

13

Versieringen

13.1. Twee categorieën

In de zeventiende-eeuwse muziekpraktijk werd van uitvoerenden de vaardigheid verwacht om genoteerde muziek van geïmproviseerde versieringen te voorzien, waarmee de uitvoerende een scheppende rol naast die van de componist kreeg toebedacht. Vanzelfsprekend behoren ook hedendaagse musici over deze vaardigheid te beschikken wanneer zij werken spelen of zingen die uit de zeventiende eeuw stammen. Tot deze ornamenten kunnen diminuties worden gerekend, maar ook trillerversieringen. Het verband tussen deze twee categorieën is evident: beide gaan uit van de opdeling van een noot in een aantal noten van een kortere waarde. Theoretici in de zestiende en vroeg-zeventiende eeuw noemden deze twee typen ornamenten doorgaans in één adem, maar een verschil werd wel onderkend. Martin Agricola bijvoorbeeld maakte in de tweede editie van zijn *Musica instrumentalis deudsch* van 1545 een onderscheid tussen ‘Coloriren’ of ‘Coloratur’ (diminuties) enerzijds en ‘Mordanten’ (trillerversieringen) anderzijds.¹ Diminuties of *passaggi* zijn brekingen die van de ene hoofdnoot naar de andere voeren, trillerversieringen staan doorgaans meer op zichzelf. Een tussenvorm is de *groppo*, een triller die in een cadenssituatie van de voorlaatste noot naar de slotnoot voert.

13.2. Geïmproviseerde diminuties

De simpele vaststelling dat de Nederlandse variatiekunst voor blokfluit leunt op ornamentale patronen die ook in de geïmproviseerde diminutiekunst gangbaar waren, plaatst musici voor een dilemma: worden op dit gebied nog initiatieven van de speler

¹ Agricola 1545: fol. 51; ed. 1896: 222.



verlangd of niet? Men zou kunnen stellen dat de uitvoerende met iedere toevoeging op de stoel van de componist gaat zitten. Nu zullen weinig blokfluitisten de behoefte voelen om aan de snelle variaties uit *Der Fluyten Lust-hof* nog eigen noten toe te voegen. Maar hoe te handelen in de eenvoudiger variaties, en bij de weergave van het thema? Dient dit zo sec te worden gespeeld als genoteerd, of is er aanleiding om hier en daar toch een melodisch uitstapje te maken?

Ten aanzien van de thema's geven de componisten zelf antwoorden. We hebben gezien dat componisten als Paulus Matthijsz ('Kits Allemande') en Jacob van Noordt ('Malle Symen') er niet voor terugschrokken al bij de weergave van het thema allerhande omspelingen toe te voegen.² Van Eyck heeft twee reeksen variaties gecomponeerd op 'Malle Symen' [NVE 5, 113]. Tussen de themaversies treden enkele kleine verschillen op. In de eerste reeks heeft Van Eyck enkele versieringen aangebracht die in de tweede reeks ontbreken.³ Toch heeft hij zich in het algemeen terughoudend opgesteld, waarschijnlijk om – met het oog op reeksvorming – het materiaal optimaal te kunnen benutten. Door vanuit de grootst mogelijke eenvoud te beginnen, wordt vermeden dat het kruit te vroeg wordt verschoten.

Deze terughoudendheid zou kunnen worden opgevat als een uitnodiging de thema's zonder eigen versieringen te spelen. Toch was Van Eyck niet zo recht in de leer als *Der Fluyten Lust-hof* op het eerste gezicht doet vermoeden. In twee variatiewerken – 'Bien heurus' [NVE 74] en 'Waeckt op Israël' [NVE 80] – bevat het thema noten die als versieringen zijn te beschouwen. Nadere bestudering leert dat er veel gelijkenis bestaat tussen deze twee voorbeelden. Hier openbaart zich een idiosyncratische uitvoeringspraktijk.

'Bien heurus' is gebaseerd op een *air de cour* van Pierre Bonnet.⁴ Het betreft een elegant vloeiende dans in driekwartsmaat; halve noten en kwartnoten bepalen de beweging. In maat 4 echter duiken plotseling zes zestiende noten op die enigszins detoneren met de omgeving en de indruk wekken een toegevoegd ornament te zijn. De oorspronkelijke *air* van Bonnet was bekend in twee verschillende versies: een onversierde homofone zetting in Bonnet's eigen *Airs et villanelles* (1600) en een geornamenteerde in een anthologie van Le Roy & Ballard uit 1597. Volgens Van Baak Griffioen is de melodie in de versie van Van Eyck ontdaan 'of all its generous original ornamentation, except for the opening flourish.'⁵ Deze constatering is echter onjuist, in de anthologie uit 1597 komt de versiering immers voor in maat 3 (zie vb. 5, p. 144). Hier is dus hooguit sprake van inspiratie, niet van ontlening.

Het is verhelderend om op dit punt Van Eycks thema te vergelijken met de variaties. In modo 2 komt de fiorituur exact zo voor als in het thema. Een incidentele aangelegenheid is de versiering dus niet. Maar in maat 4 van modo 3 is zij nergens meer te bekennen. De twaalf zestiende noten die hier de maat vullen, zijn slechts als een variatie op de f' te beschouwen, en daarmee op de oorspronkelijke themanoot uit Bonnet's onversierde *air de cour*. (vb. 327)

² 10.1.2, 10.2.2.

³ Maat 12, derde tel; maat 19.

⁴ 4.4.4. Van Baak Griffioen 1991: 115-116.

⁵ Van Baak Griffioen 1991: 115.

VOORBEELD 327 Van Eyck, 'Bien heurus'

Thema



Modo 2



Modo 3



De gelijkenis met 'Waeckt op Israël' [NVE 80] is frappant. De melodie hiervan was al meer dan een eeuw oud toen Van Eyck zijn variaties componeerde. Oorspronkelijk was het een wereldlijk lied, 'Een Venus dierken heb ick uutvercoren', dat omstreeks 1535 al voorkwam in het *Kamper liedboek*. Van Baak Griffioen onderzocht verschillende liedvarianten en ontdekte daarbij dat de derde maat in de vroege zeventiende eeuw een fiorituur opgespeld kreeg die in oudere versies van de melodie nog ontbrak.⁶ In vergelijking met de melodie volgens Theodotus' *Paradys der geestelycke ende kerckelycke lof-sangen* (1621) is de versiering in *Der Fluyten Lust-hof* aanzienlijk uitbundiger. (vb. 338)

VOORBEELD 338 'Waeckt op Israël', beginmaten

a. Van Eyck

Thema



Modo 2



Modo 3



b. Theodotus



⁶ Van Baak Griffioen 1991: 340.

Beweegt bij Theodotus het melisme naar de boventerts, bij Van Eyck strekt de fiorituur zich uit tot de bovenkwart. Bij Theodotus ligt de nadruk op de eerste helft van de maat door het ritme en doordat de topnoot op de tweede kwart wordt bereikt. Bij Van Eyck ligt het zwaartepunt juist op de tweede maathelft: de topnoot g" komt op de derde tel. Ook hier is Van Eyck kennelijk geïnspireerd geraakt door een gangbare vocale versiering zonder deze letterlijk over te nemen. De melodische verwantschap met de versiering in 'Bien heureus' is evident, net als de toepassing ervan. Ook nu keert de fiorituur terug in modo 2 terwijl zij afwezig is in modo 3. Wat opvalt is dat Van Eyck zich in modo 3 lijkt te richten naar de versie zoals die bij Theodotus voorkomt (in muziekvoorbeeld 338 is dit met pijlen aangegeven).

