

# 14

## Voordracht

### 14.1. Muzikale uitvoering

De variatiewerken voor blokfluit van Jacob van Eyck en ‘de anderen’ behoren niet tot de diepgravende werken uit de westerse muziekgeschiedenis, verre daarvan. Bestaande melodieën werden omspeeld met behulp van figuratieve patronen die ook in de improvisatiepraktijk van die tijd werden gebruikt en waarover iedere professionele musicus geacht werd te beschikken. Het was amusement, repertoire waarmee musici hun publiek konden vermaken. Het woord ‘vermaken’ werd ook gebruikt toen Van Eyck in 1649 zijn salarisverhoging kreeg. Dit is typisch muziek die de aanwezigheid van een publiek veronderstelt, bij voorkeur een publiek dat zich graag laat overrompelen en ‘bespelen’. Welke eisen stelt dit aan de voordracht? In dit laatste hoofdstuk gaan we op zoek naar antwoorden op die vraag.

Hier raken we aan een essentie van muziek. En tegelijk is deze essentie het moeilijkst in woorden te vangen, niet eens zozeer omdat de historische informatie schaars is. Muzikale overtuigingskracht gaat gepaard met subtiele nuances die veelal niet in notenschrift kunnen worden weergegeven en zich al even moeilijk eenduidig laten beschrijven. Bovendien is voordracht eenmalig en persoonsgebonden. Twee uitvoeringen van één werk kunnen onderling sterk verschillen en toch beide overtuigen.

Deze ongrijpbaarheid is al vroeg onderkend. Niet voor niets kregen musici in opleiding de aanbeveling naar ervaren collega’s te luisteren.<sup>1</sup> Met zulke raadgevingen gaven auteurs impliciet hun beperkingen toe. Ze wisten precies wat zij bedoelden, maar de middelen om het op te schrijven ontbraken. Als alle voordrachtsnuances in de notentekst vervat zouden kunnen liggen, waren dergelijke aanbevelingen niet nodig geweest. Muzieknotatie, met andere woorden, is een coderingssysteem dat beperkingen kent, maar daardoor ook ruimte schept. Bij de voordracht gaat het om het ontdekken van die ruimte.

---

<sup>1</sup> Zacconi 1592: fol. 58v.



We belanden dan als vanzelf bij wetenschappelijk lastig te definiëren begrippen als muzikaliteit, spelen ‘vanuit het gevoel’, smaak, om over charisma maar te zwijgen. In de praktijk worden deze begrippen vaak samengevat onder de noemer *expressie*. Die term kan van zichzelf al voor verwarring zorgen. Expressie betekent ‘uitdrukking’ en heeft daarmee in strikte zin een overdrachtelijke betekenis. Er ligt de vraag in besloten wát men dan uitdrukt. Halverwege de zeventiende eeuw dacht men hierbij primair aan affecten.<sup>2</sup> Het denken over deze vorm van expressie is door de eeuwen heen lang gedomineerd door de *mimesis*-theorie – het idee dat de kunst de natuur imiteert – en heeft in de zeventiende en achttiende eeuw allerlei ontwikkelingen gekend, zoals John Neubauer heeft aangetoond.<sup>3</sup>

De instrumentale variatiekunst van Jacob van Eyck en ‘de anderen’ berust op omspeling en is te beschouwen als kietelen van het oor, waarbij het uitdrukken of imiteren van affecten geen noemenswaardige rol speelt. De term ‘expressie’ kan echter ook op een algemenere manier worden toegepast, meer volgens de beschrijving die Willi Apel ervan heeft gegeven:

Expression may be said to represent that part of music which cannot be indicated by notes or, in its highest manifestation, by any symbol or sign whatsoever. It includes all the nuances of tempo, dynamics, phrasing, accent, touch, bowing etc., by which the mere combination and succession of pitch-time-values is transformed into a living organism.<sup>4</sup>

Neubauer en anderen hebben hun afkeuring uitgesproken over deze intransitieve variant, die strikt genomen in tegenspraak verkeert met het woord *expressie*.<sup>5</sup> Toch is de term *expressie* in deze algemenere betekenis al in de achttiende eeuw in gebruik geweest. In de brieven van de familie Mozart komen we het woord geregeld tegen, veelal in combinatie met kwalificaties als ‘Gusto’ of ‘Geschmack’.<sup>6</sup>

Het door Apel genoemde concept van muziek als een *organisme* berust weliswaar op latere denkkaders, maar van het idee dat klinkende muziek meer moet zijn dan een mechanische weergave van de noten, zijn zeventiende-eeuwse musici zich volop bewust geweest.<sup>7</sup> Diverse voorbeelden zullen in dit hoofdstuk passeren. Juist in het benutten van de expressieve mogelijkheden kan een musicus zich van mindere goden onderscheiden. Goede uitvoeringen zijn schaars, oordeelde Jean Jacques Rousseau in

<sup>2</sup> Hierbij moet worden opgemerkt dat de term *expressie* toen nog niet werd gehanteerd. De werkwoorden die ten aanzien van affecten werden gehanteerd, waren doorgaans afgeleid van het Latijnse ‘*exprimere*’. Zie o.a. Dammann 1967: 215-228.

<sup>3</sup> Zie hiervoor Neubauer 1986.

<sup>4</sup> Apel 1944: 250-251. Apel 1970: 302.

<sup>5</sup> Neubauer 1986: 6, 149.

<sup>6</sup> Wolfgang Amadeus aan zijn zuster, 13 november 1777: ‘Mein rath wäre, meine schwester, [...] solle sie mit vieller *expresion*, *gusto* und *feüer* spielen, und auswendig lernen. denn das sind Sonaten welche allen leüten gefallen müssen, leicht auswendig zu lernen sind, und aufsehen machen wenn man sie mit gehöriger *Precision* spielt.’ Bauer & Deutsch 1962-1975: II, 120-121 (nr. 370). Wolfgang Amadeus, 14 november 1777: ‘das *Andante* wird uns am meisten mühe machen; den das ist voll *expresion*, und muß accurat mit den *gusto*, *forte* und *piano*, wie es steht, gespielt werden.’ Bauer & Deutsch 1962-1975: II, 124 (nr. 373). Leopold Mozart aan zijn zoon, 11 december 1777: ‘Die *Nannerl* spielt deine ganze *Sonate* recht gut und mit aller *Expresion*.’ Bauer & Deutsch 1962-1975: II, 181 (nr. 389). Wolfgang Amadeus, 17 januari 1778: ‘und in was besteht die kunst, *Prima vista* zu lesen? in diesem: das stück im rechten tempo wie es seyn soll zu spielen. alle Noten, *Vorschläg* Etc: mit der gehörigen *expresion* und *gusto*, wie es steht auszudrücken, so, das man glaubt, derjenige hätte es selbst *Componirt*, der es spielt.’ Bauer & Deutsch 1962-1975: II, 228 (nr. 405).

