dat de voorstelling opnieuw zou starten.

Niet enkel het stadsbestuur was teleurgesteld, maar ook diegenen die gehoopt hadden dat met de stichting van het Nationaal Toneel de opvoering van Vlaamse dramatische stukken gestimuleerd zou worden. Deze stukken werden slechts af en toe gespeeld. Ook de dramatische, soms bombastische speeltrant van de ongeschoolde acteurs droeg bij tot kritiek op de schouwburg. Bovendien kenden zij hun tekst vaak onvoldoende en spraken ze met een zwaar lokaal accent. Met de historische waarachtigheid van decors, kostuums en rekwisieten nam men het niet zeer nauw.

In 1906 trad directeur Frans Van Doeselaer, die al sinds 1882 aan het bewind was, af. De leiding werd overgenomen door August de Latin en Frans Van Laer. Langzaam maar zeker werd het literair gehalte van het repertorium op een hoger niveau getild, de speelstijl werd moderner en de uitspraak zuiverder. Stilaan werd acteren ook een echt beroep. Dat ook de smaak van het publiek evolueerde, blijkt uit het feit dat ondanks het gewijzigde programma de schouwburg een commercieel succes was.

Met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog werden de activiteiten tijdelijk stopgezet. Veel artiesten waren naar Nederland gevlucht. In de herfst van 1915 werd het spel geestdriftig hervat, maar pas in 1922 met het aantreden van Jan Oscar De Gruyter (1885-1929) als directeur herleefde het gezelschap. De nieuwe directeur leverde een strijd tegen de theatermentaliteit van het personeel en slaagde erin de opvattingen van Stanislavski - dat een acteur in de huid moet kruipen van zijn personage - ingang te doen vinden bij de compagnie. De gespeelde stukken waren modern en van hoog literair niveau. De decors werden gemoderniseerd en de spelers moesten algemeen Nederlands spreken. Bij het overlijden van De Gruyter in 1929 had het gezelschap zijn hoogste niveau tot dan toe bereikt. Toch volgde het publiek de artistieke wijzigingen van De Gruyter niet steeds. Een deel haakte af en zocht zijn toevlucht in het concurrerende volkstheater. Wel verloor de schouwburg zijn kleinburgerlijk karakter en de sfeer van het toneel en de zaal wijzigde volledig. Het theater was niet langer louter ontspanning, maar evolueerde naar een zuiver kunsteninstituut.

In 1934 verliet het KNS-gezelschap de schouwburg aan de Kipdorpbrug. Het nam zijn intrek in het Théâtre Royal aan de Komedielaats. Dat was ondertussen door de Franstaligen verlaten. Het gezelschap zou hier blijven tot 1980, tot de nieuwe stadsschouwburg aan het Theaterplein klaar was.

In 1935 kwam Joris Diels aan het hoofd van de groep. Wanneer zijn contract na drie jaar niet verlengd wordt, richt hij het Koninklijk Kunstverbond op en neemt met het nieuwe gezelschap zijn intrek in de Arenbergstraat. Een deel van het KNS-gezelschap ging met hem mee. Deze scheuring was een zware slag voor de KNS. Omdat het opnieuw slechter gaat met het theater trekt het stadsbestuur Diels opnieuw aan als directeur. De twee gezelschappen fusioneren.

In 1945 werd het Nationaal Toneel opgericht, waarbij het Gentse beroepsgezelschap, de Koninklijke Nederlandse Schouwburg, het Reizend Volkstheater en het Jeugdtheater in één gezelschap opgaan. Bedoeling was hoogstaand toneel te brengen in de Antwerpse en Gentse schouwburgen en rond te reizen in de rest van Vlaanderen. De KNS zou dit coördineren. Tegelijkertijd voorzag het besluit in het organiseren van opleidingsmogelijkheden voor acteurs en technici. In 1947 werd daarvoor de toneelschool Studio van het Nationaal Toneel - later de Studio Herman Teirlinck - opgericht.

De KNS ontwikkelde nu onder haar verschillende directeurs naar een groot en sterk traditioneel gezelschap dat een ruim theaterprogramma voor een breed publiek aanbood. Als reactie ontstond, in de jaren vijftig, een alternatief professioneel circuit, buiten de grote gesubsidieerde theaters. Hier ligt de oorsprong van het rijke en gevarieerde aanbod aan theatergezelschappen dat onze stad vandaag nog kent. Deze kleine gezelschappen wilden vormelijke en inhoudelijke vernieuwing in het theater brengen, weg van het gebeuren in de KNS dat zij vaak te conformistisch vonden. Ook de toename van de in de nieuwe toneelschool professioneel opgeleide acteurs die geen plaats vonden in de grote schouwburgen, heeft bijgedragen tot deze ontwikkeling. Door de beperkte financiële middelen brachten deze kleine gezelschappen hun stukken in kelders, op zolders en allerlei lokaaltjes en werden daardoor kamertheaters genoemd. Vanaf de jaren zestig zouden deze gezelschappen ook regelmatig een podium vinden in de culturele centra die her en der werden opgericht. Hun repertoire bestond uit avant-gardistische stukken. Inspiratie werd gevonden in het existentialisme dat uit Parijs kwam overgewaaid en het absurdisme. Vanaf 1964 krijgen ook deze kleine theaters subsidies en stilaan bestond er geen wezenlijk verschil meer tussen grote en kleine theaters. Opnieuw ontstaat er reactie met de opkomst van het vormingstheater: kritisch theater dat tot doel heeft het publiek politiek en sociaal bewust te maken.

Het jeugdtheater

Rond 1934 startte Jan Bergmans met de poppenkast 'Jan en To'. Hij werkte met traditionele draadpoppen, maar de poppenkast die hij gebouwd had was origineel en erg vernieuwend. Het was een trapgevelhuisje, waarvan het raam van de benedenverdieping de speelscène vormde. Door het venster bovenaan zag je het hoofd van de poppenspeler die - zichtbaar voor het publiek - het verhaal vertelde en de dialogen vertolkte. De voorstellingen van 'Jan en To' werden gegeven in allerlei bestaande en geïmproviseerde zalen.

Omstreeks 1937 ontmoette Jan Bergmans de actrice en omroepster Angèle Deelen en de acteur Lode Rigouts. Samen met hen startte hij 'De Zonnebloem', een organisatie waarmee ze poppenkastvoorstellingen en theater voor kinderen wilden geven. Speellocatie voor de nieuwe onderneming werd zaal Concordia in de Lange Gasthuisstraat. De stukken waren vrij gelijklopend met het repertoire van de poppenkast. Het doelpubliek was vooral volkse jeugd en kende onmiddellijk succes. Het gezelschap hield het initiatief twee seizoenen vol. Daarna werden de financiële lasten te zwaar. Op dat ogenblik was kinder- of jeugdtheater in West-Europa zo goed als onbestaande (een gelegenheidsstuk in het volwassenentheater, dat kinderen samen met hun ouders konden bezoeken, niet te na gesproken).

In het speelseizoen van 1942-1943 begon de Koninklijke Nederlandse Schouwburg met kindertoneel. Er werd daarvoor een afzonderlijk twaalfkoppig gezelschap opgericht. De voorstellingen bleven plaatsvinden in zaal Concordia. Het gebouw, in 1904 door Ernest Stordiau ontworpen, was toen reeds in sjofele toestand. Het had weinig technische mogelijkheden en een toneeltoren ontbrak. De stukken bleven voornamelijk bestaan uit gedramatiseerde sprookjes. Directeur Diels van de KNS gaf de leiding van het Jeugdtheater aan de jonge KNS-acteur en regisseur Fred Engelen. Hij bouwde het initiatief structureel uit en verrichtte veel regiewerk. Van bij het ontstaan van het Jeugdtheater nam ook actrice Corry Lievens een belangrijke rol in. Na de oorlog werd zij benoemd tot directeur van het dan zelfstandige en officieel erkende Jeugdtheater. Een functie die ze uitoefende tot 1967. Het gezelschap kreeg ook de stadsschouwburg op de Kipdorpbrug toegewezen als speellocatie.

Corry Lievens overleed in 1968. Acteur-regisseur Joost Noydens volgde haar op. Hij verruimde het repertoire, dat voornamelijk uit

sprookjes en avonturenverhalen bestond. Hij besteedde aandacht aan internationale ontwikkelingen en actuele maatschappelijke thema's. Naast kinderen moesten ook jongeren de weg naar het Jeugdtheater vinden.

In 1971 kreeg het Jeugdtheater de titel 'Koninklijk'. Noydens werd in 1987 opgevolgd door Walter Merhottein. Hij knoopte opnieuw aan bij de traditie van een groot repertoiregezelschap en ging een samenwerking aan met figurentheater Froe Froe. Na tien jaar werd hij opgevolgd door Barbara Wijckmans, die het gezelschap hervormde tot HETPALEIS, een groot kunstencentrum voor kinderen en jongeren.

In 1958 werd de huurschouwburg onverwacht om veiligheidsredenen gesloten en twee jaar later afgebroken. Het Jeugdtheater beschikte daardoor niet meer over een eigen theater en verhuisde van de ene locatie naar de andere. Er werd onder meer in de voormalige cinemazaal Majestic in de Carnotstraat en in de zaal van het Koninklijk Kunstverbond in de Arenbergstraat (de huidige Arenbergsschouwburg) gespeeld. In 1969 nam het Jeugdtheater zijn intrek in de Bourslaschouwburg, waar ook de KNS actief was. Ze moesten het podium dus delen. In 1980 verhuisden beide gezelschappen, samen met de stedelijke balletschool, naar de nieuwe stadsschouwburg aan het Theaterplein.

Het variététheater

Naast de officiële, gesubsidieerde theaters en gezelschappen groeide aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw het aantal café chantants, dans- en spektakelzalen enorm. Het waren commerciële ondernemingen die hun locatie verhuurden aan diverse amateurgroepen, rondreizende voor- en theatergezelschappen. Het merendeel van deze etablissementen bevond zich in het statiekwartier. In 1875 openden het Alhambratheater aan de De Keyserlei en spektakelzaal Champs Elysées in de Carnotstraat de deuren. Een jaar later volgde zaal Thalia, eveneens in de Carnotstraat. In de jaren daarna volgen onder meer El Bardo in de Sint-Jacobsmarkt, Eden in de Breydelstraat, Eldorado in de Van Wesenbekestraat, Valentino op de De Keyserlei, Scala in de Anneessensstraat en het Palais Indien. Er was in Antwerpen dus duidelijk geen gebrek aan zalen. De onderlinge concurrentie was dan ook groot. De zalen waren polyvalent. Er werd een ruime waaier aan spektakels aangeboden, bestaande uit revues, acrobatieën, sportmanifestaties,...

Omstreeks 1880 ontstond uit een mengvorm van huurschouwburgen en de meest luxueuze café chantants een nieuwe ontspanningsvorm voor de stedelijke burgerij, het variététheater. In deze locaties werd een directeur aangesteld die een gevarieerd programma moest samenstellen. Het publiek mocht zich verwachten aan een gevarieerd aanbod van opeenvolgende artiestengroepen die elk gedurende een tiental minuten een nummer brachten.

Verskillende nummers waren ontleend aan kermisattracties. In de loop van de negentiende eeuw werd de voor steeds meer getheatraliseerd. Men vond er theaterbarakken, waarin gesproken toneel en marionettentheater werd opgevoerd. Populair waren ook de mechanische theaters waar geëxperimenteerd werd met verlichting en de laatste visuele innovaties zoals de lanterna magica's en hun fantasmagorieën, fotografie en op het einde van de negentiende eeuw ook film. Het was ook op de voor dat de buitenlandse exploitanten vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw variétéprogramma's aanboden in houten barakken. Vanaf 1880 zouden de voorstellingen steeds vaker verplaatst worden naar huurzalen. Die werden vaak ingericht met oriëntalistische interieurs om een exotische droomwereld te creëren. Ook circusnummers hadden hun invloed op het programma, evenals revuestukken en het klassiek theater. Dit resulteerde in een spectaculaire mengelmoe van acts, bestaande uit gymnasten, acrobaten, illusionisten, poppentheater, ballet, zangers, demonstraties van wetenschappelijke nieuwigheden en uitvindingen, freakshows, komieken, exotische dansen, pantomimes, decorama's, panorama's, enzovoort. De acts werden gebracht door meerdere artiestengroepen en muzikaal afgewisseld met nummers gespeeld door het huisorkest. Daardoor verschilt het variététheater van de huurschouwburg, waar één gezelschap het programma voor de hele avond verzorgde. Men ging op zoek naar steeds spectaculairdere sensaties en de laatste nieuwigheden. Het was niet ongewoon dat voorartiesten, operazangers, revueartiesten, enzovoort in het variététheater werkten - als bijverdienste of voor de publiciteit.

