DE NEDERLANDSE ORGELLUIKEN EN HUN BIJBELSE HISTORIËN[[1]](#endnote-2)

Het moet een indrukwekkend gezicht zijn geweest wanneer de organist de luiken van zijn instrument langzaam opentrok. Als in een immense juwelenkist kwam het cieraet, met zilverglanzende en gebosseleerde, vergulde frontpijpen langzaam in het zicht. De reputatie van eigenaren en opdrachtgevers van het orgel zal even indrukwekkend geschitterd hebben als deze fronten. Bij zoveel vertoon zal men de leerzame bijbelse historiën op de luiken ter weerszijden van de kas als een moreel tegenwicht hebben gezien. In meer opzichten vormden de beschilderde orgelluiken een schild tegen verval.

In 1533 werd voor het orgel in de Nicolaikerk te Utrecht de hulp ingeroepen van een or­gelmaker om een aantal orgelpij­pen weer te doen spreken [..] die met peyn gestopt waren, alsoe van bo­ven wt wulfsel overmits metselrye, calck ende steen daer in ghevallen was, ende oeck eens­deels van den rotten ghebeten ende gestopt waren alsdan we­derom te accor­deren. Kruipend en vlie­gend ongedierte waren de ongenode gasten die het orgel be­vuilden, ontstemden en vernietigden. Vleermuizen en vogels vlogen vrij in en uit de al­tijd geopende kerkgebouwen en neste­lden zich in de voor dat doel zo aantrekkelijke kas, zoals ook de ratten en muizen dat deden, die dan bovendien aan het houtwerk of aan het leer van de bal­gen en wind­ka­nalen vra­ten of pijpen om­stootten. Vervuiling kwam ook vanuit de kerkruimte en van buiten, zoals kalk en gruis van de gewelven boven het instrument, stof door het begraven van de do­den bin­nen het kerkgebouw en het stof, zand en gruis, dat door deuren en ramen binnen­kwam.

De vroegst genoteerde aanbeveling het ge­voelige mechaniek en het kostbare pijpwerk te beschermen stamt uit de twaalfde eeuw. Men diende een hou­ten staketsel in modo domunculae, in de vorm van een huis, met een zware stof te bekleden. Deze kap hing aan een touw vanaf het gewelf over het instrument en de organist kon het via een katrol om­hoog trekken en na het spelen er weer overheen laten zakken. In inventaris­lijsten en ­rekenin­gen in kerkboeken vanaf de veertiende eeuw zijn aanwij­zin­gen te vin­den van al dan niet be­schilderde stoffen omhulsels voor orgels, die in deze constructie of als gordijnen om of voor het instrument hingen.

De oudste Nederlandse orgelluiken traceren we in een contract uit 1458 tussen orgelbouwer Adriaen Pietersz. en de kerkmeesters van de Oude Kerk in Delft. Bij de uit­gebreide renovatie van het orgel moest de orgelbouwer de oude doren, mogelijk uit 1384, terug plaatsen: niet alleen zal men aan de voorstellingen gehecht zijn geweest, deze ruim viereneen­halve meter hoog geschatte luiken opnieuw laten maken en schilderen zou bijzonder kostbaar zijn.

In de eerste monografie over orgelbouw in 1511, geschreven door Arnolt Schlick, werd het gebruik van linnen al aanbevolen voor orgelluiken, die daardoor geluidloos en eenvoudig te sluiten zouden zijn, in tegenstelling tot houten panelen, die uitzakten, moeilijk te openen en te sluiten waren en de pijpen lostrilden.[[2]](#endnote-3) De stof werd bevestigd op een raamwerk van stijlen, dorpels en scho­ren en een enkele maal werden de ronde delen van massieve planken gevormd, die aan elkaar werden gelijmd. Vanwege de geringere afmetingen konden de luiken van het rugwerk en kleine orgels uit panelen of houten delen worden samengesteld. Uit de 15e en 16e eeuw zijn geen linnen orgelluiken uit de Nederlanden bewaard gebleven, hetgeen niet betekent, dat zij er niet waren: van de door Saenredam vereeuwigde monumentale, beschilderde luiken aan het orgel in de Sint Bavo te Haarlem is bekend, dat zij wel van dit materiaal waren vervaardigd. De oudst bewaarde linnen exemplaren stammen uit de 17e eeuw; van vroeger datum zijn de houten luiken, zoals die aan het Scheemda-orgel uit 1526. In de loop van de 16e eeuw groeien de orgelkassen uit tot veelvormige meubels, waarvoor complexe luiken met convexe, concave, vlakke en hoekigedelen rond de pijpgroepen op de segmentvormige en driehoekige plateaus ontstaan. Afhankelijk van de vormen van het orgelfront vervaardigden de schrijnwerkers met groot vakmanschap constructies met drie- tot zevenvoudige zwenkingen in het luik-oppervlak, die zij met lange smeedijzeren scharnieren aan een drager aan de kast ophingen. Een vernuftig systeem van touwen via katrollen zorgde voor een eenvoudige bediening: om zijn instrument te openen trok de organist aan touwen, direct of via een slinger die zich op het orgelbalkon bevond. Het touw liep via een katrol aan de kerkmuur, aan een zuil of aan het triforium naar een aanhechtingspunt aan de buitenkant van het luik. De touwen voor het sluiten zaten aan de binnenzijde van de luiken en liepen via katrollen aan het mid­den van de kas.[[3]](#endnote-4) Nog slechts drie organisten kunnen hun instrument op deze wijze openen en sluiten: die in de Maria Magdalenakerk te Goes, in de Sint Laurenskerk te Alkmaar en in de Westerkerk te Amsterdam. Nogal eens werden de touwen bij restauraties verwijderd, zoals in de Nieuwe Kerk te Amsterdam, waar de luiken van het hoofdorgel sinds de laatste restauratie door middel van een pneumatisch systeem worden geopend en gesloten. Bij kleine orgels worden de luiken met de hand of met pikhaken bediend.

De bewering, dat luiken werden aangebracht om het instrument te vrijwaren van de schommelingen in de relatieve luchtvochtigheid is gedacht vanuit de situatie die ontstond na de introductie van snelwerkende verwarmingen in kerken, in het begin van deze eeuw. De ruim­te­conditie in de kerken was vóór deze invoering bij­zonder goed: de kerken werden niet ver­warmd. De dikke, gestucte muren, die met een natuurlijke, niet afsluitende verf wa­ren gewit, namen het vocht eenvoudig op en stonden het weer af, zodat zij fungeerden als vocht- en tempe­ratuurbuffer. Hierdoor schom­melde de rela­tieve vochtig­heid wei­nig, hetgeen voor het orgel zeer gun­stig was.

Het ont­staan van luiken aan de kas kwam ook niet voort uit de behoefte de klankuitstraling te verbeteren. Zij hadden op dit gebied weinig toe te voe­gen aan de kracht van het orgel, zeker niet na de al vroege uitbreidingen van het blok­werk. Bovendien was het ze­ker de bedoe­ling dat de schilderingen op de bin­nenzijde van de luiken wer­den waargenomen, zodat een niet geheel geo­pende stand visueel onaan­trek­kelijk was. Wel werd in de loop der tijden enige symboliek aan de afsluiting van het orgel verbonden. In samen­hang met het li­turgische gebruik, waarbij in de middeleeuwen het al­taar en in later tij­den de kruis- en hei­ligenbeelden in de passietijd aan het gezicht werd ont­trokken door vastendoeken, werden de luiken gedurende de Goede Week ge­sloten ge­hou­den. Tijdens begrafenissen werd met gesloten gor­dijn of lui­ken ge­speeld. Tot in de eerste helft van de 18e eeuw werd op dank-, bede- en vastenda­gen niet op het orgel gespeeld. De gesloten lui­ken, die de vaak zo uit­bundige or­gelfronten bedekten, zullen aldus bijgedra­gen heb­ben tot een sfeer van inkeer op deze dagen.

De onderwerpen van het schilderwerk op de orgelluiken werden bepaald door degene die opdracht gaf tot de bouw van het orgel; voorstellingen werden niet zonder betekenis of bijbedoeling aangebracht. Zo verwijzen de wa­pens en/of de beelte­nissen van patroonheiligen op de vroege luiken veelal naar de adel en de rijke geestelijkheid, die het instrument uit eigen middelen in hun kerk lieten plaatsen. In de 15e eeuw werd de kostbare bouw van de orgels in de stadsparochiekerken langzamerhand een zaak van de stedelijke overheid. Talrijke overeenkomsten zien we ondertekend door stadsbestuurders en het was ook regelmatig de stad, die zorgde voor de materialen, waaronder de doeren en het kanyfas om den dueren mede te becleden of lynendoeck tot den doeren en overlegde met de schilder.

Vóór de Reformatie wer­den de meeste orgelluiken gheschildert met [..] ys­torien en persona­gen. Zo moes­ten te Delft in 1501 [..] die doe­ren vande groete Orghel [..] buyten en binnen, te weten van binnen mitter Historie inder rechter doire, daire David Goliam thooft off slaat, ende in dander doire dair David mittet hooft voir de Stadt die Maechden ghemoetet, ende van buyten mit­ter Historien van Tubal mit die Instrumenten van Musijke, als Orgel, harpen ende dierge­lijke [..]. Ook het con­tract tus­sen het stadsbestuur van Alkmaar en Caesar van Everdin­gen in 1643 bevatte de op­dracht [..] nopende het schilderen van het model vanden Triumfe van den Co: Saul [..].[[4]](#endnote-5) Tot aan de Reformatie zijn on­beschilderde of orna­mentaal be­schilderde exemplaren een uitzondering. De meeste luiken met een enkele bies, met or­namen­tale randen of met festoenen met muziekinstrumenten dateren van na de Reformatie. Omdat deze eenvoudige ornamentale randen en de meer uitgebreide historiën dan in gelijke mate voorkomen, is het de vraag, of hier alleen een calvinistische af­keer van beeldvorming binnen de kerken een rol heeft gespeeld. Men handhaafde bijvoorbeeld in de Pieterskerk te Leiden de voor-reformatori­sche voor­stelling van de Drieëenheid op de orgelluiken en verlichtte deze tot 1617 zelfs extra ten behoeve van de kerkgangers.[[5]](#endnote-6) Naast een al dan niet strenge over­tuiging van de op­drachtgevers zal de financiële positie mede bepa­lend zijn geweest in de keuze tussen een goedkope orna­mentale of een kostbare fi­guratieve beschildering.

