

11

Het instrument

11.1. If it sounds good... (1)

Jacob van Eyck speelde handfluit, een sopraanblokfluit met c" (klinkend; genoteerd c') als laagste toon. Op basis van de notatie in *Der Fluyten Lust-hof* zou het instrument ook een tenorblokfluit kunnen zijn, die een octaaf lager klinkt. De heren van het Janskapittel spraken echter van een 'fluytien' toen in 1649 het salaris van de Utrechtse beiaardier werd verhoogd. Het verkleinwoord duidt ondubbelzinnig op een instrument in hoge ligging. Ook de blokfluiten op Nederlandse schilderijen uit de zeventiende eeuw zijn vrijwel zonder uitzondering van bescheiden afmeting. Afgezien van deze argumenten merkt Van Baak Griffioen terecht op: 'The slower-responding tenor is a far less likely vehicle for 32nd-note divisions than the agile soprano.'¹

Toen *Der Fluyten Lust-hof* in druk verscheen, vermeldden de titelpagina's een geschiktheid voor 'de Fluyt, Blaes- en allerley Speel-tuigh'. Eenstemmige solowerken van Johan Dix en Jacob van Noordt die in 1649 verschenen in 't *Uitnemend Kabinet II*, werden door Paulus Matthijsz vermeld in de inhoudsopgave van *Der Fluyten Lust-hof I*, althans in een deel van de oplage. Hieruit hebben we de conclusie getrokken dat deze werken primair als blokfluitmuziek kunnen worden beschouwd. Het *Kabinet* als geheel was echter in de eerste plaats bestemd voor strijkers, en bij de eenstemmige werken uit de bundel staat geen enkele kanttekening die de consument op andere gedachten zou kunnen brengen.

In deze omstandigheden ligt de uitnodiging besloten pragmatisch met de instrumentkeuze om te gaan. Desondanks wordt het solorepertoire van Jacob van Eyck tegenwoordig zelden op viool, cornet of traverso uitgevoerd. Terwijl de meeste hedendaagse blokfluitisten zich bedreven tonen in het annexeren van werken die oorspronkelijk voor andere instrumenten zijn geschreven, een handelen dat kan worden verklaard uit de beperkte voorraad 'eigen' repertoire, doet de omgekeerde praktijk zich minder voor. Strijkers voelen zich niet of nauwelijks tot Van Eycks

¹ Van Baak Griffioen 1991: 382.



muziek geroepen. Wel is een groeiende belangstelling waarneembaar van de zijde van dwarsfluitisten. Hun interesse lijkt mede ingegeven door de *Vertooninge op de dwarsfluit* die Paulus Mattheisz op de *Vertooninge en onderwyzinge op de hand-fluit* liet volgen, en door het hardnekkige misverstand dat deze twee ‘vertoningen’ tot *Der Fluyten Lust-hof* zouden behoren.²

De solowerken van Jacob van Eyck en de anderen vormen in de tegenwoordige praktijk dus vrijwel exclusief het domein van blokfluitisten. Zij zien zich voor de vraag gesteld welk type blokfluit de voorkeur verdient. Ook in deze kwestie zou men pragmatisch kunnen denken en handelen. De figuraties die Van Eyck en zijn collega’s hanteerden, waren al in de zestiende eeuw gemeengoed en werden door zowel zangers als instrumentalisten toegepast. Die historische ‘bandbreedte’ relateert de vraag naar het correcte instrument. ‘If it sounds good, it is good’, zou men Duke Ellington kunnen nazeggen. In de sector van het moderne muziekbedrijf waarin men historische principes nastreeft ten aanzien van instrumenten en speelmannieren – ook wel ‘authentieke uitvoeringspraktijk’ genoemd – vormen dit soort vrije gedachten echter geen gemeengoed.

11.2. De ‘vroegbarokke’ blokfluit

Waar blokfluitisten op zoek zijn gegaan naar historische instrumenten om de muziek van Van Eyck en tijdgenoten uit te voeren, is het in de twintigste eeuw lange tijd gewoonte geweest een renaissance-instrument te kiezen van een cilindrisch type dat wel ‘Ganassi’-fluit wordt genoemd. Aan de basis hiervan staat een instrument dat bewaard wordt in het Kunsthistorisches Museum van Wenen.³ Het is bespeelbaar met de grepen die in 1535 wereldkundig werden gemaakt door Sylvestro Ganassi in zijn *Opera intitulata Fontegara*, vandaar de benaming. Het lage register is kernachtig en luid, het hoge register daarentegen relatief week en bescheiden van volume. Geleidelijk is het inzicht gegroeid dat dit voor de muziek van Jacob van Eyck en tijdgenoten niet het geschikte type instrument is.⁴ Maar het nieuwe, driedelige instrument dat tegenwoordig ‘barokblokfluit’ wordt genoemd, met een omgekeerd conische boring en vrijwel gestandaardiseerde grepen, kan het ook niet geweest zijn. Dit gedistingeerde instrument ontstond pas in de jaren na Van Eycks dood. Er moet een overgangstype hebben bestaan. Eva Legêne heeft hiervoor de term ‘early Baroque’ geïntroduceerd.⁵ Dan moet worden gedacht aan instrumenten met een boring die in het Engels ‘choked bore’ wordt genoemd. Fred Morgan heeft de bouwprincipes als volgt omschreven:

This term [choked bore] applied to the recorder indicates a bore profile that is roughly cylindrical from the blockline to a point slightly above the topmost tone hole, then has a slight but increasing degree of contracting taper down to the lowest hole. This taper is the choke. Below the lowest hole, many small (tenor and smaller) Renaissance recorders have a slight expansion or flare to the bell, but some examples continue the choke in this section. Baroque instruments have a sharply increased contraction below the lowest hole, often finishing with a short, slightly expanding section at the very end. The contraction around and below the lower holes has a marked flattening effect

² Zie 9.5.

³ Zie Brown 2005b.

⁴ Recent onderzoek heeft bovendien uitgewezen dat het desbetreffende instrument tot een blokfluitconsort heeft behoord. Brown 2005b.

⁵ Legêne 1995: 107.



on the pitch of the fundamental note. Thus, for a given pitch, a choke will allow a shorter tube than a plain cylinder requires. An expansion at the bell, as with the Ganassi recorder, makes a longer tube necessary. A choke bore with a flared bell is more complex in its behavior; it does not work with van Eyck's [Matthijsz's – TW] fingerings because the choke requires the lowest hole to be smaller and higher and the bells to be longer, flattening the high harmonics.⁶

De historische inzichten veranderen snel. Adrian Brown heeft vele originele instrumenten opgemeten en is daarbij tot de conclusie gekomen dat de term 'early Baroque' ongelukkig gekozen is: in de zestiende eeuw werden al volop instrumenten gebouwd die aan de 'vroegbarokke' kenmerken voldeden.⁷ Van standaardisatie was destijds nog geen sprake. Hier ligt de kern van het probleem.

