

# 12

## Tijd: tempo en ritme

### 12.1. Tempo

#### 12.1.1. Het belang van het juiste tempo

Van alle vragen die betrekking hebben op de muzikale tijd en de indeling ervan, is die naar het juiste tempo een van de belangrijkste. Talloos zijn de historische uitspraken over het belang van een goede tempokeuze. Wordt muziek te snel of te langzaam uitgevoerd, dan kan zij veel van haar karakter en schoonheid verliezen. Uitspraken van die strekking zijn te vinden bij Quantz, Rousseau, Sulzer, Türk en anderen.<sup>1</sup>

Hieruit valt af te leiden dat tempokeuze als een kunde werd beschouwd, als een vaardigheid waarover kennelijk niet iedereen beschikte. Destijds hadden musici overwegend te maken met eigentijds repertoire. Als de bepaling van het juiste tempo voor hen al geen vanzelfsprekendheid was, hoe moeilijk moet het dan niet zijn voor musici in de tegenwoordige tijd wanneer zij muziek willen uitvoeren van bijna vierhonderd jaar oud, zonder vertrouwd te zijn met tijdgebonden conventies?

Vanaf het einde van de zestiende eeuw zijn initiatieven ontplooid om het tempo te kunnen objectiveren. Michael Praetorius geeft in 1619 aan hoeveel *tempora* in een vaste tijdseenheid kunnen worden uitgevoerd, hoewel het resultaat onwaarschijnlijk lage tempo's oplevert.<sup>2</sup> Teneinde het door de componist bedoelde tempo te kunnen waarborgen, 'om het even of hij dood is of afwezig', stelde Mersenne een slingermechaniek voor, een voorloper van de moderne metronoom.<sup>3</sup> Op deze manier

---

<sup>1</sup> Zie Miehlings 1993: 18. Miehling heeft een uitspraak van Mersenne – 'Qui sçait donner les vrais mouvemens, sçait la meilleure partie de la Musique' – als motto gebruikt voor zijn boek over tempo in de zeventiende en achttiende eeuw. Dit berust echter op een vergissing. In het genoemde citaat bedoelde Mersenne met 'mouvemens' niet het tempo, maar gemoedsbewegingen. Mersenne 1636: *Livre second des chants*, 99 (proposition vi).

<sup>2</sup> Over deze problematiek, zie Miehling 1993: 33-35.

<sup>3</sup> 'Puis que j'ay monstré la maniere de chanter toute sorte de Musique au mesme ton que le Compositeur desire qu'elle soit chantée en tous les lieux du monde, il faut encore expliquer comme l'on peut garder la mesme mesure suivant l'intention de mesme Compositeur, quoy qu'il soit mort ou absent.' Mersenne 1636: *Livre troisième des instrumens à cordes*, 149 (corollaire iii).



zouden musici waar ook ter wereld het juiste tempo kunnen vinden, van Parijs tot Constantinopel en van Perzië tot China. ‘Cette proposition est l’une des plus belles de la Musique Pratique,’ oordeelde Mersenne.<sup>4</sup> Een brede effectuering van het slingerprincipe liet echter nog geruime tijd op zich wachten. De eerste tempo-indicaties met behulp van een pendel dateren uit het einde van de zeventiende eeuw: Etienne Loulié introduceerde in 1696 zijn *chronomètre* en kreeg navolging van Joseph Sauveur (1701), Michel L’Affilard (1705) en anderen.<sup>5</sup>

Ten aanzien van de variatiekunst van Jacob van Eyck en zijn tijdgenoten liggen de vragen voor het oprapen. Ten eerste: dient het thema in één tempo te worden gespeeld of zijn fluctuaties mogelijk c.q. gewenst? Ten tweede: hoe liggen de tempoverhoudingen tussen het thema en de variaties? En verder: hoe kan het ‘juiste’ tempo worden gevonden?

### 12.1.2. Tempohandhaving?

Het principe van een vaste, regelmatige puls was aan het begin van de zeventiende eeuw al niet meer heilig, onder invloed van een nieuwe muziekpraktijk waarin de tekst over de muziek regeerde. Claudio Monteverdi onderscheidde in de *Lamento della ninfa* uit zijn Achtste madrigaalboek (1638) een ‘tempo della mano’ en een ‘tempo dell’affetto’, het eerste een gelijkmatige slag die bepaald wordt door de hand, het tweede een vrij tempo dat door het affect wordt gestuurd, door de emotie. In lijn hiermee maakte Praetorius een onderscheid tussen ‘das Mottettische’ en ‘das Madrigalische’.<sup>6</sup> Ook op de instrumentale muziek kreeg de nieuwe stijl vat. Girolamo Frescobaldi hield in het voorwoord tot zijn eerste toccataboek (1615) een pleidooi voor een vrije omgang met de *tactus*, onder verwijzing naar de madrigaalstijl.<sup>7</sup>

Het voorgaande impliceert niet dat alle typen repertoire een uitnodiging belichamen om vrij met het tempo om te gaan. Een toccata van Frescobaldi is iets anders dan een variatiewerk van Jacob van Eyck. In *Der Fluyten Lust-hof* kan de vrijheid eventueel worden genoten in de fantasia’s en preludes. Gesignaleerde metrische verschuivingen in de ‘Fantasia & Echo’ zouden als een pleidooi voor een vrije voordracht kunnen worden opgevat.<sup>8</sup> Maar de variatiewerken zijn vrijwel zonder uitzondering gebaseerd op dansen, op eenvoudige liedjes, of op psalmen. Het zijn bij uitstek melodieën die om een vaste puls vragen.

De psalmen hadden een vaste puls nodig vanuit het oogpunt van gemeentezang, en op dansmelodieën moest gedanst kunnen worden. Tot de weinige thema’s waar men eventueel een ‘tempo dell’affetto’ zou kunnen verdedigen, behoort het smachtende ‘Amarilli mia bella’ van Giulio Caccini, een componist die vrijheid in de voordracht propageerde. Niet alleen het ‘Amarilli’-thema zelf maar ook de grillige diminuties van modo 5 uit de tweede reeks kunnen er aanleiding toe geven. Hierbij moet echter worden aangetekend dat de vroegste versie van ‘Amarilli’ niet Caccini’s monodie is,

<sup>4</sup> Mersenne 1636: *Livre troisième des instrumens à cordes*, 147 (proposition xviii).

<sup>5</sup> Deze ontwikkelingen worden beschreven in Miehling 1993. Klaus Miehling rekent tevens af met de ‘metrische theorie’ van Willem Retze Talsma en anderen, een theorie die stelt dat de gegeven tempo’s gehalveerd moeten worden.

<sup>6</sup> Praetorius 1619: III, 80.

<sup>7</sup> Zie Neumann 1993: 38.

<sup>8</sup> 7.3.

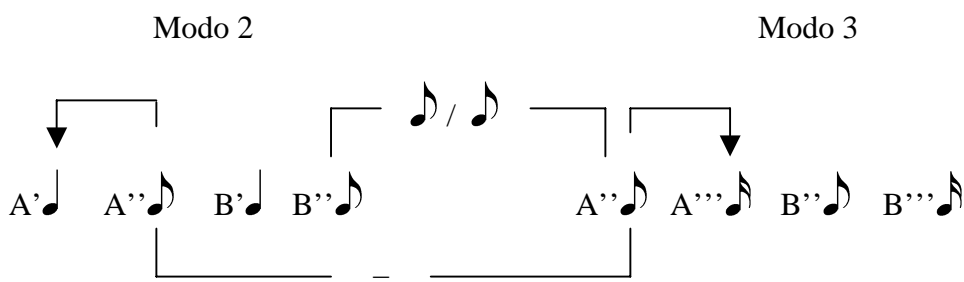


maar een zesstemmige zetting uit de *Ghirlanda di madrigali* (1601), die door haar aard minder tempovrijheid toelaat.<sup>9</sup>

Voor het overige overheerst in Van Eycks *Lust-hof* toch de dans, en daarmee het regelmatige tempo. Op de titelpagina's worden de thema's niet als liederen maar als dansen benoemd: 'Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Airs, etc.'

Om te kunnen bepalen in hoeverre het tempo van de variaties identiek dient te zijn met dat van het thema, is het in de eerste plaats van belang na te gaan in welke mate de variaties losse entiteiten vormen dan wel onderdeel zijn van een doorgaand geheel. Het laatste is onmiskenbaar het geval. De manuscripten die naar Paulus Mattheisz zijn gestuurd, hebben dikwijls geen onderverdeling in modo's bevat: in diverse gevallen zijn variaties abusievelijk aan elkaar vast blijven zitten, of zijn cesuren op de verkeerde plaatsen aangebracht.<sup>10</sup> Dit wijst erop dat Van Eyck geen rusten tussen de variaties in gedachte had. Het blijkt ook uit de zorgvuldige manier waarop in een aantal gevallen het slot van variaties een constructie van *prima* en *seconda volta* laat zien, om de aansluiting met de volgende variatie kloppend te krijgen.<sup>11</sup> Een enkele keer is zelfs het slot van de ene variatie abusievelijk het begin van de volgende geworden.<sup>12</sup> Klaarblijkelijk werden de variatiereeksen als een doorlopend geheel beschouwd. Dit pleit voor een continuering van het tempo.

Een argument voor het standpunt dat de variatiewerken berusten op het vasthouden van het begintempo, is te vinden in de schakelvariaties. Materiaal dat in de ene variatie wordt gecombineerd met een vorige stap in het proces van breken, wordt in de volgende variatie gecombineerd met een volgende stap. De logica zegt dat identiek materiaal een identiek tempo verlangt. Bovendien eindigt een schakelvariatie in hetzelfde stadium van breken als waarin de volgende variatie begint. Het schakelprincipe herbergt voor de temporelatie dus verschillende brugfuncties, die samen verduidelijken dat het tempo constant dient te blijven. Het volgende voorbeeld, waarvoor de 'Tweede Lavignone' [NVE 58] model zou kunnen staan, illustreert dit:



Frase A'' met overwegend achtsten komt zowel voor in modo 2 als in modo 3, de eerste keer echter in combinatie met A' (kwarten), de tweede keer met A''' (zestienden). Modo 2 eindigt met een beweging in achtsten (B''), modo 3 begint ermee (A'').

<sup>9</sup> Zie 4.4.6.

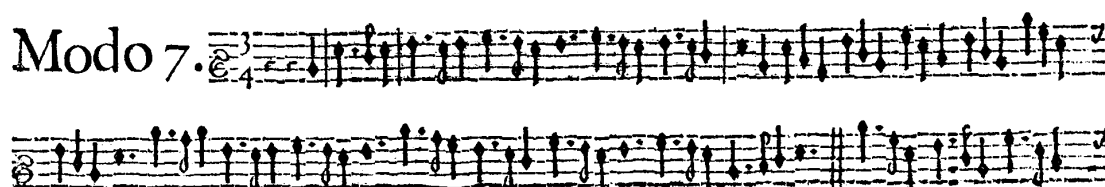
<sup>10</sup> Zie onder meer 8.1.5.

