

CECILIA

De functie en betekenis van beeltenissen van Sint Cecilia
binnen de context van de katholieke gemeenschap
in de Noordelijke Nederlanden na de Reformatie

Wat voor eene zangh dat songh
Caecilia Goods Bruyd,
In d' hayre huyl,
Als 't soete geluydt uyt d' Orgel-pijpen sprongh.*

Voor Viktor

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord | 5

Abstract | 6

Inleiding | 7

Hoofdstuk 1 – Katholieken in de Republiek | 8

Katholicisme in de ban | 8

Hollandse Zending | 10

Wederopbouw | 11

Geestelijke maagden | 12

Een nieuw elan | 13

Kunst voor schuilkerken | 14

Ter afsluiting | 16

Hoofdstuk 2 – (Kerk)muziek en heiligenliederen ten tijde van de Republiek | 17

Pretridentijnse kerkmuziek | 17

Luther en Calvijn | 18

Een katholiek tegengeluid | 20

Posttridentijnse effecten op de Nederlanden | 21

De heilige Cecilia | 23

Cecilia's heiligenlied en 'Het Caecilia-Concert' | 24

Ter afsluiting | 27

Hoofdstuk 3 – Cecilia in de kunst van de Republiek | 29

Veranderend kunstklimaat in de Republiek | 29

Cecilia-iconografie | 32

Cecilia in katholieke én protestantse context | 36

Beeldmotet | 39

De Witte en Moeyaert | 41

Musica et pictura | 43

Musica en Het Gehoor | 45

Ter afsluiting | 46

Hoofdstuk 4 – Orgelkunst | 48

Orgelgebruik in de Republiek | 48

'Orgelkunst' | 50

Cecilia-David kwestie | 53

De Jacobiluiken | 53

Ter afsluiting | 57

Conclusie | 58

Afbeeldingen | 61

Bibliografie | 65

* Willem de Swaen, 'Sinte Caecilia Maget, ende Martelersse tot Romen. 22. November.' *Den singende swaen: dat is. Den Lof-sangh der Heyligen, die als Singende Swaenen, de dood blygeestigh hebben ontfangen*, Antwerpen 1664.

VOORWOORD

Met een ETA-overschrijding van ruim duizend dagen is dit 'kleine wonder' mijn tweede baring. Het was op momenten zwaar, viel ongerust vaak stil en duurde belachelijk lang. Toch schrijf ik nu reeds met enige weemoed dit voorwoord. Met deze scriptie had ik de lezer graag van wat passende muziek voorzien, daarvan is er immers voldoende voorhanden. Helaas is het reproduceren van deze opnamen strafbaar en kom ik er met een simpele bronvermelding auteursrechtelijk niet mee weg. Dat blijft dus nog even klinkend als toekomstmuziek. Met de jaren stijgt het aantal dankbetuigingen. Zeer dankbaar ben ik Hilbert Lootsma, Karolien de Clippel en Monique van Ruyven voor hun jarenlange vertrouwen en motiverende woorden. Mijn scriptiebegeleidster Sarah Moran voor haar inspiratie, duidelijkheid en feedback. Mijn bijzondere dank gaat uit naar mijn schrijfcoach Annemieke Meijer door wie ik 'mijn verhaal' heb leren te verwoorden. Marijn Schapelhouman, dhr. Domela Nieuwenhuis, dhr. Van Eck, mevr. Stoppelenburg en mevr. Verheggen wil ik bedanken voor hun kennis en waardevolle suggesties. Tot slot mijn geduldige familie en vrienden die altijd in me zijn blijven geloven. Mijn lieve Ro die me in de allerlaatste fase zoveel kracht, zelfvertrouwen en liefde gaf.

-

*En plotseling begrijp je het: -
Voorbij. En je staat op en daar
verrijst een lang vervlogen jaar
in angst, gedaante en gebed.*

- Rainer Maria Rilke

Anske van den Dool
augustus 2018

ABSTRACT

Een klein corpus prenten en schilderijen, samengesteld met behulp van de databases van het RKD en KIK-IRPA, toont aan dat in de calvinistische Republiek een bijzondere rol was weggelegd voor de heilige Cecilia. In deze thesis wordt ingegaan op de vraag wat de functie en betekenis van deze beeltenissen van de heilige Cecilia was, binnen de context van de katholieke gemeenschap in de Noordelijke Nederlanden. Nadat de historische context van het katholicisme en de rol van kerkmuziek en heiligenverering in de Republiek tegen het licht is gehouden, wordt Cecilia's aanwezigheid in de beeldende kunst van de Noordelijke Nederlanden verder uitgelicht. Ter afsluiting wordt de bijzondere positie van Cecilia aan de hand van de Utrechtse Jacobiluiken aangetoond. Als vroegchristelijke martelares behield Cecilia haar katholieke identiteit in de Noordelijke Nederlanden voornamelijk in geestelijke liederen en diende vanwege haar kuisheid, devotie en martelaarsschap als rolmodel voor vrouwen, zoals geestelijke maagden. In de beeldende kunst verloor zij veel van haar katholieke iconografie en werd zij in de kunst van de Republiek steeds vaker als wereldse vrouw afgebeeld. Bijzonder is dat deze verandering in de iconografie zowel bestond in de protestantse als in de katholieke context. De reden dat haar populariteit ook in de Noordelijke Nederlanden bleef bestaan, was dat zij als schutsvrouwe van de muziek haar plek in de kunsten kreeg.

INLEIDING

Veel mensen zullen Cecilia als de patroonheilige van de muziek kennen uit de kunsten, denk bijvoorbeeld aan de wereldberoemde schilderijen van Rafaël (1483-1520) en Rubens (1577-1640) of de klassieke werken die componisten als Purcell (ca. 1659-1695), Händel (1685-1759) en Scarlatti (1685-1757) als ode aan haar schreven. Rond Cecilia's legende zijn feiten soms moeilijk van fictie te onderscheiden. In wetenschappelijke publicaties lijkt tot op heden voornamelijk aandacht te bestaan voor de welbekende 'muzikale genrestukken', die in de Noordelijke Nederlanden zo veelvuldig werden vervaardigd. Toch getuigt een klein corpus prenten en schilderijen, samengesteld met behulp van de databases van het RKD en KIK-IRPA, dat in het protestantse Noorden ook de heilige Cecilia werd verbeeld. Dat riep de vraag op wat de functie en betekenis van deze beeltenissen van de heilige Cecilia was, binnen de context van de katholieke gemeenschap in de Noordelijke Nederlanden.

Katholieken waren als gevolg van de Reformatie genoodzaakt in de protestantse Republiek hun heil clandestien te zoeken. Daarom zal deze geografische en religieuze afbakening als een rode draad door deze thesis lopen. Het eerste hoofdstuk voorziet in het historisch kader, waarbinnen de context van de onderdrukte katholieke gemeenschap in de Noordelijke Nederlanden kan worden geschetst. De kritiek van zestiende-eeuwse kerkhervormers, die aan de basis lag van de Reformatie, richtte zich ook op de positie van kerkmuziek en heiligenverering binnen de katholieke geloofspraktijk. Ook onder katholieken was men kritisch en ontstond de noodzaak om de eigen kerk te herzien. Tijdens het Concilie van Trente (1545-1563) werden daarom grote hervormingen doorgevoerd, waarbij ook de rol van kerkelijke kunst en muziek tegen het licht werd gehouden. In het tweede hoofdstuk wordt ingegaan op de kritiek. Daarnaast zal worden stilgestaan bij de effecten van de conciliedecreten op de kerkmuziek en heiligenverering in de Noordelijke Nederlanden, met bijzondere aandacht voor de heilige Cecilia.

Cecilia werd niet alleen in een katholieke, maar ook in een protestantse context afgebeeld. De vroegchristelijke martelares werd in de Republiek steeds vaker van belang geacht als patroonheilige van de muziek en op die manier geïntegreerd in de calvinistische samenleving. In het derde hoofdstuk ga ik aan de hand van een aantal relevante kunstwerken verder in op de iconografie en context van Cecilia in de kunst van de Noordelijke Nederlanden. Hoewel Cecilia's connectie met het orgel gebaseerd was op een foutieve vertaling van haar Passio, werd zij binnen de beeldende kunst vaak met het instrument vereenzelvigd. In de orgelarchitectuur is deze samenhang soms letterlijk terug te zien. In het laatste hoofdstuk wordt stilgestaan bij orgelkunst en de unieke manier waarop Cecilia in de orgelkunst van de Republiek werd geïntegreerd.

HOOFDSTUK 1

KATHOLIEKEN IN DE REPUBLIEK

Op 31 oktober 2017 was het vijfhonderd jaar geleden dat Maarten Luther (1483-1566) zijn vijfennegentig academische stellingen te Wittenberg publiceerde. Dit protest tegen de aflaatverkoop van de dominicaner priester Johann Tetzel (1465-1519) markeert de symbolische geboorte van het protestantisme. Het betekende tevens het begin van bloedige godsdienstoorlogen waarin vele doden vielen, een schat aan kunstwerken werd vernietigd en leidde indirect tot het ontstaan van de calvinistische Republiek. Hoewel gestoeld op religieus fundament waren bovenal sociaal-economische en staatkundige factoren leidend voor een westerse transformatie in de zestiende en zeventiende eeuw, benadrukt L.J. Rogier.¹ Aan de onderdrukte positie waarin katholieken zich bevonden ligt ook een keur aan niet-religieuze motieven ten grondslag. Het eerste hoofdstuk van deze scriptie voorziet in het historisch kader waarbinnen de context van de onderdrukte katholieke gemeenschap in de Noordelijke Nederlanden kan worden geschetst; een proces van verval en wederopstanding.

KATHOLICISME IN DE BAN

Om na het 'Wonderjaar' 1566-67 de orde in de Nederlanden te herstellen zond koning Filips II (1527-1598) de Spaanse generaal Alva (1507-1582) in 1567 naar het Noorden.² Deze diende de beeldenstormers te bestraffen, nieuwe bisschoppen aan te stellen, de Tridentijnse decreten door te voeren en het volk te bekeren. Uit protest tegen deze bovenal militaire interventie legde de toenmalige landvoogdes en halfzus van de koning Margaretha van Parma (1522-1586) haar ambt neer, waarna Alva tot haar opvolger werd benoemd. Ter financiering van zijn strijd stelde Alva in 1569 de Tiende Penning in; op roerende goederen werd nu tien procent omzetbelasting geheven. De maatregel leidde tot grote woede en vormde een belangrijke motivatie om tegen de Spaanse overheersing in opstand te komen.

Op 1 april 1572 tenslotte *verloor Alva zijn bril* ofwel 'zijn Den Briel'.³ Op die dag namen de watergeuzen - pioniers van de nationale onafhankelijkheidsstrijd - Den Briel in.⁴ De geuzenvloot bestond uit bannelingen, piraten, dieven en avonturiers, grotendeels afkomstig uit Holland en Zeeland en veelal

¹ Rogier 1964, pp. 6-7.

² Voor dit en wat navolgt, zie Pollmann 2011, pp. 80-96.

³ Lang is aangenomen dat deze uitspraak de oorsprong van de 1 aprilgrap vormde. Vóór de invoering van de gregoriaanse kalender in 1582 echter werd op 1 april het nieuwe jaar ingeluid, maar verschoof nu naar 1 januari. Toch bleven sommigen Nieuwjaarsdag op 1 april vieren, waarna anderen hiermee de spot dreven en er grappen over maakten. Bron: <http://historiek.net/1-april-grappendag/1070/>

⁴ Doedens & Houter 2018, p. 11 en 194. Onder watergeuzen verstaat historicus De Meij: '*de kapers die van mei 1568 tot april 1572, meestal voorzien van een commissiebrief van Willem van Oranje of Lodewijk van Nassau, Nederlandse kooplieden beroofden, invallen deden op de Nederlandse kust of deelnamen aan de invasieplannen van de prins. die tot doel hadden Alva's gezag in de Nederlanden te breken.*' De Meij 1970, p. 358.

vertrouwd met de zee.⁵ In de weken na de inname van Den Briel koos een toenemend aantal steden in Holland, Zeeland en Brabant de kant van de opstandelingen, al dan niet na het onder druk zetten of vermoorden van de magistraten. De gevluchte Prins van Oranje (1533-1584) die tot 1567 stadhouder van twee van deze drie provinciën was geweest, had zich in 1568 in contact gesteld met de watergeuzen. Hij sloot zich in oktober 1572 na aankomst te Enkhuizen openlijk bij hen aan. Alva intervenieerde niet direct op de onrust in het Noorden, zijn zorg lag meer bij de oprukkende protestantse legers uit Frankrijk en Duitsland. Ter intimidatie van het Noorden sloegen de hertogelijke troepen uiteindelijk alsnog keihard toe. Dit leidde niet tot capitulatie, maar wekte juist verzet op tegen het Spaanse regime.⁶

Ondanks het prinselijk pleidooi voor godsdienstvrijheid werden gruweldaden op katholieke geestelijken niet meer openlijk veroordeeld en bestraft. Het katholicisme werd steeds meer aan banden gelegd.⁷ Het staatsbankroet van Spanje leidde tot muitende soldaten in de Nederlanden met de Spaanse Furie op 4 november 1576 als apocalyptische apotheose. De vier dagen later gesloten Pacificatie van Gent, waarin zeventien gewesten zich verenigden in hun strijd ter verdrijving van de Spaanse troepen, diende tevens als poging de godsdienstkwesitie tussen katholieken en protestanten op te lossen, maar had geen succes.⁸ Middels de in 1579 bekrachtigde Unie van Utrecht probeerden noordelijke gewesten uiteindelijk een militair en politiek blok tegen de oprukkende Spaanse troepen te vormen. Vanaf dat moment werd de Nederduits-gereformeerde Kerk tot de publieke kerk van de Republiek gedoopt.⁹ Door het toenemend calvinistische karakter van de deelnemende gewesten werd het openlijk belijden van het katholieke geloof, zonder direct de stempel 'Spaansgezind' te krijgen, bemoeilijkt. Hoewel het verdrag aanvankelijk ruimte bood aan religieuze diversiteit, werd het

⁵ Doedens & Houter 2018, p. 50.

⁶ Pollmann 2011, pp. 95-96.

⁷ Kerkelijk bezit werd verkocht ter financiering van de oorlog. Uit voorzorg werd priesters gevraagd een eed af te leggen ten gunste van de opstandelingen of gesommeerd te vertrekken. In Holland en Zeeland boden gelovigen en priesters weinig weerstand. Lokale autoriteiten steunden de opstandelingen volledig of waren in ieder geval niet bereid te vechten voor 'de oude Kerk.' Tot de mobilisatie van katholieken in andere provinciën leidde dit alles niet. Pollmann 2009, pp. 100-104.

⁸ De in Gent gevormde Staten-Generaal erkende Willem van Oranje als landvoogd van Holland en Zeeland en bepaalde tot het in vrijheid mogen belijden van het protestantisme in deze beide staten. In de overige gewesten bleef het katholicisme gehandhaafd, protestanten echter zouden niet meer worden vervolgd. Juist in deze gebieden laaide de onlusten onverminderd hard op toen calvinistische ballingen - eens gevlucht voor Alva - terugkeerden. De Pacificatie voorzag tevens in de erkenning van Don Juan als huidig landvoogd van deze overige gewesten, mits hij met het verdrag zou instemmen. In februari 1577 geschiedde dit middels de ondertekening van het Eeuwige Edict. De terugtocht van de Spaanse troepen begon. In juli reeds schonde Don Juan zelf het edict met de inname van de citadel te Namur door zoonlief. De oorlog duurde onverminderd voort. Deze episode uit de Nederlandse geschiedenis staat onder meer uitgebreid beschreven in De Schepper 1979.

⁹ Een aantal zuidelijke gewesten had reeds op 6 januari 1579 middels de Unie van Utrecht trouw gezworen aan de Spaanse koning, op voorwaarde dat de Spanjaarden zich wederom zouden terugtrekken en het protestantisme werd verboden.

geloofsartikel op aandringen van Holland en Zeeland aangepast; op 18 juni 1580 werd het verbod tot uitoefening van de katholieke godsdienst uitgevaardigd.¹⁰

Na de val van Antwerpen in 1585 herstelde de hertog van Parma, Alexander Farnese (1545-1592) het katholicisme en de religieuze infrastructuur in de Zuidelijke gewesten.¹¹ Dit leidde tot een toename van opdrachten voor schilderijen, maar ook tot de emigratie van een groot aantal Antwerpse kunstenaars, die zich onder andere in de Noordelijke Nederlanden vestigden.¹² In de Republiek waren de voormalig katholieke kerkgebouwen en kloosters in handen gekomen van de protestanten. Zij richtten de kerken opnieuw in, zodat deze geschikt waren voor de protestantse diensten. Ook gaven protestantse stadsbesturen de opdracht voor de bouw van nieuwe kerkgebouwen.¹³

HOLLANDSE ZENDING

In Rome groeide het besef dat de mogelijkheid tot herstel van de Spaanse heerschappij in de Noordelijke Nederlanden voorlopig was uitgesloten. Nadat de aartsbisschop van Utrecht, Frederik Schenck van Toutenburg (c.1503-1580), in 1580 overleed, benoemde het Vaticaan geen opvolger. In 1583 stelde paus Gregorius XIII (1502-1585) wel een apostolisch vicaris aan, die slechts op gezag van de paus handelde en geen eigen macht kende. Van volwaardig bisdom degradeerde de Nederlandse kerkprovincie derhalve tot bisdom-in-wording, apostolisch vicariaat. Paus Clemens VIII (1536-1605) zag zich in 1592 genoodzaakt de post van apostolisch vicaris te institutionaliseren. Tot zijn verbanning uit de Nederlanden in 1603 werd deze functie bekleed door de seculiere priester Sasbout Vosmeer (1548-1614). De Noordelijke Nederlanden waren nu officieel missiegebied, *Missio Hollandica*, waarin geen volwaardige kerkelijke organisatie met een bisschoppelijke hiërarchie meer bestond.¹⁴ Uiteenlopende opvattingen van de reguliere en seculiere clerici over de katholieke kerkleer en zielenzorg leidden tot een sterke polarisatie binnen de missie. Een groot aantal seculiere geestelijken wenste het herstel van de oude bisschoppelijke hiërarchie met de traditionele machtsverdeling van voor de Reformatie. De regulieren daarentegen, voornamelijk jezuïeten, onderschreven het Roomse besluit om de Noordelijke Nederlanden als zuiver zendingsgebied te beschouwen vanuit een centraal

¹⁰ Dit geloofsartikel was niet slechts op het katholicisme van toepassing, ook andere confessies zoals doopsgezinden en lutheranen werden uitgesloten.

¹¹ Deze episode uit de Nederlandse geschiedenis staat onder meer uitgebreid beschreven in De Schepper 1979.

¹² Freedberg 1993, p. 133 en Vignau Wilberg-Schuurman 1999, p. 172.

¹³ In de Utrechtse Jacobikerk zouden calvinisten en katholieken nog beiden hun erediensten naast elkaar hebben kunnen verzorgen, dat veranderden na de Unie van Utrecht 1579. De protestanten hergebruikten voormalige katholieke eigendommen. Zo transformeerden zij oude kerkschilderijen in tekst- en rouwborden, recentelijk werd *De Gregoriusmis* teruggevonden. Van Dijk 2013, pp. 27-32. Dat protestanten wel vaker iets typisch katholieks adapteerden toont de katholieke én protestantse versie van het Sinterklaasfeest, twee doeken vervaardigd door Jan Steen. Van Eck 2013, p. 75.

¹⁴ De *Missio Hollandica* (Hollandse Zending) zou rond 1660 voor de curie de officieel gangbare betiteling voor de Noord-Nederlandse katholieke kerk zijn, waar voorheen bijvoorbeeld aartsbisdom Utrecht of bisdom Haarlem werd gebezigd. De instelling van een *Congregatio de Propaganda Fide*, een centraal instituut voor de missie in de hele wereld, kreeg uiteindelijk pas in 1622 onder paus Gregorius XV (1554-1623) echt gestalte. Spiertz 1982, pp. 345-346.

pauselijk bestuur. Een belangrijke controverse tussen beide groepen was de interpretatie van de predestinatieleer, die in 1723 tot een scheuring binnen de katholieke kerk leidde.¹⁵

WEDEROPBOUW

De wederopbouw van de katholieke infrastructuur in de Republiek werd niet slechts van hogerhand gevoerd, daarvoor was de kerkelijke organisatie te zwak. Geestelijken en leken waren genoodzaakt hun handen ineen te slaan. Hoewel zij als tweederangsburgers werden gediscrimineerd, bleken Nederlandse katholieken zich aan de veranderende omstandigheden te kunnen aanpassen.¹⁶ Hun gemeenschap bleef groot en krachtig genoeg om vanuit hun onderdrukte situatie te innoveren. De traditionele elite was nog grotendeels katholiek en was zich er terdege van bewust dat er een overtuigend alternatief voor de nieuwe publieke kerk geschapen diende te worden.¹⁷ Hoewel de autoriteiten binnen de Republiek de katholieken publieke godsdienstvrijheid ontnamen, werden zij niet gedwongen om toe te treden tot 'de nieuwe Kerk.' Ook hoefden zij niet te kiezen tussen republikeins burgerschap of loyaliteit aan de pauselijke zetel te Rome. Men was vrij te geloven wat men wilde en zelfs het bezit van religieuze afbeeldingen was geoorloofd. De Staten-Generaal erkende deze 'vrijheid van geweten.'¹⁸ Vooral in Holland was het een nagenoeg algemeen geaccepteerde opvatting dat mensen binnen hun huiselijke muren vrij waren om te doen wat zij wilden. Daarom organiseerden katholieken samenkomsten in huizen van particulieren, waar zij de mis vierden.¹⁹ De gebedsruimten waren uiteraard veel kleiner dan in de voormalige kerkgebouwen. Maar ook het gevaar te worden ontdekt, de priesterschaarste buiten de steden van Holland en Utrecht en de te overbruggen afstanden op het platteland bemoeilijkten een geregeld misbezoek. De zondagsplicht werd derhalve na 1580 niet meer dwingend voorgeschreven.²⁰ Voor katholieken die geen mis konden bijwonen, stelde schoolmeester Heyman Jacobsz (c.1570-1643) *De Sondaghs-Schole* samen; een boek waarin tot in detail werd beschreven welke specifieke gebeden bij die zondag hoorden. In de Republiek behoorde deze publicatie decennialang tot de standaarduitrusting van katholieken.²¹

¹⁵ Volgens jansenisten (seculier) zou zielenheil volledig in de handen van God liggen. Dit stond lijnrecht tegenover de Tridentijnse verkondiging dat het krijgen van zielenheil afgedwongen kon worden door onder meer het stellen van goede daden. Spiertz 1982, pp. 350-354.

¹⁶ Pollmann 2009, p. 90.

