



Vrouwelijke muzikmecenassen in de Republiek der Nederlanden



Amsterdam
University
Press

Veronica van Amerongen

Vrouwelijke muzikmecenassen in de Republiek der Nederlanden

Voor Guy

Vrouwelijke muzikmecenassen in de Republiek der Nederlanden

Veronica van Amerongen

Amsterdam University Press

Deze publicatie is mede mogelijk gemaakt door een financiële bijdrage van Stichting Professor van Winter Fonds, J.E. Jurriaanse Stichting, Dr. Hendrik Muller Fonds, Dr. C. Louise Thijssen-Schoute Stichting, M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting.

Stichting
Professor
van Winter
Fonds

J.E. Jurriaanse Stichting 



 GRAVIN VAN BYLANDT
STICHTING

Afbeeldingen omslag (met de klok mee): toegeschreven aan Johann Valentin Tischbein, *Anna van Hannover, Princess Royal en Prinses van Oranje* (1753). Rijksmuseum Amsterdam; Jan Jansz. de Stomme, *Geertruida Alberda, vrouwe van Middelstum* (1653). Groninger Museum, legaat J.A. Scholten-Lewe, foto John Stoel; Lancelot Volders, *Henriëtte Amalia van Anhalt Dessau* (ca. 1695). KV Den Haag; Anthony van Dyck, Charlotte Stanley, geb. *Charlotte de la Trémoille* (ca. 1636). Frick Collection New York.

Afbeelding achterzijde omslag: Frans van Mieris, *Vrouw aan een klavecimbel of Het duet* [oude titel] [uitsnede] (1658), olieverf op paneel, 31,5 x 24,9 cm. Staatliches Museum Schwerin.

Ontwerp omslag en binnenwerk: Marijke Maarleveld, ViaMare, Almen

ISBN 978 94 6372 159 2
e-ISBN 978 90 4855 726 4 (pdf)
DOI 10.5117/9789463721592
NUR 662 | 694

© Veronica van Amerongen / Amsterdam University Press B.V., Amsterdam 2023

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 jº het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

De uitgeverij heeft ernaar gestreefd alle copyrights van in deze uitgave opgenomen illustraties te achterhalen. Aan hen die desondanks menen alsnog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met Amsterdam University Press.

Inhoud

Woord vooraf 7

Inleiding 9

1 Geschiedenis van de Republiek en de juridische positie van de vrouw 31

1.1 Korte politieke geschiedenis van de Republiek 33

1.2 Religie, economie, cultuur en wetenschap in de Republiek 39

1.3 Zelfstandigheid van vrouwen in de Republiek 46

2 Vrouw en muziek in de Republiek 57

2.1 Muziek in de Republiek 57

2.2 Vrouw en muziek 68

3 Schenkingen van orgels door vrouwen 85

3.1 Het orgel in de Reformatie 86

3.2 Door vrouwen of echtparen geschonken of gerenoveerde orgels 91

4 Luidklokken en klokkenspellen 103

4.1 Luidklokken en klokkenspellen: een beknopte historie 103

4.2 Luidklokken 105

4.3 Klokkenspellen 108

5 Aan vrouwen opgedragen partituren 115

5.1 Het mogelijke doel van een dedicatie 115

5.2 Dedicaties aan stadhouders- en vorstelijke vrouwen binnen de Republiek 119

5.3 Dedicaties aan overige vrouwen 125

5.4 Intekenlijsten 132

- 6 Muziekmecenaat aan de stadhouderlijke en vorstelijke hoven** 141
 - 6.1 Muziekminnende vrouwen van Willem van Oranje 141
 - 6.2 Muziek, *masques* en rivaliteit rond het hof van de ‘winterkoningin’ in Den Haag 144
 - 6.3 Muziekmecenaat aan het Friese stadhouderlijke hof vanaf 1620 148
 - 6.4 Muzikale prinsessen aan het Haagse hof in de tweede helft van de achttiende eeuw 154

- 7 Muzikale gangmakers in de Republiek: Elizabeth Stuart en Anna van Hannover** 171

- 7.1 Elizabeth Stuart, de ‘wedergeboren’ *Virgin Queen* 171
- 7.2 Anna van Hannover, de aanjaagster van een vorstelijke muziekcultuur 191

Slotbeschouwing 221

Bijlagen

- 1 Stand van kennis in de Republiek en de haar omringende landen 229
- 2 Beknopte inventarisatie van muzikale vrouwen in de Republiek 235
- 3 Tabel met door vrouwen geschonken orgels 239
- 4 Chronologische lijst van door vrouwen of echtparen geschonken of gerenoveerde orgels 245
- 5 Tabel met aan stadhouders- en vorstelijke vrouwen opgedragen partituren 263
- 6 Tabel met aan overige vrouwen opgedragen partituren 279
- 7 Tabel met partituren die intekenlijsten bevatten 309