Boogvormige fiorituren zoals in 'Bien heureus' en 'Waeckt op Israël' komen ook voor in 'Blydschap van myn vliedt' [NVE 114], dat bestaat uit het thema met geornamenteerde herhalingen. Tevens is het interessant om het thema van 'Beginnende door reden ons gegeven' [NVE 142] te vergelijken met de eerste variatie op deze melodie. Feitelijk is deze modo 2 niet anders dan het thema, verrijkt met zeven fiorituren van eenzelfde boogvormige soort.⁷ (vb. 339) De uitvoerende zou ervoor kunnen kiezen het thema niet te spelen en modo 2 te interpreteren als een licht versierde vorm ervan.

VOORBEELD 339 Van Eyck, 'Beginnende door reden ons gegeven'

Thema

Modo 2

Wat opvalt aan de genoemde voorbeelden, is dat fiorituren telkens aan het einde van frasen voorkomen of tussentijdse cesuren inleiden. Vermoedelijk sloot Van Eyck hiermee aan bij vocale gebruiken. De Haarlemse componist en theoreticus Joan Albert Ban schreef in zijn *Zangh-bloemzel* (1642): 'Overzulx en maghmen de Talbrekinge [= diminutie] niet doen in 't midden van den Zangh-gangh, maer in 't einden.'⁸

De voorbeelden laten zien dat uitvoerenden niet al te benauwd hoeven te zijn om zelf incidentele versieringen aan te brengen in de thema's. De vaststelling dat Van Eyck zowel in 'Bien heureus' als in 'Waeckt op Israël' een toegevoegde fiorituur laat terugkeren in de eerste variatie, impliceert dat het proces ook kan worden omgekeerd en dat fiorituren uit een modo 2 als 'prefiguratie' hun dienst kunnen bewijzen in het thema.

Boogvormige melismen zijn niet de enige melodische versieringen die Van Eyck toestond in de thema's. De Utrechtse meester liet zich ook verleiden tot andere

⁷ Fiorituren in m. 3, 6, 14-15, 19, 24-25, 29, 34-35.

⁸ Ban 1642: *Onderrechtingh om dese zanghen wel te zinghen*, III. Talbrekinge.



uitstapjes. Dit komt onder meer naar voren uit een vergelijking tussen ‘Ballette Gravesand’ [NVE 27] en ‘Laura’ [127], melodieën waarvan reeds is vastgesteld dat ze – afgezien van hun verschillende toonsoort – in wezen identiek zijn, evenals de bijbehorende variaties.⁹ In zijn omgang met John Dowlands ‘Lachrymæ’ heeft Van Eyck zich door terugkoppeling op een bijzondere manier genoodzaakt gevoeld na te denken over het thema en het gebruik van versieringen hierin. Twee variatiewerken zijn op dit thema gebaseerd, respectievelijk ‘Pavaen Lachrymæ’ [NVE 8] en ‘Pavane Lacryme’ [NVE 59]. Beide verschenen voor het eerst in *Euterpe* (1644), met een tussenruimte van bijna vijftig folio’s.¹⁰ De samensteller van de inhoudsopgave was het wel opgevallen dat de bundel twee variatiewerken op Dowlands melodie bevatte, in het register zijn ze gegroepeerd.¹¹ Maar de redacteur moet het zijn ontgaan, zo valt te reconstrueren.

Tussen de themaversies van ‘Pavaen Lachrymæ’ en ‘Pavane Lacryme’ doen zich allerhande verschillen voor. (vb. 340a-b) Klaarblijkelijk heeft Van Eyck bij het vastleggen van het tweede werk niet opnieuw het thema gedictieerd, wat niet ongebruikelijk was.¹² Mogelijk ging hij ervan uit dat de twee stukken gegroepeerd in het boekje zouden verschijnen, of rekende hij erop dat de redacteur het thema uit de eerste reeks zou overnemen. Hoe het ook zij: Paulus Matthijsz moet in verwarring zijn geraakt. Hij zocht het thema, kon het niet vinden en bedacht vervolgens een eigen oplossing. Hij ging naar de boekenkast, nam daar John Dowlands origineel (of een versie die hierbij qua lezing dicht in de buurt kwam) en plaatste deze voor het tweede variatiewerk. Dit verklaart waardoor het thema en de variaties op diverse punten niet bij elkaar aansluiten. Van Eyck wilde bijvoorbeeld dat de fⁿ die de maten 2-3 met elkaar verbindt een gepunteerde halve zou zijn. In het thema van ‘Pavane Lacryme’ werd het echter een hele noot, in overeenstemming met Dowlands origineel.

In het ‘nieuwe’ thema hebben zelfs de anderhalve maat rust uit Dowlands melodie standgehouden. In een eenstemmige omgeving is zo’n lange onderbreking ondenkbaar. In het thema van ‘Pavaen Lachrymæ’ heeft Van Eyck de desbetreffende rusten opgevuld met een bas-achtige formule (mm. 37³-39²). Deze formule ligt ook ten grondslag aan de corresponderende figuraties uit de ‘Pavane Lacryme’, wat wel aangeeft dat Van Eyck uitging van dezelfde themaversie en de rusten niet wenste.

Toen hij de muziek uit *Euterpe* ‘overhoorde’ met het oog op de tweede druk (*Der Fluyten Lust-hof I*, 1649), moet hij hebben gemerkt wat er was gebeurd. Men zou verwachten dat hij Paulus Matthijsz vervolgens opdracht had gegeven het thema van ‘Pavane Lacryme’ alsnog in overeenstemming te brengen met dat van de ‘Pavaen Lachrymæ’. Dit deed hij echter niet, misschien om nieuwe misverstanden te voorkomen. Aan de hand van de ‘corrupte’ versie ging hij aan het corrigeren. (vb. 340c) Van Eyck veranderde alleen die passages die in flagrante tegenspraak verkeerden met zijn variaties. Naar alle waarschijnlijkheid zijn de correcties aangebracht in een gedrukt exemplaar van *Euterpe* dat voor de tweede editie als bron heeft gediend. Dit kan worden afgeleid uit een fout die in de aanhef is ingeslopen. Zoals gezegd, had de fⁿ (mm. 2-3) in de ‘Pavane Lacryme’ een gepunteerde halve noot moeten zijn, maar het was aanvankelijk een hele noot. In de tweede druk verscheen wel de punt achter de noot, maar de noodzakelijke stok werd vergeten. (vb. 341)

⁹ 4.6.1.

¹⁰ Fol. 11b-12b respectievelijk 61a-63b.

¹¹ Zie afb. 26, p. 113.

¹² Ook van de ‘Daphnes’ wordt slechts één werk door het ongefigureerde thema voorafgegaan.