¹⁷ In Amsterdam was mogelijk slechts 20-30% van de bevolking daadwerkelijk calvinist. Amsterdam had een uitgesproken katholieke traditie en was mede door het Hostiemirakel van 1345 een van de belangrijkste bedevaartsoorden in Europa en de Noordelijke Nederlanden in het bijzonder. Barends 1996, p. 16.

¹⁸ Parker 2009, pp. 20-21. Rovenius stelde dat er voor katholieken binnen de Republiek geen gewetensvrijheid bestond als zij geen sacramenten konden ontvangen. Monteiro 1996, p. 49, waarin auteur verwijst naar Rogier 1964, p. 73.

¹⁹ Pollmann 2011, p. 86. Voor een duidelijk overzicht van de misliturgie van katholieke schuilkerken zie Van Eck 1994, pp. 152-153.

²⁰ In de noordoostelijke delen van de Republiek bleef dit tot in het derde kwart van de zeventiende eeuw gehandhaafd andere gebieden tot in de eerste helft van die eeuw. Spiertz 1979, p. 348.

²¹ Spiertz 1989, p. 297.

Sasbout Vosmeer stelde wegens het grote tekort aan priesters na 1660 leken aan als *lectores*, *directores* en *cursores*. De *lector* nam bij afwezigheid van een priester op zondagen een aantal taken op zich, zoals het voordragen van litanieën, preken en gebeden in de volkstaal. De *directores* waren leken die zorg droegen voor priesters en armen. De *cursores* dienden de veiligheid van priesters en gelovigen te bewaken en hielden de wacht tijdens nachtelijke bijeenkomsten.²² Vosmeer richtte daarnaast de Broederschap der Gratie Gods op, waarin de lekenbroeders verantwoordelijk waren voor ziekenzorg, catechese en het onderwijzen in lezen en schrijven van kinderen en armen.²³

GEESTELIJKE MAAGDEN

In de Republiek gold een algeheel verbod op kloosterorden. Ongehuwde katholieke vrouwen en weduwen, die voor de Reformatie meestal non werden, maar een vrijer religieus leven wensten, verbonden zich met eenvoudige, geen eeuwige, geloften aan een biechtvader. Deze geestelijke maagden werden *kloppen* of *klopjes* genoemd.²⁴ In tegenstelling tot kloosterlingen behielden zij hun persoonlijke vermogen en inkomsten. Vrijgevig als zij waren, kwam daarvan veel ten goede aan de katholieke gemeenschap.²⁵ Aanvankelijk waren sommige katholieken wat argwanend richting de kloppen, vanwege hun ongebruikelijke kerkrechtelijke status.²⁶ Binnen de calvinistische gelederen waren zij ook niet onomstreden. Zij kozen immers voor een kuis bestaan, waar protestanten het huwelijk juist boven maagdelijkheid stelden.²⁷ Aan het einde van het Twaalfjarig Bestand (1609-1621) verharde de houding jegens katholieken wederom en kregen de kloppen zware kritiek. In 1628 bijvoorbeeld sprak de provinciale synode van Zuid-Holland te Dordrecht haar afkeer uit over het toenemend aantal kloppen. Gekleed als gewone burgers, het tonen van religieuze uiterlijkheden was immers verboden, zouden zij samen met priesters proberen om kinderen in hun verdachte praktijken mee te slepen. Mogelijk kwam deze kritiek voort uit de toenemende invloed van kloppen in het religieuze landschap. Vooral op het platteland wisten zij de omvorming tot het calvinisme te vertragen of zelfs in katholiek voordeel te beïnvloeden.²⁸

²² Spiertz 1989, p. 297.

²³ Spiertz 1979, p. 348 en Spiertz 1989, pp. 297-301.

²⁴ De termen *klopjes* en *kloppen* bestond reeds voor de Reformatie en is derhalve, zoals soms wordt aangenomen, niet gerelateerd aan het geklop van de dames op deuren ter aankondiging van schuilkerkdienst. Monteiro 1996, p. 14. Zie tevens Van Eck 1994, p. 65. De term 'semi-religieuzen' komt uit Spaans 2012, p. 10. Tevens voor verschil tussen *kloppen* en *begijnen* zie Spiertz 1989, pp. 298-299.

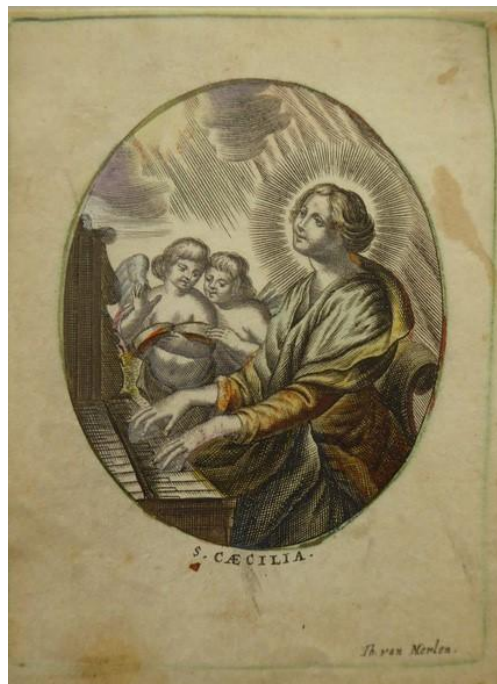
²⁵ In 2016 keerde een passieserie van Adriaen van de Velde (1636-1672) terug naar Museum Ons' Lieve Heer op Solder. De serie werd in 1664 in opdracht van de rijke Amsterdamse Sybilla Fontein vervaardigd. Zij was een van de geestelijke maagden behorende bij de statie van pater Petrus Parmentier (c.1600-1681), de eerste priester van deze schuilkerk. Bij zijn verhuizing in 1670 nam Parmentier de gehele serie mee naar zijn nieuwe adres en belandde uiteindelijk in de Augustinuskerk te Amsterdam-Noord. Bron: <https://www.codart.nl/museums/adriaen-van-de-velde-returns-to-museum-ons-lieve-heer-op-solder/> <09-08-2017>

²⁶ Spaans 2012, p. 30.

²⁷ Het Concilie van Trente had nogmaals onderschreven dat maagdelijkheid verhevener en zaliger was dan de huwelijksstaat. Monteiro 1996, p. 100.

²⁸ Spiertz 1989, pp. 298-301.

Voor de wederopbouw van het katholieke leven in de noordelijke gewesten zijn de kloppen van onschatbare waarde geweest. In de Republiek zouden op het hoogtepunt ongeveer 5000 geestelijke maagden actief zijn geweest, ten overstaan van 400 priesters.²⁹ Missionarissen van de Hollandse Zending kregen hulp van kloppen, door te voorzien in catechese, huisvesting en verzorging van priesters en door de opluistering en het onderhoud van schuilkerken.³⁰ Concrete bezigheden waren bijvoorbeeld het bakken van hosties, het borduren van paramenten en het inkleuren van heiligenprentjes (afb. 1).³¹ Daarnaast bleven zij zich inzetten voor de zieken- en armenzorg, een taak die in de zeventiende eeuw niet alleen door de kerk, maar steeds vaker door burgers werd georganiseerd.³²



afb. 1 | Theodoor van Merlen (1609-1672),
Heilige Cecilia ingekleurd

EEN NIEUW ELAN

Om de katholieke gemeenschap verder te ondersteunen en het tekort aan priesters een hoofd te bieden, mobiliseerden de apostolisch vicarissen en het Haarlems kapittel katholieke jongemannen. Tijdens het Concilie van Trente (1545-1563) waren vernieuwde eisen aan de priesteropleiding gesteld; men behoefde een universitaire graad om werkzaam te mogen zijn in de zielzorg en de studenten dienden tijdens hun opleiding woonachtig te zijn in een seminarie of convict, dat onder leiding stond

²⁹ Verheggen 2006, p. 262. Spiertz benadrukt dat het aantal actieve kloppen actief in de Hollandse Zending slechts een schatting is. Hij stelt dat er in de tweede helft zeventiende eeuw ongeveer 3500 actief zullen zijn geweest. Spiertz 1989, p. 300.

³⁰ Voor een uitgebreid overzicht van 'het takenpakket' van kloppen, Monteiro 1996, pp. 75-99.

³¹ Spaans 2012, p. 49.

³² Spaans 2012, p. 130.

van een gewijde priester.³³ Binnen de grenzen van de calvinistische Republiek was hiervoor uiteraard geen plek, dus werd er naar het buitenland uitgeweken. Vanwege de hoge kosten kwamen alleen jongens van welgestelde ouders in aanmerking voor deze scholing. Een ander nadeel was dat er geen waarborg was dat de jongens na hun studie zouden terugkeren naar de Republiek, waar zij juist nodig waren. Daarom begonnen priesters in de Republiek de jongens thuis te onderwijzen, wat niet alleen kostenbesparend was, maar ook leidde tot een kortere opleidingsduur. Daarnaast werd onder leiding van Vosmeer in Keulen in 1602 een seminarie voor de Hollandse Zending gesticht, gevolgd door een tweede in Leuven in 1616.³⁴

De toestroom van deze jonge geestelijken gaf een nieuw elan aan het katholiek herstel in de Republiek en leidde daarbij tot een bloei van de katholieke kunstproductie. Met financiële steun van de (gefortuneerde) gelovigen verwierven deze priesters nieuw, grootschaliger onroerend goed, ter vervanging van de te kleine huiskerken.³⁵ Deze nieuw verkregen woon- en pakhuizen werden vervolgens aan de binnenzijde tot kerk getransformeerd, terwijl de façade intact bleef. Hoewel lang is aangenomen dat de decoratie van de schuilkerken beperkt was, is de afgelopen decennia gebleken dat er juist kosten noch moeite werden gespaard.³⁶ Soms was de priester zelf verantwoordelijk voor deze investering, zoals blijkt uit Van Ecks proefschrift, waarin hij de priester Petrus Purmerent (1587-1663) als voorbeeld neemt.³⁷ Deze priester was van goede komaf en investeerde jarenlang eigen vermogen in de statie St. Jan Baptist te Gouda om de bouw en opluistering van de kerk te financieren. De protestantse bestuurlijke autoriteiten waren doorgaans goed ingelicht over de locaties van schuilkerken, maar een groeiend pragmatisme deed hen niet ingrijpen.

KUNST VOOR SCHUILKERKEN

De katholieke kerk was binnen de kunsten in de prerematorische Noordelijke Nederlanden immer de voornaamste opdrachtgever geweest. Met het formele verbod op de uitoefening van het katholicisme in de Republiek, veranderde die positie echter drastisch. Deze nieuwe status van kerkelijke kunst als 'provinciale variant van de Vlaamse', werd door kunsthistorici als Knipping (1899-1973) en andere geschiedschrijvers nagenoeg standaard als marginaal weggeschreven.³⁸ Een stellingname met zeventiende-eeuwse wortels, volgens Van Eck gestoeld op het gebrek aan kennis

³³ Een convict, ook wel priesterhuis genoemd, is een leefgemeenschap waar priesters en/of priesterstudenten samenwonen. Zij volgen hun filosofische en theologische opleiding elders en zijn niet aan kloostergeloften gebonden. Bron: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?wdb=WNT&actie=article&uitvoer=HTML&id=A003331> (07-08-2018)

³⁴ Spaans 2012, pp. 41-44 en Spiertz 1989, pp. 288-290.

³⁵ Dudok van Heel bepleit dat de term 'schuilkerk' uit de Amsterdamse historiografie zou moeten verdwijnen, niet in de minste plaats omdat deze benaming pas in de negentiende eeuw gemeengoed werd. Dudok van Heel 1993, p. 6.

³⁶ Dirkse 1989 en onder meer Van Eck 2008.

³⁷ Van Eck 1994.

³⁸ Van Eck 1994, pp. 151-152.

over de overgeleverde kunstschaten uit die periode. Volgens hem zou tevens een rol hebben gespeeld dat het merendeel van de kunsthistorici protestants was. Hun katholieke collega's hebben lang gedacht dat hun voorvaders vanuit hun benarde situatie niet in staat waren tot iets van kunstproductie te komen.³⁹ Dirkse benoemt dit punt tevens in zijn postuum verschenen *Begijnen, pastoors en predikanten*. Zo stelt hij dat een katholiek altaarstuk van Pieter de Grebber (c.1600-1652/53), door deze protestantse dominantie binnen de kunsthistorie nooit als een Bijbels schilderij in de trant van Rembrandt beschouwd zou worden, maar zijn oorspronkelijke connotatie behield.⁴⁰

In 1989 toonde de tentoonstelling *Kunst uit Oud-Katholieke Kerken* in het Catharijneconvent voor het eerst hoe omvangrijk de inventarissen van schuilkerken geweest moeten zijn.⁴¹ In veel katholieke parochies vooral in Utrecht, Delft en Gouda bleken zich belangrijke collecties zilver, textilia en schilderijen te bevinden die haast zeker de vroegste schuilkerken decoreerden.⁴² In de loop van de achttiende eeuw werden overbodige staties van de oud-episcopale clerici opgeheven of gefuseerd, waardoor kerkelijke kunst en liturgische gebruiksvoorwerpen op veilingen terechtkwamen. In de periode van circa 1775-1850 verdwenen zich zo veel monumentale werken uit schuilkerken.⁴³ Door de verarming tijdens de Franse Tijd zagen de clerici zich in de negentiende eeuw wel eens genoodzaakt wat van hun kunstschaten te verkopen of om te laten smelten, zodat in het achterstallig onderhoud of de nieuwbouw van schuilkerken kon worden voorzien. Schilderijen werden mogelijk ook vanwege ruimtegebrek van de hand gedaan. Van liturgisch vaatwerk is middels het aangebrachte zilverkeur vaak vrij goed de vervaardiger en historische locatie te achterhalen.⁴⁴ Opvallend zilverwerk in deze context, zijn engelen die vermoedelijk als altaarversiering dienden en later soms werden verplaatst ter opluistering van de communiebanken. De engelen zouden mogelijk een verwijzing kunnen zijn naar het 'engelenbrood', synoniem aan de gewijde hostie.⁴⁵ Deze beelden zijn zeldzaam, vermoedelijk doordat zij als sierstuk werden omgesmolten tot liturgische gebruiksobjecten functie. De stad Utrecht kende in de zeventiende eeuw een aantal zilversmeden van hoog niveau, zoals Michiel de Bruyn van Berendrecht (c.1608-na 1660) en Thomas Boogaert (1597-1652/53), die beiden ook werk leverden aan staties in Delft, Gouda, Enkhuizen en Rotterdam. Binnen oud-katholiek kunstbezit vormen textilia als kerkelijke gewaden en altaaraankleding tevens een belangrijke categorie, waarbinnen de paramenten van de Goudse pastoor Purmerent een significant onderdeel vormen.

³⁹ Van Eck 1994, pp. 3-7.

⁴⁰ Dirkse 2001, p. 143.

⁴¹ Dirkse 1989, pp. 6-16.

⁴² Dirkse 1989, p. 16. Voor de protestantse hervormers lijken textilia van minder waarde te zijn geweest dan heiligenbeelden, derhalve is er nog zoveel overgeleverd. Barends 1996 p. 36.

⁴³ Dirkse 2001, p. 142.

⁴⁴ Het liturgisch vaatwerk valt in twee groepen uiteen de *vasa sacra* en *vasa non sacra*. Van Eck 1994, p. 156.

⁴⁵ Voor dit en wat navolgt Van Eck 1994, pp. 155-156.

TER AFSLUITING

Hoewel het katholieken in de Republiek in 1580 werd verboden om hun geloof openlijk te belijden, leidde dat niet tot de ondergang van het katholicisme in de Noordelijke gewesten. De positie van de katholieken veranderde echter sterk. Het Vaticaan degradeerde de Nederlandse kerkprovincie van volwaardig bisdom tot missiegebied onder leiding van een apostolisch vicaris en daarmee verdween de oude bisschoppelijke hiërarchie. Hoewel zij als tweederangsburgers werden gediscrimineerd, bleken Nederlandse katholieken zich aan de veranderende omstandigheden te kunnen aanpassen. Clerici en leken met veel engagement, wilskracht, creativiteit én geld wisten uiteindelijk samen voor een wederopbloei van de katholieke infrastructuur in de Republiek te zorgen. Het priestertekort werd opgevangen door leken, die taken van de priesters overnamen, en door geestelijke maagden ofwel klopjes. Het nieuwe elan van het katholicisme was mogelijk door de vastgestelde 'vrijheid van geweten', die inhield dat mensen binnen hun huiselijke muren vrij waren om te doen wat zij wilden. Op die manier ontstonden er huis- en schuilkerken, waardoor het vieren van de katholieke mis kon blijven voortbestaan. Schuilkerken waren rijkelijk gedecoreerd, waarmee een katholieke kunstproductie in de Republiek in stand bleef.

HOOFDSTUK 2

(KERK)MUZIEK EN HEILIGENLIEDEREN TEN TIJDE VAN DE REPUBLIEK

In de zestiende eeuw nam de protestantse kritiek op de rol van kerkmuziek en heiligenverering binnen de katholieke geloofspraktijk toe. Maar ook onder katholieken was men kritisch. Tijdens het Concilie van Trente (1545-1563) bepaalden katholieke kerkvaders welke houding zij jegens de reformatorische golf zouden aannemen. Zij spraken zich hierbij onder meer uit over heiligenverering, kerkelijke kunst en muziek. In dit tweede hoofdstuk wordt ingegaan op de kritiek, maar zal ook worden stilgestaan bij de effecten van de conciliedecreten op de kerkmuziek en heiligenverering in de Noordelijke Nederlanden, met bijzondere aandacht voor de heilige Cecilia.

PRETRIDENTIJNSE KERKMUZIEK

Muziektheorie behoorde tot de *septem artes liberales*.⁴⁶ Pythagoras (c.572 v.C.-c.500 v.C.) reeds zag de numerieke relatie tussen muzikale intervallen, waaraan Plato (c.427 v.C.-347 v.C.) een ethische connotatie gaf. Muziek vormde de reflectie van de kosmische orde als een *musica universalis*: de harmonie tussen macro- en microkosmos. Muzikale harmonie was op wiskundige series gebaseerd en herbergde derhalve een bovenmenselijk karakter.⁴⁷ Deze harmonie der sferen is zo'n twee millennia van grote invloed geweest op het Europees ethisch en esthetisch gedachtegoed.⁴⁸ Middeleeuwse kerkvaders erkenden de hemelse, positieve kracht van muziek gelijk een engelenkoor. Het meest gepast voor het bezingen van Gods glorie zou het gezang van onschuldige kinderen zijn. Dit was een aloud principe dat binnen het christendom werd geadapteerd als de verbinding tussen muziek en jeugdigheid. De engelen behoefden geen instrumenten, omdat onder meer Augustinus (354-430) de menselijke stem als een directe expressie van de ziel beschouwde. Hij achtte de religieuze functie van muziek daarom ook als de belangrijkste; de ziel die zich toonde in de goddelijke woorden van religieus gezang. Echter, alle muziek die niet ter meerdere glorie van God diende, was verwerpelijk.⁴⁹ Deze kritische noot vond weerklank bij de grote hervormers Erasmus (1466-1536), Luther (1483-1566) en Calvijn (1509-1564).

⁴⁶ De Jongh 2008, p. 33 en 80.

⁴⁷ Kyrova 1994, pp. 38-39.

⁴⁸ De laatste nauwgezette verhandeling over muziektheorie welke teruggaat op deze kosmologische harmonie verscheen in 1619. Deze *Harmonica Mundi* van de hand van de Duitse lutheraan Johannes Kepler (1571-1630), die reeds na zijn verbanning uit Graz in 1598 aan het traktaat was begonnen, ontstond in een periode waarin men reeds wist dat niet de aarde maar de zon het centrum van het universum vormde. Een diepreligieus astronoom als Kepler wilde met zijn publicatie de kosmische orde beschrijven; het gehele zonnestelsel was het archetype van Gods wereld. Vignau Wilberg-Schuurman 1999, p. 20.

⁴⁹ Mossakowski 1968.

Het debat tussen protestanten en katholieken over misstanden binnen de middeleeuwse kerkelijke praktijk vindt zijn oorsprong in de humanistische kring. De in de kerk aanwezige pracht en praal behoorde alle zintuigen te prikkelen en daarbij was de complexe muzikale liturgische omlijsting van belang. In de vijftiende eeuw hadden componisten met hun muziek nog een afspiegeling van de perfecte kosmos proberen te creëren. De pretridentijnse liturgie schitterde van emotionele en polyfone overdaad.⁵⁰ De katholieke Erasmus had kritiek op de uitbundige materiële en muzikale opulstering van de traditionele mis. Hierdoor dreigde niet de grootsheid van God te worden bezongen, maar die van de Kerk.⁵¹ Erasmus inspireerde zich voor zijn ethische en religieuze overdenkingen onder meer op de ideeën van de al genoemde kerkvader Augustinus.⁵² In niet mis te verstane bewoordingen liet de humanist zich over de contemporaine ontaarde kerkmuziek uit: 'Hebben wij in onze kerken niet die soort muziek ingevoerd die regelrecht ontstaan is uit de danskoren en eetpartijen?' en 'Wij hebben in onze kerken een soort artificiële en theatrale muziek ingevoerd, een schreeuwende warboel van allerhande stemmen zoals de Grieken en de Romeinen er - of ik zou me erg moeten vergissen - nooit gehoord hebben in hun theaters. Alles is één geraas van klaroenen, trompetten, fluiten, harpen, en met hen wedijveren dan menselijke stemmen. Men hoort er schandelijke liefdesliederen, zoals bij de dansen van courtisanes en potsenmakers.'⁵³ Erasmus koesterde geen algehele afkeer jegens beelden en muziek en was ook geen sympathisant van het iconoclasme. Daarvoor was zijn interesse in kunst, historisch besef en afkeer van geweld te groot, aldus Panofsky.⁵⁴ Wel vond Erasmus dat gelovigen onderwezen dienden te worden op welke wijze de kunst benut moest worden.

LUTHER EN CALVIJN

Luther beschouwde muziek als een godsgeschenk.⁵⁵ Muziek was geschapen voor de zondeval, waardoor muzikale harmonie en de harmonie van de schepping voor hem in direct verband met elkaar stonden.⁵⁶ De contemporaine katholieke kerkmuziek was door zijn polyfonie echter complex. De verschillende gelijktijdig klinkende melodieën maakten het voor de toehoorder onmogelijk om de tekst te begrijpen, terwijl het daar volgens Luther juist om draaide. Luther benutte de kracht van

⁵⁰ Hoondert 2001, pp. 45-46.

⁵¹ O'Mally 2013, p. 42.

⁵² Heughebaert 1971, pp. 146-147.