Eén van de nieuwe uitvindingen die in het variététheater werd vertoond was de film. Vanaf 1896 toonden rondreizende exploitanten er de eerste films en al snel verwierven ze een vaste plaats in het programma. Door de oorlog viel het aanbod aan films terug, omdat er geen distributie was. Voor het variététheater was de oorlog geen doodsteek. Veel artiesten vonden enkel hier

nog een bescheiden bron van inkomsten. Voor de bezoekers was het variététheater één van de weinige plaatsen waar ze het oorlogsleed even aan de kant konden schuiven. Na de oorlog kreeg het variététheater heel wat concurrentie van andere ontspanningsvormen. Vele variétézalen evolueerden in het interbellum tot cinemazalen, sportpaleizen of dancings. Het werd ook steeds moeilijker de sensatiezucht van de toeschouwers te beantwoorden.

Uitzondering hierop vormden de Ancienne Belgiquezalen die net in deze periode, tussen 1937 en 1939, in Brussel, Antwerpen en Gent de deuren openden. Ze waren eigendom van de broers Mathonet. De broers hadden aan het begin van de jaren twintig al een aantal variétézalen in Brussel, Antwerpen en Luik. De drie zalen werden gekenmerkt door eenzelfde interieur: lange tafels die dwars voor het podium stonden en een galerij. Boven het podium werd telkens een panorama met zicht op een oud stads gedeelte aangebracht. Artiesten tekenden er vaak om in de drie zalen op te treden. Na 1945 vonden er steeds meer muziekconcerten plaats en werden er geregeld revues vertoond. De Antwerpse vestiging die zich aan de Kipdorpvest bevond, wordt tegenwoordig gebruikt als kledingzaak, zonder ingrijpende interieurwijzigingen. De oorspronkelijke gebouwen werden in 1902 ontworpen door Frans Van Dijk voor de Société Nouvelle du Centre d'Anvers, als directeurswoning en drukkerij van de krant 'La Metropole'. In 1937 werd het pand gedeeltelijk gesloopt en door de Ukkelse architect Chabot verbouwd tot brasserie met spektakelzaal.

In de jaren zestig zou er naast de concurrentie van de nieuwe ontspanningsvormen zoals cinema en sport, nog die van de televisie bijkomen. Ook de strengere veiligheidsvoorschriften waren voor veel van deze theaters nefast. De Hippodroom aan de Leopold de Waelplaats bijvoorbeeld sloot zijn deuren in 1958, waarna het gebouw verkommerde en uiteindelijk in 1972 werd afgebroken. Oud België hield het vol tot 1979 toen het door het stadsbestuur gesloten werd.

POPPENSPEL

Vanaf het einde van de middeleeuwen waren er beroespoppenspelers actief in de Nederlanden. Deze vorm van vermaak was rond 1600 nog niet veralgemeend in onze gewesten, maar vanaf dan nam het aantal voorstellingen snel toe. Het groeiend belang blijkt onder andere uit het feit dat poppenspelers in Antwerpen ook in de reglementen worden genoemd, naast andere vormen van vermaak. In deze reglementen wordt bepaald dat de poppenspelers over een vergunning moesten beschikken. Op deze manier kon gecontroleerd worden of zij de aalmoezeniers hun bijdrage betaalden. Aangezien poppenspelers in steden en dorpen geen alledaags verschijnsel waren werden hun voorstellingen ongetwijfeld druk bezocht. Zij richtten zich dan ook op alle leeftijdscategorieën en alle sociale lagen.

Voor 1800 waren deze beroespoppenspelers rondreizende entertainers die optraden op kermissen en feesten. Ze speelden zowel in openlucht als binnenshuis, bijvoorbeeld in herbergen. Zij genoten weinig aanzien en werden als vreemdelingen vaak zelfs wantrouwend bekeken. De poppenspelers speelden meestal met een beperkt aantal poppen en hadden waarschijnlijk dus ook een beperkt repertorium. Aanvankelijk werd zelfs geen verhaal verteld, maar liet men de marionetten allerlei kunstjes opvoeren. Daarna ging het vaak om kluchten die allerlei vormen van ongewenst gedrag vertoonden. Dit gebeurde met moraliserende bedoelingen om door deze slechte voorbeelden de toeschouwers duidelijk te maken wat de juiste manier van handelen was. Vaak werd er geïmproviseerd op mondeling overgeleverde volksverhalen en gedrukte tekstjes uit volksboekjes. De improvisaties waren vaak doorspekt met maatschappijkritiek en spot ten aanzien van kerkelijke en wereldlijke leiders. Voor de reformatietijd was dit heel normaal, maar na de beeldenstorm aanvaardden absolutistische heersers en de heroplevende katholieke kerk niet langer dat ze op de korrel werden genomen. De optredens van de poppenspelers werden daardoor – net als die van de rederijkers – een tijdlang bemoeilijkt. Rond 1594 kwam er een heropleving.

Rondtrekkende spelers uit de 'commedia dell'arte'-traditie hebben in de zeventiende eeuw in belangrijke mate bijgedragen aan de popularisering van het poppenspel. Dit was een kluchtspel met vaste figuren met kenmerkend uiterlijk en karakter, op vaste thema's, variërende handelingen en geïmproviseerde dialogen. Rond 1630 verschenen ze in onze gewesten. Eén van de figuren uit

de commedia dell'arte, de boertige Pulcinella, zou in onze streken zelfs zijn naam geven aan een synoniem voor marionet, poesjenel. De term komt reeds voor in 1697 en was 25 jaar later al algemeen verspreid.

In de loop van de twintigste eeuw nam de belangstelling voor het poppenspel geleidelijk af. Onder andere weinig vernieuwingen in het repertoire en de concurrentie van andere vormen van vrijetijdsbesteding zoals cinema gaven het rondreizend poppentheater na de Tweede Wereldoorlog uiteindelijk de doodsteek.

Vaste marionettentheaters verschenen pas in de negentiende eeuw. Er wordt voor het eerst naar verwezen in Consciences 'Geschiedenis mijner Jeugd'. Hij beschrijft hoe hij omstreeks 1820 op zondagen en soms ook op donderdagen naar een poesjenellenkelder in de Bogaerdestraat ging. Op dat ogenblik bestonden er blijkbaar reeds meerdere van deze vaste poppentheaters. Antwerpen speelde een pioniersrol in de ontwikkeling van vaste theaters. In steden als Brussel en Gent ontstonden ze pas een dertigtal jaren later. Enkel in grote steden was er voldoende vraag om een vast poppentheater leefbaar te maken.

Vaste poppentheaters werden niet uitgebaat door beroepspoppenspelers. Vaak werden ze opgericht uit economische noodzaak, als bijverdienste. De spelers waren dan ook meestal afkomstig uit de lagere sociale klasse. Omwille van de kostprijs werd telkens in een kelder opgetreden. Zij richtten hun theatertje met beperkte middelen in naar het voorbeeld van de rondreizende spelers. Ook poppen werden vaak op creatieve wijze nagemaakt. Deze nieuwe marionetten werden op hun beurt vaak geïmiteerd door andere lokale spelers, waardoor lokale tradities konden ontstaan. De oudst bewaarde Antwerpse poppen hebben één stang aan de kop en één aan de rechterhand. In de negentiende eeuw werden de verhalen gebaseerd op mondeling overgeleverde verhalen en op teksten in goedkope volksboekjes. Veel startkapitaal was er voor dergelijke onderneming niet nodig en daardoor breidde deze vorm van vermaak snel uit. Het ontstaan van deze poppentheaters viel samen met de afschaffing van de zondagsscholen door de Fransen. De vrijetijd die voor kinderen en jongeren was vrijgekomen werd door zakelijk ingestelde poppenspelers met marionettenspel ingevuld. Op deze manier werden de deugnieten van straat gehouden. Het publiek bestond

grotendeels uit kinderen. Eens volwassen haakten zij meestal af. Enkel het poppentheater in de Repenstraat slaagde er vanaf ongeveer 1870 in om een publiek van verschillende leeftijden aan te spreken.

De poppenspelers in vaste poppentheaters waren geen beroepsspelers. Ze waren dus vaak minder bedreven dan hun rondtrekkende collega's. Ook hun poppen waren vaak minder verfijnd. Omdat zij optraden in hun eigen woonplaats, in hun eigen buurt, hadden zij wel een andere relatie tot de samenleving en het publiek. Zij kenden hun meestal trouwe toehoorders en hun leefsituatie waardoor er een bijzondere wisselwerking ontstond tussen spelers en publiek. De spelers gaven hun ongezouten mening over het leven en de maatschappij, de toeschouwers reageerden vaak spontaan op de vertoning waarop de spelers dan opnieuw konden inpikken. Zowel spelers als toeschouwers behoorden tot de lagere sociale klassen.

Rond 1870 moesten vele poppentheaters de deuren sluiten, omwille van de crisis en de verpaupering van het publiek. Nochtans ontstond in deze periode één van Antwerpens beroemdste poppentheaters. In 1862 kreeg Charles Janssens toelating om een poesje te openen in de Repenstraat. Hij was schoenmakersgast en begon in het poppentheater om extra inkomsten te genereren. Hij nam de poppen over van Neel Stoelbinder en bracht poppentheater voor kinderen, uitsluitend jongens. Vermoedelijk in de jaren 1870 verkocht hij zijn poesje aan Josephine Distelmans. Zij slaagde erin naast kinderen ook volwassenen naar de kelder te krijgen door de grappen en grollen in de kinderverhalen af te stemmen op het begripsvermogen en de interesses van volwassenen. De Reep evolueerde naar een volkstoneel voor jong en oud. De andere poppentheaters bleven hun activiteiten toespitsen op kinderen.

In 1888 nam schoorsteenveger Leopold Pasmans de poesje over. In 1853 had hij reeds een poppentheater in het Sint-Andrieskwartier en vanaf 1880 ook één in het schipperskwartier in de Kaasstraat. Lange tijd sprak Pasmans alle rollen zelf met voor elke pop een eigen stem, intonatie, uitspraak en woordenschat. Zijn medewerkers moesten enkel de poppen bewegen. Pasmans schreef boeken vol speelteksten die gebruikt werden bij het voorbereiden van de voorstelling. Later zou zijn dochter Josephine dit van hem overnemen. Een uur voor de voorstellingen kwamen de twee assistenten van Pasmans bij hem thuis waar de speeltekst, een

korte samenvatting van het verhaal, werd voorgelezen. De rest van de voorstelling werd ter plaatse geïmproviseerd. Zo ontstonden oneindige variaties op eenzelfde thema.

Deze vorm van volksvermaak en de theaters waarin het plaatsvond, werden door de hogere sociale klassen erg gewantrouwd. Auteur Georges Eekhoud (1854-1927) was één van de eerste burgerlui die naar de poesjevoorstellingen kwam. Meer nog dan in het poppenspel zelf, was hij geïnteresseerd in het publiek dat hij, mits een kleine opleg, mocht gadeslaan vanachter de schermen. In 1884 schreef hij over zijn ervaringen, waarna ook andere burgerlui in de poesjekelder afdaalden. Omdat velen toch benauwd waren van de talrijk aanwezige proletariërs, gebeurde het vanaf de jaren 1880 steeds vaker dat de kelder afgehuurd werd voor privévoorstellingen. Tijdens deze vertoningen kreeg het burgerlijke publiek – zonder dat zij hiervan op de hoogte waren - een aangepaste versie van het traditionele poppenspel te zien. Deze voorstellingen waren karikaturen van het originele poesjespel, gekenmerkt door overdreven vulgaire gedragingen en extreem platvloers taalgebruik. De teksten waren volledig uitgeschreven en werden gewoon afgelezen waardoor de spontaniteit verloren ging. De bourgeoisie zag in deze voorstellingen een bewijs van de verhevenheid en deugdelijkheid van de eigen cultuur. De humoristisch opgevatte poesjeprogramma's vol dubbelzinnige opmerkingen, spot en dialectwoorden die speciaal voor deze privévoorstellingen werden gemaakt versterkten dit gevoel nog. Pas nadat het poesjebezoek bij de bourgeoisie was ingeburgerd, begon in de jaren 1890 ook de middenklasse privévoorstellingen te organiseren. Ook bij hen voedde het hun bekrompen superioriteitsgevoel ten aanzien van de lagere klasse.