<sup>11</sup> Voorbeelden zijn 'Onan of Tanneken' [NVE 18], 'Courant' [34], 'Stemme nova [III]' [66], 'Verdwaelde Koningin' [112], '2. Ballet, of Ay Harder hoort' [118], '3. Ballet' [122].

<sup>12</sup> 'Questa dolce sirena' [NVE 130], modo 2 en 3; 'Laura' [NVE 127], modo 2 en 3. Zie 4.5.1.

Een ander verschijnsel dat op handhaving van het tempo wijst, is een overblijfsel van de oude mensurale notatie: zwarte noten waar een driedelige maat zijn intree doet in een binaire omgeving. Het duidt erop dat drie noten evenveel tijd nemen als voorheen twee (*sesquialtera*). Deze notatievorm treedt op in modo 7 van de tweede variatiereeks op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52], na een thema en vijf modo’s die een vierkwartsmaat hebben. (vb. 328)

VOORBEELD 328 ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52], modo 7, met *sesquialtera*-notatie. [DFL-I (<sup>2</sup>1649), fol. 57a]



Zo is op verschillende manieren aangetoond dat het eenmaal gekozen tempo in de hele variatiereeks gehandhaafd dient te blijven. Dit is ook wel logisch. Het proces van breken is niet los te zien van speeltechnisch vertoon en spanningsverhoging. Tijdgenoten roemden de vlugheid van Van Eycks vingers en tong. Elke concessie ten aanzien van de snelheid kan worden uitgelegd als spannings- én gezichtsverlies.

### 12.1.3. Notatie en tempo

Tempo-aanduidingen heeft Jacob van Eyck niet gegeven. Weliswaar staat in de duetversie van het ‘Engels liedt’ [NVE 82] halverwege ‘Nu rasse Maet’, maar die aanduiding is niet van Van Eyck (hij maakte de duetten immers niet zelf) en niets wijst erop dat de Utrechtse componist in zijn eenstemmige variaties een verhoging van het tempo heeft gewild op de bewuste plaats.<sup>13</sup>

Ook de gehanteerde maatsoorten laten niets los over het tempo. Binaire maatsoorten zijn in *Der Fluyten Lust-hof* vrijwel exclusief met C aangegeven, slechts bij hoge uitzondering is van een *alla breve* sprake. Het C-teken geeft bij de tweede en vierde lijn in de meeste gevallen een verdikking te zien, in sommige gevallen zelfs een gedeelte van een verticale streep. Het zijn onmiskenbaar *alla breve*-typen waaruit de verticale lijn is weggesneden. In de tweede druk van de *Lust-hof* is modo 3 van ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2] als *alla breve* genoteerd, het thema en de andere variaties daarentegen niet. In de eerste druk van 1644 is ook modo 3 met C aangeduid. In ‘Psalm 150’ [NVE 88] zijn alleen modo 3 en modo 5 in *alla breve* genoteerd. Een gemengd gebruik manifesteert zich ook in ‘Ballette Bronckhorst’ [NVE 50] en ‘Amarilleken doet mijn willeken’ [62]. Van eenduidigheid is echter nergens sprake, wat betekent dat tussen beide aanduidingen geen onderscheid behoeft te worden gemaakt.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> 8.6.4.

<sup>14</sup> Praetorius geeft al aan dat beide tekens door elkaar werden gebruikt. Praetorius 1619: III, 51-52. Joan Albert Ban noemt de vierkwartsmaat ‘langzaeme maetslagh’, de *alla breve* ‘rasser maetslagh’. De *alla breve* behoort volgens hem een derde sneller te zijn. Hij acht deze ongeschikt voor diminuties (‘Onder



Hoe weinig de notatie over het tempo meedeelt, wordt duidelijk in een vergelijking tussen de ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41] en de eerste ‘Rosemont’ [11]. Het eerstgenoemde werk is vrijwel identiek met modo 3 van het tweede, maar de notenwaarden zijn verdubbeld. Hetzelfde, maar dan in een ternaire variant, doet zich voor in ‘Aerdigh Martyntje’ [NVE 7] en de ‘Sarabande’ [10]. Het zijn vrijwel dezelfde melodieën, maar de eerste is als 3/2 maat genoteerd en de tweede als 3/4. Maatsoorten zijn in dit oeuvre dus geen nuttige hulpmiddelen om een geschikt tempo te bepalen.

#### 12.1.4. Snelheidsbegrenzingen

Jacob van Eyck maakte het breken op een strikte manier tot een basisprincipe van zijn variatiekunst. Het proces heeft geleid tot reeksen waarin de virtuositeit van variatie tot variatie toeneemt. Dit stelt de uitvoerende onder meer in staat te demonstreren over welke technische vaardigheden hij of zij beschikt. Het aftasten van de technische haalbaarheid lijkt onlosmakelijk met deze vorm van kunst verbonden. Het was in Van Eycks tijd niet ongebruikelijk het tempo te kiezen aan de hand van zulke grenzen. Marin Mersenne schrijft:

Il faut encore remarquer qu'ils font durer une mesure plus ou moins comme ils veulent: mais il est necessaire d'establir un temps certain & determiné pour la mesure, si l'on veut sçavoir combien l'on peut faire de sons, c'est à dire combien l'on peut chanter de notes dans le temps d'une mesure: & parce que les Astronomes ont divisé chaque *minute* de temps en 60 parties, & que chaque 60 partie de minute, qu'ils nomment *seconde*, est esgale à un battement ordinaire du poux, comme j'ay desia dit ailleurs, je suppose maintenant qu'une mesure dure une seconde minute, & dis qu'il n'y a point de main si viste qui puisse toucher plus de 16 fois une mesme corde, ou plusieurs, ny voix qui puisse chanter plus de 16 notes ou doubles crochuës dans le temps d'une seconde minute, & consequemment que ceux qui font 32 notes à la mesure employent 2 secondes dans la mesure, & que ceux qui en font 64 font la mesure de 4 secondes ou de 4 battemens de poux: ce que j'ay observé dans l'experience des meilleurs joüeurs de Viöle & d'EpINETTE, & ce que chacun remarquera en faisant reflexion sur le jeu de ceux que l'on estime avoir la main tres-viste & tres-legere, quand ils usent de toute la vistesse qui leur est possible.<sup>15</sup>

Mersenne gaat er dus van uit dat musici alle snelheid gebruiken waarover zij beschikken. Opgemerkt dient te worden dat de hier geponeerde rechtlijnigheid op gespannen voet staat met het voorstel aangaande een slingermechaniek, aan de hand waarvan alle gradaties in het tempo kunnen worden vastgelegd.

Mede bepalend voor de snelheid die met een handfluit kan worden bereikt, is de articulatie. Wanneer alle tonen los worden aangezet, is een lager tempo haalbaar dan wanneer tonen worden gebonden, dus zonder activiteit van de tong. Volgens de oude regelen der kunst werden alle noten gearticuleerd, ook de snelste. In een versiering als de *trillo*, een triller op één toonhoogte, kon dit uiteraard niet anders. Snelle toonherhalingen in de vorm van repeterende zestiende noten komen in *Der Fluyten Lust-hof* onder meer voor in het ‘Engels Nachtegaeltje’ [NVE 28] (modo 3, mm. 19-20).

---

welk teiken Talbrekinghe niet bequamelik kan gedaen werden’). Ban 1642: *Onderrechtingh om dese zanghen wel te zinghen*, II. Maetslagh. De tempoverhouding die Ban geeft, wordt ook genoemd door Jean Rousseau (1678). Zie Miehlings 1993: 49.

<sup>15</sup> Mersenne 1636: *Livre troisième des instrumens à cordes*, 137-138 (proposition xiv).



Waar een enkele tongslag tekortschoot, beschikten blazers over dubbele tongslagen die een hoger tempo mogelijk maakten. In contemporaine bronnen is er veel over te lezen. Ganassi (1535) onderscheidde bijvoorbeeld drie ‘moti originali’, respectievelijk ‘teche teche’, ‘tere tere’ en ‘lere lere’, Martin Agricola (1545) spoorde blokfluitisten aan het ‘diridiride’ te leren.<sup>16</sup> Waarschijnlijk heeft ook Jacob van Eyck deze kunst verstaan, getuige het ‘Nachtegaeltje’ en een opmerking van Regnerus Opperveldt, die zijn ‘rappen aessem-mondt’ roemde. Maar gold dit articuleren ook voor de sporadische variaties waarin tweeëndertigste noten overheersen, zoals modo 6 uit de tweede reeks op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52] of modo 5 uit de derde ‘Daphne’ [NVE 61]? Op deze vraag zal later in dit hoofdstuk nader worden ingegaan. Het binden mocht dan officieel worden afgekeurd, het gebeurde wél.<sup>17</sup> In 1584 berispte Girolamo dalla Casa de vele blazers die de dubbele tongslag onvoldoende oefenden waardoor zij snelle passages ‘con la lingua morta’ speelden, gebonden dus.<sup>18</sup> In de zeventiende eeuw raakte het binden geleidelijk geaccepteerd in de muziekpraktijk.<sup>19</sup> Mersenne (1636) noemt drie of vier verschillende manieren om de cornetto te blazen, ‘dont la premiere & la plus facile, que l’on appelle *coulante* ou *muette*, se fait simplement avec le vent, comme il arrive aux tuyaux d’Orgues.’<sup>20</sup> Hij geeft in zijn bespreking van de cornetto voorbeelden van zestien noten die twee aan twee worden gebonden. Terwijl Praetorius nog vond dat *groppi* en *tirate* in afsluitingen moesten worden gearticuleerd, stelde Mersenne gebonden *groppi* voor ‘afin que la cadence en soit plus douce & plus amiable, & qu’elle imite la voix & la plus excellente methode de bien chanter.’<sup>21</sup> Mersenne baseerde zijn informatie overigens op de gegevens die hij van één musicus aangereikt kreeg, een zekere monsieur Quiclet. Dit maakt het moeilijk te beoordelen hoe algemeen de geventileerde ideeën geaccepteerd waren. De *trammelanten* (trillerversieringen) die Van Blanckenburgh omstreeks 1656 meedeelde in zijn *Onderwyzyng*e voor de handfluit, zijn op binding gebaseerd. Anders waren de hoofdgrepen voldoende geweest.<sup>22</sup>

Mersenne legt de grens, en daarmee de standaard, bij zestien noten per seconde. Als tweeëndertigste noten voorkomen in een werk, betekent dit dus een tempo van ♩ = MM120. Dit is sneller dan men voor mogelijk houdt, zeker wanneer het niet om incidentele snelle noten gaat maar om lange reeksen. Halverwege de achttiende eeuw baseerde Quantz zijn temposysteem op een polsslag van tachtig per minuut, en in dit tempo vond hij acht noten per slag het maximaal haalbare, met behulp van dubbele tongslag (*Doppelzunge*).<sup>23</sup> Dit is dus 80x8:60 noten per seconde, bijna elf. Het is aanzienlijk minder snel (ongeveer een derde) dan wat Mersenne suggereert.

