



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Katholiek in de Republiek : subcultuur en tegencultuur in Nederland, 1570- 1750

Lenarduzzi, C.M.

Citation

Lenarduzzi, C. M. (2018, October 25). *Katholiek in de Republiek : subcultuur en tegencultuur in Nederland, 1570- 1750*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/66483>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/66483>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/66483> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Lenarduzzi, C.M.

Title: Katholiek in de Republiek : subcultuur en tegencultuur in Nederland, 1570- 1750

Issue Date: 2018-10-25

Hoofdstuk 5 Van ‘de soetheit vande sang’. *Soundscapes als katholieke marker*

Inleiding

In ‘De Patria’ riep Cornelis Plemp het onophoudelijke gelui van de Amsterdamse kerkklokken in herinnering. Nog maar zelden klonken deze ‘blijde klanken’, die voor de oude Amsterdammers zo’n vertrouwde taal hadden gesproken, en ‘die vroeger steeds de eeuwigheid met liederen hadden gevierd’, hem in de oren.¹ Hij betreurde het dat hij nooit de ‘melodieuze liederen’ had gehoord, waarmee vroeger de hoogmis werd opgeluisterd.² Plemp memoreerde een tijd waarin katholieke *soundscapes* alom vertegenwoordigd waren in het dagelijks leven, niet alleen in kerkgebouwen, maar ook op straat, waar de talrijke processies met gezangen werden begeleid, de klanken van het carillon voortdurend te horen waren en de kerkklokken missen en begrafenissen inluiden. Gelovigen uit allerlei rangen en standen participeerden in het religieuze klanklandschap: de clerici die de mis vierden, het kerkvolk dat para-liturgische liederen aanhief, de religieuze broederschappen en Mariacongregaties die hun jaarlijkse processies opluisterden met gezang, en de individuele gelovige die zingend een rozenkrans bad.

Maar na de Reformatie veranderde dit klankbeeld drastisch. Het werd een stuk stiller in de voormalige katholieke kerken. ‘Geluydt van Musijck ende Orgels, Bassen en Veloncen, schellen en bellen, klokken en klepels’ pijnigden protestantse oren en werden dus geweerd uit het openbare leven, inclusief de kerken.³ Met muziek in de kerk hadden de gereformeerden heel weinig op. De voor de katholieke liturgie zo kenmerkende eeuwenoude gregoriaanse gezangen – de echo Gods – en de jongere meerstemmige kerkmuziek moesten vrijwel meteen na de Reformatie het veld ruimen.⁴ Voortaan werd tijdens de gereformeerde

¹ Plemp, *Poemata*, ms II A 52, fol. 328: ‘Aeva solent melicis quas celebrare modis [...] at heu, raro nunc mihi laeta sonant.’

² Ibidem, fol. 340: ‘[...] Audissem festas verba canora preces.’

³ Aldus een Maastrichtse predikant in 1688; geciteerd in P.J. Margry, *Teedere quaesties. Religieuze rituelen in conflict. Confrontaties tussen katholieken en protestanten rond de processiecultuur in 19^e-eeuws Nederland*, Hilversum 2000, p. 181.

⁴ Over het ontstaan en de ontwikkeling van de Gregoriaanse gezangen in de liturgie, zie Daniel Saulnier, *Gregorian chant. A guide*, vert. Edward Schaefer, Solesmes 2000.

godsdiensstoefeningen uitsluitend eenstemmig psalmengezang onder leiding van een voorzanger getolereerd.⁵ [Afb. 1 Josef Stoiber, *Paus Gregorius de Grote met duif die hem het gregoriaans influistert*, 1844, Bedevaartskerk Gregorius, Grongörgen, Duitsland.] Het orgel, dat tot de Reformatie het muzikale middelpunt van de liturgie was geweest, behoorde volgens de nieuwe kerk ‘gans afgheset te wesen’. Krachtens een besluit van de synode van Holland van 1574 kwam er dan ook een einde aan het orgelspel tijdens de protestantse eredienst.⁶ Het gebruikelijke orgelspel voor en na de dienst mocht worden gehandhaafd. Dat ging sommige predikanten nog lang niet ver genoeg. Als een typisch katholiek, en dus verwerpelijk, relict moesten orgels niet alleen uit het gehoor- maar ook uit het gezichtsveld verdwijnen. De Nationale Synode van 1578 besloot daarom dat orgels zo snel mogelijk uit de kerken moesten worden gesloopt.⁷ Dit voornemen liep grotendeels spaak omdat in de meeste gevallen niet de publieke kerk maar de stadsbesturen de genaaste katholieke kerken, inclusief de kerkorgels, in eigendom verkregen. Zij waren het dus ook die de stadsorganisten aanstelden en betaalden, en hen opdracht gaven om voor en na de protestantse dienst het orgel te bespelen.⁸ Dikwijls bleven de katholieke ‘orgelisten’ van vóór de Reformatie gewoon op hun post, al was het maar omdat er geen gereformeerde collega’s voorhanden waren.⁹ In Haarlem bleven de orgels van de St. Bavokerk door toedoen van de vroedschap behouden en werd de katholieke organist Philip Jansz. van Velsen aangesteld als stadsorganist.¹⁰ [Afb. 2 Pieter Saenredam, *Interieur van de Bavokerk Haarlem met het oude orgel met katholieke versiering*, 1636, Rijksmuseum Amsterdam, SK-A-359.] Het stadsbestuur van Leiden zorgde ervoor dat het tijdens de Beeldenstorm zwaar beschadigde

⁵ Het eenstemmig gezang zonder enige begeleiding van het orgel of andere instrumenten klonk uiteindelijk ook de gereformeerden zelf zo abominabel in de oren, dat aan het einde van de zeventiende eeuw het orgel langzaam zijn herintrede in de kerk deed, overigens niet zonder dat daar decennia lang verhitte debatten aan vooraf gingen. De muzikaal begaafde Constantijn Huygens was één van de vurigste gereformeerde pleitbezorgers van de terugkeer van orgelbegeleiding in de kerk; *Gebruyck of ongebruyck van't orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden*, Leiden 1641.

⁶ Albert Clement, ‘Jan Pieterszoon Sweelinck: een stadsorganist van wereldfaam tussen calvinisme en katholicisme’, in: Louis Peter Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam 2001, p. 182-190, speciaal p. 183; Van Deursen, *Bavianen en slijkgeuzen*, p. 174.

⁷ Clement, ‘Jan Pieterszoon Sweelinck’, p. 183.

⁸ Rogier, *Geschiedenis van het katholicisme in Noord-Nederland*, dl. 2, p. 712 ; Jurjen Vis, ‘Sweelinck and the Reformation’, in: P. Dirksen (red.), *Sweelinck Studies. Proceedings of the Sweelinck Symposium*, Utrecht 1999, p. 39-54, spec. p. 46-48.

⁹ Rogier, *Geschiedenis van het katholicisme in Noord-Nederland*, dl. 2, p. 712 ; Vis, ‘Sweelinck and the Reformation’, p. 46-48; Jos de Klerk, *Haarlems muziekleven in de loop der tijden*, Haarlem 1965, p. 53-54.

¹⁰ De Klerk, *Haarlems muziekleven in de loop der tijden*, p. 53-54.

orgel van de Pieterskerk in zijn oude luister werd hersteld.¹¹ Het orgel in de Oude Kerk in Amsterdam bleef eveneens dankzij de inspanningen van de magistraat behouden (totdat het door een felle brand in 1646 in de as werd gelegd). Zoals Plemp in één van zijn Latijnse verzen dichtte, werd het na de Alteratie nog tientallen jaar bespeeld door zijn vriend en leermeester Jan Pietersz Sweelinck – over wiens religieuze gezindheid de meningen overigens nog steeds verdeeld zijn¹² – maar uiteraard niet langer om de roomse liturgie luister bij te zetten.¹³ [Afb. 3 Gerrit Pietersz. Sweelinck, *Portret van Jan Pietersz. Sweelinck, 1606, Gemeentemuseum Den Haag, inv.nr. SB 6391.*]

Niet alleen in de kerk, ook op straat werd het zoals gezegd stiller. Het carillon en de kerkklokken klonken veel minder vaak dan voorheen. Het gezang waarmee gelovigen in vroegere tijden processies en ommegangen hadden begeleid, verdween helemaal uit het straatbeeld. In 1573 vond in Gouda een stille omgang plaats met ‘stilswigende volgingen van seer veel goede catholicke menschen’; uit vrees voor gereformeerde repercuties lieten de katholieke gelovigen het gezang achterwege.¹⁴ Nog vóór de Alteratie een feit was, huldigden de deelnemers aan de Amsterdamse Mirakelprocessie van 1578 zich in stilzwijgen in plaats van het gebruikelijke *Te Deum* te zingen ‘overmids vrees – soe men seyde – van die goosen, die haer tegens dese processie seer spottelick toonden’.¹⁵ Op Sacramentsdag 1578 – de dag van de beruchte Haarlemse Noon – kozen de Haarlemse katholieken helemaal het zekere voor het onzekere. Om geen aanstoot te geven aan de calvinisten in de stad, hadden zij besloten hun sacramentsprocessie binnen de muren van de St. Bavo te houden.¹⁶ Het mocht niet baten. Ooggetuige Jaspas Stolwyck beschreef dat, terwijl het koor de ‘Noon’ had aangeheven en

¹¹ Ebben, *Winnaars en verliezers*, p. 19.

¹² Voor een overzicht van de verschillende meningen, zie Vis, ‘Sweelinck and the Reformation’, p. 48-52. Zie ook Rudolf Rasch, ‘Sweelinck’s place in the musical history of the Dutch Republic’, in: Dirksen (red.), *Sweelinck Studies*, p. 3-25. De pleitbezorgers van een gereformeerde Sweelinck voeren zijn vier boeken *Psalmen Davids* (vanaf 1604) aan als bewijs. Degenen die menen dat Sweelinck juist het oude geloof trouw was gebleven, wijzen op zijn katholieke *Cantiones Sacrae* (1619), opgedragen aan Cornelis Plemp.

¹³ Plemp, *Poemata*, ms II A 52, fol. 329 : ‘Ille quadragenos psaltes et quattuor annos / non immunificis floruit aedituis’. Zie ook Rudolf Rasch, *Geschiedenis van de muziek in de Republiek der Verenigde Nederlanden*, hfs. 7, p. 4-5; dit hoofdstuk en de hieronder aangehaalde hoofdstukken is raadpleegbaar via: <http://www.hum.uu.nl/medewerkers/r.a.rasch/My-Work-on-the-Internet.htm>.

¹⁴ Jacobsz, *Dagboek van broeder Wouter Jacobsz*, ed. Van Eeghen, dl. 2, p.288.

¹⁵ Ibidem, p. 721. Zie ook Margry, *Teedere quaesties*, p. 175.

¹⁶ Spaans, *Haarlem na de Reformatie*, p. 57.

katholieke kerkgangers gereed stonden om ‘in processie het Allerheiligste eerbiedig vooruit te gaan’, de geuzen het startsein gaven voor de beeldenstorm van de kathedraal.¹⁷

Toch weten we dat katholieke klanken, ondanks de calvinistische maatregelen, niet verstomden. Kerkenraden en predikanten klaagden regelmatig over ‘levendige musiecken’ tijdens clandestiene conventikels. Ook katholieken zelf vermeldden in allerlei geschriften dat religieuze muziek een vast onderdeel van het roomse repertoire bleef. Maar hoe klonk het om katholiek te zijn ten tijde van de Republiek? Welke functie verkreeg die ‘musiecken’ in de geloofsbeleving van individuele katholieken van na de Reformatie? In dit hoofdstuk wil ik betogen dat religieuze *soundscapes* op verschillende manieren een cruciaal onderdeel gingen uitmaken van de katholieke habitus van Noord-Nederlandse katholieken. Muziek als venster op de katholieke subcultuur is tot nu toe een vrijwel onontgonnen terrein – in tegenstelling tot het onderzoek naar de rol van zowel psalmgezangen als geestelijke liederen voor huiselijk gebruik in de gereformeerde gemeenschap.¹⁸ Om verschillende redenen is het de moeite waard om dit ongebaande pad te betreden. Allereerst om de emotionele aspecten van de katholieke ervaring beter in beeld te krijgen. Muziek, zeker in een gespannen religieuze context, maakte (en maakt nog steeds) sterke emoties los. Door de uit de middeleeuwen stammende gedachte dat aardse kerkmuziek de weergalm van hemelse koren op aarde was, intensiverde muziek de persoonlijke devotie.¹⁹ ‘Ach, kon Sweelinck onze oren nog maar eens opnieuw strelen’, treurde Cornelis Plemp om zijn overleden vriend en mentor Jan Pietersz Sweelinck, die op virtuoze wijze het orgel van de Oude Kerk had bespeeld, ‘groot als Apollo’, de Griekse god van de muziek.²⁰ **[Afb. 4 Apollo met citer, ca. 50, fragment van een fresco, Antiquarium Palatijn, Rome.]** Het betoverende spel van de beroemde musicus had voor Plemp een goddelijke connotatie, een beleving die paste in de (neo)platoonse

¹⁷ Vregt, ‘De Haarlemsche Noon’, p. 414: ‘Accurrunt ilico aliquot cives togati, tedisque necdum accensis, quibus reverenter Corporis Domini Sacramentum praeirent, instructi’,

¹⁸ Zie bijvoorbeeld Judith Pollmann, ‘“Hey ho, let the cup go round!” Singing for reformation in the sixteenth century’, in: Heinz Schilling en István György Tóth (red.), *Religion and cultural exchange in Europe, 1400-1700*, Cambridge paperback ed. 2012, p. 294-316; R.W. Oettinger, *Music as propaganda in the German Reformation*, Aldershot / Burlington 2001; Daniele V. Filippi en Michael Noone, ‘Introduction’, in: Idem (red.), *Listening to early modern catholicism. Perspectives from musicology*, Leiden 2017. Zie ook Rasch, *Geschiedenis van de muziek in de Republiek der Verenigde Nederlanden*, hfs. 8.

¹⁹ Eddy Vetter, ‘Sferenharmonie en engelenkoren in de middeleeuwen’, in: Jacomien Prins en Mariken Teeuwen (red.), *Harmonisch labyrinth. De muziek van de kosmos in de Westerse wereld*, Hilversum 2007, p. 33-46.