⁵³ Citaten afkomstig uit Heughebaert 1971, een bronvermelding ontbreekt. Heughebaerts tekst hoort bij een LP in de reeks "Luister van de muziek in Vlaanderen", met de muziek zoals Erasmus ze in zijn tijd ervaren heeft. Bron: <http://www.onserfdeel.be/nl/publicaties/artikels/erasmus-en-de-muziek> (09-08-2018)

⁵⁴ Panofsky 1969, p. 207.

⁵⁵ Luther erkende de didactische functie van kerkelijke kunst. Vergeving was alleen door genade mogelijk, niet door afkoping of door voorspraak van heiligen. Het aanbidden van heiligen was een vorm van idolatrie. Gods woord behoorde het centrale punt te vormen, religieuze kunst mocht daarvan in dienst staan ter ondersteuning van het geloofsbegrip. De Jongh 2008, p. 21.

⁵⁶ De Jongh 2008, p. 21.

muziek juist ter verspreiding van het evangelie en van zijn reformatorische idealen. Hij vertaalde psalmen en dichtte liedteksten in de volkstaal, die hij zelf of een componist liet toonzetten.⁵⁷

Behorende tot de tweede generatie hervormers bouwde Calvijn naar eigen smaak en inzicht verder op het luthers-reformatorisch fundament. Hij wenste kale kerken en sobere erediensten, daar alle aandacht op God gericht diende te worden. Toch vond ook Calvijn dat het afbeelden van bijbeltaferelen een didactisch en moreel doel kon dienen. Net als Luther beschouwde Calvijn muziek als een van de grootste goddelijke gaven. 'Onder alle andere dingen die geschikt zijn de mens te recreëren en genot te verschaffen, is de muziek of de belangrijkste of in ieder geval één van de belangrijkste, en we moeten erop bedacht zijn dat deze gave Gods voor dit doel gebruikt wordt.'⁵⁸ Het uitvoeren van muziek beschouwde hij als een menselijke activiteit, die geen artistiek genot mocht schenken.⁵⁹ Muziek was een zeer geschikt middel om uitdrukking te geven aan het geloof in God en hem te loven. Daarnaast zou muziek de ziel spiritueel kunnen doen ontbranden en zo het innerlijk geloof versterken. Dat laatste zou de voornaamste reden zijn waarom Calvijn gemeentezang en zelfs muziek buiten de kerkmuren toestond.⁶⁰

Waar Luther in zijn liederen tekstueel zo dicht mogelijk de Bijbel wilde benaderen, was de niet-muzikale Calvijn van mening dat alleen woorden uit het heilige boek gezongen mochten worden. Dat echter leverde wel een aantal problemen op. Zo was het bijbelproza ongeschikt voor gemeentezang en bestond er geen passende muziek. De Franse hofdichter Clément Marot (1496-1544) bood uitkomst. Niet ter aanbidding, maar als kunstvorm, had hij reeds metrische versies van psalmen geschreven die op wereldlijke melodieën gezongen konden worden, al dan niet begeleid door een viool of fluit. Calvijn nodigde Marot uit zijn berijmingen te Genève te komen voortzetten. Louis Bourgeois (c.1510-na 1561) was een van de componisten die klank gaf aan Marots metrische psalmen door populaire contemporaine melodieën aan te passen. Op verzoek van Calvijn werd het geheel gebundeld uitgegeven in 1562. Dit *Geneefse Psalter* raakte in de volkstaal wijdverspreid in landen als Frankrijk, Zwitserland en de Nederlanden. In steden als Utrecht, Leeuwarden en Middelburg waren deze psalmen af en toe zelfs in de dan nog katholieke kerken hoorbaar. In Delft leidde dat tot de ter dood veroordeling van pastoor Arent Dirksz. Vos (1500-1570), nadat hij de kerstmis van een kapelaan met psalmgezang en eigen gepreek had verstoord. Geleerd tijdens hagenpreken waren het deze

⁵⁷ Burkholder e.a. 2014, pp. 215-218.

⁵⁸ Dit citaat stond ter inleiding vanaf 1543 in de Franse kerkboeken. Smelink 1993, p. 14.

⁵⁹ Calvijn verbond dans en onkuisheid vaak met elkaar en wijst deze bezigheid nog heviger af dan muziek. De Jongh 1998, p. 21.

⁶⁰ In de calvinistische kerken werd aanvankelijk onbegeleid en monofoon gezongen. De psalmmelodieën kregen ook een polyfone toonzetting voor thuisgebruik en in groepjes musicerende amateurzangers. Clive 1957, pp. 81-85 en Burkholder e.a. 2014, pp. 222-223.

psalmen en lutherse liederen die aan de vooravond van de Beeldenstorm door het volk werden gezongen.⁶¹

EEN KATHOLIEK TEGENGELUID

De katholieke kerk moest met een tegengeluid komen op de zestiende-eeuwse reformatorische golf die zich uitspreidde over Europees grondgebied.⁶² Daarbij zagen de katholieken ook de noodzaak tot herziening van de eigen geloofspraktijk, in de hoop het aantal afvallige gelovigen te beperken. De kerkmuziek en kerkelijke kunst passeerden ook de Tridentijnse revue. In 1563 werd door de concilievaders over heiligenverering en de functie en het gebruik van kerkelijke kunst gesproken. Dat deze beide onderwerpen gedurende dezelfde zitting werden behandeld, toont hoe nauw zij met elkaar verbonden waren geraakt. Tot groot ongenoegen van de protestanten hield het concilie grotendeels vast aan oude doctrines en ceremoniële tradities. Zij namen wel maatregelen om de Kerk van misbruik en onachtzaamheid te zuiveren en de wildgroei aan heiligenvereringen een halt toe te roepen. De heiligenverering op zich werd juist gezien als een goede en nuttige zaak, gestoeld op een zeer oude Bijbelse en kerkelijke traditie. Bijbelpersonages en heiligen konden als voorbeeld dienen voor een juist leven en door hen te eren zouden de gelovigen zich in hun contemplatie kunnen verdiepen. Afbeeldingen van heiligen hadden daardoor juist een didactische en verheffende functie en waren dus van belang.

Het Concilie voorzag uiteindelijk niet in een gedetailleerde muzikale of stilistische handleiding, maar creëerde wel het fundamentele kader waarbinnen zij de Kerk wilde leiden. Een aantal contemporaine auteurs probeerde met latere publicaties een leidraad op te stellen ter verduidelijking van het decreet, zoals Johannes Molanus' (1533-1585) *De Historia Imaginum* (1570) en Gabriele Paleotti's (1522-1597) *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582).⁶³ Waar het kerkelijke kunst betrof, verbood het conciliedecreet allerhande zaken. Het was onder meer niet toegestaan God in menselijke gedaante weer te geven. Naakt moest worden vermeden.⁶⁴ Ook behoorden religieuze voorstellingen verheven van karakter te zijn en dienden de personages geen alledaagse uitstraling te hebben. Molanus verwierp in zijn geschrift een aantal voorstellingen resoluut, zoals Maria wenend onder het kruis, en koesterde minachting jegens de apocriefe evangeliën en *Legenda Aurea*.⁶⁵ Toch tekende hij voornamelijk op wat niet was toegestaan, zonder daadwerkelijk gedetailleerde alternatieven aan te

⁶¹ Grijp 2001, p. 173.

⁶² Voor dit en wat navolgt Van Laarhoven 2008, pp. 233-238.

⁶³ Van Laarhoven 2008, p. 238. Paleotti, Prodi en McCuaig 2012.

⁶⁴ Over censuur in de Zuidelijke Nederlanden en hoe Rubens ondanks de Tridentijnse beperking juist om zijn naakten zo befaamd is geworden De Clippel 2011.

⁶⁵ Van Laarhoven 2008, p. 238.

dragen. De beperkingen gaven kunstenaars vermoedelijk een redelijk vrije hand in het herdefiniëren van het visueel idioom, passend bij de katholieke hervorming.⁶⁶

Ook muziek kwam tijdens het Concilie ter sprake. Tijdens de 22^{ste} bijeenkomst te Trente werd vastgesteld: 'Zeker moeten geweerd worden die soorten muziek, waarin in orgelspel of zang iets losbandigs of liederlijks is vermengd; dit geldt ook voor alle wereldlijke activiteiten, lege en zelfs schandelijke conversaties, rondwandelen, lawaai en geschreeuw; het huis van de Heer moet werkelijk een huis van gebed genoemd kunnen worden.'⁶⁷

Net als bij de protestantse hervormers lag ook in katholieke kring vooral de polyfone muziek onder vuur. De kerkmuziek en haar uitvoerders hadden een te seculier karakter gekregen en hadden daardoor veel aan liturgische waarde ingeboet. Er werden bijvoorbeeld wereldlijke melodieën voor liturgische composities gebruikt.⁶⁸ Katholieken hadden zich toenemend van de officiële liturgie vervreemd, omdat de uitvoering in Latijn exclusief in handen was van de clerici, en het koor voornamelijk gregoriaans zong. Voortkomend uit het Concilie werd vastgesteld dat meerstemmige zang geen losbandige of wereldse ondertoon in zich diende te dragen en dat de tekst duidelijk verstaanbaar moest zijn. Voor dit standpunt was reeds een weg gebaad door verschillende eerdere synodes en concilies tussen 1503 en 1550.⁶⁹ Zo waren kerkmuzikanten door het Concilie van Sens te Parijs (1528) er al op gewezen zich bovenal met de liturgische functie van de muziek bezig te houden. Organisten bijvoorbeeld, zouden in hun muziekkeuze te weinig religieus gevoel aan de dag leggen. Ze speelden dansmuziek, composities van overdreven lengte en zou het hen bovenal te doen zijn hun eigen vaardigheden tentoon te spreiden. Tot afschaffing van de polyfonie leidde het echter niet. Muziek bleef na het Concilie *stile antico* (oude stijl) en behield als onderdeel van de misliturgie dezelfde functie.

POSTTRIDENTIJNSE EFFECTEN OP DE NEDERLANDEN

De uitkomsten van het Concilie van Trente hadden uiteraard ook invloed op de Noordelijke Nederlanden. Onder de katholieken in de Republiek ontstond de behoefte om een zo breed mogelijk publiek aan te spreken. Daarvoor werden zowel de beeldende kunst als de muziek ingezet. Waar Luther en Calvijn zang in de volkstaal gebruikten ter vergroting en versterking van de gemeenschapszin, bleef in katholieke kring de liturgie in Latijn en exclusief aan de clerici besteed.⁷⁰

⁶⁶ Jonckheere 2012.

⁶⁷ Originele tekst in Latijn en vertaling Hoondert 2001, p. 48 en Burkholder e.a. 2014, pp. 228-229.

⁶⁸ Er was kritiek op de *cantus firmus* mis waar wereldlijke melodieën voor liturgische composities werden gebruikt. De Jongh 2008, p. 21.

⁶⁹ Fellerer en Hadas 1953, pp. 577-581.

⁷⁰ Interessante postuum verschenen publicatie met teksten van musicologe Ike de Loos handelend over vrij onbekende Middelnederlandse boekjes met mis- en breverieteksten. Deze handschriften dienden gelovigen die het Latijn niet machtig

Monastieke ordes, zoals de jezuïeten, probeerden de katholieke boodschap te verspreiden via grafiek, zoals bid- en devotieprentjes. Devotieprentjes werden als didactisch materiaal gebruikt bij godsdienstlessen en als herinneringsprenten voor de congregaties. Bovendien waren de prentjes belangrijk voor de persoonlijke devotie, met name voor vrouwen, die over het algemeen minder geschoold waren in het lezen van kerkelijke geschriften.⁷¹ Devotieprentjes werden steeds populairder bij het brede publiek. Het werd een geliefd cadeau voor bijzondere gelegenheden, zoals een communie, huwelijk of jubileum en zelfs als beloning op school.⁷² Deze stijgende populariteit van prentjes werkte stimulerend voor de verspreiding van de Vlaamse kunst. In de Noordelijke Nederlanden was de hoeveelheid devotiegrafiek gering en waren andere genres lucratiever dan de heiligenprentjes.⁷³

Vanaf de vroegchristelijke tijd had het corpus van heiligen gigantische vormen aangenomen. Elk bisdom, kerkprovincie of kapittel kende zijn eigen feestdagen, waarop zowel algemeen bekende als lokale heiligen werden aanbeden. Vaak was de populariteit van een bepaalde heilige tijdsgebonden en hing deze samen met specifieke religieuze of sociale omstandigheden. Hierdoor was de heiligenverering per gebied zeer verschillend.⁷⁴ Het Concilie van Trente riep deze wildgroei aan heiligenverering een halt toe; niet-bestaande heiligen werden afgeschaft. De concilievaders rechtvaardigden de heiligencultussen vanuit dogmatisch en traditioneel oud-kerkelijk perspectief. Ze benadrukten de intermediaire functie van heiligen, tussen God en de mens, en stelden hun levens voor als moreel en hemels voorbeeld voor de gelovigen. Langzaam ontstond er zo één Europese hagiografie.⁷⁵ Oude devoties betreffende (patroon)heiligen bleven gekoesterd. Waar in de late-middeleeuwen vooral heiligen werden aangeroepen die bescherming boden tegen besmettelijke ziekten en rampen, verschoof deze tendens door de nieuwe Tridentijnse richtlijnen. Populaire thema's waren heiligen die de eucharistie en biecht benadrukten, martelaren, stichters van belangrijk kloosterorden, heiligen met een actieve rol in de contrareformatie of bestrijding van ketterij.⁷⁶ In 1570 verscheen het *Missale Romanum* waarin de belangrijkste heiligendagen stonden vastgelegd.⁷⁷ In 1584 volgde met pauselijke goedkeuring de eerste posttridentijnse heiligenkalender. Daarvoor waren er steeds vaker lokale heiligenkalenders verschenen. Johannes Molanus stelde bijvoorbeeld de *Indiculus Sanctorum Belgii* (1573) samen voor de Lage Landen, waarin ook aandacht was voor lokale heiligen,

waren te ondersteunen in hun devotie. Reeds in de vijftiende en zestiende eeuw lijkt er sprake van een overgang van de liturgie in Latijn naar een in de volkstaal. De Loos 2012, pp. 183-197.

⁷¹ Verheggen 2006, p.21.

⁷² Over devotieprentjes Frijhoff 1990.

⁷³ Verheggen 2006, p. 22.

⁷⁴ Van Laarhoven 2008, p. 265.

⁷⁵ Van Leeuwen 2001, pp. 30, 58-60.

⁷⁶ Van Laarhoven 2008, pp. 243-265.

⁷⁷ Voor dit en wat navolgt Van Leeuwen 2001, pp. 60-71.

zoals Willibrordus en Bonifatius. Binnen de Hollandse Zending werd de verering van lokale heiligen gepropageerd, omdat zij de plaatselijke katholieke gemeenschap en clandestiene kerk in de Republiek enige identiteit verschaften en met de oud-christelijke traditie verbonden.⁷⁸ Ook het Concilie had het belang van lokale heiligen onderschreven, omdat plaatselijke devoties als contrareformatorisch wapen konden dienen. Apostolisch vicaris Vosmeer maakte zijn eigen kalender voor de Noordelijke Nederlanden, welke slechts nog uit een handschrift uit 1590 bekend is.⁷⁹ Er was dus een toenemende aandacht voor de heiligencultus in de Noordelijke Nederlanden.

DE HEILIGE CECILIA

De heilige Cecilia is interessant in deze context, omdat zij het kruispunt vormde tussen de beeldende kunst en muziek. Zij voldeed door haar kuisheid, afkeer jegens fysieke en sensuele zaken en de verwerping van het aardse voor het hemelse, perfect aan de posttridentijnse richtlijnen. Cecilia zou in de tweede of derde eeuw hebben geleefd. Zij legde een gelofte van kuisheid af en wist haar echtgenoot Valerius op hun huwelijksdag te overtuigen deze te aanvaarden. Valerius stemde in, op voorwaarde dat hij Cecilia's beschermengel mocht zien. Zo geschiedde. De engel plaatste bloemenkransen op de hoofden van het jonge echtpaar. Uiteindelijk werden Cecilia, Valerius en zijn broer Tibertius terechtgesteld. Cecilia leefde nog drie dagen na haar doodstraf. In die tijd verdeelde zij haar geld en bezittingen onder de armen.⁸⁰

Nadat in 1599 haar intacte lichaam werd opgegraven in de aan haar gewijde kerk in het Romeinse district Trastevere, steeg haar populariteit enorm, al nam haar cultus in de middeleeuwen en renaissance al een steeds prominentere plaats in.⁸¹ Musicoloog Connolly publiceerde in 1994 een nieuwe hypothese omtrent de origine van de Ceciliaverering. Haar cultus zou mogelijk zijn voortgekomen uit het vervloeien van de verering van een Romeinse heilige vrouw, de Bona Dea Oclata, wier graf werd gevonden op de plek waar tegenwoordig de aan Cecilia gewijde kerk staat. Deze 'goede godin' hielp bij de genezing van oogziekten - *caecitas* ofwel blindheid - waaruit de naam van de christelijke heilige werd afgeleid; Caecilia. Haar legende als Romeinse martelares werd aan het eind van de vijfde eeuw vervolgens opgetekend in de *Passio Sanctae Caeciliae*, wat resulteerde in een nagenoeg geheel fictief verhaal. De tradities rondom Bona Dea werden geadapteerd in het christelijk geloof. De voortzetting van deze reeds bestaande verering zou volgens Connolly een mogelijke verklaring kunnen zijn voor de snelle groei van haar cultus begin zeventiende eeuw.⁸²

⁷⁸ Spaans 2012, p. 101.

⁷⁹ Vosmeer was zo met lokale heiligen ingenomen, dat hij heeft getracht de moordenaar van Willem van Oranje, Balthasar Gerards (c.1557-1584) te Rome heilig te laten verklaren.

⁸⁰ Hall 1992, p. 60. boek van afra tot etc. p. 71: verwijzing naar Afrikaanse bisschop Victor van Vita.

⁸¹ Vignau Wilberg-Schuurman 1999, p. 151.

⁸² Connolly 1994, pp. 21-25, 40-59.

Cecilia's associatie met muziek, en het orgel in het bijzonder, berust vermoedelijk op een sinds de vijftiende eeuw onjuiste interpretatie van een fragment uit haar *Passio*. Tijdens haar naamdag, 22 november, was al in de achtste eeuw de zin 'cantantibus organis Caecilia virgo soli domino decantabat' (Terwijl er, tijdens het huwelijksfeest, *muziek weerklonk*, bezong de maagd Cecilia slechts haar Heer), opgenomen in de liturgie. Later werd 'cantantibus organis' foutief vertaald als 'terwijl zij het *orgel bespeelde*'.⁸³ Organis was van het Latijn naar het Italiaans vertaald als *organetto* of *organino*, het portatief. Het orgel zou het contrast tonen tussen haar hemelse gezang tot God en de aardse muziek tijdens haar huwelijk met Valerius.⁸⁴ Op de iconografie van Cecilia wordt in het volgende hoofdstuk verder ingegaan.

CECILIA'S HEILIGENLIED EN 'HET CAECILIA-CONCERT'

Een van de posttridentijnse effecten op de Nederlanden en de Nederlandse kunst, was de nieuwe aandacht voor de heiligenverering. Toch waren de effecten van de contrareformatie ook merkbaar in de muziek. Een goed voorbeeld hiervan was de opleving van het katholieke geestelijk lied in het begin van de zeventiende eeuw. Als wapen tegen de protestanten werd de toon vanuit de Zuidelijke Nederlanden toenemend contrareformatorisch.⁸⁵ Net als bij de protestantse hervormers bleek dit liedgenre ook voor katholieken een uitermate goed middel ter ondersteuning van de gemeenschapszin. Jong of oud, rijk of arm; de liederen waren geschikt voor iedereen. Zeker in de calvinistische Republiek kon het geestelijk lied de vorming van de nieuwe katholieke identiteit bevorderen. Liederet waren immers niet aan tijd en plaats gebonden en konden dus overal gezongen worden; een groot voordeel in de schuilkerkperiode. Ook tijdens niet-liturgische samenkomsten klonken ze veelvuldig en brachten de gelovigen en passant nog kennis van het geloof bij. In de vrouwenhuizen werden deze liederen gebruikt ter intensivering van persoonlijke meditatie, maar werden ook voor het plezier gezongen. Daarmee vormden zij een waardevol propagandamiddel voor de Hollandse Zending.

De liederen werden samengevoegd in katholieke liedbundels, waarvan *Het Prieel der gheestelijcke melodie*, voor het eerste gedrukt te Brugge (1609), een van de succesvolste was. Deze vroege liedbundel was samengesteld door enkele jezuïeten, maar bleek ook in de Noordelijke Nederlanden erg populair. Als snel volgden bundels van andere auteurs, ook niet jezuïeten, waarvan een aantal binnen de Republiek verspreid raakte. De boeken werden gedrukt te 's-Hertogenbosch, en na het uit Spaanse handen vallen van deze stad, te Antwerpen. Deze katholieke liedboeken werden volgens

⁸³ Goosen 2008, p. 71.

⁸⁴ Hall 1992, p. 60.

⁸⁵ Voor dit en wat navolgt, Spaans 2012, p. 135.

Rasch vooral uitgegeven ter ondersteuning van de Hollandse Zending.⁸⁶ Een zeer zeldzame liedbundel uit het Noorden werd in 2005 ontdekt door dr. J. Oosterman, *Enige Hymnen ofte Loffsangen* beter bekend als de *Utrechtse liedbundel van 1582*. Tot op heden is dit de oudst bekende contrareformatorische liedbundel uit de Noordelijke Nederlanden en de belangrijkste verzameling heiligenliederen voor het werk van pastoor Joannes Stalpart van der Wiele (1579-1630). Samengesteld door een clericus van het Utrechts bisdom, mogelijk Jacob Verdell, bevat de bundel 188 liederen in de volkstaal, merendeels vertalingen uit het Latijn, maar ook eigen werk waarvan een aantal strijdlustige liederen hard uithaalt naar Luther, Calvijn en andere hervormers.⁸⁷ De bundel loopt volgens het liturgisch jaar, waar buiten een aantal liederen over vrouwelijke heiligen is geplaatst. Naast bekendere heiligen als Agnes, Anna en Cecilia passeren ook twee lokale Hollandse heiligen Geertruijd van Oosten en Lidwina van Schiedam de revue. De liederen waren volgens Oosterman vermoedelijk bestemd '[...] om vrome vrouwen een mogelijkheid tot identificatie te bieden. Heiligen als rolmodel [...]'.⁸⁸ Het laatste heiligenlied in de bundel richt zich tot 'dochters' voor wie het leven van de heilige Cecilia tot voorbeeld kon dienen.⁸⁹

-
Dochters eerbaer, aenhoert eenpaer
hoe een eel maecht idone
die deucht u claer, wijst openbaer
Cecilia seer scone
 -

Ook clerici van de missie in de Noordelijke Nederlanden publiceerden liedboeken, al deden zij dat vaak onder pseudoniem. De eerste liedbundel specifiek met dit doel is *Het paradys der geestelijcke ende kerckelijcke lof-sangen op de principaelste feest-daghen des gheheelen jaers* ('s-Hertogenbosch 1621) samengesteld door de IJsselsteinse pastoor Aegidius Haeffacker, onder het pseudoniem Salomo Theodotus. De bundel kende vele herdrukken, de eerste maal te Amsterdam in 1679. Theodotus nam twee lofzangen voor Cecilia op.⁹⁰ Met 541 liederen is *Gulde-laers Feest-dagen* de omvangrijkste bundel heiligenliederen van de zeventiende eeuw.⁹¹ De auteur, pastoor Stalpart van der Wiele, was de

⁸⁶ Rasch 2013, p. 5.