<sup>16</sup> Ganassi 1535: cap. 7. Agricola 1545: fol. 33v-34r ; ed. 1896: 186-187. Het onderwerp wordt uitgebreid behandeld door Richard Erig in het voorwoord tot zijn uitgave van Bassano’s *Ricercate, Passaggi et Cadentie*.

<sup>17</sup> Gegevens over dit onderwerp zijn voornamelijk ontleend aan Rowland-Jones 1993.

<sup>18</sup> ‘Dove ogn’uno avertirà di accommodarsi con il tempo, & batter la sua minuta à nota per nota, così quelli di fiato, come quelli che essercitano lo stromento di tasti, & non correr di sopra via come fanno molti, che essercitano lo stromento da fiato, che corrono con la lingua morta, senza batter la lingua con la minuta, per maggior sua facilità, & per non poterla rafrenare, come la lingua roversa, che è difficile da refrenar. Dunque ogn’uno batti la minuta à nota per nota, & porti le quattro figure tutte con il suo tempo, se desidera far buon profitto.’ Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Libro secondo, alli lettori.

<sup>19</sup> Voorbeelden zijn Praetorius (1619) en Francesco Rognoni (1620). Zie Rowland-Jones 1993: 13.

<sup>20</sup> Mersenne 1636 : *Livre cinquiesme, des instrumens à vent*, 274 (proposition xxiii).

<sup>21</sup> Mersenne 1636: *Livre cinquiesme des instrumens à vent*, 275 (proposition xxiii).

<sup>22</sup> Omtrent deze bron, zie 3.7 en Appendix B.

<sup>23</sup> ‘Weil man nun mehr als acht ganz geschwinde Noten, nicht wohl, es sey mit der Doppelzunge, oder mit dem Bogenstrich, in der Zeit eines Pulsschlages ausüben kann [...]’ Quantz 1752: 264.



Klaus Miehling meent het verschil hieruit te kunnen verklaren dat Quantz van gearticuleerde noten uitgaat en Mersenne niet, maar dit moet ten eerste worden betwijfeld: Mersenne schrijft immers dat geen enkele hand in één seconde ‘puisse toucher plus de 16 fois *une mesme corde*’ (cursivering toegevoegd). Dat Quantz zijn opmerking een eeuw na Mersenne maakte, doet overigens weinig ter zake. Grenzen van technische haalbaarheid worden niet door historische perioden bepaald, tenzij een veranderde constructie van het instrument nieuwe mogelijkheden schept. Iedere musicus moet bij het begin beginnen en zelf zijn vaardigheden opbouwen.

De grens die Quantz hanteert, lijkt realistischer dan die van Mersenne.<sup>24</sup> Maar afgezien hiervan bewijst het systeem van Mersenne weinig nut in relatie tot Van Eycks variatiekunst. Als het systeem van de ultieme grens in zijn uiterste consequentie wordt toegepast, zou dit betekenen dat variatiereeksen waarin tweeëndertigste noten voorkomen twee keer zo langzaam moeten worden gespeeld als reeksen waarin het variëren bij zestiende noten ophoudt. Met andere woorden: de eerste reeks op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51] zou ten opzichte van de tweede reeks [NVE 52] het dubbele tempo verlangen. Zeker zo vreemd zou de situatie worden ten aanzien van de ‘Derde Doen Daphne’ [NVE 61]. In 1644 bestond dit werk (toen nog als vierde ‘Daphne’) slechts uit de modo’s 1-3.<sup>25</sup> Modo 4 en de door tweeëndertigste noten gedomineerde modo 5 werden pas in 1649 toegevoegd. Zouden het thema en de eerste twee variaties vanaf 1649 twee keer zo langzaam zijn gespeeld als in de voorgaande jaren? Uiteraard niet. Met andere woorden: virtuositeit mag in Van Eycks variatiewerken een rol spelen, maar zeker niet tot elke prijs. De uiterste grens hoeft niet altijd te worden opgezocht. Ten aanzien van het tempo zal dus naar aanvullende criteria moeten worden gezocht.

### 12.1.5. Danstypen en hun karakteristieken

#### 12.1.5.1. Een relativerend woord vooraf

Een belangrijke steun bij de tempokeuze wordt geboden door het feit dat veel thema’s dansmelodieën zijn. Op de titelpagina’s van *Der Fluyten Lust-hof* worden ze ook als zodanig geafficheerd. Danstypen hadden hun eigen karakteristieken, waartoe ook het tempo behoorde. Een aantal waarschuwingen vooraf is niettemin nodig. De historische informatie dateert in veel gevallen van een later datum. Danstempo’s konden met het verstrijken van de tijd aan verandering onderhevig zijn. Dansen waren bovendien niet altijd bedoeld om te dansen, in gestileerde vorm konden ze een andere connotatie krijgen. Er bestonden ook regionale verschillen, en bovendien waren auteurs het lang niet altijd met elkaar eens. Verder kent ook het ‘juiste’ tempo zekere marges. Er moeten dus allerhande reserves worden ingebouwd. In deze paragraaf zullen de belangrijkste danstypen uit *Der Fluyten Lust-hof*, *Der Goden Fluit-hemel* en *’t Uitnemend Kabinet* in vogelvlucht ter sprake komen, waarbij de bovengenoemde kanttekeningen niet uit het oog mogen worden verloren.

<sup>24</sup> Het tempo dat Dan Laurin kiest voor de virtuoze modo 6 van de tweede ‘Wat zalmen op den Avond doen’ is er exact mee in overeenstemming. Zie p. 573, voetnoot 37.

<sup>25</sup> 8.4.1.

### 12.1.5.2. Pavane

Het eerste danstype dat op de titelpagina's van de *Lust-hof* wordt genoemd, is de pavane of paduana. Het betreft een Italiaanse dans, de term is bijvoeglijk en betekent letterlijk 'uit Padua'. De vroegste pavanes dateren uit het begin van de zestiende eeuw. De dans heeft een binaire maat en bezit twee of drie herhaalde secties. Thomas Mace omschreef de pavane in 1676 als '*Lessons of 2, 3 or 4 Strains, very Grave, and Sober; Full of Art, and Profundity, but seldom us'd, in These our Light Days.*'<sup>26</sup> Johann Gottfried Walther noemde de pavane in 1708 'ein fürnehmlich zu gravitaetischen Tüntzen eingerichtetes Lied.'<sup>27</sup> Grassineau (1740) sprak van 'the slowest and gravest part of instrumental music, generally consisting of three strains.'<sup>28</sup> L'Affilard gaf aan het begin van de achttiende eeuw een tempo van 90 halve noten per minuut, La Chapelle (1737) hield het bij 71.<sup>29</sup> De enige voorbeelden van een pavane die in *Der Fluyten Lust-hof* voorkomen zijn de twee variatiewerken op Dowlands 'Lachrymae' [NVE 8, 59]. Men merke op dat het thema in een vierkwartsmaat is genoteerd, net als in Dowlands origineel, en dat de tempoaanwijzingen dus betrekking hebben op de kwartnoot. Een tempo binnen de bandbreedte ♩ = MM71-90 is voor Van Eycks variaties goed te verdedigen.

### 12.1.5.3. Al(le)mande

Een andere dans in binaire maat is de almande of allemande, die vaker dan de pavane voorkomt in de *Lust-hof*. Het was in Van Eycks tijd een populair danstype, meestal bestaande uit een even aantal maten.<sup>30</sup> Arbeau (1588) omschreef de almande als 'une dance plaine de mediocre gravité, familiere aux Allemands, & croy qu'elle soit de noz pluz plus anciennes, car nous sommes descendus des Allemands.'<sup>31</sup> Praetorius (1619) vond deze dans 'nicht so fertig und hurtig, sondern etwas schwermütiger und langsamer, als der Galliard.'<sup>32</sup> In Engeland daarentegen schreef Thomas Mace in 1676: '*Allmaines, are Leßons very Ayrey, and Lively; and Generally of Two Strains, of the Common, or Plain-Time.*'<sup>33</sup> Brossard (1703) omschrijft de dans vervolgens in 1703 als 'symphonie grave, ordinairement à deux temps, souvent à quatre'.<sup>34</sup> En Mattheson: 'Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet.'<sup>35</sup> Zo blijkt dat er op verschillende momenten in de geschiedenis en op verschillende plaatsen verschillende ideeën hebben bestaan over het karakter.

In *Der Fluyten Lust-hof* zijn drie werken als almande aangeduid: 'Kits Almande' [NVE 77], 'Almande Verrijt' [93] en 'Almande prime roses' [132]. Hiermee is het overzicht echter niet compleet. Diverse variatiewerken die een liedtitel dragen, kunnen eveneens tot dit danstype worden gerekend. Daartoe behoort 'Wilhelmus van

---

<sup>26</sup> Mace 1676: 129.

<sup>27</sup> Walther 1955: 51.

<sup>28</sup> Grassineau 1740: 176.

<sup>29</sup> Miehling 1993: 68.

<sup>30</sup> Omtrent die populariteit in de Nederlandse Republiek, zie Dirksen 1997: 248-249.

<sup>31</sup> Arbeau <sup>3</sup>1596: 67r.

<sup>32</sup> Praetorius 1619: III, 25.

<sup>33</sup> Mace 1676: 129.

<sup>34</sup> Brossard 1703:5.

<sup>35</sup> Mattheson 1739: 232.





Nassouwen' [NVE 43, 44] en ook 'Wat zalmen op den Avond doen'. Bij Nederlandse luitisten stond laatstgenoemde, uit Duitsland afkomstige melodie bekend als 'Almande Slaepen gaen'.<sup>36</sup> De modo 6 'met Twee-en-dertigh noten in een maet' uit Van Eycks tweede reeks [NVE 52] stelt grenzen aan de snelheid en wijst op een gematigd tempo, in overeenstemming met wat Arbeau en Praetorius te berde brengen. Uit het feit dat Van Eyck enkele variaties in ternaire maat heeft toegevoegd bij wijze van 'Nachtanz', lijkt het besef te spreken dat de melodie uit een Duitse traditie stamt. De door Quantz aangegeven grens van ♩ = MM80 (maximaal acht noten per polsslag) is op basis van de snelste variatie te verdedigen, maar zorgt er ook voor dat het thema zeer langzaam aanvoelt. De natuurlijke rek lijkt eruit. Met name aan de eerste variatiereeks kan in dit trage tempo weinig spankracht worden gegeven. Hier ligt een dilemma. Wordt de theorie ingehaald door de praktijk, en moet het tempo toch iets worden teruggeschroefd als de tweeëndertigste noten komen?<sup>37</sup> Het is misschien een werkbare oplossing, maar één aspect wordt ermee genegeerd: de *sesquialtera*-notatie van de erop volgende modo 7. Deze geeft immers de temporelatie tussen de twee variaties aan. Dat de eenvoudige, dansante modo 7 onder invloed van de duizelingwekkende modo 6 in een rustiger tempo zou moeten worden gespeeld dan het thema, is niet waarschijnlijk.