²⁰ Plemp, *Poemata*, ms A 52, fol. 329: ‘Atque utinam nostras iterum Suelingius aures mulceat! / ille mihi magnus Apollo fuit’.

theorieën van zijn tijd over muziek als medium om de goddelijke ordening van de Harmonie der Sferen te doorgronden.²¹ Tegelijkertijd laten Plemps verzen zien, dat na de Reformatie sacrale muziek van een vanzelfsprekend in een omstreden medium was veranderd. Net zoals in het geval van de omgang met *materia*, moesten katholieken in de Republiek dus heroverwegen wat muziek voor hen betekende. In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe katholieken hun materiële cultuur omvormden tot een katholieke marker bij uitstek omdat enerzijds de gereformeerde afkeer het tot een belangrijk identiteitsvormend instrument maakte, terwijl anderzijds de blijvende gereformeerde gevoeligheid voor dit soort devotie de katholieken op voorsprong zette in de confessionele strijd. In dit hoofdstuk betoog ik dat eenzelfde mechanisme aan het werk was op muzikaal terrein. Juist omdat muziek alle mensen in het hart raakten, kon dit medium worden geëxploiteerd in het verkeer met andersdenkenden. Muziek leende zich voorts bij uitstek om het lot in eigen handen te nemen. Het beperkte zich immers niet tot luistergenot alleen: zang en muziekspel konden ook actief worden beoefend. Muziek maken was iets dat katholieken konden *doen*, en bovendien op een manier waarmee ze ook buiten hun eigen gemeenschap van zich konden laten horen. Deze multi-inzetbaarheid geeft meer dan voldoende aanleiding om de katholieke muziekcultuur aan een diepgaander onderzoek te onderwerpen dan tot nu het geval is geweest.

Het gaat mij daarbij uitdrukkelijk niet om een musicologische benadering van partituren, ritmen of melodieën, maar om een historisch-antropologisch onderzoek naar de rol van muziek in het dagelijks leven van individuele katholieken in een gereformeerde context. Daarbij kader ik het begrip muziek als volgt in. Op muzikaal gebied was, meer dan het luisteren naar instrumentele muziek, het samen zingen, zowel in de kerk als daarbuiten, diep verankerd in de religieuze beleving van katholieken.²² Vandaar dat ik mij in dit hoofdstuk voornamelijk heb beperkt tot vocale muziek. Verder ga ik in dit hoofdstuk allereerst in op de rol van sacrale muziek, of kerkmuziek, waarbij ik een onderscheid maak tussen enerzijds de gezangen in het Latijn die exclusief verbonden waren met de liturgie, en anderzijds geestelijke liederen in de volkstaal, die vooral in een niet-liturgische context werden uitgevoerd. Zowel in de mis als het officie (of *Officium Divinum*, in het Nederlands ook wel de getijden genoemd) mocht geen enkel gezang in de volkstaal worden uitgevoerd.²³

²¹ Zie de bijdragen in Prins en Teeuwen (red.), *Harmonisch Labyrinth*.

²² Recent onderzoek heeft aangetoond dat het onjuist is om het gezamenlijk zingen als een exclusief protestants verschijnsel te zien. Alles wijst er op dat dit in de katholieke wereld net zo goed het geval was; Filippi en Noone, 'Introduction', p. 15-16.

²³ P.A. Hanin, *De kerkelijke wetgeving nopens de gewijde muziek*, vertaling P.Th. Valvekens, Parijs / Doornik / Rome 1936, p. 34-35.

Liturgische gezangen waren immers een integraal en noodzakelijk onderdeel van de mis, die ook alleen in het Latijn mocht worden opgedragen.²⁴ Nederlandstalige religieuze liederen verwezen soms wel naar de liturgie, maar dat bleef beperkt tot de tekst – anders dan de liturgische gezangen, vervulden zij geen functie in de heilige mis. Zij werden bovendien alleen van een wijsaanduiding voorzien, praktisch altijd ontleend aan populaire wereldlijke liederen, in plaats van de voor liturgische gezangen kenmerkende muziekannotatie. In het tweede deel van dit hoofdstuk komt aan de orde hoe sacrale muziek katholieken in staat stelde om de ‘ketterse’ oren te prikkelen. Tot slot ga ik in op de vraag hoe en waarom katholieken zich verhielden tot de bredere muziekcultuur van de Republiek. Daar ligt de focus vanzelfsprekend op niet-religieuze muziek in een wereldlijke setting.

Kloppen en de ‘kerckelicke sang’

Met de komst van de Reformatie verloren de liturgische gezangen hun gebruikelijke setting: de kerken waren genaast, katholieke priesters waren in de eerste decennia van de Opstand maar mondjesmaat voorhanden. Daarnaast ging veel muzikale expertise met betrekking tot liturgische gezangen en kerkmuziek verloren: geld en ruimte voor nieuwe orgels ontbraken; zangboeken waren vernield of bij particulieren verstopt, terwijl er tot circa 1680 geen nieuwe zangboeken in de Republiek werden gedrukt; traditionele muziekcolleges en koren waren uiteen gevallen.²⁵ Opnieuw waren het de kloppen die in het gat sprongen, dat was ontstaan. Volgens Tryn Oly moest dat initiatief worden bijgeschreven op het conto van de maagden van de Hoek, die vanaf het begin van hun vergadering diep doordrongen waren van het emotioneel appèl van de katholieke kerkmuziek. Talrijk zijn de verwijzingen naar haar zusters, die door kerkelijke zang in de hoogste staat van devotie geraakten.²⁶ Maar de impact van kerkelijke zang beperkte zich bepaald niet tot persoonlijke godsvrucht. In haar biografie van de ‘sangmesterse vant Chor’, Josina Willems schreef Tryn Oly:

Wie soude cunnen tellen hoe veel vruchten hier door [de kerkelijke zang, CL] ghecoomen syn, waer van syt [Josina Willems, CL] eerste begin gheweest is. Hoe veel herten hier door

²⁴ Kathleen Harmon, *The mystery we celebrate, the song we sing. A theology of liturgical music*, Collegeville, Minnesota 2008, p. vii.

²⁵ Rasch, *Geschiedenis van de muziek in de Republiek der Verenigde Nederlanden*, hfs 9, p. 2-3.

²⁶ E.g. Oly, *Levens der Maecheden*, ‘Leven van Maria Cornelis de Haes’, dl. 1, fol. 273r; ‘Leven van Josina Willems’, dl. 2, fol. 58v; ‘Leven van Magdalena van Dam’, dl. 2, fol. 193r.

afghetrocken zyn vande ydelheit des weerelts, ende beweecht totde maechdelicke suiverheit, vande sondt ghetrocken totde duecht. De traeghe verweckt totde Goddelicke liefde. De neder ghevallen opghebuert. De opghebuerde met Godt vereenicht. Niet alleen is dese H. exercitie ghebleeven in dese vergaedinghe, maar hem verspreydt overt gheheele lant, soo dater niet een Biechtvaer by na een is die maechden heeft, of dit H. ghebruick vande kerckelicke sang wert daer onder gheoefent, alt'same verwekt wordende door goede ghebruick welk sy vonden in dese vergaedinghe.²⁷

De emotionele geladenheid van de zangkunst bood troost, deed lauwe katholieken weer warm lopen voor de moederkerk, maar, misschien nog wel het belangrijkste in Oly's ogen, trok ook nieuwe maagden aan – een essentiële voorwaarde voor de opbouw van de missiekerk, die voor een belangrijk deel op de schouders van juist deze vrouwen steunde.²⁸ Weyntgen Heyndriks, bijvoorbeeld, besloot haar wereldlijke leven vaarwel te zeggen toen de 'soeticheyte des gesank' en de 'lieffelicheit der spelende instrumenten' van de Haarlemse maagden haar in haar ziel raakten.²⁹

In haar werk over de Haarlemse kloppen heeft Joke Spaans al laten zien hoe deze semi-religieuze vrouwen zich inzetten om de kerkelijke muziektradities voort te zetten.³⁰ Net zoals het dragen van uniforme kleding en het cultiveren van vastenpraktijken, zullen hun muzikale inspanningen primair een uiting zijn geweest van de wens om een kloosterleven te leiden. De vele verwijzingen naar kloppen die de getijden lazen of zongen bevestigen dit: voor kloosterzusters was het lezen en zingen van het *Officium Divinum* één van de belangrijkste taken.³¹ Maar het veilig stellen van het muzikale erfgoed van de roomse kerk was een minstens zo belangrijke drijfveer voor de Haarlemse maagden en hun biechtvaders. Agatha van Veen was volgens Tryn Oly degene die de 'kerckelicke sang int musyck' in de Hoek introduceerde.³² Dat viel in vruchtbare aarde bij haar biechtvader Cornelis Arentz die, 'beweecht door den H. Geest om syn maechden te laeten leeren de kerckelicke sanck', een begin maakte met de organisatie van het muzikale leven in de Hoek. Hij stelde zijn geestelijk

²⁷ Ibidem, 'Leven van Josina Willems', dl. 2, fol. 59r.

²⁸ Vergelijk Parker, *Faith on the margins*, passim; Dusseldorpius, *Annales*, dl. 2, fol. 315-316, 318-319.

²⁹ Oly, *Levens der Maechden*, 'Leven van Weyntgen Heyndriks', dl. 2, fol. 319v.

³⁰ Spaans, *Levens der Maechden*, p. 91-94.

³¹ Ibidem, p. 91. Het *Officium Divinum*, of de getijden, bestonden uit acht gebedsstonen: metten (middernacht), lauden (zonsopgang), priem (6.00 uur), terts (9.00 uur), sext (12.00 uur), nonen (15.00 uur), vespers (17.00 uur) en completen (20.00 uur).

³² Oly, *Levens der Maechden*, 'Leven van Agatha Cornelis van Veen', fol. 104v.

dochter Josina Willems aan tot zangmeesteres van een op te richten koor.³³ Nadat Josina eerst zichzelf ‘t’Gregoriaen, t’musyk, ende t’spelen op verscheide instrumenten’ eigen had gemaakt (hoe zij dat deed, legde Oly niet uit), onderwees zij andere maagden in de zangkunst. Dat resulteerde in een kloppenkoor van zo’n vijftien maagden, dat als taak had ‘omte lesen die Latynse getyden ende te singen’.³⁴ Daartoe leerden zij niet alleen zingen en noten lezen maar ook Latijn, omdat de maagden moesten weten hoe de woorden werden uitgesproken en wat ze betekenden.³⁵ Behalve Gregoriaans, werd er ook ‘musyk’ gezongen, waarmee het tegenovergestelde van het enkelstemmige ‘gregoriaen’ werd bedoeld, dus meerstemmige Latijnse gezangen, eveneens bedoeld om in een liturgische context te worden uitgevoerd.³⁶ Sommige maagden zongen de ‘boven sang ofte superius’, anderen de ‘Contratenor of Altus’.³⁷ De kloppen werden begeleid door viool en orgel.³⁸ Het orgel was ondergebracht bij Annetge Sicxtus, waar ook de kerkdiensten werden gehouden. Tot diep in de nacht deden kloppen daar hun best om de kunst van het orgelspel machtig te worden.³⁹ Het stemmen werd echter overgelaten aan een ‘ketterse meester’, in het geheim omdat ‘hy in stats werck’ was. Annetge behandelde de stemmer en zijn vrouw zo voorkomend, dat beiden ‘inghesticht’ werden en niet uitgepraat raakten over de deugden van deze maagd.⁴⁰ Zo suggereerde Oly dat katholieke kerkmuziek zelfs op indirecte wijze de harten van de calvinisten won.

In de biografieën van de musicerende maagden benadrukte Oly steeds hoeveel moeite het hen had gekost om de zang en het vioolspel – en overigens ook het Latijn – onder de knie te krijgen. Claesgen Wouters had een prachtige sopraan, maar ‘wat moeyten ende arbeyt sy

³³ Uit het ‘Leven van Giertgen Roemers dochter’ blijkt dat er later ook een *zangmeester* was aangesteld; Ibidem, dl. 2, fol. 352r.

³⁴ Ibidem, ‘Leven van Katryn Wouters’, dl. 1, fol. 56v, waar vermeld staat dat ‘wel vyftien Maecheden’ zangles kregen; ‘Leven van Aeltge Thomas vande Ketel’, dl. 2, fol. 372v, over het zingen van de getijden door de kloppen.

³⁵ E.g. Oly, *Levens der Maecheden*, ‘Leven van Elysabeth Ysbrants Dob’, dl. 1, fol. 372r; ‘Leven van Margareta Jacobs dochter’, dl. 1, fol. 267r; ‘Leven van Catarina Willems dochter’, dl. 2, fol. 65r.

³⁶ Zie voor de betekenis van ‘gregoriaen’ versus ‘musyk’ De Klerk, *Haarlems muziekleven in de loop der tijden*, p. 10.

³⁷ Zie bijvoorbeeld Oly, *Levens der Maecheden*, ‘Leven van Tryntge Pieters’, dl. 2, fol. 143r, die ‘Contratenor of Altus’ was, en ‘Leven van Claesgen Wouters’, dl. 3, fol. 410v, die ‘seer frey die superius’ zong.

³⁸ Geertruidt van Veen en Magdalena Cornelis van Dam begeleidden bijvoorbeeld het koor op de viool; Ibidem, ‘Leven van Geertruidt Simons van Veen’, dl. 3, fol. 344r, respectievelijk ‘Leven van Magdalena Cornelis van Dam’, dl. 2, fol. 192v-193r.

³⁹ Ibidem, ‘Leven van Annetge Sicxtus’, dl. 2, fol. 87r.

⁴⁰ Ibidem, fol. 84r-v.

gedaen heeft eersy de cunst vast hadt'.⁴¹ Dat had allereerst praktische oorzaken. De vrouwen moesten zich zelf de kunst van de muziek eigen maken 'want doen ter tyt daer soo geen meester was te krygen, ende ook omde benautheyt vande tyt alle dinghen most secreet te blyven'.⁴² Bovendien was het niet gemakkelijk om aan bladmuziek te komen. Anna Garbrants schreef 'verscheide boecken de note metde kerckelicke sanck, also men doen geen gedruckte boecken met noten en hadt'.⁴³ Net zoals het geval was met sacrale voorwerpen, waren na de Reformatie ook veel zangboeken verloren gegaan of ondergebracht bij particulieren. In een uit 1584 daterende 'Memorie', over verborgen bezittingen van het kapittel van Oudmunster in Utrecht, staat bijvoorbeeld vermeld dat 'Ida Scobatrix zeght thuys the hebben het zanckboek opt orgel'.⁴⁴ Geestelijke liederen in de landstaal, gecomponeerd op populaire melodieën, waren sterk oraal georiënteerd; dat lag geheel anders met de gregoriaanse gezangen die, zoals ik hierboven al vermeldde, voornamelijk via notenschrift werden overgeleverd. Het gebrek aan muziekboeken was dus een wezenlijk probleem. Maar naast deze praktische zaken speelde ook het streven naar perfectie een rol. Geertruidt van Veen, die eerste viool speelde, 'noch en ontsach haer geen moeyten of verlies van tyt omt selfde perfect te leeren, ende Godt syn hoochste lof te geeven'. Ook de zangeressen streefden er volgens Oly naar het hoogst mogelijke niveau te bereiken. Dergelijke opmerkingen moesten illustreren dat de maagden er alles voor over hadden om Gods lof te zingen – een topos dat in bredere katholieke kring leefde en waaraan een gevoel van morele superioriteit ten opzichte van andersdenkenden werd ontleend. We zagen dit mechanisme ook al aan het werk in het kader van de financiële offers, die katholieken bereid waren te brengen.