Archivalia 313

Bibliografie 321

Register van persoonsnamen 339

Over de auteur 351

Woord vooraf

Mijn eerste inspiratie voor dit boek ontsproot uit een artikel van Lois Rosow uit 2005 over de vertolking van macht in het muziektheater aan het hof van de zeventiende eeuw.¹ Hierin komen enkele voorbeelden voor van machtige vrouwen uit het buitenland die, net als hun meer talrijke mannelijk collega's, dankbaar gebruikmaakten van muziektheater om de eigen zaak te promoten. Zou een dergelijk muziekmecenaat in die tijd ook in Nederland hebben bestaan? In dit land, met zijn kleiige bodem, grauwe luchten en schrale winden?² Dat moet de muzikale Engelse kroonprinses Anna van Hannover ook hebben gedacht, toen ze in 1734 door haar huwelijk met de toekomstige stadhouder Willem IV in de brave provinciestad Leeuwarden kwam te wonen. Gewend aan een groots en muzikaal hofleven vluchtte zij terug naar Londen toen Willem het volgend voorjaar op veldtocht ging. Haar ouders moesten haar met enige dwang terugsturen naar haar echtgenoot. Anna, in Engeland al een talentvolle leerling én mecenas van Georg Friedrich Händel, besloot in Leeuwarden een hofkapel op te richten en stimuleerde hiermee het muziekleven in Friesland en later in haar nieuwe woonplaats Den Haag.

Dit is een van de weinige duidelijke voorbeelden die goed zijn onderzocht. Veel is niet bekend over het vrouwelijk muziekmecenaat ten tijde van de Republiek der Nederlanden, en 'blind' de literatuur over alle rijke en adellijke vrouwen bestuderen leek me een frustrerende en vrij heilloze bezigheid. Mijn vooronderzoek naar rijke vrouwen had me al op het spoor gebracht van Elisabeth Geelvinck, die in 1756 een orgel schonk aan de kerk van Beverwijk. Ongetwijfeld moesten meer vrouwen dit hebben gedaan. Daarnaast breidde ik mijn speurwerk uit naar door vrouwen betaalde klokken(spellen) en aan vrouwen opgedragen partituren. Hiermee kon ik een lijst samenstellen van vrouwen die (mogelijk) muziekmecenas waren geweest: een soort detectivewerk.

Over de vrouwen die uit dit onderzoek naar voren kwamen was veelal bitter weinig informatie te vinden, uitgezonderd de meeste stadhoudersvrouwen en (uitgeweken) vorstinnen. De geringe hoeveelheid aanwijzingen maakte de speurtocht des

1 Rosow 2005, p. 197-240.

2 Aldus Swillens 1934b, p. 200. Kunsthistoricus Piet Swillens schreef de relatief beperkte muziekcultuur in de Republiek toe aan ons natte klimaat en de zompige bodem.

te uitdagender. Dit boek maakt vele vrouwen zichtbaar die bijgedragen hebben aan het muziekleven tijdens de Republiek; hopelijk stimuleert deze informatie tot verder onderzoek.

Deze uitgave is het resultaat van mijn dissertatieonderzoek onder de deskundige en bezielende leiding van prof. dr. Albert Clement van de Universiteit Utrecht (werkzaam aan University College Roosevelt) en prof. dr. Ton Koopman, emeritus hoogleraar in Leiden, waarvoor ik hen veel dank verschuldigd ben. Vele mensen hebben mij daarnaast met hun expertise geholpen in mijn zoektocht; hun hulp was onontbeerlijk. Graag noem ik hier: dr. Désirée Staverman, die de hele tekst heeft doorgenomen; Eline Holl, bibliothecaris van Ton Koopman; Paula Quint van het NMI; Fieke Julius en Elske Ouwehand van de KV; Ineke Huysman van het Huygens Instituut; Nina Geerdink (UU); Nadine Akkerman (UL); kunsthistoricus Anna Bianco en Silke Lange als steun en toeverlaat.

Wat specifiek de orgels betreft, bedank ik hierbij Victor Timmer, Hans Fidom, Dirk Molenaar, Peter van Kranenburg, Henk Verhoef, Maarten Seijbel, Jaap Jan Steensma, Jacques van Rensch en Frans Jespers. Bij de partituren-zoektocht is geholpen door Simon Groot, Rudolf Rasch, Helen Metzelaar, René Seghers, Hans Algra, Bruno Forment en Aafke Bunt. Op het gebied van klokken(spellen) heb ik informatie gekregen van Luc Rombouts, Heleen van der Weel, Laura Meilink-Hoedemaker en Gerrit Kouwenhoven. Daarnaast hebben nog vele anderen mij geholpen bij het oplossen van allerlei (kleinere) onduidelijkheden, onder wie John Wigmans, Ko Groot, Dagmar Tengbergen, John Roberts, Richard King, Els Kloek, Redmer Alma, Kees Zandvliet, Remy Syrier, Jaap de Haan, Jacqueline Letzer, Mariska Krikken, Saskia Wieringa, Johan Giskes, Rutger Helmers, Femke Deen, Susanne Rode-Breyman, Joanna Marschner, Lidewij Nissen, Pierre Even, Dorothee Sattler, Helen Coffey, Jill Bepler, Dagmar Hirschfelder, Marianne van der Veer, Marieke Abels en de dames en heren van het promovendigroepje van de UU, die deels meegelezen hebben. Dat mijn onderzoek in boekvorm is uitgegeven bij de AUP in een iets meer verhalende vorm is mede te danken aan Anja van Leusden, uitgever bij de AUP, en redacteur Sarah de Waard, die mij hierbij zeer deskundig begeleiden.