Het laatste grote orgel met een klassiek-Hollands frontpatroon, uit 1719 in de Nieuwe Lutherse Kerk te Amsterdam, werd nog voorzien van luiken; bijbelse historiën werden er echter niet meer op aangebracht. Dat deed men voor het laatst in Goes na de restauratie in 1711, waarbij de oude luiken waarschijnlijk werden vervangen. Het laatste nieuwe orgel dat derhalve luiken met bijbelse historiën kreeg, was dat in de Nieuwe Kerk in Den Haag in 1702.

Een complex van factoren veroorzaakte het einde van de orgelluikentraditie. De zware basto­rens, die vanaf het laatste kwart van de 17e eeuw ter ondersteuning van de gemeentezang in het front werden geïntegreerd waren niet eenvoudig te omsluiten met luiken. Een tweede reden moet gezocht worden in de veranderende zeggenschap over het instru­ment in de loop van de 17e eeuw. Slechts in uiter­ste nood riepen de kerkenraden nog financiële hulp in van het stadsbestuur en gaven nu ook zelf opdracht voor de bouw van nieuwe in­strumen­ten. De rijke orgelfronten met gebos­seleerde en vergulde pij­pen, de drukke kas-orna­mentiek van de Noordne­derlandse renais­sance en de toevoeging van kostbare, be­schilderde or­gelluiken kwam in de 17e eeuw vooral voort uit het zeggen­schap van de stadsbesturen, die zich aan de overweldigende voor-reforma­torische orgelfronten hadden geconformeerd. De wedijver tussen de steden onderling om be­tere in­strumenten en nog kostbaarder kassen had daaraan bovendien niet weinig bij­gedragen. Constantijn Huygens had in zijn pleidooi voor het juiste gebruik van het or­gel al stelling genomen voor vereenvoudiging, die niet gunstig uitviel voor beschilderde orgelluiken. Bij ongebruyck van het orgel zag hij liever dat het instrument werd ge­sloopt. Hij voegde er ter be­krachtiging aan toe dat hij tenslotte ge­lukkig is met de witte muren van de kerk, dier beste cieraed d'eenvoudigheid is en dat men zich niet meer laat verlei­den deze met on­nutte maar be­schil­derde pan­neelen ende ver­gulde Fluyten kin­derachtig op te proncken. Deze uitdossing herinnerde hem te­veel aan het Paepschen Kerck-tuygh. Het was ook deze instelling, die - buiten het verlies van de oude beschilderde luiken door vergrotingen van de kassen - zorgde voor het verdwijnen van luiken.

De invloed via de noordelijke provincies, waar door de verwantschap met de Noordduitse or­gelcultuur in het laatste decennium van de 17e eeuw, al een voorkeur ontstond voor rijkgesneden wangen in plaats van luiken, breidde zich gedurende de 18e eeuw meer en meer over Nederland uit. Het was de laatste impuls, die de beschilderde afsluiting van het orgelfront verdrong.

Iconografie

Een van de meest intrigerende weergaven van een schil­derij binnen een schilderij is De Opstanding van Christus, geschilderd door Pieter Saenredam.[[6]](#endnote-7) Het is het rechterluik aan het verdwenen grote orgel uit 1463, dat aan de noorderkoormuur in de St-Bavokerk te Haarlem hing. Dankzij de schilders van kerkinterieurs krijgen we enigszins een indruk van de voorstellingen, die de orgelluiken sierden. De beeldprogramma's kwamen overeen met wat elders in Europa ook was te zien: (patroon)heiligen en christologische thema’s. Zo zag men in de Pieterskerk te Utrecht Petrus, de pa­troon­heilige van de kerk, in De roeping van Petrus, terwijl hij ook duidelijk herkenbaar figureerde in De verschijning op de berg Thabor, respectievelijk op het linker en rechter luik aan het hoofdwerk. Een tweede verschijning, die van Christus aan Maria Magdalena in de hof van Gethsemane, zag men op de rugwerkluiken. Vage figuren in nissen op de luiken van een aantal voor-reformatorische, 16e-eeuwse orgels die in de geschilderde kerkinterieurs zijn te onderscheiden, waren heiligen. Dit beeld komt overeen met de nog bestaande 15e- en 16e-eeuwse orgelluiken buiten onze grenzen, vooral in Italië, waarop dergelijke heiligen nog te zien zijn. Uit deze tijd stammen eveneens de onderwerpen: de annunciatie, de geboorte en de aan­bid­ding door de drie koningen, die in verband stonden met de eucharistieviering en de muziek die deze ondersteunde. De geschilderde episoden uit het leven van David vinden we in de eerste helft van de 16e eeuw echter alleen hier te lande.

David

In de Nieuwe Kerk te Delft schilderde Cornelis Scheveling in 1501 (aan de binnenzijde) van de luiken Davids ont­hoofding van Goliath en zijn glorieuze intocht in Jeruzalem. Tubal troonde, omringd door muziek­in­strumenten, op de gesloten luiken. In de Oude Kerk te Amsterdam zag men drie Davidscènes: de onthoofding van Goliath, de glorieuze intocht en de dans voor de ark, werk van Maarten van Heemskerk uit 1545.

Dat Davidvoorstellingen al vroeg het Nederlandse orgelfront sierden was het gevolg van een langzame verandering van het muzikale klimaat, die zich voltrok van een exclu­sief-geestelijke aangelegenheid naar een lofzang door leken. Broederschappen bekos­tigden kostbare ge­zangboeken, de compo­nisten en ver­luchters ervan waren perso­nen, die lagere wijdingen hadden ontvan­gen en wereldlijke zan­gers werden aangetrokken, die veelal ge­zamelijk door kerk en broe­der­schap werden bezoldigd. De kapitaal­krachtige stedelijke overheden stelden de dienst der zeven getijden in de kerken in en financierden deze en de para-liturgi­sche zang werd meer en meer door wereld­lijke zangers ten gehore gebracht. David was de patroon van de musici. Bovendien kwamen de psal­men ook onder het bereik van het volk middels de Souter­liedekens, psalmlie­deren in berijmde ver­taling op me­lodiëen van be­kende volksliedjes, die voor het eerst in 1540 wer­den uitgege­ven. De psalmist sierde de titelpagina's van de vele psalmuitgaven. De Davidsmuziek speelde een grote rol, in het gespro­ken en in het ge­zongen woord; de psalmen behoorden evenals de preek tot het evangelie, dat het we­zen van de nieuwe eredienst uit­maakte. Aldus lijkt de overgang naar de David-iconografie op de orgelluiken te zijn gegroeid vanuit de humanistische gezindheid en de populari­teit van de psalmen. De kerkelijke lofzang die gedurende de eucharistieviering samensmolt met de hemelse lofzang was de basis voor de christologische thema’s in de voor-reformatorische tijd. De aardse lofzang van de zo menselijke psalmist-koning kristalliseerde zich hier in de figuur van David op de luiken van het orgel.

Tot aan de 16e eeuw hadden Davids talrijke hoedanigheden evenzovele beelden geleverd: als vorst en psalmist diende hij tot embleem van de rechtvaardige, de uitverkorene, de deugdzame, de gelovige en de machtheb­ber. Vorsten lieten zich als wijze en heldhaftige portretteren met de trekken van deze bijbelse koning. Als ko­ninklijke harpspeler markeerde David titelbladen in psalteria, ge­zang- en gebe­denboeken en bijbels, waarbij een omgekeerde formele beïnvloeding had plaatsge­vonden: het Davidsbeeld ver­toonde overeenkomsten met de afbeeldingen van de tronende middel­eeuwse heersers. Op een letterlijke wijze werden de psalteria en bijbels geïllustreerd met episoden uit het leven van David. Bij psalmen, waarin Gods hulp werd gevraagd bij de overwinning van de (ook overdrachtelijk bedoelde) vijand, zag men bijvoorbeeld David, die Goliath overwon. Bij de boetepsalmen werd de berouwvolle, door God bestrafte David na zijn affaire met Bathseba afgebeeld.

In de 16e eeuw misten de diepgaande veranderingen op religieus en politiek gebied hun uitwerking niet op het Davidbeeld. Het oude repertoire werd uitgebreid met nieuwe, niet eerder in beeld gebrachte epi­soden en in platenbijbels werden nu ook morele onder­schrif­ten toegevoegd. Deze platen en ook los verkrijgbare gra­vures dienden nu als exem­pla voor per­soon­lijke stichting en lering. Deze morele interesse groeide gedu­rende de 17e eeuw uit tot een intense belangstelling voor de mense­lijke aspecten van de bij­belse historiën.

Tegelijkertijd groeide de overtuiging, dat de oud-tes­tamenti­sche verhalen contem­poraine gebeur­te­nis­sen en omstan­digheden weerspiegelden. Voor de voorvallen in huis, in de familie en in groter ver­band in stedelijke context zocht men verklaring in de hande­lingen van de oudtestamen­tische helden, rechters, koningen en profeten en van het volk van Israël. De geschilderde decoraties van de belangrijkste be­zoekers- en regen­tenver­trekken in de over­heids- en semi-overheidsgebouwen in deze eeuw - ook de stadskerken behoorden tot de openbare gebouwen - etaleerden bijbelse historiën, waarvan vooral de kwalitei­ten van de protagonisten in beeld kwamen. Deze decoraties getuigden dan van de ideolo­gie van de instel­ling en haar be­stuur en de essen­tie van het ver­haal spoorde de gebruiker van de ruimte en de bezoeker aan tot navolging en contemplatie. Uiteraard was het bij deze gang van zaken zo, dat deze bijbelse taferelen tevens het beeld weerspiegelden, dat de opdrachtgevers van zichzelf genoten.