Een tweede opvallend thema bij Oly is dat muziek werd ingezet als oefening in ootmoedigheid. Dat kon twee kanten op werken. Maria Cornelis de Haes had een prachtige alt 'soo datse de heele sang vercierde'; bovendien was haar ijver om de gezangen te leren onovertroffen. Toch werd ze met opzet door haar biechtvader gepasseerd voor de functie van intonante of zangmeesteres – die ging naar een maagd die zelfs niet kon zingen.⁴⁵ Giertgen Roemers dochter was een vergelijkbaar lot beschoren toen zij als geschoolde sopraan de

⁴¹ Ibidem, 'Leven van Claesgen Wouters', dl. 3, fol. 410v.

⁴² Ibidem, 'Leven van Josina Willems', dl. 2, fol. 58v.

⁴³ Ibidem, 'Leven van Anna Garbrants', dl. 1, fol. 249v. Zie ook 'Leven van Reinou Gerrets dochter', dl. 1, fol. 151v: 'schreef veel sang boecken met nooten (want doen ter tyt soo geen ghedruckte waeren te becoomen) [...]'.
⁴⁴ Visser, 'Twee inventarissen van kerkelijke goederen, toebehoorende aan de Oudmunster te Utrecht', p. 175.

⁴⁵ Oly, *Levens der Maechden*, 'Leven van Maria Cornelis de Haes', dl. 1, fol. 273r.

opdracht kreeg om de altpartij te zingen, ‘t’geen haer seer swaer viel’.⁴⁶ Andersom kreeg Elysabeth Ysbrants Dob te horen dat zij tot het kloppenkoor moest toetreden ofschoon ze een lelijke stem had en het leren zingen haar de grootste moeite kostte.⁴⁷ Ook hier luidt de boodschap van Oly dat de maagden ter ere van God bereid waren om zichzelf volledig weg te cijferen. Niettemin roept de handelswijze van de biechtvaders vragen op. Tijdens haar tweeëntwintigste zitting had het Concilie van Trente, niet onbegrijpelijk, bepaald dat de liturgie moest worden gezongen met inachtneming van het vereiste decorum. Dat hield onder andere in dat zangers niet door de mis heen mochten praten, maar ook dat zangers die geen toon konden houden, moesten worden geweerd.⁴⁸ In de context van de gereformeerde Republiek waren die bepalingen extra relevant, omdat vals spelende of zingende kloppen afbreuk deden aan de aantrekkingskracht van muziek op andersdenkenden. Er moet dus nog iets anders hebben meegespeeld bij de beslissingen van de Haarlemse biechtvaders, en dat had te maken met de rol die kloppen zich toe-eigenden tijdens de mis.

Vóór de Reformatie werd de liturgie, dat wil zeggen de eucharistieviering en de getijden, gezongen door een koor dat bestond uit mannelijke geestelijken (zowel priesters als geestelijken met een lagere wijding). De priester die de mis leidde, zong (meestal) niet mee maar sprak voor zichzelf de liturgische gezangen uit. De liturgie bestond uit vaste gezangen (zoals het Kyrie, Gloria of Credo) en de *propria*, de wisselende gezangen die liturgisch bij een bepaalde dag hoorden.⁴⁹ De getijden behoorden alleen tot de liturgie als zij werden gezongen door clerici, of door vrouwelijke monniken die de maagdenwijding hadden ontvangen (de zogenaamde monialen).⁵⁰ Overigens konden vrouwen geen enkele liturgische zangfunctie

⁴⁶ Ibidem, ‘Leven van Giertgen Roemers dochter’, dl. 2, fol. 352r.

⁴⁷ Ibidem, ‘Leven van Elysabeth Ysbrants Dob’, dl. 1, fol. 372r-372v.

⁴⁸ Het Concilie hield zich niet bezig met de vraag welke type muziek geschikt was voor de liturgie, maar was vooral bezorgd over de juiste houding en instelling van de zangers. Alles wat ‘dartel en onzuiver’ was, moest worden geweerd. Concilie van Trente, *Sessio XXII, Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missae*. Zie ook Marco Gozzi, ‘Liturgical music and liturgical experience in early modern Italy’, in: Filippi en Noone (red.), *Listening to early modern catholicism*, p. 55-78, spec. 56-57; Hanin, *De kerkelijke wetgeving nopens de gewijde muziek*, p. 25-26. Overigens, dat het Concilie zich niet expliciet uitsprak over de vraag welke soort muziek paste in een liturgische context was, gezien de al langer bestaande discussie over het gebruik van polyfone muziek tijdens de mis, opvallend; Edward Schaefer, *Catholic music through the ages. Balancing the needs of a worshipping church*, Chigaco 2008, p. 83-88.

⁴⁹ Voor een volledig overzicht van de liturgische gezangen tijdens de mis, zie Schaefer, *Catholic music through the ages*, p. 6-16.

⁵⁰ In katholieke gebieden hadden monialen, of koorzusters, tot taak om de getijden te zingen, zowel intern als, afgescheiden door een raster in verband met de clausura, voor publiek.

bekleden.⁵¹ Buiten de liturgie om mochten de getijden ook door niet-religieuzen worden gezongen, maar zij golden dan als privé-devotie, net zoals het *Te Deum laudamus* en andere lofzangen.⁵² Oly's biografieën wekken sterk de indruk dat, gedwongen door de 'trubbele' tijd, het vroegere priesterkoor had plaats gemaakt voor een koor bestaande uit ongewijde kloppen. Op 'hoochtyde als den Goddelicken dienst met lieffelick gesanck en freie instrumenten op het heerlickste gedaen worden', waren het kennelijk de klopjes die de mis zongen, in plaats van priesters.⁵³ Dat was dus volledig anders dan de kerk het had bepaald. De getijden namen zij eveneens voor hun rekening, buiten maar waarschijnlijk ook binnen een liturgische context. Zo lezen we over Cornelisgen Alberts: 'Ettelicke iaeren onderhiel sy de Priesters getyden gaende smorgens te vyven te Choor.'⁵⁴ Betekenisvol is hier ook dat de kloppen de getijden zongen op het koor, de plaats in de kerk waar het altaar stond en waar traditioneel de monniken hun liturgie vierden. Het zal ook niet voor niets zijn geweest dat de maagden die zongen hun best deden om Latijn te leren: de taal die krachtens het Concilie van Trente expliciet was voorbehouden aan de liturgie.⁵⁵

Hoewel Oly nergens expliciet vermeldde dat de Haarlemse kloppen op liturgisch gebied de plaats van de clerus innamen – wat ook wel niet voor niets zal zijn geweest – wordt die grotere rol van kloppen tijdens de liturgie bevestigd door de klachten, die de pauselijke nuntius Bentivoglio in 1609 had gekregen over hun optreden. In zijn *Annales* vermeldde Dusseldorpius dat de nuntius Sasbout Vosmeer per brief informeerde dat diverse geestelijken zich bij hem hadden beklagd over de grote rol van kloppen tijdens de eucharistieviering en over het feit dat zij het *Divinum Officium* zongen.⁵⁶ Verder was Bentivoglio ter ore gekomen dat de semi-religieuze vrouwen de biechtvaders op hun missiereizen vergezelden om de mis te zingen. Sasbout antwoordde de nuntius dat hij de aanwezigheid van kloppen op het altaar ook niet toejuichte, maar dat de situatie in de Republiek, waar niet altijd een priester beschikbaar was, nu eenmaal geen andere keuze toeliet. Bovendien, zo voegde hij eraan toe, fungeerden

⁵¹ Hanin, *De kerkelijke wetgeving nopens de gewijde muziek*, p. 36.

⁵² Martin Hoondert, 'De rooms-katholieke traditie, ca. 1550-2001', in: Jan Luth e.a. (red.), *Het kerklied. Een geschiedenis*, Zoetermeer 2001, p. 43-97, spec. 43-58. Zie ook Martin Hoondert, 'De geschiedenis van het rooms-katholieke kerklied van 1545-heden', raadpleegbaar via: <https://www.lucepedia.nl/dossieritem/liturgische-muziek/de-geschiedenis-van-het-rooms-katholieke-kerklied-van-1545-heden>.

⁵³ Oly, *Levens der Maechden*, 'Leven van Tryntgen Albertsdochter', dl. 1, fol. 136v. Vergelijk ook Spaans, *Levens der Maechden*, p. 92.

⁵⁴ Oly, *Levens der Maechden*, 'Leven van Cornelisgen Alberts dochter', dl. 3, fol. 122v.

⁵⁵ Concilie van Trente, *Sessio XXII*, hoofdstuk VIII.

⁵⁶ Dusseldorpius, *Annales*, dl. 2, fol. 315.

religieuze vrouwen ook in katholieke landen als misdienaar. Dat kloppen hun biechtvaders muzikaal begeleidden op hun missiereizen, keurde Vosmeer zonder meer af. Hij beweerde dat dit, tegen zijn uitdrukkelijke gebod in, slechts een enkele maal was gebeurd. Het is goed denkbaar dat de biechtvaders van de Haarlemse maagden, hoezeer zij ook hun muzikale inspanningen aanmoedigden, niet gelukkig waren met hun leidende rol op muzikaal-liturgisch gebied, en dat zij daarom bij tijd en wijle muziek gebruikten als een instrument om de kloppen te disciplineren. Via de muzikale oefeningen in nederigheid kon de clerus compensatie zoeken voor het verlies van zijn eigen positie en de status van de klopjes weer terugbrengen tot de door de kerk gewenste proporties. We hebben deze insteek ook al aan het werk gezien in het hoofdstuk over materiële cultuur, waar biechtvaders hun geestelijke dochters in het gareel probeerden te houden door hun verlangen naar de hostie te frustreren.

De Haarlemse kloppen waren dus instrumenteel in het doorgeven van de liturgische muziektradities van de roomse kerk. Maar deze muzikale erfenis kon ook op een alternatieve manier worden veilig gesteld. Het hierboven al genoemde schilderij van Saenredam van de Haarlemse Bavokerk, waarop het oude orgel met katholieke versieringen is afgebeeld, zou zo'n claim kunnen vertegenwoordigen, maar zeker is dit niet.⁵⁷ Een veel meer uitgesproken voorbeeld van de artistieke verbeelding van de liturgische muziektradities vinden we bij de katholieke schilder Pieter Lastman (1583-1633). Op zijn uit 1618 daterende schilderij 'Het offer van David' brengt de Oudtestamentische koning David – wegens de door hem gecomponeerde psalmen een groot voorbeeld voor musici – een brandoffer in de tempel, omringd door een koor en musici. **[Afb. 5 Pieter Lastman, *Offer van David*, 1618, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Duitsland, inv.nr. GG208.]** Hoewel David in een antieke setting is afgebeeld, zit het schilderij volgens kunsthistoricus Roy Sonnema vol met verwijzingen naar de vroegmoderne katholieke eredienst en de liturgische functie van muziek. De bewieroking en de brandende lamp, als verwijzing naar Gods voortdurende aanwezigheid, waren herkenbare katholieke symbolen. Nog belangrijker was het offerdier op het altaar, dat door de aanwezigheid van de musici direct gekoppeld werd aan de opdracht van psalm 150 om God te loven met stem en instrument – waarvoor koning David zingend en spelend op zijn harp op dit schilderij zelf het goede voorbeeld geeft. Door het offerdier op het altaar te

⁵⁷ Gary Schwartz, 'Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull', in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 1.2 (1966-1967), p. 69-93, spec. 85-90, meent dat het eerder een positiebepaling is in het conflict binnen de gereformeerde kerk over het gebruik van het orgel tijdens de dienst. Roy Brian Sonnema, *Representations of music in seventeenth century Dutch painting*, PhD dissertatie University of California 1990, p. 253, ziet het schilderij vooral als een manifestatie van stedelijke trots op het orgel.

verbranden, zoals het Oude Testament voorschreef, maakte Lastman duidelijk dat zang en spel plaatsvonden tijdens een katholieke mis. Het orgel, dat prominent aanwezig is maar niet participeert in de eredienst, is dan een niet mis te verstane kritiek op de gereformeerde beslissing om het orgelspel tijdens de liturgie af te schaffen. Door via een lichtstraal het orgel te verbinden met de musici en het koor gaf Lastman het orgel zijn rechtmatige plaats weer terug.⁵⁸ Volgens sommige auteurs zou het orgel geschilderd zijn naar het orgel van de Oude Kerk, en zou in de contouren van de orgelist met enige fantasie de gelaatstreken van Jan Pietersz. Sweelinck te herkennen zijn.⁵⁹ Ondenkbaar is dit niet want Lastman was een leerling van Sweelincks broer, Gerrit Pietersz. Sweelinck.

Maar ook in een eigentijdse setting werd via de schilderkunst katholieke kerkmuziek opgeëist. Musiceren en zingen in huiselijke kring was een geliefde bezigheid in de Republiek, vooral in de hogere kringen.⁶⁰ Daarvan getuigt ook de schilder- en prentkunst van die tijd.⁶¹ In 1640 liet de vermogende katholieke familie Van der Dussen uit Delft zich al musicerend portretteren door Hendrick Cornelis van Vliet. **[Afb. 6 Hendrick van Vliet, *Portret van Michiel van der Dussen en familie*, Museum Het Prinsenhof, Delft, inv.nr. PDS 231.]** Michiel van der Dussen, afkomstig uit een eeuwenoud Delfts regentengeslacht, was overtuigd katholiek. Het is dus niet verwonderlijk dat het familieportret bol staat van de katholieke symbolen, zoals ook al in hoofdstuk 4 aan de orde kwam. Eén daarvan is het opengeslagen muziekboek voor basstem op de lessenaar, waar vader Van der Dussen naar verwijst. Het boek ligt opengeslagen bij een lied getiteld ‘In festo S. Michaelis’, een gregoriaans antifoon dat in de traditionele katholieke liturgie werd gezongen op de feestdag van deze heilige, naar wie Michiel van der Dussen was vernoemd. De noten en de tekst zijn duidelijk leesbaar: ‘factum est silentium in coelo’.⁶² Het schilderij wekt de indruk dat Van der Dussen en zijn oudste zoon op het punt staan dit stuk te gaan uitvoeren.⁶³ Net zoals Cornelis Plemp door

⁵⁸ Sonnema, *Representations of music in seventeenth century Dutch painting*, p. 243-246; Jaap den Hertog, ‘Opdat insolentiën geweerd mogen worden’, in: *Klerke-werk. Liber amicorum voor Albert de Klerk, aangeboden ter gelegenheid van zijn 75^e verjaardag op 4 oktober 1992*, Utrecht 1992, p. 74-88, spec. 80.

⁵⁹ Sonnema, *Representations of music in seventeenth century Dutch painting*, p. 246.

⁶⁰ Rasch, *Geschiedenis van de muziek in de Republiek der Verenigde Nederlanden*, hfs. 15.

⁶¹ Eddy de Jongh, *Muziek aan de muur. Muzikale voorstellingen in de Nederlanden 1500-1700*, Zwolle 2008, p. 27-28.