VOORBEELD 340 Van Eyck, 'Pavaen Lachrymæ' / 'Pavane Lacryme': themaversies

a. 'Pavaen Lachrymæ' (1644) [= versie 1649]

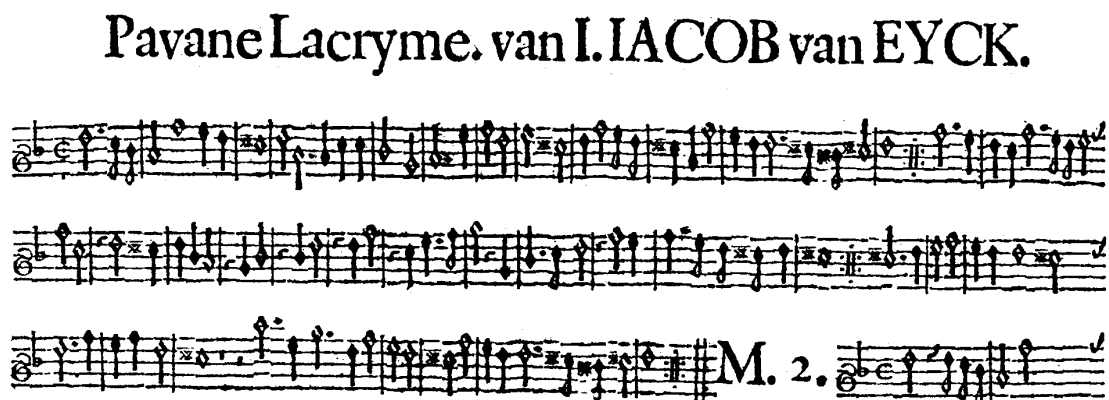
Pavaen Lachrymæ,
van J. J. van EYCK.



Keerom.

b. 'Pavane Lacryme' (1644)

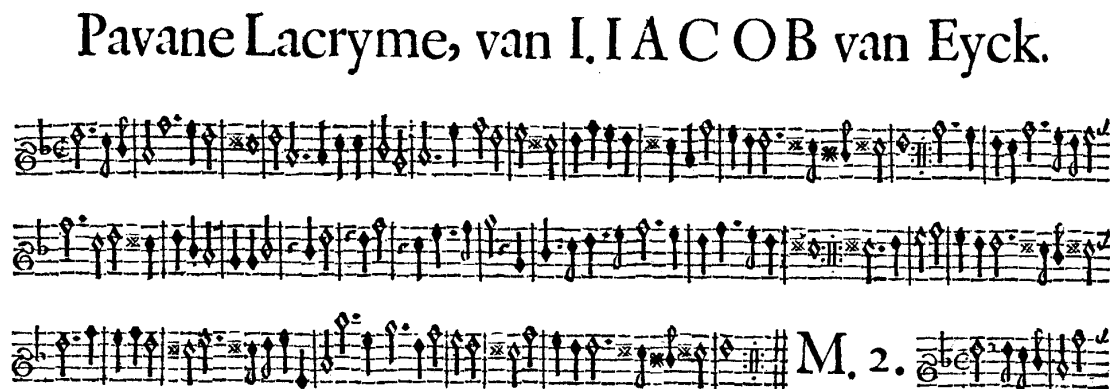
Pavane Lacryme. van I. IACOB van EYCK.



M. 2.

c. 'Pavane Lacryme' (1649)

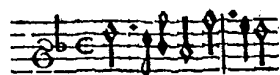
Pavane Lacryme, van I. I A C O B van Eyck.



M. 2.

VOORBEELD 341 Van Eyck, 'Pavaen Lachrymæ' / 'Pavane Lacryme', aanhef

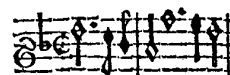
'Pavaen Lachrymæ' (1644)



'Pavane Lacryme' (1644)



'Pavane Lacryme' (1649)



Wordt het thema van de 'Pavaen Lachrymæ' vergeleken met de definitieve themaversie van de 'Pavane Lacryme', dan valt op dat eerstgenoemde versie diverse noten bevat die als versieringen zijn te interpreteren. De maten 9-10 kunnen als illustratie dienen. (vb. 342a-c) In maat 11 is goed te zien hoe Van Eyck in 1649 is omgegaan met de 'Lacryme'-versie uit 1644. Hij heeft het ritme veranderd in vier kwartnoten, waardoor congruentie ontstaat met de variaties en met de versie van 'Pavaen Lachrymæ'. Maar de doorgangsnoot e" die in het thema van 'Pavaen Lachrymæ' op de tweede achtste van de maat staat, blijft achterwege. Die noot is een versiering.

VOORBEELD 342 Van Eyck, 'Pavaen Lachrymæ' / 'Pavane Lacryme'

a. 'Pavaen Lachrymæ' (1644, 1649)



b. 'Pavane Lacryme' (1644)



c. 'Pavane Lacryme' (1649)





Toch neemt Van Eyck ook in de definitieve versie van het ‘Lacryme’-thema versieringsnoten op die er in de corrupte versie van 1644 nog niet stonden. Op de tweede helft van maat 27 bijvoorbeeld trekt hij de punctering van de eerste helft verder door, zoals hij ook deed in de ‘Pavaen Lachrymæ’. Wat thema is en wat versiering: er kan op verschillende manieren over geoordeeld worden.

Tot dusverre is de aandacht primair uitgegaan naar de toepassing van versieringen bij het uitvoeren van het thema. Maar incidentele ornamenten kunnen vanzelfsprekend ook worden aangebracht in de variaties. Ook hiervan zijn voorbeelden te geven. Zo bevat het begin van de ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41] in de aanhef meer figuratie dan de vrijwel identieke modo 3 uit de eerste ‘Rosemont’ [NVE 11].

Uit de voorbeelden blijkt dat het aanbrengen van versieringen in het thema of van extra figuraties in de variaties een gangbare praktijk was, die sterk afhankelijk zal zijn geweest van de luim van het moment. Uitvoerenden hoeven er dus niet voor terug te schrikken om incidenteel eigen diminuties in het spel te brengen. Wel is een zekere terughoudendheid gewenst, omdat het variatieproces op het ‘breken’ is gebaseerd. Wie aan het thema zoveel eigen omspelingen toevoegt dat de eerste variatie de indruk wekt een stap terug te zijn in het variatieproces, doet het niet goed. Het kruis is dan te vroeg verschoten.

13.3. Trillerversieringen

13.3.1. *Tremolo en groppo*

Geïmproviseerde diminuties in de vorm van *passaggi* konden in een aaneenschakeling hele melodieën verfraaien of veranderen. Ze raakten in de zeventiende eeuw steeds meer uit de mode. Triller-achtige ornamenten daarentegen zijn meer op zichzelf staande versieringen voor één noot, bijvoorbeeld in een cadensformule, en zijn in later eeuwen tot de reguliere praktijk blijven behoren.

Instructietekens ter aanduiding van trillerversieringen zijn in *Lust-hof*, *Fluit-hemel* en *Kabinet* afwezig. Hierin vormden deze gedrukte bronnen geen uitzondering, Mersenne merkte in zijn *Harmonie universelle* op dat zulke versieringen in het algemeen ‘ne sont pas marqués dans les livres imprimés.’¹³ Die opmerking, gecombineerd met de vaststelling dat handgeschreven bronnen dergelijke ornamentiek doorgaans wél aanduiden, suggereert dat de gedrukte bronnen in dit opzicht onvolledig zijn.