Van Baak Griffioen begint haar hoofdstuk over het instrument met op te merken dat 'to play Van Eyck's music most effectively one needs an instrument as close as possible to the instrument or instruments he might have had.'⁸ Enige relativering is hier gepast, nog afgezien van de vraag wat 'most effectively' inhoudt. Gesteld dat we over Van Eycks eigen instrument(en) konden beschikken, misschien zouden we dan tot de conclusie komen dat er betere voorbeelden denkbaar zijn.

Niemand kent het instrument of de instrumenten die Van Eyck tot zijn beschikking had. Dit betekent niet dat er geen indicatoren zijn. Van Baak Griffioen onderscheidt drie categorieën informatiebronnen die inzicht verschaffen in de blokfluiten die halverwege de zeventiende eeuw in gebruik waren: 1) instructies, 2) het repertoire en 3) iconografische bronnen. Overgeleverde instrumenten kunnen hieraan uiteraard worden toegevoegd als vierde categorie.

Iconografische bronnen bestaan in overvloed.⁹ Ze laten zien dat instrumenten verschillende uiterlijke kenmerken vertoonden en van verschillende materialen werden gemaakt. Behalve houten fluiten bestonden er ook van ivoor. Uit het gedicht van Opperveldt kan worden afgeleid dat Jacob van Eyck op een fluit van palmhout blies, maar Jacob van Noordt maakte naam met een instrument van ivoor. Het testament van de Delftse beiaardier Dirck Scholl uit 1666 vermeldde drie ivoren fluiten en zes houten.¹⁰ De instrumenten bestonden doorgaans uit één stuk. Schilderijen houden de belangrijkste informatie echter verborgen. Zij tonen alleen de buitenzijde, of gunnen de beschouwer in het gunstigste geval een glimp van de binnenkant van de voet. Het meest wezenlijke van een blokfluit blijft onzichtbaar, namelijk het binnenwerk. Een instrument dat aan de buitenzijde cilindrisch is, kan inwendig een conische boring hebben, en omgekeerd.

11.3. Drie contemporaine tabellen/instructies

Blokfluitinstructies zijn nuttige informatiebronnen. Museale instrumenten kunnen aan de hand van de meegedeelde grepen worden getoetst, anderzijds kunnen bouwers op zoek gaan naar een specimen dat aan de oude grepen voldoet. Twee instructies zijn al genoemd op basis van hun nauwe relatie met de originele drukken waarin het werk van Jacob van Eyck en de anderen is verschenen: de *Vertoninge en onderwyzinge op*

⁶ Morgan 1984: 47.

⁷ Brown 2005a.

⁸ Van Baak Griffioen 1991: 377.

⁹ Van Baak Griffioen heeft een selectie gemaakt van honderd Nederlandse schilderijen uit de periode van ca. 1625 tot ca. 1675 waarop blokfluiten zijn afgebeeld. Van Baak Griffioen 1988: 438-441.

¹⁰ Meilink-Hoedemaker 1985: 84.

de hand-fluit van Paulus Matthijsz en de *Onderwyzinge* van Gerbrandt van Blanckenburgh.¹¹ Een derde interessante bron heet *Tons de ma flute*, een handgeschreven grepentabel van Christiaan Huygens die alleen in de privé-sfeer betekenis heeft gehad. Dit manuscript dateert uit 1686 of daaromtrent.

Tons de ma flute beschrijft een C-handfluit, hoewel Huygens destijds al met de moderne Franse barokblokfluit bekend moet zijn geweest: van 1666 tot 1681 werkte hij in Parijs als lid van de Académie des Sciences. In 1675 had Christiaan Huygens al een blokfluit getekend in zijn *Physica varia*, en ook hier berichtte hij in de begeleidende tekst over 'ma flute'.¹² Uit beide bronnen kan worden afgeleid dat Huygens speelde met de rechterhand boven en de linkerhand onder, getuige de positie van het onderste vingergat. Vermoedelijk betrof het een instrument dat hij in zijn jeugd had leren bespelen. Zijn interesse voor het instrument blijkt ook uit andere bronnen. In 1689 schreef hij in zijn dagboek naar aanleiding van een reis naar Engeland de blokfluitist James Paisible te hebben gehoord.¹³ Enkele jaren later kopieerde hij een advertentie uit de *Amsterdamsche Courant* van 23 september 1692, waarin Michiel Parent een dubbelblokfluit te koop aanbood.¹⁴

Een facsimile met transcriptie van de tabel is weergegeven in Appendix B.3. Uit de grepen blijkt dat het spelen van de hoge tonen, vanaf g" of a", een probleem vormde op Huygens' instrument. Klaarblijkelijk klonken ze aan de lage kant, althans met grepen die in die tijd min of meer gangbaar waren. Misschien is dit voor Huygens, als beoefenaar van de exacte wetenschap, de reden geweest deze tabel te maken. Hij onderzocht mogelijkheden een van zichzelf onzuiver instrument toch zuiver te kunnen blazen. Voor sommige tonen vond hij verschillende grepen. Bij de greep voor f" noteerde hij de opmerking: 'Soufflez un peu fort.' En voor de b" vond hij een greep die de toon klaarblijkelijk zo instabiel en/of moeilijk aan te blazen maakte, dat de speler met het sluiten van een extra vingergat moest beginnen.¹⁵ *Tons de ma flute* is dus als een privé-document te karakteriseren. Het beschrijft een specifiek instrument met specifieke kenmerken.

De *Vertoninge en onderwyzinge* van Matthijsz heeft tot aanzienlijke verwarring geleid. Het idee dat deze instructie tot *Der Fluyten Lust-hof* behoort en dat Jacob van Eyck de auteur zou zijn, blijft hardnekkig voortbestaan.¹⁶ Fred Morgan heeft in de jaren tachtig van de vorige eeuw de afgebeelde blokfluit nauwkeurig opgemeten en op basis daarvan een reconstructie vervaardigd (met een cilindrische boring), in de hoop tot een instrument te komen dat zou beantwoorden aan de meegedeelde grepen. Succes bleef uit: 'A cylindrically bored instrument can be made to play the high notes in tune with van Eyck's fingerings, but only by enlarging the lower holes and moving them further down the instrument, clearly contradicting the drawing.'¹⁷ De vraag is ook hoe letterlijk de afbeelding moet worden genomen. De gravure werd zowel voor Matthijsz' *Vertoninge* als voor Van Blanckenburghs *Onderwyzinge* gebruikt. Eva Legêne heeft het vermoeden uitgesproken dat de gravure geïnspireerd is door

¹¹ 9.5 en 3.7.

¹² Leiden, UB, *Codex Hugenorium* 31: 'Ces quatre trous bouchez mettent ma flute au ton de ma regle de cuivre le barometre estant à 16 degrez.' Zie ook Huygens 1888-1950: XIX, 48.