De zestien noten per seconde, genoemd door Mersenne, lijken niet haalbaar, maar een tempo van ♩ = MM100 is zeker te realiseren, in elk geval met gebonden snelle noten. Het thema kan dan nog net zijn spankracht behouden. De kettingsnoeren van tweeëndertigste noten zijn in dit tempo weliswaar amper te articuleren – het is ook twintig procent sneller dan wat Quantz als maximum geeft – maar in de dalende groepjes van vier noten in de maten 5-7 is articuleren in dit tempo nog wel mogelijk. Op basis van dit variatiewerk acht ik het waarschijnlijk dat Van Eyck tweeëndertigste noten heeft gebonden.

Trekken we de parallel met de laatste 'Doen Daphne' [NVE 61], eveneens voorzien van een variatie vol tweeëndertigste noten maar met een thema in ternaire maat (3/4, of beter: 6/4), dan kan worden geconcludeerd dat ook dit een vrij rustige melodie is geweest.<sup>38</sup> Ook hier kan ♩ = MM100 als een tempo-indicatie gelden.

De 'Almande Verrijt' is vermoedelijk een melodie van Van Eycks leerling Jan Baptist Verrijt.<sup>39</sup> In het voortschrijden van kwartnoten ligt een parallel met andere almandes. Ongewoon is het oneven aantal maten, twee herhaalde periodes van negen. De eerste cesuur komt na drie maten. Een echte dans is het niet.

Volkomen anders van stijl dan de eerder genoemde almandes zijn de melodieën van 'Kits Almande' [NVE 77] en 'Almande prime roses' [132]. Het zijn levendige melodieën van Engelse oorsprong.<sup>40</sup> De 'Almande prime roses' is ritmisch wispelturig, vol verschillende notenwaarden en gepuncteerde ritmes. Zo ontstaat de indruk dat Engeland een eigen, uitbundiger variant van de almande heeft gehad, door

<sup>36</sup> Van Baak Griffioen 1991: 344.

<sup>37</sup> Dan Laurin heeft het bij zijn cd-opname op die manier opgelost. Hij begint in een lieflijk vloeiend tempo (♩ = MM100) en gaat in modo 6 vrij ongemerkt terug naar MM80, alle snelle noten articulerend (Bis, CD 777). Marion Verbruggen gaat te voortvarend van start, met ♩ = MM160 (Harmonia Mundi USA, HMX 2907350). Zij heeft modo 6 achteraan geplaatst, na de modo's in ternaire maat, en speelt deze meest virtuoze variatie vervolgens in een gehalveerd tempo. Zelfs in het lagere tempo van Laurin zijn de gearticuleerde tweeëndertigste noten duizelingwekkend snel te noemen.

<sup>38</sup> Dat het thema als 6/4 maat moet worden gelezen, blijkt uit de 'Tweede Daphne' [NVE 35], waar in de originele druk gebruik is gemaakt van zwarte noten, overigens net als in de *Friesche Lust-hof* van Starter.

<sup>39</sup> 4.4.9.

<sup>40</sup> Van Baak Griffioen 1991: 192-195, 88-89.

Thomas Mace niet voor niets ‘very *Ayrey*, and *Lively*’ genoemd. Toch hoeft dit niet op een tempoverschil te duiden, het lijkt eerder om een karaktersverschil te gaan dat wordt veroorzaakt door de ontplooide activiteit. Wordt de ‘Almande prime roses’ gespeeld in een tempo van  $\text{♩} = \text{MM}100$ , dan klinkt de melodie aanmerkelijk levendiger dan wanneer ‘Wat zalmen op den Avond doen’ in ditzelfde tempo wordt gespeeld.<sup>41</sup> Het feit dat Van Eyck in maat 5 van modo 2 het ritme toepast van een gepunteerde zestiende gevolgd door een tweeëndertigste noot (op dezelfde toonhoogte), kan als een aanwijzing gelden dat ook de ‘Almande prime roses’ in een vrij rustig tempo moet worden gespeeld.

Dat het opzoeken van de snelheidsgrenzen geen vanzelfsprekend uitgangspunt is, laat ook ‘Van de Lombart’ [NVE 32] zien, eveneens een almande.<sup>42</sup> Van Eyck verbindt aan deze melodie slechts één variatie, met een gang van achtste noten. Hij lijkt in een dergelijk werk eerder de rust te willen bewaren. De figuraties, in het bijzonder die van maat 1, wekken de suggestie dat deze compositie rechtstreeks uit Van Eycks carillonpraktijk is voortgevloeid.<sup>43</sup>

#### 12.1.5.4. Branle

Een danstype in tweedelige maat dat niet in *Der Fluyten Lust-hof* voorkomt maar wel in *Der Goden Fluit-hemel* en ‘*t Uitnemend Kabinet*’, is de branle: een van oorsprong Franse dans die al omstreeks 1500 bestond, in de zestiende eeuw haar bloeitijd beleefde en in later tijden lokaal weer populair werd. Walther deelde bijvoorbeeld in 1732 mee dat de branle bij de Fransen opnieuw mode was geworden.<sup>44</sup> Thoinot Arbeau onderscheidde in zijn *Orchésographie* (1588) typen van uiteenlopend karakter, waaronder ‘double’, ‘simple’, ‘gay’ en ‘de Bourgogne’.<sup>45</sup> Met branles werden dansfestiviteiten normaliter geopend. De ‘Petits branles’ uit *Fluit-hemel* en *Kabinet* worden alle gekenmerkt door een vierkwartsmaat en periodes van vier maten. Hiermee zijn het voorbeelden van de ‘branle double’, gekenmerkt door een rustig tempo.<sup>46</sup> De frequent optredende zestiende noten in de blokfluitvarianties lijken dit te bevestigen. Een geschikt tempo is  $\text{♩} = \text{MM}\pm 120$ .

Eén melodie uit *Der Fluyten Lust-hof*, ‘Onder de Linde groene’ [NVE 103], stond in de Nederlandse Republiek wel als branle te boek. Bij Vallet heet de melodie ‘Brande d’Irlande’, bij Pieter de Vois ‘Brande Yrlandt’. In Engeland werd de melodie echter als een mars beschouwd.<sup>47</sup> Het wijst op een gematigd tempo.

---

<sup>41</sup> Miehlings veronderstelling dat de allemande een snelle en langzame variant kende, kan derhalve worden gerelativeerd.

<sup>42</sup> Van Baak Griffioen 1991: 220-225.

<sup>43</sup> Zie 5.15.

<sup>44</sup> Walther 1732: 111.

<sup>45</sup> Arbeau <sup>3</sup>1596: 68v-93r.

<sup>46</sup> Arbeau schrijft: ‘Les anciens dancent gravement les branles doubles & simples; Les jeusnes mariez dancent les branles gayz; Et les plus jeusnes comme vous dancent legierement les branles de Bourgoigne.’ Arbeau <sup>3</sup>1596: 69r.

<sup>47</sup> Van Baak Griffioen 1991: 238.

#### 12.1.5.5. Bourrée

De bourrée is een danstype dat mogelijk van de ‘branle double’ is afgeleid. Volgens Rousseau kwam deze dans uit Auvergne en was zij de karakteristieke branle van deze streek.<sup>48</sup> Anders dan de branle komt de bourrée bij Jacob van Eyck wel voor: het thema van ‘Stil, stil een reys’ [NVE 15] stond bekend onder namen als ‘Bourrée d’Avignon’ en ‘De nieuwe laboré’.<sup>49</sup> De melodie heeft een volks karakter (hoor de voeten stampen bij de toonherhalingen in de tweede sectie...), vergelijkbaar met dat van de ‘Petits branles’. Beschrijvingen van de bourrée stammen hoofdzakelijk uit de achttiende eeuw. ‘Ein langsamer Frantzösischer Tantz [...] leicht zu lernen und lustig zu tantzen’, schreef de anonieme auteur van het *Kurtzgefaßtes musicalisches Lexicon* in 1737.<sup>50</sup> Mattheson gaf twee jaar later de meest uitgebreide karakterbeschrijving: ‘zufrieden, gefällig, unbekümmert, gelassen, nachlässig, gemächlich und doch artig.’<sup>51</sup> Een probleem is dat bronnen elkaar tegenspreken. Achttiende-eeuwse tempo-aanduidingen geven voor de bourrée een bandbreedte van 112 tot 160 halve noten per minuut, klaarblijkelijk uitgaande van een 2/2 maat. Mogelijk heeft de gestileerde barokversie van dit danstype in de loop der tijd een versnelling ondergaan. Voor ‘Stil, stil een reys’ zijn de genoemde tempo’s in elk geval te hoog, ze maken de variatie onspeelbaar.

#### 12.1.5.6. Courante

Onder de melodieën in ternaire maat is de courante het meest voorkomende danstype in *Der Fluyten Lust-hof* en de verzamelbundels. Ook ten aanzien van dit type ontbreekt op het eerste gezicht eenduidigheid wat het tempo betreft. Tegenover de snelle Italiaanse corrente stond de relatief langzame Franse courante. Maar ook de Franse courante wordt de ene keer snel genoemd, de andere keer langzaam. Volgens Georg Muffat (1695) verlangt de maat ‘sehr frisch gegeben zu werden.’<sup>52</sup> Vijf jaar later schrijft Freillon-Poncein echter dat ‘la mesure [...] se bat à 3. temps fort lents.’<sup>53</sup> Hier wordt de ambivalentie primair veroorzaakt door het feit dat de courante op verschillende manieren kon worden genoteerd en geteld. Dit danstype kan in het stramien van een 3/4 maat worden gegoten, maar twee maten kunnen ook worden samengevoegd en dan zowel een 6/4 maat vormen als een 3/2 (hemiool). Muffat deelde mee dat in de courante vaak twee maten worden samengevoegd, wat wel aangeeft dat hij in een driekwartsmaat dacht. Mace (1676) omschreef de courantes als ‘Lessons of a Shorter Cut, and of a Quicker Triple-Time [dan de Galliards]; commonly of 2 Strains, and full of Sprightfulness, and Vigour, Lively, Brisk, and Cheerful,’ en lijkt hetzelfde te doen als Muffat.<sup>54</sup> Franse bronnen omstreeks 1700 geven als tempo-indicatie 79 tot 90 halve noten per minuut, wat neerkomt op  $\text{♩} = \text{MM}158\text{-}180$ . Dit is inderdaad als levendig te karakteriseren.

In *Der Fluyten Lust-hof* kan ‘Een Courant’ [NVE 73] als een specimen gelden van de Franse courante. Het variatiewerk is weliswaar in 3/4 maat genoteerd (maatstrepen;

---

<sup>48</sup> Little 2001.