Tegelijkertijd nam de interesse van het volk voor de gewone voorstellingen af en evolueerde de poesje van de Repenstraat terug naar een kindertheater. Ook Louis Dechamps die de poesje in 1903 van zijn schoonvader overnam kon het tij niet keren. Op dat ogenblik waren er nog slechts vier andere kleine poppentheaters. Het trouwe poesjepubliek stierf stilaan uit en de jonge generatie toonde meer interesse in de cinema dan in het poppentheater. In 1926 stopte Louis Deschamps met de publieke voorstellingen. Enkel de privévoorstellingen bleven, hoewel ook daar de belangstelling sterk terugliep. Reeds rond de eeuwwisseling had het poppenspel een ruimere bekendheid gekregen en werd het binnen het culturele milieu erkend als een

artistiek en folkloristisch gegeven. In 1930 kocht het Genootschap Poesjenellenkelder Antwerpen, een vereniging rond de rijke industrieel en mecenas Frans Franck (1872-1932), het gebouw in de Repenstraat, samen met de poppen, decors en rekwisieten van Dechamps, en redde daarmee de poesje van een definitieve sluiting. Op termijn bleven enkel de voorstellingen voor groepen behouden. In 1956 droeg de vzw De Poesje van Antwerpen haar bezit over aan de stad.

Paul Van Bogaert, één van de poppenspelers in de Poesje, verliet in 1933 de kelder en startte zijn eigen theater, samen met zijn schoonbroer Jozef-Judocus Van Campen en met financiële steun van journalist Jan de Schuyter. Aanvankelijk gaven zij voorstellingen in de kelder van de woning van de familie Van Campen. In 1949 verhuisde het gezelschap naar de Sint-Niklaasplaats, waar ze nog steeds optreden.

CINEMA

Verskillende ontwikkelingen gingen vooraf aan het ontstaan van de cinema. Een belangrijke stap was de uitvinding van de kinoscoop in 1891 door Edison. Dit was een individuele kijkmachine. In het kastje werd een celluloidfilm door een elektrische motor aangedreven. Dankzij een gloeilamp die door een lens scheen, kon de kijker via een kijkgaatje naar beelden op de film kijken.

In 1895 ontwierpen de gebroeders Lumière de cinematograaf waarmee men beelden op de muur kon projecteren. De eerste voorstelling werd op 28 december 1895 in Parijs gegeven. In België vond de eerste vertoning op 1 maart 1896 plaats in de Koningsgalerij in Brussel. De filmpremière in Antwerpen vond plaats op 25 april 1896 in de Gramayestraat 10 in een oude paardenstal. Een ticket kostte niet minder dan 1 frank en was dus niet voor iedereen weggelegd. Vanaf eind mei werd de prijs gehalveerd.

De film kende een snelle verspreiding via het circuit van de kermissen, stadsfeesten en variétézalen. In 1898 deden de eerste cinemabarakken hun intrede op de Sinksenfoor. Hun aantal steeg stelselmatig. In 1907 dongen 20 exploitanten mee voor 7 plaatsen. Op dat ogenblik waren filmvertoningen reeds stevig ingeburgerd. Tijdens stadsfeesten werden gratis voorstellingen gegeven in openlucht. In musichalls werden films tussen het bestaande

programma van liederen, humor, acrobatie en dans geschoven. De eerste locatie waar dit gebeurde was wellicht de Scala van Alphonse de Gunst in de Anneessensstraat in 1898. Tegen 1907 draaide er ook filmpjes in El Bardo op de Sint-Jacobsmarkt, El Dorado in de Van Wesenbeekstraat, Théâtre des Variétés op de Meir en in Café Arabe op het Astridplein.

In 1907 opende op de hoek van de Appelmansstraat en de De Keyserlei de eerste permanente bioscoop in Antwerpen. In 1908 waren er reeds een handvol plaatsen waar de Antwerpenaar permanent films kon bekijken en tegen Wereldoorlog I was dat aantal verveelvoudigd. De eerste bioscopen waren feest- en theaterzalen die omgebouwd werden. Losse tafeltjes en stoelen werden vervangen door klapfauteuils en boven het podium kwam een scherm.

De eerste zaal die speciaal voor filmprojectie werd opgetrokken was Ciné Lux in de Provinciestraat in 1913. De eerste bioscoopzalen vestigden zich rond het Centraal Station, vooral aan het Statieplein, De Keyserlei, Carnotstraat, Anneessensstraat en Appelmansstraat. In 1914 waren er 31 verschillende bioscoopnamen in Antwerpen. In 1916 waren er reeds 50 officieel geregistreerde zalen in Antwerpen en de randgemeenten. Ook in volle oorlog werden nog nieuwe cinema's geopend: Anvers Palace, ciné Zoologie en Eden. Hoewel deze zalen louter bestemd waren voor de projectie van film gebruikte men nog steeds de vormtaal van de theaterschouwburg. Vrijstaande bioscopen kwamen in Antwerpen niet voor. De toegang van de cinema lag meestal aan een hoofdstraat, terwijl de zaal werd ingepast in het achterliggende bouwblok. De ingang werd gemarkeerd door een luifel met de naam van de cinema in neonletters en met geschilderde reclamepanelen erboven. In het voorportaal bevond zich een glazen hokje voor de ticketverkoop. In de vitrines tegen de zijmuren hingen foto's en affiches van de draaiende en verwachte films. Via glazen deuren kwam men in een vestibule die toegang gaf tot de zaal en – indien aanwezig - het balkon waar zich de beste plaatsen bevonden. De interieurinrichting met een podium en gordijn was eveneens ontleend aan het theater.

Bij de opkomst van de vaste bioscopen ontstond een opsplitsing tussen filmpaleizen in het centrum en wijk- en dorpszalen. Dit weerspiegelde zich in zaalcomfort en de toegangsprijs. In de jaren 1920 kwam er een systeem om bewegend beeld en geluid synchroon te laten lopen. De geluidsfilm was duurder en was

daarom eerst in de centrumzalen te zien. Tot dan ondersteunden bands en muzikanten de film. Vele wijk- en dorpszalen schakelden pas midden jaren dertig over op de geluidsfilm.

Naarmate de publieke belangstelling groeide, werden de zalen ruimer en beter ingericht. Zichtbaarheid, comfort, veiligheid, circulatie en akoestiek kregen meer aandacht. In de jaren dertig waren Leon Stynen en Leopold Van den Broeck de spilfiguren. De aandacht voor ornamentiek vervaagde en maakte plaats voor een functionele vormgeving. Tussen 1935 en 1938 bouwde en moderniseerde Van den Broeck maar liefst zes bioscopen: de Scala (1935), Studio Mory, ciné Astra en ciné Capitole (1936), ciné Centra en Festa (1937). Kenmerkend is het gebruik van indirecte verlichting, meestal neon, dat verborgen zat in profiellijsten of lichtgrotten. Zijn handelsmerk waren lichtkolommen in paddestoelvorm. Zijn aandacht voor zichtlijnen en akoestiek blijkt uit zijn voorkeur voor waaier- en taartvormige zalen. Enkel van de Festa bleef het interieur gedeeltelijk bewaard.

In 1935 ontwierp Stynen de Rex aan de De Keyserlei, met zijn opvallende, strakke luifel met de naam 'Rex' in rode neonletters. De Rex was toen de modernste zaal van Antwerpen. Ze werd opgericht door een concern rond Paul Doisy. In 1944 vernietigde een V-bom het gebouw. Onder leiding van Georges Heylen werd de cinema heropgebouwd naar de originele plannen van Stynen. Bij de heropening twee jaar later was het complex technisch de best uitgeruste bioscoop in Antwerpen.

Georges Heylen (1911-1995) was een belangrijk figuur tijdens het gouden tijdperk van de cinema. Via zijn schoonfamilie bezat hij aandelen in Ciné Rex. Hij werd lid van de directieraad en later directeur. Tijdens de oorlog controleerde de Duitse bezetter de filmdistributie. Toch bleven mensen naar de cinema gaan. Na de bevrijding herleefde de filmbranche en werden er opnieuw Amerikaanse films gespeeld. Wel lanceerde de Amerikaanse filmstudio's het systeem van het parallel spelen. Daarbij werden films over meerdere bioscopen verspreid. Cinema Rex moest daardoor zijn filmtitels delen met cinema Capitole.

Heylen was het er niet mee eens. De volgende twintig jaar begon hij aan een veroveringstocht waarbij hij de concurrerende zalen opslokte. Uiteindelijk groeide de Rex Ciné nv uit tot meer dan veertig vennootschappen die alle centrumzalen en de meeste randzalen controleerde. Ook in wijkzalen toonde Heylen interesse.

Het was immers goedkoper wanneer men een film voor langere tijd huurde. Door te beschikken over verschillende soorten zalen kon men een film doorgeven van een A- naar een B-zaal en ten slotte naar een wijkzaal. De looptijd van een film was toen nog veel langer.

In de jaren zestig en zeventig begon het bioscoopbezoek af te nemen. Het Rex-concern leek daar echter weinig last van te hebben. De ene zijn dood was immers de andere zijn brood. Klanten van de failliete wijk- en dorpscinema's waren potentiële klanten voor Heylen. Toch begreep Heylen dat ook hij het zuiniger aan moest doen. Hij bezuinigde op het onderhoud van de zalen, de vernieuwing van de apparatuur en publiciteit.

Tegelijkertijd moest Heylen een antwoord bieden op de filmclubs, filmfestivals en alternatieve bioscopen die in dezelfde periode opkwamen en een specifiek cliënteel bedienden. Hij installeerde kleine clubzaaltjes in de kelders van zijn bioscooppark. Ook de terugloop van producties die grote zalen lieten vollopen moest hij ondervangen. Het balkon en de benedenverdieping van de grote zalen werden vanaf nu opgesplitst als afzonderlijke cinemazalen.

Midden jaren tachtig leek voor Heylen het ergste voorbij. De kleine bioscopen, op Cartoon's na, waren geliquideerd en in de meeste Belgische steden had één grote speler het monopolie in handen. In Antwerpen was dat het Rex-concern. Enkel de Calypso slaagde erin zich daarnaast overeind te houden. Toch was het Rex-concern niet meer wat het geweest was. Aan de buitenzijde leek er niet veel aan de hand, maar binnenin was het vergane glorie. Ook de geluids- en beeldkwaliteit was er stelselmatig op achteruit gegaan.

De cinemabezoekers waren steeds vaker kinderen en studenten, een jong publiek dat de goed uitgeruste cinemazalen in de stadsrand verkoos boven de oubollige bioscopen in het centrum. Deze evolutie had Heylen totaal gemist. Dit in tegenstelling tot de familie Bert-Claeys die inspeelde op de tendens van schaalvergroting en internationalisering. Klein begonnen met de overname en opsplitsing van de ouderlijke bioscoop in Harelbeke (1970), groeide de onderneming uit met de bouw van onder meer de Pentascoop in Kortrijk (1975), de Decascoop in Gent (1981) en de Kinopolis in Brussel (1988). Met zijn vijftientig zalen had de familie op dat moment het grootste filmcomplex in Europa. Nadruk lag op comfort en geavanceerde technische installaties. Ook in parkeergelegenheid werd geïnvesteerd, omwille van de

excentrische ligging. Het succes van deze ondernemingen blijkt uit het feit dat voor het eerst sinds de Tweede Wereldoorlog de Belgische bioscoopcijfers opnieuw stegen. De volgende locatie voor het oprichten van dergelijk multiplex was Antwerpen. In 1989 reeds ging de firma Bert-Claeys op zoek naar een locatie in de stad. Uiteindelijk krijgen zij in 1992 een vergunning voor de bouw van het Metropoliscomplex aan de Groenendaallaan.