Inleiding

Cultural artifacts and practices, works of art, are perhaps the most valuable belongings of a civilization, treasures to possess, share, and preserve. It matters to whom they belong and who is empowered to speak about them. It matters about whom they speak, and what they say.

Ruth Solie¹

Heldhaftige vrouwen

In het Toscane van de zeventiende eeuw krijgen een moeder en een grootmoeder in 1621 de voogdij over een nog minderjarige groothertog. Nu de mannelijke lijn even is onderbroken, besluiten ze dat de onderwerpen in de muziekspelen moeten worden aangepast aan de actuele vrouwelijke heerschappij en bovendien de lof mogen zingen over de heldendaden van vrouwen. Dat ze daarbij tactisch te werk moeten gaan en om geen aanstoot te geven enkel heldhaftige vrouwelijke heiligen ten tonele kunnen voeren, doet niets af aan het gegeven.²

Dit beschrijft aartschertogin Maria Magdalena van Oostenrijk (1589-1631) (afb. 1) en groothertogin Christine de Lorraine (1565-1637), moeder en grootmoeder van groothertog Ferdinando II. Zij heersten na de dood van Maria's echtgenoot Cosimo II de' Medici van 1621 tot 1628 samen als voogdes over Toscane. Gedurende zeven jaar draaiden opera's, toernooispelen en heiligendrama's om verhalen over heldhaftige vrouwen.³

- 1 Ruth Solie, 'Introduction: on "difference"', *Musicology and difference. Gender and sexuality in music scholarship*, ed. Ruth Solie (Berkeley 1993), p. 1-20, hier p. 20.
- 2 Rosow 2005, p. 218f. Rond deze tijd, in de zestiende en zeventiende eeuw, werd het recht van vrouwen om in het openbaar te spreken sterk betwist; hun publieke rol was onderwerp van een intensief debat. In deze periode was zwijgzaamheid, na kuisheid (waaraan het sterk gerelateerd was), een van de deugden die vrouwen geacht werden te bezitten (Harness 2006, p. 11).
- 3 Rosow 2005, p. 218. Harness (2006) heeft een groot deel van haar boek aan dit bekende duo gewijd. Over de keuze van onderwerpen schrijft ze: '[...], Maria Magdalena turned to subjects that could both assert women's political rights and provide a spiritual basis for that legitimization, namely, the numerous



Afb. 1 Justus Sustermans, *Maria Magdalena van Oostenrijk* (met haar oudste zoon?) (circa 1623), olieverf op canvas, 129 x 168 cm. Flint Institute of Arts Flint (USA).

Een voorbeeld hiervan is de Salvadori-Gagliano opera *La Giuditta* (Judith) (afb. 2), opgevoerd tijdens het politiek moeizame bezoek van de neef van paus Urbanus VIII, kardinaal Francesco Barberini, in 1626. De relatie van de De' Medici met de paus was sinds 1623 zwaar onder druk komen te staan na diens pogingen om de stad Urbino te annexeren. Een verdere complicerende factor was de wens van de aartshertogin dat de paus haar broer zou steunen in diens oorlog tegen de protestanten.⁴

De Amerikaanse musicologe Kelley Harness stelt dat het vrijwel onmogelijk is dat Maria Magdalena, met haar slimme gevoel voor propaganda, de symbolische potentie van het uitvoeren van deze opera niet heeft ingezien.⁵ Daarnaast gaven zij en Christine de Lorraine de vrouwelijke componist Francesca Caccini (een van Gulio Caccini's dochters) opdracht om een *balletto* te maken. In dat stuk, gebaseerd op het bekende verhaal van *Orlando furioso*, wordt het vrouwelijke standpunt sympathieker voorgesteld.⁶

In de landen rond de Republiek zijn in de zeventiende en achttiende eeuw meer voorbeelden te vinden van vrouwelijk muziekmecenaat. De katholieke Catharina de Bragança (1638-1705), afkomstig uit Portugal, werd in 1662 de echtgenoot van Charles II van Engeland. Zij ontpopte zich tot muziekmecenas om een eigen culturele identiteit te ontwikkelen en zich met haar groep getrouwen te onderscheiden van de verderende vruchtbaarheid van de maîtresses van haar echtgenoot, de hertoginnen van Cleveland en Portsmouth.⁷ Eind 1662, begin 1663 zou Catharina een *masque* hebben

exemplary women who populate the bible and hagiography – women who drew their power and authority directly from God' (Harness 2006, p. 41).