⁸⁷ Oosterman 2007.

⁸⁸ Oosterman 2007, p. 82.

⁸⁹ Ook voor onderstaande liedtekst, Oosterman 2007, p. 78.

⁹⁰ Rasch 2013

, p. 6.

⁹¹ Als een soort manifest ter legitimering heiligenverering en vervaardiging heiligenbeelden. Van Leeuwen 2001, p. 58.

belangrijkste dichter van katholieke geestelijke liederen in de Republiek.⁹² Zijn *Gulde-laers* vormt een heiligenkalender met een of meerdere liederen voor de heilige van die betreffende dag, aangevuld met een korte levensbeschrijving waarin de aandacht bovenal bij moraal en katholieke doctrines ligt. Stalpart nam de heiligen van alle tijden in zijn bundel op, velen zoals ook Cecilia stammen uit de vroegchristelijke tijd en stierven een martelaarsdood. Stalpart dichtte deze liederen onder meer voor zijn kloppen van het Delftse Bagijnhof met wie hij ze meerstemmig tot klinken bracht.⁹³ Omstreeks 1690 stagneerde de ontwikkeling van het katholiek geestelijk lied in de Republiek. Daarna lijkt er binnen het genre nog weinig interessants te zijn gebeurd.⁹⁴

Cecilia's positie als patroonheilige van de muziek uitte zich ook in de oprichting en benaming van verschillende muziekgezelschappen, die in het laatste decennium van de zestiende eeuw ontstonden. Buiten de Republiek zijn daar voorbeelden van te vinden in Rome, waar in 1584 een van 's werelds oudste muziekinstituten, de *Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, werd opgericht.⁹⁵ In 1571 was er in het Franse Evreux zelfs al een aan Cecilia gewijd festival.⁹⁶ In de Republiek werd in 1591 in Arnhem 'Het Caecilia-Concert' opgericht, een van de eerste muziekgezelschappen in de Noordelijke Nederlanden.⁹⁷ Het Caecilia-Concert was een voorbeeld van een *collegium musicum*. Dit soort muziekcolleges waren strak georganiseerd, maar bestonden uit amateurmusici, voorname en bovenal mannelijke burgers, en werden vaak door de plaatselijke organist geleid.⁹⁸ Ter deelname en financiering van het ensemble werd er contributie betaald.⁹⁹ In deze periode waren de stedelingen uit de Republiek steeds rijker geworden en investeerden zij hun tijd en geld in het gezamenlijk musiceren. Niet alleen gold samen muziek maken als een prettige invulling van de vrije tijd, maar werd ook aangeprezen als helend voor de ziel. Muziek 'verdreef zwaarmoedigheid, verkwikte vermoeide ledematen en een uitgeputte geest.'¹⁰⁰ In de zeventiende eeuw kende het merendeel van de steden in de Republiek wel een *collegium musicum*, maar daar is slechts weinig documentatie over

⁹² *Gulde-laers Feest* is vermoedelijk slechts 1 keer herdrukt. Melodisch waren de liederen erg moeilijk en de teksten onbekend, derhalve verscheen enige jaren later *'t Ronde jaer* met een selectie liederen uit *Gulde-laers Feest-dagen*. *'T Ronde* is succesvoller dan zijn voorganger. Van Leeuwen 2001, pp. 20-21.

⁹³ Van Leeuwen 2001, pp. 11-16 en 51. Stalpart plaatste zijn teksten merendeels op bekende eenvoudige melodieën - contrafractuur -, maar schrok niet terug voor ingewikkelder, polyfone composities. Een aantal liederen is autobiografisch van toon, zoals een van de in totaal vijf liederen voor Cecilia. Stalpart was op Cecilia's naamdag, 22 november, namelijk zelf jarig. *Na 'k ben bericht / zoo is dit d'eygen dagh / dat ick het licht / des Hemels eerstmaals sagh. / En met een nieuwe jeughd / de pijn-stoel heb verheugd*. Van Leeuwen 2001, p. 55.

⁹⁴ Rasch 2013, p. 6.

⁹⁵ Farmer 2011. Online raadpleegbaar:

<http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780199596607.001.0001/acref-9780199596607-e-305?rkey=HruboU&result=302, <13-08-2018>>

⁹⁶ Husk 2014, pp. 8, 113-115. Voor een neerslag van dit festival en andere aan Cecilia gewijde vieringen zie Husk 2014.

⁹⁷ Smelink 1993, pp. 27-29.

⁹⁸ Barents-Vermeer 2001, p. 239.

⁹⁹ Bestuurswisseling bij veel colleges op Sint Cecilia (22 november), vaak was dit reglementair vastgelegd. Rasch 2013, p. 5.

¹⁰⁰ Barents-Vermeer, p. 241.

bewaard.¹⁰¹ Het repertoire van de muziekcolleges kende zowel geestelijke als wereldlijke composities. Calvinistische Geneefse psalmen, katholieke motetten en Italiaanse madrigalen stonden harmonieus samen geprogrammeerd. Een belangrijk onderdeel van het muzikaal repertoire bestond uit geestelijke liederen. In huiselijke kring was eenstemmige vocale muziek, soms begeleid door bijvoorbeeld een virginaal of luit het populairst. Karakteristiek voor deze muziekcultuur in de zeventiende eeuw is de veelvuldige publicatie van zangboeken. Hoewel de meeste edities eenvoudig waren vormgegeven, met alleen een liedtekst zonder notenbeeld en slechts een aanwijzing op welke melodie deze gezongen behoorde te worden, waren sommige juist rijkelijk gedecoreerd met kopergravures.¹⁰²

TER AFSLUITING

Hoewel Luther en Calvijn geen tegenstanders waren van kerkmuziek, waren zij, in navolging van de katholieke Erasmus, zeer kritisch ten opzichte van de polyfone overdaad van de contemporaine katholieke kerkmuziek. Beide kerkhervormers zagen muziek als een gave Gods, maar vonden dat de complexe polyfonie en de Latijnse liedteksten afleidden van de religieuze boodschap. Voor zowel Luther als Calvijn was juist de tekst belangrijk, zodat Gods woord ook via muziek verspreid kon worden. Daarom lieten zij liederen in de volkstaal vertalen en op wereldlijke melodieën toonzetten.

Via het Concilie van Trente probeerde ook de katholieke kerk de rol van kerkmuziek en heiligenverering te hervormen. Volgens de katholieke kerkvaders hadden kerkmuziek en haar uitvoerders een te seculier karakter gekregen en daardoor veel aan liturgische waarde ingeboet. Voortkomend uit het Concilie werd vastgesteld dat meerstemmige zang geen losbandige of wereldse ondertoon in zich diende te dragen en dat de tekst duidelijk verstaanbaar moest zijn. Polyfone muziek werd echter niet afgeschaft. Ook riep het Concilie de wildgroei aan heiligenverering een halt toe. Niet bestaande heiligen werden afgeschaft en de nadruk kwam te liggen op heiligen die pasten in de contrareformatorische boodschap, zoals martelaren. Die nieuwe aandacht voor de heiligenverering bereikte ook de Noordelijke Nederlanden via de Hollandse Zending. Niet alleen werd de verering van lokale heiligen gepropageerd, omdat zij de plaatselijke gemeenschap identiteit verschaften en met de oud-christelijke traditie verbonden, maar ook bekendere heiligen bleven onder de aandacht. Onder hen was Cecilia, die door haar kuisheid en verwerping van het aardse voor het hemelse, perfect aan de posttridentijnse richtlijnen voldeed. Zij werd ook in de Noordelijke Nederlanden gezien als vrouwelijk rolmodel, getuige bijvoorbeeld de opname van aan haar gewijde liederen in liedbundels zoals *Enige Hymnen ofte Loffsangen* en *Gulde-laers Feest-dagen*. In bredere zin bevorderden de

¹⁰¹ Kyrova 1994, p. 32.

¹⁰² Kyrova 1994, p. 34.

katholieke geestelijk liederen de gemeenschapszin en de vorming van de nieuwe identiteit onder katholieken in de calvinistische Republiek.

Door een foutieve Latijnse vertaling van de woorden 'cantantibus organis' uit haar Passio, werd Cecilia geassocieerd met de muziek, en het orgel in het bijzonder. Haar positie als patroonheilige van de muziek uitte zich ook in de Noordelijke Nederlanden in de oprichting en benaming van verschillende muziekgezelschappen, die in het laatste decennium van de zestiende eeuw werden opgericht. Stedelingen uit de Republiek waren steeds rijker geworden en investeerden hun tijd en geld in het gezamenlijk musiceren. Niet alleen gold samen muziek maken als een prettige invulling van de vrije tijd, maar werd ook aangeprezen als helend voor de ziel.

HOOFDSTUK 3

CECILIA IN DE KUNST VAN DE REPUBLIEK

Cecilia was niet alleen een belangrijke figuur voor de muziek, ook in de beeldende kunst van de Republiek werd zij afgebeeld. Het interessante hierbij is dat zij niet alleen in een katholieke, maar ook in een protestantse context werd verbeeld. Langzaam veranderde de visie op Cecilia. Zij werd steeds vaker gezien als schutsvrouw van de muziek, dan als vroegchristelijke martelares. Zo werd Cecilia geïntegreerd in de calvinistische samenleving. Aan de hand van een aantal relevante kunstwerken ga ik in dit hoofdstuk verder in op de iconografie van Cecilia in de Noordelijke Nederlanden en de context waarin zij werd afgebeeld.

VERANDEREND KUNSTKLIMAAT IN DE REPUBLIEK

Dat katholieken en protestanten elkaar binnen de Republiek in zekere zin tolereerden, bleek al. Ook binnen de kunstwereld lijkt men zich, ondanks deze religieuze pluriformiteit, verdraagzaam met elkaar te hebben onderhouden.¹⁰³ Door alle geloofsrichtingen werden immers beelden ter ondersteuning van persoonlijke devotie toegejuicht, zelfs door Calvijn, zolang deze maar bovenal moraliserend en didactisch van karakter waren. Uiteindelijk hing bij eenieder wel iets aan de wand, al was het een portret van de pastoor of dominee van de eigen kerkgemeente.¹⁰⁴ Volgens Van Eck is het bijzonder moeilijk om aan te tonen dat een specifieke religieuze voorstelling het gedachtegoed van één bepaalde geloofsstroming weerspiegelde.¹⁰⁵ Leerlingen en gezellen konden verschillende christelijke overtuigingen hebben en kunstenaars kenden een gemengde klantenkring.¹⁰⁶ De persoonlijke relatie tussen opdrachtgever en kunstenaar lijkt wel van groot belang te zijn geweest en katholieke opdrachtgevers hadden eenmaal meer contact met katholieke schilders. Het merendeel van de historiestukken werd door katholieke kunstenaars vervaardigd. Mogelijk verklaart dit waarom de beste voorbeelden van schuilkerkkunst in Amsterdam, uit Antwerpen geïmporteerde altaarstukken zijn.¹⁰⁷ Rembrandt (1606-1669), Govert Flinck (1615-1660) en Ferdinand Bol (1606-1680), de succesvolste historieschilders van de stad, waren immers niet katholiek. Pas in de achttiende eeuw tilde Jacob de Wit (1695-1754) de katholieke kunst te Amsterdam naar een hoger niveau. Incidenteel ging een katholieke opdracht naar een protestantse schilder als Jan van Bijlert (1597/98-1671) of

¹⁰³ Zie appendix Van Eck 1999 voor een lijst met de denominaties van schilders van katholieke historieschilderkunst.

¹⁰⁴ Over pastoorsportretten onder meer in Dirkse 2001, pp. 81-103 en 167-189.

¹⁰⁵ Van Eck 2013, p. 71.

¹⁰⁶ Voorbeelden van leermeesters, kunstenaars en opdrachtgevers met verschillende denominaties zie Van Eck 2013, pp. 35-42.

¹⁰⁷ Van Eck 2009, p. 225.

Hendrick ter Brugghen (1588-1629), die in Italië en Vlaanderen in aanraking waren gekomen met contrareformatorische kunst.¹⁰⁸

In de Republiek was de leidende rol van de Kerk als kunstzinnig initiator komen te vervallen. In steden als Utrecht, Amsterdam en Haarlem werd kunst steeds meer een zaak van de burgerij. Naast opdrachten voor historiestukken, was er een groeiende vraag naar andere genres binnen de kunst, zoals genrestukken, portretten, landschappen en stillevenen. De schilderkunst in de Republiek werd hierdoor hoofdzakelijk seculier. Mede gestimuleerd door het groeiende kapitaal van de rijke middenklasse, hoefde kunst niet langer te dienen als bemiddelaar tussen God en de mens. Ze werd toenemend gewaardeerd om haar artistieke en historische status en haar kracht een spiegel van de natuur te zijn.¹⁰⁹

Kunstenaren in de Hollandse Gouden Eeuw maakten veel muzikale taferelen. Van alle zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderijen zou zo'n 10-12% een muzikaal thema hebben, binnen het oeuvre van een individuele schilder kan dat zelfs tot 30% reiken.¹¹⁰ Een opvallende paradox, want waar schilderkunst en literatuur in de Gouden Eeuw floreerden, beleefde muziek volgens onder meer Constantijn Huygens (1596-1687) juist donkere dagen.¹¹¹ Dat schilderijen met een muzikale voorstelling toch zo'n aanzienlijk subgenre kunnen vormen, is evenwel niet verbazend. Het amateuristisch muziekleven en de huidige concertpraktijk ontwikkelden zich juist in deze periode in de Noordelijke Nederlanden. Niet in de minste plaats omdat de onderdrukte katholieke gemeenschap zich geenszins de mond liet snoeren. Zoals de IJsselsteinse pastoor Theodotus treffend formuleerde: 'Wie sal dan onse Nederlanders, het singhen kunnen ofte moghen verbieden?'¹¹²

Twee specifieke genres waarin muzikale thema's duidelijk naar voren kwamen, waren stillevenen en portretten. Zeker in vanitasstillevenen vormde muziek een belangrijk onderdeel. Waar in de Zuidelijke Nederlanden *Gloria in excelsis deo* bleef klinken als de essentie van de hemelse eeuwigheid, was in het calvinistische Noorden de populariteit van muziek als symbool der vergankelijkheid juist toegenomen. Moraliserende thema's waarin muziek een rol speelde, werden in de Republiek niet verrassend, in relatie tot de dood gesteld.¹¹³ In vanitasstillevenen kwam het voor dat typische vanitasymbolen als de schedel, het omgevallen glas en het tikkende zakhorloge werden gecombineerd met muziekinstrumenten (afb. 2). Vooral de viool, het speelmansinstrument bij uitstek, werd geassocieerd met het kortstondige aardse plezier en daarmee met de vanitasgedachte. Dit voor

¹⁰⁸ Over Haarlemse schilders en hun opdrachtgevers Van Eck 2008, pp. 81-109.

¹⁰⁹ Freedberg 1993, pp. 142-143.

¹¹⁰ Kyrova 1994, p. 31.

¹¹¹ Kyrova 1994, p. 63.

¹¹² Smelink 1993, pp. 14-15.

¹¹³ Fischer 1975, p. 5.

de schilderkunst zeer belangrijke genre kende in de grafiek relatief weinig navolging.¹¹⁴ Jan Pietersz. Sweelinck (1562-1621) was mogelijk de eerste die het vanitasthema in muziek vervatte.¹¹⁵ In 1608 schreef hij zijn *album amicorum* de canon beginnend met de eerste woorden uit Prediker *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*.¹¹⁶



afb. 2 | Pieter Claesz., *Vanitas met viool en glazenbol*, ca. 1628

De tweede helft van de zestiende eeuw kende in de Zuidelijke Nederlanden tevens de opkomst van familieportretten met een centrale rol voor muziek. In de zeventiende eeuw vond dit genre navolging in de Noordelijke Nederlanden. Eerst in Haarlem, waar veel schilders contact hadden met hun Antwerpse collega's (afb. 3).¹¹⁷ Juist deze familieportretten pasten goed bij de burgerlijke huwelijksmoraal, zo gepropageerd door katholieke en calvinistische humanisten. Overigens betekende dit niet dat de geportretteerden genoeglijk samen musiceerden. Daarnaast verwijst de weergave van musicerende vrouwen in zestiende- en zeventiende-eeuwse kunst niet zonder meer naar hun actieve deelname in het burgerlijk muzikaleven. Veelal was het een verwijzing naar hun goede komaf en de symbolische harmonie van de huwelijkse staat en het familieleven. De heren werden vaak met een luit afgebeeld. De dames zingend of aan het virginaal, zolang het instrument

¹¹⁴ Kockelbergh en Moens 1994, p. 39.

¹¹⁵ Sweelinck was componist, organist en orgeldeskundige. Hij componeerde calvinistische psalmzettingen alsook rooms-katholieke motetten. De denominatie van Sweelinck zelf is nog immer een heet hangijzer onder musicologen. De polyfone psalmzettingen worden als zijn levenswerk beschouwd. Binnen zijn oeuvre bevindt zich tevens de *Cantiones sacrae*, een katholieke bundel vocale composities welke de tegenhanger van de calvinistische psalmzetting vormt, uitgegeven te Antwerpen in 1619. Sweelincks zoon en opvolger als organist van de Oude Kerk te Amsterdam, Dirck Jansz, schreef een Cecillialied. Clement 2001.

¹¹⁶ *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas*, SwWV 200 'Ijdelheid der ijdelheden, alles is ijdelheid' (Prediker 1:2). Kyrova 1994, p. 61.

¹¹⁷ Kyrova 1994, p.40 en pp. 46-47.

maar een symbolische verwijzing was naar de zondigheid van de vrouw, welke door de erfzonde op haar schouders rustte.¹¹⁸



afb. 3 | Jan Miense Molenaer, *Zelfportret met familieleden*, ca. 1635

CECILIA-ICONOGRAFIE

Muziek was niet alleen een onderwerp binnen de kunst van de Republiek. In navolging van haar stijgende populariteit aan het begin van de zeventiende eeuw, na de vondst van haar lichaam te Rome, werd Cecilia ook in de beeldende kunst van de Republiek afgebeeld. Dit is bijzonder omdat Cecilia in beginsel een vroegchristelijke martelares is. In de vroegmiddeleeuwse iconografie kende Cecilia, naast de gebruikelijk palmtak, geen specifiek attribuut. Vanaf de veertiende eeuw werd zij soms met het eerder genoemde portatief en later veelvuldig met een orgel afgebeeld.¹¹⁹ Daarnaast was ook het virginaal een geliefd klavierinstrument waarmee Cecilia in de beeldende kunsten werd weergegeven. Andere attributen waarmee zij frequent is afgebeeld, refereren aan haar hemelse puurheid, zoals de aureool, martelaarskroon, palmtak, zwaard en rozenkrans, zoals te zien in de prent van Johann Sadeler I (1550-1600) naar Maerten de Vos (1532-1603) (afb. 4). In deze vermoedelijk Roomse setting lijken aarde en hemel zich ook weer te verbinden; op de voorgrond een aantal hemelse attributen, op de achtergrond haar aardse martelaarschap.¹²⁰ In Hall's Iconografisch Handboek wordt een sculptuur van

¹¹⁸ Kockelbergh en Moens 1994, p. 40.

¹¹⁹ De pijpen van het portatief lopen van links (lage) naar rechts (hoge noten) af. Wanneer het hen beter uitkwam pasten kunstenaars een tegenovergestelde pijpvoering toe. Hall 1992, p. 60.

¹²⁰ Vignau Wilberg-Schuurman 1999, pp. 155-156.

Cecilia met een valk in Museum Catharijneconvent vermeld. In de Nederlanden zou zij vanaf de middeleeuwen vaker met deze vogel zijn afgebeeld, als mogelijk symbool voor haar adellijke wortels.¹²¹ Deze beeltenissen zijn naar mijn weten uiterst zeldzaam.



afb. 4 | Johann Sadeler I naar Maerten de Vos
Heilige Caecilia, 1583-1587



afb. 5 | Gerrit Pietersz., *H. Cecilia*, 1593

Aan het einde van de zestiende eeuw zijn er ook voorbeelden van Noord-Nederlandse grafiek te vinden, waarop Cecilia is verbeeld. De Amsterdamse schilder Gerrit Pietersz. (1566-1612), een leerling van Cornelis van Haarlem (1562-1638), vervaardigde in zijn leven slechts zes etsen, allen gedateerd op 1593, en was hiermee een van de vroegste peintre-graveurs in de Nederlanden.¹²² Een van die etsen betreft een orgelspelende Cecilia, haar extatische blik ten hemel gericht (afb. 5). Ze is in gezelschap van twee engelen en geplaatst te midden van een soort wolkendek.¹²³ Cecilia werd zelden in zo'n setting geplaatst. Het toont wellicht de voorliefde van de kunstenaar voor zachte vormen en golvende lijnen. De lege marges rond de ets waren ongetwijfeld bedoeld voor Latijnse verzen, die bij andere etsen wel zijn toegevoegd.¹²⁴ Waarom Gerrit Pietersz. deze Cecilia vervaardigde, is niet bekend, maar als broer van de bekende organist en componist Jan Pietersz. Sweelinck (1562-1621), was de beweegreden mogelijk daar wel in gelegen.¹²⁵ Pietersz. ets moet populair zijn geweest, getuige de

¹²¹ Hall 1992, p. 61. Connolly maakt tevens melding van Cecilia in connectie met een valk; Connolly 1994, p. 205.

¹²² Dank Marijn Schapelhouman voor deze informatie.

¹²³ Mogelijk liet Esaias van de Velde zich ook door Gerrit Pietersz.. inspireren. Van de Velde plaatste zijn orgelspelende Cecilia met engel te midden van een enorm wolkendek.

¹²⁴ Ackley 1980, p. 19.