Door een verouderde infrastructuur, slechte investeringen en financiële tegenslagen verkeerde het Rex-concern omstreeks 1990 in grote financiële moeilijkheden. De ene zaal na de andere verdween: Odeon (1984), Capitole (1987), Festa, Vendôme en Astra (1991), Rubens, Astrid, Savoy en Sinjoor (1992), Wapper, Tijn, Brabo (1993) gingen dicht. Op 25 augustus 1993 liet de stad beslag leggen op de cinema's van de Rex-keten als onderpand voor achterstallige vermakelijkheidstaksen. Op 3 september ging het Rex-concern failliet. De uitverkoop van zijn onderneming heeft Heylen niet meer bewust meegemaakt. Hij leed aan Alzheimer en stierf op 2 november 1995.

De afbraak van cinema Rex, Metro, Ambassade, Sinjoor, Odeon en feestzaal Goya begon op 22 oktober 1995. Op het perceel bouwde een promotor in opdracht van het Franse Gaumont een nieuw winkel- en cinemacomplex dat opende in 1997. In 2004 werden de zeventien zalen verkocht aan UGC.

In de schaduw van Metropolis en UGC gedijen ook opnieuw speciaalzalen: Cartoon's, het filmmuseum, Centrum voor filmcultuur, filmvertoningen in culturele centra,... zijn slechts enkele voorbeelden.

Veel van het eens rijke cinepatrimonium is ondertussen verdwenen. Talrijke bioscopen zijn gesloopt of onherkenbaar verbouwd. Enkele zijn beter bewaard gebleven doordat ze een herbestemming kregen, waarbij het interieur van het complex al dan niet gevrijwaard werd. Voorbeelden zijn de culturele centra in Berchem en Deurne, oorspronkelijk cinema's Corso en Rix. Theaterzalen Monty en Elckerlyck waren in een vorig leven eveneens bioscopen, net als de veilingzalen Campo en Bernaerts die respectievelijk zijn ondergebracht in de cinema's Berchem Palace en Tokio. Pax Willibrordus werd het productiecentrum en schouwburg van het gezelschap van Jan Fabre. Ondertussen kregen een aantal cinema's zelfs de status van beschermd

monument, zoals cinema Pax in de Lange Dijkstraat, de Festa in de Offerandestraat en de Roma aan de Turnhoutsebaan.

MUZIEK

De speellieden

In de middeleeuwen werden beroepsmuzikanten speellieden genoemd. Ze waren – zeker sinds het begin van de zestiende eeuw - verenigd in de gilde van Sint-Job en Maria Magdalena. Vanaf 1519 had die een eigen kapel in de Sint-Jacobskerk. De gildeleden moesten van elk optreden dat ze verzorgden een halve stuiver afstaan voor het onderhoud van en de erediensten in deze kapel. Om in de gilde te worden opgenomen moest een speelman Antwerps poorter zijn, een bekwaamheidsproef afleggen en een inkomrecht betalen. Als men geen lid was van de gilde mocht men niet op feesten spelen, de grote jaarmarkten uitgezonderd. Op overtredingen stonden boetes of de verbeurdverklaring van de instrumenten van de speelman. Een gildemeester mocht één keer om de twee jaar een leerling aannemen. Deze kon na twee jaar een proef afleggen om vrijmeester en lid van de gilde te worden.

Een bevoorrechte groep onder de speellieden waren de gezworen stadsmuzikanten. Zij hadden meer aanzien dan zelfstandige speelmannen. Tussen 1403 en 1415 zijn de eerste stadsspeellieden in dienst gekomen. Ze bleven in de stadsrekeningen voorkomen tot de afschaffing van de gilde door de Fransen in 1796. Tot 1751 gebeurde de benoeming op basis van een rekwest van de kandidaat. Soms liet men de kandidaten ook een proef afleggen. Aanvankelijk waren de stadsmuzikanten met vier, later met vijf. Vanaf 1550 werd ook een aspirant-stadsspeelman aangesteld die in functie trad van zodra één van de gezworenen stierf of de groep verliet. Vanaf 1620 telde de stad zes speellieden. De oudste onder hen was steeds de leider van het korps en deed de onderhandelingen met het stadsbestuur. Naast de stadsspeellieden waren er ook nog twee trompetters in stedelijke dienst, als torenwachter van de Onze-Lieve-Vrouwekerk. Zij behoorden echter tot het lager stadspersoneel. Bij brand sloegen zij alarm door op hun trompet te blazen. Bij zwaar onweer, oorlog of pest riepen ze de klokkenluiders samen om de zware stormklok te luiden. Behalve stadsspeellieden die in ensembleverband optraden, betaalde de stad ook beiaardiers en organisten.

Zoals andere stadsdienaars droegen de stadsspeellieden een tabbaard als ambtsgewaad, gedecoreerd met een verguld zilveren juweel met het stadswapen. Na overlijden moest dit kostbare sieraad worden ingeleverd. Ook de instrumenten van de stadsspeellieden bleven eigendom van de stad en moesten bij overlijden of vertrek worden teruggegeven. De stadsmuzikanten bespeelden verschillende, vooral luide instrumenten. Aanvankelijk waren dat vooral blaasinstrumenten als zinken, schalmeien en trombones, omdat deze staand en lopend konden worden bespeeld. Snaarinstrumenten waren er zeker vanaf 1550 bij, maar werden binnenshuis bespeeld, bijvoorbeeld tijdens banketten op het stadhuis.

De taken van de stadsspeellieden waren bijzonder divers. Zij speelden 's avonds voor het stadhuis voor de burgers, wat men het 'laweyt' noemde. Daarnaast traden zij aan bij blijde intredes, processies en ommegangen. Ze ondersteunden belangrijke verplaatsingen van de magistraat en beklemtoonden zo diens rang en waardigheid. Ook hoog bezoek werd ingehaald op muziek van de stadsspeellieden om hen de nodige eer te bewijzen. De stadsspeellieden speelden dan ook een belangrijke rol in het prestige en het imago van de stad.

Andere vaste betrekkingen konden speellieden vinden bij het leger of de vloot, privaatkapellen van vorsten, edellieden, personen van aanzien of instellingen zoals de naties van de vreemde kooplieden. Deze muziekkapellen reisden mee rond en fungeerden bij allerlei gelegenheden. De inzet van speellieden bij het leger was zeer belangrijk. Muziek werd ingezet voor het handhaven van het gezag en de orde in de stad. Veel gebruiken waren afgeleid van militaire muziek, zoals het bespelen van trompetten en pauken bij plechtige gelegenheden, of trommels en fiffers als marsmuziek voor de schuttersgilden. Militaire trompetters stonden in hoog aanzien. Het gebruik van trompetten was dan ook streng gereguleerd.

Een speelman moest alle instrumenten kunnen bespelen. Enkel luit- en klavierinstrumenten vormden een specialisatie. Gezien de veelsoortige opdrachten was het repertoire zeer uitgebreid. Speellieden werden zowel door notabelen en burgers in de stad, als door boeren op het platteland gevraagd om bruiloften en feesten, maar ook begrafenissen te begeleiden. Ook in optochten, processies en ommegangen kregen ze een belangrijke rol. Vrije speellieden mochten enkel op privé-feesten optreden, al werden zij soms ingeschakeld om de stadsspeellieden te versterken bij grote openbare feestelijkheden waarvoor veel muzikanten nodig waren.

Antwerpen kende veel speellieden. Naast de stadsspeellieden waren er heel wat vrije muzikanten en regelmatig kwamen er speellieden van buiten de stad. Deze grote toevloed wordt onder meer verklaard door de traditie van Antwerpse processies en ommegangen die veel muzikanten naar de stad brachten. Bovendien konden speellieden enkel in grote steden zoals Brussel, Antwerpen en Brugge een bekwaamheidsdiploma bij de corporatieve instellingen behalen. De aanwezigheid van zoveel speellieden zorgde ervoor dat kleinere steden losse speellieden in Antwerpen kwamen rekruteren. De speellieden bespeelden niet alleen muziekinstrumenten, ze bouwden ook violen, luiten, schalmeien en zinken. Er was in Antwerpen een bloeiende industrie van muziekinstrumenten. Bovendien vormde de grote vraag een stimulans voor de ontwikkeling van de muziekdrukken. De stadsspeellieden vormden een ensemble en ook de losse speellieden verenigden zich soms in groepen.

De beiaard

Beiaarden zijn typisch voor de Nederlanden. Ze deelden de dag in, maar vermaakten ook de burgers. Voor velen onder hen was het gedurende eeuwen de muziek die ze het vaakst hoorden. Klokken bestaan al eeuwenlang, als rond 1500 in Vlaanderen het idee ontstaat om ze uit te bouwen tot muziekinstrumenten. De eerste klokken dateren van zo'n 2000 jaar voor Christus en zijn gevonden in China. Via de Egyptenaren, Grieken en Romeinen zijn ze in onze streken terecht gekomen omstreeks de vierde eeuw. Aanvankelijk hadden ze een religieuze functie en werden gebruikt om gelovigen op te roepen voor de eredienst. Onder Karel de Grote (ca. 742-814) werd dit gebruik zelfs officieel verplicht. Op het einde van de dertiende eeuw werden de klokken gekoppeld aan mechanische uurwerken en gebruikt bij de tijdsaanduiding. Met de opkomst van de steden werd de signaalfunctie van klokken dus ruimer dan het louter religieuze. Ook om te waarschuwen voor storm en brand, of om het openen en sluiten van de stadspoorten aan te kondigen, werden ze gebruikt. Daardoor nam het aantal klokken in één toren toe.

Er zijn veel manieren om een klok te laten klinken. Samengevat waren luidklokken meestal zwaaiende klokken met een klepel in het midden. Deze klokken galmen lang na. Uurklokken en beiaardklokken daarentegen moeten zeer precies zijn. Ze hangen daarom stil en worden aangeslagen door middel van een hamertje of door de klepel tegen de klok te trekken.

Pas in de tweede helft van de vijftiende eeuw evolueren de klokken van louter gebruiksvoorwerpen naar primitieve muziekinstrumenten. Op dat moment was namelijk de techniek geperfectioneerd om klokken te vervaardigen en te stemmen. Eenvoudig uitgelegd goot men de klokken via de verloren wastechneek. Nadat de gietfouten waren weggeslepen en de klok was gepolijst, kon men de klok gaan stemmen. Het bepalen van de juiste tonen gebeurde op het gehoor, door middel van een stemvork of een muziekinstrument. Correcties werden aangebracht door op bepaalde plaatsen aan de binnenzijde van de klok metaal weg te frezen. Wanneer klokken bedoeld waren voor een beiaard moesten ze ook nog eens op elkaar afgestemd worden.

De eerste muziekjes die op de beiaard gespeeld werden waren korte, eenvoudige melodietjes voorafgaand aan de uurslag. Door deze voorslag wisten burgers dat ze zich moesten klaar houden om de slagen te tellen als ze wilden weten hoe laat het was. De meeste torenuurwerken hadden op dat ogenblik immers nog geen wijzers. De voorslag werd geproduceerd door het mechanisme van het torenuurwerk via een speeltrommel te verbinden met de klokken.

In de speeltrommel waren evenveel sporen als er klokken waren. Daarin werden op regelmatige afstand gaatjes aangebracht waarin men pennetjes kon steken. Bij het draaien van de trommel tilden deze pennetjes een hefboom op, verbonden met het hamertje dat de klok aansloeg. Zo was het mechanisch klokkenspel geboren. Om van melodietje te veranderen werden de pennetjes verstoken. Een werkje dat nauwkeurigheid vereiste, want een pennetje dat niet juist was geplaatst betekende een verkeerde noot of een verkeerd ritme. Het versteken van de noten om een andere melodie te krijgen was de taak van de horlogemaker of gebeurde soms ook door de beiaardier.

Vanaf het laatste decennium van de vijftiende eeuw waren er ook klavieren waarmee men de beiaard manueel kon bespelen. In de loop van de zestiende eeuw kende de beiaard met klavier een snelle verspreiding. Pas in de zeventiende eeuw werd de techniek van het klokken gieten helemaal op punt gesteld. De gebroeders Hemony waren de belangrijkste klokkengieters van België en Nederland. De beiaard kende zijn hoogtepunt omstreeks 1750. Verschillende steden beschikten over meerdere beiaards, die met elkaar concurreerden.