<sup>49</sup> Van Baak Griffioen 1991: 331-334.

<sup>50</sup> Miehlung 1993: 266.

<sup>51</sup> Mattheson 1739: 226.

<sup>52</sup> Kolneder 1970: 36.

<sup>53</sup> Freillon-Poncein 1700: 57.

<sup>54</sup> Mace 1676: 129.

maataanduiding '3') maar het thema kan helemaal op basis van 3/2 worden geïnterpreteerd. De vraag is of ook de variaties zich naar een 3/2 indeling dienen te schikken. Die intrinsieke dwang verdwijnt door het wegvallen van de ritmische patronen die voor de courante zo typerend zijn.

Ook 'Courante Madame de la moutaine' [NVE 69] is typisch een Franse courante, in *Der Fluyten Lust-hof* als 3/4 maat genoteerd (maatstrepen; maataanduiding '3') maar primair vanuit 3/2 te denken. De tien maten van de tweede periode kunnen als vijf keer drie halve noten worden geïnterpreteerd. Een onregelmatigheid doet zich echter voor in de eerste periode, die uit negen 3/4 maten bestaat. Terwijl de maten 1-2, 4-5 en 6-7 telkens als combinatie een 3/2 maat vormen, doorbreekt maat 3 het stramen. Dit licht hinkende effect geeft deze melodie een eigen charme. Een soortgelijke onregelmatigheid doet zich voor in 'Courante 1' [NVE 121], maar dan aan het slot (mm. 29-31).

In de 'Courante' [NVE 25] geven beide herhaalde secties een onregelmatige periodisering te zien, ze bestaan elk uit negen maten (3/4). Het is denkbaar dat de slotnoten van beide secties dubbel zo lang hadden moeten zijn. De voor de courante karakteristieke hemioolwerking is wel degelijk aanwezig, wat voor deze aanpassing pleit. Aan het slot van modo 2 en 3 lijkt Van Eyck bij het variëren de hemiool zelfs expliciet te hebben willen behouden door een sequensmatige behandeling. In modo 2 wordt de indeling gesuggereerd door het herhaalde gebruik van een *tremolo*-figuur, in modo 3 door het vasthouden van een twee maten omspannend ritmisch patroon. (vb. 329)

#### VOORBEELD 329 'Courante' [NVE 25]

Thema



Modo 2



Modo 3



'De France Courant' [NVE 147] is in *Der Fluyten Lust-hof* de enige courante waar de maatstrepen zo zijn geplaatst dat er zes kwarten in een maat voorkomen. De maataanduiding is '3'. De notenzetter is uitgegaan van twee keer drie, getuige de 'witjes' (stukjes notenbalk zonder noot) halverwege de maten. De indeling volgt ook eerder het patroon van 6/4 dan van 3/2.

De 'Courant' [NVE 34] is geen courante maar een air in vierkwartsmaat. Ditzelfde geldt voor de 'Courante Mars' [NVE 46, 57]. Geen courante maar wel in ternaire maat



is de melodie die als ‘Courant, of Ach treurt myn bedroefde’ [NVE 12] is aangeduid. Het betreft een sarabande.<sup>55</sup>

Sommige melodieën in *Der Fluyten Lust-hof* zijn een courante hoewel ze niet als zodanig worden geafficheerd. Voorbeelden zijn ‘Lavignone’ [NVE 9, 58], ‘Orainge’ [139], ‘Princes roaeyle’ [97] en ‘Lavolette’ [133]. Mersenne noemt ‘Lavignone’ zelfs speciaal als voorbeeld van een courante in 6/4 of 3/2 maat.<sup>56</sup>

In de verzamelbundels van Paulus Matthijsz komen vier courantes voor die van eenstemmige variaties zijn voorzien: ‘Courante Monsieur’ (Matthijsz), ‘La Boivinette’ (anonymus [Matthijsz]), ‘Courante Bourbon’ (anonymus [Matthijsz]) en ‘Courante la Royale’ (Dicx). Het zijn zonder uitzondering schoolvoorbeelden van Franse courantes. In de ‘Courante Monsieur’ en de ‘Courante Bourbon’ laat Matthijsz de maatstrepen de indeling van een 3/4 maat volgen, maar de maataanduiding is 3/2. In ‘La Boivinette’ is de maataanduiding 3/4, in ‘Courante la Royale’ ‘3’. In het thema volgen de maatstrepen een indeling van zes kwarten in een maat, maar aan het begin staan twee 3/4 maten. In de variaties volgen de maatstrepen het 3/4 patroon.

#### 12.1.5.7. Galliard

Het werk dat in *Der Fluyten Lust-hof* ‘2. Courant, of Harte diefje waerom zoo stil’ [NVE 120] heet, is geen courante maar een Engelse galliard, John Dowlands ‘Now, o now I needs must part’, in instrumentale vorm beter bekend als ‘Frog Galliard’. De melodie heeft een hardnekkige 6/4 maat, zonder de hemiolen die aan de courante eigen zijn. ‘Galliards are *Leßons* of 2, or 3 *Strains*, but are perform’d in a *Slow*, and *Large Triple-Time*; and (commonly) *Grave*, and *Sober*,’ volgens Thomas Mace (1676).<sup>57</sup> Nadere historische tempospecificaties ontbreken. De karakterisering die Mace geeft, is in overeenstemming met het droevige van ‘Now, o now I needs must part’ van de tekst. Ruth van Baak Griffioen heeft geen contrafact kunnen vinden dat met de woorden ‘Hartediefje waerom zo snel’ begint, zodat Van Eycks tekstuele connotatie verborgen blijft.<sup>58</sup> Het feit dat hij de melodie een courante noemt, zou als een pleidooi kunnen gelden voor een vlot tempo. Maar het langzaamste courante-tempo, ♩ = MM158, is nog aan de snelle kant voor deze elegante galliard. Een iets rustiger tempo van ongeveer ♩ = MM138 biedt meer expressieve mogelijkheden.

*Der Fluyten Lust-hof* bevat nog een tweede Engelse melodie die van oorsprong een galliard is, namelijk ‘Excusemoy’. Hieraan ligt de song ‘Can she excuse my wrongs’ van John Dowland ten grondslag, die in luit- en consortversies bekend was als de ‘Earl of Essex’s Galliard’.<sup>59</sup> Van Eyck koos echter een variant waarin de melodie wordt omgebogen tot een gestroomlijnde *country dance*, die om een verdubbeling van het tempo lijkt te vragen. Dat Van Eyck bij het figureren niet verder gaat dan tot achtste noten, geeft hiertoe extra aanleiding.

<sup>55</sup> Zie 12.1.5.8.

<sup>56</sup> Mersenne 1636: *Livre second des chants*, 170 (proposition xxv); Van Baak Griffioen 1991: 200 (noot 136).

<sup>57</sup> Mace 1676: 129. In de achttiende eeuw stond deze dans echter bekend als snel, Grassineau maakte de vergelijking met een ‘jig’. Grassineau 1740: 82.

<sup>58</sup> Van Baak Griffioen 1991: 150.

<sup>59</sup> Van Baak Griffioen 1991: 179-181.

### 12.1.5.8. Sarabande

Na de courante is de sarabande het meest voorkomende danstype in ternaire maat. In de achttiende eeuw was dit overwegend een langzame, gedragen dans, vaak met een gesyncopeerde tweede tel. Halverwege de zeventiende eeuw kon de sarabande echter ook een snelle dans zijn, met name in Spanje, Italië en Engeland. In Frankrijk en Duitsland bestond een voorkeur voor een langzamer type. Volgens Mace (1676) zijn sarabandes ‘of the *Shortest Triple-Time*; but are more *Toyish*, and *Light*, than *Corantoes*; and commonly of *Two Strains*.’<sup>60</sup> Deze snelle sarabandes waren voor tijdgenoten nauwelijks van een courante te onderscheiden. Zo kon het gebeuren dat werken een titel kregen als ‘Courante Sarabande’.<sup>61</sup> De ‘Sarabanda’ [NVE 53] heeft een melodie als thema die elders ‘courante’ werd genoemd.<sup>62</sup> De variaties zijn ritmisch levendig. Ook de ‘Sarabande’ [NVE 10] werd elders als ‘courante’ aangeduid, onder meer in het *Leningrad Manuscript*.<sup>63</sup> De melodie is dezelfde als die van ‘Aerdigh Martyntje’ [NVE 7], oftewel de air de cour ‘Voyci tantost la froidure bannie’ van Moulinié. De melodie van ‘Philis schoone Harderinne’ [NVE 31], gebaseerd op de air de cour ‘En vain je veux celer’ (of ‘Je ne puis eviter’) van François de Chancy, is eveneens een sarabande.<sup>64</sup> Hetzelfde geldt voor ‘Lossy’ [NVE 107].<sup>65</sup>

Een verwisseling van sarabande en courante komt ook in *Der Fluyten Lust-hof* voor, in het geval van de ‘Courant, of Ach treurt myn bedroefde’ [NVE 12]. De melodie heeft door haar ritmische constellatie alles van een sarabande en weinig van een courante; Bacilly omschreef deze wijs als ‘Sarabande de Mr de Chancy’.<sup>66</sup> De vaststelling dat de door Van Eyck gebruikte sarabandes vrijwel zonder uitzondering ook als courante bekend waren, geeft wel aan dat ze van het levendige type zijn.

### 12.1.6. Psalmen

De thema’s van de psalmen en hiermee verwante liederen zoals ‘Onse Vader in Hemelryck’ en de ‘Lofzangh Marie’ zijn opgebouwd uit hele en halve noten, en daarmee oorspronkelijk gedacht vanuit een *alla breve*. Bij het figureren is Jacob van Eyck vrijwel zonder uitzondering doorgegaan tot een breken in zestiende noten, waardoor de kwartnoot in plaats van de halve noot teleenheid wordt. Elke blokfluitist die zich met deze variatiewerken heeft beziggehouden, kent het probleem: de zestiende noten stellen grenzen aan het tempo, en bij handhaving hiervan moeten de ongefigureerde thema’s worden aangesneden in een tempo dat als ongewoon langzaam wordt ervaren. De melodieën verliezen dan gemakkelijk hun natuurlijke spankracht. Dan Laurin heeft de problematiek als volgt onder woorden gebracht:

---

<sup>60</sup> Mace 1676: 129. Hoezeer courante en sarabande in de loop der tijd uit elkaar zijn gedreven, bewijst de standaardvolgorde in de barokke suite, allemande-courante-sarabande-gigue.

<sup>61</sup> Zoals in het *Leningrad Manuscript*. Zie *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. XXXVII. Een ander voorbeeld is ‘Ghy heerscher van het Spaensche bloedig Ryck’ in Valerius’ *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626), p. 238; ed. Meertens e.a.: 228.

<sup>62</sup> *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. XXXVI.

<sup>63</sup> *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. XLIV.