⁶² Laarman, *Families in beeld*, p. 187-193.

⁶³ Laarman, *Families in beeld*, p. 190-193 wijst er op dat het portret van Van der Dussen ook bijzonder is omdat er musicerende mannen in plaats van vrouwen worden afgebeeld. In de eerste helft van de zeventiende eeuw was dit maar zelden het geval. Bovendien bespelen vader en zoon Van der Dussen de blokfluit in plaats van de veel gebruikelijkere toets- en snaarinstrumenten. Dat er zo weinig

middel van zijn poëzie de katholieke *highlights* van vóór de Alteratie levend hield, bewaakte de familie Van der Dussen met dit portret de muzikale nalatenschap van de katholieke liturgie. In haar dissertatie over de betekenis van muziek voor Engelse katholieken heeft Emily Murphy geconstateerd, dat het maken van religieuze muziek een strategie was om het eigen huis als het ware in een kerk te veranderen.⁶⁴ De verbeelding hiervan op een schilderij, zoals in het geval van het gezin Van der Dussen, is eveneens een manier om het eigen huis te sacraliseren. Frauke Laarman, die uitgebreid onderzoek heeft gedaan naar de (katholieke) iconografie van het portret van Van der Dussen en zijn gezin, heeft er al op gewezen dat dit portret ook het streven van Michiel van der Dussen naar een hoge maatschappelijke status belichaamt. Vanwege zijn katholieke achtergrond was hij uitgesloten van de ambtelijke carrière van zijn voorouders. Door zich te laten afbeelden als een zeer vermogend man, die het zich financieel kon veroorloven om zijn tijd te besteden aan musiceren in plaats van aan het verdienen van de kost, eigende hij zich alsnog de positie toe die hij via een bestuurlijke loopbaan niet kon verwerven. Deze claim zette hij nog eens extra kracht bij via het grote formaat van het schilderij, dat normaliter alleen voor adellijke staatsieportretten werd gehanteerd.⁶⁵ Al eerder in dit boek zagen we dat vooraanstaande katholieke op allerlei manieren maatschappelijk eerherstel nastreefden. Het gebruik van beeldende kunst, als medium om gefnuikte maatschappelijke ambities op alternatieve wijze te realiseren, paste goed in dit streven.

blokfluiten worden afgebeeld in zeventiende-eeuwse voorstellingen van muziek is overigens wel vreemd omdat dit instrument in de praktijk het meest populair was; zie ook De Jongh, *Muziek aan de muur*, p. 28.

⁶⁴ Emily Murphy, *Music and post-Reformation English catholics. Place, sociability, and space, 1570-1640*, PhD dissertatie York University 2014, p. 277. Enigszins vergelijkbaar is de manier waarop groepsgewijze processiebedevaarten vanuit de Republiek naar heiligdommen in het katholieke buitenland, zoals Scherpenheuvel en Kevelaer, van een gewone optocht veranderden in een ware processie zodra de grens was gepasseerd. Op het grondgebied van de Republiek gedroegen de deelnemers zich niet als processieganger, maar eenmaal in het buitenland werd door middel van zang en gebed en het gebruik van kruizen, vaandels en kerkelijke gewaden het karakter van een echte processie opgeëist. Zie Margry, 'Processie versus stille omgang', p. 179-180; Wingens, *Over de grens*, p. 262.

⁶⁵ Laarman, *Families in beeld*, p. 193-196.

Religieuze liederen in de landstaal

De Republiek kende een opvallend goed ontwikkelde liedcultuur. In alle lagen van de bevolking werd veel en vaak gezongen, meestal populaire deuntjes die oorspronkelijk uit Frankrijk of Engeland afkomstig waren, maar waar Nederlandse dichters van naam en faam (zoals Hooft en Vondel) teksten in de eigen taal op hadden geschreven, zowel wereldlijk als religieus getint.⁶⁶ Uiteraard maakten ook dichters van katholieken huize dankbaar gebruik van de populariteit van het lied om hun boodschap uit te dragen. Op religieus terrein speelden speciaal muzikaal en dichtelijk onderlegde priesters in op de populariteit van liederen in de volkstaal. Via hun woordcomposities bereikte het contrareformatorische gedachtengoed de katholieke gemeenschap. De kloppen vervulden daarbij opnieuw een voortrekkersrol. Joannes Stalpaert van der Wiele was zo'n priester-musicus. Dat hij was geboren op de gedenkdag van St. Cecilia, patrones van kerkelijke muziek, leek voorbestemd, want 'wat liefde hij getoont heeft tot de christelijke musijck', aldus zijn klop Wilhelmina Reeck.⁶⁷ **[Afb. 7 Beeld van Johannes Stalpaert van der Wiele voor het Begijnhof te Delft, foto M.M. Minderhoud.]** Net zoals Cornelis Arentz, stelde Stalpaert in Delft een koor van muzikale kloppen samen: 'Int musijck daer toe hadt ons Er. Vader geordineert omtrent de twintich maechden, die hij zelfs ten deele leerden, want hij was een goetd musisijn'.⁶⁸ **[afb. 8 Kloppenkoor op titelpagina *Gulde-jaers feestdaghen*, Antwerpen 1635 (detail).]** Wilhelmina verstrekte deze informatie in een passage, waarin zij beschreef hoe devoot Stalpaert de mis deed en hoe bezielend hij preekte. Ik acht het daarom goed mogelijk dat dit kloppenkoor, net zoals in de Hoek het geval was, tijdens de liturgie gezongen ten gehore bracht, ook al omdat 'musijck' gewoonlijk verwees naar de meerstemmige liturgische gezangen.⁶⁹ Maar Stalpaert was ook de auteur van drie lijvige boeken met door hem gecomponeerde niet-liturgische geestelijke liederen, waarvan alleen de eerste tijdens zijn leven werd gepubliceerd en de laatste twee pas postuum: *Gulde-jaer ons Heeren Jesu Christi op alle de Zonnen-dagen des jaers* ('s Hertogenbosch 1628), *Extractum Catholicum* (Leuven 1631) en *Gulde-jaers feestdaghen* (Antwerpen 1635). De *Gulde-jaer* bundels behandelden de zondagen en de heiligenfeesten. *Gulde-jaers feestdaghen* is diepgaand geanalyseerd door Charles van Leeuwen, speciaal de

⁶⁶ Louis Peter Grijp, 'Dutch music of the Golden Age', in: Edwin Buijsen en Louis Peter Grijp (red.), *The Hoogsteder exhibition of music & painting in the Golden Age*, Zwolle 1994, p. 63-80, spec. 69-70, 78.

⁶⁷ Reeck, *De liefde ende patienti Christi*, ed. Hensen, p. 322.

⁶⁸ Ibidem, p. 328.

⁶⁹ De Klerk, *Haarlems muziekleven in de loop der tijden*, p. 10.

contrareformatorsche heiligenverering die in deze liederen gestalte kreeg en de spiritualiteit die daarin werd verwoord.⁷⁰ In *Extractum Catholicum* verdedigde Stalpaert op een meer polemische toon de katholieke rituelen en gebruiken, die ten onrechte door de ‘Onzalig Gemeent / Der g’reformeerde Kerken’ als verderfelijk bijgeloof waren neergesabeld.⁷¹

Charles van Leeuwen heeft overtuigend aangetoond, dat de geestelijke liederen van Stalpaert niet bedoeld waren voor uitvoering in een liturgische context.⁷² Dat stemde overeen met het Tridentijnse decreet waarin het Latijn als exclusieve taal van de liturgie was gehandhaafd. De Hollandse Zending hield zich aan dit voorschrift. Apostolisch vicaris Rovenius wees in 1638 het zingen in het Nederlands tijdens de mis expliciet af.⁷³ In welke setting Nederlandstalige geestelijke liederen dan wél werden gezongen, blijkt uit het voorwoord van Rumoldus Batavus, een pseudoniem van de Leidse pastoor Rumoldus van Medenblick (?-1640/1642), in de tweede editie van zijn *Nieu Liedt-Boecxken* (1617), een bundel met voornamelijk heiligenliederen:

Beminde Leser, dese voorgaende Liedekens en zijn tot dien eynde niet by een gevoeght, om dat mense na der Luthersche maniere onder den dienst Gods, in plaetse van die algemeyne Latijnsche Kercken-sangh soude voegen, neen geensins, maer op plaetsen daer men in Hollant, ofte elders by een vergadert is sonder Priester, ofte buyten den gemeynen dienst, al waer geen Gregoriaelschen sangh ghehoort, noch gesongen en wort, mach mense onder de Leken, die gheen Latijn en connen, wel tot stichtinghe singhen.⁷⁴

Als katholieken samen waren gekomen zonder dat een priester aanwezig was, fungeerden Batavus’ religieuze liederen in de volkstaal dus als een substituut voor de liturgie en de preek. **[Afb. 9 Titelpagina Rumoldus Batavus, *Nieu Liedt-Boecxken*, 1617.]** Religieuze gezangen werden zo een medium om het eigen huis te sacraliseren, net zoals Michiel van der Dussen dat had gedaan met het portret van zijn musicerende gezin.⁷⁵

⁷⁰ Van Leeuwen, *Hemelse voorbeelden*.

⁷¹ Ioh. Stalpari *Extractum Catholicum, tegen alle gebreken van verwarde harsenen*, Leuven 1631, p. 7.

⁷² Van Leeuwen, *Hemelse voorbeelden*, p. 160-168.

⁷³ Ibidem, p. 162-163.

⁷⁴ Rumoldus Batavus, *Nieu Liedt-Boecxken, inhoudende verscheyden liedekens op de principaelste feest-daghen ende andere heylighe daghen van den iaere [...]*, Antwerpen 1617. Citaat ook in Van Leeuwen, *Hemelse voorbeelden*, p. 162.

⁷⁵ Murphy, *Music and post-Reformation English catholics*, p. 277.

Stalpaert schreef volgens Van Leeuwen zijn ‘liedekens’ vooral als een soort vrijetijdsbesteding. Dat wordt bevestigd in Wilhelmina Reecks biografie:

En als hij iemant recreatie wilden aendoen, dat geschieden ordinaris met geestelike lofsangen, die hij zelfs dichten, want hij wat een goet, Christen poët; dat cannen sien in alle boucken, die hij gemaeckt heeft van d’Evangeliën van’t Jaer, van den heyiligen sint Laurens gepredikt, Extractum Catolicum, Petrus Reijserus, en meer anderen, tot zeeven oft acht in’t getal. Door deese ende meer andere deuchden is hij soo vermaert geweest, dat heel Hollandt van hem weet te spreken over sullekx.⁷⁶

Stalpaerts doelgroep zal primair zijn kloppenkoor zijn geweest, maar Reecks mededeling dat zijn liedboeken in heel Holland bekend waren, geeft aan dat ze ook in bredere katholieke kring werden gezongen.⁷⁷ Stalpaert was overtuigd van de kracht van muziek ‘om een mensch zijn hart te ontfoncken ende te ontsteken’.⁷⁸ Hij was zich ervan bewust dat deze emotionele en devotionele zeggingskracht liederen uitermate geschikt maakte als stichtend en didactisch instrument, dat ‘alle menschen tot de deught een spoor’ geeft.⁷⁹ En inderdaad werden de gelovigen via zijn liederen door alle *ins* en *outs* van het katholicisme geloofdst, van het maken van een eenvoudig kruisteken tot aan de transsubstantiatieleer en het leerstuk van de vrije wil aan toe. De bezongen heiligen werden steevast opgevoerd als lichtende *exempla* die navolging verdienden in het echte leven. De geschiedenis van de eerste Christenen wekte associaties op met het tragische lot van de katholieken, die in de beginjaren van de Opstand als martelaar voor het geloof waren omgebracht. De meer polemische liederen verschaften gelovigen bovendien een weerwoord als ze werden aangevallen door andersdenkenden.

Batavus’ voorwoord illustreert eveneens dat er een sterk besef bestond in katholieke kring van de didactische waarde van Nederlandstalige geestelijke gezangen. Vooral de gewone gelovige, die het intellectuele Latijn niet machtig was, kon op die manier de katholieke leer en tradities worden ingeprent. Speciaal kinderen konden via liedjes worden bereikt. Kloppen, op wier schouders sowieso al een belangrijke catechiserende taak rustte,

⁷⁶ Reeck, *De liefde ende patienti Christi*, ed. Hensen, p. 329.

⁷⁷ Van Leeuwen, *Hemelse voorbeelden*, p. 330, meent dat de bijzondere aandacht voor vrouwelijke heiligen in *Gulde-jaers feestdaghen* erop wijst dat deze bundel primair voor Stalpaerts eigen kloppengemeenschap was bedoeld. Maar het feit dat de bundel zich niet beperkt tot heiligen die speciaal voor Delft betekenis hadden, is naar zijn mening tevens een aanwijzing dat de liederen geschreven zijn voor een breed publiek.

⁷⁸ Stalpaert van der Wiele, *Gulde-jaers feestdaghen*, ‘Voor-Reden tot den Leser’, fol. *iij v.

⁷⁹ Ibidem, fol. *iij r.

leerden hen zingenderwijs belangrijke *catholica* onthouden.⁸⁰ Hoe effectief de catechiserende functie van zang was, illustreert de volgende aantekening die pastoor Jacob Vallick uit Groessen rond 1570 in zijn ‘Kerckenboeck’ maakte:

ick pleegh oock een tijt langck te preecken des Sondaeghs-namiddaeghs voor dat jonghe vollick; soo pleegh ick haer den cathegismus te leeren ende pleegh dat jonghe vollick te examineren opentlick van den stoel. Alsdan plegen wij oock te singhen die X geboden, die gelooff ende dat Vader onse in Duijts etc. Dat dede veel goets onder ‘t volck, sij worden seer geschikt daerin; dan het worde mij verboden door mijn Overicheijt, door den Proest ende door den Drost; bij halsstraf worde ‘t mij verboden, doch dat preecken en worde mijn niet verbooden, dan dat singen; maer doen ick niet meer en songh, doen en quaemen der oock geen volck meer; die vercalden ‘t weder etc.’⁸¹

Het ‘jonghe vollick’ dat afkwam op het zingen van liedjes, liet dus net zo hard weer verstek gaan toen het zingen werd verboden. Dat was te meer spijtig, omdat de ijle kinderstemmetjes juist een grote bekoring hadden voor de volwassen gelovigen. Pastoor Marius van het Amsterdamse Begijnhof sprak in één van zijn sermoenen: ‘Ick hoorde de kinderen op het choor singen. Ick dacht, wat is het; wat heeft Godt sangh in de hemel’.⁸²

Om het memoriseren van de katholieke boodschap te vergemakkelijken, werden de liederen gezongen op al bestaande, meestal profane melodieën (contrafacten). In zijn *Extractum Catholicum* vermeldde Stalpaert expliciet dat hij had gekozen voor ‘de zoetste ende bekendste’ melodieën, zodat zijn teksten bij iedereen in vruchtbare aarde zouden vallen: ‘dat den drank des te aengenaemer zoude sijn, zoo den beker daerinne die gedispenseert werd, op een iders mond’ ofte hand juister ende gevoeggelijker kwame te passen’.⁸³ Om dezelfde reden werden de teksten in eenvoudige bewoordingen gesteld. Zo schreef Franciscus Mijleman onder de schuilnaam Victor à Campis drie devotionele liedbundels, die blijkens het voorwoord bij *De Nederlandtsche Weergalm* (1664) bedoeld waren voor de ‘min-vattende’

⁸⁰ Monteiro, *Geestelijke maagden*, p. 91-92; Parker, *Faith on the margins*, passim.