In 1457 installeerde Antwerpen een stadsuurwerk in de noordertoren van de kathedraal, de stadstoren. Met de opkomst van de steden ontwikkelde zich een levenswijze waarbij een nauwkeurige tijdsaanduiding belangrijker werd. De eerste stedelijke uurwerken bevonden zich op torens. Niet alleen omdat ze op die manier van verre goed hoorbaar en goed zichtbaar waren, maar ook omdat torens voldoende plaats boden om de aandrijfmechanismes te laten aflopen. Niet enkel de kathedraal had een torenklok, bijvoorbeeld ook het beursgebouw, het tapiissierspand en de Sint-Jacobskerk moeten er één gehad hebben. Rond het midden van de zestiende eeuw ontstond de functie van stadshorlogemaker. Michiel de Kempenere was de eerste in Antwerpen. Zijn taak bestond erin de horloges van de Onze-Lieve-Vrouwetoren, de beurs en het oude stadhuis op te winden, te onderhouden en indien nodig te herstellen. Tegen het begin van de zestiende eeuw bezat de stad een diatonische voorslag.

Reeds in de veertiende-eeuwse stadsrekeningen werd er melding gemaakt van klokken. Onder meer de stormklok 'Orida' van Gerardus de Leodio uit 1306. In de vijftiende eeuw hingen kerk en stad – want de toren deed ook dienst als stedelijk belfort – meerdere klokken bij. Bijvoorbeeld 'Gabriël' en 'Carolus'. De eerste was een stormklok uit 1569, gemaakt door de gebroeders Hoerken, die later in de beiaard zou worden geïntegreerd. Carolus bestaat ook nog. Die klok werd in 1507 door Willem en Gaspar Moer gegoten in opdracht van de kerkmagistratuur. Het was een uur- en alarmklok. Op het einde van de vijftiende eeuw hingen in de nog onvoltooide noordertoren van de kathedraal twaalf tot vijftien luidklokken.

In de stadsrekeningen wordt er in 1431 reeds een onderscheid gemaakt naar verloning tussen 'beyren' en 'luyen'. Gezien het aantal klokken in de toren was het mogelijk om klokken te bespelen. Toch was dit nog geen traditioneel beiaardspel. De beiaardiers waarover in de Antwerpse kronieken sprake is waren waarschijnlijk klokkenluiders die verschillende klokken tegelijk deden luiden en mogelijk op die manier reeds een primitieve melodie konden weergeven. Men kon de klokken ook aanslaan met houten hamers, een praktijk die in voege bleef tot de invoering van het klavier. De oudste vermelding daarvan komt uit Antwerpen en dateert uit 1482.

Tot de Franse Revolutie had de kathedraaltoren twee beiaarden: de kapittelbeiaard of kerkbeiaard en de stadsbeiaard of kermisbeiaard die zich een verdieping hoger bevond. Afhankelijk van het religieus of wereldlijk karakter van de gelegenheid werd één van beide beiaarden bespeeld. De eerste stadsbeiaardier, Samson van Solbrecht, werd in 1540-1541 ingehuldigd. Met deze benoeming ontstond de traditie om de twee beiaarden door één persoon te laten bespelen. Hij kreeg zowel een wedde van de stad als van de kerk. Daarbij kwamen nog vergoedingen voor extra spel, bijvoorbeeld tijdens processies en ommegangen of opdrachten voor gilden en broederschappen. Een extra dienst was ook de verplichte aanwezigheid op de toren bij zwaar onweer. Vanaf 1732 behoorde ook het versteken van de voorslag tot zijn takenpakket.

De klokken van beide beiaarden werden in 1654-55 gegoten door de gebroeders Hemony. De toon van de kapittelbeiaard was een halve toon dieper en het gewicht van de klokken was daardoor ook zwaarder. Hemony vervaardigde voor de kerk tweeëndertig klokken. De bestaande Carolusklok diende als basis en ook de luidklokken 'Thomas' en 'Maria', respectievelijk vervaardigd in 1563 en 1549, werden in de beiaard geïntegreerd. Op verschillende tijdstippen werden nog discantusklokjes toegevoegd (in totaal vijf), zodat de beiaard in 1767 uit veertig klokken bestond. Voor de stadsbeiaard goten de gebroeders Hemony eveneens 32 klokken. Die reeks werd in 1658 uitgebreid met vijf basklokken. François Hemony goot er vier van, de vijfde was 'Gabriël' uit 1459, de oude storm- en uurklok. In 1751 werden drie discanthusklokjes toegevoegd zodat de stadsbeiaard als eerste uit veertig klokken bestond. Een toren die tachtig beiaardklokken bevatte was op dat moment een unicum voor de toenmalige beiaardwereld.

De Franse Revolutie was een zware klap voor veel beiaarden. Overal werden torens leeggeroofd en de klokken versmolten voor de oorlogsindustrie. De beide klokkenspelen van de kathedraal bleven bewaard. De beiaarden van de Sint-Jacobskerk en de Sint-Michielsabdij werden op dat moment wel vernield. Ook Sint-Andries beschikte over een beiaard, maar die ging verloren bij de instorting van de toren in 1755. In de loop van de achttiende eeuw verminderde de belangstelling voor beiaarden en het klokkenspel. Pas halfweg de negentiende eeuw kwam er opnieuw interesse, dankzij de Mechelse stadsbeiaardier Adolf Denijn en zijn zoon Jef. Op het einde van de negentiende eeuw werden er zelfs nieuwe beiaards geplaatst. In Antwerpen plaatste men in die periode van

neogotiek een beiaard in de Sint-Catharinakerk op het Kiel en in het districtshuis van Borgerhout.

Hoewel de beiaarden van de kathedraal op het einde van de achttiende eeuw gespaard bleven van plundering, begon wel het verval van de kapittelbeiaard. De kerk beschikte over steeds minder middelen en de toren werd eigendom van de stad. Enkel de stadsbeiaard werd nog bespeeld. Na de Eerste Wereldoorlog werden verscheidene klokken uitgeleend aan andere parochies. Met uitzondering van de luidklokken werden de overige klokken van de kapittelbeiaard naar beneden gehaald en op de binnenkoer van de dekenij gezet. Het klavier schonk men aan het Vleeshuis. Ook na de Tweede Wereldoorlog werden verscheidene klokken uitgeleend.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog werden verschillende klokken van de Sint-Catharinakerk in Hoogstraten geroofd door de Duitsers. De rest werd vernield bij het bombardement op de kerk in 1944. De kerk en de toren werden heropgebouwd. Toen men vernam dat de vroegere kapittelbeiaard van Antwerpen in onbruik was geraakt, stelde men de vraag of die beiaard in de nieuwe toren mocht hangen. In 1957 kwam men tot een akkoord. De uitgeleende klokken werden teruggevraagd, maar men kreeg er slechts 24 terug. Nog twee Hemony luidklokken – die onmisbaar waren voor de beiaard – werden uit de toren gehaald. Zesentwintig Hemonyklokken werden aan Hoogstraten gegeven. Twee klokjes barstten bij de herbestemming en werden hersmolten. Om de beiaard van Hoogstraten te vervolledigen werden nieuwe klokken gegoten. De resterende zes luidklokken in de kathedraal doen nog steeds dienst, evenals de stadsbeiaard.

Muziek in de kerk

Kerken en kloosters waren gedurende eeuwen belangrijke plaatsen voor het muziekleven. Hier kwamen alle groepen uit de samenleving in contact met muziek. Naar de kerkmuziek van de vroege middeleeuwen kunnen we slechts raden. In de negende eeuw wordt het repertoire van liturgische zangen echter zo groot dat de behoefte ontstond om deze op te tekenen. De oudst bewaarde notaties in de Lage Landen dateren uit de elfde eeuw.

Van de vroege middeleeuwen tot de twintigste eeuw was het gregoriaans, een eenstemmig liturgisch gezang in het Latijn, de officiële zang voor missen in de katholieke kerk. Daarnaast werden in belangrijke kerken soms ook meerstemmige (oftewel polyfone)

composities uitgevoerd. Vaak werden ze instrumentaal begeleid. In 1410 gaf een pauselijke bul de toestemming om polyfone muziek te zingen in de kapellen van de broederschappen in de Antwerpse kathedraal. In de vijftiende en zestiende eeuw speelden componisten in de zuidelijke Nederlanden een belangrijke rol in de ontwikkeling ervan. De Lage Landen vormden toen het centrum van de Europese muziekcultuur. Hier werden meerdere generaties componisten geboren en opgeleid die met hun polyfone composities faam verwierven tot ver buiten de landsgrenzen. De kapittel- en collegiale kerken speelden hierbij een belangrijke rol. Voor Antwerpen was vooral de kathedraal belangrijk.

De belangrijkste muzikale positie werd ingenomen door de zangmeester of cantor. Hij had de leiding over de zangers, koralen of koorknappen, de organist en later ook de instrumentisten. Hij bepaalde het niveau van het muziekleven. De kanunniken die het koor vormden werden verondersteld aanwezig te zijn bij de verschillende missen en getijden. Zij zaten in het koorgedeelte en stonden in voor de uitvoering in het gregoriaans. Onder hen bevonden zich zangers van de verschillende stemtypes. Bij speciale gelegenheden werden extra musici geëngageerd onder de in de stad werkende speellieden. Dit gebeurde waarschijnlijk vooral bij de uitvoering van meerstemmige muziek tijdens de diensten.

De koralen waren koorknappen. Waarschijnlijk al in de twaalfde eeuw bestonden er koraalscholen. De kinderen leerden er lezen en schrijven en ze werden in muziek onderwezen. De oprichting van deze scholen gebeurde niet enkel op initiatief van de geestelijke overheid. Via stichtingen en schenkingen stonden ook rijke weldoeners in voor de opleiding van de jonge zangers. De jongens waren gemiddeld tussen de negen en elf jaar als ze begonnen. De koralen namen tijdens de liturgische diensten bepaalde delen van de gregoriaanse gezangen voor hun rekening. In Antwerpen waren er onder meer koraalhuizen op de Groenplaats, Melkmarkt en in de Jezusstraat. De jongens werden door de cantor voorgedragen aan het college van kanunniken. Die beslisten op basis van een stemproef. Vaak ging men ook buiten de stad op zoek naar jong talent. De stembreuk betekende het einde van het verblijf in de koraalschool. Na hun opleiding konden de jongens zanger worden in een kapittelkerk of hofkapel. Hun opleiding was tamelijk veelzijdig waardoor de besten onder hen ook als componist aan de slag konden. Koralen die niet voor een voortzetting van hun muzikale carrière kozen, konden een studiebeurs krijgen voor het seminarie of de universiteit, werden bij een ambacht geplaatst

of keerden terug naar hun ouders. De eerste aanwijzingen voor de vervanging van koorknapen door vrouwen dateren van de late achttiende eeuw.

Niet alleen kwamen grote groepen mensen in de kerk in contact met liturgische muziek, ze namen er ook aan deel. Zowel individueel als via broederschappen en gilden namen de burgers het initiatief om bepaalde religieuze diensten te organiseren en te laten opkluisen. Bovendien waren vooral vanaf de zestiende eeuw bepaalde functionarissen, zoals de zangmeester, de zangers, de organist en de klokkenluider, vaak gehuwde leken.

Het beschikbare muzikale repertorium was zeer groot. De muziekdruk, uitgevonden omstreeks 1501, zorgde voor een snelle verspreiding ervan. In Antwerpen werd al in het begin van de zestiende eeuw muziek gedrukt. De gekendste uitgever is waarschijnlijk Phalesius, die zich in 1582 in Antwerpen vestigde. De stad stond toen bekend om de uitzonderlijke kwaliteit van de drukken. De kerk was de grootste afnemer. Door de aanwezigheid van deze muziekuitgeverijen en door de talrijke handelsbetrekkingen was tegen het einde van de zestiende eeuw alle belangrijke kerkelijke polyfonie in Antwerpen beschikbaar. Talrijke bundels met buitenlandse religieuze muziek werden hier ingevoerd, gedrukt of herdrukt. Ook composities van lokale musici, vooral missen en motetten, werden hier uitgegeven. Deze componisten waren vaak als organist of zangmeester werkzaam. Zo was Jacob Olbrecht bijvoorbeeld vanaf 1492 zangmeester van de kathedraal en componist John Bull was er in 1616 organist.