<sup>7</sup> In de jongste versie van zijn *Dictionary* verving Apel ‘living organism’ door ‘living communication’. Apel 1970: 302.



1768, omdat genoteerde muziek moeilijk te interpreteren is: '[...] & dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne Exécution. C'est peu de lire la Musique exactement sur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compositeur, sentir & rendre le feu de l'expression.'<sup>8</sup> Rousseau maakte het onderscheid tussen de expressie die eigen is aan de compositie en de expressie van de uitvoering, die samen tot doel hebben het muzikale effect zo machtig en aangenaam mogelijk te maken.<sup>9</sup>

In muziek die primair bedoeld is als een vorm van licht vertier, kan de rol van de uitvoerende extra belangrijk worden genoemd. Bij een mechanische uitvoering van een fuga van Bach kan de luisteraar nog onder de indruk raken van de inventie, de muzikale doorwrochttheid, van intrinsieke affecten of harmonische spanningsvelden. Maar wanneer variatiewerken van Jacob van Eyck mechanisch worden uitgevoerd, blijft er weinig te genieten over. De uitvoerende zal er in de voordracht iets mee moeten doen.

## 14.2. Voordracht en retórica

De grondslagen van de muzikale voordracht berusten op de leer van de klassieke retórica. 'Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden', is een veel geciteerde opmerking van Johann Joachim Quantz (1752).<sup>10</sup> De zienswijze was allerm minst nieuw. Michael Praetorius ging er in 1619 uitgebreid op in:

Gleich wie eines *Oratoris* Ampt ist, nicht allein eine *Oration* mit schönen anmutigen lebhaftigen Worten, unnd herrlichen *Figuris* zu zieren, sondern auch recht zu *pronunciiren*, und die *affectus* zu *moviren*: In dem er bald die Stimmen erhebet, bald sincken lesset, bald mit mächtiger und sanffter, bald mit gantzer und voller Stimme redet: Also ist eines Musicanten nicht allein singen, sondern künstlich und anmütig singen: Damit das Herz der Zuhörer gerühret, und die *affectus* bewegt werden, und also der Gesang seine Endschafft, dazu er gemacht, und dahin er gerichtet, erreichen möge. Dann ein Sänger muß nicht allein mit einer herrlichen Stimme von Natur, sondern auch mit gutem Verstande, und vollkommener Wissenschaft der *Music*, begabet und erfahren seyn.<sup>11</sup>

Praetorius stelt dat de uitvoering aan de bedoelingen van de maker moet beantwoorden. Op de schouders van de uitvoerende rust derhalve een zekere verantwoordelijkheid. Een technisch volkomen weergave is niet genoeg, muzikale kennis en muzikaal begrip zijn onontbeerlijk. Doel is het hart van de luisteraar te beroeren.

De opmerkingen van Praetorius staan onmiskenbaar in het teken van de affectenleer als onderdeel van de retórica, en ze zijn sterk verbonden met vocale muziek. Zo stelt hij dat de zanger moet weten hoe

die *modulos* oder *Coloraturen* (so von den Italis *Passaggi* genennet werden) nicht an einem jeden Ort des Gesanges, sondern *appositè*, zu rechter zeit und gewisser maß anzubringen und zu *appliciren*, damit neben der Liebligkeit der Stimmen, auch die

<sup>8</sup> Rousseau 1768: 209.

<sup>9</sup> 'Il y a une *Expression* de Composition & une d'exécution, & c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant & le plus agréable.' Rousseau 1768: 210.

<sup>10</sup> Quantz 1752: 100.

<sup>11</sup> Praetorius 1619: III, 229.



Kunst wol eingenommen und gehöret werden. Sintemal die jenigen gar nicht zu loben, welche von Gott und der Natur, mit einer sonderbahren lieblichen zitterten und schwebenden oder bebenden Stimm, auch einem runden Halß unnd Gurgel zum diminuiren begabet, sich an der *Musicorum leges* nicht binden lassen, sondern nur fort unnd fort, mit ihrem allzuviel *colorirn*, die im Gesang vorgeschriebene *limites* überschreiten, unnd denselben dermassen verderben und verdunckeln, daß man nicht weiß was sie singen, Auch weder den Text noch die Noten (so der Componist gesetzt, und dem Gesange die beste Zier und *gratiam* giebt) vernehmen, viel weniger verstehen kan.<sup>12</sup>

Met andere woorden: als een zanger de grenzen niet kent en te veel ornamenten aanbrengt, versluieren de *passaggi* het gezang, de tekst en de noten zoals de componist ze geschreven heeft. Hier tekent zich een markante scheiding af tussen de vocale muziek en de instrumentale variatiekunst zoals die door Jacob van Eyck en ‘de anderen’ werd beoefend. Deze variatiekunst wordt immers volledig door de toepassing van diminuties bepaald.

Praetorius vervolgt het bovengenoemde citaat met de opmerking dat de geschetste ‘böse Art’, die de luisteraar eerder vermoeit dan opwekt, ook bij ettelijke instrumentalisten kan worden aangetroffen. Niet duidelijk is of hij hiermee op strikt instrumentale muziek wijst, op de instrumentale uitvoering van vocale muziek, of op het instrumentale aandeel in een gemengd vocaal-instrumentale uitvoering.

Dat omstreeks 1600 de aandacht vooral uitging naar de vocale praktijk wanneer de muzikale voordracht ter sprake kwam, wekt geen verbazing. De instrumentale muziek stond nog in de kinderschoenen en begon geleidelijk bevrijd te raken van vocale modellen. Maar belangrijker nog is de vaststelling dat de voordracht primair in verband werd gebracht met affecten die door tekst werden aangereikt, wat gezongen muziek impliceerde.

Dit roept de vraag op hoe instrumentale voordracht en vocale voordracht zich tot elkaar verhouden. Instrumentalisten werden geacht aan de zangkunst een voorbeeld te nemen, de menselijke stem werd superieur bevonden. Ook deze zienswijze berustte op de theorie van de *mimesis*, op het idee van kunst als nabootsing van de natuur. Zoals een schilder in kleuren de natuur kan weergeven, zo kunnen instrumenten de menselijke stem nabootsten. Deze nabootsing manifesteert zich op de meest elementaire wijze wanneer instrumentalisten muziek uitvoeren die van oorsprong vocaal is. Bij Ganassi (1535) is te lezen dat men bij sommige instrumentalisten als het ware de woorden kan horen, zo goed imiteren zij de menselijke stem.<sup>13</sup> Hieruit spreekt een sterk geloof in de kracht van instrumentale muziek.