De historiën op de orgelluiken ontkwamen niet aan deze ontwikkelingen. In de stadskerken waar de magistraat het voor het zeggen had vertonen de luiken deze kenmerken. De beelden uit Davids leven veranderden van een vaste psalm-illustratie tot stof voor innerlijke beschouwing voor gees­telijke en paro­chiaan, maar ook politieke motieven konden de drijfveer vormen voor de specifieke opbouw van een voorstelling, zoals in de Nieuwe Zijdskapel in Amsterdam of in de St-Laurenskerk in Alkmaar, of van een cyclus als in de Nieuwe Kerk in Amsterdam. Toen deze veelzijdige reflectie eenmaal het hoofddoel van de Davidluiken was geworden, voelde men zich vrij om ook andere voorstellingen aan te brengen, zoals in de Oude Lutherse Kerk in Amsterdam (nu in de Nieuwe Kerk te Middelburg), waar in 1692 de aansporing tot een deugdzaam leven de muzikale inhoud van de voorstellingen in de schaduw lijkt te stellen. Bij de beschouwing van de vier beschilderde luiken aan het orgel uit 1702 in de Nieuwe Kerk te Den Haag tenslotte wordt duidelijk, dat zelfs met de bestraffing van de ongehoorzame David aan de kerkelijke muziek kon worden gerefereerd.

DE BIJBELSE HISTORIËN

De onderwerpen van de schilderingen op de Nederlandse orgelluiken tot aan 1711, aangevuld met een korte toelichting. Chronologische ordening naar de datering van de beschildering.[[7]](#endnote-8) De orgels zijn afgebeeld in het eerste deel van de encyclopedie, deel 1479-1725.

Amsterdam, Rijksmuseum

Voorheen Scheemda, NH Kerk

Schilder: toegeschreven aan Jan Swart van Groningen, 1526.

Gesloten: De Boom van Jesse.

Geopend, links: De aanbidding der herders. Rechts: De aanbidding der wijzen.[[8]](#endnote-9)

\* De stamboom ontspruit aan de zij van de slapende Jesse, de vader van David. Twaalf koningen, die behoren tot Jesse's geslacht, zijn ten halven lijve geportretteerd in bloemknoppen en kelken tussen het loof van acanthusblad. Alleen David is te identificeren aan zijn harp. De gebogen stamboomtakken die achter de paneellijsten door lopen en zo de figuren verbinden, eindigen bij Maria en het kind op haar arm.

De driekoningenvoorstelling vertoont beeldelementen, die door Duitse kunstenaars veelvuldig werden gebruikt: de kerkruïne op de achtergrond, de drie rassentypen en drie leeftijdscatego­rieën, die in de gestalten van de drie koningen zijn uitgedrukt, de cibories, die zij ten geschenke geven en de kerstzon in plaats van de ster. In de geboortevoorstelling is de stenen voederbak, die als kribbe zal dienen, bedoeld als de voorafbeelding van Christus' sarcofaag en verwijst aldus naar het lijden, dat het kind te wachten staat. De houdingen van de herders verraden verschillende stadia van bewustzijn omtrent het wonder dat zij mogen aanschouwen. De linker knielt, in navolging van Maria, en geeft ook blijk van zijn eerbied door zijn hoed af te nemen. Zijn makker blijft staan, de hoed over de ogen getrokken, waardoor hij nauwelijks ziet; zijn doedelzak, symbool voor het werelds vermaak, versterkt deze houding. De derde hangt nonchalant over een muurtje. Jozef is, overeenkomstig zijn imago in deze tijd, als dienstbare oude man geportretteerd. Duitse invloed vertoont ook de kas, die overeenkomt met de Nederrijnse altaarkasten rond 1520. Niet zelden werd in de predella van de Maria-altaren de boom van Jesse weergegeven als de letterlijke basis voor de bloem, die het voortbracht: Maria.

Utrecht, Centraal Museum

Voorheen: Utrecht, Jacobikerk

Schilder: Roelof van Zyl, 1608.

Acht doeken: 1. De harpspelende Koning David. 2. De orgelspelende Cecilia. 3. Een violoncel-spelende vrouw met fluitspelende jongeman. 4. Luitspelende vrouw met vioolspelende vrouw. 5 en 6. Twee citherspelende engelen. 7 en 8. Twee naakte kindertjes met verschillende emblemen van dood en vergankelijkheid.

\* De aantrekkelijkste delen van de oude luiken uit 1608 werden, waarschijnlijk bij de verbouwing van het orgel in 1823, waarbij de kas een neo-classicistisch uiterlijk kreeg, tot schilderijformaat gesneden en in zware, zwarte lijsten gevat. Zo zullen zij in de kerk hebben gehangen tot aan 1888, toen zij in bruikleen aan het museum werden overgedragen. De vier grote delen tonen David, Cecilia, en de musicerende vrouwen, op de kleinere delen staan de musicerende engelen en de treurende kindertjes.

Op een terras dat wordt begrensd door Renaissance-architectuur speelt de geknielde David op zijn harp. Hij is gekleed in een roodleren kolder, zijn hermelijnen mantel ligt over zijn linkerknie en op de grond ligt zijn gekroonde tulband. Cecilia, gekleed in een groen-zijden gewaad, speelt voor een groene draperie in een vertrek op haar orgel. Op de overige delen bezetten de twee vrouwen met hun luit en violoncel het grootste deel van het vlak, de violiste en de fluitspeler zien we vaag op de achtergrond; evenzo is de positie van de luitspelende engelen op de kleine delen, die voor hun zingende compagnons zitten. Twee treurende naakte kinderfiguurtjes zitten op postamenten, omringd door symbolen van dood en vergankelijkheid, een schedel, een zandloper, een knekel en bloemen. De twee geschilderde pelgrimstekens in de vorm van een Jacobsschelp en een pelgrimsstafje zijn de souvenirs van een pelgrimstocht naar het Spaanse Santiago de Compostella, waar de Heilige Jacobus begraven ligt. Zij stellen de attributen van de heilige voor en verwijzen naar het patronaat van de kerk.

David zal ter linkerzijde en Cecilia ter rechterzijde van het orgelfront te zien zijn geweest. Ter benadrukking van de gepaste stilte in vasten- en rouwtijd zag men de vergankelijkheidssymbo­liek op de gesloten luiken.

Utrecht, Museum Catharijneconvent

Voorheen: Amsterdam, voormalige Nieuwe Zijdskapel of Heilige Stede

Schilder: David Colijns, ca 1635-1640.

Geopend, links: De triomf van David. Rechts: De aanval van Saul op de harpspelende David.

\* Op beide luiken staat Saul in een kwaad daglicht. Bij de glo­rieuze intocht is hij in donkere tinten in de linker bovenhoek nauwelijks zichtbaar. Door middel van compositie en belichting is alle aandacht gericht op David, die met het zwaard over zijn schouder en het hoofd van de overwonnen reus in zijn hand in het centrum van het luik is afgebeeld. Hij wordt omringd door musicerende vrouwen, die geen acht slaan op Saul. Op het rechterluik handelt het niet om de helende en inspirerende kracht van Davids snaren­spel, in dat geval zou een gekalmeerde Saul te zien zijn. Hier tracht de koning David te doden.

In deze kapel kerkten de duitse hervormden, die om hun geloof Duitsland waren ontvlucht en zich vanaf 1615 in Amsterdam hadden gevestigd. De stedelijke bestuurders hadden de Nieuwe Zijdskapel aan hun geloofsgenoten afgestaan en een duitssprekende predikant aangesteld. De identifi­catie met het volk van Israël, zo ingebed in het calvinistische geloof in deze jaren, zorgde ervoor, dat deze kerkgangers de eigen geschiedenis op de orgelluiken zagen. Na de poging van Saul hem met zijn lans te doden, was David op de vlucht geslagen en leefde hij voortdurend ondergedoken om aan de achtervolging door de koning te ontsnappen. De zege­tocht van David ter linkerzijde van het orgel verbeeldde de triomf van het ware geloof en de klanken van dit stedelijke orgel voegden zich bij de muzikale begroeting.

Alkmaar, Grote of St-Laurenskerk

Schilder: Caesar Boëthius van Everdingen, 1646.

Schilder van de binnenzijde: Peter van Horstok, 1782.

Gesloten, hoofdwerk: De triomf van koning Saul. Geopend, hoofdwerk links: Medaillon, allegorie van de vroomheid omringd door putti. Hoofdwerk rechts: Medaillon, de harpspelende David omringd door putti.

\* De burgemeesters van Alkmaar lieten in een overeenkomst met Caesar van Everdingen vastleggen, dat de Triumfe vande Coning Saul op de luiken van het nieuwe orgel moest worden geschilderd. Evenals in de Nieuwe Zijdskapel werd hier de geschiedenis van het volk van Israël en hun leiders gekoppeld aan het zelfbeeld. Dit wordt allereerst zichtbaar in de gebeeldhouwde decoratie van het orgel, die - we zien dat ook elders - als voetnoot kan dienen voor de beschilderde luiken. Op het rugpositief, in het centrum van het orgel, staan twaalf putti met lange lauwerkransen rondom zeven vergulde pijlen die zijn gebundeld door een slang. Deze pijlenbundel was het symbool van de zeven provincies van de Republiek. Met dezelfde pijlenbundel in zijn hand werd Frederik Hendrik, de stadhouder ten tijde van de bouw van het orgel, wel afgebeeld.[[9]](#endnote-10) Onder zijn succesvolle leiding verliep de strijd van de Republiek tegen de Spaanse onderdrukker zeer voorspoedig dankzij talrijke overwinningen. Van de geloofsstrijd, want zo werd de oorlog tegen Spanje beschouwd, was hij de geëerde leider voor het Oranjegezinde Alkmaarse stadsbestuur. Ook de stad werd in deze kassymboliek betrokken; bovenop het tympaan van de kas stond een gevleugelde vrouw, de Faam, met twee lange bazuinen.[[10]](#endnote-11) Aan haar voeten zag men het stadswapen in het tympaan; de roem kwam derhalve de Republiek en de stad toe.