¹²⁵ Zijn broer Jan Pietersz.. Sweelinck.

invloed van zijn compositie op andere kunstwerken. Theodoor Galle (1571-1633) graveerde bijvoorbeeld te Antwerpen in 1594 een Cecilia, waar in het onderschrift Pietersz. werd genoemd als beeldmaker (afb. 6).¹²⁶ Het is niet bekend of een schilderij of tekening Galle tot voorbeeld heeft gediend, vermoedelijk zal het een tekening zijn geweest, omdat er geen schilderij met een gelijkend onderwerp van Gerrit Pietersz. bekend is.¹²⁷ Er verschenen daarnaast nog twee spiegelbeeldige kopieën naar Galle's gravure, waarmee de populariteit van de compositie van de prent lijkt te worden onderschreven (afb. 7&8).¹²⁸



afb. 6 | Theodoor Galle naar Gerrit Pietersz., *S. Cecilia*, 1576-1650



afb. 7 | Onbekend, *S. Cecilia*, 1601-1675



afb. 8 | Onbekend, *S. Cecilia*, 1601-1675

Volgens Judson is het vrij aannemelijk dat de prent ook invloed had op de contemporaine Italiaanse kunst. Hij stelt dat de compositie van Pietersz. ets mogelijk Orazio Gentileschi (1563-1639) (afb. 9) inspireerde voor zijn *Heilige Cecilia en een engel*. Dat schilderij diende op zijn beurt weer als voorbeeld voor de Cecilia-schilderijen van de Utrechtse Caravaggisten Gerard van Honthorst (1592-1656) (afb. 10) en Matthias Stom (c.1600-na 1652) (afb. 11).¹²⁹ Beide werken kenmerken zich door het typische caravaggesque kaarslicht, waarin Cecilia en haar engelen musiceren. De reden van vervaardiging van beiden werken is echter niet bekend.

¹²⁶ 'inve[nit]'isch

¹²⁷ Wederom dank aan Marijn Schapelhouman.

¹²⁸ Schapelhouman wees mij op enkele details. Het hoofd van Cecilia bijvoorbeeld wijkt van de prent af mogelijk doordat deze kunstenaar minder begaafd was in schilderen van gezichten, ook de engeltjes zijn heel anders.

¹²⁹ Gentileschi en Van Honthorst hebben elkaar meermaals in levende lijve ontmoet. Nieuwenhuis 2001, p. 181 waarin auteur refereert aan Judson en Ekkart 1999, pp. 98-99.



afb. 9 | Orazio Gentileschi en Giovanni Lanfranco,
Heilige Cecilia en een Engel, c. 1617/1618 en c. 1621/1627



afb. 10 | Gerard van Honthorst en studio (kopie),
De heilige Cecilia aan het orgel met twee engelen, c. 1623



afb. 11 | Matthias Stom,
De H. Cecilia orgelspelend met een engel, 1615-1652

CECILIA IN KATHOLIEKE ÉN PROTESTANTSE CONTEXT

Paulus Moreelse (1571-1638) heeft zich voor zijn *Heilige Caecilia* (afb. 12) wellicht door Van Honthorst (afb. 10) laten inspireren. Belangrijker echter is de connectie die Domela Nieuwenhuis legt met het orgel van de ets van Gerrit Pietersz. (afb. 5) - en de stoel op de ongedateerde gravure van Willem Panneels naar Rubens (ca. 1600-ca.1634) (afb. 13).¹³⁰ Bij Cecilia en het engeltje ontbreekt de aureool, wat veronderstelt dat Moreelse het werk niet alleen voor een katholieke markt of opdrachtgever maakte, maar ook de protestantse markt kon bedienen. Op een kopie van het schilderij heeft het engeltje zelfs geen vleugels, waardoor hij tot een gewoon zingend jongetje is geworden (afb. 14). Deze kopie is groter dan de originele versie in de Hermitage in St. Petersburg.¹³¹ Op de hoogstwaarschijnlijk ontbrekende strook aan de bovenzijde stond mogelijk een monogram en/of datering. Het schilderij werd in 1923 door het museum aangekocht als een Nicolas Colombel (c.1644-1717). In 1988 publiceerde Irina Sokolova dit schilderij als zijnde een Moreelse van omstreeks 1625. Dat Cecilia de toeschouwer aankijkt, toont Moreelses karakter als portretschilder en stemt overeen met ander werk van hem.¹³² Domela Nieuwenhuis onderschrijft de toeschrijving, maar dateert het werk om stilistische redenen rond 1635.¹³³ Nieuwenhuis verwerpt De Jonge's toeschrijving aan Moreelse uit 1938 van de luitspelende Cecilia, omdat dit type gezicht niet binnen het oeuvre van de kunstenaar past (afb. 15).¹³⁴



afb. 12 | Paulus Moreelse, *Heilige Caecilia*, c. 1625



afb. 13 | Willem Panneels naar Rubens, *H. Cecilia*, ca. 1610-1634

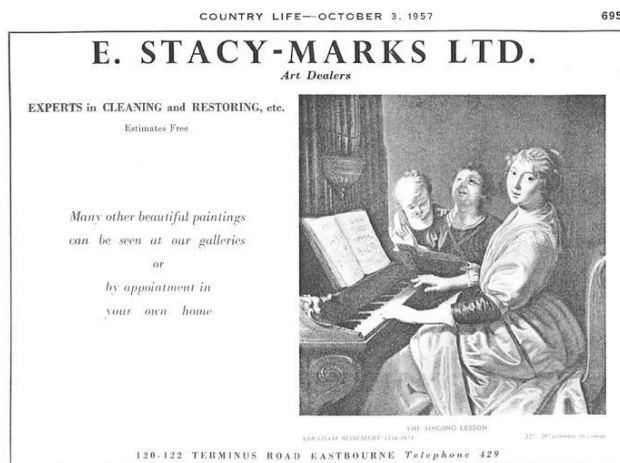
¹³⁰ Domela Nieuwenhuis 2001, pp. 181-182.

¹³¹ De kopie werd in 1957 door Kunsthandel E. Stacy-Marks Ltd. aangeboden als een Abraham Bloemaert zie Domela Nieuwenhuis 2001, p. 620. Dank aan dhr. dr. E.N. Domela Nieuwenhuis voor het beeldmateriaal van de schilderijen.

¹³² Een van Sokolova's argumenten om het werk aan Moreelse toe te schrijven. Irina Sokolova 1988, pp. 5-6. Dhr. Domela Nieuwenhuis voorzag mij van een vertaling van deze oorspronkelijk Russische tekst, veel dank.

¹³³ Domela Nieuwenhuis 2001, pp. 181-182.

¹³⁴ Domela Nieuwenhuis 2001, p. 741 en De Jonge 1938, pp. 117-118.



afb. 14 | Paulus Moreelse, *Heilige Caecilia*, na ca. 1635



afb. 15 | Paulus Moreelse (verworpen toeschrijving), *Heilige Caecilia*, 1586-1638

Paulus Moreelse was een overtuigd protestant. De orgelspelende Cecilia neemt daarom een bijzondere plek in binnen zijn oeuvre van historiestukken, daar het tot op heden zijn enige bekende schilderij is van een heilige. De kunstenaar vervaardigde dit werk en slechts drie andere religieuze voorstellingen tijdens het Twaalfjarig Bestand, toen er juist tussen de verschillende protestantse groepen veel spanningen bestonden. Dat zijn productie van religieuze historiestukken na 1618 zo afnam, lijkt duidelijk samen te vallen met zijn benoeming als lid van de contraremonstrantse broederschap dat jaar.¹³⁵ Het is onduidelijk waarom Moreelse Cecilia schilderde, maar dat het een uniek werk in zijn oeuvre is, staat vast.

Een ander schilderij van Cecilia dat een katholieke én protestantse context lijkt te herbergen, is *De Heilige Cecilia orgelspelend*, vermoedelijk uit de omgeving van Jan van Bijlert (1597/98-1671) (afb. 16).¹³⁶ Hierop zien we een musicerende Cecilia omringd door engelen, afgebeeld zonder aureool met de uitstraling van een eigentijdse vrouw. Het werk bevindt zich in de oud-katholieke H.H. Michael- en Johannes de Doperkerk te Oudewater.¹³⁷ Op de plek van het huidige kerkgebouw aan de Leeuweringerstraat bevond zich vanaf 1643 een schuilkerk onder de hoede van de welgestelde pastoor Nicolaas van der Hee.¹³⁸ Het schilderij was in 1989 te zien in de tentoonstelling *Kunst uit de Oud-Katholieke Kerken*, waarin het werk rond 1640-1650 werd gedateerd. Het RKD plaatst het schilderij veel vroeger, tussen 1600-1625.¹³⁹ Hoewel tot op heden niets bekend is over een

¹³⁵ Domela Nieuwenhuis 2001, p. 741 en De Jonge 1938, pp. 117-118.

¹³⁶ Na Ter Brugghen, Van Honthorst en Dirck van Baburen (c.1595-1624) wordt Jan van Bijlert doorgaans als vierde in lijn der Utrechtse caravaggisten genoemd. Huys Janssen benadrukt echter dat Van Bijlert slechts in een aantal van zijn werken dergelijke stilistische neigingen tentoonspreidt. Hij was ook een classicist en schilder van typische Hollandse genrestukken en portretten. Huys Janssen 1998, p. 9.

¹³⁷ Voor de toeschrijvingen Huys Janssen 1998, p. 181.

¹³⁸ Dank aan de Oudewaterse historica drs. mevr. N. Stoppelenburg voor haar artikel over de schuilkerken in Oudewater. Stoppelenburg 2012.

¹³⁹ Dirkse 1989 pp. 110-111 en RKD <https://rkd.nl/en/explore/images/7217> <09-08-2017>

zeventiende-eeuws archief van de parochie, behalve een plaatsingslijst, is niet uit te sluiten dat deze Cecilia in opdracht van pastoor Van der Hee en/of zijn omgeving werd vervaardigd.¹⁴⁰ Huys Janssen maakt tevens melding van een Ceciliaprent naar Van Bijlert, waarvan tot op heden echter nog geen exemplaar is gelokaliseerd.¹⁴¹ Wat betreft Van Bijlerts geloofsovertuiging trekt Huys Janssen enige conclusies afgaande op kerkelijke akten. De schilder noemde zich ‘communicato’ of katholiek ten overstaan van de Roomse parochie van Santa Maria del Popolo in 1621, maar deed dat slechts omdat dat zo uitkwam. Eenmaal terug in Utrecht sloot hij zich bij de Nederlands gereformeerden aan en werd in 1630 officieel lid van deze kerk. Toch weerhield dit hem er niet van uitgesproken katholieke contrareformatorische schilderijen te vervaardigen, zoals *De Heilige Drie-eenheid vereerd door Willibrord en Bonifatius*, vermoedelijk bestemd voor de Broederschap der Gratie Gods (afb. 17).¹⁴² Onder meer dit altaarstuk deed vele auteurs veronderstellen dat Van Bijlert dan zelf ook wel katholiek moet zijn geweest.¹⁴³



afb. 16 | omgeving van Jan van Bijlert,
De H. Caecilia orgelspelend, 1600-1625



afb. 17 | Jan van Bijlert, *De H. Drieëenheid vereerd door de HH. Willebrordus en Bonifatius*, de eerste twee bisschoppen van Utrecht, ca. 1626-1630

¹⁴⁰ Over het al dan niet bestaan van archief schreef mij mevr. Stoppelenburg per mail.

¹⁴¹ Voor het eerste vermeld in Franken 1881 met inscriptie *J bijler pinxit C de pas excudit*. Huys Janssen 1998, p. 178.

¹⁴² Over deze broederschap hoofdstuk 1 ‘wederopbouw’.

¹⁴³ Huys Janssen 1998, pp. 41-42.

BEELDMOTET

Cecilia als muziekpatrones was voor kunstenaars ook een uitermate geschikt onderwerp voor de toepassing van beeldmotetten. Het merendeel van de componisten van deze motetten was van Zuid-Nederlandse komaf, omdat zij het polyfone genre in Europa domineerden.¹⁴⁴ Fischer bepleit dat beeldmotetten een van de bijzonderste fenomenen in kunst- en muziekhistorie vormen, maar slechts voor een tijdsbestek van tien jaar werden toegepast, een uitzondering daargelaten.¹⁴⁵ Vaandeldrager van het subgenre was de graveur Johann Sadeler I, die in de steden waar hij verbleef dikwijls de samenwerking met componisten zocht. Gedurende zijn verblijf te Italië vanaf 1592 tot aan zijn dood, zal Sadeler bijna zeker Rome hebben bezocht en collega graveurs uit Antwerpen en Haarlem hebben getroffen die daar ook verbleven, zoals Hendrick Goltzius (1558-1617) en zijn leerling en stiefzoon Jacob Matham (1571-1631).¹⁴⁶ Goltzius maakte minstens twee tekeningen van een orgelspelende Cecilia met drie (ca. 1588) of meer engelen (ca. 1591) (afb. 18), waarvan haar gezicht in laatstgenoemde doet denken aan de tekening van een musicerende vrouwfiguur (1593), *Het Gehoor* (afb. 19).¹⁴⁷



afb. 18 | Hendrick Goltzius,
De heilige Cecilia met engelen,
ca. 1591 tot 1594



afb. 19 | Hendrick Goltzius, *Het Gehoor*, ca. 1593

¹⁴⁴ Vignau Wilberg-Schuurman 1999, p. 167

¹⁴⁵ Fischer 1975, p. 30.

¹⁴⁶ Fischer 1975, p. 24.

¹⁴⁷ Reznicek 1961, pp. 72-73 en 258-259.

Goltzius' leerling, de Antwerpenaar Jacob de Gheyn II (ca. 1565-1629), lijkt de sleutelfiguur te zijn voor de ontwikkeling van het beeldmotet in de Noordelijke Nederlanden. Hij bracht met zijn regelmatige bezoeken aan steden als Haarlem, Amsterdam, Leiden en Den Haag nieuw, innovatief en artistiek leven in interstedelijke connecties. De Gheyn trouwde in 1595 met een achternicht van pastoor en dichter Stalpart van der Wiele.



afb. 20 | Zacharias Dolendo naar Jacob de Gheyn II, *De. H. Cecilia aan het orgel*, c.1593

Deze Eva echter, behoorde tot de gereformeerde tak van de familie. De Gheyn onderhield mede door dit huwelijk goede contacten met de notabelen in de Republiek. Naar zijn ontwerp vervaardigde leerling Zacharias Dolendo (1561-1601) een gravure van Cecilia (afb. 20) met op de voorgrond een orgelspelende Cecilia in extase, omringd door engelen in een soortgelijke gemoedstoestand, en op de achtergrond een nis met haar kroning of huwelijk met Valerius.¹⁴⁸ Het beeldmotet is een zedelijke compositie van de Leidse organist Cornelis Schuyt (1557-1616), het onderschrift een religieus vers in Latijn van Cornelis Duyn (1550-1613).¹⁴⁹ Op de gravure zijn de zes stemmen van Schuyts motet verdeeld over drie koorboeken, die worden vastgehouden door engelen. De prent is uiterst katholiek van karakter en toont volgens Fischer De Gheyns Antwerpse wortels en kennis van Sadeler's beeldmotetten. Fischer heeft getracht te reconstrueren wat de kunstenaar bewoog deze prent te vervaardigen. Volgens hem lag die reden niet in een mogelijke verkoop op de Antwerpse markt of had De Gheyn reeds voor zijn permanente vestiging te Leiden (1593) een soortgelijke compositie gemaakt. Volgens Fischer ligt het antwoord verscholen in het motet van Schuyt en onderschrijft dit zijn vermoedelijke katholieke geloofsovertuiging. Mogelijk kende deze componist soortgelijke prenten en gaf hij De Gheyn opdracht tot vervaardiging van een prent of schilderij als huwelijksgeschenk voor zijn aanstaande Cecilia van Uytgeest Pietersdochter, met wie hij in 1593 trouwde.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Fischer 1975, p. 30 en Vignau Wilberg-Schuurman 1999, p. 183 als zijnde Cecilia's huwelijk met Valerius. Op de website van het Rijksmuseum echter wordt deze figuur benoemd als zijnde een andere vrouwelijke heilige, wat gezien de vormen toch ook geen rare aanname is. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-BI-7117> <08-08-2017>

¹⁴⁹ Schuyt was naast Jan Pietersz.. Sweelinck de belangrijkste componist en organist in de periode 1550-1650. Ook gelijk Sweelinck stamde Schuyt uit een organistenfamilie. Hij vertrok na zijn schoolperiode naar onder meer Italië, om op 2 juli 1593 tot tweede stadsorganist te Leiden, zijn geboortestad. Na het overlijden van zijn vader Floris in 1601 volgde Schuyt hem op als hoofdorganist van de Pieterskerk. Schuyt publiceerde in totaal vier muziekbundels. Zijn tweede bundel 1603 *Hollandsche Madrigalen* uitsluitend Nederlandse teksten, dat was uniek - teksten in NL op aandringen van Schuyt vrienden. Smelink 1993, p. 32.

¹⁵⁰ Fischer 1975, pp. 27-30.

DE WITTE EN MOEYAERT

Een ander voorbeeld van een beeldmotet is de gravure *Loflied van koning David en de Heilige Cecilia* van Johann Sadeler I naar een schilderij van Peter de Witte (1546/50-1628), ofwel Pietro Candido (afb. 21).¹⁵¹ Op deze prent wordt een harpspelende David omringd door dansende putti weergegeven, boven hem in het wolkendek prijkt een musicerend gezelschap met Cecilia aan het portatief prominent in het midden. Voor de prent sloegen drie Zuid-Nederlandse kunstenaars - gelijktijdig werkzaam aan het Hof te München - de handen ineen; De Witte, Sadeler en Orlando di Lasso (1532-1594) wiens compositie *Laudent Deum Cithara* het beeldmotet in dit ontwerp vormt.¹⁵² Deze samenwerking moet tussen 1588, Sadeler's vestiging te München en 1594, Di Lasso's dood, hebben plaatsgehad. Een voorbereidende schets toont dat De Witte aanvankelijk een engel aan het orgel plaatste. Veel gedetailleerder is de tekening, thans in de Uffizi, welke veel overeenkomsten vertoont met Sadeler's prent, al is de orgelspelende figuur nog immer een gevleugelde engel, en maakte deze vermoedelijk pas voor de prent of het schilderij plaats voor Cecilia. Het beeldmotief raakte spoedig in zwang en werd onder meer door Rubens' (1577-1640) leermeester Otto van Veen (1557-1629) nagevolgd in zijn *O.L.-Vrouw omringd door engelen die kaarsen dragen* (1591-1610) (afb. 22). Een creatieve adaptatie van het motief is te vinden in twee werken naar of van Gerard de la Vallée (1596/97-1667/87) of Peeter Sion (c.1620-1695), waarbij Cecilia en haar engelen als wandversiering dienen (afb. 23). De dansende putti gaan tevens terug op Sadeler's prent.¹⁵³ Mogelijk lieten ook Cornelis de Baellieur de Oude (1607-1671) en Frans Francken III (1607-1667) (afb. 24) zich voor hun Cecilia inspireren door De Witte en Sadeler. De connectie tussen David en Cecilia staat in het volgende hoofdstuk centraal.



afb. 21 | Johann Sadeler I naar Peter de Witte, *Loflied van koning David en de Heilige Cecilia*, 1588-1595

¹⁵¹ Het schilderij in het Frans Halsmuseum betreft vermoedelijk een kopie naar De Witte, Volk-Knüttel 2010, p. 342.

¹⁵² Met de aanduiding 'Belg[a]', Sadeler's prent linksonder, onderschreven zij hun gemeenschappelijke Vlaamse wortels. De Witte benadrukte normaliter eerder zijn lidmaatschap aan de Florentijnse kunstacademie. Di Lasso's compositie is naar psalm 150 vers 3-5. Juist deze psalm werd vaak bij de wijding van orgels uitgevoerd. Mogelijk dat dit beeldmotet ontstond ter gelegenheid van de voltooiing in 1591 van de *kammerkapelle* van hertog Willem IV in zijn Münchener residentie Neuveste waarin zich een pronkorgel bevond. Een andere lofpsalm van David 148 dient deels als bovenschrijf bij Sadeler's prent. De dansende eroten gaan terug op een prent van Raimondi naar Rafaël. Volk-Knüttel, pp. 343-345.

¹⁵³ In juni 2017 kwam een van deze schilderijen te Brugge ter veiling als zijnde een Peeter Sion. Bonte, Brugge, 13 en 14 juni 2017, lotnr. 668.



afb. 22 | Otto van Veen, *O.L.-Vrouw omringd door Engelen die kaarsen dragen*, 1591-1610



afb. 23 | toegeschreven aan Gerard de la Vallée of Peeter Sion, *De H. Cecilia spelend op een orgel met dansende putti*, 1626-1677



afb. 24 | Cornelis de Baellieur de Oude en Frans Francken III, *Sint Cecilia*, 1647

De cellist op het schilderij van De Witte komt overeen met de celliste en haar hemelse koorknaapjes op Nicolaes Moeyaerts (c.1592-1655) altaarstuk met de Maria Tenhemelopneming uit 1649 (afb. 24). Het altaarstuk behoorde aan de Amsterdamse Begijnhofkerk, verdween tussen 1927 en 1931 uit de kerk en werd pas in 1999 weer per veiling terug verworven.¹⁵⁴ Xander Van Eck attendeerde mij op de cellospelende dame rechtsonder als zijnde de Heilige Cecilia. De zingende engeltjes en een soort krans als mogelijke martelaarskroon, zouden deze hypothese kunnen ondersteunen. Opvallend is dat Moeyaert typische katholieke elementen zoals de aureool en de extatische ten hemelgerichte blik niet heeft toegepast. Hierdoor heeft Cecilia een zeer wereldlijk karakter. Beeltenissen van Cecilia met cello zijn naar mijn weten vrij zeldzaam, evenals scènes van de hemelvaart van Maria waarbij muziekinstrumenten, al dan niet in de context van Cecilia, een prominente rol spelen. De Begijnhofkerk was aan de heiligen Maria en Ursula gewijd. Cecilia lijkt met haar aanwezigheid hun vrouwelijkheid te hebben onderschreven.



afb. 25 | Nicolaes Moeyaert, *Maria Tenhemelopneming*, 1649

MUSICA ET PICTURA

Veel kunstenaars bezaten of bespeelden instrumenten, getuige voorstellingen van bij hun ezel musicerende schilders en schilderijen waarop de kunstenaar bezig is met het portretteren van een musicerend model. '[...], de ene kunst blies de andere aan. [...] Kennelijk dient het produceren van klanken in het atelier als opmaat tot het geïnspireerd hanteren van het penseel. En misschien was het zelfs een poging om inspiratie af te dwingen.', aldus De Jongh.¹⁵⁵ In de context van Cecilia en het orgel, zijn wat dat betreft de schilders Nicolaes Knüpfer (1606-1655) en Ary de Vois (1632/35-1680) interessant.

In Knüpfers *Allegorisch portret met de Heilige Cecilia* wordt een echtpaar met kind bekoord door de hemelse klanken van Cecilia en haar engelenkoor (afb. 26).¹⁵⁶ Het betreft hier vermoedelijk de kunstenaar en zijn familie. De datering 1655 zou veronderstellen dat zijn vrouw reeds was overleden. De putti, het naar de hemel gerichte handgebaar van de man en het strooien van bloemen door het

¹⁵⁴ Schillemans 1999, pp. 208-209.