Naast de vocale muziek speelde ook orgelmuziek een belangrijke rol in de kerk. Orgels waren reeds gekend bij de Grieken. Via de Romeinen zou het orgel onze streken bereiken. Omstreeks 1300 waren in sommige grote kerken al orgels aanwezig. In de daarop volgende eeuwen werden het pedaal en de registers ingebouwd en het klavier uitgebreid. Verbeteringen, vooral door toedoen van bouwers uit de Nederlanden en Duitsland, zorgden ervoor dat het orgel rond het midden van de zestiende eeuw zijn definitieve vorm kreeg. Deze werd in de barokperiode en ook later nog geperfectioneerd. De orgels in onze monumentale kerken dateren vaak uit deze periode. Waarschijnlijk het meest indrukwekkende is dat van de Sint-Pauluskerk. Het oorspronkelijke instrument van Nicolaes van Haegen werd in 1730-31 uitgebreid door Jean Baptiste Forceville. De orgelkast is ontworpen door Erasmus Quellinus en gebeeldhouwd door Peter I Verbruggen. In de kathedraal was

kort na 1400 al een orgel aanwezig. Het huidige orgel dateert uit 1567, maar werd in de jaren 1654-60 volledig vernieuwd door de Antwerpse orgelbouwer Pieter Lanoy. De kast werd ontworpen door Erasmus Quellinus en gestoken door Peter I Verbruggen. In de negentiende eeuw werd het instrument verplaatst en binnenin volledig vernieuwd. Eeuwenlang kreeg de organist van de kathedraal een woning op de Groenplaats ter beschikking. Hij speelde voor, na en tijdens de diensten. Hij hield ook toezicht op de staat van het orgel. Het stemmen ervan gebeurde dan weer door een plaatselijke orgel- of clavecimbelbouwer. De organist werd bijgestaan door een orgelblazer, die de blaasbalgen bediende.

Kamermuziek

In de middeleeuwen was niet-professionele muziek alleen zichtbaar aan het hof en in adellijke kringen. Dankzij de bloei van Antwerpen als internationale handelsmetropool raakte ook de burger betrokken bij het muziekbedrijf. In hun woningen trachtten zij immers de luxe van de hoogste kringen na te bootsen, onder meer door het beoefenen van polyfone gezangen. Meerstemmige liedboeken kenden dan ook een groot succes aan het einde van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw. Door de muziekdruk raakten ze op steeds grotere schaal verspreid.

Lange tijd bestond er een dubbele houding ten opzichte van muziek en het bespelen van muziekinstrumenten. Niet-kerkelijke muziek stond niet in hoog aanzien. Vooral instrumentale muziek werd in een negatief daglicht gesteld. Ze werd geassocieerd met 'varende luyden' die volgens de gegoede klassen niet enkel een liederlijk leven leidden, maar ook spotten met de kerkelijke overheid. Een groot deel van deze muzikanten waren geen christenen of maakten als zwerver geen deel uit van de christelijke samenleving. Tegelijkertijd werd het beoefenen van muziek wel beschouwd als een nobel tijdverdrijf. De beeldende kunsten van de zestiende eeuw reflecteren de dubbelzinnige houding tegenover instrumentale muziek.

Toch wijzen bronnen er op dat al in de veertiende eeuw burgers voor hun vermaak naar instrumenten grepen. De muziekdruk gaf een extra stimulans. Vooral klavierinstrumenten met snaren waren in trek. Dit instrument behoorde niet tot het standaardinstrumentarium van de speelman en kende in de late veertiende en vijftiende eeuw een steeds ruimere verspreiding.

Op die manier kon de burger zich distantiëren van ondeugden als luiheid, mateloosheid en zinnelijkheid, die hij met rondtrekkende speellieden associeerde. Daarnaast werden deze instrumenten in verband gebracht met geleerde muziekopvattingen en wiskunde. Antwerpen speelde een belangrijke rol in de ontwikkeling van dit luxe-instrument. Jacob Aelbrechts was één van de eerste klavecimbelbouwers. Hij wordt in 1542 voor het eerst als klavecimbelbouwer vermeld. De beroemdste familie klavecimbelbouwers is de familie Ruckers die in de zestiende en zeventiende eeuw in Antwerpen werkzaam was. Ook blokfluiten, luiten en gamba's, eveneens instrumenten die niet door de speelman werden gebruikt, werden door de burgers bespeeld. Het gebruik van instrumenten was erg aan modes onderhevig. Zo zal in de achttiende eeuw de piano haar intrede doen en later ook de gitaar en de harp.

Er werd ook gemusiceerd in kleine stadspaleizen van patriciërsfamilies. Burgers van aanzien kwamen er samen en musiceerden onderling voor het plezier of gaven concerten in besloten kring. De mannelijke burger vond ook muzikaal vermaak binnen een aantal verenigingen, zoals broederschappen, genootschappen en rederijkers. Tot de eerste helft van de negentiende eeuw vond muziekbeoefening vooral plaats in beperkte kring, binnen de muren van burgerlijke salons. Vanaf het midden van de negentiende eeuw werd gelijkaardige muziek ook populair in eethuizen en drankgelegenheden. Ze leeft er tot na de Tweede Wereldoorlog verder als salonmuziek.

Opera

Opera ontstond omstreeks 1600 in Italië. Het intensieve verkeer tussen Italië en de Nederlanden zorgde ervoor dat onze streken snel in contact kwamen met het nieuwe genre. De schaarse gegevens uit de beginperiode duiden er echter op dat opera niet meteen aansloeg en een snelle verspreiding kende. De godsdienstoorlogen en de contrareformatie vormden geen goede voedingsbodem voor de introductie van het nieuwe wereldlijke genre. Toch werden er in Antwerpen opera's opgevoerd. De in 1661 geopende schouwburg van de Aalmoezeniers in de Oude Voetboog op de Grote Markt werd in 1682 immers 'de Opera' genoemd. Voorafgaande benamingen als 'Académie de Musique' en 'Teatrum musicale' wijzen er eveneens op dat in het lokaal van de boogschuttersgilde niet enkel toneel werd gespeeld. Ook de rederijkers organiseerden zangspelen in een zaal in de Beurs. In

Brussel en Gent werden op dat ogenblik ook opera's uitgevoerd, respectievelijk in een lokaal aan de Hooikade en in de zaal van de Sint-Sebastiaansgilde op de Kouter. In 1680 componeerde de Bruggeling Karel Hacquart zijn 'triumferende Min', een opera met Nederlandse tekst. Het zal honderd jaar duren voor een Vlaamse componist opnieuw een Nederlandstalige opera componeert.

In 1709 verhuisde het theater van de aalmoezeniers - en dus ook de opera - naar het tapissierspand. Het repertoire en de zangers en gezelschappen kwamen uit Frankrijk en Italië. De theaterorkesten daarentegen bestonden uit Antwerpse muzikanten die ook elders in de stad bedrijvig waren, hetzij als muzikant, hetzij als stadsspeelman, hetzij als beide. Ook hier waren de opvoeringen een gebeuren voor de hogere maatschappelijke klassen, aristocratie en hoge burgerij. Een opera organiseren was duur omwille van het samengaan van verschillende kunstvormen: vocale en instrumentale muziek, dans, drama, schilderkunst, enzovoort. Van meer volkse pogingen tot oorspronkelijke Vlaamse opera of vertalingen in het Nederlands vindt men in deze periode slechts sporadisch vermeldingen.

Op het einde van de achttiende eeuw wordt de locatie te klein bevonden. Vanaf dan wordt er gediscussieerd over de oprichting van een nieuwe schouwburg. Uiteindelijk zal Bourla in 1827 de opdracht tot de bouw ervan krijgen. In afwachting neemt het aalmoezenierstheater zijn intrek in het Théâtre des Variétés in de Maarschalk Gerardstraat. Het nieuwe classicistische theater van Bourla, het 'Théâtre Royal Français' of de 'Fransche Opera', werd in 1832 in gebruik genomen. De zaal was veel groter en de orkestbezetting veel uitgebreider dan voordien.

Net als in het tapissierspand kwam in het 'Théâtre Royal' bijna alleen het Franse en Italiaanse repertoire aan bod. Sporadisch werd er een Nederlandstalige voorstelling gegeven. Het Nederlandse en Duitstalige operarepertoire, of opera's in Nederlandse vertaling, werden vooral in gelegenhedenzalen gespeeld. Vanaf 1850 werden een aantal doelbewust Vlaams gezinde initiatieven genomen, zoals de opvoering van 'Jozef in Egypte' van Méhul door de rederijderskamers 'De Hoope' en 'Rhetorika'. 'Liefde van de duivel', een werk van Albert Grisar werd gespeeld door 'de Dageraad'. In 1865 was in het Brusselse Alhambratheater zelfs een Vlaams operagezelschap opgericht, dat wgens gebrek aan subsidies ter ziele ging.

In 1853 was in Antwerpen in het Théâtre des Variétés het 'Nationaal Vlaamsch Tooneel' opgericht. Deze instelling bracht ook Vlaamse zangspelen. Toen het gezelschap in 1870 de nieuwe Nederlandse schouwburg aan de Kipdorpbrug betrok legde de magistraat de opvoering van Vlaamse zangspelen zelfs op als voorwaarde. Voortaan moest het gesproken toneel regelmatig afgewisseld worden met zangspelen en lyrische drama's. In de praktijk kwam daar weinig van terecht. Bovendien zat het geïnteresseerde en kapitaalkrachtige publiek in de Franse Opera.

In 1890 kwam het tot een discussie tussen de directeur van de Franse Opera en zijn orkest. Die eindigde in een collectief ontslag. Het begin van het einde van de Franse Opera. De muzikanten stapten naar Edward Keurvels, de orkestmeester van het 'Nationaal Tooneel'. Keurvels zag dit als een gelegenheid om het lyrisch drama als vast onderdeel van het theaterprogramma van de Nederlandse Schouwburg op te bouwen. In samenspraak met Peter Benoit stelde hij dit voor aan zijn directeur Van Doeselaer. Die stemde in op voorwaarde dat de stad met een speciale subsidie over de brug zou komen. Dat gebeurde en in september ging men van start met 'Charlotte Corday' van Peter Benoit. In de seizoenen 1890-93 stonden een hele reeks lyrische drama's in het Nederlands op de programmatie. Het was echter geen succes bij het publiek, waardoor het experiment in 1893 werd stopgezet.

In datzelfde jaar schrijven zowel Peter Benoit als de internationaal beroemde bas Henry Fontaine een brief aan het stadsbestuur om toelating en steun te vragen voor de oprichting van een Vlaamse opera. In zijn schrijven spreekt Benoit ook over een 'latertijds te voltrekken tempelgebouw'. Dit resulteerde op 3 oktober 1893 in de oprichting van het 'Nederlandsch Lyrisch Tooneel'. Van bij het begin was het Lyrisch Toneel qua repertoire Germaans gericht. Nederlandstalige opera's en opera's in Nederlandse vertaling stonden centraal. Ook recenter werk en producties van eigen bodem werden opgevoerd.

Op 29 december 1899 kondigde burgemeester Van Rijswijck de bouw van een nieuwe schouwburg aan. Het LyrischToneel moest de zaal in de Nederlandsche Schouwburg immers delen met het gesproken toneel en kon daardoor niet spelen op de meest winstgevende dagen. Verschillende locaties werden naar voor geschoven voor de oprichting van het gebouw, onder andere het stadspark. Uiteindelijk werd gekozen voor de toenmalige Kunstlei, de huidige Frankrijklei. Op de plek waar de overdekte markten

(Criée) stonden. Die waren verhuisd naar de Van Wesenbeekstraat. Het werd een monumentaal gebouw in Beaux-Artstraditie. In 1907 opende de Vlaamse Opera met een voorstelling van 'De Herbergprinse', geregisseerd door de componist Jan Blockx. Sinds 1904 was er aan gebouwd geweest. Het ontwerp was van stadsbouwmeester Alexis Van Mechelen, vanaf 1905 bijgestaan door Emile Van Averbek. In 1920 veranderde de naam van de instelling in 'Koninklijke Vlaamse Opera'. Na de fusie in 1981 tussen de Koninklijke Vlaamse Opera van Antwerpen en Gent is de opera in Antwerpen gekend als 'Vlaamse Opera Antwerpen'. In 2004 sloot de opera voor een grondige renovatie die drie jaar zou duren. De techniek werd gemoderniseerd, het podium kreeg een bijzonder zijtoneel en er kwam een nieuwbouw voor de kantoren en werkruimtes.