Al in een vroeg stadium lijkt het besef te zijn gegroeid dat puur instrumentale muziek niet wezenlijk voor vocale muziek onder hoeft te doen.<sup>14</sup> Girolamo Frescobaldi deelt in zijn eerste boek met toccata’s (1615) mee dat de uitvoerende de stijl dient te volgen die gemeengoed was geworden in de moderne madrigalen, in die zin dat het tempo mocht fluctueren naargelang de heersende affecten.<sup>15</sup>

Nogmaals moet worden benadrukt dat de variatiekunst van Jacob van Eyck en ‘de anderen’ muziek van een andere orde heeft opgeleverd, muziek die primair op ompeling is gebaseerd. De opdracht aan de instrumentalist om de zangstem na te

<sup>12</sup> Praetorius 1619: III, 229-230.

<sup>13</sup> Ganassi 1535: Cap. 1. Zie ook Brown 1976: 67 en Van Baak Griffioen 1991: 372.

<sup>14</sup> Hoewel tot ver in de achttiende eeuw de mening is geventileerd dat instrumentale muziek inferieur is aan vocale, omdat de imitatieve kracht geringer zou zijn. Deze zienswijze wordt nog in 1795 verkondigd door Adam Smith in *Of the Imitative Arts*. Zie Neubauer 1986: 156.

<sup>15</sup> Neumann 1993: 38.



bootsen, gold bij het uitvoeren van *passaggi* echter niet minder. Er zij nog eens aan herinnerd dat Rognoni in zijn *Selva di varii passagi* (1620) weliswaar een onderscheid maakte tussen vocale passages en ‘passagi difficili per gli stromenti’, maar de vocale versieringen ook geschikt achtte ‘à Suonatori per imitare la voce humana’. Met andere woorden: de vocale en instrumentale esthetiek waren vrijwel inwisselbaar.

### 14.3. *Pronuntiatio* volgens de klassieke retorica

Aan enkele intrinsieke retorische aspecten van de variatiekunst is in een eerder stadium al aandacht besteed.<sup>16</sup> In dit laatste hoofdstuk gaat het wezenlijk om de rol van de voordrachtskunstenaar, en daarmee om de *pronuntiatio*. Die moet aangenaam zijn, overtuigend, en roerend, schreef Quintilianus.<sup>17</sup> Bij Cicero en Quintilianus is te lezen hoe Demosthenes, gevraagd naar de belangrijkste elementen van de redekunst in volgorde van urgentie, aan de voordracht de eerste, de tweede én de derde plaats toekende.<sup>18</sup>

Parallellen tussen spraak en muziek zijn eenvoudig aanwijsbaar. Een interessante maar monotoon voorgedragen tekst kan zwaar op de oogleden drukken, zo goed als een levendig voorgedragen tekst die van zichzelf weinig om het lijf heeft toehoorders tot groot enthousiasme kan bewegen. Quintilianus windt er geen doekjes om.<sup>19</sup> Zo is het ook met muziek. Een goede compositie kan door een matige voordracht geschaad worden, terwijl een matige compositie door een overtuigende voordracht kan opknappen, schrijft de achttiende-eeuwse Quantz in navolging van Quintilianus.<sup>20</sup>

Een goede voordracht voldoet aan verschillende kwalificaties. Cicero onderscheidt achtereenvolgens accuratesse (‘pure et Latine’), helderheid (‘plane et dilucide’), sierlijkheid (‘ornate’) en een passende expressie (‘ad rerum dignitatem apte et quasi decore’).<sup>21</sup> Quintilianus heeft deze kenmerken nader uitgewerkt.<sup>22</sup>

Onder accuratesse wordt onder meer verstaan dat de stem in een goede conditie moet verkeren. Vertaald naar instrumentale muziek betekent dit enerzijds de aanwezigheid van een geschikt instrument, anderzijds de vaardigheid het instrument op de juiste manier tot klinken te brengen. Woorden moeten foutloos worden uitgesproken; in muziek geldt dit ook voor tonen. De ademhaling, op de juiste plaats en met de juiste frequentie, wordt eveneens tot deze categorie gerekend. Voor blokfluitisten en andere blazers is dit een vanzelfsprekendheid, strijkers kunnen in dit opzicht van hun blazende collega’s leren. Helderheid in spraak wordt bereikt door een goede uitspraak en interpunctie. In muziek: door juiste articulaties en fraseringen.

Volgens Quintilianus is de voordracht sierlijk (‘ornata’) wanneer een gemakkelijke stem aan de volgende kenmerken beantwoordt: ‘groot, mooi, buigzaam, stevig, zoet, standvastig, helder, puur, dragend en tot de oren doordringend’.<sup>23</sup> Het zijn kenmerken

<sup>16</sup> 6.4, 6.5, 6.6.

<sup>17</sup> ‘Tria autem praestare debet pronuntiatio, <ut> conciliet persuadeat moveat.’ *Institutio oratoria*, XI.3.154.

<sup>18</sup> Cicero, *De oratore*, III.55.213; Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI.3.6.

<sup>19</sup> ‘Equidem vel mediocrem orationem commendatam viribus actionis adfirmarim plus habituram esse momenti quam optimam eadem illa destitutam.’ Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI.3.5.

<sup>20</sup> ‘Die beste Composition kann durch einen schlechten Vortrag verstümmelt, eine mittelmäßige Composition aber durch einen guten Vortrag verbessert, und erhoben werden.’ Quantz 1752: 101.

<sup>21</sup> Cicero, *De oratore*, I.32.144.

<sup>22</sup> Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI.3.33-65.