⁸¹ ‘Copya van het “Ouwe Kerckenboeck” van Groessen, soo geschreven door den Eerw. Heer Jacob Vallick, in der tyt gewesene Pastor in Groessen; afgecopieert (voor den Eerw. Heer Gysbertus Vermeer, Pastor ibidem) door myn Jan Tool, organist, op den 2 Mey in ‘t jaer Ons Heeren anno 1692’, transcriptie in L.J. van der Heijden, ‘Het Kerspel Groessen en zijn “Kerckenboeck”’, in: *AAU* 46 (1921), p. 1-107, citaat p. 37.

⁸² B. Voets, ‘Een leider van het Haarlemse Bisdom uit de vervolgingstijd’, in: *BGBH* 62 (1953), p. 225-305, citaat op p. 251.

⁸³ Stalpaert van der Wiele, *Extractum Catholicum*, ‘t Gebruyck van’t Extractum Catholicum’, p. x.

gelovigen.⁸⁴ In hetzelfde voorwoord, geschreven door de katholieke boekverkoper Hendrick Hoorndijk, staat dat Mijleman bij het schrijven geïnspireerd werd door zijn ordegenoot Joannes van Sambeeck, die van 1637 tot 1666 werkzaam was in Harderwijk.⁸⁵ Deze had eveneens een liedbundel op zijn naam staan, *Het geestelyck jubilee* (Antwerpen 1663), maar volgens Mijleman veel te hoog gegrepen voor katholieken van eenvoudige afkomst: ‘so en sijonse voor Jan alle man niet, nochte geen deuntjens voor alle fluytjens’.⁸⁶ Een verklaring daarvoor zou kunnen zijn, dat Van Sambeeck zijn liedbundel primair voor zijn kloppen had geschreven. Zo bevatte het een aantal liedjes, samen getiteld ‘Oeffeninghe in het lijden Christi voor een Maget in haer Hantwerck’, die de maagden uitlegden hoe zij tijdens en in hun handwerken het lijden van Christus konden verbeelden.⁸⁷ Mijleman mikte op een meer gemêleerd publiek.

In een samenleving waar zij zich gedeisd moesten houden, waren liederen ook nog om een andere reden een aantrekkelijk medium voor individuele katholieken. Zij lieten geen zichtbare sporen na. Gelovigen konden de liedjes voor zichzelf zingen, of met hun familie, in de beslotenheid van hun eigen huis, en op die manier hun geloof beleven. Het Haarlemse klopje Lucretia Dirx hield bijvoorbeeld ‘alle achternuens het lof met geestelicke lofsangen by haer selven met innighe devotie’.⁸⁸ Grietge Jans zong tijdens het handwerken ‘dancbaer lof van verscheide lofsangen. Als Te Deum laudamus, Gebenedyt den Heer, alle wercken des Heren.’⁸⁹ Herman Verbeecq componeerde in 1662 zijn eigen liedbundel, *Sang Godin, bestaande in verscheijde liedekens zo geestelijk, als werelsz.*, eveneens op bestaande melodieën.⁹⁰ Net zoals de priesters-songwriters verdedigde Verbeecq typisch katholieke dogma’s, zoals de transsubstantiatieleer, bezong hij heiligen en verheerlijkte hij het Mirakel

⁸⁴ Victor à Campis [Franciscus Mijleman], *De Nederlandtsche Weergalm, Toe-gesongen ende opgedragen met de Engelsche choorzangers, aen de H. Altijt gepresen Moeder Godts-Maeghd Maria, omhelsende in 't Hemels Hof haere beminde Soon, Vleesch en Bloet Jesus Christus*, Antwerpen [Amsterdam] 1664, p. 4. Zie ook Joep van Gennip, *Controversen in context. Een comparatief onderzoek naar de Nederlandstalige controverse-publicaties van de jezuïeten in de zeventiende-eeuwse Republiek*, Hilversum 2014, p. 551-552.

⁸⁵ Volgens Pathuis is het voorwoord in werkelijkheid van de hand van Mijleman zelf; Pathuis, ‘Het handschrift “Ommelands Eer”’, p. 17.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Joannes van Sambeeck, *Het geestelyck jubilee van het jaer O.H. M.DC.L ofte Vreugde van 't berouw, Verbeelt door 't gesucht der Tortelduyven nae haer gayke*, Antwerpen 1663, p. 340-344.

⁸⁸ Oly, *Levens der Maechden*, ‘Leven van Lucretia Dirx dochter’, dl. 1, fol. 233r.

⁸⁹ Ibidem, ‘Leven van Grietge Jans’, dl. 3, fol. 286v.

⁹⁰ Verbeecq, *Sang Godin, bestaande in verscheijde liedekens zo geestelijk, als werelsz*, Amsterdam, Anno 1662, Stadsbibliotheek Haarlem, Hs. 187 A4.

van zijn geboortestad Amsterdam en het ‘suijver stroomen uyt heijloo’s put’.⁹¹ **[Afb. 10 Titelpagina Herman Verbeecq, *Sang Godin, bestaande in verscheijde liedekens zo geestelijk, als werelsz., Amsterdam, Anno 1662, Stadsbibliotheek Haarlem, Hs. 187 A4.*]**

Nu openlijke heiligenverering en pelgrimages tot het verleden behoorde, waren deze liederen een voor iedere gelovige bereikbaar alternatief. Heiligen konden dan niet langer worden vereerd door het bezoeken en aanraken van hun relieken, hun glorie kon nog wel worden bezongen in de aan hen gewijde liederen. Op dezelfde manier kon een innerlijke bedevaart worden gemaakt naar heilige plaatsen. De priester-songwriters realiseerden zich deze meerwaarde. In de ‘Approbatie’ in de tweede editie van *Den singende Swaen*, een door de Goudse priester Willem de Swaen geschreven bundel met Nederlandstalige geestelijke liederen, staat expliciet vermeld dat deze ‘niet minder met den Geest als met den mond gelesen ofte gesongen’ moesten worden.⁹² Met de juiste intentie, kon het katholieke geloof altijd en overal worden gepraktiseerd, zonder dat de gelovigen beducht hoefden te zijn voor calvinistische repercussies: zowel door het zingen of lezen van de liederen in de beslotenheid van het eigen huis, als daarbuiten door zich de teksten voor de geest te halen. **[Afb. 11 Ludolf de Jongh, *Portret van Willem de Swaen, 1652, Museum Rotterdam, inv.nr. 10547-A-B.*]**

Over de grenzen heen: muzikale provocaties

Binnen de katholieke subcultuur waren liturgische en niet-liturgische geestelijke gezangen dus van onschatbare waarde voor innerlijke geloofsbeleving, het bewaren en doorgeven van herinneringen aan volgende generaties en als didactisch en stichtend instrument. Maar de klanken van zang en muziek hielden natuurlijk niet altijd op bij de drempel van huis of schuilkerk; meer dan eens zweefden zij over de confessionele grenzen heen de buitenwereld in. Om die reden had muziek, behalve voor de katholieke identiteitsvorming, ook betekenis voor de omgang met andersdenkenden. Van Tryn Oly komen we te weten dat het orgel ten huize van Anna Sicxtus haar veel geluidsoverlast opleverde omdat maagden er tot ’s avonds laat of zelfs tot in de nacht op studeerden.⁹³ Aangezien de maagden middenin de stad Haarlem

⁹¹ Verbeecq, *Sang Godin, bestaande in verscheijde liedekens zo geestelijk, als werelsz.*, citaat op p. 43.

⁹² Willem de Swaen, *Den singende Swaen, dat is Den lof-sangh der heyiligen, die als singende swaenen de doot blygeestigh hebben ontfangen / Gemaect door G.D.S.*, Antwerpen 1664, ‘Approbatie’, fol. *2 v.

⁹³ Oly, *Levens der Maecheden*, ‘Leven van Annetge Sicxtus’, dl. 2, fol. 87r.

woonden, mag worden aangenomen dat ook de burens van het orgelspel konden meegenieten. Dat gold ongetwijfeld ook voor de klanken die Maria Coeck (1630-1667) wist te ontlokken aan het orgel van de in 1650 gebouwde Franciscaner kerk 't Boompje in Amsterdam.⁹⁴ Een eeuw later noteerde Jan de Boer, die in zijn vrije tijd organist en zanger was in de rooms-katholieke statie De Papegay, in zijn dagboek:

Heden hielden wij een magnifique musique, onder den ochtent godsdienst, in de Roomsche Statie, genaamt Moses en Aron, staande op de Breestraat, met een accompagnement van twee walthoornen, en werd aldaar een mottet (zijnde basso solo) gezongen door den vermaarden musicus, den Heer. Beethoven [vader van Ludwig, CL], musicien van den Keurvorst van Ceulen; het welke door hem op een meer als konstige en bravourlijke wijze werd g'executeert.⁹⁵

Dit uitbundig gemusiceer zal ongetwijfeld ook tot de buitenwereld zijn doorgedrongen.

Gereformeerde grieven bevestigen dat katholieke muziek en zang inderdaad niet aan hun oren voorbij ging. Toen Sebastiaen Francken, afgevaardigde van het Hof van Holland, tijdens zijn speurtocht naar paapse ongeregelheden in 1643 in Gouda aankwam, informeerden de plaatselijke predikanten hem over de grote schuilkerk van priester Petrus Purmerent,

[...] seggende aldaer een seer groote plaetse te sijn met bancken, stoelen, altaeren opgepronckt, oock een silver crucifix meer als één elle hooch met ettelycke silveren kandelaren ende lampen, beneffens seer schoone taeffereelen, oock een schoon posityff, daer onder de misse met levendige musiecken der clopen ghebruyckt wordt, welk posityff te stellen is besteeft aen den ordinaris organist deser stede.⁹⁶

Franckens woorden illustreren overigens ook de muzikale rol van kloppen tijdens de mis. Volgens de predikanten werd niet alleen in de statie van wereldheer Purmerent gemusiceerd;

⁹⁴ Dudok van Heel, 'Amsterdamse schuil- of huiskerken?', p. 5. Maria bezat ook een prachtige stem, als we de katholieke dichter Jan Vos mogen geloven, die over haar dichtte dat haar stem de nachtegaal deed verdoven; *Alle de gedichten van den poët Jan Vos*, Amsterdam 1662, p. 284.

⁹⁵ De Boer, *Chronologische historie*, ed. Knuttel, p. 262.

⁹⁶ A. van Lommel, 'Bouwstoffen voor de kerkelijke geschiedenis van verschillende Parochiën thans behorende tot het bisdom van Haarlem', in: *BGBH* 7 (1879), p. 54-99 en p. 340-390, spec. 350. Zie ook Rogier, *Geschiedenis van het katholicisme*, dl. 2, p. 711-717, speciaal 714; Rasch, *Geschiedenis van de muziek in de Republiek der Verenigde Nederlanden*, hoofdstuk 9, p. 2-3.

ook in de minderbroederstatie van Gregorius Simpernel was het raak: tijdens de mis werd ‘de musiecken gesongen’ en ‘op een positijff gespeelt van een blinde hier ter stede’.⁹⁷ En in een woonhuis genaamd de Have was het van hetzelfde laken een pak: een ‘steertstuck ofte clavecijnbael’ begeleidde het ‘singen der cloppen onder de misse’.⁹⁸ De katholieke gemeenschap in Gouda kende klaarblijkelijk een zodanig bloeiend muziekleven, dat het de gereformeerde bevolking met geen mogelijkheid kon ontgaan. De zojuist al genoemde priester-componist Willem de Swaen, die zo’n vijftig kloppen onder zijn hoede had, was daar ongetwijfeld mede debet aan.⁹⁹

Ook elders in de Republiek daagde katholieken met behulp van kerkmuziek de protestantse stadsgenoten uit. In De Koog op Texel klaagde in 1655 de predikant over de ongehoorde vrijmoedigheid van de paapse eilandbewoners, die ‘harde choorsangen [zingen] als sy vergadert zijn, so over leuyt, dat men langs de straet gaende, haer singen wel 3 ofte 4 huizen verre hooren kan’.¹⁰⁰ Een jaar later, in 1656, verzochten enkele Amsterdamse predikanten het stadsbestuur met klem om op te treden tegen de ‘paepsche stouticheyt’ zoals het

bij claren daghen met veele honderden van menschen vrij en onverhindert bij malkanderen komen, alsoft het gheoorlofde openbare vergaderinghen waren, singhende en spelende in de selve op positiven orlighen, fyolen en andre instrementen dat men het buiten op de straet en in de buierhuizen kan hooren.¹⁰¹

Arnold Waeijer vermeldde in zijn persoonlijke verslag over het katholieke leven in Zwolle, dat een van zijn medepriesters in 1671 ‘een dancksegginge [heeft] gedaen en Te Deum laudamus gesongen, waer af veel seggens quam’.¹⁰² Ook hier waren de kerkgezangen de niet-katholieke inwoners blijkbaar niet ontgaan. Muziek was voor katholieken dus een effectief vehikel om de publieke ruimte te heroveren, terwijl zij toch zij binnen de muren van hun huis of schuilkerk bleven. *Onzichtbaar* voor de buitenwereld, bepleitten zij *hoorbaar* de katholieke zaak in de openbare arena.

⁹⁷ Van Lommel, ‘Bouwstoffen’, in: *BGBH* 7 (1879), p. 350.

⁹⁸ Ibidem, p. 351.

⁹⁹ Marianne van der Veer, ‘Concurrentie en broederstrijd. Verwikkelingen naar en in een oud-katholieke kerk in Gouda’, in: Paul Abels e.a. (red.), *Terug naar Gouda. Religieus leven in de maalstroom van de tijd*, Zoetermeer 2014, p. 225-241, spec. 232.

¹⁰⁰ Van Lommel, ‘Bouwstoffen’, in: *BGBH* 9 (1881), p. 322.

¹⁰¹ Van Eeghen, ‘De eigendom van de katholieke kerken’, p. 268-269.

¹⁰² Waeijer, *Nopende het Aerts-priesterschap van Swolle*, ed. Meijer, in: *AAU* 45 (1920), p. 186.