Muziektheoretici (lees: -practici) uit de late zestiende en vroege zeventiende eeuw maken in hun bespreking van de trillerversieringen gewoonlijk een onderscheid tussen de *tremolo* en de *groppo*. De *groppo* is een cadenstriller met naslag, gemaakt op de voorlaatste noot. De *tremolo* is te verstaan als een snelle opeenvolging van de hoofdnoot en de boven- of ondersecunde (hele of halve), zonder dat dit speciaal binnen een cadensformule hoeft te geschieden. Een *tremolo* kan in principe op elke noot worden gemaakt.

¹³ Mersenne 1636: *Embellissement des chants*, 355 (proposition vi).

De twee hoofdtypen van de *groppo*, beginnend op de hoofdnoot of op de bovensecunde, komen ook voor in de twee solofantasiën van Pieter de Vois. (vb. 349)

VOORBEELD 349 Pieter de Vois

Fantasia in F

Fantasia in g



Zoals gezegd, gaan theoretici doorgaans uit van een situatie waarin de slotnoot wordt bereikt via de ondersecunde. Indien de *groppo* een dalende beweging markeert, verandert de loop ervan. In de naslag keert de *groppo* na de ondersecunde niet terug naar de hoofdnoot, hij daalt verder af naar de onderterts, zodat de volgende noot toch van onderaf wordt bereikt. Dit kan worden geïllustreerd aan de hand van modo 4 uit ‘Comagain’ [NVE 33]. (vb. 350)

VOORBEELD 350 Van Eyck, ‘Comagain’

Thema

Modo 4



Soms is deze *groppo*-figuur de eerste helft van een cadensformule, en lijkt zij te smeken om voortzetting door middel van een volgende *groppo*, ook als deze niet is genoteerd. Modo 2 van de ‘Pavane Lacryme’ [NVE 59] kan als voorbeeld dienen. (vb. 351)

VOORBEELD 351 Van Eyck, ‘Pavane Lacryme’

Thema

Modo 2



In onderhavige gevallen had Van Eyck overigens ook andere versieringen paraat, zoals de ‘Pavaen Lachrymæ’ [NVE 8] laat zien. Daar schakelt hij na een *gropo*-figuur weer over op ‘gewone’ figuratie (terwijl hij in de ‘Pavane Lacryme’ op de bewuste plaats juist een *gropo* serveerde). (vb. 352)

VOORBEELD 352 Van Eyck, ‘Pavaen Lachrymæ’



Op tal van plaatsen waar een cadens wordt gerealiseerd door middel van een gepunteerde kwart met een naslag van twee zestiende noten, kan een *gropo* worden toegepast. In de ‘Courant, of Ach treurt myn bedroefde’ [NVE 12] is één keer een *gropo* uitgeschreven, maar er doen zich in dit variatiewerk diverse andere toepassingsmogelijkheden voor.¹⁶

In de genoemde voorbeelden uit *Der Fluyten Lust-hof* en ‘t *Uitnemend Kabinet* vormen telkens zestiende noten de kortste waarde. Deze *gropi* kunnen gearticuleerd worden uitgevoerd, net zoals andere zestiende noten. Een enkele keer worden echter snellere noten in de strijd geworpen. ‘Ho ho op myn brack en winden, &c.’ [NVE 100] bevat een uit tweeëndertigste noten opgebouwde *gropo* in de voorlaatste maat van de slotvariatie. (vb. 353)

VOORBEELD 353 Van Eyck, ‘Ho ho op myn brack en winden, &c.’



Of deze snelle noten nog met tongslagen moeten worden gearticuleerd, valt te betwijfelen. In hoofdstuk 12 kwam Mersenne al aan het woord, die meedeelde dat *gropi* gebonden werden gespeeld.¹⁷ Voor dit snelle type lijkt dit zeker te gelden.

Genoteerde voorbeelden vertellen niet het hele verhaal over de *gropo*. In uitgeschreven vorm voltrekt een cadenstriller zich immers gemensureerd. Halverwege de zeventiende eeuw was ook de vrije cadenstriller reeds in gebruik, die niet in strikte notenwaarden te vangen is of hoeft te zijn. Het lijkt erop dat theoretici met dat probleem hebben geworsteld. In het tweede voorbeeld van Praetorius (vb. 343) treedt een proportionele versnelling op in de trillerbeweging. Het is de vraag of dit niet een geleidelijke overgang in tempo moet suggereren.

Voor de praktijk van de vrije cadenstriller bestaan diverse aanwijzingen. Girolamo Frescobaldi vraagt de uitvoerende in zijn toccata’s en partita’s de trillers niet ‘à nota

¹⁶ Zie echter 6.5 over de bijzondere vorm van dit werk, die in verband kan worden gebracht met het affect.

¹⁷ Zie 12.1.4.

per nota' uit te voeren, 'ma solo cercar se il trillo sia veloce'.¹⁸ Johann Andreas Herbst schrijft bij twee voorbeelden van een *gropo*: 'Si batte quante si vuole.'¹⁹ Lodovico Zacconi schrijft dat de alternerende noten zo vaak kunnen worden herhaald als de tijd toelaat.²⁰

13.3.3. De *tremolo*

De *tremolo* is een trillerversiering die niet aan cadensformules gebonden is. Sylvestro Ganassi noemt, na zijn hele *Opera intitulata Fontegara* (1535) aan de diminutiekunst te hebben gewijd, aan het slot de *tremoli* de eenvoudigste ornamenten die er zijn. Andere theoretici onderschrijven dit. Lodovico Zacconi: '[...] il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a paßaggi.'²¹ Girolamo Diruta laat *Il transilvano* (1593) met de *tremolo* beginnen, waarna moeilijker diminuties volgen.

Ganassi is de enige die meedeelt dat het interval van de trilbeweging kon uitdijen tot een tert, een versiering die hij als 'vivace' (levendig) kwalificeert, in tegenstelling tot de trillers die slechts een kleine seconde bestrijken. Deze laatste noemt Ganassi 'suave over placabile' – zoet of kalmerend. Uitgeschreven en dus gemensureerde tertstremoli komen in *Der Fluyten Lust-hof* voor in de variaties op het 'Engels Nachtegaeltje' [NVE 28, 115] waar ze de zang van het vogeltje uitbeelden, en in de aanhef van de variaties op 'Onan of Tanneken' [NVE 18]. In het laatste geval zijn ze te interpreteren als het product van Van Eycks carillonpraktijk.²²

In de zeventiende eeuw ging men ervan uit dat in de *tremolo* de hoofdnoot alterneerde met een grote of kleine seconde erboven of eronder. Een *tremolo* met de bovenseconde zal in dit hoofdstuk worden aangeduid als triller, die met de onderseconde als mordent. In de zestiende en zeventiende eeuw werden beide typen wel aangeduid met 'mordant'.²³ Elias Nikolaus Ammerbach, in zijn *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* (editie 1583):

Mordanten sind, wenn ein Clavis mit dem Nechsten neben ihm gerürt wird, dienen viel zur zierd unnd liebligheit des Gesangs, wenn sie recht gebraucht werden. Und sind zweyerley art, als auff unnd absteigen. Erstlichen im auffsteigen, als e f wird das e mit dem d geduplirt, und im absteigen f e, so wird das f mit dem g duplirt und das e mit dem f als *Exempli gratia*:²⁴



[origineel in orgeltabulatuur]

¹⁸ Frescobaldi, *Toccate e partite, libro primo*, voorwoord. Geciteerd volgens de vijfde druk (1637).