Dat de strijd tegen de vijand dankzij het geloof en de goddelijke hulp tot overwinningen kon leiden, bewees de geschiedenis van het volk van Israël. Talrijke bijbelpassages over de oorlogshandelingen tegen de vijanden van Israël en de overwinningen die werden behaald konden worden gelezen en uitgebeeld als een analogie van de eigen strijd en de triomfen van de stadhouderlijke leiders. De predikanten preekten over 't Neerlands Israël[[11]](#endnote-12), het volk sprak erover, de kunstenaars verbeeldden het en van deze manier van spreken, begrijpen en kijken, getuigt de Triumfe vande Coning Saul.

De glorierijke terugkeer na de overwinning van de Filistijnen is afgebeeld. De koning op zijn witte paard en de soldaten van Israël - David loopt naast Saul met het hoofd van Goliath - trekken door een triomfboog, musicerende vrouwen en jongelingen begeleiden de stoet. De beeldhouwwerken, die deze erepoort sieren, stellen de uitmuntende leiders en strijders van het volk van Israël voor: Mozes, Jozua en Gideon staan voor de middelste toren. De vier andere beelden, Kaïn, Abel, Abraham en Jacob, staan tegen de poort.[[12]](#endnote-13) Zij belichamen drie aspecten - telkens anders van inhoud en uitwerking - die betrekking hebben op de context: strijd, geloof en offer.

Deze triomf op de luiken kon men rond 1646 met de gebeurtenissen uit die dagen associëren. Het emblematische beeld van de triomfator op zijn witte paard kon dan ook de publieke prenten in gedachten oproepen, die de overwinningen tegen de Spanjaarden in beeld brachten en waarop de triomferende stadhouders op hun paarden centraal stonden.[[13]](#endnote-14) Ook de 16e- en 17e-eeuwse erepoorten, die door steden ter gelegenheid van vorstelijk bezoek werden opgericht, zien we in deze geschilderde poort. In een gravure, die ter ere van Frederik Hendriks beleg van 's-Hertogenbosch werd vervaardigd, trekt een stoet mensen rond een triomfwagen eveneens door een triomfboog. Voor de wagen lopen muzikanten en er boven vliegt de Faam, die op een van haar bazuinen blaast.[[14]](#endnote-15)

Aardse heersers bogen de eer, die hen werd betuigd, niet zelden om tot de eer aan God. De zinspreuk 'Soli Deo Gloria' werd dan een dankzegging voor de voorspoed of de overwinningen die hen waren gegeven. Een geïllustreerde beschrijving uit 1594 van de negen erepoorten, die de stad Brussel oprichtte ter gelegenheid van de intocht van Ernst van Oostenrijk in 1594, kreeg dit motto op het titelblad als bovenschrift bij het portret van de hertog.[[15]](#endnote-16) Op dezelfde wijze kan het opschrift van het orgel Ad solius Dei gloriam (ter ere van de enige God) worden gelezen. Dat de muziek van het orgel vooral ter ere van God moest worden bespeeld is duidelijk, maar het motto diende tevens als onderschrift bij het geschilderde eerbetoon aan de overwinningen van de leiders van Israël èn die van de Republiek.

Maastricht, Onze Lieve Vrouwekerk

Schilder onbekend, 1652.

Gesloten, hoofdwerk links: David doodt Goliath. Hoofdwerk rechts: De intocht van Saul en David. Geopend, hoofdwerk links: De aanbidding der herders. Hoofdwerk rechts: De aanbidding der drie koningen.

\* Het contrast tussen de aanbiddingsscènes en de twee Davidscènes in grisaille. Niet alleen de schilderstijl verschilt, de geopende luiken lijken de voor-reformatorische liturgie te illustreren, terwijl de voorstellingen van het gesloten orgel de wereld der Noord-Nederlandse orgels vertegenwoordigt.

Het licht dat het kind in de kribbe uitstraalt, verlicht de aanwezigen in de donkere stal. Maria zit ter linkerzijde, haar handen in orante houding boven het kind en de herders aan de andere zijde scharen zich gefascineerd rond de pasgeborene. De geknielde herder heeft zojuist een lam, waarvan de poten bij elkaar zijn gebonden met een rode doek, als geschenk voor de kribbe neergelegd. Zijn makker achter hem staat voorover gebogen en leunt met zijn hand op zijn rug en ook de twee figuren op de achtergrond, de een met eerbiedig gevouwen handen en de ander leunend op zijn stok, treden nader om het lichtend wonder te aanschouwen.

Een wijds landschap vormt de achtergrond voor de aanbidding van de drie koningen op het pendant ter rechterzijde van het orgelfront. Balthasar, de oudste van de drie koningen, knielt voor Maria en kust het voetje van het kind, dat zich vooroverbuigt en zijn handje uitstrekt naar de grijsaard. Uit eerbied heeft deze zijn gekroonde tulband afgenomen en naast zich op de grond gelegd. Om deze drie hoofdfiguren staan de oude Jozef, die het tafereel gadeslaat, Melchior en de donkere Caspar, die klaarstaan een kelk ten geschenke te geven. Een knecht achter hen houdt een van de rijdieren van de koningen in bedwang.

Zijn de luiken gesloten, dan ziet men links het moment, waarop David het hoofd van Goliath afhakt. Deze vreeswekkende kampvechter, beschermd door een zwaar, geschubd pantser, scheenplaten, een helm en een groot schild, werd geveld door Davids welgemikte worp met zijn slinger; een steen doorboorde zijn voorhoofd. Een groot aantal details uit het bijbelverhaal is weergegeven: het dal en de twee heuvels met de legertenten, de gevelde reus in zijn indrukwekkende wapenrusting, de steen in zijn voorhoofd, de vluchtende Filistijnen en de mannen van Israël, die de achtervolging inzetten.

De glorievolle intocht bij de poort van Jeruzalem na de overwinning op de Filistijnen is ter rechterzijde weergegeven. David loopt naast het paard waarop Saul zit en draagt het nog gehelmde hoofd van Goliath aan de opengesperde mond. Het leger volgt hen en voor hen uit slingert zich een lange rij vrouwen met muziekinstrumenten en palmtakken door het landschap naar Jeruzalem, dat in de verte opdoemt.

Het verschil in karakter van binnen- en buitenzijde van de luiken komt voort uit het feit, dat de onbekende schilder zich door verschillende bronnen liet inspireren. Voor de aanbiddingsscènes keek hij naar de driekoningenillustraties in de missalen, die in zijn tijd werden gebruikt. De gravures, die Rubens ontwierp voor de drukken van Plantijn-Moretus in 1612 tot 1614, en overeenkwamen met zijn driekoningenaltaren uit dezelfde tijd, oefenden grote invloed uit op vele schilders, die dit onderwerp moesten weergeven. Voor de Davidscènes kopieerde hij minutieus twee gravures naar Maarten van Heemskerk uit 1556 en kleurde deze in grisaille in.[[16]](#endnote-17)

Amsterdam, Nieuwe Kerk

Schilder: Jan Gerritsz. van Bronchorst, 1655.

Gesloten, hoofdwerk, bastorens en rugwerk: De zalving van David.

Geopend, hoofdwerk links: De triomfale intocht van Saul en David. hoofdwerk rechts: De aanval van Saul op de harpspelende David. Bastoren links: David ontvangt de tijding van Sauls dood. Bastoren rechts: David vraagt God om raad. Rugwerk links en rechts: Festoenen van bloemen en muziekinstrumenten.

\* De bijzondere cyclus van bijbelse historiën op de luiken van dit orgel ontstond in opdracht van de Amsterdamse magistraat. Van de vijf onderwerpen sloten er slechts twee aan bij de traditie en werden er vier voor het eerst (en voor het laatst) op orgelluiken getoond. Op de bedoelingen van dit beeldverhaal, waarbij de nadruk kwam te liggen op de ondergang van koning Saul en de opkomst van de nieuwe koning David, zal na de beschrijving van de voorstellingen worden ingegaan.

Bij geopende luiken ziet men links naast het hoofdwerk het begin van het verhaal, de glorieuze intocht van Saul en David. Koning Saul, gekleed in een rode koningsmantel, gezeten op zijn witte paard, is het middelpunt van de voorstelling. Musicerende vrouwen voor de stadspoort begroeten hem. Onopvallend loopt David in de schaduw van Saul en torst het grote zwaard van Goliath, waarop het hoofd van de overwonnene is gespietst. Achteraan volgen gehelmde soldaten met een gevangene.

Ter rechterzijde van het hoofdwerk is de aanval van Saul op David weergegeven. Gezeten op zijn hoge troon onder een indrukwekkend baldakijn staat hij op het punt zijn lans te werpen naar de jonge harpspeler, gedreven door jaloezie om het eerbetoon van de vrouwen voor David.

Het verhaal wordt vervolgd op de binnenzijde van het luik aan de linkerbastoren met het nieuws van Sauls dood, dat door de Amalekiet aan David wordt gebracht. De boodschapper bevestigt zijn bericht met de kroon van de overleden Saul en we zien hoe David, geheel naar de bijbeltekst, zijn klederen scheurt. Deze scène, die zelden werd geschilderd, is het keerpunt van de cyclus, waarbij de koning uit beeld verdwijnt en David als heerser in beeld komt.

Het pendant van dit luik toont David, die antwoord krijgt op zijn vraag aan God waarheen nu te gaan. De priester Abjathar, gekleed in de efod, een liturgisch kledingstuk waarop het schild der beslissingen hangt, zit geknield voor hem en noteert Gods antwoord, dat als een lichtstraal uit de hemel komt. Daaruit blijkt, dat David naar Hebron moet trekken, de stad waar hij zal worden gezalfd tot koning over Juda.

Deze zalving van David, de apotheose van het beeldverhaal, is over alle gesloten luiken aangebracht. Een classicistisch paleis-interi­eur, waarin overeenkomsten met de bouwelementen van stadhuis en burgerzaal zijn te bespeuren, is volledig aange­past aan de archi­tectuur van de kas en vormt de ach­tergrond van het gebeuren. In het cen­trum van de voorstelling op de bovenste luiken giet Samuel olie uit een hoorn op het hoofd van David, die in een koningsmantel op een kussen zit geknield. Talloze mensen wonen de zalving bij, hogepriesters, mannen, vrouwen, kinderen, soldaten en de oude vader van de gezalfde, Isaï, is gezeten aan een tafel waarop een koeiekop ligt. Zij vertegenwoordigen zowel de aanwezigen van Davids geheime zalving in Bethlehem als die bij zijn openbare zalving tot koning over Juda, hier in Hebron. Ook het musice­rende volk op de luiken voor de bastorens en het rugpositief is betrokken bij het feest op de hoofdwerkluiken. Opvallend is dat sommige van hen in contemporaine kledij zijn voorgesteld.