- 4 Harness 2006, p. 111f. Zie verder over deze opera: Harness 2006, p. 111-141. Christine de Lorraine was via haar grootmoeder van moederszijde, de koningin-weduwe van Frankrijk Catherine de' Medici en haar schoonvader Cosimo I, gerelateerd aan de Medici-dynastie (Harness 2006, p. 16f.).
- 5 '[...]: this Judith is at once the militant church decapitating heresy, the spirit of Florence protecting its interest, and a strong and clever young widow capable of defeating a seemingly more powerful man' (Harness 2006, p. 128). Door Holofernes te onthoofden bevrijdt Judith haar stad van de belegeraar. Zij demonstreert hier haar intelligentie en daadkracht versus militaire (over)macht. Verdere informatie over het fenomeen Judith geeft Margarita Stocker, *Judith sexual warrior. Women and power in Western culture* (Londen 1998).
- 6 Rosow 2005, p. 218f. Francesca Caccini's *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1625) vertelt het bekende verhaal van *Orlando furioso* op een ongewone manier, 'by using pitch-centres to contrast the male perception of the sorceress Alcina with a more sympathetic female viewpoint', aldus Rosow. Zie ook Harness 2006, p. 152-173; Cusick 1993, p. 281-304; Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici court: music and the circulation of power* (Chicago/Londen 2009). Drie maanden nadat Ferdinando de troon had ingenomen werd Marco da Gagliano's pastorale opera *La Flora* uitgevoerd ter ere van het huwelijk van Ferdinando's zus Margherita met hertog Odoardo Farnese van Parma (oktober 1628). In deze opera geeft een sterke Venere de macht aan haar zoon Amore. Hiermee werd allegorisch de machtswisseling in Florence van de vrouwelijke naar de mannelijke lijn weergegeven. Zie Harness 2006, p. 180-195 en haar artikel 'La Flora and the end of female rule in Tuscany', *Journal of the American Musicological Society* 51/3 (1998), p. 437-476.
- 7 Catherine zelf kon haar 'royal duty', het baren van een nakomeling, niet volbrengen (Campbell Orr 2002, p. 11).



Afb. 2 Artemisia Gentileschi, *Judith en Holofernes* [uitsnede] (1620-1621), olieverf op canvas, 62,5 x 199 cm. Uffizi Gallery Florence.

bedacht en gesponsord.⁸ Het is niet ondenkbaar dat ze in de loop der jaren een belangrijk aandeel heeft gehad in meer *masques*.⁹ De Queen's Chapel in St. James's Palace, de kapel van Catharina, was volgens tijdgenoten de beste plek in Londen om Italiaanse muziek te horen. De musici stonden onder leiding van Giovanni Sebenico en Giovanni Battista Draghi. Dankzij Catharina veranderde de muzikale smaak in Londen, die voor die tijd was georiënteerd op Frankrijk, in de jaren tachtig in een voorkeur voor de Italiaanse muziekstijl.¹⁰ Het was de muziek in Catharina's kapel die de nog jonge Henry Purcell (1659-1695) inspireerde tot het componeren van zijn eerste set triosonates, die hij in 1683 publiceerde, 'a just imitation of the most famed Italian masters'.¹¹

8 Walking 2017, p. 32ff. Hij verwijst naar Anthony Hamilton, vert. Abel Boyer, *Memoirs of the life of count de Grammont: containing, in particular, the amorous intrigues of the court of England in the reign of King Charels II* (Londen 1714), p. 116-131.

9 Walking 2017, p. 59-70. Hierin wordt de *Queen's masque* van 1671 besproken.

10 Corp 2002, p. 59f. Zie ook Peter Leech, 'Musicians in the catholic chapel of Catharine of Braganza, 1662-92', *Early Music* 29 (2001), p. 570-587.

11 Corp 2002, p. 60.

Een weduwe die veel belang stelde in muziek was Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel, hertogin van Saxe-Weimar (1739-1807; *afb.* 3). Vanaf haar negentiende was zij regentes over haar twee zoons Carl August en Friedrich Ferdinand. Toen haar oudste zoon Carl August volwassen werd, verlegde ze haar aandacht zo succesvol naar artistieke en intellectuele inspanningen dat Weimar bekend werd als Musenhof, zowel in literair als muzikaal opzicht. Zij componeerde zelf, speelde onder andere klavecimbel en forte piano en nodigde bekende musici uit naar Weimar.¹²

Muziekmeccenaat in de landen rond de Republiek

De voorgaande voorbeelden illustreren duidelijk hoe invloedrijke vrouwen muziek en theater konden inzetten om hun machtspositie te verdedigen en te rechtvaardigen. Maar muziekmeccenaat van vrouwen kon ook andere, meer subtiele vormen aannemen, en het doel was lang niet altijd de heersende opvattingen te trotseren. Uit een eerder inventariserend onderzoek blijkt dat in ieder geval meerdere vorstelijke vrouwen een privé-orkest onderhielden.¹³ Wanneer dat te kostbaar was, hadden ze een aantal musici in dienst of huurden ze deze regelmatig in voor muziekkuitvoeringen of het schrijven van composities, vaak opera's. Dit resulteerde dikwijls in indrukwekkende en prestigieuze opvoeringen. Het was in die tijd echter ook gebruikelijk dat een musicus een compositie (vrijblijvend) opdroeg aan een rijk of adellijk persoon, in de hoop op een financiële schenking en/of protectie.