¹⁹ Herbst 1658: 53, 59.

²⁰ 'Similmente nelle cadenze quella replicatione di sol, fa, sol; la, sol, la; fa, mi fa, & l'altre si può tener si longa quanto dura tutto il tempo che in se ricerca.' Zacconi 1592: fol. 62v.

²¹ 'De *tremolo*, oftewel de trillende stem, is de ware deur om de *passaggi* binnen te gaan.' Zacconi 1592: fol. 60r.

²² 5.15.

²³ Zie ook het voorbeeld uit Agricola (voetnoot 1).

²⁴ Ed. Jacobs, p. lxxi (facsimile uit de editie van 1583).



Ammerbach meet de begrippen ‘ascendendo’ (stijgend) en ‘descendendo’ (dalend) dus niet af aan de beweging van de versiering maar aan de context waarin de hoofdnoten zich bevinden. Volgen deze elkaar in opwaartse richting, dan voltrekt de *tremolo* zich neerwaarts, en omgekeerd. Vanuit de melodieer bezien is dit een logische gedachte.

Praetorius maakt het onderscheid tussen stijgend en dalend ook maar betreft dit op de trillerbeweging zelf: de ‘*tremulus ascendens*’ is een triller, de ‘*tremulus descendens*’ een mordent.²⁵ (vb. 354)

VOORBEELD 354 Praetorius, *Tremolo*

235.

Tremolo, vel

Tremulo: Ist nichts anders / als ein Zittern der Stimme ober
einer Noten: die Organisten nennen es Mordanten oder
Moderanten,

Tremulus Ascendens. Descendens.

Dieser Tremulo ist nicht so gutt
als der Ascendens.

Praetorius verbindt een waardeoordeel aan deze twee typen van versieringen. Bij de *tremulus descendens* schrijft hij: ‘Dieser *Tremulo* ist nicht so gutt, als der *Ascendens*.’²⁶ Het lijkt dan ook geen toeval dat hij vervolgens in de formulering van enkele *tremoletti* (‘trillertjes’) alleen de opwaartse versiering geeft, onverschillig of de hoofdnoten van de melodie een stijgende of dalende reeks vormen.²⁷ (vb. 355)

VOORBEELD 355 Praetorius, *Tremoletti*

Tremo-
letti.


Wat opvalt aan de genoemde voorbeelden van *tremoli* en *tremoletti*, is dat de snelle noten nergens de gehele waarde van de hoofdnoot in beslag nemen. De versiering komt gewoonlijk op de hoofdnoot tot rust. Een kwartnoot kan bijvoorbeeld in

²⁵ Praetorius 1619: III, 235.

²⁶ Praetorius 1619: III, 235. Praetorius neemt dit over van Diruta.

²⁷ Praetorius 1619: III, 235.



veranderen, bij benadering. Praetorius geeft ook nog de omgekeerde mogelijkheid, het ritme  dus. In het eerste geval staat de versierde noot meer op zichzelf, de tweede variant geeft een vloeiende overgang naar de volgende noot en is daarmee lyrischer van aard.

In de *tremolo* wordt gewoonlijk niet meer dan de helft van de waarde van de hoofdnoot door de snelle wisselende noten in beslag genomen.²⁸ Bij Ammerbach bijvoorbeeld komen op de plaats van een kwartnoot vier tweeëndertigste noten, gevolgd door een achtste. Hier is sprake van een dubbele uitslag. De *tremoletti* van Praetorius omvatten zowel versieringen met een enkele als met een dubbele uitslag. De snelheid van de trillerbeweging kan dus variëren. Het valt op dat Praetorius bij de weergave van een dubbele uitslag niet kiest voor het ritme van Ammerbach, maar de versiering in een triool onderbrengt, waardoor zij iets rustiger wordt.

Op deze manier legt Johann Andreas Herbst het verschil uit tussen de door Praetorius genoemde ‘mordanten’ en ‘moderanten’:

[...] die Organisten nennen es *Mordanten*, Beisser, weil er den nechsten Clave mitrühret, und gleichsam auf den kam beisset: *Item Moderanten*, ein Mässiger, weil er die Stimme fein moderiret und mässiget.²⁹

Het gebruik van de *tremolo* is minder specifiek dan dat van de *gropo*, het wordt minder door conventies bepaald en is daarmee afhankelijker van de creativiteit van de uitvoerende. Anders dan in het geval van de *gropo* hebben we voor de toepassing van de *tremolo* in de blokfluitwerken van Jacob van Eyck weinig tot geen houvast aan de gedrukte muziek. Uitgeschreven *tremolo*-bewegingen zijn er wel, maar ze zijn doorgaans dermate geïntegreerd in het reguliere variatieprocédé dat ze niet als incidentele versieringen herkenbaar zijn. Enkele figuraties uit de grillige modo 2 van ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’ [NVE 116] komen er het dichtst in de buurt, ook door de snelheid waarmee ze zich voltrekken. (vb. 356) Deze *tremoletti* voldoen aan wat Ammerbach opmerkte: waar de hoofdnoot onderdeel zijn van een dalende lijn (eerste helft maat 12), wordt de *tremolo* gerealiseerd met behulp van de bovenseconde. Is de lijn stijgend (laatste kwart van maat 12, eerste kwart van maat 13), dan wordt gebruik gemaakt van de onderseconde. Overigens is niet zomaar sprake van een ‘tremolisering’ van het thema. Van Eyck negeert in feite de punctering die zich in het thema voordoet, hij doet alsof achtste noten het uitgangspunt vormen.

VOORBEELD 356 Van Eyck, ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’

Thema



Modo 2



²⁸ Zie ook Brown 1976: 5.

²⁹ Herbst 1653: 6.



Trillerversieringen worden gewoonlijk niet weergegeven in gedrukte muziek, merkte Mersenne op. Het betekent uiteraard niet dat ze achterwege moeten blijven. Dit zou betekenen dat er verschillende uitvoeringspraktijken waren, ervan afhankelijk of de gebruikte notentekst gedrukt was of geschreven. Er zijn verschillende motieven die pleiten voor een levendig gebruik van *tremoli* en *tremoletti* in de blokfluitmuziek van Jacob van Eyck en zijn Nederlandse tijdgenoten. Toen Paulus Matthijsz in 1649 zijn *Vertoninge en onderwyzinge* publiceerde, had hij graag ‘alle de verborgenste, zoetste bewegingen (die op de hand-fluit te doen zijn)’ willen aanwijzen. Hiermee bedoelde hij trillerversieringen. Gerbrand van Blanckenburgh zou enkele jaren later aan die wens voldoen in de *Onderwyzinge* die hij op verzoek van Matthijsz samenstelde. De organist uit Gouda noemde de versieringen ‘trammelanten’, zoals het orgelregister (tremulant). Er zijn verschillende typen in te herkennen: trillers (bovensecunde), mordenten (ondersecunde) en micro-intervallen die als vingervibrato kunnen worden uitgelegd. De laatste categorie komt in de volgende paragraaf aan de orde.