Concerten

Lange tijd heeft muziek een dienende functie gehad. Ofwel begeleidde ze erediensden, ofwel luisterde ze feesten op. Pas stilaan werd het beluisteren van muziek de reden waarom mensen zich op een bepaalde plaats verzamelden. De muziek die in huiskamers, aan hoven en in verenigingen werd gespeeld, was eerder vermaak. De optredens waren kleinschalig en slechts toegankelijk voor een select publiek. Echte openbare concerten waren tot de negentiende eeuw zeldzaam. Bovendien waren er in Antwerpen ook geen speciaal daarvoor gebouwde concertzalen. Optredens vonden plaats in een theater of in besloten of halfbesloten kring.

Het kijken naar muzikanten, dat nu bij het bezoeken van een muziekvoorstelling hoort, werd lang als eigenaardig en zelfs ongepast ervaren. Muzikanten werden vaak weggestopt achter een gordijn of in de coulissen. Ons huidig concertleven waarbij men naar een openbare ruimte gaat en een ticket koopt, is dan ook het resultaat van een langzame ontwikkeling, onder invloed van zowel muzikale als maatschappelijke elementen.

Het ontstaan van de opera was een belangrijke factor in deze ontwikkeling. Mensen gingen naar muziektheaters om naar de muziek te luisteren, maar tegelijk ook om naar de dramatische gebeurtenissen op het podium te kijken. Een andere stimulans waren de maatschappelijke veranderingen. Tegen het einde van de achttiende eeuw waren schouwburgen luxe-oorden geworden, waar gestreden werd om de loges om zijn aanzien te

onderstrepen. Met de Franse Revolutie werden echter alle door de adel en clerus gepatroneerde instellingen afgeschaft. Opera en orkest werden staatsinstellingen, die naast inkomsten uit ticketverkoop ook subsidies kregen.

Vanaf de negentiende eeuw ontstonden heel wat artistieke initiatieven in het burgerlijk milieu van groothandelaars, zakenmensen, makelaars en renteniers. Zo vinden we onder de stichters en bestuurders van de Antwerpse harmonieën zowel gegoede middenstanders als academisch gevormden en edelen terug. De sociale herkomst van de muzikanten is moeilijker te achterhalen, maar uit enkele prenten is af te leiden dat harmonieën geen volkse aangelegenheid waren. Met de afschaffing van de gilde van de speellieden door de Fransen, waren ook heel wat muzikanten werkloos geworden. Ze richtten samen met welgestelde burgers muziekmaatschappijen op om zelf concerten te organiseren. Vanaf het midden van de negentiende eeuw evolueerden deze semi-professionele harmonieën enerzijds naar kleine orkesten die een groot repertoire aankonden en anderzijds naar volkse harmonieën en fanfares.

Ook militaire korpsen hebben inspirerend gewerkt op het ontstaan van deze amateuristische muziekgenootschappen. Er zijn zowel overeenkomsten op het vlak van repertorium als bezetting. De militaire muziek kreeg rond 1800 een nieuw modieus karakter, onder meer door het gebruik van Turks slagwerk zoals cimbalen, grote trommen en triangels. Om niet overstemd te worden, namen ook veel nieuwe blaasinstrumenten in gebruik. Daardoor werden de ensembles groter en aantrekkelijker en werden militaire kapellen meer en meer gevraagd om feestelijkheden op te vrolijken. In Antwerpen, als garnizoensstad, waren er heel wat militaire muziekkapellen die daarvoor konden worden ingezet. De populariteit straalde ook af op de burgerlijke muziek, waar dezelfde instrumenten hun intrede deden. Het ensemble ging van kleine groepen tot de symfonieorkesten die wij vandaag nog kennen.

Vanaf 1830 zagen meer en meer harmonieën en fanfares het licht. In de periode 1860-80 was er een explosie van het aantal muziekverenigingen. Daarna blijft het aantal toenemen, maar minder spectaculair. Vanaf het midden van de eeuw startte ook een beginnende democratisering van het muzikaleven. Het aantal arbeiders-muzikanten werd steeds groter, ook door de opkomst van socialistisch geprofileerde harmonieën en fanfares. De

muziekmaatschappijen en militaire orkesten speelden aanvankelijk vooral concerten in open lucht. Vaak in parken die met dit doel waren aangelegd. Later werden in of nabij deze parken zalen gebouwd. De eerste concertzalen zoals wij ze nog kennen. Naast concerten vonden er bals plaats. Ook werden kiosken opgericht waar gespeeld kon worden, onder andere op de Groenplaats, de Kioskplaats, in het Stadspark en in het Albertpark.

In Antwerpen waren er heel veel ensembles, zoals uit de onderstaande voorbeelden blijkt. In 1790 bestond reeds het Concert Bourgeois dat haar zetel had in de bovenzaal van de Oude Beurs. In 1794 werd het initiatief door de Fransen opgedoekt. Uiteindelijk zal hieruit in 1800 de Société des Amateurs de Musique groeien die haar concerten en bals in de Sodaliteit organiseerde. In 1807 neemt de Société Philharmonique de fakkel over. In 1813 scheidt een groep zich van deze maatschappij af om de Société Olympique te vormen. Deze bestond uitsluitend uit liefhebbers en stopte haar activiteiten in 1822 omwille van financiële problemen. De Société d'Orphee werd in 1838 opgericht en bestond uit muziekliefhebbers die zich in orkestspel bekwaamden en een koor oprichtten om liefdadigheidsconcerten te kunnen geven. Het in 1845 opgerichte Société des Dames de la Charité was een koor. Het was lang niet het enige koor in de stad. In 1842 bestond reeds de Réunion Lyrique en in 1844 waren de zangkoren Société Gretry, L'Echo de l'Escaut en Scheldezones ontstaan. In 1845 volgde Les Jeune Bardes en een jaar later Société Mehul, Voor Tael en Kunst en Liedertafel Teutonia. De koren Société Mozart en Société Philomélie werden respectievelijk in 1847 en 1848 gesticht. Een jaar later volgden de Société des Symphonies en Fanfares de la Willibrord. In 1852 werd de Cercle Artistique, Littéraire et Scientifique d'Anvers gesticht. De in 1842 gestichte Association Royal de Sociétés Lyriques werd er in opgenomen. Van bij de opening van de dierentuin werd er al muziek gemaakt, meestal door militaire kapellen van het garnizoen, maar vanaf 1857 beschikte de Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde ook over een eigen harmonie.

Vooraf in de jaren 1860-70 werden er veel festivals georganiseerd. Elke reden was goed: gemeentefeesten en kermissen, jubilea, nationale en religieuze feesten,... Ze werden ook door steden ingericht om toeristen aan te trekken. Tijdens zo'n festival vormde de deelnemende maatschappijen een optocht naar het gemeentehuis of het lokaal van de inrichtende maatschappij,

waar elk korps een voorstelling gaf. Daarna volgde de medaille uitreiking en vaak ook een openluchtfest en vuurwerk.

In het begin van de negentiende eeuw deed de zaal van de Sodaliteit dienst als concertzaal. De Société Philharmonique beschikte vanaf 1814 over een eigen concertzaal in de Arenbergstraat. Het was de eerste volledig door privé-initiatief uitgebate locatie. De Société d'Harmonie beschikte in 1814 al over een eigen zomerlocatie in het Hof Ter Beke aan de Markgravelei. Vanaf 1843 werd de zaal van de Cité aan de Oudaan, voluit de 'Cité de Commerce et d'Industrie d'Anvers' voor muziekkuitvoeringen gebruikt. Deze was in 1843 gebouwd op de terreinen van de voormalige augustijnenabdij. Het complex bevatte naast een bazar, overdekte markthallen, winkels en café-restaurants ook een grote feest- en tentoonstellingszaal. Deze winkelgalerij aan de Oudaan was een ontwerp van architect Cluysenaer die ook de Sint-Hubertusgallerij in Brussel ontwierp. Na de brand van de Beurs in 1858 werd de handelsbeurs echter naar hier over gebracht, zodat alleen de Salle Philharmonique en het Théâtre Royal als concertlocaties overbleven. Er ontstond een grote behoefte aan nieuwe locaties. Daarom hadden er concerten plaats in de tentoonstellingszaal van het Museum aan de Venusstraat. In 1846 kreeg de Société d'Harmonie een nieuw zomerlokaal aan de Mechelsesteenweg, dat echter uitsluitend door deze maatschappij werd gebruikt. In 1860 werd de concertzaal van de Sodaliteit heropend. Na de inwijding in 1864 van het winterlokaal van de Société Royale d'Harmonie aan de Oudevaartplaats en in 1865 van de zaal van de Cercle Artistique Littéraire et Scientifique in de Arenbergstraat werd de zaal van de Sodaliteit opnieuw minder belangrijk voor concerten. In 1897 werd in de dierentuin een feesthal ingehuldigd, zodat het orkest een eigen concertzaal had en niet langer afhankelijk was van het weer. In 1960 werd die vervangen door de Koningin Elisabethzaal. Ook de marmeren zaal werd meer en meer ingeschakeld, vooral voor intiemere concerten. Ook in de salons van het Provinciaal Gouvernement en de foyer van het Théâtre Royal werd kamermuziek gebracht.

De belangrijkste negentiende-eeuwse muziekmaatschappij was de Société d'Harmonie d'Anvers. Ze werd gesticht in 1814 en rekruteerde haar leden uit de (hogere) burgerij. In 1829 krijgt ze van Willem van Oranje het predicaat 'Koninklijk'. Van bij haar ontstaan gaf de harmonie zomerconcerten in het Hof ter Beke aan de Markgravelei. Deze concerten waren een grote trekpleister

voor de Antwerpse bourgeoisie. Toen de locatie te klein werd, kocht de Koninklijke Maatschappij der Harmonie de gronden aan het huidige Harmoniepark. Er werd een architectuurwedstrijd uitgeschreven om een architect aan te duiden. Het moest een gebouw worden van één bouwlaag waarin een grote balzaal met uitzicht op de tuin moest worden ondergebracht, een buffetzaal, een gelagzaal, een vergaderzaal, een biljartzaal (die ook gebruikt kon worden als rookzaal), een opslagplaats voor decors en een logement voor de conciërge en de tuinier. Uit de drie inzendingen werd het ontwerp van Pieter Dens gekozen. Later, in 1889, werd ook de uitbreiding van de feestzaal aan hem toevertrouwd.

In 1846 werd het nieuwe zomerlokaal feestelijk ingewijd. Twee jaar was er aan het gebouw gewerkt. Tegelijkertijd werden de omliggende tuinen heraangelegd. Tussen 1848 en 1857 werd een oranjerie bijgebouwd en werd een bordes voor het zomerlokaal aangelegd. In de jaren zestig van de negentiende eeuw werd het park afgesloten door middel van muren en hekwerk. In de daarop volgende jaren ontving de maatschappij van het stadsbestuur en van bestuursleden beeldhouwwerk van binnen- en buitenlandse componisten.

In de Heilige Geeststraat beschikte de maatschappij over een winterlokaal. Later zou zij voor haar winterconcerten haar intrek nemen in de Cité. In 1858 brandt de Beurs af en de Handelsbeurs wordt voorlopig ondergebracht in de Cité. De harmonie moet dus op zoek naar een nieuw winterlokaal. In 1862 kocht de maatschappij het lokaal van de Société Philharmonique in de Arenbergstraat. Pieter Dens bouwde er in opdracht van de maatschappij een nieuwe grote concertzaal die hij verbond met de oude gebouwen van de filharmonie door een café, restaurant en wandelgangen. Het complex kreeg drie uitgangen: aan de Arenbergstraat, Gezondheidsstraat en Oudevaartplaats.