<sup>23</sup> ‘Ornata est pronuntiatio cui suffragatur vox facilis magna beata flexibilis firma dulcis durabilis clara pura, secans aëra et auribus sedens.’ Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI.3.40.



die ook op muziek toepasbaar zijn. Bij sierlijkheid hoort een ongeforceerde aanpak en het vermijden van vreemde klanken. Buigzaamheid of flexibiliteit van een stem of instrument kan de voordracht afwisselend maken. Hierbij kan worden gedacht aan een afwisseling in dynamiek, tussen kracht en weekheid, spanning en ontspanning, tussen legato en staccato, maar ook aan ritmische veerkracht.<sup>24</sup>

De aanleiding tot het streven naar afwisseling is niet gelegen in de afwisseling zelf, maar in het karakter van de redevoering c.q. de muzikale compositie. Zoals belangrijke woorden benadrukt kunnen worden, zo geldt dit ook voor belangrijke tonen. Een musicus dient de tempokeuze, de dynamiek en de articulatie af te stemmen op het karakter van een werk: een droevig werk langzaam en met weke aanzetten, een vrolijk stuk eerder snel en krachtig. Quintilianus merkt op dat in vreugdevolle zaken de stem ‘vol, eenvoudig en enigszins opgeruimd vloeit’.<sup>25</sup> Zo gaat elke gemoedsuitdrukking gepaard met een eigen expressie.

Dit betekent niet dat iedereen dezelfde voordracht zou moeten bezitten. In de retorica gaat het erom dat iemand de voordrachtmiddelen ontdekt die het best bij de eigen gesteldheid passen.<sup>26</sup> Ieder heeft zijn of haar eigen gaven, algemeen geldende regels kunnen aan ieders natuur worden aangepast. Wezenlijk is dat de redenaar (musicus) zichzelf blijft en geen toevlucht neemt tot een overdreven, geaffecteerde voordracht.

#### 14.4. Voordracht in relatie tot Jacob van Eyck: technische beheersing

Als duidelijkheid een van de eerste vereisten is in de voordracht, dan spreekt het voor zich dat de beschikbare techniek zich niet als een remmende factor mag opwerpen. Jacob van Eyck moet technisch uitstekend toegerust zijn geweest. Er zij nog eens aan herinnerd dat Opperveldt in 1640 berichtte over zijn ‘rappen aessem-mond’, hoe Thomas Asselijn in 1646 het ‘maetigh vingre danssen’ roemde, terwijl Lodewijk Meijer in zijn elegie op Van Eycks dood (1657) schreef over ‘die handen die met konstelyke vingeren, op klokklavier en pyp zo wis en snel’ konden spelen.<sup>27</sup> Het veeleisende repertoire uit *Der Fluyten Lust-hof* vormt de neerslag van deze bejubelde gaven.

Hier moet een scheiding der geesten worden verondersteld. Van de liefhebbers die zich in Van Eycks tijd bezitter van de *Lust-hof* mochten noemen, heeft vermoedelijk niet meer dan een enkeling de werken naar behoren kunnen spelen. Voor de meeste amateurs lag de grens bij ‘een deuntje tierelieren’, zoals Paulus Matthijsz opmerkte in zijn voorrede tot *Der Goden Fluit-hemel*.<sup>28</sup> Over de instrumentaal-technische kwaliteiten van de gemiddelde amateurblokfluitist in de zeventiende eeuw, een categorie waar Paulus Matthijsz’ cliëntèle moet worden gezocht, hoeven we ons inderdaad weinig illusies te maken. Uit de elementaire *Vertoninge en onderwyzinge*, hoewel behorend tot ‘t *Uitnemend Kabinet II*, valt af te leiden dat *Der Fluyten Lust-hof* als een leerboek in gebruik is geweest. Dit is ook niet verwonderlijk, ander specifiek blokfluitrepertoire was in gedrukte vorm immers niet of nauwelijks voorradig. Dat Van Eycks muziek in handen is geweest van amateurs die de meest

<sup>24</sup> De relatie die in dit opzicht bestaat tussen een spreekstem en een muziekinstrument, wordt geschetst door Cicero, *De oratore*, III.57.216.

<sup>25</sup> ‘Itaque laetis in rebus plena et simplex et ipsa quodam modo hilaris fluit.’ Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI.3.63.

<sup>26</sup> Zie onder meer Quintilianus, XI.3.

<sup>27</sup> 6.7.

<sup>28</sup> 9.2.



elementaire kennis van muzieknotatie nog niet onder de knie hadden, toont ‘Psalm 68’ in het Brusselse exemplaar van *Der Fluyten Lust-hof I* (ca. 1656).<sup>29</sup>

Van Eyck als een Czerny van de blokfluit, *Der Fluyten Lust-hof* als *Schule der Geläufigkeit*, ter verkrijging van een *Kunst der Fingerfertigkeit*: het is geen gedachte om te omarmen. Wanneer variatiewerken louter als mechanische vingeroefeningen worden geconsumeerd, zal de beoefenaar er misschien nog enige vreugde aan ontlennen, maar de luisteraar niet. De ervaring leert dat het repertoire tot een obsessie kan leiden wanneer een amateur wel het thema en de eenvoudigste variaties uit een reeks kan spelen, maar nog niet de moeilijkste, terwijl de lokroep hiervan zo sterk kan zijn. Het is een argument de eerste kennismaking met dit veeleisende oeuvre uit te stellen.<sup>30</sup>

De capaciteit om in een ‘juist’ tempo tot een technisch degelijke uitvoering van de noten te geraken, is wel het minste waarover een uitvoerende dient te beschikken. Dit betekent uiteraard niet dat het zonder oefening moet lukken. Het gaat erom dat het doel binnen de mogelijkheden ligt, bereikbaar is.

#### 14.5. Lusthof of slagveld?

In technisch veeleisende muziek met veel vlugge noten schuilt een merkwaardige paradox. De toenemende virtuositeit en de daarmee gepaard gaande verhoging van de spanning kunnen worden beschouwd als een middel om het publiek te imponeren. ‘Spaert geen vingers, mont, noch fluyt’, luidt de dichterlijke oproep die Regnerus Opperveldt aan het adres van Jacob van Eyck richtte. Maar anderzijds: hoe duidelijk mag het zijn dat de uitvoerende iets moeilijks volbrengt? In welke mate mag de strijd hoorbaar en voelbaar worden? Waar houdt de wenselijkheid op van musici die hun technische grenzen verkennen en daarbij (te) grote risico’s nemen?