Het belang van de *Onderwyzinge* is voor de hedendaagse uitvoerende primair gelegen in deze trammelanten. Blanckenburgh geeft voor iedere noot een of meerdere mogelijkheden. Hij is daarin bepaald niet consequent. De ene keer verstrekt hij alleen een triller opwaarts, dan weer een triller neerwaarts, soms doet hij allebei. Het maximale aantal versieringen voor één noot is drie.³⁰

In Van Blanckenburghs opwaartse trammelanten is globaal een systeem te herkennen. Op chromatische tonen is de uitslag een halve toon, op de andere tonen een hele. De tonen f', f'' en d'' onttrekken zich aan deze vuistregel, hier slaat de triller minder dan een kleine secunde uit. Voor bes' zijn er twee mogelijkheden: bes'-ces'' en bes'-c''. Uit Van Blanckenburghs instructie valt af te leiden dat de versieringen niet noot voor noot moeten worden gearticuleerd, ze voltrekken zich op een ongehinderde ademtocht. Tussen trillers en vingervibrato maakt hij bijvoorbeeld geen onderscheid.

Van Blanckenburgh demonstreert wel technieken, maar geen toepassingen. Toch staan hedendaagse uitvoerenden niet met lege handen. De variatiekunst voor blokfluit van Jacob van Eyck en ‘de anderen’ is niets anders dan een eenstemmige variant van wat klaviercomponisten ook deden. Daarom is er geen reden te veronderstellen dat blokfluitisten ten aanzien van versieringen andere gewoonten hebben gehanteerd dan hun klavierspelende collega's. Nederlandse en buitenlandse klaviermanuscripten uit de zeventiende eeuw zijn doorgaans wél van tekens voorzien die *tremolo's* en *tremoletti* aanduiden. Blokfluitisten kunnen aan de hand hiervan een gevoel voor dit type versieringskunst ontwikkelen.³¹

Nederlandse variatiewerken en liedzettingen voor klavier uit de zeventiende eeuw zijn in voldoende mate overgeleverd om behulpzaam te kunnen zijn. Een geliefde melodie als ‘Doen Daphne’ biedt nuttig vergelijkingsmateriaal. Van Eyck heeft verschillende variatierreeksen op deze Engelse melodie gecomponeerd, hetgeen wijst op een grote geliefdheid. Die wordt bevestigd door het feit dat ook twee Nederlandse klaviermanuscripten, het *Leningrad Manuscript* (ca. 1650) en het *Camphuysen Manuscript* (ca. 1680), deze melodie bevatten.³² In het *Leningrad Manuscript* is sprake van een versierde zetting, in het *Camphuysen Manuscript* van drie variaties.

³⁰ Appendix B.2.

³¹ Blazers moeten zich wel realiseren dat *tremoli* op lange noten in clavecimbelmuziek niet alleen een ornamentale functie hebben: zij houden de toon op sterkte en voorkomen zo het voortijdig wegsterven van het geluid. Op die manier, maar dan gerelateerd aan het carillon, kunnen ook de terts-*tremoli* uit ‘Onan of Tanneken’ [NVE 18] worden geduid. Zie 5.15.

³² Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries, nr. XL (*Leningrad MS*); nr. LVI (*Camphuysen MS*).

Het *Leningrad Manuscript* bevat louter trillerversieringen die als dubbele streep zijn weergegeven. Het *Camphuysen Manuscript* laat zowel enkel- als dubbelgestreepte versieringen zien. Uit de context valt op te maken dat de enkelgestreepte als mordenten kunnen worden geïnterpreteerd, de dubbelgestreepte als trillers.

Een markante overeenkomst tussen de verschillende versies van ‘Doen Daphne’ is de wijze waarop de eerste verschijning van de tweede sectie wordt gebroken. Van Eyck kiest in modo 2 van zijn eerste reeks [NVE 3] voor brekingen die vrijwel identiek zijn met die in de klavierversies. (vb. 357) Klaarblijkelijk was dit een standaardgewoonte, een cliché. In de klavierversies gaan de brekingen met versieringen gepaard. De blokfluitist kan ze eenvoudig overnemen. Het *Leningrad Manuscript* heeft in deze maten onmiskenbaar meer versieringen dan het *Camphuysen Manuscript*, wat verklaard zou kunnen worden uit het feit dat de laatstgenoemde zetting hier minder homofoon van opzet is.

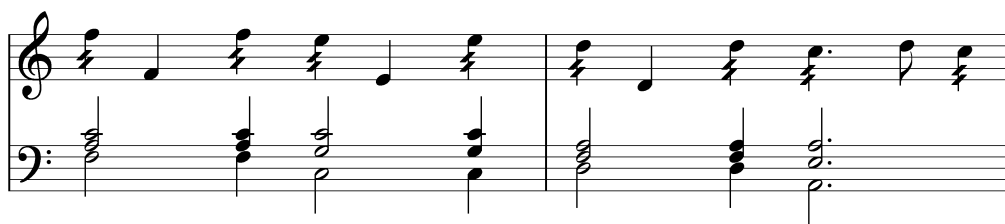
Wat opvalt in de klaviermanuscripten, is dat de versieringen ‘opdrogen’ naarmate de overheersende notenwaarden kleiner worden of de polyfone structuur gecompliceerder wordt. Dit is logisch: de mogelijkheid om ornamenten toe te voegen, wordt steeds geringer. Vertaald naar de blokfluitvarianties impliceert dit dat het thema en de eerste variatie(s) het meest voor trillerversieringen in aanmerking komen. In veel gevallen kan men voor het thema de trillerversieringen rechtstreeks uit klavierbronnen betrekken. Als voorbeeld kan de ‘Courante Mars’ worden genoemd, in het *Camphuysen Manuscript* verschenen onder de titel ‘Moet m’in alles zich verzaken’.³³ (vb. 358)

VOORBEELD 357 ‘Doen Daphne’

Van Eyck, Modo 2 [NVE 3]



Leningrad MS, anon.



Camphuysen MS, anon.



³³ *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. LIII.

VOORBEELD 358 'Moet m'in alles zich verzaken' [= 'Courante Mars'], uit het *Camphuysen MS*

Het zou in dit bestek te ver voeren dieper op de materie in te gaan. Blokfluitisten die zich door de genoemde klaviermanuscripten willen laten inspireren bij de keuze van hun versieringen, kunnen er het nodige van hun gading vinden. Het *Leningrad Manuscript* bevat behalve 'Daphne' ook zettingen van andere melodieën die in *Der Fluyten Lust-hof* voorkomen, waaronder de 'Sarabanda' [NVE 53], 'Rosemont' [11, 41], 'Aerdigh Martyntje' [7] / 'Sarabande' [10], 'Malle Symen' [5, 113], het 'Wilhelmus' [43, 44] en 'Ballette Bronckhorst' [50]. In het *Camphuysen Manuscript* komt naast 'Daphne' en 'Courante Mars' ook 'Questa dolce sirena' [NVE 130] voor. Uiteraard staan de hedendaagse blokfluitist nog vele andere klavierbronnen ter beschikking.³⁴ Voor diverse melodieën kan men te rade gaan bij de Engelse virginalisten.

13.3.4. Vingervibrato

In de zeventiende eeuw was het vibrato nog een versiering, en niet iets wat muziek permanent aanleefde.³⁵ De meest geëigende manier om het te realiseren was het vingervibrato. Net als inegaliteit betreft het een praktijk die tegenwoordig sterk wordt geassocieerd met Franse barokmuziek vanaf het einde van de zeventiende eeuw. In Frankrijk werd het vingervibrato *flattement* genoemd. De *Onderwyzynghe* van Van Blanckenburgh laat zien dat de praktijk al eerder bestond, en dus ook buiten Frankrijk.