Sommige katholieken tartten de calvinistische oren op een meer activistische manier. In zijn memoires gaf Willebrord van der Heijden daar een paar sprekende voorbeelden van. Nadat een verrader in 1614 de gerechtsdienaars van Harlingen, nota bene tijdens hun eigen kerkdienst, had geïnformeerd dat elders een geheime katholieke mis werd gevierd, verlieten zij meteen de dienst en vielen de bewuste huiskerk binnen. Terwijl zijn parochianen onverdroten doorgingen hun liederen te zingen, wist de aanwezige priester te ontsnappen.¹⁰³ Zang fungeerde hier tegelijkertijd als een effectieve afleidingsmanoeuvre en als een daad van verzet, vergelijkbaar met de manier waarop de mennonieten en de calvinisten een eeuw eerder het lied hadden ingezet als een polemisch wapen.¹⁰⁴ Een nog publiekere uitdaging aan het adres van de gereformeerden deed zich volgens Van der Heijden voor in 1634, toen jezuïeten in Friesland probeerden Anna van Ezumazijl (ca. 1617-1636) – aanvankelijk doopsgezind maar inmiddels tot het katholieke geloof bekeerd – te verlossen van haar demonen, maar liefst acht in getal. De exorcisme-rituelen, die ook door veel nieuwsgierigen uit de ‘sekte der Gereformeerden’ werden gadegeslagen, leidden er uiteindelijk toe dat de verdreven duivels de macht van God en de katholieke kerk moesten erkennen. Dat deden zij al zingend, zo beschreef Van der Heijden. Eén van de duivels hief een lied aan over Anna’s bekering tot het rechtzinnige geloof, over haar doop en Gods goedertierenheid ten opzichte van haar. Hij deed dat volgens Van der Heijden op zo’n ontroerende wijze dat alle aanwezigen, inclusief de ‘kettters’ tot tranen toe werden bewogen. Het gezang appelleerde in de ogen van de priester dus op indringende wijze aan de (religieuze) emoties van de omstanders, die volgens hem de boodschap van de duivels – dat het katholieke geloof het enige ware was – zo extra ingeprent kregen. Vervolgens verdedigden de duivels al zingend de onveranderlijkheid van de katholieke kerk, het sacrament van de biecht, en andere typisch katholieke noties. Tot genoegen van Van der Heijden, staken ze in hun liedjes ook nog eens een beschuldigende vinger uit naar de vorsten die ten strijde trokken tegen de katholieke godsdienst.¹⁰⁵

In Van der Heijdens relaas zien we een combinatie aan het werk van twee geduchte wapens, die de katholieken in de confessionele strijd met de calvinisten geen windeieren legden. Al eerder is aan de orde gesteld, dat katholieken na de Reformatie juist die katholieke

¹⁰³ *Verhaal van de verrigtingen der jezuïeten in Friesland door pater Willebrordus van der Heijden*, ed. Amersfoort en Evertsz, p. 39. Over het jaar 1628 noteerde Van der Heijden een soortgelijke gebeurtenis; *ibidem*, p. 73.

¹⁰⁴ Voor de polemische functie van calvinistische en doopsgezinde liederen zie Pollmann, ‘“Hey ho, let the cup go round!”’

¹⁰⁵ *Verhaal van de verrigtingen der jezuïeten in Friesland door pater Willebrordus van der Heijden*, ed. Amersfoort en Evertsz, p. 131-134.

markers cultiveerden, waar de calvinisten het meest vatbaar voor waren. Dat was onder meer het geval bij de praktijk van het ‘duyveljagen’, die door de publieke kerk in de beklagdenbank was gezet terwijl veel (gewone) gelovigen nog gevoelig waren voor deze vorm van spiritualiteit. Op even rigoureuze wijze hadden de calvinisten kerkmuziek gedegradeerd tot het samen zingen van metrische psalmen, zonder enige instrumentele begeleiding en meestal in een zeer traag tempo om de in muzikaal opzicht ongeschoolde gemeente bij de les te houden. Het resultaat was dermate bedroevend dat het onmogelijk was om op muzikaal vlak met de katholieken te concurreren. Het verhaal van Willebrord van der Heijden over de zingende duivels demonstreert dat hij er zich van bewust was dat ook muziek op ‘kettters’ nog steeds een grote impact had. Hij beseftte dat dit medium, en speciaal zang, precies om die reden uitermate geschikt was om de katholieke boodschap openlijk uit te dragen. Dat de combinatie van woord en muziek een effectief katholiek instrument was om de dwalende inwoners van de Republiek te bereiken, werd in Van der Heijdens orde breed gedeeld. In de bundel die verscheen ter gelegenheid van het honderdjarig jubileum van de Jezuïetenorde in de Zuidelijke Nederland, was een embleem opgenomen met als motto ‘ ‘t zoet gheluyt locktse uyt’.¹⁰⁶

Opvallend genoeg, waren niet alle katholieken even blij met de openlijke muzikale provocaties van hun geloofsgenoten. De militante Dusseldorpius, zelf naar eigen zeggen nooit te beroerd om de ‘kettters’ in alle openheid te bekritisieren, was ontstemd over de muziek en het orgelspel, waarmee in 1605 de mis in het huis van de Utrechtse mevrouw Van Urck werd opgeluisterd.¹⁰⁷ Het met ‘magna pompa et apparatu’ begeleide gezang van de vele aanwezigen bracht de autoriteiten op het spoor van de huiskerk, met alle vervelende gevolgen van dien.¹⁰⁸ Dezelfde kritiek viel de katholieke inwoners van Ankeveen ten deel, die in de winter van 1605 niet alleen met luid klokgelui tot de mis opriepen, maar die vervolgens ook zonder schroom uit volle borst de vespers ten gehore brachten. Dit ondanks de uitdrukkelijke

¹⁰⁶ *Imago primi saeculi Societatis Jesu a provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, Antwerpen 1640, p. 686. Zie ook P. Raasveld, ‘Missie en multimedia: Johannes van Sambeecks *De Nederlantsche tortelduyve suchtende naer haer gayke* (1650) en *Het geestelyck jubilee van het jaer O.H.M.DC.L* (1663)’, in: *De Zeventiende Eeuw* 12 (1996), p. 379-396, spec. 386-388. Zie ook Jean Streng, ‘In stilte zingen. Rooms-katholiek gezang in de tijd van de schuilkerken 1580-1809’, in: A.J. Hendrikman e.a. (red.), *Ave praeclara. 500 jaar koorzang in de Onze Lieve Vrouwekerk te Zwolle, 1498-1998*, Zwolle 1998, p. 28-35.

¹⁰⁷ Zie voor Dusseldorpius’ openlijke stellingname tegen de gereformeerden bijvoorbeeld de in hoofdstuk 2 beschreven confrontatie met zijn gereformeerde oom, die hij zonder een blad voor de mond te nemen duidelijk maakte dat hij hem een verachtelijke ketter vond.

¹⁰⁸ Dusseldorpius, *Annales*, dl. 2, fol. 268-269.

waarschuwing van Dusseldorpius, dat zulk uitbundig gedrag de toorn van de plaatselijke overheid zou opwekken.¹⁰⁹ In 1614 negeerden de zusters van het Utrechtse Jerusalemklooster ook al Dusseldorpius' waarschuwing om hun massale conventikels, waarbij ook vespers werden gezongen, te staken. Ook daar grepen de autoriteiten hardhandig in.¹¹⁰ Zulk onverantwoordelijk gedrag, waarbij de grens tussen de privésfeer en de openbare ruimte werd overtreden, bracht de gehele katholieke gemeenschap in gevaar, zo meende Dusseldorpius.¹¹¹

Deze mening werd aan het einde van de zeventiende eeuw nog steeds door sommige katholieken gedeeld. Pastoor Arnold Waeijer beschreef in zijn memoires hoe de jezuïet Nicolaas Verdonck in 1690 'eenen opgevonden preeckstoel' hoog aan de muur van zijn kerk had bevestigd, zodat hij beter gezien en gehoord werd. Die verbouwing was in de ogen van Waeijer echter geen onverdeeld succes: 'maer dat isser aen te misprijzen, dat het preken ende singen bujten overal teveel can gehoord worden.'¹¹² Net zoals Dusseldorpius, vreesde Waeijer voor de gevolgen van zulk luidruchtig gedrag voor andere katholieken. In hoofdstuk 3 zagen we al dat Jan de Boer in zijn dagboek uit 1751 een processie veroordeelde die in alle openheid op klaarlichte dag in Heiloo had plaatsgevonden 'met cruys, vaan en lofzangen'.¹¹³ In 1754 uitte hij opnieuw zijn afkeuring over een processie naar de 'Kapel van Runxputten', nu compleet met voorzanger, die zich pontificaal aan het begin van de stoet met processiegangers had opgesteld. Sommige bedevaartgangers keerden na een korte ommegang terug naar de kapel, om daar de 'onder d'Elevatie' gebruikelijke gezangen en lofzangen zoals de 'overgebenedijde Maget' en het 'Te Deum Laudamus' aan te heffen.¹¹⁴ De gematigde De Boer veroordeelde deze muzikale vrijpostigheden om precies dezelfde reden, als de militante Dusseldorpius dat een eeuw eerder had gedaan:

om dieswillen dat men tegenwoordig een gewenschte vrijheid in de Roomsche staties geniet en dat die vrijheid door diergelijke terginge, zoude kunnen besnoeit worden.¹¹⁵

Opvallend genoeg sneed hetzelfde argument dus hout in zowel de tijd van Dusseldorpius, toen de katholieken aan strengere vervolging bloot stonden, als in de meer gematigde tijd waarin

¹⁰⁹ Ibidem, fol. 261.

¹¹⁰ Ibidem, fol. 415-416.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Waeijer, *Nopende het Aerts-priesterschap van Swolle*, ed. Meijer, in: *AAU* 46 (1921), p. 271.

¹¹³ De Boer, *Chronologische historie*, ed. Knuttel, p. 280-281.

¹¹⁴ Ibidem, p. 290.

¹¹⁵ Ibidem.

De Boer leefde. In de tijd van De Boer lijkt het feit dat de katholieken meer vrijheid namen dan de wet toestond toch beter verdedigbaar dan rond 1600. Dezelfde Jan de Boer zag er bovendien in 1747 geen enkel bezwaar in om een ‘magnifique musique onder den ochtent godsdienst’ te houden in de Mozes en Aaron statie, of om in 1749 de vrede van Aken (1748) te vieren in een mis in de Franse Carmelieten statie met een *Te Deum*, ‘gecomponeert door den grooten componist (in kerk musiq) den heer Grimand, dewelke zelve als Cappelameester ageerden.’¹¹⁶ Het werk werd uitgevoerd door een koor, dat werd begeleid door een compleet orkest, bestaande uit strijkers, blazers en slagwerkers.¹¹⁷ Het is onmogelijk dat dit muzikale vuurwerk niet ook op straat was te horen. Toch interpreteerde De Boer dat niet als een ongeoorloofde betreding van de publieke ruimte. In zijn beleving maakte de setting waarin kerkmuziek werd gemaakt een wezenlijk verschil. In die zin was de katholieke beleving dus wel veranderd.

‘Zoete eendragtheijt’: muziek als bruggenbouwer

Muziek belichaamde zowel devotie als verzet, zo blijkt uit de voorgaande paragrafen. Apollonia van Veen (1606/1610-1635), de kleindochter van oud-burgemeester Cornelis van Veen, leert ons echter dat muziek ook een manier was om de confessionele kloof juist te dichten. In hoofdstuk 2 hebben we Apollonia al ontmoet als de zeer devote dochter van Pieter van Veen, op zijn best een lauwe katholiek, en zijn gereformeerde vrouw Jacobmina. Uit Apollonia’s brieven aan haar ouders blijkt hoezeer zij leed onder hun afvalligheid. Zij overlaadde hen met smeekbeden om toch vooral terug te keren naar de Ware Kerk zodat zij niet in een staat van zonde zouden sterven. Zij schroomde niet om hen te laten weten welk een hels lot hen te wachten stond als zij zich niet bekeerden:

Ick en heb soo lanck als ick op de werelt geleeft heb geen grouwelijcker vervaerlijcker beweechlijcker predicatij gehoort[.] de toehoorders vloeyde wech van tranen[.] ick wenschte op die tyt al ons huijsgesin hier tegenwoordichte syn om eens gehoort te hebben welcker pijn de verdoemde sielen ontfangen sullen.¹¹⁸

¹¹⁶ Ibidem, p. 276-277.

¹¹⁷ Ibidem, p. 277.

¹¹⁸ Haags gemeente-archief, Archief Evangelisch-Lutherse gemeente, toegang 0003-01, inv.nr. 1242, Stukken nagelaten door Apollonia en Geertruid van Veen, ongedateerde brief van Apollonia aan haar moeder.

Maar het feit dat zij zo vurig katholiek was, verhinderde niet dat Apollonia zich ook thuis voelde onder andersdenkenden, speciaal in kunstzinnige milieus. Want behalve godvruchtig was Apollonia, net zoals haar vader en haar oom Otto van Veen, een begenadigd schilder- en tekenares. Dat is althans het beeld dat oprijst uit een anoniem *Treur-dicht op Apollonia van Veen*: ‘Hadt yemandt van u kunst het derdendeel beseten, / Voor ’s weerdts wonder-werck, men hadt hem uytgekreeten’. En niet alleen beoefende Apollonia met groot succes de beeldende kunsten, ook haar muzikale kwaliteiten waren blijkens dit treurdicht ongeëvenaard: ‘Om dat een yder een ghetuyghnis gaet geven / Dat sy de beste singt en speelt van al die leeven.’¹¹⁹

Apollonia’s artistieke talenten werden zelfs geprezen door Joost van den Vondel in een lange lofzang getiteld ‘Aen Apollonia van Veen’. Uit dit gedicht blijkt dat zij enkele verzen van de grote dichter met haar tekeningen had verluchtigd, die hem zeer bevielen. Net zoals haar anonieme bewonderaar, bezong ook Vondel Apollonia’s muzikale gaven:

Apollo, die op aerde siet / uit synen hemelhoogen troon, / en belght sich ’t allerminste niet / dat ghy, o geestige Apolloon, / den Sanggodinnen toegewyt, / na synen naem geheeten syt: / Want sittende in ’t gewyde koor / gelyckt ghy in den blyen rey / met sang en spel een Terpsichoor, / die afgerecht op allebey / soo soet van keel als vingersnel / het singen huwt aen snaerespel.¹²⁰

¹¹⁹ *Treur-Dicht op Apollonia van Veen*, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, inv.nr. 853 E 277. Dit naar aanleiding van de dood van Apollonia geschreven gedicht is ook gepubliceerd door L.C. Michels, ‘Apollonia van Veen. Familie en vrienden’, in: *Tijdschrift voor Taal en Letteren* 25 (1937) p. 5-42, aldaar 38-42.