Van Eycks muziek verscheen in een *Lust-hof*, beplant met muzikale bloempjes die ‘lieflyk gefigureert’ waren. Ook Praetorius bracht diminuties met lieflijkheid in verband, volgens Monteverdi moesten ze zoet (‘suave’) zijn. Het wijst niet op verwoede strijd, integendeel. Een lusthof is geen slagveld. In Van Eycks tijd en de omringende eeuwen ging het musiceren idealiter gepaard met gemak, met technisch volledig boven de materie staan. Techniek is niet meer dan een basisvoorwaarde. Deze visie spreekt bijvoorbeeld treffend uit de mening van Wolfgang Amadeus Mozart over de violist Ignaz Fränzl, zoals verwoord in een brief van 22 november 1777:

er gefällt mir sehr; sie wissen, daß ich kein grosser liebhaber von schwierigkeiten bin. er spielt schwer, aber man kennt nicht daß es schwer ist, man glaubt, man kann es gleich nachmachen. und das ist das wahre. er hat auch einen sehr schönen runden thon; es fählt keine Note, man hört alles [...] mit einem wort: er ist meinthalben kein hexenmeister, aber ein sehr solider geiger.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Zie afb. 33, p. 445.

<sup>30</sup> Uiteraard kan men leerlingen alleen de eenvoudiger variaties laten spelen, maar de ervaring leert ook dat de meest veeleisende variaties op menigeen een grote aantrekkingskracht uitoefenen. Het is om die reden dat ik een ‘Beginner’s collection’ heb samengesteld die zich beperkt tot de relatief eenvoudigste variatiewerken (zie onder muziekliteratuur). Dit stelt amateurs in staat in een verhoudingsgewijs vroeg stadium met het werk van Van Eyck kennis te maken, zonder door de virtuoze variaties aangetrokken en geïntimideerd te hoeven worden.

<sup>31</sup> Bauer & Deutsch 1962-1975: II, 137-138 (nr. 377).



Dat de blokfluitist Jacob van Eyck boven de materie stond, lijdt geen twijfel. Uit *Der Fluyten Lust-hof* valt het direct af te lezen. Slechts bij hoge uitzondering tastte Van Eyck instrumentaal-technische grenzen af. In het figureren van ‘Doen Daphne’ ging hij aanvankelijk niet verder dan tot zestiende noten. Pas in 1649 voegde hij nog een variatie toe waarin talrijke tweeëndertigste noten voorkomen. Ook in het variëren van allemandes, met hun rustige basistempo, legde hij de grens gewoonlijk bij zestienden. Slechts één keer, in de tweede reeks van ‘Wat zalmen op den Avond doen’, reikt het proces van breken nog een stap verder. Met andere woorden: Van Eyck kon meer dan hij gewoonlijk toonde, want variaties met tweeëndertigste noten zijn uitzonderingen in zijn oeuvre. Hooguit in die duizelingwekkende variaties mag de uitvoerende de luisteraar het idee geven dat met de noten de strijd wordt aangeboden.

#### 14.6. *Sprezzatura*

Meer kunnen dan je toont: in de muziekbeoefening werd deze eigenschap als hoogste goed ervaren. Op die manier kon de uitvoerende een zekere achteloosheid in de voordracht leggen. Voor die achteloosheid bestond sinds de zestiende eeuw een Italiaanse term die voor Van Eycks muziek – en daarmee ook voor die van ‘de anderen’ – als een sleutelwoord kan gelden: *sprezzatura*. John Shearman vat de betekenis van dit woord samen als ‘courtly grace revealed in the effortless resolution of all difficulties [...] a kind of well-bred negligence born of complete self-possession.’<sup>32</sup> Het woord werd in 1528 als neologisme geïntroduceerd door Baldassare Castiglione, in diens *Libro del cortegiano*, het ‘Boek van de hoveling’. In gefingeerde dialogen zette Castiglione uiteen aan welke eisen de volmaakte edele dienden te voldoen.<sup>33</sup> Het boek is in de Renaissance een bestseller geweest en heeft ook in latere eeuwen talloze herdrukken gekregen. Uit de geciteerde opmerking van Mozart valt op te maken dat *sprezzatura* in de achttiende eeuw nog steeds als een ideaal werd beschouwd.

Het betekent dus zoveel als zorgeloosheid, achteloosheid – een gemakkelijke, bijna nonchalante manier van doen. Castiglione beschouwde *sprezzatura*, ‘de ware bron van het gracieuze’, als een basis voor alle menselijke activiteit en spraak. Hij schrijft:

En als ik hen buiten beschouwing laat, die ze [de *grazia*] door de gunst der sterren hebben, dan vind ik een algemene regel, die naar het mij toeschijnt meer dan enige andere hieromtrent geldt bij alles wat mensen doen of zeggen. En die is, zoveel als men kan, als een zeer steile en zeer gevaarlijke klip de gemaaktheid [*affettazione*] te vermijden, en – om mogelijk een nieuw woord te gebruiken, – in alle omstandigheden een zekere achteloosheid [*sprezzatura*] te doen blijken, die alle inspanning verbergt en bewijzen moet, dat wat gedaan en gezegd wordt, zonder moeite en haast onopzettelijk geschiedt. Ik geloof, dat daaruit in de eerste plaats de innemendheid voortvloeit. Want van zeldzame en goed uitgevoerde handelingen ziet iedereen de moeilijkheid in, waarom gemakkelikheden in het uitvoeren daarvan zeer grote verwondering verwekt. Daarentegen maakt de gedwongenheid, het als men zegt ‘met de haren erbij slepen’ een zeer onaangename indruk en doet iets gering achten, ook al is het iets groots. Daarom kan men zeggen: de ware kunst is, dat ze geen kunst schijnt; en men heeft zich op niets anders toe te leggen dan om haar te verbergen.

<sup>32</sup> Shearman 1967: 21.

<sup>33</sup> *Sprezzatura* mag niet direct met Van Eycks adellijke afkomst in verband worden gebracht. Als stadsdienaar bekleedde hij een burgerlijke functie, musiceren was zijn beroep. De afkomst heeft hoegenaamd geen rol gespeeld.