Een andere vorm van muziekmeccenaat was het (mede) oprichten of ondersteunen van een operahuis of concertzaal, zoals Christina van Zweden (1626-1689) in Rome deed. Na haar abdicatie bekeerde zij zich tot het katholicisme en hield van 1655 tot 1689 hof in die stad. Dankzij haar contacten met de paus kon in 1671 het eerste publieke operahuis van de stad worden geopend, het *Teatro Tordinona* (ofwel *Tor di Nona*).¹⁴ Wat minder in het oog springend meccenaat was het ondersteunen van de muziekeducatie van derden en de aankoop van instrumenten voor derden of voor een publieke ruimte.

Wat het doel van het meccenaat was, hing af van de positie van de vrouw. De bevordering van de eigen machtspositie (als koningin, keizerin, regentes), zoals bij Maria Magdalena van Oostenrijk en Maria Theresia van Oostenrijk, is een heel opvallende vorm van muziekmeccenaat.¹⁵ Een andere belangrijke drijfveer was het verwerven van een eigen identiteit in competitie met broers of zussen, of minnaressen, zoals bij

12 Garvey Jackson 2001, p. 125f. Haar grootste composities waren twee *Singspielen* op libretti van Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) (Burkholder *et al.* 2014, p. 433).

13 Van Amerongen 2016.

14 Stephan 2016; De Lucca 2011, p. 388f.; Bjurström 1966, p. 88-112. Het theater werd in 1674 alweer gesloten. Zie ook: Eugene J. Johnson, 'Teatro di Tordinona in Rome, Queen Christina of Sweden, and Carlo Fontana', *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and Baroque Italy* (Cambridge 2018), p. 254-276.

15 Kelley Harness' uitvoerige studie naar het (muziek)meccenaat onder het regentschap van Maria Magdalena laat zien dat 'women who exercised real politic authority, such as the Florentine regents,



Afb. 3 Johann Ernst Heinsius, naar Johann Georg Ziesenis, *Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel* (1780), olieverf op canvas, 93,2 x 72,2 cm. Goethe-Haus Frankfurt am Main.
Foto: © Ursula Edelmann, Artothek.

Catharina de Bragança. Maar de versterking van een (representatief) programma dat met de echtgenoot werd gedeeld kon ook een belangrijk doel zijn. En los van de boodschap die de muziek bevatte, kon de sponsoring van een kwaliteitsorkest of een getalenteerd componist een hof of een adellijke familie veel prestige opleveren.

Vrouwelijke muzikmecenassen waren hoofdzakelijk rijke weduwen, met name van vorsten of keizers, regentessen, of (voor bijna de helft) getrouwde vrouwen. Deze laatsten ondersteunden de muziek door invloed uit te oefenen op de keuzes van hun echtgenoot als mecenas ('potentiële mecenas of gebruiker'), of beschikten over een (eigen) budget voor niet-huishoudelijke zaken (of beide).¹⁶ Spaanse voorbeelden hiervan zijn Elizabeth Farnese (1692-1766) en María Bárbara de Bragança (1711-1758), echtgenotes van respectievelijk Philip V (regeerperiode 1700-1746) en Ferdinand VI (regeerperiode 1746-1759), die veel geld besteedden aan theater en muziek. Beide vrouwen hadden een grote invloed op hun echtgenoten. Met name María Bárbara was zelf ook een zeer toegewijd musicus; Domenico Scarlatti (1685-1757) was tientallen jaren haar muziekleraar.¹⁷ In 1746 werd Farinelli de regisseur van de hofmuziek en het theaterleven. De opera-uitvoeringen op de Buen Retiro en het theater van Aranjuez werden legendarisch in muziekminnend Europa. Nog somptueuzer waren de buitengewone festiviteiten die María Bárbara voor de koning en het hof organiseerde op de rivier de Tagus bij Aranjuez. Aan dit alles kwam bij haar dood abrupt een einde.¹⁸

Een klein gedeelte van de vrouwelijke muzikmecenassen bestond uit (nog) ongetrouwde volwassen vrouwen en bemiddelde vrouwelijke kloosterlingen. In aanvulling op het geschreven woord werd in kloostergemeenschappen vaak intensief gebruik gemaakt van zowel visuele kunst als muziek voor de expressie van de vrouwelijk devotie en voor de contacten met de buitenwereld. Dit strekte zich uit tot buiten

had both the most pressing need to convey images of themselves and the means to pay for it. Like their male counterparts, women commissioned or otherwise sponsored works that both reflected and helped construct their status within contemporary hierarchical social structures' (Harness 2006, p. 8). Dit was vooral belangrijk omdat zulke vrouwen aangetrouwd waren in de regerende familie, waardoor hun loyaliteit aan hun nieuwe vaderland ter discussie kon staan (Marshall 2006, p. 118).

16 Van Amerongen 2021, p. 48. Het is lastig om de activiteiten van vrouwen geïsoleerd te bekijken, beargumentteert Roger Crum, zeker als het geen weduwen zijn, omdat het voor een getrouwde vrouw vaak moeilijk was om zelfstandig te handelen. Maar ook al is het duidelijk dat de man heeft betaald, dan wil dat nog niet zeggen dat de echtgenote geen belangrijke invloed kan hebben uitgeoefend op het object of optreden dat voor haar is bedoeld. Hiermee introduceert Crum het concept van potentiële mecenas of potentiële gebruiker (Wilkins 2001, p. 6). Zie verder Roger J. Crum, 'Controlling women or women controlled? Suggestions for gender roles and visual culture in the Italian renaissance palace', *Beyond Isabella: secular women patrons of art in renaissance Italy*, ed. Sheryl E. Reiss, David G. Wilkins (Kirksville 2001), p. 37-50. Zie ook de dissertatie van Douwe J. Elshout, *De moderne museumwereld in Nederland: sociale dynamiek in beleid, erfgoed, markt, wetenschap en media* (2016) over modern mecenaat, waarbij vaak echtparen een rol spelen, maar de vrouw dikwijls de initiatiefnemer is (mondelinge mededeling Elshout d.d. 11-04-2018).