Het verhaal op de luiken vormde een onderdeel van de gehele decoratie die voor de in 1645 verbrande kerk werd bedacht. Deze kerkdecoratie bracht de historie van Amsterdam in beeld, waarin de uitmuntendheid van het aristocratische gezag centraal stond. In het noorderdwarspand zag men De schenking van het wa­pen van Amsterdam, door Graaf Willem IV in 1342. Een van de Amsterdamse stadsge­schied­schrijvers had al in het begin van de 17e eeuw het goede bestuur van de graven als oorzaak voor de welvaart van de stad uitge­breid be­schreven. De wapenschilden van de burgemeesters, toegevoegd aan deze voorstelling, riepen een verbinding op van de graventijd met het heden.[[17]](#endnote-18)

In het venster van het zuiderdwarspand was De bekro­ning van het stadswapen door Maximiliaan I in gebrandschilderd glas vastgelegd.[[18]](#endnote-19) In 1488 had de keizer de stad op deze wijze beloond, om­dat zij hem geholpen had bij het beleg van Rotterdam en Woerden. Met deze bekroning werd de histori­sche legalisatie van de ste­delijke macht gevi­sualiseerd.

Het hoogtepunt van deze geschiedenissen ten aanzien van het stedelijke bestuur vormt De zalving van David op de buitenzijde van de orgelluiken. Daarmee werd de instemming van de hoogste orde verbeeld: het door God gewenste en bekrachtigde gezag. Dat de Amsterdamse magistraat deze aanstelling van David betrok op zichzelf was niet vreemd. Dankzij deze uitverkorenheid en het goede bestuur van de herdersjongen, die de grootste van Israëls koningen werd, hadden machthebbers van alle rangen en standen zich al van oudsher met David geïdentificeerd.

Juist in de jaren, dat de cyclus werd bedacht en geschilderd, kon een dergelijke identificatie in Amsterdam ontstaan. Een groot aantal oudtestamentische voorstellingen werd gedurende de jaren, dat de Davidcyclus ontstond, ter decoratie van het stadhuis bedacht en voor een deel al aangebracht. Deze werken hielden verband met de zalen waarvoor zij waren bestemd en de functies van de stedelijke bestuurders. De bijbelse helden in deze historiën waren exempla virtutis, voorbeelden van deugd, die dienden te worden nagevolgd. Voor het gebruik van dergelijke analogieën gold echter, dat er geen vaststaande beelden waren voor bepaalde personen en gebeurtenissen. Het ging bij de gehanteerde vergelijkingen dan ook niet in de eerste plaats om de uiterlijke overeenkomsten. Men herkende de situatie en dat gaf aan het geheel zijn waarde. De stadhouders bijvoorbeeld werden dan ook zowel met David vergeleken als met Mozes of Gideon, de voormannen die met Gods hulp tegen de vijanden van het volk streden. Zij waren, voornamelijk voor de strenge calvinisten, de leiders van het Neerlands Israël. Dat over dit leiderschap in het machtige Amsterdam in 1650 anders werd gedacht, bewijst wel de confrontatie in dat jaar met stadhouder Willem II, zoon en opvolger van Frederik Hendrik. Door een aanval op de stad wilde de stadhouder de magistraat dwingen zijn ideeën omtrent de stadhouderlijke macht en de handhaving van een kostbare krijgsmacht te volgen. Dit voor de stedelingen en haar bestuurderen zo ingrijpende gebeuren en de dood van de stadhouder kort na deze aanval was het levend verleden, dat de Amsterdammers aan de binnenzijden van de luiken konden herkennen.

De koninklijke paardrijder Saul sierde ook de luiken van het tien jaar oudere orgel in Alkmaar. Nu verschilde de visie van de magistraten in beide steden omtrent de soevereiniteit van het stedelijk bestuur aanzienlijk en in het decennium tussen de beide ruiters-te-paard was inmiddels wel wat gebeurd. Stadhouder Frederik Hendrik, die men in 1646 in Alkmaar met de protagonist kon identificeren, was in 1647 overleden en een jaar later was door toedoen van het machtige Amsterdam de Vrede van Münster gesloten. Na Willems overlijden kort na de belegering van de stad had het stadhouderloos tijdperk een aanvang genomen. De hegemonie van het Amsterdamse bestuur in de eerste helft van de vijftiger jaren - de tijd waarin de cyclus ontstond - had tot een euforische zelfverzekerdheid geleid. Waar in Alkmaar de triomf van Saul op de orgelluiken een uitdrukking was van dankbaarheid jegens de stadhouderlijke leiding, bedachten de opdrachtgevers in Amsterdam een uitgekiend vervolg voor dezelfde triomf. De Amsterdammers konden de aanval van de aggressieve Saul dan ook interpreteren als de stadhouderlijke aanval op de stad. Bij het zien van de zeldzame voorstelling op het luik linksonder, waarop het overlijden van de agressor wordt gemeld, kon men zonder veel moeite associëren met het vervolg. De kerkgangers wisten ook wie de kroon, hier aange­boden door de Amalekiet aan David, nu toebehoorde. Zij konden in een der kerkvensters zien hoe de keizer eenzelfde kroon aan de stad schonk en in de stad zelf zagen zij dagelijks hoe deze kroon op trotse wijze hun Westertoren sierde.

De scène met David en de priester is door de opdrachtgevers voor deze cyclus bedacht; in de beeldtraditie komt zij niet voor. Abjathar was de pries­ter die na Sauls moordaanslag op de inwoners en priesters van Nob zijn heil had gezocht bij David, die hem nadien beschermde. De priester bleef gedu­rende de gehele re­gerings­periode van David in dienst van de koning, maar aan het eind van Davids le­ven werd hij hem, samen met de legeroversten, ontrouw. De verhouding God-koning en koning-geestelijke op dit luik brengt de hiërarchie wetgever-geestelijke in beeld. Het was immers David die sprak met God en niet deze priester en het was de magistraat, die de predikanten aanstelde. Dezelfde machtsstructuur was in het stadhuis onderwerp van een aantal schilderijen.[[19]](#endnote-20) Naar aanleiding van de voor het stadsbestuur onacceptabele staatsgezindheid onder een deel van de predikanten en hun steun aan de stadhouder werd hier in de kerk duidelijk gemaakt, wie de werkelijk door God aangewezen leider was. Vondel schreef in zijn lofdicht op Amsterdam en haar bestuur, naar aanleiding van de inwijding van het stadhuis in 1655, vrijwel tegelijkertijd met de inwijding van het orgel, dat de zeven pro­vin­ciën heil en ze­gen ondergingen van Godt en Amsterdam !

De analogieën tussen het recente verleden en het bewust geconstrueerde beeldverhaal wordt door de plaatsing van de cyclus binnen de decoratie van de kerk versterkt. Voor degene die in 1655 het nieuwe orgel en haar indrukwekkende luiken bekeek, was het onderwerp duidelijk; de Davidcyclus bracht het collectieve geheugen van de stadsbevolking in beeld. In het vijftal jaren na 1650 achtte het stadsbestuur zich het mid­delpunt van de Hollandse denk- en beslissingswereld en werd de goddelijke instemming met het aristocratische gezag niet betwijfeld.

Breda, Grote of Onze-Lieve-Vrouwekerk

Schilder onbekend, 1655?

Gesloten, rugwerk: Rouwdraperieën boven wolkenlucht.

Geopend, rugwerk links: De harpspelende David voor de ark. Rugwerk rechts: De triomfale intocht van David.

\* De donkere rouwgordijnen op de gesloten luiken benadrukken de stille kerkelijke perioden en het feit, dat in vastentijd en bij rouw het orgel zweeg en de luiken gesloten bleven. De wolken onder deze draperieën verbeelden de hemel. Deze geschilderde stilte maakt bij opening van de luiken plaats voor de tweevoudige jubelstemming op de binnenzijde van de luiken. Ter linkerzijde ziet men de harpspelende koning David huppelend voor de ark, die naar Jeruzalem wordt overgebracht. De gekroonde David, gekleed in een licht­gekleurde linnen lijfrok, wordt gevolgd door een hoornblazer en fluit­is­ten, een ruiter en de dragers met de ark. Links slaan twee toeschouwers het tafereel met enige verbazing gade en boven hen kijkt Davids vrouw Michal vanuit een raam misprijzend neer op het ge­beuren.

Op het rechterluik is de ontvangst van Saul en David na de overwinning van de Filistijnen weergegeven. Ook daar overheerst opwinding en blijdschap, maar het eerbetoon is vooral voor David, die met het hoofd van Goliath in zijn hand in het middelpunt van deze menigte is afgebeeld. De drie uitbundig hoornbla­zende mannen rechts behoren bij het leger dat linksboven in het vlak door een woud aan lansen is aangeduid. Daar ontwaren we ook met enige moeite Saul, wiens gezicht even betrokken is als dat van zijn dochter Michal op het andere luik. Twee musicerende vrouwen, met hun rug naar Saul gekeerd, bejubelen David.

Midwolde, Hervormde Kerk

Schilder onbekend. Na 1657.

Geopend, links: De Psalmist.[[20]](#endnote-21) Rechts: Mozes met de wetstafelen en De dans om het gouden kalf.

\* De huidige luiken zijn waarschijnlijk bij de plaatsing van het orgel in de kerk aangebracht en geschilderd. Twee hoge zuilen, een rijk gedrapeerd gordijn en een zwart-wit ge­blokte marmeren vloer suggereren een paleisinterieur, waarin de in koninklijk purper geklede David, geknield op een kussen, psalmodieert. Zijn kroon en scepter, symbolen van zijn koningschap, heeft hij als teken van nederigheid afgelegd.