Want als men ze merkt, dan is haar aanzien weg en bezorgt ze de mens weinig achtung.<sup>34</sup>

Het tegengestelde van *sprezzatura* is dus *affettazione*, gemaaktheid. En deze gemaaktheid manifesteert zich meedogenloos wanneer men geforceerd *sprezzatura* tracht te veinzen. In Castiglione's werk roemt een van de personages het dansen van een zekere Messer Roberto, waarna de graaf antwoordt:

Alleen omdat gij wilt dat ik het zal doen, daarom zal ik ook spreken van onze gebreken. Bemerkt gij niet, dat wat gij in Messer Roberto nonchalance noemt, de gemaaktheid zelve is? Want men ziet duidelijk, dat hij met alle inspanning zijn best doet te tonen dat hij er niet bij denkt; en dat is juist er te veel bij denken. En omdat ze de maat overschrijdt, is die nonchalance gemaakt en lelik, en brengt zij juist het tegenovergestelde te weeg van wat zij zich voorstelde, nl. de gekunsteldheid te verbergen.<sup>35</sup>

Giulio Caccini heeft de muzikale aspecten van *sprezzatura* nader uitgewerkt, allereerst in het voorwoord tot zijn *Euridice* (1600), later in *Le nuove musiche* (1601) en ten slotte in zijn *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614). Voor hem is het principe sterk verbonden met de monodie en een muzikale benadering van het spraakritme, waardoor een strikte metrische indeling verdwijnt en zelfs het idee van een maatindeling kan vervagen. In het voorwoord tot *L'Euridice* schrijft hij: 'Nella qual maniera di canto, ho io usata una certa sprezzatura, che io ho stimato, che habbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella.'<sup>36</sup> Met betrekking tot het madrigaal 'Deh, dove son fuggiti' geeft Caccini de aanwijzing dat drie maten moeten worden uitgevoerd 'zonder maat, als het ware sprekend in overeenstemming met de boven genoemde *sprezzatura*.'<sup>37</sup>

In zijn *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) gaat Caccini erop door: 'Sprezzatura is die lichtheid die men aan het gezang geeft met het dwalen van verscheidene achtsten en zestienden op verschillende tonen, waardoor men, als het in het juiste tempo wordt gedaan, het gezang van een zekere, bepaalde magerheid en droogheid ontdoet, en het plezant, vrij en luchtig maakt, zoals welbespraaktheid en

---

<sup>34</sup> *Il Libro del cortegiano*, I, 26: 'Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado.' Nederlandse vertaling volgens ed. Hoeksma & Zijderveld.

<sup>35</sup> *Il Libro del cortegiano*, I, 27: 'Poiché voi volete pur ch'io dica, dirò ancor dei vicii nostri. Non v'accorgete che questo, che voi in messer Roberto chiamate sprezzatura, è vera affettazione? perché chiaramente si conosce che esso si sforza con ogni studio mostrar di non pensarvi, e questo è il pensarvi troppo; e perché passa certi termini di mediocrità quella sprezzatura è affettata e sta male; ed è una cosa che a punto riesce al contrario del suo presupposito, cioè di nasconder l'arte.' Nederlandse vertaling volgens ed. Hoeksma & Zijderveld.

<sup>36</sup> 'In deze manier van zingen heb ik een zekere *sprezzatura* gebruikt, waarvan ik heb gemeend dat deze iets voornaams heeft, terwijl het mij voorkomt dat ik hiermee het dichtst in de buurt van de natuurlijke spraak ben gekomen.'

<sup>37</sup> 'Senza misura, quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura.'



rijkdom in gewone spraak de dingen lichter en zoeter maken die men vertelt.’<sup>38</sup> Het dwalen van snelle noten wijst op een ritmische souplesse.

Het zou onjuist zijn *sprezzatura* gelijk te stellen met het ontbreken van betrokkenheid. Niets kan dit beter illustreren dan het werk van Caccini. Juist deze componist, die zich zo om affecten bekommerde, zag in *sprezzatura* het hoogste ideaal. Het gaat om de natuurlijkheid van de voordracht. Door natuurlijkheid krijgt de luisteraar het gevoel dat de redenaar de waarheid spreekt, terwijl het onnatuurlijke de redenaar verdacht maakt. Het zijn ideeën uit de klassieke retorica waar Castiglione en Caccini naadloos bij aansluiten. De gemaaktheid moet ook worden gemeden omdat zij de overdracht hindert, de gedachten van de inhoud afleidt. Natuurlijkheid sluit de emotie zeker niet uit. De luisteraar sympathiseert altijd met iemand die met emotie spreekt, zelfs al de argumenten nergens op slaan, oordeelde Aristoteles.<sup>39</sup>

Caccini was niet de eerste die het begrip *sprezzatura* op muziek projecteerde, Castiglione zelf ging hem voor:

Die deugd dus, tegengesteld aan de gemaaktheid, welke wij voor het ogenblik nonchalance [*sprezzatura*] noemen, brengt, behalve dat zij de ware bron is waaruit de bevalligheid [*grazia*] voorkomt, nog een ander voordeel mee, dat het, als het de minste menselijke handeling zelfs begeleidt, niet alleen dadelik het kunnen aan de dag brengt van wie ze verricht, maar het dikwijls veel hoger doet aanslaan dan het in werkelijkheid verdient. Want in de geest van de toeschouwers brengt het de indruk te weeg, dat wie zo gemakkelijk iets goed doet, veel meer kan dan wat hij doet, en indien hij vlijt en inspanning wilde aanwenden bij wat hij doet, het nog veel beter zou kunnen doen. [...] Een musicus die in het zingen een enkele slotnoot met een zacht *accento* en een *gropetto duplicato* uitvoert [*pronunzia*] met zoveel gemak dat het bijna toevallig lijkt, laat met dit enkele punt merken dat hij veel meer kan dan hij toont.<sup>40</sup>

Meer kunnen dan je toont: we hebben gezien dat ook de voordrachtskunst van Jacob van Eyck aan die eigenschap moet hebben voldaan. Dat zijn voordracht gemak uitstraalde, wordt gesuggereerd door het gedicht van Regnerus Opperveldt, waarin wordt gezegd dat hij de snelle noten in het rond liet vloeien:

O! vergoode Palmer-gaedtjes,  
O! wat boven-menschte maedtjes  
Vloeyen uyt u konstich rondt  
Van een rappen aessem-mond.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> ‘La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al canto co’l trascorso di più crome, e semicrome sopra diverse corde, co’l quale, fatto à tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la fecondia rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella.’

<sup>39</sup> Aristoteles, *Retorica*, 1408a.

<sup>40</sup> *Il Libro del cortegiano*, I, 28: ‘Questa virtù adunque contraria alla affettazione, la qual noi per ora chiamiamo sprezzatura, oltre che ella sia il vero fonte donde deriva la grazia, porta ancor seco un altro ornamento, il quale accompagnando qualsivoglia azione umana, per minima che ella sia, non solamente subito scopre il saper di chi la fa, ma spesso lo fa estimar molto maggior di quello che è in effetto; perché negli animi delli circostanti imprime opinione, che chi così facilmente fa bene sappia molto più di quello che fa, e se in quello che fa ponesse studio e fatica, potesse farlo molto meglio [...] Un musico, se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un gropetto duplicato, con tal facilità che paia che così gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto più di quello che fa.’ Nederlandse vertaling volgens ed. Hoeksma & Zijderveld.

<sup>41</sup> Zie 2.1.