<sup>64</sup> Bij Bacilly heet de melodie ‘Sarabande de Mr de Chancy’, ook in klaviermanuscripten is zij telkens als sarabande aangeduid. Zie Van Baak Griffioen 1991: 259.

<sup>65</sup> Van Baak Griffioen 1991: 212-213

<sup>66</sup> Van Baak Griffioen 1991: 143.



I am convinced, for example, that one can use different tempi for different variations, something that has long been a difficulty for many performers who have demanded a strict tactus throughout a piece. Van Eyck's arrangements of hymns clearly illustrate the problem. If one chooses a tempo based on the fast notes of the final variation (a sensible measure from a technical point of view), the theme, which is presented in slow note values, becomes unfathomably slow. If, on the other hand, one chooses a natural, textually based tempo for the hymns and tries to retain this tempo throughout, the coloratura of the concluding variations becomes alarmingly rapid, on the verge of hysteria, which can hardly have been the intention in a liturgical context. A modification of the tempi is necessary.<sup>67</sup>

Dat de psalmvariaties in een liturgische context zouden hebben geklonken, is uiteraard ver bezijden de realiteit. Het feit dat Van Eyck de psalmen niet wezenlijk anders tegemoet treedt dan de andere melodieën, impliceert dat virtuositeit ook hier niet als ongepast werd ervaren. In hoofdstuk 5 hebben we laten zien dat Van Eyck als beiaardier bij het variëren op de psalmen de grens waarschijnlijk heeft gelegd bij achtste noten, zonder twijfel door technische beperkingen van het instrument. Zou dit met piëteit te maken hebben gehad, dan had hij zich ook in *Der Fluyten Lust-hof* hiertoe kunnen beperken. Voor de handfluit deed hij er nog een schepje bovenop. Laurin ziet vertraging als de enige mogelijkheid. Maar is dit wel de enige oplossing? Een cruciaal punt van discussie is de vraag hoe de psalmen in Van Eycks tijd werden gezongen. In de meeste kerken gebeurde dit zonder orgelbegeleiding, en hoe vreselijk het heeft geklonken valt te lezen in Constantijn Huygens' *Gebruyck of Ongebruyck van 't Orgel*.<sup>68</sup> Het tempo moet zeer laag zijn geweest, getuige de Amsterdamse dominee Hendrik Geldorpius die in 1644 voor in zijn nieuwe psalmboek schreef:

Nu zingtmen doorgaans loom, lam, slepende, gelijk een schip in een rivier tegen den stroom wort opgetrokken ende gelijk Ovidius zeit: 'Passuque incedit inert', dat is, Hij houdt een leuje tredt, tot verdriet beide van die zingen ende die 't aanhoren, men derf van silb tot silbe geen geluit slaan of een ander moet eerst voorgaan.<sup>69</sup>

Geldorpius geeft meteen de oorzaak aan van het gejammer: iedereen wacht op elkaar, niemand durft het initiatief te nemen.

De eerste concrete aanwijzing over het tempo van de psalmen dateert uit het begin van de achttiende eeuw. Voor Quirinus van Blankenburg (1654-1740) leverde een gewicht aan een draad van dertig duimen een goede tactus op.<sup>70</sup> Dit komt neer op 67 halve noten per minuut. Van Blankenburgs uitgever echter vond dit tempo alleen geschikt voor individueel gebruik, en te snel voor gemeentezang. Er zij aan herinnerd dat Quantz, uitgaande van een polsslag van tachtig per minuut, acht noten per slag het maximaal haalbare achtte, met behulp van *Doppelzunge*. Als we uitgaan van de zestiende noten uit Van Eycks slotvariaties, dan blijft Van Blankenburgs tempo hier ruimschoots onder. Bij een tempo van 67 halve noten per minuut behouden de thema's hun welvingen en kunnen de snelste variaties zonder histerie worden gespeeld. Een teruggang in het tempo is dus allerminst noodzakelijk. Dit wordt bovendien helder gedefinieerd door de slotvariatie van 'Psalm 118' in de vroege

<sup>67</sup> Laurin 1999: 23.

<sup>68</sup> 5.11.

<sup>69</sup> Geldorpius, *De Psalmen, in rijm en dicht gestelt*, fol. 2r. Zie ook Wind 1990: 24.

<sup>70</sup> Luth 1986: 181-182; Wind 1990: 24. Quirinus was een zoon van Gerbrandt van Blanckenburgh, de auteur van de *Onderwyzinge* voor blokfluit.



versie (1644), die met een ongefigureerde psalmfrase begint waarna zestiende noten de overhand krijgen.<sup>71</sup>

De vraag is wel hoe moet worden omgegaan met de hele rusten tussen de frases in de variaties op de psalmen 101, 134 en 150. In het langzame tempo duren deze rusten te lang om de melodie op spanning te houden. Verbrotkeling is het onvermijdelijke gevolg. De psalmvariaties zijn niet voortgekomen uit Van Eycks blokfluitpraktijk, het is denkbaar dat de componist ze op dit punt niet aan de praktijk heeft getoetst.

In 'Psalm 101' [NVE 146] en 'Psalm '134' [NVE 148] kunnen de rusten eenvoudig achterwege worden gelaten, in overeenstemming met de meeste andere psalmvariaties. In 'Psalm 150' [NVE 88] ligt het minder eenvoudig, omdat Van Eyck in de modo's 3, 4 en 5 de rust tussen de voorlaatste en laatste frase met noten heeft opgevuld door middel van voorimitatie. Worden de rusten tussen de overige frases geschrapt, dan ontstaat een merkwaardige discongruentie: op de ene plaats wordt de ruimte tussen de frases wel gerespecteerd, op andere plaatsen niet.

De uitvoerende kan ervoor kiezen de rustmaten met eigen figuraties op te vullen op een manier die Van Eyck zelf heeft gedemonstreerd. Dit veroorzaakt echter problemen in modo 2, aangezien Van Eyck waar mogelijk gebruik heeft gemaakt van het schakelprocédé, zodat de frases 1 en 6 in deze variatie ongefigureerd blijven. Dit sluit een gefigureerde verbinding tussen de frases 1-2 en 6-7 uit.

De verbindende figuraties die Van Eyck heeft aangebracht tussen de voorlaatste en laatste frase kunnen ook worden geschrapt, waarmee alle rusten van het thema worden genegeerd.

Ten slotte kan de uitvoerende er toch voor kiezen de verbindende figuraties te handhaven maar de rusten te schrappen, en op die wijze de geschetste discongruentie toe te laten. Het incidenteel inlassen (en met noten opvullen) van een rust kan een onderdeel zijn geweest van Van Eycks carillonpraktijk. De suggestie wordt aangereikt door modo 3 van 'Psalm 140, ofte tien Geboden' [NVE 6]. In de eerste druk, *Euterpe*, geeft deze variatie immers een extra maat te zien, opmerkelijk genoeg ook hier tussen de voorlaatste en laatste frase.<sup>72</sup> In de tweede druk, *Der Fluyten Lust-hof I* (1649), is de passage zodanig veranderd dat één maat is ingeleverd (zie vb. 78, p. 225).

### 12.1.7. Overige variatiewerken: criteria voor de tempokeuze

Twee categorieën zijn tot dusverre aan de orde geweest: enerzijds de melodieën waarin een specifiek danstype kan worden herkend (al dan niet genoemd in de titel), anderzijds de psalmen en aanverwante liturgische gezangen. Voor gemiddeld één op de drie variatiewerken uit *Der Fluyten Lust-hof* kan langs deze weg een tempo worden gedetermineerd, zij het met een zekere marge. Voor twee van de drie werken zal de uitvoerende dus op een andere manier tot een tempokeuze moeten komen. Hierbij kunnen verscheidene criteria worden gehanteerd.

In een aantal gevallen geeft de titel door het woord 'ballet' op een neutrale manier aan dat de melodie een danswijs is, zonder dat er een specifiek danstype aan gekoppeld lijkt te zijn. Het betreft de volgende werken: 'Frans Ballet' [NVE 14], 'Ballette Gravesand' [27] = 'Laura' [127], 'Ballette Bronckhorst' [50], '1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght' [116], '2. Ballet, of Ay Harder hoort' [118], '3. Ballet' [122], '4. Ballet' [124] en 'Ballet de Grevelinge' [131]. Een vrolijk karakter, uitgedrukt door

<sup>71</sup> Zie vb. 74, p. 223. In 'Psalm 9' [NVE 94] begint modo 5 met een ongefigureerde hele en halve noot.

<sup>72</sup> 5.4.3.





een voortvarend tempo, lijkt hier op het eerste gezicht opportuun. Wat opvalt, is dat alle genoemde voorbeelden een binaire maatsoort hebben. Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw bestond er een directe connectie tussen het Italiaanse ballet en de Noord-Europese allemande, die een gematigd tempo had.<sup>73</sup> Zeer levendig behoeft een ballet dus niet te zijn.

Met name ‘Ballette Bronckhorst’ dwingt tot bezinning, zoals eerder gedemonstreerd.<sup>74</sup>

De compositie vertoont diverse kenmerken die suggereren dat de Utrechtse componist op zoek is geweest naar zielroerende affecten. Op basis hiervan lijkt dit werk eerder om een gedragen tempo te vragen, om en nabij ♩ = MM116. Ook ‘Ballette Gravesand’ (= ‘Laura’) straalt niet noodzakelijk vrolijkheid uit. In de *Friesche lust-hof* heeft Starter de Engelse melodie gebruikt voor een ‘Klaegh-liedt, over d’onrype doot van Phyllis’.<sup>75</sup> Het kan worden gelezen als een aanbeveling het tempo te matigen.

‘O slaep, o zoete slaep’ [NVE 70] vertoont opmerkelijke overeenkomsten met ‘Ballette Bronckhorst’. Ook hier betreft het een melodie die (1) oorspronkelijk *alla breve* is, (2) in andere contemporaine bronnen in gehalveerde noten is weergegeven (Camphuysen, Valerius e.a.) en (3) door Van Eyck is gebroken totdat in de slotvariatie zestiende noten domineren. De componist heeft daarmee het *alla breve*-karakter uitgesloten. Door de zestiende noten van de slotvariatie wordt het thema noodgedwongen traag, naar men mag aannemen beduidend trager dan het tempo waarin de melodie destijds gezongen werd. Heeft Van Eyck op deze manier het roerloze van de slaap willen illustreren? Hoe het ook zij, modo 4 helpt iedere blokfluitist uit de droom.

De uitvoerende zal zich hier in de keuze van het tempo moeten laten leiden door de langste en de kortste notenwaarden. Het gaat om een praktische afweging. De kortste notenwaarden moeten technisch realiseerbaar zijn en bij voorkeur ook nog ruimte laten voor expressie (mechanisch oogt de laatste variatie zeker niet). Anderzijds moet de uitvoerende met het onderhavige tempo ook uit de voeten kunnen bij het spelen van het ongefigureerde thema. Persoonlijke ervaring leert dat een tempo van ♩ = MM100-120 goed werkt.