¹²⁰ Joost van den Vondel, ‘Aen Apollonia van Veen’, in: *De werken van Vondel. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave*, ed. J.F.M. Sterck e.a., dl. 3, Amsterdam 1929, p. 395-396. Het manuscript van het 36 regels tellende gedicht is te vinden in het Haags Gemeentearchief, Archief Evangelisch-Lutherse gemeente, toegang 0003-01, inv.nr. 1242, Stukken nagelaten door Apollonia en Geertruid van Veen. Zie voor een onderbouwing van de authenticiteit van dit Vondel-handschrift Michels, ‘Apollonia van Veen’, p. 15-20. Het gedicht moet ergens tussen 1632 en 1635 zijn geschreven: Apollonia stierf in 1635 maar Vondel verwees daar op geen enkele wijze naar. Ten tijde van het schrijven moet Apollonia dus nog in leven zijn geweest. Voorts vermeldde Vondel in zijn gedicht de verovering van Rijnberk en van Maastricht door Frederik-Hendrik in respectievelijk 1633 en 1632: ‘[...] en dan den jongeling verquickt / soo dat hy luistert na heur luim / en vliende ’t grimmigh aengesicht / te paerde volgt d’oranje pluim / of voor Rynberck of voor Maestricht [...]’.

Toen Apollonia en Vondel met elkaar omgingen, was de laatste nog doopsgezind; pas rond 1640 omarmde hij het katholieke geloof.¹²¹ Het is echter goed mogelijk, dat de contouren van Vondels naderende bekering voor Apollonia al zichtbaar waren, en dat daardoor een wederzijdse sympathie was ontstaan.

Dat zou ook het geval kunnen zijn met Maria Tesselschade (1594-1649). Deze had zich na haar huwelijk met Allard Crombalch in Alkmaar gevestigd, wat ook de woonplaats was van Apollonia en haar zuster Geertruid en broer Tymen. Het ligt voor de hand, dat Apollonia en Tesselschade elkaar daar leerden kennen, en dat hun gedeelde belangstelling voor kunst en muziek – Tesselschade was eveneens gezegend met een mooie stem – een band tussen beide vrouwen smeedde. Allicht werd deze band nog versterkt door de katholieke sympathieën van Tesselschade, die zich later, even als Vondel, ook daadwerkelijk tot het roomse geloof zou bekeren. Er bestaan verschillende andere aanwijzingen dat beide vrouwen inderdaad met elkaar omgingen. Allereerst dichtte Tesselschade een grafdicht bij de dood van Apollonia's vader Pieter van Veen.¹²² Verder noemde de vrijzinnige protestant Caspar Barlaeus (1584-1648) in een brief aan Apollonia's broer Cornelis, geschreven naar aanleiding van haar dood, Apollonia in één adem met Tesselschade: 'Potuit illa, cum viveret, trigam facere, cum Anna Schuurmans & placidissima Tessela'.¹²³ Barlaeus moet Apollonia ook persoonlijk gekend hebben, want na haar dood vereerde hij haar met een epigram, bedoeld als onderschrift bij een door haar broer Cornelis vervaardigde gravure:

Volle broer, jij graveert je zuster Apollonia.
 En toch graveer je hier Apollonia helemaal niet.
 Graveer haar ogen, beitel haar hand uit, beitel heur haar uit,
 Wat je rechterhand niet kán graveren, dát is Apollonia.¹²⁴

¹²¹ Judith Pollmann, 'Vondel's religion', in: Jan Bloemendal e.a. (red.), *Joost van den Vondel (1587-1679). Dutch playwright in the Golden Age*, Leiden / Boston 2011, p. 85-100

¹²² Tesselschade, 'Grafchrift van Mr. Pieter van Veen', in: *Een onwaerdeerlijke vrouw*, ed. J.A. Worp, p. 79.

¹²³ Caspar Barlaeus, 'Cornelio van Veen' (1636), in: *Briefwisseling van Caspar Barlaeus (1584-1648), naar de editie van Geeraerd Brandt*, Amsterdam 1667, ed. Marjolein van Zuylen en A.J.E. Harmsen, p. 664-666; raadpleegbaar via <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Latijn/BarlaeusNederlands.html>.

¹²⁴ Caspar Barlaeus, 'Cornelio van Veen': 'Sculpis Apollineam frater germane sororem. / Et tamen hic nullam sculpis Apoloniam. / Sculpe oculos, exculpe manus, exculpe capillos, / Hoc, quod dextra nequit sculpere, Apolonia est.' Dit epigram was bedoeld als onderschrift bij een portret dat Cornelis van zijn zuster had gegraveerd. Het portret is verloren gegaan.

De kennismaking tussen Barlaeus en Apollonia kan plaatsgevonden hebben ten huize van Tesselschade. Tesselschades ouderlijk huis in Amsterdam was begin zeventiende eeuw een belangrijke literaire pleisterplaats geweest. Het intensieve contact dat Tesselschade al vanaf haar jonge jaren had met dichters als Bredero, Hooft en Vondel, zette zij voort in Alkmaar.¹²⁵ Op die manier zou Apollonia, behalve met Barlaeus, tevens in contact kunnen zijn gekomen met Vondel en andere *literati*. Wellicht dat zij door hen ook geïntroduceerd werd in de literaire avant-garde van die tijd: de kring rond Pieter Cornelis Hooft, die op zijn kasteel in Muiden talrijke intellectuele en artistieke bijeenkomsten organiseerde. De kennismaking zou ook verlopen kunnen zijn via Cornelis Plemp, waarvan we in hoofdstuk 3 al zagen dat hij graag ‘in Mudam’ kwam, of via Apollonia’s neef, de katholieke Cornelis van Campen (?-1638). Plemp was bevriend met deze Amsterdamse koopman, die tevens kunstliefhebber en voornaam lid van de Amsterdamse rederijderskamer De Eglantier was. Daar kwam Van Campen onder meer in contact met Pieter Corneliszoon Hooft.¹²⁶ Uit een brief van Apollonia aan deze Cornelis van Campen blijkt, dat zij regelmatig contact met hem had.¹²⁷ Cornelis van Campen was overigens weer een neef van Tesselschade, wat het contact tussen beide vrouwen nog waarschijnlijker maakt.¹²⁸ De kans is aanwezig dat Apollonia ook met de strenge calvinist Constantijn Huygens (1596-1687) kennis heeft gemaakt, bij Tesselschade, met wie hij zeer bevriend was, of ten huize van Pieter Cornelis Hooft, waar zowel Tesselschade als Huygens graag en veel geziene gasten waren. Huygens schreef in ieder geval een aan Tesselschade opgedragen gedicht, waarin hij haar verwijt een ‘schoone dochter’ van Pieter van Veen tot het ‘geestelick leven’ te drijven.¹²⁹

Apollonia bewoog zich op muzikaal en artistiek gebied dus in een bredere kring dan die van haar eigen geloofsgenoten. Wat er in die kringen precies werd gezongen, is moeilijk na te gaan. Het zullen in ieder geval geen katholieke gezangen zijn geweest. Uit een

¹²⁵ M. Smits-Veldt, *Maria Tesselschade. Leven met talent en vriendschap*, Zutphen 1994, p. 44-66.

¹²⁶ Sterck, ‘Latijnsche gedichten van Cornelis Gysbertsen Plemp’. In 1602 maakte Hooft een allegorisch bruiloftspel bij het huwelijk van Van Campen; *NNBW*, dl. 4, Leiden 1918, p. 772.

¹²⁷ Haags Gemeentearchief, Archief Evangelisch-Lutherse gemeente, toegang 0003-01, inv.nr. 1242, Stukken nagelaten door Apollonia en Geertruid van Veen.

¹²⁸ Cornelis van Campen en Tesselschade hadden een goede band. Zo was Van Campen getuige bij Tesselschades huwelijk met Allard Crombalch; *Een onwaerdeerlycke vrouw*, ed. Worp, p. 354.

¹²⁹ Constantijn Huygens, ‘Aen joffw. Tesselschade Visscher, drijvende een’ schoone dochter van mr. Pieter van Veen, in sijn leven uytnemend schilder, tot het geestelick leven’ (1633), in: *Een onwaerdeerlycke vrouw*, ed. Worp, p. 104. Huygens kan hier overigens ook Apollonia’s zusje Geertruid hebben bedoeld. Maar als hij Geertruid kende, kende hij naar alle waarschijnlijkheid ook Apollonia. Die kans is zelfs groter omdat Geertruid, voor zover wij weten, niet tot dezelfde artistieke netwerken behoorde als haar zuster.

onderzoek van Rudolf Rasch blijkt, dat in de Republiek der Letteren vooral Nederlandstalige liederen werden uitgevoerd op teksten van de deelnemers, die meestal door vrouwen werden uitgevoerd.¹³⁰ Dit soort liederen maakte het uiteraard veel gemakkelijker om religieuze verschillen terzijde te schuiven. Gezien Apollonia's uitgesproken geloofsopvattingen creëerde zij via haar zangkunsten niettemin een katholieke aanwezigheid buiten haar eigen gemeenschap. Niet om haar gereformeerde mede-musici te provoceren, zoals de katholieken uit de vorige paragraaf, maar juist om hun godsdienstige geschillen te slechten. Hoe streng zij ook was in de katholieke leer, als het op muziek en kunst aankwam, was Apollonia van Veen in staat om de afstand tot aanhangers van het calvinisme, die zij op andere momenten wel degelijk ervoer, te overbruggen. Met andere woorden, haar artistieke identiteit zette haar katholieke identiteit tijdelijk buiten spel.

Een andere onverbloemde katholiek die via zijn liefde voor muziek de kloof met de gereformeerden wist te dichten, was Joan Albert Ban (1597/1598-1644). Ban was opgeleid tot jurist in de beide rechten, maar net zoals Dusseldorpius verkoos hij uiteindelijk het priesterschap boven de juristerij. Hij werd kanunnik van het Haarlemse kapittel en later pastoor van het Begijnhof in Haarlem.¹³¹ **[Afb. 12 Jan de Braij, *Portret van Joan Albert Ban, 1664, privécollectie.*]** Ban was een gepassioneerd musicus. Volgens Tryn Oly had hij 'den Tempel des Heren, met den musyk dicmaels vereert'.¹³² Zelf schreef hij eens aan Constantijn Huygens, dat muziek zijn lust en zijn leven was.¹³³ Hij bespeelde verschillende instrumenten, componeerde muziekstukken en ontwikkelde een eigen muziektheorie, de *musica flexanima* of 'zielroerende' muziek, die wegens haar extreme uitgangspunten echter nauwelijks navolging heeft gekregen. Volgens Ban was het ultieme doel van muziek om emoties op te wekken. Daartoe ontwikkelde hij een systeem waarin de vocale compositie in dienst stond van het zo goed mogelijk overbrengen van wat met de tekst werd bedoeld.¹³⁴

¹³⁰ Rudolf Rasch, 'Muziek in de Muiderkring', in: *De Zeventiende Eeuw* 8 (1992), p. 151-158, spec. 156-157.

¹³¹ J.J. Graaf, 'Jan Albert Ban', in: *BGBH* 1 (1873), p. 29-70; Wim Cerutti, *De 'Haerlemsche Augustyn'. Pastoor Bloemert (1585-1659) en zijn Broedkantoer*, Haarlem 2009, p. 68-70.

¹³² Oly, *Levens der Maechden*, 'Leven van Maria, Elysabeth [...] Alberts Ban ghesusters', dl. 3, fol. 330r.

¹³³ Rudolf Rasch, *Duizend brieven over muziek van, aan en rond Constantijn Huygens*, Ban aan Huygens d.d. 13 augustus 1640: '[...] delectationem meam in musicis esse'. Geraadpleegd via <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Huygens-Brieven/Huygens-brieven.htm>.

¹³⁴ Voor Bans muziektheorie, zie Rudolf Rasch, "'Ongeschiedte geslachten des gesanx.'" Simon Stevin en Joan Albert Ban over de muziektheorie van de oude Grieken', in: *De Zeventiende Eeuw* 23 (2007), p. 25-44; *De gedichten. Maria Tesselschade Roemers Visscher*, ed. A.A. Sneller en O. van Marion, Hilversum 1994, p. 17-18; Graaf, 'Jan Albert Ban', p. 35-40.

Over zijn muziektheoretische ideeën, onder andere uiteen gezet in het in 1643 gepubliceerde traktaat *Kort Sangh-Bericht*, correspondeerde Ban jarenlang met Constantijn Huygens, die hij op muzikaal gebied zeer hoog had zitten. Huygens op zijn beurt noemde Ban uitdrukkelijk een ‘vir amice’ en liet meermaals blijken de vriendschap op prijs te stellen, ook al was hij over Bans muziektheorie niet erg te spreken.¹³⁵ [Afb. 13 Thomas de Keyser, *Portret van Constantijn Huygens en zijn secretaris, 1627, National Gallery, Londen, inv.nr. NG212.*]

In 1642 publiceerde Ban een liedbundel, *Zangh-Bloemzel*, opgedragen aan Constantijn Huygens en met meerstemmige liederen op teksten van leden van de artistieke elite in de Republiek. Aan Hooft, van wie hij voor zijn zangbundel enkele verzen op muziek had gezet, vroeg hij toestemming om deze te mogen publiceren. Hij had in het verleden al eerder met Hooft gecorrespondeerd en begaf zich met zijn verzoek ‘op het ouden bebaende vrienden padt’.¹³⁶ Hoofts welluidende, deugdrijke verzen verdienden het volgens Ban om te worden getoond aan alle mensen, speciaal aan ‘die genen die in *ons Vaederlandt* [cursivering CL] gebooren, buijten de moederlijke Taele geen andere oorzaeke, ofte middel van wetenschap hebben’. Hoewel hij een belangrijke steunpilaar van de illegale katholieke kerk was, zag Ban de Republiek dus wel degelijk als zijn vaderland – 180 graden anders dan Dusseldorpius zijn geboorteland nog niet zo lang daarvoor had gezien. Hooft gaf op charmante wijze aan Ban toestemming om zijn ‘waterlandsche Muzen in’t pak te steeken’, hoewel hij zich afvroeg of Bans ‘hoofsche gewaadt haare [de verzen van Hooft, CL] boersheit’ niet teveel zou beschamen. Deze bescheiden opmerking was een verwijzing naar Bans eerdere kwalificatie van zijn eigen werk als ‘musicam meam rusticam’ – mijn boerse muziek.¹³⁷ Eerder in dit boek heb ik aangeroerd, dat katholieken door hun gereformeerde medemensen regelmatig werden weggezet als simpele liederen, die geloof niet van bijgeloof konden onderscheiden. Typisch katholieke gebruiken werden in de schilderkunst vaak afgebeeld in de context van kermissen en boerenbruiloften en ander eenvoudig vermaak.¹³⁸ Het is een interessante vraag of Ban met zijn opmerking verkapte kritiek leverde op deze gereformeerde stereotypering. Het antwoord van Hooft kan echter ook op gangbare conventies van geleerde conversaties duiden. Dat neemt niet weg dat Ban met zijn op klassieke beginselen gebaseerde muziektheorieën bewees,

¹³⁵ Rasch, *Duizend brieven over muziek van, aan en rond Constantijn Huygens*, e.g. Huygens aan Ban, 16 juni 1640, nr. 2422, en Huygens aan Ban, 11 augustus 1640, nr. 2480; Grijp, ‘Dutch music of the Golden Age’, p. 71-72.