Het herinnert aan Quintilianus, die ook het woord vloeien gebruikte in relatie tot vrolijke muziek.<sup>42</sup> Iets van *sprezzatura* is ook te herkennen in de talloze kleine ritmische en melodische afwijkingen in passages die verder vrijwel identiek zijn.<sup>43</sup> Dit element van improvisatie wijst op een zekere nonchalance.

Het bereiken van *sprezzatura* wordt eenvoudiger naarmate men minder met anderen rekening hoeft te houden, zoals in monodie met een bas die volgt (Caccini), of in een mono-instrumentale uitvoering. De uitvoerende kan zich dan in vrijheid uiten. Geprojecteerd op een melodie-instrument als de blokfluit kan de eenstemmigheid als een ideaal medium worden beschouwd om tot *sprezzatura* te geraken. Wie werkelijk over *sprezzatura* beschikt en begiftigd is met de vonk van de *grazia*, zal geen onmiddellijke behoefte hebben aan meerstemmigheid.<sup>44</sup> Tegenwoordig is het desondanks mode geworden de muziek van Jacob van Eyck in een meerstemmige context tot klinken te brengen.<sup>45</sup> Durven musici onvoldoende op hun eigen voordrachtskunst te vertrouwen, of wordt eenstemmigheid in ons moderne tijdsgewricht als iets minderwaardigs beschouwd?

#### 14.7. *Sprezzatura* en tempohandhaving

Het gevaar bestaat dat appels met peren worden vergeleken. De vrijheid die Caccini nastreefde in zijn affectgeladen muziek, is beslist groter dan de vrijheid die in de blokfluitvarianties van Jacob van Eyck en zijn tijdgenoten idiomatisch kan worden geacht. Het was Caccini om de relatie tussen zingen en spreken te doen, om een muzikale benadering van de spraak. Dit kon zo ver gaan dat het besef van maat werd losgelaten. Deze vocale connotatie ontbreekt vanzelfsprekend in instrumentale variatiekunst.

Hoofdstuk 12 heeft laten zien dat de variatiereeksen vragen om een vasthouden van maat en tempo, om ‘maetigh vingre danssen’ (Asselij). Het verschil tussen Giulio Caccini en Jacob van Eyck wordt niet eens zozeer veroorzaakt door de dichotomie vocaal – instrumentaal, als wel door de vaststelling dat niet alle muziek over één kam kan worden geschoren. Veel van de thema’s uit *Der Fluyten Lust-hof* hebben weliswaar een vocale oorsprong, maar een eenvoudig volksliedje is geen zinnenprikkelend madrigaal. Voor een instrumentaal ‘Amarilli mia bella’ zou men eventueel een uitzondering kunnen maken en meer vrijheid kunnen zoeken dan in neutralere werken. Maar dan nog moeten we bedenken dat ‘Amarilli’ bij Van Eyck niet als monodie bekend was maar in een vijfstemmige versie in de gedaante van een canzona, die door haar aard minder vrijheden lijkt toe te staan.

---

<sup>42</sup> Zie 14.3.

<sup>43</sup> Zie 12.2.2.

<sup>44</sup> Castiglione hield van de eenstemmigheid ‘want al de zoetheit bestaat als het ware in de ene partij, en omdat de oren slechts door één enkele stem worden beziggehouden, let men met veel meer aandacht en begrip op de schone wijze van musiceren en op de melodie. Ook merkt men elke kleine fout beter op, wat niet geschiedt bij gemeenschappelijk gezang, omdat de een de ander steunt.’ *Il Libro del cortegiano*, II, 13: ‘[...] perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l’aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l’uno aiuta l’altro.’ Nederlandse vertaling volgens ed. Hoeksma & Zijdeveld.

<sup>45</sup> Er bestaan ‘exclusief’ aan Van Eycks muziek gewijde cd-opnamen waar het meerstemmige de originele eenstemmigheid volledig overvleugelt.



Ondanks deze kanttekeningen kan het basisprincipe van *sprezzatura*, zoals geïntroduceerd door Castiglione, wel degelijk op de blokfluitvariaties worden toegepast. De muziek komt tot leven wanneer zij quasi achteloos uit de mouw wordt geschud, plezant, vrij, luchtig, van magerheid en droogheid ontdaan. Binnen de strikte kaders van maat en tempo biedt de muziek voldoende ruimte voor lichtheid die ontstaat door snelle noten te laten ‘dwalen’. Allerhande ritmische nuances zijn mogelijk, zolang de zwaartepunten van de maat maar vasthouden aan een regelmatige puls.

Zo bevat *Der Fluyten Lust-hof* menige dalende reeks van snelle noten die met een in vrijheid vallende, expressief ‘Cacciniaanse’ beweging kan worden gespeeld.<sup>46</sup> Een treffend voorbeeld is – mogelijk niet toevallig – een figuur die wordt aangetroffen in modo 3 van ‘Amarilli mia bella’ [NVE 36]:

#### VOORBEELD 362



De d" en cis" zijn hoofdnoten die in de maat gefixeerd zijn, de tussenliggende zestiende noten kunnen als een vrije versiering worden gespeeld. Exact dezelfde melodische formule treedt naar voren in modo 2 (maat 12) van ‘Ballette Bronckhorst’ [NVE 50], eveneens een werk waarin het affect een belangrijke rol lijkt te spelen.<sup>47</sup> Een voorbeeld uit een meer neutrale hoek is ‘Psalm 119’ [NVE 105], de slotfase van modo 2, waar de uitvoerende de zestiende noten naar hartelust kan laten dwalen en dwarrelen. Ook met een herhaalde *figura corta* kan men naar hartelust spelen, door de achtste noot telkens een iets andere lengte te geven en dit met de zestiende noten te verrekenen. Langs zulke wegen kan de instrumentalist de noten op een ‘sprekende’ manier tot leven brengen en de luisteraar met een retorische voordracht aan zich binden.

De metafoor van het spreken is in 1640 door Regnerus Opperveldt gebruikt om de voordracht van de beiaardier Van Eyck te karakteriseren. Hij dichtte: ‘Eyckje comt ons Pleyn vereeren / En de klockjes spreekken leeren.’<sup>48</sup> Aan deze beeldspraak mag wellicht niet te veel waarde worden gehecht, het zijn dichterlijke bewoordingen.<sup>49</sup> Maar Opperveldts woorden kunnen wel degelijk verwijzen naar het retorische karakter van Van Eycks (beiaard-)muziek en de daaraan gekoppelde voordracht. In hoofdstuk 5 is de afwisseling van korte motiefjes in verschillende registers geduid als een dominant element van zijn carillonpraktijk.<sup>50</sup> In de muzikale terminologie wordt die afwisseling van motieven gewoonlijk als ‘dialog’ benoemd, opnieuw een metafoor die aan de taal is ontleend. Dergelijke passages kunnen met een samenspraak worden vergeleken.