17 Van Amerongen 2021, p. 48. Raggi 2017; Kirkpatrick ²1983, p. 78f.; 109; 137f.

18 Noel 2004, p. 178f. Zie verder Noel 2004, p. 155-185.

de kloostermuren.¹⁹ Hierbij zijn de vrouwenkloosters van Italië vrij bekend. Zo kan verwezen worden naar het Monasterio di Santa Croce (*La Crocetta*) in Florence. Hier woonden diverse dochters van De' Medici, waardoor het bijna een verlengstuk leek van het hof van Florence.²⁰ Onder meer hofcomponist Marco da Gagliano en dichter Jacopo Cicognini creëerden geestelijke drama's voor het klooster. Met onder andere het sponsoren van muziek voor stem en instrumenten op de belangrijke feesten van het klooster trachtten de nonnen de mogelijke canonisatie van de oprichtster, Domenica da Paradiso (1473-1553), te beïnvloeden.²¹

Vrouwelijke muzikmecenassen hadden vaak een erudiete opleiding genoten en muziekles gekregen. Soms componeerden ze zelfs. Daarnaast waren ze doorgaans afkomstig uit een familie met een traditie in (muziek)mecenaat.²²

Over het vrouwelijk muzikmecenaat in de zeventiende en achttiende eeuw is in het buitenland vooral de laatste decennia vrij veel gepubliceerd. Met name het onderwerp muziek en vrouwen/gender staat dikwijls nadrukkelijk op de agenda.²³ In Nederland is uit deze tijdsperiode, waarbinnen de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden valt (1579-1795), echter weinig over dit onderwerp bekend.²⁴ De vraag is of dergelijk muzikmecenaat ook hier heeft plaatsgevonden.

Mecenaat gedefinieerd

Voor er dieper wordt ingegaan op het muzikmecenaat in de Republiek moet eerst duidelijk worden wat in dit boek onder de term 'muzikmecenaat' wordt verstaan. Zoals te verwachten is er geen eensluidende definitie van (muziek)mecenaat te vinden. Kunsthistoricus Bram Kempers, gespecialiseerd in kunstmecenaat, geeft in een overzichtsartikel de volgende beschrijving:²⁵

19 Cusick 1994, p. 348.

20 Harness 2006, p. 282-286.

21 Harness 2006, p. 10; 224-281. Zij merkt hierover op: 'The situations of the female regents in the 1620s [Maria Maddalena en Christine de Lorraine in Florence] and the nuns of the Crocetta in the 1580s and 1590s are similar, not just that in both situations women were recognized as patrons, but also that these women communicated to an outside, largely male audience through the works they commissioned. [...], the Crocetta's sudden decision to celebrate its principal feasts with concerted music could not have passed unnoticed [voor de burgers van Florence] and would have rendered the convent church much more similar to several of the city's larger, male religious establishments' (Harness 2006, p. 11; 289-292).

22 Wilkins concludeert uit de bijdragen aan het boek *Beyond Isabella*, over wereldlijke vrouwen als kunstmecenassen in de veertiende tot de zestiende eeuw in Italië, dat deze vrouwen vaak een traditie voortzetten als kunstmecenas of werden geïnspireerd door voorbeelden uit vroegere tijden of vrouwelijke tijdgenoten (Wilkins 2001, p. 2). Zie ook Lawrence 1997, p. 15.

23 Zie voor een historiografisch overzicht van belangrijke publicaties over vrouwelijk muzikmecenaat in de landen rond de Republiek Bijlage 1. Uiteraard is deze opsomming lang niet volledig.

24 Hierna afgekort tot Republiek der Nederlanden of Republiek.

25 De beroepsverwijzing wordt in dit boek standaard in de mannelijke (of neutrale) vorm geschreven; in die gevallen waarin het een vrouw betreft, dient de term als zodanig te worden geïnterpreteerd.

Kenmerkend voor mecenaat is onderling overleg over inhoud, stijl en genre van het kunstwerk in een persoonlijk contact tussen kunstenaar en de partij die betaalt voor het kunstwerk, al of niet via een bemiddelende derde partij. Honorering hoeft niet tot betaling in geld beperkt te blijven en kan zich uitstrekken tot een uitwisseling van gunsten en diensten. Aan de ene kant van het spectrum van mecenaatsrelaties staat de incidentele opdracht, aan de andere de duurzame relatie.