Een complicerende factor is, dat in het thema hele rusten voorkomen, die in de variaties incidenteel met figuraties zijn opgevuld en dus niet zomaar kunnen worden geschrapt.<sup>76</sup> Blijven ze echter gehandhaafd, dan ligt spanningsverlies op de loer, zoals in ‘Psalm 150’ (zie boven). Uitvoerenden kunnen ervoor kiezen in het thema de slotnoten van de frasen te verlengen, zodat de combinatie van een hele noot en een hele rust verandert in een brevis. Naarmate de variaties uit steeds kortere notenwaarden bestaan, gaan de breves echter onnatuurlijker klinken. Daarom verdient het aanbeveling in modo 4 van toegevoegde figuraties gebruik te maken. Hier is een creatieve rol voor de uitvoerende weggelegd.

Niet altijd ligt de kwestie van de *alle breve* gecompliceerd, zo leert ‘Een Kindeken is ons gebooren’ [NVE 119]. De melodie is in de gebruikelijke notenwaarden gedrukt maar moet – ondanks de maataanduiding C – als *alla breve* worden gelezen, zoals blijkt uit andere bronnen, waaronder contemporaine liedboekjes. De halve noot is dan teleenheid. In zijn slotvariatie gaat Van Eyck niet verder dan tot achtste noten met incidenteel groepjes van twee of hooguit vier zestiende noten. In een *alla breve*-omgeving is dit probleemloos realiseerbaar.

<sup>73</sup> Hudson & Cusick 2001.

<sup>74</sup> 6.5.

<sup>75</sup> Van Baak Griffioen 1991: 106.

<sup>76</sup> Opvulling in modo 2: mm. 7-8; in modo 3: mm. 7-8, 23-24; in modo 4: mm. 7-8.



Tempoproblematiek zoals geschetst aan de hand van ‘O slaep, o zoete slaep’ doet zich slechts incidenteel voor. Een vuistregel is dat Van Eyck een voorkeur toont voor onbekommerde volksliedachtige wijsjes, zoals die ook te vinden zijn in contemporaine liedboekjes. Deze melodieën lijken een extreem hoog of extreem laag tempo uit te sluiten. Ze dicteren als het ware hun eigen, natuurlijke gang. Als de kwartnoot teleenheid is, zal deze doorgaans liggen tussen ♩ = MM100-132. Variaties waarin zestiende noten de overhand hebben, zijn in dit tempo nog te realiseren.

De vraag is welke werken een lager tempo impliceren. Het antwoord moet worden gezocht bij dwingende affecten, in combinatie met afwijkende manieren van figureren. Verschillende voorbeelden zijn al ter sprake gekomen. ‘Blydschap van myn vliedt’ [NVE 114] is geen dans, wel een droevige melodie waarbij louter droevige teksten zijn geschreven. De wijze van figureren wijkt af van de norm. Van Eyck beperkt zich tot het thema met schaars geornamenteerde herhalingen die het affect niet in de weg staan. Op basis van die kenmerken ligt een behoudend tempo voor de hand. Maar hoe behoudend, hangt af van de uitvoerende. Dat de keuzes in de praktijk sterk uiteen kunnen lopen, is in het voorwoord reeds ter sprake gekomen.

Een ander voorbeeld betreft ‘Si vous me voules guerir’ [NVE 24]. De twee variaties op deze *air de cour* van François de Chancy wijken af van het gebruikelijke stramen en lijken bedoeld om uitdrukking te geven aan een droevig affect.<sup>77</sup> Dit werkt echter alleen in een langzaam tempo, ongeveer ♩ = MM69. Van Eycks melodie blijft dicht in de buurt van het origineel. Toch is er een belangrijk verschil: waar Chancy in een 3/2 maat componeerde, is het thema in de *Lust-hof* in een vierkwartsmaat gegoten. Twee maten van Chancy staan dus gelijk aan drie maten van Van Eyck. (De uitvoerende kan de ambiguïteit uitbuiten door de luisteraar te laten gissen naar de maatsoort, door de melodie ‘maatloos’, zonder duidelijke accentueringen, te spelen. Dit kan een mysterieus effect opleveren.)

De originele air is een courante, Benigne de Bacilly omschrijft de melodie in 1661 als ‘Courante de Mr de Chancy’.<sup>78</sup> Dit danstype wijst in de richting van een tempo dat aanmerkelijk hoger ligt dan wat op basis van de variaties wenselijk kan worden genoemd. Dit voorbeeld laat zien dat danstypen die achter melodieën schuilgaan niet zaligmakend behoeven te zijn voor het bepalen van het tempo en karakter. Andere kenmerken kunnen meer gewicht in de schaal leggen.

#### 12.1.8. Een complex van factoren

Een reeks van voorbeelden heeft geïllustreerd dat de keuze van het tempo een ingewikkelde zaak kan zijn. Natuurlijke spankracht, speeltechnische grenzen, affecten, regels: niet zelden heeft de uitvoerende te maken met een complex van factoren. Het is de kunst op basis van al die elementen tot een verantwoorde beslissing te komen. Dit vereist naast muzikaliteit en historische kennis een fijn ontwikkeld onderscheidingsvermogen.

Eén geruststelling dient zich aan: het juiste tempo is een rekbaar begrip. Dit blijkt onder meer als de bevindingen van diverse auteurs worden vergeleken op het gebied van danstempo's. Er doen zich allerlei verschillen voor.

Tempokeuze heeft ook met de omgeving te maken, met de aard van de akoestische ruimte, ja zelfs met het licht. Musici weten uit ervaring dat in een verduisterde ruimte

<sup>77</sup> 6.5.

<sup>78</sup> Van Baak Griffioen 1991: 325.



de neiging ontstaat langzamer te spelen. Ten slotte heeft het tempo te maken met smaak en doelstelling. Wie de muziek van Jacob van Eyck primair wil gebruiken om het publiek met technische hoogstandjes te imponeren, zal wellicht voor een hoger tempo kiezen dan degene die optimaal ruimte wil geven aan de expressie.

## 12.2. Ritme

### 12.2.1. Jacob van Eyck: een mechanicus?

In de meeste variatiereksen heeft Jacob van Eyck het principe van het ‘breken’ op een strikte manier toegepast, zodat elke variatie door één notenwaarde wordt gedomineerd. Hierdoor maken ze geregeld een mechanische indruk. Men zou er de conclusie aan kunnen verbinden dat de Utrechtse beiaardier en blokfluitist ongevoelig is geweest voor de kracht van het muzikale ritme. Die gevolgtrekking is voorbarig. De striktheid van het breken kan ook een rationele keuze zijn geweest. De componist, aangewezen op eenstemmigheid, kan er een manier in hebben ontdekt om opeenvolgende variaties zoveel mogelijk van elkaar te laten verschillen. Ook het retorische effect kan een drijfveer zijn geweest: de spanningverhogende werking van een toenemende virtuositeit.

Uit de analyse van de psalmvariaties is naar voren gekomen dat Van Eyck zelf bezwaren lijkt te hebben gehad tegen de lange snoeren van zestiende noten. Hij is in toenemende mate op zoek gegaan naar ritmische afwisseling. Een streven naar afwisselende notenwaarden kan ook worden herkend in de schakelvariaties. En ten slotte zijn er de variaties waarin het mechanische breken niet op de voorgrond treedt. De variatiewerken die bestaan uit een thema met doorgecomponeerde modo 2 vallen op door het afwisselende gebruik van verschillende notenwaarden, door syncopen, kortom door een ritmische levendigheid.

De variatiereksen op een melodie als ‘Doen Daphne’ worden geholpen door het lieflijke karakter van het thema. Maar de sierlijke manier waarop Van Eyck in modo 3 uit de eerste reeks [NVE 3] figuraties heeft toegevoegd, verleent aan het melodische materiaal een extra charme. De *figura corta* valt aanvankelijk telkens op een ander maatdeel. (vb. 330) In maat 1 op de eerste tel, in maat 2 op de eerste en derde, in maat 3 op de derde, en aansluitend in maat 4 op de eerste. Vervolgens blijft het ritme tijdelijk aan de eerste tel gebonden (mm. 4-6), totdat het in maat 7 drie keer voorkomt. Hier spreekt een gevoel voor ‘lopend’ ritme.

VOORBEELD 330 Van Eyck, eerste ‘Daphne’ [NVE 3]

Modo 3

5

De genoemde voorbeelden kunnen met talrijke andere worden aangevuld. Waar het mechanische breken op de voorgrond treedt, mag inderdaad een rationele afweging worden vermoed.

### 12.2.2. Ritmische alteratie

In de praktijk ging Van Eyck flexibel met het ritme om. Dit kan eenvoudig worden aangetoond. Sommige variatiewerken of delen ervan zijn twee keer in *Der Fluyten Lust-hof* verschenen, maar volledig identiek zijn ze zelden. Los van melodische varianten doen zich veelal ook ritmische verschillen voor, die laten zien en horen dat Van Eyck ook op dit gebied improviseerde, zich liet leiden door invallen van het moment. Een markant voorbeeld bieden de twee vrijwel identieke reeksen op 'Lavignone' [NVE 9, 58]. Waar de componist modo 3 van de eerste reeks de maten telkens met een gepuncteerd ritme laat beginnen, bepaalt hij zich in de tweede reeks tot achtste noten (zie vb. 120, p. 272). Ritmische aanscherpingen hebben we ook gezien in de vergelijking tussen het 'Engels Nachtegaeltje' [NVE 28] en 'Den Nachtegael' [NVE 115]. Dergelijke veranderingen kunnen zich ook in langere notenwaarden manifesteren, zoals een vergelijking tussen modo 2 van de eerste 'Daphne' en modo 1 van de 'Derde Daphne' [NVE 61] laat zien. (vb. 331) In het laatste geval wordt het ritmische patroon na vier maten voortgezet. In het eerste geval neemt de vijfde maat het ritme van de voorgaande maat over, waardoor de tweede helft van de sectie vloeiender verloopt.

#### VOORBEELD 331

a. Eerste 'Daphne' [NVE 3], modo 2



## VOORBEELD 332 Giulio Caccini, voorbeelden van ritmische alteratie

Notatie: uitvoering:



‘più grazia’ te doen, om verhoging van de expressie. Zijn voorbeelden kunnen worden uitgelegd als een worstelen met de beperkingen van de muzieknotatie, die van zichzelf geen ruimte geeft aan nuances in de timing.

Juist in punctering zijn allerlei gradaties mogelijk. In vrolijke airs zal de neiging bestaan de lange noot langer te maken dan genoteerd en de korte noot korter (overpunctering), waardoor het ritme wordt aangescherpt.<sup>79</sup> Maar in modo 2 op de droevige air ‘Si vous me vouldes guerir’ werkt dit averechts en is het raadzaam de metrische verhoudingen strikt te handhaven, of het ritme af te zwakken door de korte noot juist breder te maken en de lange noot korter.