¹⁵⁵ De Jongh 2008, pp. 48-50.

¹⁵⁶ Saxton 2005, pp. 33-34, 47-48, 66, 165-166.

meisje, mogelijk hun dochter, alsof ze het pad voor de vrouw plaveit, lijken verwijzingen naar de overledene. Mogelijk schilderde Knüpfer dit werk in afwachting van zijn eigen dood in 1655, aldus Saxton. De verwelcoming van de kunstenaar in de hemel met Cecilia's klanken en zijn overleden echtgenoot en dochter, zouden zijn achtergebleven zoon Johannes tot steun kunnen zijn geweest en ontbreekt hij derhalve in dit portret.¹⁵⁷ Saxton benadrukt dat Cecilia hier bovenal als patrones van organisten is weergegeven, gelijk de orgelspelende Cecilia te Oudewater. Het verwijst mogelijk naar Knüpfers persoonlijke connectie met het instrument. Saxton bouwde voort op eerder onderzoek naar de naam Knupfer, Cnupfer of Knipper in Leipzig en omgeving; deze Knupfers waren bijna allen organist of koormeester. In Knüpfers portret van de familie Pater maakt hij wederom een referentie naar zijn muzikale afkomst (afb. 27). De familie musicceert op het ritmisch tikken van vader, zilversmid Johannes Pater. De tekst van het opengeslagen muziekboek leest: *Soo de oude songe, soo pypen de jonge*. Een favoriet thema van Jan Steen (c.1625-1679), Knüpfers leerling.¹⁵⁸



afb. 26 | Nicolaus Knüpfer,
Allegorisch portret met de Heilige Cecilia, 1655



afb. 27 | Nicolaus Knüpfer,
Familie Pater, 1625-1649

Blijkens een schilderij van Ary de Vois bleef Cecilia ook geliefd onder katholieke Leidse organisten (afb. 28). De Vois, telg uit de befaamde organistenfamilie en zelf getalenteerd organist, genoot zijn opleiding bij Nicolaes Knüpfer te Utrecht. Na zijn verhuizing naar Leiden vervolgde hij zijn scholing bij Abraham van den Tempel (1622/23-1672) en sloot zich in 1653 aldaar bij het Sint-Lucaspiloot aan. Het kleine schilderij waarop een orgelspelende Cecilia aan Lucas verschijnt, kwam ter veiling te Londen in 1937, maar sindsdien ontbreekt elk spoor. Volgens Houbraken schilderde De Vois het werk ter gelegenheid van zijn huwelijk en gaf het aan zijn vader als teken van dankbaarheid.¹⁵⁹ “Dog ik moet niet vergeten dat hy voor zyn trouwen een Konststukje maakte, dat hy zyn vader ter gedagtenis liet,

¹⁵⁷ Knüpfers echtgenote overleed in juli 1643, zijn dochter in september 1643. Ten tijde van het vervaardigen van het schilderij zou zijn dochtertje mogelijk 12 jaar oud zijn geweest, wellicht zo groot als hier. Saxton 2005, pp. 33-34.

¹⁵⁸ Saxton 2005, pp. 47-48.

¹⁵⁹ Fischer 1975, pp. 30 en 102 verwijzend naar Mirimonde 1974, p.35.

waar in verbeeld was Cecilia spelende op een Positief (kleen orgeltje) St. Lucas met zyn Os daar nevens, schilderende het zinnebeeld van Dankbaarheid, den Ojevaar.”¹⁶⁰ Wellicht verkoos de kunstenaar de ooievaar naast teken van dankbaarheid tevens als symbool van kinderlijke trouw aan zijn vader. Al vanaf de klassieke oudheid werd van ooievaars gedacht dat zij hun ouders voedden, wanneer die daartoe niet meer zelf in staat waren.¹⁶¹

De connectie tussen muziek en beeldende kunst die De Vois in dit werk legde, reflecteert zijn eigen hoedanigheid als schilder en organist, aldus Fischer, en herbergt een lange traditie. De Jongh wijst op de Ceciliaanse oogopslag als uitdrukking van inspiratie, al dan niet van goddelijke oorsprong. Aansluitend beschrijft de auteur - zich daarbij baserend op zeventiende-eeuwse opvattingen zoals te lezen bij Bredero - de verwantschap tussen muziek (musica) en schilderkunst (pictura),



afb. 28 | Ary de Vois (1641-1680),
Heilige Cecilia verschijnt aan de heilige Lucas

specifieker tussen ‘muzikale klank en coloriet.’ Reeds bij de Grieken was er aandacht voor kleur van klanken en melodieën, blijkens het Griekse woord ‘chromos’ dat ‘kleur’ betekent. De daarvan afgeleide term ‘chromatiek’ wordt ook tegenwoordig zowel op de verhouding tussen kleuren binnen de pictura als op het gebruik van halve toonafstanden in de musica toegepast.¹⁶²

MUSICA EN HET GEHOOR

Niet alleen Cecilia, maar ook de personificatie van de muziek, Musica, kwam in de Lage Landen regelmatig voor, met name als onderdeel van allegorische weergaven van de muziek binnen de zestiende-eeuwse grafiek.¹⁶³ De personificatie Musica kwam al in de klassieke oudheid in de kunst voor en won in de Renaissance, onder invloed van het humanisme, aan populariteit. Vignau Wilberg-Schuurman stelt dat het type van Musica gedurende de zestiende eeuw als voorbeeld diende voor de manier waarop de christelijke Cecilia werd afgebeeld. In beeltenissen van haar zonder bij- of onderschrift is slechts door de aureool en de picturale context te bepalen of het om Cecilia of om Musica handelt.¹⁶⁴ Muziekiconografie kent nog meer personificaties, zoals *het Gehoor* als een van de

¹⁶⁰ Houbraken 1976, dl3, p. 163.

¹⁶¹ Hall 1992, p. 262.

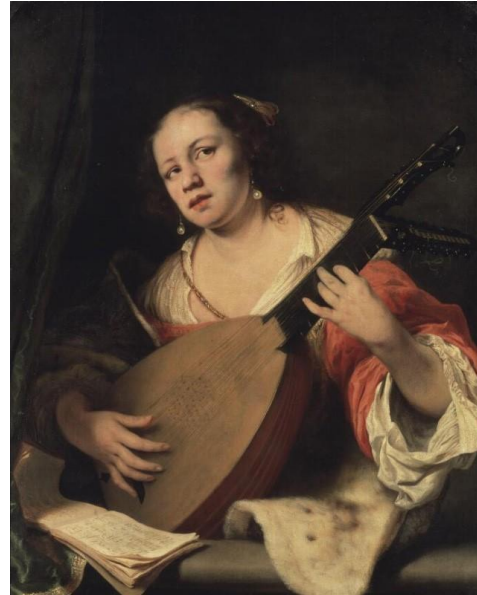
¹⁶² De Jongh 2008, pp. 42-48.

¹⁶³ Kockelbergh en Moens 1994, p. 19.

¹⁶⁴ Vignau Wilberg-Schuurman 1999, p. 152.

vijf zintuigen, dat ook een populair thema was in de grafische kunst. In zestiende-eeuwse prenten werden de zintuigen voornamelijk individueel verbeeld, vaak als een allegorisch vrouwfiguur met een bij het zintuig passend attribuut. Later verschenen zij samen in een genrevoorstelling, maar zijn dan vaak zo getransformeerd en met elkaar verweven dat een eerste oogopslag vaak niet voldoet om de verschillende personificaties te identificeren.¹⁶⁵

Binnen de Nederlandse muziekiconografie bestaat overigens een interessante subcategorie waarop De Jongh wijst. Het betreft hier solistisch musicerende personen, soms als portret geschilderd, met hun blik net als Cecilia extatisch ten hemel gericht. Onder meer Dirck Hals (1591-1656), Judith Leyster (1609-1660) en Ferdinand Bol (1616-1680) pasten dit toe (afb. 29). Deze solisten bespelen geen instrumenten met een specifieke religieuze symboliek en ook hun blik is lang niet zo begeistert zoals dat van Cecilia bekend was. De Jongh verbindt deze werken met elkaar, omdat de muzikanten allen een uitdrukking van inspiratie herbergen, met of zonder goddelijke oorsprong.¹⁶⁶ Overigens wordt Cecilia zelf lang niet altijd met die typische blik van goddelijke aanbidding afgebeeld, wat haar vaak een vrij seculier karakter geeft.¹⁶⁷



afb. 29 | Ferdinand Bol,
Luitspeelster, 1654

TER AFSLUITING

In de Republiek was de leidende rol van de Kerk als kunstzinnig initiator komen te vervallen. Kunst werd steeds meer een zaak van de burgerij. De schilderkunst in de Republiek werd hierdoor hoofdzakelijk seculier en opdrachtgevers konden zowel katholiek als protestant zijn. Muziek en muziekinstrumenten werden een geliefd thema in de kunst van de Republiek, bijvoorbeeld als onderdeel van vanitasstillevens en familieportretten. Niet alleen in de muziek genoot Cecilia veel populariteit, maar zij werd ook een onderwerp in de beeldende kunst van de calvinistische Republiek. Dit is bijzonder omdat Cecilia in beginsel een vroegchristelijke martelares is. De redenen om haar af te beelden en de achtergrond van kunstenaars en opdrachtgevers liepen sterk uiteen, maar leverde wel een nieuw elan op voor haar beeldtraditie.

¹⁶⁵ Kyrova 1994, p. 48.

¹⁶⁶ De Jongh 2008, p. 43 en Van Laarhoven 2008, p. 262.

¹⁶⁷ Vignau Wilberg-Schuurman 1999, p. 155.

Aan het einde van de zestiende eeuw zijn er voorbeelden van Noord-Nederlandse grafiek, waarop Cecilia is verbeeld. Gerrit Pietersz.' ets van Cecilia uit 1593 moet populair zijn geweest, getuige de invloed van zijn compositie op andere kunstenaars, als de katholieke Gerard van Honthorst en de protestantse Paulus Moreelse. Het ontbreken van typisch katholieke elementen als de aureool en martelaarskroon in Moreelse's schilderij van Cecilia, maakte het werk ook geschikt voor een protestantse context. Ook op het schilderij *De Heilige Cecilia orgelspelend* uit de omgeving van Van Bijlert heeft Cecilia een wereldlijke uitstraling. Dit is opvallend, omdat de vermoedelijke opdrachtgever katholiek was, terwijl uit archivalia is gebleken dat de kunstenaar zich tot het protestantisme had bekeerd. Nicolaes Moeyaert schilderde Cecilia op een altaarstuk met de Maria Tenhemelopneming voor de Amsterdamse Begijnhofkerk. Typisch is dat ook Moeyaert in deze katholieke context Cecilia meer wereldlijk dan als heilige heeft verbeeld. Omdat de schilderijen van Van Bijlert en Moeyaert aanwijsbaar voor een katholieke (schuil)kerk zijn geschilderd, valt op dat Cecilia geen typisch katholieke vormentaal etaleert.

In muziekiconografie kent de christelijke Cecilia een nauwe verwantschap met de personificatie van de muziek, Musica, en Het Gehoor. Waarbij de context en attributen bepalend zijn voor de identificatie van de afgebeelde vrouwfiguur. Cecilia als muziekpatrones was voor kunstenaars ook een uitermate geschikt onderwerp voor de toepassing van beeldmotetten. In die hoedanigheid bracht Jacob de Gheyn II de ontwikkeling van het beeldmotet in de Noordelijke Nederlanden op gang. Zijn leerling Dolendo maakte een gravure van Cecilia, waarin een beeldmotet met een compositie van de Leidse organist en componist Cornelis Schuyt werd opgenomen. Als patroonheilige van de muziek, met het orgel als attribuut, diende Cecilia ook als inspiratiebron voor kunstenaars die een persoonlijke connectie tot dit instrument kenden. Zo bestond de familie van Nikolaus Knüpfer voor een groot deel uit organisten en koormeesters, en was Ary de Vois een telg uit een befaamde organistenfamilie en zelf getalenteerd organist. Beide schilders verwerkten Cecilia met een prominente aanwezigheid van het orgel in hun schilderijen.

HOOFDSTUK 4

ORGELKUNST

Hoewel Cecilia's connectie met het orgel gebaseerd was op een foutieve vertaling van haar Passio, werd zij binnen de beeldende kunst vaak met het instrument vereenzelvigd. Soms was die samenhang letterlijk op het orgel zelf terug te zien, als decoratie op orgelkasten en -luiken. In dit hoofdstuk wordt ter afsluiting stilgestaan bij orgelkunst en de unieke manier waarop Cecilia in de orgelkunst van de Republiek werd geïntegreerd.

ORGELGEBRUIK IN DE REPUBLIEK

De meeste in Europa gebruikte instrumenten waren afkomstig uit heidense culturen en ontstaan vanuit een niet-christelijke achtergrond. Instrumenten die in de Bijbel een nobel doel dienden, werden binnen het christendom als hemels beschouwd, zoals de snaarinstrumenten van Koning David en de trompetten uit het Laatste Oordeel.¹⁶⁸ Aan instrumentale muziek bovenal kleefde een uiterst negatieve connotatie. Aan instrumentalisten werd daarom in de visuele kunsten en literatuur vaak een duivels karakter gegeven.¹⁶⁹ In de loop van de zestiende eeuw vervingen meer aardse tegenstellingen als goed en kwaad, wijs en dwaas, de muzikale paradox tussen hemelse engelen en helse duivels.¹⁷⁰ Het idee dat instrumenten des duivels waren, strookte niet met de glorieuze rol die zij soms in de Bijbel, met name in de Psalmen, vervulden. Veel muziekinstrumenten kregen daarom een allegorische of symbolische betekenis, gebaseerd op hun vorm, naam of klank.¹⁷¹ Vanwege de complexiteit van de bouw en stemming, werd het orgel geassocieerd met wetenschap en wiskunde en genoot derhalve veel aanzien. Dat het instrument in staat was een polyfone klank te produceren,

¹⁶⁸ De afkeer jegens aardse instrumentale muziek heeft, gelijk de instrumenten, een niet-christelijke oorsprong met onder meer wortels in platoons en islamitisch gedachtegoed. Vooral middels Boëthius' *De Institutione Musica* - van de zesde tot en met zestiende eeuw de basis voor Europese muziektheorie - bleef deze houding voortbestaan. Boëthius (c.480-525) immers beschouwde instrumentale muziek als des duivels en bij aankomst in de hel zou deze marteling voortduren. *De Institutione Musica* bestaat overigens uit vertaalde en samengevatte teksten uit het oude Griekenland. Boëthius voegde geen eigen werk toe. Dat *De Institutione Musica* tot ver in de zestiende eeuw het standaardwerk op het gebied van muziektheorie was, is mede gelegen in het feit dat het een van de eerste gedrukte muzikale traktaten was, Venetië 1941-42. Bower 1978.

¹⁶⁹ Dit spanningsveld tussen hemels en duivels, moraal en muziek, is reeds terug te vinden in Oudgriekse en islamitische beschavingen. In de kunst van deze en vele andere culturen werd het vluchtige, zinnelijke en verderfelijke van muziekinstrumenten benadrukt door deze in combinatie met bijvoorbeeld bloemen of wijn weer te geven. Kockelbergh en Moens 1994, pp. 14-15.

¹⁷⁰ Deze ontwikkeling lijkt sterk verband te houden met de opkomst van de Europese stadscultuur en de toename van gedrukte prenten, welke goedkoop en snel te verspreiden waren. Juist met dit medium kon snel worden ingespeeld op de heersende tendens, was het aan minder conventies gebonden en voorzag het onderschrift in een explicietere boodschap dan schilderijen. Musicerende engelen en duivelse instrumentalisten komen op prenten al veel minder vaak voor of kennen een andere context. Kockelbergh en Moens 1994, pp. 17-18.

¹⁷¹ De driehoekige psalterium bijvoorbeeld werd geïnterpreteerd als het symbool van de Heilige Drie-eenheid. Kyrova 1994, p. 39.

zoals vocale muziek, en derhalve verband hield met de harmonie der sferen, werd in de veertiende eeuw naast zang ook orgelspel in de eredienst geïntroduceerd.¹⁷²

Katholieken bleven binnen de muren van hun schuilkerken naast klavecimbels en violen ook gebruik maken van orgels, al waren deze in omvang wat kleiner dan voorheen.¹⁷³ In de eerste schuilkerken ontbrak het vaak nog aan een orgel. Het aandeel van muziek bleef beperkt tot gregoriaans gezang, maar door het ontbreken van enige begeleiding ging er melodisch veel verloren en bestond er een slordige teksttoepassing. Katholieke kerkmuziek uit de tijd van de Republiek geniet daarom ook tegenwoordig nog weinig aanzien. De situatie verbeterde in de loop van de zeventiende eeuw toen steeds meer schuilkerken de beschikking over een orgel kregen. De komst van een *choor of college* - vaak gewijd aan de heilige Cecilia - gaf nieuw elan aan de muzikale schuilkerkpraktijken. Als er al vrouwen aanwezig waren, dan waren het de kloppen die zongen.¹⁷⁴ Er werd vooral gregoriaans en haast altijd tweestemmig gezongen, incidenteel eenvoudig polyfoon.¹⁷⁵ Dit was uiteraard tot ongenoegen van passerende protestanten '[de katholieken] (...) onverhindert bij malkanderen komen alsoft het openbare vergaderingen waren, singende en spelende op positiven orlighen, fyolen en andere instrementsen, wat elkeen buiten op de straat en in de buierhuisen kan horen.'¹⁷⁶

Toen de calvinisten in de Republiek aanvingen met de organisatie van hun erediensten, ontstond er een slepende orgelkwestie. Zij vonden immers dat het geloof zo sober mogelijk beleden diende te worden, waardoor orgelspel binnen hun liturgie geen plaats kon hebben. Nu verschilde de calvinistische mening omtrent het orgel wel per streek, stad en kerkgemeente. De *Provinciale Synode der Kerken van Holland en Zeeland* ofwel de Synode van Dordrecht verbood in 1574 liturgisch orgelspel.¹⁷⁷ In 1578 pleitte zij zelfs voor de verwijdering van het in hun ogen wereldse instrument uit de kerk. Het gebruik van het orgel beperkte zich daarom tot voor en na de erediensten en een- of tweemaal per week op gezette tijden. Abdijen en kloosters hadden tot aan de Reformatie doorgaans zelf, maar vaak met overheidssteun, tot de bouw van een orgel besloten en hadden de volledige zeggenschap over het instrument. Na verloop van tijd trok een toenemend aantal stadsbesturen het volledige beheer van de orgels naar zich toe.¹⁷⁸ Waar in de Zuidelijke Nederlanden veel orgels waren verdwenen door de beeldenstormen, was in het Noorden de sterke betrokkenheid van de

¹⁷² Kockelbergh en Moens 1994, pp. 16-21.

¹⁷³ Boschloo e.a. 2001, p. 592.

¹⁷⁴ Enkele maagden zouden zelf liedjes hebben geschreven. Van Leeuwen 2001, p. 135.

¹⁷⁵ De gebruikte zangboeken werden pas tweede helft zeventiende eeuw in de Republiek zelf gedrukt, voorheen geïmporteerd uit de Zuidelijke Nederlanden. Rasch 2013, p. 2.

¹⁷⁶ Citaat afkomstig uit Barends 1996, p.40. Een voetnoot ontbreekt.

¹⁷⁷ *Acta of Handelingen der Provinciale Synode der Kerken van Holland en Zeeland, gehouden binnen Dordrecht, d.d. 16 juni in het jaar 1574*. Bron: <http://www.kerkrecht.nl/sites/default/files/04synode%20Dordrecht%201574.pdf> (07-08-2018)

¹⁷⁸ Van Zanten 1999, p. 33.

stadsbesturen hun redding.¹⁷⁹ De organisten waren normaliter niet in kerkelijke dienst, maar aangesteld door het stadsbestuur, waardoor ook het orgelspel binnen de Republiek bleef voortbestaan.¹⁸⁰ Het Dordtse besluit van 1578 legden de stedelijke gezagsdragers immers naast zich neer. Orgels behoorden vaak tot de gemeentelijke pronkstukken en het was stadsbesturen er veel aan gelegen deze door uitmuntende organisten te laten bespelen, al was het om burgers middels een concert buiten de kroeg te houden. Sommige magistraten zagen mogelijk daarom ook geen reden de katholieke organist door een calvinistische te vervangen en deze waren rond 1570 waarschijnlijk ook niet zomaar voor handen. Hoewel ambtenaren binnen de Republiek werden geacht calvinist te zijn, was de kans groot dat door deze uitzonderingspositie voor organisten, een katholiek tijdens een gereformeerde eredienst het orgel bespeelde.¹⁸¹ Van sommige organistenfamilies is bekend dat zij katholiek bleven.

Pas rond 1620/30 werd het orgel steeds vaker benut ter ondersteuning van de gemeentezang. Constantijn Huygens bleek groot voorstander van orgelbegeleiding, blijkens zijn in 1641 gepubliceerde *Gebruyck of ongebruyck van 't orgel in de kercken van de Vereenighde Nederlanden*. Uiteindelijk zouden de kerken in grote steden in de loop van de zeventiende eeuw de orgelbegeleiding invoeren en het orgel als onderdeel van het kerkelijk interieur accepteren.¹⁸² De vraag naar nieuwe orgels nam toe. Tezamen met de kansel, doophekken en herenbanken behoorde het orgel tot de belangrijkste decoratieve elementen in calvinistische kerkgebouwen, waaraan de meeste zorg en aandacht werd besteed.¹⁸³

'ORGELKUNST'

Na de Reformatie was de orgelbouw in de Noordelijke Nederlanden vrijwel stil komen te liggen.¹⁸⁴ Tot aan het eerste kwart van de zeventiende eeuw waren orgelmakers vooral bezig bestaande

¹⁷⁹ Van Zanten 1999, pp. 34-35. Hoe het orgels met luiken gedurende de Reformatie in de rest van West-Europa verging Van Zanten 1999, 43-46.

¹⁸⁰ Naast organist en carillonleur hadden steden nog andere muzikanten in dienst zoals de torenwachter, trompettist en hoornist. Hun oorspronkelijk functie was wachthouden over de stad, toenemend werden zij door magistraten op andere momenten ingezet om de glorie van de stad te bejubelen en haar inwoners te vermaken. Zoals in Amsterdam waar muzikanten dagelijks een intermezzo vanuit een raam, stadhuis of plein verzorgden. Zij brachten bij banketten, processies en jaarfeesten tafelmuziek ten gehore. Instrumenten waren merendeels eigendom van de stad en mochten tevens door muziek- en dansdocenten worden gebruikt die mogelijk ook in theaters werkten. Burgers kwamen actief in contact met muziek in muziekherbergen en *danscamers* waar zij ook zelf instrumenten bespeelden. Kyrova 1994, p. 33.