¹³⁶ *De briefwisseling van Pieter Corneliszoon Hooft*, ed. H.W. van Tricht e.a., dl. 3, 1638-1647, Culemborg 1979, brief nr. 1098 d.d. 3 april 1642.

¹³⁷ *De briefwisseling van Pieter Corneliszoon Hooft*, dl. 3, brief nr. 1052 d.d. 14 november 1640.

¹³⁸ Bouffard-Veilleux en Van Dixhoorn (red.), *De Gouden Eeuw viert feest*.

dat er ook een ander soort katholieken was, net zoals Apollonia en Plemp dat met hun zangen dichtkunst deden. Of de hypothese, dat zij met hun deelname aan de Republiek der Letteren deze boodschap bewust afgaven, juist is, vereist veel meer studie, als er al bronnen te vinden zijn die zo'n onderzoek toelaten. In ieder geval kunnen we vaststellen dat ook Ban zijn andersdenkende muzikale collega's hoog in het vaandel had staan en dat hij graag bereid was om zijn artistieke identiteit op geëigende momenten te laten prevaleren boven zijn katholieke identiteit. Daarbij moet wel worden bedacht dat het genre dat Ban beoefende, Nederlandse niet-religieuze liederen, hem ook in staat stelde om de reikende hand te bieden. De religieuze (strijd)liederen van de priester-dichters Stalpaert van der Wiele en Willem de Swaen zouden dit op geen enkele manier hebben toegestaan. Wat natuurlijk ook meehielp, was de liberale houding van de cultuur minnende kringen, waarin katholieken zoals Ban en Van Veen zich bewogen.

Niet-religieuze muziek representeerde tot in de achttiende eeuw verbroedering. De katholieke chroniqueur Bontius de Waal beschreef hoe in 1758 in de St. Laurentiuskerk in Alkmaar 'het niuwen en frayen orgel, voorsien van 10 registers, sijn suyver en sierterlijck geluyt voor 't eerst aen de gemeenten en verderen toehoorders [had] laeten hooren'. Twee weken later werd het orgel door 'den voornaemen meester Adrianus Winckel, stadtsklock- en organist, in presentie van de voornaemsten liefhebbers, geprobeert en in allen deelen volleedig bevonden.'¹³⁹ Het orgel was een bron van stedelijke trots, dat gelovigen van alle gezindten verenigde. Dit komt ook terug in het werk van Jan de Boer. De Boer, die zoals we al zagen jarenlang een actieve bijdrage leverde aan de muzikale omlijsting van de mis in de Amsterdamse schuilkerken, raakte evengoed in vervoering van het nieuwe Müller-orgel in de gereformeerde St. Bavokerk in Haarlem. Dat hij deze emoties deelde met burgers van alle gezindten, deed hem alleen maar goed. In 1735 had het Haarlemse stadsbestuur aan orgelbouwer Christian Müller en de beeldhouwer Jan van Lochteren opdracht geven om een nieuw orgel te bouwen voor de St. Bavo, met alles erop en eraan. De uitvoering van de bouwplannen werd met grote ijver ter hand genomen, waardoor al in 1737 een proefspel plaatsvond. Het jaar daarop werd het orgel officieel goedgekeurd door de organisten Havingha van de Grote Kerk in Alkmaar, Witvogel van de Lutherse kerk te Amsterdam en Henricus Radeker, de eerste bespeler van het nieuwe instrument.¹⁴⁰ Jan de Boer voelde zich bijzonder betrokken bij de bouw van het orgel, als musicus, maar ook als geboren en getogen

¹³⁹ Bontius de Waal, *Oorspronck en opkomst der stede Alckmaar*, fol. 46.

¹⁴⁰ De Klerk, *Haarlems muzikleven in de loop der tijden*, p. 178-185.

inwoner van Haarlem (De Boer verhuisde pas tussen 1742 en 1747 naar Amsterdam).¹⁴¹ In 1738 wijdde hij een lang gedicht aan de heuglijke gebeurtenis: ‘Op het overheerlijk nieuw orgel, gemaakt in de groote, of St. Bavo Kerke, Binnen Haarlem, door mr. Christiaan Müller, woonagtig, in de Roze straat tot Amsterdam’.¹⁴² **[Afb. 14 Jan de Boer, ‘Op het overheerlijk nieuw orgel, gemaakt in de groote, of St. Bavo Kerke, Binnen Haarlem, door mr. Christiaan Müller, woonagtig, in de Roze straat tot Amsterdam’.]** Het gedicht werd vooraf gegaan door een tamelijk gedetailleerde beschrijving van de door ‘duyzende van menschen’ gadegeslagen bouwwerkzaamheden, culminerend in de feestelijke inwijding door de drie bovengenoemde organisten, die met hun spel ‘volkomen genoeg gaven, aan my [Jan de Boer], en andre musik kenners, als mede aan alle de verdre toehoorders’. Daarna volgde het gedicht, waarin het orgel, ‘dit pronk-juweel’, als instrument van christelijke eendracht werd gepresenteerd:

In Kristnen roep: Aanbid, en Dank uw Jesus goet;
 ’t Concert o Haarlem, blijft met Eendracht, Reyn, en zoet.
 Juych, juich met zoet Accoord: voeg stem bij pijp’ en snaren:
 Neem Davids-zangen, en doe die Eendrachtig paren:
 Bestier uw stemgeluid, dat die met d’Orgel toon
 Eendrachtig, komen voor den Rechters hoogen throon.

Waar eenDraCht Is In Waart:
 Wort MaCht In noot Vergaart.¹⁴³

De hoofdletters in het gedicht vormden tezamen de namen van alle musici die deel hadden genomen aan de muzikale plechtigheden rond de ingebruikneming van Müllers orgel. Om zijn boodschap nog extra kracht bij te zetten, besloot De Boer zijn lofzang met de aria die hij daar als ‘Alttist’, met een ‘vol accompagnement’ ten gehore had mogen brengen:

O Borgerije! Aan ’t Spare! Zing nu een Lofgezank:
 Verhef op d’Orgelklank,
 Godts Eere; en Leere.

¹⁴¹ Blaak, ‘Informatie in een ander tijdperk’, p. 58.

¹⁴² De Boer, ‘Op het overheerlijk nieuw orgel, gemaakt in de groote, of St. Bavo Kerke, Binnen Haarlem, door mr. Christiaan Müller, woonagtig, in de Roze straat tot Amsterdam’, in: Idem, *Alle de Gedigten. Lieder. Invallende Gedagten. en Poëzij van Jan de Boer*, fol. 184-186.

¹⁴³ De Boer, ‘Op het overheerlijk nieuw orgel, gemaakt in de groote, of St. Bavo Kerke [...]’, fol. 186.

Dank ook de Magistraten, Voor 't Geen z'uw kerk nalaten,
 Loof hen, met hert en Woorden
 in zoete Accoorden.¹⁴⁴

De Boers katholieke overtuigingen weken hier zonder meer voor de eendrachtige beoefening van muziek. In plaats van een vijandig gezag, dat Jan de Boer en zijn geloofsgenoten op onheuse wijze apart zette in de stedelijke gemeenschap, en dat destijds de Bavokerk van de katholieken had geconfisqueerd, was de gereformeerde magistraat juist het object van de Boers dankbaarheid. Ook in 1749, op een nationale dank- en bededag ter gelegenheid van de Vrede van Aken, lijkt De Boer zijn geloof goed te kunnen rijmen met loyaliteit aan de, in dit geval landelijke, overheid. Hij leverde een enthousiaste muzikale bijdrage aan het *Te Deum* waarmee de vrede op die dag werd gevierd in de Amsterdamse Mozes en Aaron kerk. De Boer gaf een gedetailleerde beschrijving van het speciaal voor de vrede geschreven muziekstuk, met als doel

om noyt te vergeeten met wat gemoedsbeweeging de talrijke vergadering, waar onder meest alle de voornaamste Roomschegezinden van deze stadt waren, was aangedaan, en hoe men de inwendige herts vreugden, uytterlijk op de aangesigten zagh uytschijnen; zelve veele, dewelke de traanen van blijdschap langs hunne wangen rolden; waar uyt men af kan nemen, hoe zeer die luyden met dien lank gewenschte vrede in hun schik zijn.¹⁴⁵

Dat de katholieke Fransen zich uit de calvinistische Republiek terugtrokken, sloeg bij De Boer dus niet de hoop op een katholieke toekomst de bodem in, maar stemde hem, en in zijn optiek alle Roomsgezinden, juist gelukkig. Muziek leverde hier in feite een bijdrage aan een gevoel van nationale solidariteit onder katholieken.

Conclusie

Leonardo da Vinci achtte de schilderkunst – het oog – hoger dan de muziek – het oor. De akoestische horizon was immers vluchtiger dan de visuele: klanken verdwijnen zodra ze zijn gemaakt, terwijl schilderijen blijvend het oog strelen. Muziek sterft weg zodra zij is

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ De Boer, *Chronologische historie*, ed. Knuttel, p. 277.

voortgebracht; de beeldende kunst heeft in principe eeuwigheidswaarde. Maar in de gepolariseerde setting van de Republiek hadden *soundscapes* een groot voordeel boven visuele cultuur: via katholieke klanken verbreedden gelovigen hun aanwezigheid. Door muren heen, voorbij de visuele horizon, waren zij toch aanwezig: hoorbaar maar niet zichtbaar. In het vorige hoofdstuk hebben we gezien hoe katholieken met *materia* het gereformeerde oog tartten. In dit hoofdstuk daagden zij het gereformeerde oor uit. Net zoals *materia*, raakte muziek aan de kern van de postreformatische katholieke habitus. Dat had te maken met de multi-inzetbaarheid van muziek. Binnen de katholieke gemeenschap zelf vormden de tijdens de clandestiene missen uitgevoerde liturgische gezangen een onmisbare levensader. De ‘kerckelicke sang int musyck’, zoals Tryn Oly het noemde, was van vitaal belang ‘omt lof Gods te vermeerderen, ende de herten te verwecken tot devocie’.¹⁴⁶ Maar minstens zo belangrijk was dat de kerkmuziek bewees dat het katholieke geloof de oudste papieren had, in tegenstelling tot het gereformeerde geloof dat slechts een nieuwkomer was op het religieuze toneel. De gezangen vertegenwoordigden de continuïteit van de katholieke kerk. Dat zij tegen de verdrukking in nog steeds werden gezongen, demonstreerde de levensvatbaarheid van de oude kerk en de vastbeslotenheid van de katholieke gemeenschap om aan hun muzikale tradities vast te houden. De wetenschap dat katholieken over de hele wereld tijdens de eredienst dezelfde Latijnse gezangen aanhieven, bevestigde het gevoel van onderlinge saamhorigheid. Deze netwerkfunctie doet denken aan de in hoofdstuk 4 gesignaleerde functie van relieken als verbindende schakel in de internationale katholieke gemeenschap. Dat de kloppen bij het bewaken van de muzikale erfenis een leidende rol speelden, staat buiten kijf. Dat blijkt in de eerste plaats uit de biografieën van Oly, maar het is veelbetekenend dat Arnold Waeijer in 1666 nog steeds ruziede met zijn jezuïtische collega Sommer – die Waeijer als wereldheer toch al niet goed kon uitstaan – over een muzikale klop, die Sommer hem zou hebben afgetrosgeld:

Hij [Sommer, CL] heeft oock mijn nichte Catharina van Voorst, die veerthien jaren bij mij cloppe hadde geweest, aengehouden, (ick) mejne om haer gesangh, want sij de voornaemste van mij was, en hij niemant en hadde die daerin ervaren was. Maer ‘t is misluckt, want van desen tijdt af, heeft se hare stemme verlooren.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Oly, *Levens der Maechden*, ‘Leven van Maria Cornelis de Haes’, dl. 1, fol. 273r; ‘Leven van Josina Willems’, dl. 2, fol. 58v; ‘Leven van Magdalena van Dam’, dl. 2, fol. 193r.

¹⁴⁷ Waeijer, *Nopende het Aerts-priesterschap van Swolle*, ed. Meijer, in: *AAU* 45 (1920), p. 124.

Gedurende de hele zeventiende eeuw bleven kloppen onmisbaar voor het levend houden van de muzikale tradities. De pogingen van hun biechtvaders om de maagden via muziek te disciplineren, leggen echter ook bloot dat hun rol niet altijd als onschuldig werd ervaren. Door de biechtvaders niet, omdat zij zich van hun troon gestoten voelden; door de maagden zelf wellicht ook niet, omdat zij door het muzikale vacuüm op te vullen met succes een grotere ruimte voor zichzelf wisten op te eisen. Of dat bewust werd gedaan, blijkt niet uit de biografieën van Oly, zodat op dit punt verder onderzoek noodzakelijk is. Het is in ieder geval opmerkelijk, dat twee Hilversumse kloppen eind zeventiende eeuw zo verbolgen waren over de beslissing van hun nieuwe pastoor om ‘d’oude manier van zitten’ (dat wil zeggen, op het koor) van het vrouwenkoor weer in te voeren, dat zij uit nijd een lastercampagne tegen hem op touw zetten, waarin zij hem van jansenistische sympathieën beschuldigden.¹⁴⁸ Kennelijk beschouwden zij de beslissing van hun pastoor als een inbreuk op verworven rechten.

Muziek was evenzeer een medium waarmee katholieken zich extern konden profileren, zowel om te polariseren als te verbinden. De scherpe veroordeling van kerkmuziek door de predikanten en de publieke kerk, maakte het tot een aantrekkelijk middel om de gereformeerden uit hun tent te lokken. Zulke provocatieve *sound scapes* riepen echter ook binnen de katholieke subcultuur zelf gemengde gevoelens op. Katholieken als Dusseldorpius, Waeijer en De Boer waren bepaald niet altijd even gelukkig met hun geloofsgenoten die via muziek de buitenwereld sarden. Wat opvalt, is dat dit spanningsveld gedurende mijn gehele onderzoeksperiode bleef bestaan en het gehele spectrum van de katholieke subcultuur bestreek: de accomoderende Jan de Boer ergerde zich rond 1750 net zo goed als de militante Dusseldorpius rond 1600, en de meer gematigde priester Waeijer rond 1680. Net zo opvallend is dat juist zeer uitgesproken katholieken als Ban en Van Veen muziek gebruikten om een brug te bouwen naar de calvinistische overkant. Met andere woorden, muziek faciliteerde verschillende katholieke identiteiten, van activistische tot accomoderende, maar niet altijd op de manier die en met het doel dat wij op het eerste gezicht zouden verwachten. Dat de katholieke subcultuur geen homogeen gezelschap was, weten we inmiddels. Het muzikale perspectief laat de meerstemmigheid van de katholieke gemeenschap alleen maar luider klinken. Dat de gelaagdheid bovendien een complexe zaak was, wordt met dit hoofdstuk opnieuw bevestigd.

¹⁴⁸ Parmentier, *Geschiedenis van (oud-)katholiek Hilversum*, p. 88-89.