Mozes met de wetstafelen domineert het pendant. Op de achtergrond dansen mensen om het gouden kalf, dat op een hoge zuil is geplaatst. De afbeelding van de wetstafelen komt elders niet op orgelluiken voor, maar een onbekend beeld was het niet. Het Tiengeboden­bord, een paneel waarop de tien geboden waren gecalli­grafeerd, sierde de muur van veel Noord-Nederlandse protestantse kerken in de tijd dat dit luik werd geschilderd. Aan de wanden in huis hing men bovendien tiengebodenprenten, waarop Mozes op dezelfde wijze figureerde als op het luik.

De weergave van de psalmist in combinatie met de tien geboden herinnert aan de boetvaardige David, zoals deze, in verband met zijn overtreding van de wetten in de episode-Bathseba, ter illustratie van de boetepsalmen werd weergegeven. De twee figuratieve delen van deze luiken vinden dan een epiloog in het tekstuele deel, de tien geboden: de dans om het gouden kalf illustreert het eerste gebod en de boetvaardige David het laatste. De orgelluiken herinnerden de kerkganger op deze wijze niet alleen aan de noodzaak de goddelijke wetten na te leven, hij werd tevens aangespoord tot navolging van David, die zijn berouw met het psalmodiëren woorden gaf.

Hattem, Hervormde Kerk

Schilder: Gerrit Robbertsen Glaesemaker, 1661 en 1677.

Gesloten, Lofdicht op de vlakke delen. Orgelpijpen op de ronde delen.

Geopend, links: Harpspelende David, hoornblazende engel, putti. Rechts: Fluitspelende vrouw (personificatie van de muziek), trompetspelende engel, putti.

\* Een eerste blik op het orgel leert, dat de oorspronkelijke luiken een stuk kleiner waren; aan de bovenzijde zijn zij op een nauwelijks verhullende wijze opgehoogd. De uitsparing voor de oude kroonlijst van de zijvelden is nog in de ronde delen te zien.

In 1875 overschilderde G. J. Scheurleer, een plaatselijke tekenleraar, de toen ruim tweehonderd jaar oude voorstellingen op de luiken. In een wat larmoyant-poëtische stijl, typerend voor zijn tijd, bracht hij voorstellingen aan met geloof en muziek als thema. Op het linkerluik kwam een kruis tegen een lichtende hemel, omringd door drie musicerende engeltjes, en op het rechter de harpspelende David. Grote hoornblazende engelen met bazuinblazende putti boven hun hoofden bezetten de kromme delen.[[21]](#endnote-22) Bij de orgelrestauratie in 1973 besloot men tot de verwijdering van deze overschildering ten gunste van het oude schilderwerk.

Gerrit, de glaesemaker kreeg bij de grote herstelbeurt in 1661 opdracht de luiken, die waarschijnlijk vanaf de bouw van het orgel rond 1550 aanwezig waren, te verwen ende enige versen daerop te schrieven. Hij schilderde de nu weer zichtbare voorstellingen aan de binnenzijde en calligrafeerde aan de buitenzijde een tekst. Bij de vergroting van het orgel in 1677 verving hij deze tekst door een lofdicht die als het ware door het orgel wordt uitgesproken. Gerrit schilderde bovendien op de verhoging van de luiken hoornblazende putti en engelenkopjes die bij de oude voorstellingen pasten.

De harpspeler op het linker luik is gekleed in een ruime, rode overmantel over een grijs onderkleed en draagt kuitsandalen. Om zijn hoofd is een lauwerkrans gevlochten. Een witgeklede engel op het kromme luikdeel blaast een bazuin. Op het rechter luik speelt een vrouw, gekleed in een rood overkleed met wijde witte mouwen en een okergele omslagdoek, op een traverso en leest de melodie in het muziekboek op haar schoot. De luit en het muziekblad aan haar voeten doen vermoeden, dat de muziek in haar leven een grote rol speelt. Aan haar linkerzijde blaast een engel op een bazuin.

Met een gerust hart kunnen we deze twee aardse musici bestempelen tot de patroon en patrones van de muziek, David en Cecilia. De heilige Cecilia werd nog geruime tijd aan de zijde van David afgebeeld, maar haar uiterlijk werd door de veranderde geloofsinzichten wel in details bijgesteld. Hier kreeg zij een ander instrument dan haar vaste attribuut, het orgel, elders kreeg zij in deze tijd wel een cither, een gamba of een luit in handen. Hier speelt zij fluit in navolging van de tekst onder David: Voce Deum laudat psaltes fidibusque canoris / laudandum et Dominum fistula quaeque docet. [De psalmist looft God met zijn stem en zoetklinkende snaren / en elke fluit leert dat de Heer geprezen moet worden.] en ook de fluiten van het orgel deden aan deze lofzang mee.

Amsterdam, Westerkerk

Schilder: Gerard de Lairesse, 1686.

Gesloten, hoofdwerk: grisaille: acanthus bladwerk, rozet en guirlandes, geschilderd in 1991. Rugwerk, links: acanthus bladwerk, rozet en guirlandes; de evangelisten met hun symbolen: Mattheus met de engel en Lucas met het rund (grisaille). Rugwerk, rechts: acanthus bladwerk, rozet en guirlandes; de evangelisten met hun symbolen: Markus met de leeuw en Johannes met de adelaar (grisaille).

Geopend, hoofdwerk links: De overbrenging van de ark des Verbonds. Hoofdwerk rechts, De koningin van Sheba bezoekt koning Salomo.[[22]](#endnote-23) Rugwerk links en rechts: Muziekinstrumenten.

\* De Amsterdamse burgemeesters besloten in 1680 dat het zingen van de psalmen in de kerken mocht worden begeleid door de orgels. De Westerkerk had in de vijftig jaar van haar bestaan nooit een orgel aangeschaft. Omdat het voorstel van het stadsbestuur om één van de koororgels in de Oude of Nieuwe Kerk over te plaatsen veel tegenstand ondervond, kregen de kerkmeesters toestemming een nieuw orgel te laten bouwen. Op eerste kerstdag 1686 werd het ingewijd.

Gerard de Lairesse ontving in september 1686 synde het restant wegens ‘t schilderen van de deuren van de bovenste cas van ‘t orgel 630 florijnen en een week later tekende hij voor de houten rugwerkluiken: [..] voor de ordonnantie en schilderen van ‘t binnenste en 't buytenste van d'onderdeuren van 't orgel, synde festons en loff-werck voor de somma van honderd discatons.[[23]](#endnote-24) Dit 'buitenste' van de luiken werden de genoemde grisailles, die op de buitenzijde van de hoofdwerkluiken bij de laatste restauratie opnieuw werden aangebracht, naar het voorbeeld van de rugwerkluiken.

Zijn de rugwerkluiken geopend, dan ziet men tegen een ivoorwitte achtergrond een prachtige verzameling muziekinstrumenten hangen, in bosjes aaneengeknoopt met blauwe linten en koorden, die zijn vastgebonden aan koperen ringen. Deze trompe l'oeil-geschilderde verzameling is een bron van informatie voor wie zich verdiept in 17e-eeuwse instrumenten.[[24]](#endnote-25)

Bij de overbrenging van de ark des Verbonds naar Jeruzalem, te zien op het linker hoofdwerkluik, worden instrumenten bespeeld die tussen de verzameling op de rugwerkluiken zijn terug te vinden. Een bonte stoet muzikanten trekt door een landschap met grote, donkere bomen; een grijze muur en een lichte wolkenhemel vormen de achtergrond. David, gekleed in een witlinnen lijfrok over een blauw onderkleed, danst al citherspelend voor de gouden ark. Voor de koning uit lopen een fluitist, een meisje met een triangel en een trommelaar en naast de ark nog een hoornblazer. Naast de stoet zien we rechts twee zingende vrouwen en links twee feestelijk geklede vrouwen, met luit en tamboerijn. Twee vrouwen knielen voor de passerende ark en voor de koning. Een oude priester sluit de stoet achter de ark.

Op het pendant is het bezoek van de koningin van Sheba aan Salomo weergegeven. Een tempel met klassieke kenmerken vormt de achtergrond. De bouwer van deze tempel, Salomo, is gezeten op een hoge troon; hij wendt zich tot de koningin, een opvallende verschijning: gele, rode en witte struisvogelveren sieren haar hoofd en een ruimvallende, blauwwitte omslagdoek om haar schouders bedekt voor het grootste deel haar gouden gewaad. Zij bezocht Salomo nadat verhalen over zijn onmetelijke rijkdom en zijn spreekwoordelijke wijsheid haar ter ore waren gekomen en wilde de koning door raadselen op de proef stellen. Nadat de koning al haar vraagstukken op diepzinnige wijze had opgelost, prees zij de God van Israël en overlaadde Salomo met geschenken. Dit laatste is hier te zien, dienaren brengen een schaal vol bloedkoralen en parelsnoeren, een jachthoorn met goudbeslag, een gouden kist en kostbare lappen stof, een fraaie blauwe pot. Een indrukwekkend zilveren vat, versierd met drijfwerk, een koperen kan, een hoge, gouden kandelaar en een gouden schaal zijn al neergezet. In een schelpvormige schaal stort een dienaar de honderdtwintig gouden talenten die in de tekst met name worden genoemd.

Deze luiken verhalen over de twee grootste koningen van Israël, vader en zoon. Hun levens kenmerkten zich door hun specifieke werken en taken. David was vooral degene, die streed tegen de vijanden van Israël en het rijk aanmerkelijk uitbreidde. De overbrenging van de ark naar zijn definitieve verblijfplaats in Jeruzalem kan als één van de hoogtepunten uit zijn leven worden gezien. Voor de calvinisten kon de ark als het nieuwe geloof worden geïnterpreteerd; de Nederlanders dienden de calvinistische godsdienst te beschermen als de ark des Verbonds, zoals deze onder de hoede van de Israeliëten was gesteld.[[25]](#endnote-26)

De bijbeltekst over Salomo bezingt vooral de grootheid en wijsheid van deze koning en verhaalt over het belangrijkste werk, dat hij verrichtte: de bouw, de inrichting en de inwijding van de tempel. De koningin van Sheba belichaamde de heidense wereld, die Christus zoekt en haar bezoek aan Salomo verbeeldde een zoektocht naar de ware God.[[26]](#endnote-27) De onderwerpen van de monumentale schilderwerken die het kerkbestuur aan het nieuwe orgel wensten, zijn begrijpelijk. De thema's over de ark, de tempelbouwer en de bekeerde misstaan hier niet: zij sierden tenslotte de eerste kerk, die voor het nieuwe geloof was gebouwd en het gebruik van de kerk was minder openbaar dan de Oude en de Nieuwe Kerk. Bovendien is afleesbaar aan deze orgelluiken dat men nu - geruggesteund door de muzikale praktijk van David - gelukkig was met het instrument in de kerk en de begeleiding van de gemeentezang.