¹³ 'Le Paisible y jouoit de la Flute admirablement bien.' Huygens 1888-1950: XXII, 7 45.

¹⁴ Leiden, Universiteitsbibliotheek, *Codex Hugenorium* 6, p. 191. Zie ook Bouterse 2005: 82 (cd-rom).

¹⁵ Die techniek is nog altijd een handig hulpmiddel. Wanneer op een sopraanblokfluit de toon c" (genoteerd) moeilijk aanspreekt, kan het soms helpen door op het moment van aanblazen aan de hoofdgrep Ø 1 4 5 een toevoeging te doen door het derde vingergat geheel of gedeeltelijk te bedekken.

¹⁶ Zie 3.7.

¹⁷ Morgan 1984: 47.



Virdungs Musica getutscht und ausgezogen (1511).¹⁸ Dit traktaat kwam in 1568 ook (gedeeltelijk) in een Nederlandse vertaling beschikbaar en beleefde diverse Franse uitgaven, de laatste rond 1640.¹⁹

Jan Bouterse heeft vraagtekens geplaatst bij de vreemde combinatie van grepen voor f', f'', fis' en fis''.²⁰ Interessant is dat Matthijsz voor de hoge tonen c''' en d''' grepen verstrekt die identiek zijn met de grepen die gangbaar zouden worden voor de latere barokblokfluit. Toegepast op oudere instrumenten leiden deze grepen doorgaans tot tonen die te laag zijn.

Een eigenaardige bron is ook de *Onderwyzinge* van Van Blanckenburgh, een instructie die drie keer zo omvangrijk is als de *Vertoninge en onderwyzinge* van Paulus Matthijsz.²¹ Officieel was het een op zichzelf staande druk, met een eigen titelpagina. Het sexto-oblongformaat laat er echter weinig twijfel over bestaan dat Paulus Matthijsz het werkje heeft vervaardigd om het samengebonden met *Der Fluyten Lust-hof* en/of 't *Uitnemend Kabinet* te kunnen verkopen. Zo is het enige exemplaar ook overgeleverd. Maar degenen die de muziek van Jacob van Eyck willen veroveren met Van Blanckenburghs grepen, komen bedrogen uit.

De trillerversieringen die hij de consument aan de hand doet, zullen in hoofdstuk 13 nader worden belicht. Ten aanzien van de hoofdgrepen valt op dat Van Blanckenburgh voor enharmonische tonen verschillende grepen geeft, volgens de principes van de middentoonstemming. Voor de fis' moeten de gaten voor de bovenste hand (O 1 2 3) worden gesloten, 'van de onderste handt de voorste vinger weynigh meer als half toe'. Voor de enharmonische equivalent ges' daarentegen dient 'van de onderste handt de voorste vinger een weynigh meer als half op'. De ges' klinkt dus iets hoger dan de fis'. De opmerking op de titelpagina dat de *Onderwyzinge* leert hoe men alle tonen en halve tonen 'zal kunnen t'eenemael zuyver Blaezen', moet derhalve zeer serieus worden genomen. De organist Van Blanckenburgh lijkt zijn *Onderwyzinge* te hebben vervaardigd met een meerstemmige context in gedachte: de blokfluit als consort-instrument, of als solo-instrument in combinatie met orgel of clavecimbel.²² De eerste optie is de meest waarschijnlijke. In een solistische, virtuoze omgeving is het gedeeltelijk sluiten van toongaten geen werkbare praktijk.

De *Onderwyzinge* lijkt nog wetenschappelijker van aard dan de empirische *Tons de ma flute* van Christiaan Huygens. Het is opvallend dat Van Blanckenburgh de gebruikelijke vorkgrepen geheel buiten beschouwing laat. Merkwaardig is wel dat Van Blanckenburgh enerzijds de zuiverheid zo precies wil weergeven dat hij enharmonische tonen onderscheidt, maar anderzijds ruim te interpreteren instructies geeft zoals 'weynigh meer als half toe'. Het instrument dat hij beschrijft, zal relatief grote vingergaten hebben gehad, anders zijn zulke subtiele verschillen niet realiseerbaar.

Worden de drie genoemde tabellen/instructies met elkaar vergeleken, dan blijkt van standaardisatie nog geen sprake te zijn. Dit wijst, althans ten dele, op bouwtechnische verschillen. Worden verschillende grepen voor één toon op één instrument toegepast,

¹⁸ Legêne 1995: 111-114.

¹⁹ *Livre plaisant, 1529 & Dit is een seer schoon boeckke, 1568.*

²⁰ Bouterse merkt op: 'In fact these are fingerings for the flute, or rather the oboe or shawm.' Bouterse 1995: 88.

²¹ 3.7.

²² Het codicil van Cornelis Graswinckel vermeldt 'twe fluiten op de claeuwesim accorderende'. Zie 11.6.

dan treden vaak kleine toonhoogteverschillen op. Van Blanckenburgh wijst zelf op dergelijke afwijkingen als hij voor de toon cis" meedeelt:

c met een # dan doet alle de vingeren op, maer den duym wat meer als half, ofte ten naesten by toe, want den duim heel toe, (gelyck deze halve toon gemeenlyck van een yeder bespeelt wordt) is meest op alle fluyten een weynigh te laegh; oock wordt deze halve toon noch wel op een andere manier gespeelt, dat ick hier achter noch zeggen zal.²³

Nog in 1699 merkte Claas Douwes op in zijn *Grondig ondersoek van de toonen der Musijk*:

Doch hier by moet aangemerkt worden, dat de eene Fluijte in eenige toonen wel wat andere openinge of toedekken vereischt als de andere; het welke daar van daan komt, dat de gaten in alle Fluijten niet gelijke hoog of laag, of wijd of naauw, of wat wijder van, of wat nader by malkanderen zijn; of het gat dat door de Fluijte loopt in de eene wat wijder, en in de andere wat naauwer is: nochtans oordeele ik dese manier, die ik hier aangeteekent hebbe, in 't gemeen de beste te sijn.²⁴

Het ontbreken van standaardisatie in de blokfluitbouw ten tijde van Jacob van Eyck wordt bevestigd door overgeleverde instrumenten, en door contemporaine afbeeldingen. Dé Van Eyck-fluit bestaat daarom niet. Zij is een mythe.

11.4. Overgeleverde instrumenten

Bewaard gebleven instrumenten geven de hedendaagse onderzoeker iets tastbaars in handen, maar bieden ze ook zekerheden? De instrumenten kunnen worden opgemeten en nagebouwd. Maar wat heeft de tand des tijds met het materiaal gedaan? Het kan versleten zijn, gekrompen of uitgezet, of naderhand aangepast. Wie garandeert dat een instrument dat nu in slechte staat verkeert, vroeger een goed instrument is geweest? Zo zijn er wel meer onzekerheden. Zelden kunnen instrumenten exact worden gedateerd. En wanneer ze geen teken van de maker vertonen, valt ook moeilijk na te gaan wat de herkomst is.