³⁴ De meest informatieve gids omtrent deze bronnen is Van Baak Griffioen 1991.

³⁵ Het belangrijkste naslagwerk over vibrato is Moens-Haenen 1988.

Dat de Goudse organist het vingervibrato als een ornament beschouwde, blijkt wel uit het feit dat hij geen onderscheid maakte met 'echte' trillerversiering. Voor de toon e' geeft hij bijvoorbeeld de volgende aanwijzing:

De onderste e moet men de pinck en de vinger naest de pinck op doen, en de andre vingren met den duym toe, het trammelant onder met de middelste vinger: ofte met de achterste vinger van d'onderste hant tegen de kant van 't gat.³⁶

De eerste versiering is een opwaartse triller, bewegend van O 1 2 3 4 5 naar O 1 2 3 4. Laatstgenoemde greep levert een toonhoogte op die ligt tussen f' en fis'.³⁷ De tweede trammelant, 'met de achterste vinger van d'onderste hant tegen de kant van 't gat', levert een micro-interval neerwaarts op. Een vingergat overslaan en het volgende vingergat licht beroeren: in de praktijk van de *flattement* was het een van de standaardmogelijkheden. Het veroorzaakt een lichte zweving. In Frankrijk werd dit principe van het vingervibrato voor het eerst uitgebreid beschreven door Etienne Loulié, die spreekt over 'balancement ou flatté que quelques uns appellent tremblement min[eur]'.³⁸ Een 'kleine trammelant' dus. In wezen hanteren Van Blanckenburgh en Loulié dezelfde terminologie.

Nog in 1708 legt Jacques Hotteterre le Romain in het voorwoord tot zijn *Premier livre de pièces pour la flûte traversière* een verband tussen vibrato enerzijds en trillers en mordenten anderzijds: 'Il les faut faire, aussi bien que les tremblements et battements, plus lents ou plus précipités, selon le mouvement et le caractere des Pieces.'³⁹ Het tempo waarin de vingers worden bewogen, heeft dus een duidelijke relatie met het karakter van de muziek.

In de Franse praktijk was de *flattement* altijd een neerwaarts gerichte zweving. Van Blanckenburgh geeft een neerwaarts vingervibrato voor de tonen e', g' (twee verschillende mogelijkheden, met verschillend interval als resultaat), a', e'', g'', a'' en c'''. Opmerkelijk is dat hij in enkele gevallen opwaarts gerichte micro-intervallen aangeeft, namelijk voor f', d'' en f''.⁴⁰ Hij laat de f' trammeleren met dezelfde toon (O 1 2 3 4) als de e'.

Interessant is de instructie die Van Blanckenburgh geeft voor de d'':

Om deze d te blaesen, den duym en al de vingren op, behalven de middelste vinger van de bovenste handt toe; trammelerende met de middelste vinger van de bovenste handt; ofte men kan hier oock een trammelandt maecken met de voorste vinger van de bovenste handt, doch dan moet men die vinger op 't laetste van het trammeleren weder op lichten, ofte die toon zoude te laegh zyn.⁴¹

De eerste trammelant geeft een micro-interval opwaarts. De tweede is min of meer een mordent, een neerwaartse versiering met een wijdere uitslag dan de eerder genoemde. Daarom wijst Van Blanckenburgh erop dat de mordent op de hoofdnoot tot rust moet komen, 'ofte die toon zoude te laegh zyn'. Wil Van Blanckenburgh hiermee zeggen dat het er bij een micro-interval niet toe doet of men hoog of laag

³⁶ Van Blanckenburgh [ca. 1656]: fol. *3a.

³⁷ Voor f' geeft Van Blanckenburgh namelijk de greep O 1 2 3 4 'en [van de onderste hand] de middelste vinger een weynigh meer als half op'.

³⁸ Moens-Haenen 1988: 95-96.

³⁹ Geciteerd in Moens-Haenen 1988: 100.

⁴⁰ Voor de tonen f' en f'' kan dit vingertechnisch worden verklaard, omdat hij hier gebruikmaakt van gedeeltelijk gesloten gaatjes, wat een vingervibrato neerwaarts bemoeilijkt.

⁴¹ Van Blanckenburgh [ca. 1656]: fol. [*6]a.

eindigt, of bedoelt hij dat een trammelant die van een micro-interval gebruikmaakt de volle notenwaarde mag duren? Dit is niet duidelijk.

Voor de toepassing van trillers en mordenten kan de blokfluitist te rade gaan bij klavierbronnen, maar ten aanzien van vingervibrato ligt dit vanzelfsprekend minder eenvoudig, omdat toetsinstrumenten – het clavichord uitgezonderd – deze zweving niet kennen. Joan Albert Ban noemt het vingervibrato – ‘lieffelyke vinger-bevinghe’ – in zijn *Zangh-Bloemzel* (1642) als een geëigend middel bij het *colla-parte*-spel in een vocaal-instrumentale omgeving:

Alle speeltuigh in de *Simphonia*, ofte het Stem-speel gebracht ende gevoeght by weinigh stemmen, die Zangh-gangen maekende de zelfde woorden gezamentlyk spreken, moet zedelyk en met lieffelyke vinger-bevinghe, zonder geweldt, en Talbrekinghe gehandelt werden: op dat het beduidzel der woorden, welk het enighste wit ende opmerk van dezen zangh is, niet en werde verhindert. Overzulx Talbrekinge alleen magh geschieden in de Stem-vallinghe en zanghsluitinghe, daer de begonnen Reden eindight.⁴²

Ban wijst diminuties (‘talbrekinghe’) af, maar relativeert dit door op te merken dat ze wel toegestaan zijn bij tussentijdse cadensen of aan het eind. Ten aanzien van het vingervibrato maakt hij geen enkele restrictie. Toch mag hieruit niet worden geconcludeerd dat de ‘vinger-bevinghe’ permanent moet worden toegepast. Vingervibrato werd immers als een versiering beschouwd, en ‘zedelyk en met lieffelyke vinger-bevinghe’ kan evengoed op een incidentele toepassing wijzen.

De techniek van het vingervibrato was aan het einde van de achttiende eeuw nog in gebruik. Tromlitz heeft er in 1791 uitgebreid aandacht aan besteed. Over de ‘Bebung’ merkt hij op dat de versiering wordt gemaakt op lange tonen en allerhande variaties kent:

Die *Bebung* ist eine auf einer langen haltenden Note hervorgebrachte wellenförmige, schwebende Bewegung, welche langsam, oder geschwinde, einförmig oder wachsend und abnehmend seyn kann. Sie entstehet auf der Flöte, wenn man mit dem Finger das der langen Note zunächst darunter liegende Loch ein wenig oder halb, oder auch ein ander Loch ganz, nach Erforderniß der Umstände, wechselweise bedeckt und öffnet. Mit dem Athem macht man sie auf der Flöte nicht, es macht keine gute Wirkung, es heult; und wer es tut, verwöhnt sich die Brust, und verderbet sein ganzes Spiel, denn er verlieret die Festigkeit, und kann alsdenn keinen festen und reinen Ton halten; er zittert alles mit der Brust heraus.⁴³

Er bestaan bronnen voor de toepassing van vingervibrato die qua tijd dichterbij Jacob van Eyck en ‘de anderen’ staan en bovendien specifiek zijn. Nadat de barokblokfluit in Engeland haar intrede had gedaan, verschenen voor het nieuwe instrument verscheidene speelboekjes met een educatief karakter, waarin melodieën waren genoteerd volgens de ‘dot-way’. Dit is een zes- of zevenlijinig tabulatuursysteem met verticale streepjes die elk een vingergat vertegenwoordigen. Waar het onderste gat voor de pink gesloten moet worden, is in het zeslijnige systeem een hulplijn aangebracht. Voorbeelden van de ‘dot-way’ zijn onder meer te vinden in *The most pleasant companion; or Choice new lessons for the recorder or flute* (1681) van John Banister, *The delightful companion* (1682) van Robert Carr en *The genteel companion*

⁴² Ban 1642: *Onderrechtingh om dese zanghen wel te zingen*, VI. Speeltuigh.