¹⁸¹ Smelink 1993, pp. 24-25.

¹⁸² Luth 2001, pp. 366-367.

¹⁸³ Peeters en Vente 1975, p. 131.

¹⁸⁴ Ook de Zuidnederlandse orgelbouw kwam door de instabiele politieke en religieuze situatie in de zestiende eeuw bijna stil te liggen. De herleving vanaf het laatste decennium leidde uiteindelijk tot een grote bloeiperiode van barokke orgelbouw. Mogelijk dat toekomstig wetenschappelijk onderzoek bij kan dragen aan het vergroten van de kennis over zestiende-eeuwse Zuidnederlandse orgelbouw, daar er tot op heden relatief weinig bekend is. Fischer en Looyenga 2001, p. 49. De orgelbouw in Vlaanderen had in de Noordelijke Nederlanden betrekkelijk weinig invloed. Van Nieuwkoop 1997, p. 28.

instrumenten te herstellen of te moderniseren.¹⁸⁵ Decennia verscreven vooraleer de orgelkunst in de Nederlanden weer echt tot bloei kwam; in het Noorden onder calvinistische invloed, in het Zuiden gestoeld op contrareformatorische grondslag. Veel noordelijke orgelmakers bleven de katholieke kerk trouw, zoals de befaamde Utrechtse orgelmakersfamilie De Swart en Morlet uit Arnhem. Hun opdrachtgevers echter waren nagenoeg uitsluitend calvinisten.¹⁸⁶ Rond 1620 ontplooidde zich een noordelijke orgelbouw, evenals in de zestiende eeuw gekenmerkt door krachtige impulsen van buitenlandse orgelmakers uit Nord-Friesland.¹⁸⁷

Hoewel het aantal overgeleverde orgelluiken uit de Nederlanden schaars is, kunnen orgelkasten nog een goed beeld van de iconografische en stilistische ontwikkeling van de orgelarchitectuur geven. Orgelkasten, ook wel orgelfronten genoemd, zijn doorgaans van massief hout en dienen als behuizing van het instrument en ter bescherming tegen ongedierte, stof en temperatuurwisselingen.¹⁸⁸ De ontwikkeling van orgelkasten is onlosmakelijk verbonden met de geschiedenis van het instrument *an sich*. Zo zorgde onder meer de ontwikkeling van een robuuste pedaalbezetting in de zestiende en zeventiende eeuw voor de toevoeging van pedaaltorens.¹⁸⁹ Dat bepaalde stilistisch het uiterlijk van het orgel. De verschijningsvorm van de orgelkasten hing samen met de contemporaine kunst- en met name architectuurstijlen. In de late flamboyante gotiek uitte dat zich in vloeiende lijnen, decoratief houtsnijwerk, vrij complexe patronen met boogelementen die elkaar doorsnijden en een florale, organische uitstraling. Vanaf circa 1520 werden in renaissance en maniëristische kerkinrichtingen in de Nederlanden orgelfronten met ornamentiek als rolwerk en beslagwerk in de trant van Hans Vredeman de Vries (1527-1606) toegepast (afb. 30&31).¹⁹⁰ Voor een beeld van orgels uit deze vroege periode zijn de schilderijen en tekeningen van Pieter Saenredam (1597-1665) van onschatbare waarde, omdat er slechts een zeer gering aantal fysieke orgels uit dit tijdsvak is overgeleverd.¹⁹¹ In de zeventiende eeuw is een stilistische parallel waarneembaar met het Hollands classicisme. In de orgelfronten treedt een versobering van de ornamentiek op, al blijven er decoratieve elementen aanwezig, zoals festoenen, bladmotieven en een enkel snijwerk van muziekinstrumenten.¹⁹²

¹⁸⁵ Boschloo e.a. 2001, p. 593.

¹⁸⁶ Peeters en Vente 1975, p. 88.

¹⁸⁷ Peeters en Vente 1975, p. 133.

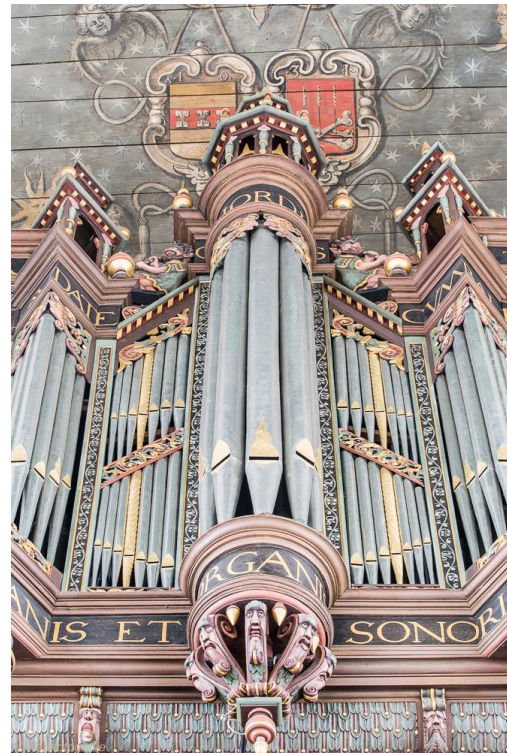
¹⁸⁸ Peeters en Vente 1975, p. 14.

¹⁸⁹ Van Nieuwkoop 1997, p. 10.

¹⁹⁰ Van Nieuwkoop 1997, pp. 13-14, 20-21.

¹⁹¹ Emmanuel de Witte (1617-1692) was ook een bekende schilder van kerkinterieurs, zijn orgelarchitectuur echter was eerder fantasierijk, dan historisch correct. Van Nieuwkoop 1997 pp. 10-11.

¹⁹² Van Nieuwkoop 1997, p. 29.



afb. 30 | Albert Kiespenning, orgelkas van het hoofdorgel in de Grote of St. Jan Baptistkerk te Wijk bij Duurstede, ca. 1615



afb. 31 | Franchois Symons en Georg Schysler, orgelkas van het hoofdorgel van de St.-Janskathedraal te 's-Hertogenbosch (detail), 1618-1620

CECILIA-DAVID KWESTIE

Beeldprogramma's op preremodernistische orgelluiken sloten in hun keuze van Bijbelse historiën, christologische thema's en (patroon)heiligen nauw aan bij wat elders in Europa gangbaar was.¹⁹³ Nu speelde heiligenverering in de calvinistische Republiek geen rol meer. De oudtestamentische Koning David, traditioneel vaak met een harp afgebeeld, werd in de Republiek buitengewoon geliefd, in het bijzonder vanwege zijn goddelijke associatie met de muziek en daarmee ook met orgels.¹⁹⁴ De oudste voorbeelden van geschilderde episoden uit het leven van David op orgelluiken, zijn in de Nederlanden te vinden, stammend uit de eerste helft van de zestiende eeuw. Daarnaast is hij ook prominent aanwezig op orgelkassen. Deze vroege verschijning van David leidt Van Zanten terug naar de langzame verandering van het Noord-Nederlandse muziekklimaat van een 'exclusief-geestelijke aangelegenheid naar lofzang door leken'.¹⁹⁵ De populariteit van psalmen in de protestantse eredienst zou deze overgang naar een David-iconografie hebben getoonzet. De psalmen vormden immers naast de schriftlezing en preek, het belangrijkste onderdeel van de liturgie.¹⁹⁶

DE JACOBILUIKEN

Hoewel van andere origine, kennen Cecilia en David een nauwe connectie binnen de kunsten. De oudtestamentische koning kan echter op aanzienlijk meer historiciteit terugvallen dan de christelijke martelares.¹⁹⁷ De combinatie van David en Cecilia op orgelluiken is door heel West-Europa zeer gangbaar geweest. Tot in de achttiende eeuw bleef het in katholieke gebieden in onder meer Duitsland en Zwitserland een populair thema. In de katholieke Zuidelijke Nederlanden waren zowel David, vanwege zijn positie als koninklijke voorvader van Christus, als de heilige Cecilia populair op orgelluiken en orgelkassen. Er zijn daar verschillende voorbeelden, waarop zij individueel of samen voorkomen, zoals op het front van de befaamde orgelbouwer Louis de La Haye in de Sint Denijskerk te Kalken (1712) (afb. 32) en het aan Jean-Baptiste Forceville (ca. 1660-1739) toegeschreven orgel (1720-22) in de Antwerpse Sint-Carolus Borromeuskerk (afb. 33).¹⁹⁸

¹⁹³ Jongepier 1999, p. 32.

¹⁹⁴ Verhoef 2005, p. 171.

¹⁹⁵ Jongepier 1999, pp. 32-35.

¹⁹⁶ Jongepier 1999, pp. 32-35.

¹⁹⁷ De Jongh 2008, p. 36.

¹⁹⁸ Raadpleeg de database van Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK-IRPA) voor meer voorbeelden.



afb. 32 | Louis de La Haye, *orgelkas van het hoofdorgel van de Sint-Denijskerk te Kalken met Cecilia en David* (detail), 1712



afb. 33 | Johannes Baptiste Forceville en Carolus Dillens (orgelbouwers), Jan Pieter van Bourscheit de Oude (beeldhouwer), *orgelkas van het hoofdorgel van de Sint-Carolus Borromeuskerk te Antwerpen met David ter linker- en Cecilia ter rechterzijde*, 1720-1722

In de Noordelijke Nederlanden is op de door Van Zanten gevonden beschilderde orgelluiken zelden Cecilia, maar wel altijd David afgebeeld, omdat zowel kerkelijke als stedelijke opdrachtgevers zich graag met deze muzikale, morele en politieke psalmist vereenzelvigden.¹⁹⁹ Een zeldzame set orgelluiken met beide muziekpatronen - thans als losse doeken in het Centraal Museum - vervaardigde Roeloff van Zijl (1586-1656) voor de Utrechtse Jacobikerk in 1608-1609 (afb. 34). De voorstelling was mogelijk geïnspireerd op een ander stel luiken, dat alleen is overgeleverd middels een tekening van Pieter Saenredam (afb. 35). Het betreft hier het uit 1570 stammende Utrechtse Domorgel, dat tot aan de sloop in 1830 in het noordertransept van de kerk hing.²⁰⁰ Het geopende luik toont een weergave van David; Cecilia is vanuit dit perspectief niet zichtbaar. Dat zij echter de andere zijde sierde, is bekend door een overgeleverd contract, waarmee kunstenaars Salomon Vredeman de Vries (1556-1604) en Adam Willaerts (1577-1664) in 1602 met het iconografisch programma instemden. Zij schilderden “een knyelende David met een herp ende in de ander doore een Cecilia spelende op een posityff, elcke figuer soe groot alst leven.”²⁰¹ Dat hier is gekozen voor een weergave van David én Cecilia is bijzonder, maar volgens Van Zanten wel deels verklaarbaar. Hoewel er in de Noordelijke Nederlanden geen sprake was van een Ceciliacultus, was zij wél populair als schutsvrouw van de muziek en muziekgezelschappen, zoals het eerder genoemde Arnhemse ‘Caecilia-Concert’. Cecilia zou volgens Van Zanten derhalve op de Utrechtse luiken zijn afgebeeld. Een verbinding met een aan haar gewijd muziekcollege kan deze auteur niet leggen, omdat zo’n gezelschap pas officieel in 1631 in Utrecht werd opgericht.²⁰² Het Jacobiluk lijkt zeker door Cecilia’s handen stilistisch verband te houden met de ets van Gerrit Pietersz. uit 1593 (afb. 5). Die ontleening aan Pietersz. is minder duidelijk dan in een schilderij van een anonieme schilder uit Museum Catharijneconvent, dat de orgelspelende Cecilia voorstelt (afb. 36). Dit werk, waarvan het museum de schilder in Haarlem plaatst, is ruim gedateerd als tweede helft van de zestiende eeuw. Van Zijl was vermoedelijk een betere schilder dan deze anonieme meester en durfde meer artistieke vrijheid te nemen.²⁰³

¹⁹⁹ Over de David-iconografie op Nederlandse beschilderde orgelluiken, Van Zanten 1999, pp. 83-104.

²⁰⁰ In de Jacobikerk bleven de orgels onder protestants bewind behouden. Ook het gotische orgel uit 1509 van Gerrit Petersz (de Zwart), de oude luiken verdwenen. Mogelijk werden de luiken van Van Zijl in 1823 verwijderd toen het instrument een neoclassicistische kas kreeg. Na versnijding van het linnen werden deze vermoedelijk ingelijst en als losse doeken in de kerk gehangen, totdat zij in 1888 als bruikleen aan het ‘Stedelijk Museum van Oudheden’ werden gegeven, het huidige Centraal Museum. Van Zanten 1999, pp. 112-115.

²⁰¹ Zo’n contract is zeer zeldzame documentatie, volledige tekstweergave contract Van Zanten 199, p. 225. De auteur toont hiermee aan dat stadsbesturen zich zonder meer mengden in de besluitvorming omtrent orgelluiken en kunstenaars contractueel dienden in te stemmen met het iconografische programma voor de luiken. Van Zanten 1999, pp. 36-37.

²⁰² Van Zanten 1999, p. 115.

²⁰³ Dank aan Marijn Schapelhouman voor het duidelijk uiteenzetten van deze verwantschappen.



afb. 34 | Roelof van Zijl, *Orgeldeuren van de Sint Jacobskerk te Utrecht*, 1608-1609



afb. 35 | Pieter Saenredam, *Interieur van de Domkerk: het schip en de noordertranseptarm uit het zuiden*, 1636



afb. 36 | Onbekend, *Cecilia*, ca. 1550-1600

TER AFSLUITING

De combinatie van David en Cecilia op orgelluiken is door heel West-Europa zeer gangbaar geweest. Uit de Noordelijke Nederlanden is slechts een set luiken overgeleverd uit 1608-1609, waarop zij beiden zijn verbeeld. Deze set werd vervaardigd voor de Utrechtse Jacobikerk, waar katholieken in 1579 definitief voor protestanten hadden moeten plaatsmaken. Dat in deze protestantse context is gekozen voor een weergave van David én Cecilia is bijzonder. Het toont Cecilia's populariteit als schutsvrouw van de muziek in de Republiek, in welke hoedanigheid zij ook in de eerder besproken prenten en schilderijen voorkomt.

CONCLUSIE

De centrale vraag in deze thesis richtte zich op de functie en betekenis van beeltenissen van de heilige Cecilia binnen de context van de katholieke gemeenschap in de Noordelijke Nederlanden. Na het verbod op het openlijk belijden van hun geloof in 1580, bleek de katholieke gemeenschap veerkrachtig. Hoewel zij als tweederangsburgers werden gediscrimineerd, pasten Nederlandse katholieken zich aan de veranderende omstandigheden aan. Clerici en leken met veel engagement, wilskracht, creativiteit én geld wisten uiteindelijk samen voor een wederopbloei van de katholieke infrastructuur in de Republiek te zorgen, nadat het Vaticaan de Nederlandse kerkprovincie had gedegradeerd van volwaardig bisdom tot missiegebied. Door de ingestelde ‘vrijheid van geweten’, was het katholieken toegestaan om binnen de huiselijke muren te doen wat zij wilden. Met de zo ontstane schuilkerken kwam er een nieuwe katholieke infrastructuur in de Republiek, waarbij ook de katholieke kunstproductie, zij het in mindere mate dan voorheen, in stand bleef.

Er waren ook raakvlakken tussen de protestanten en katholieken in de Republiek. Zij vonden elkaar bijvoorbeeld in de kritiek op de contemporaine polyfone kerkmuziek en heiligenverering. Tijdens het Concilie van Trente kwamen deze punten kort aan bod, waarbij het Concilie de wildgroei aan heiligenverering een halt toeriep. Niet bestaande heiligen werden afgeschaft en de nadruk kwam te liggen op heiligen die pasten in de contrareformatorische boodschap, zoals martelaren. Die nieuwe aandacht voor de heiligenverering bereikte ook de Noordelijke Nederlanden via de Hollandse Zending. Cecilia, die door haar kuisheid en verwerping van het aardse voor het hemelse, perfect aan de posttridentijnse richtlijnen voldeed, werd aan het einde van de zestiende eeuw steeds populairder. Dit hing niet alleen samen met de ontdekking van haar lichaam in 1599, maar ook werd zij in de Noordelijke Nederlanden gezien als vrouwelijk rolmodel. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de opname van aan haar gewijde liederen in liedbundels zoals *Enige Hymnen ofte Loffsangen* en *Gulde-laers Feest-dagen*. In bredere zin bevorderden de katholieke geestelijk liederen de gezamenlijke zin en de vorming van de nieuwe identiteit onder katholieken in de calvinistische Republiek.

Door een foutieve Latijnse vertaling van de woorden ‘cantantibus organis’ uit haar Passio, werd Cecilia geassocieerd met de muziek, en het orgel in het bijzonder. Haar positie als patroonheilige van de muziek uitte zich ook in de Noordelijke Nederlanden in de oprichting en benaming van verschillende muziekgezelschappen en in de beeldende kunst. Dit is bijzonder, omdat Cecilia in beginsel een vroegchristelijke martelares is, maar als patroonheilige van de muziek in de protestantse context werd geïntegreerd. De redenen om haar af te beelden en de achtergrond van de kunstenaars en opdrachtgevers liepen sterk uiteen, maar leverde wel een nieuw elan op voor haar beeldtraditie. Aan het einde van de zestiende eeuw zijn er voorbeelden van Noord-Nederlandse grafiek, waarop Cecilia

is verbeeld. Gerrit Pietersz.' ets van Cecilia uit 1593 moet populair zijn geweest, getuige de invloed van zijn compositie op andere kunstenaars, zoals de katholieke Gerard van Honthorst en de protestantse Paulus Moreelse. Het ontbreken van typisch katholieke elementen als de aureool en martelaarskroon in Moreelse's schilderij van Cecilia, maakte het werk immers ook geschikt voor een protestantse context. Ook op het schilderij *De Heilige Cecilia orgelspelend* uit de omgeving van Jan van Bijlert, heeft Cecilia een wereldlijke uitstraling. Dit is opvallend, omdat de vermoedelijke opdrachtgever katholiek was, terwijl uit archivalia is gebleken dat de kunstenaar zich tot het protestantisme had bekeerd. Nicolaes Moeyaert schilderde Cecilia op een altaarstuk met de Maria Tenhemelopneming voor de Amsterdamse Begijnhofkerk. Typisch is dat ook Moeyaert in deze katholieke context, Cecilia meer wereldlijk dan als heilige heeft verbeeld. Omdat de schilderijen van Van Bijlert en Moeyaert aanwijsbaar voor een katholieke (schuil)kerk zijn geschilderd, valt dus op dat Cecilia geen typisch katholieke vormentaal etaleert.

Cecilia als muziekpatrones was voor kunstenaars ook een uitermate geschikt onderwerp voor de toepassing van beeldmotetten. In die hoedanigheid bracht Jacob de Gheyn II de ontwikkeling van het beeldmotet in de Noordelijke Nederlanden op gang. Zijn leerling Dolendo maakte een gravure van Cecilia, waarin een beeldmotet met een compositie van de Leidse organist en componist Cornelis Schuyt werd opgenomen. Cecilia met het orgel als attribuut, diende ook als inspiratiebron voor kunstenaars die een persoonlijke connectie tot dit instrument kenden. Zo bestond de familie van Nikolaus Knüpfer voor een groot deel uit organisten en koormeesters, en was Ary de Vois een telg uit een befaamde organistenfamilie en zelf getalenteerd organist. Beide schilders verwerkten Cecilia met een prominente aanwezigheid van het orgel in hun schilderijen. Het orgel behoorde in calvinistische kerkgebouwen samen met de kansel, doophekken en herenbanken tot de belangrijkste decoratieve elementen. De orgelkassen en luiken waren daarbij vaak van schilderwerk voorzien. In de Noordelijke Nederlanden vormde Koning David een vast onderdeel van de iconografie van orgelluiken. Buiten de Republiek vormde hij echter vaak een koppel met de heilige Cecilia. In de hoedanigheid van vroegchristelijke martelares kwam Cecilia in de Republiek niet voor. De unieke set Jacobiluiken, waarop zij wél samen met David is afgebeeld, impliceert dat zij door de protestantse gezindheid van de kerk werd toegepast als schutsvrouw van de muziek.

Cecilia, als vroegchristelijke martelares, behield haar katholieke identiteit in de Noordelijke Nederlanden voornamelijk in geestelijke liederen en diende vanwege haar kuisheid, devotie en martelaarschap als rolmodel voor vrouwen, zoals geestelijke maagden. In de beeldende kunst verloor zij veel van haar katholieke iconografie en werd zij in de kunst van de Republiek steeds vaker als wereldse vrouw afgebeeld. Bijzonder is dat deze verandering in de iconografie zowel bestond in de

protestantse als in de katholieke context. De reden dat haar populariteit ook in de Noordelijke Nederlanden bleef bestaan, was dat zij als schutsvrouw van de muziek haar plek in de kunsten kreeg.