Het aantal 'vroegbarokke', eendelige blokfluiten dat in Nederland is teruggevonden of aantoonbaar van een Nederlandse bouwer is, blijft beperkt tot acht. Jan Bouterse heeft ze besproken in zijn studie naar Nederlandse houtblaasinstrumenten en hun bouwers.²⁵ Een representatief beeld van de blokfluit in de Republiek lijken ze niet te geven. Vier instrumenten zijn van ivoor. Dit relatief hoge aantal kan worden verklaard uit het feit dat ivoor beter tegen de vergankelijkheid bestand is dan hout. Bovendien is ivoor een kostbaar product dat niet snel wordt weggegooid. Van een verondersteld primaat van een handfluit op c" is geen sprake. Vier fluiten zijn zo klein dat ze als sopranino's zijn te karakteriseren, één instrument is een altblokfluit. Resteren drie instrumenten in sopraanligging. Twee zijn van ivoor. Ze worden bewaard in Edinburgh en Den Haag.

Het instrument in Edinburgh draagt het naamstempel van Richard Haka. Hij is de vroegste Nederlandse fluitenmaker die we van naam kennen. Haka kwam overigens

²³ Van Blanckenburgh [ca. 1656]: fol. [*5]b.

²⁴ Douwes 1699: 113.

²⁵ Bouterse 2005: 245-246 (cd-rom).



uit Engeland, waar hij in 1646 werd geboren als zoon van Thomas Hakay.²⁶ Omstreeks 1652 kwam de familie naar Nederland. In Amsterdam ontwikkelde Richard Haka zich tot een belangrijke bouwer van houtblaasinstrumenten. Abraham van Aardenberg, Jan Steenbergen en Haka's neef Coenraad Rijkel leerden bij hem het vak. Het moge duidelijk zijn dat Haka zijn eerste fluiten pas zal hebben gemaakt na Van Eycks dood, hij was elf jaar toen de blinde jonker overleed. Er is een redelijke mate van waarschijnlijkheid dat Richard Haka het vak van fluitenmaker geleerd heeft van zijn vader, die rottingbrander (wandelstokmaker) was. Het maken van wandelstokken en fluiten waren verwante bezigheden, zo zijn er 'wandelstokblokfluiten' overgeleverd. Richard Haka handelde ook zelf in rottingen. Het labium van het Haka-instrument in Edinburgh is zo sterk uitgebroken, dat bespeling nauwelijks meer mogelijk is. Bouterse heeft een houten kopie gemaakt. Uitgaande van c'' (klinkend) als grondtoon heeft het instrument een stemtoonhoogte iets boven A440 (a' = 440 Hz). De hoogste tonen (klinkend) b''' en c'''' zijn met 'gewone' grepen te laag, en kunnen slechts door hard blazen enigszins worden gecorrigeerd.

Het tweede, in het Haags Gemeentemuseum bewaarde instrument is van een anonieme maker. Deze fluit bevindt zich qua grootte tussen een sopranino en een sopraanblokfluit en heeft, uitgaande van de moderne stemtoonhoogte van A440, es'' als laagste toon. Bouterse geeft als suggestie dat het een zogenaamde *sixth flute* op d'' in een lage stemming kan zijn geweest.²⁷ Hij heeft deze handfluit slechts vluchtig bestudeerd en deelt mee dat het instrument niet meer dan redelijk bespeelbaar is. De hoogste tonen schijnen zelfs helemaal niet realiseerbaar te zijn.

De derde, hardhouten handfluit in sopraanligging werd in 2003 opgegraven in de Amsterdamse Jordaan. Deze fluit werd eveneens door Haka gemaakt.²⁸ Het instrument vertoont overeenkomsten met de Haka-blokfluit uit Edinburgh, maar de boring is wijder. De vondst is interessant omdat het hier een Amsterdams instrument betreft dat in Amsterdam is teruggevonden.

Wordt het criterium 'Nederlands' achterwege gelaten, dan dijt het onderzoeksveld aanzienlijk uit. Eva Legêne heeft een overzicht gegeven van dertig blokfluiten die zij als 'early Baroque' kwalificeert.²⁹ Volgens haar opgave zijn enkele daarvan te bespelen met de grepen van Paulus Matthijsz. De interessantste vondst vormen twee blokfluiten uit de collectie van kasteel Rosenborg in Kopenhagen. Ze zijn vervaardigd uit het ivoor van een narwal, een walvisachtig zoogdier met één schroefvormig gedraaide tand dat rondzwemt in de zeeën rond Groenland. Het instrument met inventarisnummer 1.74 heeft inwendig nog de originele spiraalvormige boring van de narwaltand. Het tweede instrument, met inventarisnummer 1.75, is vervaardigd van ivoor dat meer uit de punt van de tand afkomstig is, getuige het feit dat de boring door ruimwerk tot stand is gekomen. Deze fluit is de beste van de twee. Eva Legêne meende hiermee het lang gezochte 'Van Eyck-ideaal' te hebben gevonden. De blokfluitbouwer Fred Morgan heeft de klankkwaliteit als volgt omschreven, in directe relatie tot het werk van de Utrechtse componist:

1.75 plays very well, with a light and sweet sound, some chiff – due, I believe, to a high block, and nice tuning. The low notes are firm and clear without being unusually strong, and the highest notes are very flexible in pitch, it being possible to play them

²⁶ Voor biografische gegevens omtrent Haka, zie Bouterse 2005: 71-74 (cd-rom).

²⁷ Bouterse 2005: 249 (cd-rom).

²⁸ Voor een beschrijving, zie Brown 2004.

²⁹ Legêne 1995: 108-109.



either too low or too high, or well in tune. A wide range of breath pressure is possible on the high notes without their becoming noisy or breathy. A most noticeable characteristic is the difference in tone between the registers, so that van Eyck's frequent use of octave displacement in repeated sections, and his harmonically decorated passages, gain a new dimension of color.³⁰

Het artikel waarin Morgan deze woorden schreef, heet nogal suggestief 'A Recorder for the Music of J.J. van Eyck'. Sinds de ontdekking van deze Rosenborg-blokfluit zijn verschillende bouwers kopieën gaan maken, en deze instrumenten vinden gretig aftrek bij spelers die een geschikte handfluit zoeken voor de muziek uit *Der Fluyten Lust-hof*. Opnieuw moet worden gewezen op het gevaar van mythevorming. De Rosenborg-blokfluit biedt met zijn slanke geluid slechts een van vele mogelijkheden. In Van Eycks tijd hebben immers ook instrumenten bestaan met andere boringen, en dus met andere klankeigenschappen. Volgens Legêne is de Rosenborg-blokfluit 1.75 te bespelen met de grepen van Paulus Matthijsz.³¹ Fred Morgan reikt echter voor de c''' (klinkend) de greep Ø 1 3 4 5 7 aan en niet de door Matthijsz aanbevolen grepen Ø 1 4 5 of Ø 1 5 6.³²