<sup>46</sup> Bij Caccini zijn dergelijke dalende reeksen vaak zo genoteerd, dat ze beginnen met zestiende noten en vervolgen met tweëndertigste noten. Dit suggereert een geleidelijke versnelling, een vallende beweging.

<sup>47</sup> Men vergelijkte deze figuraties met Caccini’s ‘cascata per ricorre il fiato’, zoals meegedeeld in het voorwoord tot *Le nuove musiche*.

<sup>48</sup> Zie 2.1.

<sup>49</sup> De gebezigde beeldspraak was zeker niet ongewoon. Daniel Türk bijvoorbeeld schrijft in zijn *Klavierschule* uit 1789 dat een musicus zijn gevoel ‘durch sprechende Töne’ op de luisteraar moet overbrengen. Türk 1789: 347.

<sup>50</sup> 5.13.



Door een uitgekiende timing, door te spelen met de lengte van de komma's tussen de dialoogmotiefjes, kan een spannend discours ontstaan. Door de motiefjes steeds meer zwaartekracht te geven, kan toenemende opwinding worden gesuggereerd en de spanning worden opgevoerd, zoals een discussie verhit kan raken. Ook kunnen hoge motieven met meer of minder nadruk worden gespeeld dan de lage, waardoor het lijkt alsof twee verschillende personages met verschillende temperamenten elkaar spreken.<sup>51</sup>

Voor ritmische flexibiliteit binnen een strikt tempokader bestaan historische aanwijzingen die een nauwe verwantschap vertonen met de Nederlandse variatiekunst voor blokfluit. Jacob van Eyck en zijn tijdgenoten maakten in hun variatiewerken gebruik van ornamenten die ook in de geïmproviseerde diminutiepraktijk werden toegepast. In deze praktijk moest het tempo gehandhaafd blijven, om de eenvoudige reden dat versieringen in een polyfone context tot klinken kwamen. Desondanks is hierbij een zekere mate van ritmische losheid gemeengoed geweest. Ganassi verdeelt hoofdnoten bijvoorbeeld achteloos in vijf of zeven versieringsnoten van gelijke lengte. Zacconi verklaart dat musici geen bezwaar zullen hebben tegen extra noten als zij weten hoe deze in de maat moeten worden uitgevoerd. Ook deelt hij mee dat musici de diminutiepraktijk beter op het gehoor kunnen leren kennen dan van schrift, omdat de correcte ritmes onmogelijk visueel weer te geven zijn.<sup>52</sup>

In hoofdstuk 6 is aangetoond dat improvisatie een wezenlijke rol heeft gespeeld in Van Eycks musiceren. Dit, in combinatie met de gehanteerde diminuties en de daarmee verbonden praktijk, kan als een uitnodiging worden beschouwd om de werken quasi-improviserend tot klinken te brengen, met een bijbehorende ritmische souplesse. Men zou hiertegen kunnen inbrengen dat onregelmatige verdelingen, zoals meegedeeld door Ganassi, niet optreden in *Der Fluyten Lust-hof*. Toch is dit geen valide argument. Er zijn genoeg Italiaanse diminutietraktaten die de onregelmatige verdelingen eveneens niet noemen, maar desondanks model staan voor dezelfde praktijk als die waar Ganassi over schrijft.

#### 14.8. *Homo ludens*

Ongeveer honderdduizend noten vormen samen Jacob van Eycks compositorische nalatenschap. Lodewijk Meijer voorspelde hem onsterfelijkheid toen hij na de dood van de Utrechtse meester schreef over 'dien Gheest, die [...] leeven zal in Neérlant op zyn klanken, zo lang'er mensch in Neérlant ooren heeft.'<sup>53</sup> Dat de aandacht voor dit repertoire zich bijna vier eeuwen later over de gehele aardbol zou uitstrekken, zal Meijer in zijn stoutste dromen niet hebben kunnen verzinnen. De 'nationale' muziek van Jacob van Eyck behoort tegenwoordig tot de standaardbagage van de hedendaagse blokfluitist, waar ook ter wereld.

Iedere uitvoerende zal een eigen weg in dit repertoire moeten vinden. In dit laatste hoofdstuk zijn hulpmiddelen aangereikt die berusten op of kunnen worden afgeleid uit

<sup>51</sup> In dit verband kan ook worden gewezen op de octaafecho's in 'Malle Symen'. In de vocale praktijk van het contrafact hebben ze aanleiding gegeven tot dialogen tussen twee personages, meer dan eens een vrouw en een man. Voorbeelden zijn de bijbelse Maria en Petrus, en het herderinnetje Galathee en de herder Tyter. Opmerkelijk is dat de echo vaker door de vrouw wordt gezongen dan door de man, in tegenstelling tot wat men in een octaafecho zou verwachten. Zie Grijp 1991: 128-135.

<sup>52</sup> 'Et [questo modo di cantare] è di tal natura, che per la velocità in che si restringono tante figure; molto meglio s'impara con l'udito che con gl'esempio.' Zacconi 1592: I, fol. 58r.

<sup>53</sup> 1.9.

de esthetiek van die tijd. Helder, lieflijk, natuurlijk, vrij, gemakkelijk, zonder gemaaktheid, van droogheid ontdaan – het zijn door historische bronnen aangereikte kwalificaties die als ideaal kunnen worden nagestreefd. Eerbied voor de notentekst en expressie sluiten elkaar geenszins uit. Het is aan de uitvoerende de expressieve mogelijkheden in de noten te herkennen en deze in een levendige voordracht om te zetten.

Baudartius heeft beschreven hoe een goed gehumeurde Sweelinck met zijn variaties niet alleen de toehoorders vermaakte, maar ook zichzelf.<sup>54</sup> Sweelinck droeg zijn eigen plezier over op de luisteraar. Die uitdaging ligt ook besloten in het werk van Jacob van Eyck – en parallel hiermee in dat van ‘de anderen’. *Der Fluyten Lust-hof* is niet alleen geschreven dóór, maar ook vóór een spelende mens, een *homo ludens* die de luisteraar bij het spel en het plezier wil betrekken.

Laten we vooral vragen blijven stellen.

---

<sup>54</sup> 6.7.