In Van Eycks eerste ‘Lavignone’ kan de gesignaleerde punctering van de eerste tel worden uitgelegd als een middel tot verlevendiging. Maar als het ritme in elke maat identiek wordt uitgevoerd en daarmee een ostinate werking krijgt, kan de levendigheid alsnog omslaan in verveling. Hier kan de uitvoerende de vrijheid nemen met het ritme te *spelen*. De ene keer zou de eerste noot als een licht verbrede achtste kunnen klinken, een volgende keer als de beginstap van waarachtige punctering of overpunctering. Zo kunnen de noten door een subtiele ritmische afwisseling tot leven komen en kan worden vermeden dat de aandacht van de luisteraar verslapt.

### 12.2.3. Excursie: opmaten in een gepuncteerde omgeving

De originele bronnen van *Der Fluyten Lust-hof* suggereren ook op een andere wijze dat het genoteerde en het klinkende ritme niet altijd overeen hoeven te stemmen, namelijk in het geval van opmaten na een rust in een gepuncteerde omgeving. De opmaat onttrekt zich in zulke gevallen qua notatie aan het gepuncteerde stramien,


<sup>79</sup> Overpunctering is pas in latere tijd beschreven. Zie Hefling 1993: 65ff.



## VOORBEELD 334 Van Eyck, ‘Blydschap van myn vliedt’

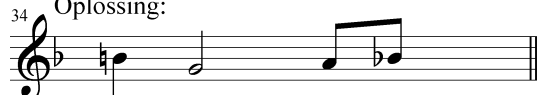
1646

34 Notatie: Bedoeling?:



1654

34 Oplossing:



De maat bevat dus een achtste te veel. (vb. 334) Vermoedelijk was het de bedoeling dat deze overwaarde in mindering werd gebracht op de gepunteerde halve. In de tweede druk is dit echter anders opgelost: de halve noot is van de punt ontdaan en de zestiende noten zijn in achtsten veranderd. Van Eyck kan zelf deze verandering hebben voorgesteld, maar evengoed kan dit een ‘correctie’ van Paulus Matthijsz zijn geweest.

#### 12.2.4. Inegaliteit

Eén specifiek type van ritmische alteratie zullen we nu apart onder de loep nemen: de *inégalité*, oftewel inegaliteit.<sup>83</sup> Het is een expressiemiddel dat tegenwoordig hoofdzakelijk wordt geassocieerd met Franse muziek van de late zeventiende en de vroege achttiende eeuw, om de eenvoudige reden dat de meeste bronnen over *notes inégales* uit die periode stammen. Het principe wordt echter al in 1550 beschreven door Loys Bourgeois, de calvinistische kerkmusicus uit Genève, in *Le droict chemin de musique*.<sup>84</sup> *Inégalité* houdt in dat bij paren van gelijke notenwaarden de eerste noot een fractie wordt opgerekt ten koste van de tweede. Het zorgt voor ‘meilleure grace’, aldus Bourgeois, net zoals Caccini ruimt een halve eeuw later ‘più grazia’ het belangrijkste motief voor ritmische alteratie noemde. Terwijl Caccini allerhande varianten gaf, wordt onder *inégalité* gewoonlijk het lang-kort-patroon verstaan. Ook buiten het Franstalige gebied is het principe al vroeg opgemerkt, in Spanje bijvoorbeeld door Tomás de Santa María (1565). Waar Caccini gewone punctering schrijft, kan dit eveneens als een vorm van *inégalité* worden uitgelegd. Ook Loys Bourgeois heeft punctering gebruikt om het principe te illustreren. Hij raadt de zanger aan de snelle noten twee aan twee uit te voeren, ‘demourant quelque peu de temps d’avantage sur la premiere, que sur la seconde: comme si la premiere avoit un point, & que la second fust une fuse.’<sup>85</sup>

Er bestaat een duidelijke relatie tussen enerzijds de maatsoort en anderzijds de notenwaarde waarop de *inégalité* betrekking heeft. Als de kwartnoot teleenheid is, speelt de inegaliteit zich binnen deze eenheid af, en wordt deze toegepast op achtste noten. Een ander kenmerk is dat de mate van inegaliteit, dus de lengteverhouding tussen de lange en de korte noot, niet strikt gedefinieerd is. Er bestond dan ook geen

<sup>83</sup> De belangrijkste literatuur over dit onderwerp is Caswell 1973 en Hefling 1993.


<sup>84</sup> Hefling 1993: 3-4. Bourgeois droeg bij aan de totstandkoming van het Geneefse psalter. Zie 4.4.2.

<sup>85</sup> Geciteerd in Hefling 1993: 3.



specifieke notatie voor. Punctering biedt slechts een benadering. Bénigne de Bacilly schrijft in 1668 dat van twee gelijke noten de eerste gewoonlijk gepuncteerd is, maar dat men dit beter niet kan noteren voor het geval de muziek door stommelingen wordt uitgevoerd.<sup>86</sup> Verder wordt inegaliteit primair toegepast in een lineair gestroomlijnde omgeving, waar sprake is van secundeschreden.

De mate van inegaliteit kan dus fluctueren. Wanneer punctering wordt benaderd, en de eerste noot dus ongeveer drie keer zo lang is als de tweede, is sprake van een krachtige variant. In een mildere vorm is de lange ongeveer twee keer zo lang als de korte. Donington spreekt hier van ‘lilting’.<sup>87</sup> Beide varianten zijn aan het eind van de zeventiende eeuw genoemd door Roger North.<sup>88</sup> De laatstgenoemde variant benadert een beweging in triolen. Als Bacilly refereert aan inegaliteit in een uitvoering door stommelingen, zegt hij dat zij de muziek uitvoeren op de manier van giges, in triolen derhalve.<sup>89</sup>

In de zeventiende eeuw zijn allerlei manieren bedacht om de verhoudingen visueel duidelijk te maken. Zo is het ritme wel als  weergegeven, onder meer door Guillaume-Gabriel Nivers (1667) en Étienne Loulié (1696).<sup>90</sup> Dit suggereert een verhouding van 3:2. Père Engramelle (1778) is het verst gegaan in het definiëren van verschillende verhoudingen, hij hanteert een bandbreedte van 7:5 tot 3:1 en schrijft:

Cette *inegalité* doit varier suivant le genre d’expression de l’air; dans les airs gais, elle doit être plus marquée que dans les airs gracieux & d’une expression tendre, dans les marches que dans les menuets; cependant il se trouve bien des menuets de caractere dans lesquels l’*inegalité* est aussi marquée que dans les marches. Le goût, ou plutôt l’usage du notage, fera sentir cette différence.<sup>91</sup>

Wie inegaliteit puur beschrijft op basis van tijdsverhoudingen, doet het principe geen recht. Dat deze vorm van ritmische alteratie zich aan een metrische notatie onttrekt, wijst erop dat zij alles te maken heeft met beweging en activiteit. De ritmische alteratie zorgt voor een drijvende kracht voorwaarts en geeft zodoende spankracht. Wie een reeks noten van gelijke waarden inegaal begint, is eraan overgeleverd en kan zich er moeilijk meer aan onttrekken.

Op basis van de historische bronnen bestaat genoeg reden ook de muziek van Jacob van Eyck en zijn Nederlandse tijdgenoten met inegaliteit in verband te brengen. Het principe was immers wijd en zijd bekend. Bovendien is veel thematisch materiaal uit Frankrijk afkomstig. Het variatiewerk ‘Wel Jan &c.’ [NVE 87] kan met enige voorzichtigheid als aanwijzing voor een vertrouwdheid met inegaliteit worden geïnterpreteerd. Het thema moet van Franse oorsprong zijn geweest, in het Vlaamse liedboek *Den gheestelycken leeuwercker* (1645) luidt de wijsaanduiding ‘Lacquey demand’ à Nicolas’. Hier heeft de melodie een binaire maat, net als in een tweestemmige versie die Paulus Mattheisz in 1648 toevoegde aan een uitgave van balletti van Gastoldi.<sup>92</sup> (vb. 335) De melodie leent zich bij uitstek voor inegaliteit, door de toonherhalingen en de secundes in de groepjes van achtste noten.

<sup>86</sup> Donington 1973: 256.

<sup>87</sup> Donington 1973: 259.

<sup>88</sup> Donington 1973: 264; Hefling 1993: 52-53.

<sup>89</sup> Hefling 1993: 6.

<sup>90</sup> Hefling 1993: 5, 17.

<sup>91</sup> Geciteerd in Hefling 1993: 20.

<sup>92</sup> Van Baak Griffioen 1991: 346.



## VOORBEELD 335 'Wel Jan, &amp;c.'

Van Eyck



'Matthijsz'



Nu is het interessant te zien hoe Van Eyck de melodie in een ternaire maat heeft weergegeven (3/4, maar in wezen 6/4). Mogelijk is de blinde componist auditief zo vertrouwd geweest met inegale uitvoeringen, dat hij in de veronderstelling heeft verkeerd dat het een courante-achtige melodie was.<sup>93</sup> Van Eyck heeft twee variaties gecomponeerd. In het proces van breken reikt de tweede niet verder dan tot achtste noten. Dit kan als een aanwijzing worden beschouwd voor een vlot tempo.<sup>94</sup>

In diverse melodieën en variaties uit *Der Fluyten Lust-hof*, met name de Frans georiënteerde, kan inegaliteit worden toegepast. Een variatiewerk dat erom lijkt te smeken, is 'l'Amie Cillæ' [NVE 20]. In combinatie met trillers en andere *agréments* wordt het een sierlijke Franse dans die zo uit een ballet van Lully weggelopen zou kunnen zijn. De eerste maten zijn weergegeven in voorbeeld 336, waarbij de inegaliteit is genoteerd op de genoemde manier volgens Nivers en Loulié.

## VOORBEELD 336 Van Eyck, 'l'Amie Cillæ'



Mogelijke uitvoering:



Tot besluit van dit hoofdstuk zij erop gewezen dat ritmische alteratie op geen enkele manier van invloed hoeft te zijn op het tempo. De genomen vrijheden spelen zich immers af binnen de regelmaat van de slag. Het gaat niet om *tempo rubato*, om gestolen tijd, het gaat om *geleende* tijd. Wat van de ene noot af gaat, krijgt een andere

<sup>93</sup> Van Baak Griffioen heeft andersom geredeneerd, zij omschrijft de versie in binaire maat als 'sounding a bit like a standard French courante forced into a 4/4 mold.' Van Baak Griffioen 1991: 346.

<sup>94</sup> Eén maat in de binaire versie (vierkwartsmaat) vindt een equivalent in vier maten van Van Eyck.

erbij. Aan het begin van dit hoofdstuk is gesteld dat Van Eycks variatiewerken vanuit hun aard een vast tempo behoren te hebben, althans in de regel. Ritmische alteratie doet aan dit principe geen afbreuk.