Dat het scala van mogelijkheden breed is, heeft de blokfluitbouwer Adriana Breukink aangetoond met de ontwikkeling van een instrument dat zij 'droomfluit' heeft genoemd.³³ Het is een blokfluit met een wijde, vrijwel cilindrische boring, relatief grote vingergaten, een in alle registers krachtig geluid en de grepen van de barokblokfluit. Dit type instrument, dat zo van een zeventiende-eeuws schilderij weggelopen lijkt,³⁴ heeft andere klankeigenschappen dan de Rosenborg-blokfluit, maar kan met evenveel recht geschikt worden genoemd voor de muziek van Jacob van Eyck. De keuze heeft, met andere woorden, ook met persoonlijke smaak te maken. Veel gehoord is de redenering dat Van Eyck een handfluit met een krachtig geluid moet hebben gehad omdat hij in de openlucht speelde.³⁵ Dit argument vraagt om relativisering. Regnerus Opperveldt voert in zijn lofdicht op het Janskerkhof behalve Van Eyck ook een zanger-luitist ten tonele, die een droevige *air de cour* voordraagt.³⁶ Het musiceren in de openlucht kan dus in een intieme *setting* hebben plaatsgevonden. Bovendien kan Van Eyck de muren van de Janskerk als klankbord hebben gebruikt. Persoonlijke ervaring heeft geleerd dat met zo'n akoestisch hulpmiddel weinig blokfluitgeluid nodig is om op het Janskerkhof de aandacht van passanten te trekken, zelfs onder begeleiding van modern verkeerslawaaï.

³⁰ Morgan 1984: 48.

³¹ Legêne 1995: 108.

³² Morgan 1984: 49.

³³ De instrumenten worden fabrieksmatig geproduceerd door de firma Mollenhauer.

³⁴ Zie bijvoorbeeld het schilderij 'Stilleven met negerjongen' van Hendrik Andriessen, afgebeeld in Legêne 1995: 120.

³⁵ Angelo Zaniol bijvoorbeeld schrijft: 'Do not forget that van Eyck, according to contemporaries, was accustomed to play his variations in the open air in the cemetery of the church of St. Jean d'Utrecht. It is reasonable, therefore, that his instrument had a more vigorous and incisive sound, especially in the low register, than that of a baroque soprano, of which the timbre is as delicate as it is refined.' Zaniol 1984-1985: 8.

³⁶ Zie 4.4.4.



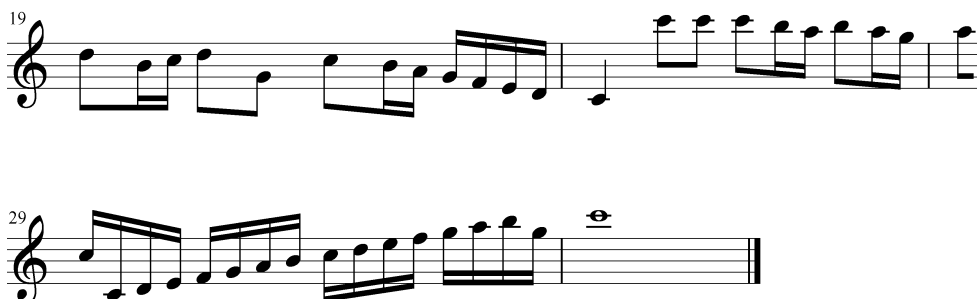
11.5. Wat de noten vertellen

In de discussie die de laatste jaren door spelers en bouwers is gevoerd omtrent het instrument, is relatief weinig aandacht besteed aan specifieke eigenschappen van Jacob van Eycks muziek.³⁷ Wat vertellen de noten? Bij gebrek aan externe evidentie is deze ‘vraag van binnenuit’ cruciaal.

De blokfluit is een instrument met de omvang van twee octaven plus één toon. De wijze waarop het hoge en het lage register zich ten opzichte van elkaar gedragen, is een voor de hand liggend uitgangspunt bij het onderzoek naar de vraag welke klankkwaliteiten Van Eycks muziek nodig heeft. Even logisch is het de registers te verdelen in het onder- en bovenoctaaf, vooral ook omdat Van Eyck graag gebruikmaakte van octaafecho's. Een natuurlijke grens ligt tussen d" en e", omdat vanaf e" wordt overgeblazen met behulp van een gedeeltelijk geopend duimgat.

Wat ten aanzien van het hoge register opvalt, is dat de c" (genoteerd) – hoewel minder aanwezig dan de meeste andere tonen – een volwassen rol speelt, in die zin dat Van Eyck deze toon niet wezenlijk anders behandelt dan lagere tonen, die doorgaans eenvoudiger te blazen zijn. De c" komt zowel voor in een melodisch vloeiende als in een springerige omgeving, op beklemtoonde en op onbeklemtoonde maatdelen. Het aanspreken en de stabiliteit vormen bij deze toon niet zelden een probleem. Van Eycks omgang met de c" kan als een teken van zijn behendigheid worden opgevat, maar demonstreert vanzelfsprekend ook de mogelijkheden van zijn instrument(en). Zaniol heeft gewezen op een markant voorbeeld, modo 3 van ‘Een Frans Air’ [NVE 76].³⁸ (vb. 318)

VOORBEELD 318 Van Eyck, ‘Een Frans Air’, modo 3



Zaniol schrijft: ‘Such passages, although relatively rare in this book, prove to us that the “van Eyck” recorder must have been capable of a high register. As well it must have had stable and resonant low notes, otherwise effective playing of the numerous passages, very numerous throughout the book, which insist on the low register, or contrast it with the high by the device of echoes an octave apart, would be of doubtful effectiveness.’³⁹ Zaniol illustreert deze opmerking met betrekking tot het lage register aan de hand van octaafecho's (mm. 12-14) uit het ‘Preludium of Voorspel’ [NVE 1].

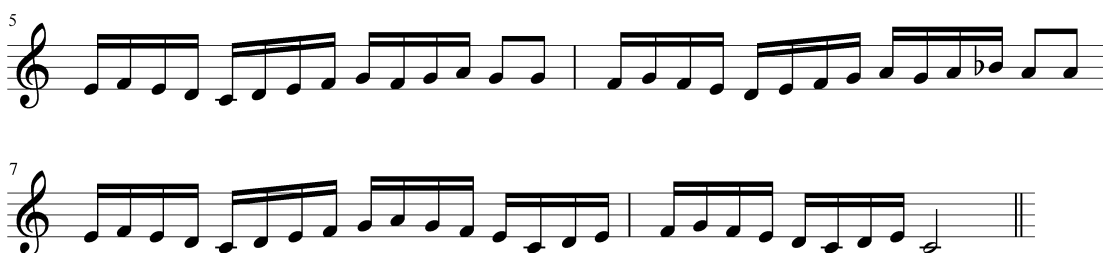
³⁷ Beknopte aandacht is hieraan besteed in Zaniol 1984-1985: 8 en Van Baak Griffioen 1991: 384-385.