Kempers stipuleert bovendien dat er in de regel enig statusverschil tussen mecenas en kunstenaar bestaat.²⁶ Een andere term die vaak wordt gebruikt is *patronage*.²⁷ De studie van Kempers laat zien dat er al discussie bestaat over de precieze definitie van beide termen vanaf het moment dat ze in gebruik zijn genomen. Hij concludeert '[...] dat de transformatie van een normatief begrip uit het literaire Latijn tot een modern wetenschappelijk begrip weinig gelukkig is verlopen.'²⁸ Daarnaast wordt zo nu en dan de (Engelse) term '*matronage*' gebruikt voor vrouwelijk mecenaat.²⁹

In dit boek wordt gefocust op vrouwen die muziekliefhebbers waren en vanuit die gedachte geld en/of protectie schonken. Het doel hiervan was de muziek te bevorderen of de persoon die muziek maakte te ondersteunen. Kenmerken van dit mecenaat zijn (1) vrijgevigheid of honorering die van een (2) verhoudingsgewijs behoorlijke omvang is en die (3) bestemd is voor de bevordering van kunst en cultuur.³⁰ In een aantal gevallen zal, naast de passie voor muziek, een politieke en/of statusverhogende factor meegespeeld hebben voor de mecenas.³¹

Het muziekleven in de Republiek

Over het muziekleven in de Republiek der Nederlanden wordt vaak nogal geringschattend gesproken. Kunsthistoricus Piet Swillens schreef de relatief beperkte muziekcultuur in de Republiek toe aan de kleiige bodem, de grauwe luchten en de schrale

26 Kempers 1998, p. 268f. In tegenstelling daarmee noemt hij de 'markt'; daaronder verstaat hij de handelswijze waarin kunstenaars min of meer gestandaardiseerde producten maken in afwachting van kopers, zonder vooraf directe richtlijnen van hen te ontvangen. Opdrachtkunst was kostbaarder en prestigieuzer dan kunst die voor de markt werd gemaakt (zie ook Kempers 1987, p. 354, n. 15).

27 Zoals bijvoorbeeld gebruikt door Nina Geerdink in haar boek over de dichter Jan Vos naar analogie van de Engelse theorievorming (Geerdink 2012).

28 Kempers 1998, p. 265ff.

29 Sinds het symposium '*Matronage: women as patrons and collectors of art, 1300-1800*', georganiseerd door Cynthia Lawrence aan de Temple University in Philadelphia in 1990, duikt deze variatie vaker op. De Engelse term '*patron*' is afgeleid van het Latijnse *patronus* (beschermer van klanten of afhankelijken) welke, op zijn beurt, afgeleid is van *pater* (vader) en dus een mannelijke term is (Reiss 2013, p. 434 en n. 27).

30 Geïnspireerd op Grapperhaus/Hemels 2010, p. 14.

31 Zie voor een definitie van mecenaat onder andere ook Rasch 2018a[6], p. 4; Steenbergen 2008, 'woord'; Grapperhaus/Hemels 2010, p. 14; Helleke van den Braber, *Van maker naar mecenas (en weer terug)*. *Over giftuitwisseling in kunsten* [bij haar aanvaarding van de leerstoel Mecenaatstudies aan de Universiteit Utrecht op 19-01-2021] (Utrecht 2021).

winden.³² Anders dan in bijvoorbeeld Engeland, Frankrijk, Italië en de Duitse staten, waar talrijke edellieden en rijke burgers muzikaal personeel in dienst hadden, was dit in de Republiek maar een enkele keer het geval. De vraag of dit voortkwam uit een gebrek aan middelen of uit een gebrek aan directe behoefte is moeilijk te beantwoorden. Vermoedelijk speelden beide factoren een rol.³³

In de zeventiende en achttiende eeuw kenden veel Europese vorstenhoven een bloeiende muziekcultuur. Hoogtijdagen en festiviteiten werden opgeluisterd door speciaal voor die gelegenheid gecomponeerde werken. De situatie in de Republiek is niet helemaal vergelijkbaar; de gewesten werden immers bestuurd door stadhouders, niet door vorsten. Maar vanwege hun afkomst uit het Duitse adellijke huis van de graven van Nassau en de gebleken praktische of wettelijke erfelijkheid van hun ambt, werden stadhouders toch als een soort staatshoofd gezien. Zij probeerden daarom een hofhouding met passende allure in te richten, waarin muziek een wisselende plaats innam.³⁴

De zwaartepunten van het muziekleven bevonden zich in Den Haag en Amsterdam. Het relatief kleine Den Haag was belangrijk vanwege het stadhoudelijk hof en haar uitstraling. Het diplomatieke korps en de federale instellingen, zoals de Staten-Generaal, zorgden voor verdere impulsen in het Haagse muziekleven.³⁵ Amsterdam, in de achttiende eeuw veruit de grootste stad in de Republiek, was het centrum van economische activiteit en internationale contacten, waar de kunsten floreerden, gefinancierd door rijke kooplieden.³⁶ Daarnaast kende ook Leeuwarden een stadhoudelijk hof, waar ook een zeker muziekleven bestond.