Middelburg, Nieuwe Kerk

Voorheen Amsterdam, Oude Lutherse Kerk

Schilder: Philip Tideman, 1693.

Gesloten, hoofdwerk links: De aanbidding der herders. Hoofdwerk rechts, De verkondiging aan de herders.[[27]](#endnote-28) Rugwerk links en rechts: Putti met symbolen van van het geloof.

Geopend, hoofdwerk links: Jefta en zijn dochter.[[28]](#endnote-29) Hoofdwerk rechts: David speelt harp voor koning Saul. Rugwerk links: Putti met de wetstafelen. Rugwerk rechts: Putti met palmtakken rond het Lam en het kruis.

Op de kas: Musicerende engelen. Op het orgelbalkon[[29]](#endnote-30): grisailles, acht allegorische vrouwen, die de deugden Geloof, Goedheid, Standvastigheid, Liefde, Matigheid, Voorzichtigheid, Gastvrijheid en Hoop belichamen.

\* De deugden op de balustrade vormden ware voetnoten voor de gehele gebeeldhouwde en geschilderde versiering van de kas, inclusief de voorstellingen op de luiken. Deze decoratie kenmerkt zich door een piëtistische, op het gemoed werkende uitdrukkingswijze, waarbij de ruim dertig gebeeldhouwde en geschilderde putti op kas en luiken hun oorspronkelijke taken als hemelse boodschappertjes naar behoren vervullen: op lieflijke wijze brengen zij vroomheid en geloof, liturgie en kerkelijke muziek in beeld. Zo beelden zij op de gesloten rugwerkluiken het geloof uit door hun vrome handelingen. Naar Luthers inzicht drukken de twee voorstellingen op de geopende luikjes uit, dat de naleving van de goddelijke wetten (links) vanzelfsprekend voortkomt uit het ware geloof (rechts). Ook in de aankondiging aan de herders en de geboortescène lijkt de beleving van het gebeuren centraal te staan: de stadia van vrees, ongeloof en eerbied, van de herders en de onbevangen reflex van het kind, door de verschijning van de engel en de liefdevolle aandacht van de herders in de stal.

Voorts spreekt de ethisch-didactische aard van de orgeldecoratie uit de twee bijbelse historiën op de hoofdwerkluiken. De dochter van Jefta musiceert onbevangen en uitbundig voor haar terugkerende vader, één van Israëls richteren. De legeraanvoerder was zo roekeloos geweest God te beloven datgene te offeren, wat hem na de overwinning uit zijn huis tegemoet zou komen, wanneer hij de strijd zou winnen. Bij Jefta’s glorieuze terugkeer na de overwinning begroet zijn dochter hem vol blijdschap als eerste. Dankzij haar standvastige geloof zal zij zich schikken in haar lot. De uitbeelding van Jefta's schrijnende radeloosheid staat in schril contrast met de vreugde van de dochter. Bij het zien van dit gebeuren voelt de beschouwer de dreiging van de komende gebeurtenissen, hetgeen hem ook kan overkomen bij het zien van het pendant. De jonge David weet koning Saul hier met zijn harpspel te kalmeren; de gezichten van de koning en alle toehoorders in het paleis drukken vrede en geluk uit. Toch weet de kerkganger dat de koning de jonge harpist, zoals dit elders in Amsterdam op orgelluiken te zien was, zal aanvallen. Aangespoord door de allegorische vrouwen op het orgelbalkon zetten de twee luiken de kerkganger daarom niet alleen aan de waarde van de muziek overdenken, zij zetten eveneens aan tot een deugdzaam en bedachtzaam leven.

's-Gravenhage, Nieuwe Kerk

Schilder: Theodoor van der Schuer, 1702.

Geopend, hoofdwerk links: De bestraffing van Koning David na zijn verboden volkstelling. hoofdwerk rechts: Zacharias met stomheid geslagen om zijn ongeloof. Rugwerk links: De Visitatie. Rugwerk rechts: De lofzang van Simeon.[[30]](#endnote-31) Buitenzijde onbeschilderd.

\* David lijkt hier geenszins op de harmonieuze psalmist, zoals die elders werd weergegeven. Ontsteld door de rode vuurstraal, die uit de donkere wolken op de stad in de achtergrond neerdaalt, valt hij bijna van de troon. Volgeschreven vellen vallen van zijn schoot en van schrik houdt hij zijn rechterhand op het hart. Zijn harp bespeelt hij niet, die werd bij andere instrumenten tegen de zuil gezet. In de paleiselijke ruimte zit ook Justitia. We herkennen haar aan de weegschaal en het zwaard, de attributen die verwijzen naar gerechtigheid en straf. Het schuinhangende schaaltje aan haar weegschaal maakt duidelijk dat de wet is overtreden. Bij dit teken sluiten de twee allegorische vrouwen tussen David en Justitia zich aan; zij wijzen naar het vuur uit de hemel en het eerste van de tien geboden.

De scène met Zacharias op het pendant vertoont eenzelfde onrust. De mensen op de voorgrond maken afwerende gebaren en vouwen de handen; zij kijken ontsteld naar Zacharias, die gebaart dat hij niet meer kan spreken. Terwijl deze vrome man in de tempel de priesterdienst verrichtte en het reukoffer, bracht was de engel Gabriël verschenen en had hem de geboorte van een zoon verkondigd en de toekomstige taak van dit kind, dat de naam Johannes moest dragen, voorspeld. Doordat zijn vrouw Elisabeth onvruchtbaar was en reeds op leeftijd, geloofde Zacharias niet wat hij te horen kreeg. Om zijn ongeloof werd hij daarom door Gabriël gestraft: tot aan de geboorte zou de priester niet meer in staat zijn te spreken.

Links van het rugwerkfront is de Visitatie afgebeeld, de ontmoeting tussen Maria en Elisabeth, kort na de gebeurtenis met Zacharias. Gadegeslagen door dienstmaagden begroeten de twee zwangere vrouwen elkaar. Op het rechterluik is Maria samen met Jozef in de tempel om hun eerstgeboren zoon de Heer voor te stellen. Overeenkomstig de wet heeft Jozef twee jonge duiven bij zich, het voorgeschreven offer bij deze tempelgang. Maria is geknield en kijkt, evenals haar man op naar Simeon, die het kind in zijn armen houdt en God looft. Deze rechtvaardige en vrome man was door de Heilige Geest ingegeven, dat hij de Christus zou zien voor zijn sterven.

De opdracht en de reiniging in de tempel versmolten in de beeldtraditie veelal met de ontmoeting met Simeon. Hierdoor werd deze vrome leek vereenzelvigd met de hogepriester en niet zelden in priesterkledij weergegeven, zoals op dit luik. Dat hier werkelijk de lofzang van Simeon is weergegeven blijkt uit de context. Bij haar ontmoeting met Elisabeth zong Maria eveneens een lofzang, die het beroemdste en meest getoonzette Marialied zou worden, het Magnificat. Naar het derde canticum verwijst het hoofdwerkluik met Zacharias. Na de geboorte van zijn kind bracht hij het met Elisabeth naar de tempel voor de besnijdenis. Toen Zacharias bij de naamgeving desgevraagd de naam Johannes op een schrijftafeltje noteerde, werd zijn stomheid gebroken. De profetie, die hij hierna uitsprak, kennen we als de lofzang van Zacharias.

Een ‘lofzang van David’ hoort niet thuis in de rij der beroemde cantica en bovendien lijkt de voorstelling eerder een boetepsalm te verbeelden. De beeldtraditie van een voorval uit het leven van de koning, dat de toorn van God opwekte, brengt tenslotte duidelijkheid. Met zijn telling van het volk van Israël en Juda overtrad David het eerste van de tien geboden. De profeet Gad kwam hem straf aanzeggen en bood de koning de mogelijkheid te kiezen uit drie straffen: een zeven jaar durende hongersnood in het land, drie maanden opgejaagd worden door zijn vijanden, of drie dagen pest in het land. Nadat David zijn lot in handen van God had gelegd, bracht deze de pest in het land, maar op het moment dat de engel de hand uitstrekte over Jeruzalem om haar te verderven, gebood God de plaag te beëindigen.

Van der Schuers versie van de zelden geschilderde, maar wel in de Noord-Europese 16e-eeuwse grafiek voorkomende straf, vertoont een grote gelijkenis met de weergave van de Zuid-Europese schilders. De diagonale compositie komt overeen, de aanzegging van de straf of de straf zelf in de rechterbovenhoek en de hevig geschrokken en terugdeinzende David, geplaatst in de linker benedenhoek, de hand op het hart en de vallende geschriften.[[31]](#endnote-32) De Haagse schilder liet de profeet Gad echter achterwege en schilderde het moment van de straf zelf: de rode schicht uit de donkere hemel is de pest, die richting Jeruzalem gaat. Uniek is zijn plaatsing van de tien geboden in het centrum van de voorstelling; deze leidt ons tenslotte naar de muzikale relatie met de drie andere luiken.

In 1702 hield men zich nog steeds aan de regel, dat alleen de psalmen gezongen mochten worden. Andere liederen werden van officiële zijde niet getolereerd, tenzij de getoonzette tekst letterlijk uit de bijbel stamde. Petrus Datheen had dit in 1566 bewerkstelligd; aan zijn psalmen had hij dertien gezangen toegevoegd, die hieraan beantwoordden, zodat de Synode van Dordrecht in 1574 had voorgeschreven, dat alleen Datheens psalmen en gezangen mochten worden gezongen. Lezing van zijn eerste vier gezangen levert de onderwerpen van de vier Haagse luiken: gezang 1: De thien Geboden des Heeren, gezang 2: Den lof-sangh Zachariae, gezang 3: Den lof-sangh der Jongh-vrouwe en gezang 4: Den lof-sangh Simeonis.[[32]](#endnote-33)

Goes, Grote- of Maria Magdalenakerk

Schilder: Abraham Büsschop, 1711.