Na de Eerste Wereldoorlog begint de populariteit van de maatschappij te tanen. Een derde van haar leden, waaronder de meest kapitaalkrachtige, hadden de Duitse nationaliteit. Daarnaast was er de concurrentie van radio en film. In 1923 was de maatschappij genoodzaakt haar zomerlokaal met alle bijhorigheden aan het stadsbestuur te verkopen. Ze huurde haar eigen lokalen nog een tijdje en bleef concerten geven, maar de nadruk kwam steeds meer te liggen op het ondersteunen van gelijkaardige organisaties. De plannen die de stad in de jaren vijftig maakte om hier een conservatorium te bouwen gingen

uiteindelijk niet door. In de jaren zeventig werd het interieur grondig verbouwd. Het gebouw zou nog lange tijd dienst blijven doen als feestzaal.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog kwam ook het culturele leven van de andere maatschappijen tot stilstand. Bovendien werden koperen instrumenten door de Duitsers in beslag genomen voor oorlogsdoeleinden. Toch betekende dit slechts een tijdelijke inzinking, want tijdens het interbellum werden opnieuw harmonieën en fanfares opgericht. Het vooroorlogs aantal werd al snel overstegen. Ook het democratiseringsproces zette zich door. Voor de Tweede Wereldoorlog bevonden veel muziekmaatschappijen zich in een weinig rooskleurige situatie, zowel financieel als omwille van de mobilisatie. Vanaf 1945 zien we een lichte daling in het aantal muziekmaatschappijen, een trend die zich versterkt doorzette vanaf de jaren zeventig.

ENKELE VERDUIDELIJKINGEN

abel: edel

art deco: stijlrichting in de kunst van de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw. Typisch zijn de strakke, eenvoudige vormgeving, geometrische patronen, abstracte vormen en een helder kleurgebruik

barok: kunststijl uit de zeventiende en begin achttiende eeuw die gekenmerkt wordt door volplastische vormen, gebogen lijnen (concaaf-convex) en een contrast tussen licht en donker, massa en leegte

caissonplafond: cassettenplafond; plafond met verdiept liggende vlakken

classicisme: kunststroming van ca. 1740 tot 1820, die teruggrijpt naar klassieke Griekse en Romeinse voorbeelden

contrareformatie: reactie van de Roomse Kerk tegen de reformatie en het protestantisme

discantklok: klokje met een hoge toon

evocatie: de oproeping van gevoelens en/of beelden

fantasmagorie: zinsbegoocheling; projector waarmee spookachtige beelden geprojecteerd konden worden

fijfer: kleine dwarsfluit

fronton: bekroning van een gevel, venster of ingang door een driehoekig of gebogen lichaam

kapittel: bestuurscollege van een kathedraal of klooster

kolvenier: schutter

koralenhuis: zangschool

laterna magica: toverlantaarn; apparaat waarmee doorzichtige afbeeldingen geprojecteerd kunnen worden, voorloper van de diaprojector

lindy hop: Afro-Amerikaanse dans ontstaan in New York City in de late jaren twintig en vroege jaren dertig van de twintigste eeuw

meersenier: kleinhandelaars

melisme: het zingen van meerdere noten op een lettergreep; notentros

palissade: aaneengesloten rij van in de grond geslagen palen of staken

palmet: versieringsmotief in de vorm van een palmblad

parterre: begane grond; in theaters de volledige hoofdvloerruimte voor toeschouwers

passiespel: middeleeuws dramatisch toneelstuk waarin het lijden en de dood van Christus werden uitgebeeld

poesje: marionettentheater

poorter: bewoner van middeleeuwse stad

rederijker: amateur-dichters en -voordrachtskunstenaars die zich in de late middeleeuwen gingen organiseren in verenigingen

reformatie: kerkhervorming in de zestiende eeuw

refugiehuis: toevluchtshuis waar bewoners van abdijen en kloosters zich konden terugtrekken in woelige periodes, wanneer zij zich niet veilig voelden in hun vaak afgelegen verblijven

renaissance: stijlrichting in de 16de eeuw die de vormtaal van de antieke oudheid opnieuw toepast; veel voorkomende ornamenten in de renaissance zijn de versierde gevelankers, zuilen en pilasters volgens de klassieke orde, frontons, eierlijsten, obeliskken, saters en mascarons

schip (van een kerk): romp van een kerk, bestaande uit een middenbeuk en eventueel zijbeuken

second empire: variant op het neoclassicisme, ontwikkeld in Frankrijk onder Napoleon III. Typisch zijn de zeer zware, exuberante vormen, en de mansardedaken. De gevel krijgt een sterk bewogen en plastisch karakter. De second empirestijl vertoont een voorkeur voor een uitbundige, sculpturale decoratie. (ca. 1850-1870)

sodaliteit: broederschap

speeltrommel: draaiende trommel gekoppeld aan torenuurwerk. De pinnen in het oppervlak van de trommel tillen de hamertjes op die de klokken aanslaan. Op deze manier kon automatisch een melodietje gespeeld worden.

split-level: woningen waarin de etageniveaus van naast elkaar gelegen ruimten minder dan een hele verdieping van elkaar verschillen

tapissier: tapijtwever

théâtre à l'italienne: theaterprincipe dat in het begin van de zestiende eeuw in Italië is ontstaan. Kenmerkend was de halfronde zaalvorm, uitgebouwd met verschillende balkons. Meestal voorzien van machinerie die toelaat speciale effecten te creëren en decors te verwisselen

travee: vlak van een gevel dat door de gevelindeling als geheel beschouwd kan worden

voorslag: melodietje dat in een torenuurwerk speelt, vlak voor het uur slaat

zink: blaasinstrument

LITERATUUR

Adriaenssens I., Het gebeurde achter de schermen. Geschiedenis van de renovatie van de opera, Antwerpen, 2008.

Adriaenssens I., Gebouwen om naar te luisteren: veertig Vlaamse monumenten met muziekgeschiedenis, Tielt, 1994.

Aerts J., Philippon Ch., Harmonies en fanfares in 150 jaar België, Brussel, 1980.

Baeck E., Baeck-Schilders H., Het concertleven te Antwerpen in het midden van de negentiende eeuw, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, vol. 63, Brussel, 1996.

Baeck-Schilders H., Emile Wambach (1854-1924) en het Antwerps muziekleven, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België: Klasse der Schone Kunsten, vol. 44, Brussel, 1986.

Bauwens Daan, Kan iemand ons vermaken? Dokumentaire over theater en samenleving in Vlaanderen, Gent, 1980.

Van den Borren Ch., Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden, Antwerpen, 1948-1951.

Bouckaert B., Schreurs E., Stemmen in het kapittel: het muziekleven in Vlaamse kathedralen en kapittelkerken ca. 1300-1600, Peer, 1998.

Brouwers T., Van Zonnebloem tot jeugdtheater: jeugdtoneel te Antwerpen 1940-45, Antwerpen, 1995.

Brouwers T., De Vos J., Peeters F., e.a., Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal toneel, KNS, Het Toneelhuis, Gent, 2003.

Van Bruane A.L., Om beters wille: rederijderskamers en stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650), Amsterdam, 2008.

De Vlaamse Opera: van de grondvesten tot de tempel, Brussel, 1990.

Eeckhaut L., De Paepe J., Op het puntje van je stoel. 50 jaar Koninklijk Jeugdtheater, Antwerpen, 1993.

Erenstein R., Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in de Nederlanden en Vlaanderen, Amsterdam, 1996.

Grijp L.P., Bossuyt I., Delaere M., Een muziekgeschiedenis der Nederlanden, Amsterdam, 2001.

Heirman F., Het paleis om de hoek: een eeuw cinema in Antwerpen, s.l., 2006.

Jonckheere E., Kijklust en sensatiezucht: een geschiedenis van revue en variété, Antwerpen, 2009.

Lanoye T., Heirman F., de Hert R., Cinema Roma: over de Roma en het Rex-concern van Georges Heylen, Antwerpen, 2003.

Lauwers F., Uitbundig Antwerpen: horeca en uitgaansleven in vervlogen tijden, Antwerpen, 1997.

Lissens J.P. (ed), De Nottebohmzaal: boek en mecenaat, Antwerpen, 1993.

Luypaers C., 'Le Goût pour les spectacles est tellement devenu à la mode ...', Spektakelcultuur in het achttiende-eeuwse Antwerpen, onuitgegeven verhandeling, Leuven, 2000-2001.

Maclot P., 'Het voormalige revuetheater Oud België/Ancienne Belgique: een nostalgische televisieserie deelt zijn succes met een monument aan de Kipdorpvest', in Infoblad Antwerpse Vereniging voor Bouwhistorie en Geschiedenis, 2010/1.

Manderyck M., Een tempel voor de muzen: de schouwburg van Pierre Bourla te Antwerpen, Tongeren, 1993.

Manderyck M., 'Een tempel voor de muzen: de schouwburg van Pierre Bourla te Antwerpen', in Monumenten en Landschappen, 12:2, 1993.

Meert H., Redant F., Van Schoor J., Op zolders, in kamers en kelders. De kamertoneelbeweging in de jaren '50, s.l., 2000.

Moens K., Kockelbergh I., Muziek en grafiek: burgermoraal en muziek in de zestiende en zeventiende-eeuwse Nederlanden, tent. Cat. Hessenhuis 29/07/1994-30/10/1994, Antwerpen, 1994

Moerkens A., 25 jaar Provinciaal Centrum Arenberg, Antwerpen, 1993.

Monteyne L., De Koninklijke Nederlandse Schouwburg van Antwerpen, Antwerpen, 1942.

Monteyne L., Drama en toneel van oost en west door de tijden heen, Antwerpen, 1949.

De Paepe T., 'Inrichting en gebruik van het Antwerpse rederijkerstoneel tussen 1619 en 1664: een virtuele reconstructie', in De zeventiende eeuw, 22:2, Hilversum, 2006.

Persoons G., Scheck M., Cooremans K., Traditie en vernieuwing: Koninklijk Vlaams Conservatorium, 1898-1998, Antwerpen, 1998.

Proot G., Het collegetoneel van de jezuïeten in Antwerpen (1575-1773), in jaarboek van de provinciale commissie voor geschiedenis en volkskunde 2006-2007, 2008, 168-193.

Prims F., Het oudste tooneel te Antwerpen, in Verslagen en mededelingen van de Koninklijke academie voor taal- en letterkunde, december, 1933, 865-872.

Rey J.P., De Arenberg schouwburg, verleden, heden, toekomst, Antwerpen, 1964.

Rombouts L., Zingend brons: 500 jaar beiaardmuziek in de Lage Landen en de Nieuwe Wereld, Leuven, 2010.

Sabbe M., Monteyne L., Coopman H., Het Vlaamsch Tooneel inzonderheid in de negentiende eeuw, Brussel, 1927.

Spiessens G., Geschiedenis van de Gilde van de Antwerpse Speellieden, bijgenaamd Sint-Job en Sint-Maria-Magdalena, Brussel, 1968.

Spiessens G., Bijdrage tot de studie van de Antwerpse speellieden in de zestiende eeuw, s.l., 1975.

Spiessens G., Muziekleven en muzikanten te Antwerpen, 1700-1750, s.l. 1985.

Staes, Antwerpsche toneelmaatschappijen sedert het begin dezer eeuw tot aan de stichting van den Nationalen Schouwburg, Antwerpen, 1896.

Van der Stock J., Stad in Vlaanderen: cultuur en maatschappij, 1477-1797, tent. Cat. Galerie van het Gemeentekrediet 06/03/1991-28/04/1991, Brussel, 1991.

Vansummeren P., Poesje-, poppen- en figurentheater te Antwerpen, Antwerpen, 1997.

Vermeir E., Van vormingstheater tot sociaal-artistiek. Een onderzoek naar de sociaal-artistieke praktijk in Vlaanderen, onuitgegeven verhandeling RUG faculteti Letteren en Wijsbegeerte, 2006-2007.

Vermote G., Harmonies, fanfares en brassbands in de provincie Antwerpen, Gent, 1992.

De Vries, B., 'De tijd hangt in de lucht. Mechanische torenuurwerken in Antwerpen (16de-18de eeuw), in Monumenten en Landschappen, 17/1, 1998, 45-63.