³⁸ Zaniol 1984-1985: 8.

³⁹ Zaniol 1984-1985: 8.

Van Baak Griffioen heeft de kwalificaties ‘stable and resonant’ van Zaniol overgenomen, echter onder verwijzing naar modo 3 van ‘Rosemont’ [NVE 11].⁴⁰ (vb. 319) Dit voorbeeld is minder gelukkig gekozen. ‘Rosemont’ is een variatiewerk dat zich vrijwel exclusief in het onderoctaaf afspeelt. Het thema reikt slechts één keer hoger dan c^{''}: in maat 12 staat een gepuncteerde kwartnoot d^{''}. Ook in zijn variaties heeft Van Eyck geen moeite gedaan om het bovenoctaaf intensief te benutten. Modo 2 gaat niet hoger dan e^{''}, modo 3 niet verder dan f^{''}. Het is denkbaar dat Jacob van Eyck een werk als dit op een instrument heeft gespeeld dat extra ruimte gaf aan het lage register.⁴¹ Stukken met zo’n beperkte toonumfang zijn uitzonderingen in *Der Fluyten Lust-hof*.⁴² Om een betrouwbaar beeld te krijgen, is het zinvoller werken onder de loep te nemen waarin vrijwel de gehele ambitus van de handfluit wordt aangesproken.

VOORBEELD 319 Van Eyck, ‘Rosemont’, modo 3



Snelle passages in de laagste regionen, vergelijkbaar met die uit ‘Rosemont’, komen ook voor in de eerste drie variaties op ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49]. Het thema blijft binnen de omvang van een sext (c'-a'), Van Eyck had het evengoed een octaaf hoger kunnen toepassen (zie vb. 277, p. 482).⁴³ Een cruciaal verschil met ‘Rosemont’ is, dat hier na de ‘lage’ modo’s twee variaties (modo 5-6) volgen waarin van opwaartse octavering sprake is.⁴⁴ Enerzijds lijkt er geen twijfel mogelijk dat de lage tonen van het thema en de eerste variaties ‘stable and resonant’ moeten zijn, anderzijds blijkt deze kwalificatie relatief. De octavering suggereert spanningsverhoging en finalewerking, wat zou betekenen dat het hogere register een hogere attentiewaarde (volume, boventoonspectrum) bezit dan het lage. De muziek treedt als het ware uit de schaduw. Nu hoeft dit niet alleen door de eigenschappen van het instrument te worden veroorzaakt, het is ook een kwestie van psychologie: hoog trekt meer aandacht dan laag, althans wanneer andere parameters constant zijn. Niettemin zou een slotvariatie in het bovenoctaaf zonder een instrument met stralende hoogte haar effect verliezen.

Ook ‘Psalm 116’ [NVE 129] laat opwaartse octavering zien in de slotfase (modo 4).⁴⁵ Net als in ‘Rosemond die lagh gedoocken’ vertoont Van Eyck in de lage variaties van

⁴⁰ Van Baak Griffioen 1991: 384-385.

⁴¹ Opgemerkt dient te worden dat modo 3 een kwart hoger terugkeert als ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41]. Zie ook 4.6.2.

⁴² Zie het schematische overzicht in Van Baak Griffioen 1991: 384.

⁴³ Zie ook 4.6.2. Niet uit te sluiten is, dat Van Eyck hiermee programmatische bedoelingen heeft gehad. Rosemond ligt gedoken onder een rozenstruik, waar zij door Philander wordt aangetroffen.

⁴⁴ Zie ook 4.6.5.

⁴⁵ ‘De eerste licke-pot’ [NVE 134, 135] zou eveneens als voorbeeld kunnen dienen. Zie echter 8.4.3.

‘Psalm 116’ vermijdingsgedrag ten aanzien van het bovenoctaaf: modo 2 reikt niet hoger dan tot a', modo 3 tot c". Dit is een aanwijzing dat Van Eyck de octavering als een verrassingseffect heeft willen inzetten. Toch mag het verschil in attentiewaarde niet overdreven worden. In modo 4 van ‘Psalm 116’ betekent octavering in de eerste plaats dat de meeste hoofdnoten van de psalmmelodie een octaaf hoger verschijnen dan in het thema. In de tussenliggende figuraties daalt Van Eyck geregeld af naar de lage regionen. Men zou derhalve kunnen stellen dat de finalewerking niet zozeer wordt ingegeven door octavering in de slotvariatie, als wel door het ontbreken van het hoge register in de vorige variaties. In de slotmaat kiest Van Eyck zelfs voor een dalende toonladder die naar c' leidt, waarmee het variatiewerk als het ware in de boezem terugkeert. (vb. 320) Had de componist een stralende afsluiting gezocht, dan was hij zonder twijfel met een stijgende toonladder geëindigd die op c" uitmondde.

VOORBEELD 320 Van Eyck, ‘Psalm 116’

Thema



Modo 4



In de verlengde slotvariatie (modo 4) van ‘Psalm 101’ [NVE 146] lijkt Van Eyck een statement te willen maken door de omspeling van de slotnoot c" een octaaf hoger te herhalen. (vb. 321)

VOORBEELD 321 Van Eyck, ‘Psalm 101’, slot



Het duidelijkst worden de registers tegen elkaar afgezet in de vele octaafecho's die *Der Fluyten Lust-hof* rijk is. Zoals gezegd heeft Zaniol deze echotechniek aangegrepen om te demonstreren dat Van Eycks handfluit stabiele en klankrijke lage tonen moet hebben voortgebracht. Maar een echo is natuurlijk niet zomaar equivalent van de ‘bron’. De echo staat in de schaduw ervan, suggereert het wegsterven van geluid. Muzikaal kan dit worden vertaald in een dynamisch contrast, in sterk en zacht. Ook dit zou kunnen duiden op een verhoudingsgewijs bescheiden presentie van het lage register. De tegenstelling lijkt te worden geëxpliciteerd in Van Eycks ‘Fantasia &



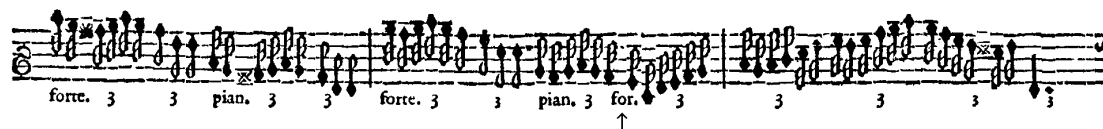
Echo' [NVE 16], waar het eerste lid van een echopaar telkens de aanduiding 'forte' heeft gekregen en het lage tweede lid 'pian.'.