Gesloten, hoofdwerk en rugwerk: Symbolen en allegorische figuren; muziekinstrument en putti tussen festoenen van lauwer- en eikengroen.

Geopend, hoofdwerk, links en rechts: De overbrenging van de ark des Verbonds naar Jeruzalem. Rugwerk: Musicerende vrouwen achter een balustrade.

\* De symbolen en allegorische voorstellingen op de gesloten luiken dienden tot inkeer en meditatie in de perioden van kerkelijke stilte, gedurende de vasten en de rouw, wanneer het orgel zweeg. Men herkent de beeldentaal van 16e- en 17e-eeuwse grafmonumenten van humanisten. Büsschops 'wit-marmeren' reliëf op het orgel in de Goese kerk moet uit dezelfde fascinatie voor symboliek zijn voortgekomen en heeft betrekking op de gelovigen, het geloof en de kerk en opvallend vaak ligt de Openbaring van Johannes eraan ten grondslag. Stille muziek omkadert het geheel door de uitbeelding van muziekinstrumenten tussen ereloof. Vier hoofdmotieven overheersen, de twee allegorische vrouwen op de hoofdwerkluiken verbeelden de eeuwigdurende kerk en de waarheid en de twee borstbeelden stellen Mozes (links) en Aäron (rechts) voor; zij belichamen respectievelijk de goddelijke wetten en de praktiserende kerk, de naleving van de wetten.

Bij geopende luiken ziet men de met een turquoise-kleurige doek bedekte ark, die in de verte wordt gedragen. De achterzijde van de ark des Verbonds is op het linker luik geschilderd en de voorzijde op het rechter luik. Degenen, die voor de ark uitlopen, ziet men op beide luiken. David (links), gekleed in de witlinnen lijfrok, een priesterkleed, danst harpspelend voor de ark uit, bazuinblazende priesters en soldaten volgen hem. Op de geopende luiken van het rugwerk wordt ingestemd met de jubel van David en de priesters. Achter een balustrade musiceren tien vrouwen, vijf aan elke zijde van het pijpenfront.

Mieke M. van Zanten

Verklarende woordenlijst

CiborieMet een deksel gesloten kelk waarin de geconsacreerde hosties worden bewaard.

GrisailleSchildering in enkele kleuren, meestal in grijze of bruine tinten.

PostamentSokkel

PredellaOnderstuk van het gebeeldhouwde of beschilderde altaarretabel.

Putto/puttiEngeltje/engeltjes.

Trompe l'oeil-schilderingGeschilderd stilleven dat op bedrieglijke wijze in hoge mate de werkelijkheid benadert.

1. . Voor de volledige annotatie, beschrijving, fotografie van de luiken en

   kunsthistorische context in woord en beeld, zie Mieke M. van Zanten, Orgelluiken,

   traditie en Iconografie. Diss. Nijmegen, Zutphen, 1999. [↑](#endnote-ref-2)
2. . Arnolt Schlick Spiegel der Orgelmacher und Organisten. Mainz 1511. Facsimile Buren 1980, met vertaling, ed. E.B. Barber. [↑](#endnote-ref-3)
3. . In: T. Brouwer, Orgelluiken in Nederland. Amsterdam/Dieren, 1985, is de techniek van de Nederlandse orgelluiken uitvoerig behandeld. [↑](#endnote-ref-4)
4. . Brouwer, op. cit., 1985, 72. [↑](#endnote-ref-5)
5. . A. Th. van Deursen, Mensen van klein vermogen. Amsterdam, 1992, 273. [↑](#endnote-ref-6)
6. . Pieter Saenredam, De noordelijke koormuur van de St. Bavokerk, van de zuidelijke kooromgang naar de grote en kleine orgels en de kerstkapel, 1636. Paneel. Amsterdam, Rijksmuseum. Een geschreven en een getekende bron vullen het gegeven van dit Haarlemse kerkinterieur aan: uit de annalen van de stad is bekend dat de gekruisigde Christus op het linker­luik te zien was. Een ano­nieme zeventiende-eeuwse tekening van de gesloten luiken toont Judith met het hoofd van Holofernes, begroet door de musicerende maag­den en jonge­lingen voor een stadspoort. [↑](#endnote-ref-7)
7. . De bijbelplaatsen van de Davidscènes op de Nederlandse orgelluiken zijn: David doodt Goliath: I Sam. 17. De triomfale intocht in Jeruzalem: I Sam. 18: 6-9. De aanval van Saul: I Sam. 18:11 en I Sam. 19: 9-10. David ontvangt de tijding van Sauls dood: II Sam. 1: 1-2. David vraagt God om raad: II Sam. 2: 1-2. De zalving van David: Resp. I Sam. 16: 13 en II Sam. 2: 2-4 en II Sam. 5. David voor de ark: II Sam. 6: 12-16. De bestraffing van David na de volkstelling: II Sam 24. [↑](#endnote-ref-8)
8. .Jesse: Jesaja 11: 1. Voor de aanbiddingdoor de herders en door de drie koningen, zie respectievelijk Lucas 2: 8 en Mattheus 1: 2. [↑](#endnote-ref-9)
9. . Prent door Willem Akersloot naar Adriaan van de Venne, 1628, in J. Eysten, Het leven van Willem II. Amsterdam, 1916, 18. [↑](#endnote-ref-10)
10. . S. de Vries,in: J. Drewes e.a.,Glans en glorie van de Grote Kerk. Hilversum, 1996, 158; voor de afbeelding van de Alkmaarse Faam op een gewassen pentekening van het orgel door Pieter Jansz. Saenredam uit 1661, zie p. 106. [↑](#endnote-ref-11)
11. . Over 't Neerlands Israël zie S. Schama, Overvloed en onbehagen. Amsterdam, 1988, 103-133, met literatuurverwijzingen. [↑](#endnote-ref-12)
12. . Vgl. S. de Vries, op. cit., 1996, 150-151. [↑](#endnote-ref-13)
13. . Voor afbeeldingen van deze heerser-te-paard afbeeldingen zie Eysten, op. cit., 1916, en P.J. Blok, Frederik Hendrik. Prins van Oranje. Amsterdam, 1924, passim. [↑](#endnote-ref-14)
14. . F.Muller, De Nederlandsche geschiedenis in platen. Amsterdam, [1863-1882] 1979, no. 1958. Afbeelding in Blok, op. cit. 1924, 238. [↑](#endnote-ref-15)
15. . A. van Stolk, Katalogus der historie-, spot- en zinneprenten betrekkelijk de geschiedenis van Nederland, Amsterdam, 1897, 324-326. [↑](#endnote-ref-16)
16. . Zie resp. G. Evers, Rubens und sein werk. Brussel, 1943, fig. 145-162. New Hollstein, F.W.H. Hollstein’s Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts, ca 1450-1700, dl.1 e.v., Amsterdam, 1995, deel: Heemskerck, 93-99. [↑](#endnote-ref-17)
17. . S. Albrecht e.a., Vondels inwydinge van 't stadhuis 't Amsterdam. Muiderberg, 1982, 86-87. [↑](#endnote-ref-18)
18. . Van dit glas van de hand van Simon de Vlieger was in de negentiende eeuw al niets meer over. [↑](#endnote-ref-19)
19. . A. Blankert, Kunst als regeringszaak in de zeventiende eeuw. Lochem, 1975, 11-19. C. Tümpel, Het Oude Testament in de schilderkunst van de zeventiende eeuw. Zwolle/Amsterdam, 1991, 134-156. [↑](#endnote-ref-20)
20. . Zie resp. Exodus 31:12-18. Exodus 32. [↑](#endnote-ref-21)
21. . Afbeelding in F.Peeters/M.A. Vente, De orgelkunst in de Nederlanden. Amerongen, [1968] 1984, 172. [↑](#endnote-ref-22)
22. . Het bezoek van de koningin van Sheba wordt beschreven in I Kon. 1: 1-13. [↑](#endnote-ref-23)
23. . A. Roy, Gérard de Lairesse. Parijs, 1974, 326. [↑](#endnote-ref-24)
24. . Voor de namen van de ruim zestig afgebeelde muziekinstrumenten, zie Van Zanten 1999, op. cit. [↑](#endnote-ref-25)
25. . W.P.C. Knuttel, Catalogus van de pamflettenverzameling berustende in de Koninklijke Bibliotheek. 1889-1920 no. 6857. [↑](#endnote-ref-26)
26. . LCl. 1-4. Tümpel, op. cit., 1991, 96. [↑](#endnote-ref-27)
27. . Lucas 2:8-20. [↑](#endnote-ref-28)
28. . Richteren 11: 30-40. [↑](#endnote-ref-29)
29. . Dit orgelbalkon bevindt zich nog in de Oude Lutherse kerk in Amsterdam. [↑](#endnote-ref-30)
30. . Resp.De bestraffing van David: II Sam 24. Zacharia met stomheid geslagen: Lucas 1: 5-25 en De lofzang van Zacharias: Lucas 1: 68-79. Visitatie: Lucas 1: 39-56. De lofzang van Simeon: Lucas 2: 25-32. [↑](#endnote-ref-31)
31. . Christie's veilingcatalogus. New York, 21 mei 1992, nr. 172, School van Luca Giordano, King David offered a choice of God’s Judgements. Het onderwerp van linker luik aan het orgel te Montblanc in Spanje is eveneens de bestraffing van David; het vertoont dezelfde compositie en ook daar schiet het rode vuur uit een donkere wolkenhemel richting Jeruzalem. Spanje, Montblanc, Església de Santa Maria, schilder onbekend, begin achttiende eeuw. Op het rechter luik: Cecilia speelt op de harp. [↑](#endnote-ref-32)
32. . De Psalmen Davids Doer Petrum Dathenum, Heidelbergh 1566. Facsimile Houten, 1992. [↑](#endnote-ref-33)