AFBEELDINGEN

Afb. 1: Theodoor van Merlen (1609-1672), *Heilige Cecilia ingekleurd*, perkament, Museum Catharijneconvent, Utrecht

Bron: <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/49670/?q=cecilia> <15-08-2017>

Afb. 2: Pieter Claesz., *Vanitas met viool en glazenbol*, ca. 1628, olieverf op doek, 36 x 59 cm, Germanisches Nationalmuseum, Neurenberg

Bron: <https://curiator.com/art/pieter-claesz/vanitas-with-violin-and-glass-ball> <13-08-2017>

Afb. 3: Jan Miense Molenaer, *Zelfportret met familieleden*, ca. 1635, olieverf op paneel, 62.3 x 81.3cm, Frans Halsmuseum, Haarlem

Bron: <http://www.franshalsmuseum.nl/nl/collectie/zoeken-de-collectie/zelfportret-met-familieleden-130/> <15-08-2017>

Afb. 4: Johann Sadeler I naar Maerten de Vos, *Heilige Caecilia*, 1583-1587, gravure, 184 x 131mm,

Bron: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1966-138> <15-08-2017>

Afb. 5: Gerrit Pietersz., *H. Cecilia*, 1593, ets, 206x142mm, RP-P-OB-4640, Rijksmuseum Amsterdam

Bron: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-4640> <15-08-2017>

Afb. 6: Theodoor Galle naar Gerrit Pietersz., *S. Cecilia*, 1576-1650, gravure, 241x190mm, Graph. A1: 784g, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Bron: http://www.arkyves.org.proxy.library.uu.nl/view/IIHIM_HAB_-169160051/?q=cecilia <15-08-2017>

Afb. 7: Onbekend, *S. Cecilia*, 1601-1675, gravure, 290x214mm, Graph. C: 643.5, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Bron: http://www.arkyves.org.proxy.library.uu.nl/view/IIHIM_HAB_30703128/?q=cecilia <15-08-2017>

Afb. 8: Onbekend, *S. Caecilia*, 1551-1625, gravure, 285 x 212 mm, Graph. C: 629, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Bron: http://www.arkyves.org.proxy.library.uu.nl/view/IIHIM_HAB_491406231/?q=cecilia <15-08-2017>

Afb. 9: Orazio Gentileschi en Giovanni Lanfranco, *Heilige Cecilia en een Engel*, c. 1617/1618 en c. 1621/1627, olieverf op doek, 87.5 x 108 cm, National Gallery of Art, Washington

Bron: <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46172.html> <15-08-2017>

Afb. 10: Gerard van Honthorst en studio (kopie), *De heilige Cecilia aan het orgel met twee engelen*, c. 1623, olieverf op doek, 89.5 x 116 cm, Museum Schloss Wilhelmshöhe, Kassel

Bron: <https://rkd.nl/en/explore/images/265443> <15-08-2017>

Afb. 11: Matthias Stom, *De H. Cecilia orgelspelend met een engel*, 1615-1652, olieverf op doek, 85.7 x 115.5 cm, Veilinghuis Christie's New York (01/2012) lotnr. 44

Bron: <https://rkd.nl/explore/images/247043> <15-08-2017>

Afb. 12: Paulus Moreelse, *Heilige Caecilia*, c. 1625, olieverf op paneel, 102 x 132 cm, Hermitage, Sint Petersburg

Bron data: Domela Nieuwenhuis 2001, p. 619. Bron afb.: e-mail van dhr. Domela Nieuwenhuis daterend 12/07/2017

Afb. 13: Willem Panneels naar Rubens, *H. Cecilia*, ca. 1610-1634, ets en gravure, 149 x 144 mm
Bron: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-24.439> <15-08-2017>

Afb. 14: Paulus Moreelse. *Heilige Caecilia*, na ca. 1635, olieverf op doek, c. 56 x c. 71 cm, verblijfplaats onbekend
Bron data: Domela Nieuwenhuis 2001, p. 620. Bron afb.: e-mail van dhr. Domela Nieuwenhuis daterend 12/07/2017

Afb. 15: Paulus Moreelse (verworpen toeschrijving), *Heilige Caecilia*, 1586-1638, olieverf op doek, 113 x 109.5 cm, Veilingheid Bonhams Londen (07/2002) lotnr. 40
Bron: Domela Nieuwenhuis 2001, p. 741 en
<https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=moreelse+luit&start=0> <15-08-2017>

Afb. 16: omgeving van Jan van Bijlert, *De H. Caecilia orgelspelend*, 1600-1625, olieverf op doek, 145 x 175 cm, Oud-Katholieke Pastorie, Oudewater
Bron: http://kerkfotografie.nl/wp-content/gallery/hh-michael-en-johannes-de-doper-oudewater/15-20-06_3704.jpg <15-08-2017>

Afb. 17: Jan van Bijlert, *De H. Drieënheid vereerd door de HH. Willebrordus en Bonifatius, de eerste twee bisschoppen van Utrecht*, ca. 1626-1630, olieverf op doek, 296.5 x 201 cm, Onze Lieve Vrouwe Kerk, Huissen (verloren gegaan in 1943)
Bron datering: Van Eck 2003, p. 20. Bron afb.: <https://rkd.nl/nl/explore/images/60339> <15-08-2017>

Afb. 18: Hendrick Goltzius, *De heilige Cecilia met engelen*, ca. 1591 tot 1594, rood en wit krijt op blauw papier, 495x451mm, N 070, Teylers Museum Haarlem
Bron: <https://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/n-070-de-heilige-cecilia-met-engelen> <15-08-2017>

Afb. 19: Hendrick Goltzius, *Het Gehoor*, ca. 1593, inkt en krijt op papier, 243mm, H 4 (PK), Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam
Bron: <http://collectie.boijmans.nl/nl/object/57977/Het-gehoor-%28een-van-de-vijf-zintuigen%29/Hendrick-Goltzius#> <15-08-2017>

Afb. 20: Zacharias Dolendo naar Jacob de Gheyn II, *De. H. Cecilia aan het orgel*, c.1593, gravure, 325x408mm
Bron: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-BI-7117> <15-08-2017>

Afb. 21: Johann Sadeler I naar Peter de Witte, *Loflied van koning David en de Heilige Cecilia*, 1588-1595, gravure, 365x237mm
Bron: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-5486> <15-08-2017>

Afb. 22: Otto van Veen, *O.L.-Vrouw omringd door Engelen die kaarsen dragen*, 1591-1610, olieverf op doek, 208x160cm, Sint-Jacobskerk, Antwerpen
Bron: <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=X060030&objnr=61629&lang=en-GB&nr=111> <15-08-2017>

Afb. 23: toegeschreven aan Gerard de la Vallée of Peeter Sion, *De H. Cecilia spelend op een orgel met dansende putti*, 1626-1677, olieverf op koper, 52x67cm, Veilinghuis Carlo Bonte Brugge (06/2017) lotnr. 668

Bron: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=peeter+sion&start=0> <15-08-2017>

Afb. 24: Cornelis de Baellieur de Oude en Frans Francken III, *Sint Cecilia*, 1647, olieverf op paneel, 63.5x49.3cm, Veilinghuis Christie's London (12/2007) lotnr. 117

Bron: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5021995 <15-08-2017>

Afb. 25: Nicolaes Moyaert, *Maria Tenhemelopneming*, 1649, 239x138cm, Begijnhofkapel Amsterdam

Bron: Van Eck 2008, p. 233

Afb. 26: Nicolaus Knüpfer, *Allegorisch portret met de Heilige Cecilia*, 1655, olieverf op canvas, 50 x 67cm, Musée du Louvre, Parijs

Bron: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25633 <15-08-2017>

Afb. 27: Nicolaus Knüpfer, *Familie Pater*, 1625-1649, olieverf op paneel, 50 x 55cm, Gal.-Nr. 1258, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden

Bron: <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showSearch?id=333450> <15-08-2017>

Afb. 28: Ary de Vois (1641-1680), *Heilige Cecilia verschijnt aan de heilige Lucas*, locatie onbekend

Bron: Mirimonde 1974, p. 35

Afb. 29: Ferdinand Bol, *Luitspeelster*, 1654, olieverf op doek, 100 x 82cm, Nationalmuseum Stockholm

Bron:

<http://collection.nationalmuseum.se/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.moduleContextFunctionBar.navigator.next&sp=13&sp=Sartist&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailView&sp=1&sp=Sdetail&sp=1&sp=T&sp=0&sp=SdetailView&sp=2&sp=3> <15-08-2017>

Afb. 30: Albert Kiespenning, *orgelkas van het hoofdorgel van de Grote of St. Jan Baptistkerk te Wijk bij Duurstede*, ca. 1615,

Bron: <http://kerkfotografie.nl/grote-of-johannes-de-doperkerk-wijk-bij-duurstede/> <13-08-2018>

Afb. 31: Franchois Symons en Georg Schysler, *orgelkas van het hoofdorgel van de St.-Janskathedraal te 's-Hertogenbosch* (detail), 1618-1620

Bron: http://www.brabantorgel.nl/DenBosch-StJanKathedraal_frameset.html <13-08-2018>

Afb. 32: Louis de La Haye, *orgelkas van het hoofdorgel van de Sint-Denijskerk te Kalken met David en Cecilia* (detail), 1712

Bron: <http://balat.kikirpa.be/object/56608> <13-08-2018>

Afb. 33: Johannes Baptiste Forceville en Carolus Dillens (orgelbouwers) en Jan Pieter van Bourscheit de Oude (beeldhouwer), *orgelkas van het hoofdorgel van de Sint-Carolus Borromeuskerk te Antwerpen met David ter linker- en Cecilia ter rechterzijde*, 1720-1722

Bron: <http://balat.kikirpa.be/object/57453> <13-08-2018>

Afb. 34: Roelof van Zijl, *Orgeldeuren van de Sint Jacobskerk te Utrecht*, 1608-1609, olieverf op doek, c. 155x45cm (gem. per doek), 2247/001-008, Centraal Museum Utrecht

Bron: <http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=orgeldeuren#o:805> <15-08-2017>

Afb. 35: Pieter Saenredam, *Interieur van de Domkerk: het schip en de noordertranseptarm uit het zuiden*, 1636, pen in bruin, zwart krijt, penseel in kleur, 525x385mm, colnr. 28595, Het Utrechts Archief

Bron: <http://hetutrechtsarchief.nl/beeldmateriaal/detail/6327da01-8e23-5023-a5da-5959ed4e729c/media/a5a19cc7-e3ac-410d-c07f-670c9bbdfc6e?mode=detail&view=horizontal&q=saenredam&rows=1&page=58> <15-08-2017>

Afb. 36: Onbekend, *Cecilia*, ca. 1550-1600, 19,5x19cm, olieverf op paneel, BMH 586, Museum Catharijneconvent Utrecht

Bron: <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/20832/?q=cecilia&page=7&f=> <15-08-2017>

BIBLIOGRAFIE

Ackley 1980

C.S. Ackley, *Printmaking in the age of Rembrandt*, Boston 1980

Barends 1996

F.F. Barends, *Geloven in de schaduw: schuilkerken in Amsterdam*, Gent 1996

Barents-Vermeer 2001

G. Barents-Vermeer, 'Muziekcolleges in de Republiek', in: Grijp e.a. 2001, pp. 239-244.

Blok 1977-1981

D.P. Blok e.a., *Algemene geschiedenis der Nederlanden*, 15 dln, Haarlem 1977-1981

Boschloo e.a. 2001

A.W.A. Boschloo e.a., *De beschilderde orgelluiken in Europa: een erfgoed van grote schoonheid met een rijke historie en van onvervangbare waarde*, Rotterdam 2001

Bower 1978

C. Bower, 'Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of De institutione musica', *Vivarium* 16 (1978), pp. 1-45

Buijsen en Grijp 1994

E. Buijsen en L.P. Grijp, *The Hoogsteder exhibition of: Music & painting in the Golden Age*, Den Haag 1994

Burkholder e.a. 2014

J.P. Burkholder e.a., *A history of western music: ninth edition*, New York 2014

Caspers, Nissen en Readts e.a. 2007

C.M.A. Caspers, P.J.A. Nissen en P.G.J.M. Readts (ed.), *Heiligen en hun wonderen: uit de marge van ons erfgoed, van de late middeleeuwen tot heden*, Budel 2007

Clement 2001

A. Clement, 'Jan Pietersz.oon Sweelinck: een stadsorganist van wereldfaam tussen calvinisme en katholicisme', in: Grijp e.a. 2001, pp. 182-189.

Connolly 1994

T. Connolly, *Mourning into Joy. Music, Raphael and Saint Cecilia*, New Haven/Londen 1994

De Clippel 2011

K. de Clippel, 'Altering, Hiding and Resisting. The Rubensian Nude in the Face of Censorship', in: De Clippel e.a. 2011, pp. 201-220

De Clippel e.a. 2011

K. de Clippel, K. van Cauteren en K. van der Stighelen (ed.), *The nude and the norm in the Early Modern Low Countries*, Turnhout 2011

Clive 1957

H.P. Clive, 'The Calvinist attitude to music, and its literary aspects and sources', *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 19 (1957), nr. 1, pp. 80-102

Van Dijk 2013

C. van Dijk, 'Woord boven beeld. Een protestants tekstbord met een katholiek altaarstuk onder de oppervlakte', in: Van Eck e.a. 2013, pp. 27-32.

Dirkse 1989

P.P.W.M. Dirkse, *Kunst uit Oud-Katholieke kerken*, Utrecht 1989

Dirkse 2001

P.P.W.M. Dirkse, *Begijnen, pastoors en predikanten. Religie en kunst in de Gouden Eeuw*, Leiden 2001

Domela Nieuwenhuis 2001

E.N. Domela Nieuwenhuis Nyegaard, *Paulus Moreelse (1571-1638)*, 2 dln, z.pl 2001

Dudok van Heel 1993

S.A.C. Dudok van Heel, 'Amsterdamse schuil- of huiskerken?', *Historisch tijdschrift Holland* 25 (1993), nr. 1, pp. 1-10

Van Eck 1994

X. van Eck, *Kunst, twist en devotie: Goudse schuilkerken 1572-1795*, Delft 1994

Van Eck 1999

X. van Eck, 'The artist's religion: paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the Northern Netherlands, 1600-1800', *Simiolus* 27 (1999), pp. 70-94

Van Eck 2008

X. van Eck, *Clandestine Splendor: Paintings for the Catholic Church in the Dutch Republic*, Zwolle 2008

Van Eck 2009

X. van Eck, 'Paintings for clandestine Catholic churches in the Republic: typically Dutch?', in Kaplan 2009, pp. 216-229

Van Eck 2013

X. van Eck, 'Schilderkunst en religieuze verdraagzaamheid in de Gouden Eeuw', in: Van Eck e.a. 2013, pp. 33-77

Van Eck e.a. 2013

X. van Eck e.a., *Vormen van verdraagzaamheid: religieuze (in)tolerantie in de Gouden Eeuw*, Zwolle 2013

Farmer 2011

D.H. Farmer, *Oxford Dictionary of Saints*, ebook 2011 -
<http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780199596607.001.0001/acref-9780199596607-e-305?rskey=HruboU&result=302> <13-08-2018>

Fellerer en Hadas 1953

K.G. Fellerer en M. Hadas, 'Church Music and the Council of Trent', *Music Quarterly* 39, nr. 4 (okt. 1953), pp. 576-594

Fischer 1975

P. Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries*, Amsterdam 1975

Fischer en Looyenga 2001

H. Fischer en A.J. Looyenga, *De beschilderde orgelluiken in Europa- een erfgoed van grote schoonheid met een rijke historie en van onvervangbare waarde*, Rotterdam 2001

Franken 1881

D. Franken, *L'oeuvre grave des Van de Passe*, Amsterdam/Parijs 1881

Freedberg 1993

D. Freedberg, 'Painting and the Counter Reformation in the Age of Rubens', in: Sutton 1993, pp. 131-145

Frijhoff 1990

W.T.M. Frijhoff, 'Devotieprentjes als bestanddeel van culturele praktijken', *Volkskundig Bulletin* 16, nr. 3 (nov 1990), pp. 350-378

Goosen 2008

A.B.J.M. Goosen, *Van Afra tot de Zevenslapers. Heiligen uit Oost en West: hun leven, de legendevorming, de verering en hun aanwezigheid in de kunsten*, Amsterdam 2008

Grijp 2001

L.P. Grijp, '1566. De honger naar psalmen en schriftuurlijke liederen tijdens de Reformatie', in: Grijp e.a. 2001, pp. 168-173

Grijp e.a. 2001

L.P. Grijp e.a., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam 2001

Hall 1992

J. Hall, *Hall's Iconografisch Handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 1992

Heughebaert 1971

H. Heughebaert, 'Erasmus en de muziek', *Ons Erfdeel* 14 (1971), pp. 146-147

Bron: https://www.dbnl.org/tekst/_ons003197101_01/_ons003197101_01_0110.php (09-08-2018)

Hoondert 2001

J.M. Hoondert, 'De rooms-katholieke traditie, circa 1550-2001', in: Luth e.a. 2001, pp. 43-97

Houbraken 1976

A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 dln., Amsterdam 1976

Husk 2014

W.H. Husk, *An Account of the Musical Celebrations on St Cecilia's Day in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Cambridge 2014

Huys Janssen 1998

P. Huys Janssen, *Jan van Bijlert, 1597/98-1671: catalogue raisonné*, Amsterdam 1998

Jonckheere 2012

K.J.A. Jonckheere, *Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, Turnhout 2012

De Jonge 1938

C.H. de Jonge, *Paulus Moreelse. Portret- en genreschilder te Utrecht*, Assen 1938

Jongepier 1999

J. Jongepier (red.), *Het Historische Orgel in Nederland 1769-1790*, Amsterdam 1999

De Jongh 2008

E. de Jongh, *Muziek aan de muur. Muzikale voorstellingen in de Nederlanden 1500-1700*, Zwolle 2008

Judson en Ekkart 1999

J. R. Judson en R.E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst, 1592-1665*, Doornspijk 1999

Kaplan 2009

B.J. Kaplan e.a., *Catholic communities in Protestant states. Britain and the Netherlands c.1570-1720*, Manchester/New York 2009

Kockelbergh en Moens 1994

I. Kockelbergh en K. Moens, *Muziek en grafiek: burgermoraal en muziek in de 16^{de}- en 17^{de}-eeuwse Nederlanden*, Antwerpen 1994

Kyrova 1994

M. Kyrova, 'Music in Seventeenth-Century Dutch Painting', in Buijsen en Grijp 1994, pp. 31-62

Van Laarhoven 2008

J. van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst. Geschiedenis van de iconografie*, 5^e druk, Nijmegen 2008

Van Leeuwen 2001

C.J. van Leeuwen, *Hemelse voorbeelden. De heiligenliederen van Johannes Stalpart van der Wiele, 1579-1630*, Hilversum 2001

De Loos 2012

J.F.H. de Loos, *Patronen ontrafeld. Studies over gregoriaanse gezangen en Middelnederlandse liederen*, Hilversum 2011

Luth 2001

J. Luth, '1773. Psalmgezing en orgelspel in de Gereformeerde Kerk', in: Grijp e.a. 2001, pp. 362-368

Luth e.a. 2001

J.R. Luth e.a., *Het kerklied. Een geschiedenis*, Zoetermeer 2001

De Meij 1970

J.C.A. de Meij, 'Het beeld van de Watergeuzen in de Nederlandse geschiedschrijving', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 83 (1970), pp. 358-377

Mirimonde 1974

A.P. de Mirimonde, *Saint-Cécile. Métamorphoses d'un theme musical*, Genève 1974

Monteiro 1996

M.E. Monteiro, *Geestelijke maagden. Leven tussen klooster en wereld in Noord-Nederland gedurende de zeventiende eeuw*, Hilversum 1996

Mossakowski 1968

S. Mossakowski, 'Raphael's "St. Cecilia". An Iconographical Study', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31 (1968), pp. 1-26

Van Nieuwkoop 1997

H. van Nieuwkoop e.a., *Het historische orgel in Nederland - I: 1479-1725, II: 1726-1769*, 15 dln, Amsterdam 1997

Oosterman 2007

J.B. Oosterman, 'Maak ons in strijd victorieus. 'Enige Hymnen ofte Loffsangen' (Utrecht, UB, 1338): een vroege contra-reformatorische liedbundel', in: Caspers, Nissen en Readts 2007, pp. 69-83

Paleotti, Prodi en McCuaig 2012

G. Paleotti, P. Prodi, W. McCuaig (vert.), *Discourse on sacred and profane images*, Los Angeles 2012

Panofsky 1969

E. Panofsky, 'Erasmus and the Visual Arts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), pp. 200-227

Parker 2009

C.H. Parker, 'Cooperative confessionalisation: lay-clerical collaboration in Dutch Catholic communities during the Golden Age', in Kaplan 2009, pp. 18-32

Peeters en Vente 1975

F. Peeters en M.A. Vente, *De orgelkunst in de Nederlanden van de 16de tot de 18de eeuw*, Amerongen 1975

Pollmann 2009

J.S. Pollmann, 'Burying the dead; reliving the past: ritual, resentment and sacred space in the Dutch Republic', in: Kaplan 2009, pp. 84-102

Pollmann 2011

J.S. Pollmann, *Catholic identity and the revolt of the Netherlands, 1520-1635*, Oxford 2011

Rasch 2013

R. Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795* (= Mijn Werk op Internet, Deel Een), Hoofdstuk Negen: De Kerken II: Niet-Reformatorische Richtingen, Utrecht/Houten 2013.

<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Republiek/Republiek09-Kerken2.pdf> <07-08-2017>

Reznicek 1961

E.K.J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Utrecht 1961

Rogier 1964

L.J. Rogier, *Geschiedenis van het katholicisme in Noord-Nederland in de 16e en de 17e eeuw*, 3e ed., Amsterdam 1964

Saxton 2005

J. Saxton, *Nicolaus Knupfer: an original artist. Monograph and catalogue raisonné of paintings and drawings*, Doornspijk 2005

De Schepper 1979

H. de Schepper, 'De 'Reconquista' mislukt. De katholieke gewesten 1579-1588', in: D.P. Blok e.a. 1977-1981, dl. 6, Haarlem 1979, pp. 262-278

Schillemans 1999

R. Schillemans, 'Zeventiende- en vroegachttiende-eeuwse wisselaltaarstukken in de Amsterdamse Begijnhofkerk', *De Zeventiende Eeuw* 15 (1999), pp. 204-220

Sheils en Wood 1989

W.J. Sheils en Diana Wood (ed.), *The ministry: clerical and lay*, Oxford 1989

Smelink 1993

J. Smelink, "*O sangerige keeltjes!*" *De liedcultuur en het muziekleven in de Noordelijke Nederlanden tussen 1550 en 1650*, Leiden 1993

Spaans 2012

J. Spaans, *De levens der maechden. Het verhaal van een religieuze vrouwengemeenschap in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Hilversum 2012

Spiertz 1979

M.G. Spiertz, 'Godsdienstig leven van de katholieken in de zeventiende eeuw', in: Blok 1977-1981, dl. 8, Haarlem 1979, pp. 344-357

Spiertz 1989

M.G. Spiertz, 'Priest and layman in a minority church: the Roman Catholic church in the Northern Netherlands 1592-1686', in: Sheils en Wood 1989, pp. 287-301

Sokolova 1988

I. Sokolova, 'Een schilderij door Paulus Moreelse 'St. Cecilia'', *Mededelingen van het Hermitage*, 53 (1988), pp. 5-6

Stoppelenburg 2012

N. Stoppelenburg, 'Katholieke schuilkerken in Oudewater', *Heemtijdinghen* 48 (2012), nr. 3, pp. 86-97

Sutton 1993

P.C. Sutton (ed.), *The Age of Rubens*, Boston/Toledo 1993

Verheggen 2006

E.M.F. Verheggen, *Beelden voor passie en hartstocht. Bid- en devotieprenten in de Noordelijke Nederlanden, 17^{de} en 18^{de} eeuw*, Zutphen 2006

Verhoef 2005

J. Verhoef, *'s Hemels overdaad - de orgels van de Nieuwe Kerk te Amsterdam*, Zutphen 2005

Vignau Wilberg-Schuurman 1999

T. Vignau Wilberg-Schuurman, *O Musica, du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert = Music for a while. Music and dance in 16th-century prints*, München 1999

Volk-Knüttel 2010

B. Volk-Knüttel, *Peter Candid (um 1548-1628). Gemälde - Zeichnungen - Druckgraphik*, Berlin/Altenburg 2010

Van Zanten 1999

M.M. van Zanten, *Orgelluiken. Traditie en iconografie: de Nederlandse beschilderde orgelluiken in Europees perspectief*, Zutphen 1999