De blokfluit biedt van zichzelf weinig mogelijkheden de dynamiek te beïnvloeden, hard blazen maakt de toon te hoog en bovendien lelijk, te zacht blazen maakt een toon te laag. Van Blanckenburgh besloot zijn *Onderwyzinge* dan ook met de woorden: 'Om alle deze bovenstaende Toonen, volgens deze beschrijvinge, zuiver te doen, zoo dient men op twee dingen wel te letten, als, te weten: dat men de vingers net stopt, ende het ander is, dat men niet te hart ofte te zacht en blaest, alzoo men daer deur de toonen te hoogh ofte te laegh maect.'⁴⁶ Met andere woorden: als Van Eyck voor het hoge geluid de aanduiding 'forte' gebruikt en voor het lage 'pian.', dan lijkt dit te wijzen op een eigenheid van het instrument. Zo eenvoudig ligt het niet.

Volgens de wetten van de natuur speelt een echo zich af op dezelfde toonhoogte als het brongeluid. Wordt dat principe in muziek gehanteerd, dan is er reden om een dynamisch verschil toe te passen. Octaafecho's lijken 'de natuur' een handje te helpen. Een echo-effect dat op neerwaartse octavering is gebaseerd, berust ten dele op suggestie. In octaafecho's is het gebruikelijk de bron hoog te kiezen en de echo laag, om de eenvoudige reden dat hoog met sterk wordt geassocieerd en laag met zacht. Een sprekend voorbeeld is 'Malle Symen', waaraan Van Eyck twee variatiereeksen heeft gewijd [NVE 5 & 113]. De melodie stond ook bekend als 'Engelsche Echo'.⁴⁷ Drie keer treedt een echo op van het type hoog-laag. Het moge duidelijk zijn dat dit niets heeft te maken met de karakteristieken van een specifiek instrument.

Als voor kennisgeving wordt aangenomen dat de dynamiek van een blokfluit niet wezenlijk te beïnvloeden is, waarom zijn de octaafecho's in de 'Fantasia & Echo' dan expliciet van dynamische aanwijzingen voorzien? En waarom ontbreken deze aanwijzingen op de talloze andere plaatsen in de *Lust-hof* waar van echowerking sprake is? Het voor de hand liggende antwoord is dat Van Eyck of zijn uitgever heeft willen laten zien wat er gebeurt. De echo speelt hier zo'n belangrijke rol dat hij in de titel wordt genoemd. Dat de aanduidingen eerder een demonstratieve waarde hebben dan dat zij bedoeld lijken een realiteit te reflecteren, kan worden afgeleid uit de echosectie van de maten 41-43. (vb. 322) De tweede echo wordt niet strikt gerealiseerd, de afwijking begint op de laatste kwart van maat 42. Hoewel het betoog zich hier in de allerlaagste regionen afspeelt, staat er 'for.' bij gedrukt, klaarblijkelijk ten teken dat het echowerk voorbij is.⁴⁸ Het lage register van de handfluit is dus niet per definitie zacht.

VOORBEELD 322 Van Eyck, 'Fantasia & Echo', mm. 41-43 [DFL-I (²1649), fol. 19b]



Met andere woorden, de 'Fantasia & Echo' verschaft geen noemenswaardige opheldering ten aanzien van de klank en dynamiek. Er bestaan verschillende manieren

⁴⁶ Van Blanckenburgh [ca. 1656]: fol. [*6]b.

⁴⁷ Zie onder meer de facsimile uit Camphuysens *Stichtelycke rymen* in Van Baak Griffioen 1991: 217.

⁴⁸ Dat niet bij vergissing een 'forte' te veel is geplaatst, laat maat 40 zien. Ook hier staat 'forte' na een echosectie.



om op de blokfluit een contrast in de dynamiek te *suggereren*, bijvoorbeeld door opwinding te laten volgen door meer berusting. Dit kan door het tempo iets terug te nemen. Praetorius (1619) heeft het piano en een matiging van het tempo met elkaar in verband gebracht: ‘Sonsten ist *Pian* so viel, alß *placidè, pedententim, lento gradu*: daß man die Stimmen nicht allein messigen: sondern auch langsamer singen solle.’⁴⁹ Dynamische verschillen kunnen ook worden gesuggereerd door variatie aan te brengen in de klinkende lengte van de tonen, of door het verschil tussen een harde (*t*) en weke (*d*) aanzet van de tong.

Niet onvermeld mag blijven dat ook *omgekeerde* octaafecho's (laag-hoog) voorkomen in *Der Fluyten Lust-hof*, zij het sporadisch. Een markant voorbeeld manifesteert zich in de maten 8-9 uit modo 2 van de eerste ‘Lanterlu’ [NVE 30]. (vb. 323) Het is juister hier van voorimitatie te spreken. Maat 8 is immers de afsluiting van de eerste sectie, maat 9 werpt haar schaduw vooruit.⁵⁰ Van Eyck beschouwde ‘Lanterlu’ als een uitbundige melodie. Dit laat de tweede variatiereeks [NVE 125] zien, waar hij ‘alles uit de kast speelt’. In dit licht kan de genoemde voorimitatie opmerkelijk worden genoemd. Drie keer achtereen klinkt een achtste noot d'. De lage tonen horen er op een volwassen manier bij in dit quasi-polyfone discours.

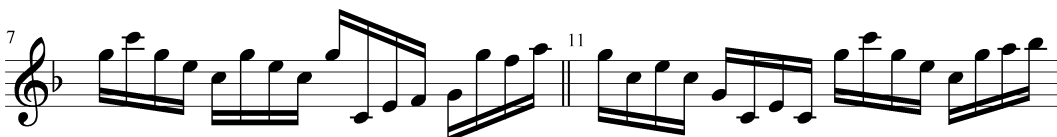
VOORBEELD 323 Van Eyck, ‘Lanterlu’ [NVE 30], modo 2



Mogelijk heeft het lage register een iets mindere presentie gehad dan het hogere, in die zin dat het zachter of minder rijk aan boventonen is geweest, maar meer dan fractioneel kan het verschil niet zijn geweest. Van Eyck toont zich op geen enkele manier kieskeurig, hij grijpt even gemakkelijk naar de laagste als naar de hoogste noten, onverschillig in welk stadium van virtuositeit een variatiewerk zich bevindt. Het summum van grilligheid is in dit opzicht wel modo 3 van het ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’ [NVE 116], waarmee hij vermoedelijk het rondfladderen van het nimfje heeft willen uitbeelden.⁵¹ De zestiende noten schieten heen en weer. (vb. 324)

Een zekere onverschilligheid ten aanzien van de registers is ook te bespeuren in het gemak waarmee Van Eyck werken naar andere toonsoorten heeft getransponeerd. Er

VOORBEELD 324 Van Eyck, ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’, modo 3



⁴⁹ Praetorius 1619: III, 132.

⁵⁰ Op een vergelijkbare manier heeft Van Eyck in modo 3 en 4 van ‘Psalm 150’ [NVE 88] de voorlaatste en laatste frase met elkaar verbonden.