⁴³ Tromlitz 1791: 116.



(1683) van Humphry Salter. In dit systeem konden ook trillers, mordenten en vingervibrato worden weergegeven. Dit gebeurde met behulp van halvemaantjes.⁴⁴

Als illustratie kan 'Haile to the Merrtaille shades' dienen, zoals verschenen in *The genteel companion*. (vb. 359) Hierin komen verschillende aspecten van het vingervibrato naar voren. In maat 12 (tweede maat van de tweede systeem) krijgt de gepunteerde halve noot g" (greep: 2) een neerwaartse trillerversiering die wordt gerealiseerd met de derde vinger. De greep 2 3 levert niet de fis" op; deze had immers de greep 1 2, zoals blijkt in de voorgaande maat. Met andere woorden: de versiering van de g" heeft een uitslag van minder dan een kleine secunde, en is daarmee een voorbeeld van vingervibrato.

VOORBEELD 359 Uit *The genteel companion* (1683) van Humphry Salter:
'Haile to the Merrtaille shades'

Haile to the Merrtaille shades

In maat 3 krijgt de halve noot e" (O 1) een mordent, de wisselgreep is namelijk O 1 3 en dit is de hoofdgreep voor de dis" of es", zoals een tabel aangeeft die aan de werken voorafgaat. De mordent beslaat hier dus niet meer dan een kleine secunde, die in de omgeving van C majeur niet laddereigen is.

De 'dot-way' kan gemakkelijk tot verkeerde conclusies leiden inzake trillerversieringen, door toedoen van de zogenaamde steunvingertechniek. Om de blokfluit steviger vast te kunnen houden, kregen blokfluitisten de raad het zesde vingergat altijd te sluiten bij tonen in het onderoctaaf.⁴⁵ Uiteraard wanneer sluiting van dit vingergat onontbeerlijk is voor de juiste weergave van een toon, maar ook wanneer een toon door sluiting van dit vingergat niet verandert. In het laatste geval dient de ringvinger van de rechterhand slechts als steun. Salter: 'The seventh hole is to be stopt with your third finger of your right hand which must be kept on in all but pinch Notes, both for the Commodious holding of your Pipe, and for the trueness of the Notes.'⁴⁶

⁴⁴ Omtrent deze blokfluitboekjes, zie onder meer Mezger 1995 en Moens-Haenen 1988: 88-93.

⁴⁵ Destijds werd dit het zevende gat genoemd, men begon de telling bij het duimgat.

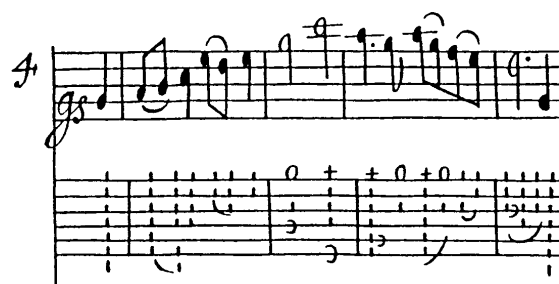
⁴⁶ Salter 1683: 3 (*Directions for the Recorder*).



Verwarring kan ontstaan doordat het gebruik van de steunvinger niet in de notatie werd geïncorporeerd waar het de hoofdnoten betrof. De maten 6 en 7 kunnen dit illustreren. De gepunteerde halve noot b' (O 1 2 3 5 6) krijgt een trillerversiering door het afwisselend openen en sluiten van het vijfde vingergat. Het levert een gewone triller b'-c'' op, de c'' met steunvinger. Nu lijkt het alsof de gepunteerde kwartnoot c'' aan het begin van de volgende maat van vingervibrato is voorzien. Een mordent op c'' zou immers dezelfde grepencombinatie moeten hebben als een triller op b'. Salter verstrekt voor de c'' de greep O 1 2 3 en laat de uitvoerende met de vijfde vinger trillen. De steunvinger (6) wordt hier verondersteld aanwezig te zijn voor de toon c''. Deze is echter niet weergegeven. Hoewel maat 6 en de eerste noot van maat 7 verschillende combinaties van grepen lijken weer te geven, zijn ze dus hetzelfde. De c'' van maat 7 krijgt een gewone mordent.

Het is wonderlijk dat Salter altijd voor 2 3 kiest als hij de g'' van een neerwaartse versiering voorziet, terwijl hij voor de andere tonen een echte mordent voorschrijft. Dat hij ze min of meer als equivalenten gebruikt, toont de tweede maat van 'Ah Cruell Bloudy Fate' uit *Theodosius* (1680) van Henry Purcell. (vb. 360) De g'' krijgt vingervibrato, de c''' een mordent. Ook John Banister geeft deze melodie in dot-way. Hij geeft echter zowel de c''' als de g'' een mordent: het is bij hem de eerste vinger die trilt in plaats van de derde.

VOORBEELD 360 Uit *The genteel companion* (1683) van Humphry Salter:
'Ah Cruell Bloudy Fate' (beginmaten)



De Londense blokfluitboekjes geven een bevestiging van wat Tromlitz ruim een eeuw later zou schrijven: het vingervibrato wordt toegepast op relatief lange tonen (inclusief slotnoten). Dit is ook logisch. In een kort tijdsbestek valt een lichte zweving in de toonhoogte niet noemenswaardig op. Vingervibrato, met andere woorden, verlangt tijd om als effect waarneembaar te zijn. Men kan als stelregel hanteren dat vingervibrato kan worden toegepast op noten die minimaal de duur hebben van anderhalf keer de teleenheid.

De toepassingsmogelijkheden in de muziek van Jacob van Eyck en de anderen zijn vanzelfsprekend legio. Een geschikt voorbeeld is de melodie van 'Courante Mars', in het bijzonder de maten 3 en 4, waar drie relatief lange noten op rij staan. Ze lijken te vragen om versieringen. Drie keer hetzelfde doen zou weinig afwisseling bieden. In muziekvoorbeeld 358 zagen we hoe een zeventiende-eeuwse musicus/componist variatie aanbracht: de eerste keer mordent-mordent-triller, de tweede keer mordent-triller-triller (men vergelijk ook de maten 1 en 5). Blokfluitisten kunnen dit overnemen, maar hebben het vingervibrato nog als extra middel. Er zijn allerhande mogelijke combinaties denkbaar. Enkele daarvan zijn weergegeven in voorbeeld 361, waarbij vingervibrato met een golvende lijn is aangeduid.