In de Republiek bestond een ruim aanbod van gedrukte muziek. In de achttiende eeuw verspreidden de Amsterdamse muziekuitgeverijen muziekboeken uit binnen- en buitenland over de Republiek en geheel Europa.³⁷

In de 'Gouden Eeuw' werd veel muziek bedreven in huiselijke kring.³⁸ Bijzonder geliefd waren, ook bij de minder gegoede standen, de liedboekjes, een typisch Hollands verschijnsel.³⁹ Daarnaast stond de Republiek bekend om de muziek in de publieke ruimte. Daar klonken de torenklokken en klokkenspellen, speelden orgels,

32 Swillens 1934b, p. 200. Hij schrijft: 'De Renaissance had bij haar "blijde inkomste" in de Nederlanden vele schoone bloemen vanaf hare zegenwagen uitgestrooid en daaruit ontsproten onder meer de Collegia Musica. Doch zij zouden hier niet tot dien spiritueelen wasdom komen als in het zonnige Italië. Daarvoor was de bodem te veel klei, waren de luchten te grauw en de winden te schraal. Achter de smalle duinrand langs de Noordzee had zich het zaad, ontwikkeld tot een "Hollandsche tuin", die geheel andere bloementooi liet zien dan die der humanisten in het Zuiden. Zij herinnerde aan den klassieken bodem door iets in haar uiterlijk, in den vorm, doch in wezen was zij wel zeer verschillend.'

33 Rasch 2018a[6], p. 20.

34 Rasch 2018c, p. 30.

35 Rasch 2018a[2], p. 3; Scheurleer 1909, p. 108f.

36 Metzelaar 1999, p. 29; Rasch 2018a[2], p. 3.

37 Barents-Vermeer 2002, p. 242.

38 De benaming 'Gouden Eeuw' is sinds 2019 een controversiële term. Daarom wordt deze tussen aanhaalingstekens geschreven.

39 Veldhorst 1998, p. 372.

werden mensen vermaakt door (stads)speellieden, of konden ze in de kerk, die als openbare wandelplaats fungeerde, een orgel horen spelen.⁴⁰

De welgestelden in de Republiek hadden ook een grote belangstelling voor muziek. Veel leden van deze kringen waren fervent amateurmusicus, in een redelijk aantal gevallen zelfs componist. Zij betaalden musici voor muzieklessen aan henzelf en aan hun kinderen, om *collegia musica* aan huis te leiden en te begeleiden, om muziek en muziekinstrumenten aan te schaffen en te onderhouden, enzovoorts.⁴¹ Soms gaven ze geld wanneer een componist een muziekwerk aan hen opdroeg. Maar ze namen vrijwel nooit musici in dienst.⁴²

De meeste meisjes uit gegoede families in de Republiek kregen, als onderdeel van hun educatie, muziekles van een privéleraar (*afb. 4*). Mannen en vrouwen musiceerden in het Europa van de zeventiende en achttiende eeuw vaak samen op informele basis. In de publieke sfeer waren vrouwen echter ook muzikaal beperkt in hun bewegingsvrijheid.

Stand van kennis

Het is duidelijk dat enkel bepaalde categorieën vrouwen de mogelijkheid hadden om muziekmecenas te zijn. Dat was afhankelijk van zowel hun positie als hun financiële mogelijkheden. De vraag is, of in de Republiek ook sprake was van mecenaat zoals in het buitenland. Wat is al bekend over vrouwen die mogelijk als muziekmecenas optraden in de Republiek?

Musicoloog Helen Metzelaar schrijft dat vrouwelijke amateurmusicus een significante rol speelden in het ondersteunen van componisten in de Republiek, maar haar bewijzen zijn wat karig. Ze verwijst naar een beperkt aantal aan vrouwen opgedragen partituren en enkele intekenlijsten waar veel vrouwen op voorkomen.⁴³ Vrouwen die in de Republiek financieel (en cultureel) de mogelijkheid hadden muziekmecenaat te bedrijven waren stadhoudersvrouwen, rijke koopmansvrouwen, adellijke dames en mogelijk andere rijke, handelingsbekwame vrouwen, zoals weduwen, echtgenotes van regenten, ambassadeursvrouwen en (rijke) religieuze vrouwen.⁴⁴

Er zijn verschillende adellijke vrouwen bekend die musiceerden, en zelfs enkelen die componeerden. Het bekendste voorbeeld daarvan is Belle van Zuylen ofwel Isabella Agneta Elisabeth van Tuyll van Serooskerken (1740-1805). Vaak waren deze vrouwen lid van muzikale families, zoals de Van Wassenaers, de Van Reedes en de Bentincks.

40 Scheurleer 1909; Balfoort 1938 [21981]; Grijp 2002; Rasch 2018a, 2018b en 2018c.

41 Deze *collegia musica* bestonden gewoonlijk uit niet meer dan vijftien à twintig leden die, meestal onder leiding van een 'meester', in besloten kring muziek met elkaar maakten, aanvankelijk om beurten bij de leden aan huis, spoedig echter in een door de stad ter beschikking gestelde lokaliteit (Balfoort 21981, p. 21).

42 Rasch 2018a[6], p. 20. Met welgestelden worden de hoogste burgerlijke standen (regenten, kooplieden, geleerden enz.) en alle adellijke standen daarboven bedoeld.

43 Metzelaar 1999, p. 43f.

44 Van Amerongen 2016.