⁵¹ Zie 6.2.3.



is al aan gerefereerd dat ‘Rosemont’ [NVE 11] een extreem lage ligging heeft. Modo 3 keert echter een kwart hoger terug als ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41].⁵² ‘Laura’ [NVE 127] in g mineur heet een kwint hoger ‘Ballette Gravesand’ [NVE 27]. Het sterkste voorbeeld is wel de poppige ‘Sarabande’ met modo 2 [NVE 140], de simpelste compositie uit de gehele *Lust-hof*. Het werkje wordt een octaaf lager gepresenteerd als ‘noch een veranderingh’ [NVE 141] (zie vb. 23, p. 173).

Het antwoord op de vraag aan welke kwaliteiten een instrument idealiter moet voldoen met betrekking tot de muziek uit *Der Fluyten Lust-hof*, luidt op basis van de geschetste voorbeelden in de eerste plaats: gelijkmatigheid. Het lage register kan eventueel iets bescheidener (zachter, minder boventoonrijk) zijn dan het hoge, maar dit verschil mag hooguit marginaal zijn. Aangezien volgens de destijds geldende regels van het spel alle tonen apart worden aangezet en helder waarneembaar dienen te zijn, moet het instrument ook goed aanspreken om wendbaar te zijn in een variatie zoals modo 3 van ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’ [NVE 116] (zie vb. 138, p. 287).⁵³ Duidelijkheid en gelijkmatigheid werden destijds beschouwd als een belangrijke voorwaarde bij het uitvoeren van *passaggi*, elke noot moest helder kunnen worden waargenomen.⁵⁴ In de brieven van Claudio Monteverdi is er verschillende keren over te lezen. In 1610 heeft hij de vocale verrichtingen beschreven van een zanger uit Modena. De man zong goede versieringen (‘honesta gorgia’), maar hij raakte ze niet altijd even goed (‘[...] e non percotte bene la gorgia come bisognerebbe’).⁵⁵ Nog sprekender is een brief die Monteverdi op 24 juli 1627 schreef aan Alessandro Striggio over een jonge bas, Giovanni Battista Bisucci. Op zijn vocale kwaliteiten heeft Monteverdi het volgende aan te merken:

[...] en de versieringen markeert hij niet zo goed, omdat het de meeste keren ontbreekt aan het verbinden van de borststem en de kopstem, want als het de kopstem ontbreekt aan de borststem, wordt de ornamentatie ruw, hard en opdringerig; ontbreekt het de borststem aan de kopstem, dan wordt de versiering als vet en bijna continu in de vocaal; maar wanneer beide functioneren, wordt de ornamentatie zowel zoet als gemarkeerd [spiccata], en dat is het meest natuurlijk.⁵⁶

Weliswaar hebben deze kritische opmerkingen betrekking op een zangstem, maar instrumentalisten werden destijds geacht de zangstem zoveel mogelijk te imiteren. Francesco Rognoni bijvoorbeeld maakte in zijn *Selva di varii passaggi* (1620) een onderscheid tussen vocale passages en ‘passaggi difficili per gli stromenti’, maar achtte de vocale ook ‘utile à Suonatori per imitare la voce humana’.⁵⁷

Van Eycks variatiekunst stoelt op het proces van ‘breken’, en zodoende op toenemende activiteit. Daarom vraagt het repertoire niet zozeer om een geluid dat in zichzelf lijkt te verzinken, als wel om een klank die een heldere focus bezit en zich ten dienste stelt van de voortgang.

⁵² Aan het slot maakt de ‘Tweede Rosemond’ echter een duik naar het lage octaaf, waardoor de variatie een kwint lager eindigt dan de eerste ‘Rosemont’.

⁵³ Omtrent articulatie, zie 12.1.4.

⁵⁴ Zie Brown 1976: 67.

⁵⁵ Brief d.d. 9 juni 1610. Paoli 1973: 48; Engelse vertaling: Stevens 1995: 67.

⁵⁶ ‘[...] e lo gorgia, non la spicca così bene, perchè manca nel agiungere la più parte de le volte la vocale del petto e quella della gozza, perchè se manca quella de la gozza a quella del petto la gorgia divien cruda et dura et offensiva, se manca quella del petto a quella de la gola, la gorgia divien come onta et quasi continua nella vocale, ma quando ambidui operano, si fa la gorgia et soave et spiccata, et è la più naturale.’ Paoli 1973: 267; Engelse vertaling: Stevens 1995: 346.

⁵⁷ Rognoni 1620: titelpagina.



11.6. Stemtoonhoogte

De stemtoonhoogte kan van aanzienlijke invloed zijn op de klankeigenschappen van een instrument. Wie zich bij het uitvoeren van de blokfluitmuziek van Jacob van Eyck en Nederlandse tijdgenoten wil laten leiden door historische principes, zal zich dus ook van dit aspect rekenschap moeten geven. In de moderne muziekpraktijk, de historisch georiënteerde uitgezonderd, is A440 of daaromtrent de meest gehanteerde stemtoonhoogte. In vroeger eeuwen was van een breed gedragen standaardisatie nog geen sprake. Er bestonden tal van lokale verschillen.⁵⁸ In Rome was de stemtoonhoogte lager dan in Venetië. Binnen de muren van één kerk of operagebouw konden instrumenten van verschillende stemtoonhoogten slechts door middel van transpositie samenklinken. Het gebrek aan standaardisatie deed Johann Joachim Quantz in 1752 verzuchten:

Die Verschiedenheit des Tones in welchem man stimmt, ist der Musik sehr schädlich. Bey der Singmusik verursacht er die Unbequemlichkeit, dass die Sängler diejenigen Arien, die an einem Orte, wo die Stimmung hoch ist, für sie gemacht waren, an einem andern Orte, wo man tief stimmt, und umgekehrt, die Arien, die nach einer tiefen Stimmung eingerichtet sind, an einem Orte, wo die Stimmung hoch ist, kaum brauchen können. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass an allen Orten einerley Ton bey der Stimmung eingeführet werden möchte.⁵⁹

Quantz sprak meteen zijn persoonlijke voorkeur uit:

Es ist nicht zu läugnen, dass der hohe Ton viel durchdringender ist, als der tiefe: er ist aber dagegen bey weitem nicht so angenehm, rührend, und prächtig. Ich will eben nicht die Parthey von dem ganz tiefen französischen Kammerton nehmen; ob er gleich für die Flöte traversiere, den Hoboe, den basson, und einige andere Instrumente der vortheilhafteste ist: ich kann aber auch den ganz hohen venezianischen Ton nicht billigen; weil die Blasinstrumente in demselben allzu widrig klingen. Ich halte deswegen den deutschen sogenannten A-Kammerton, welcher eine kleine Terze tiefer ist, als der alte Chorton, für den besten. Denn dieser ist weder zu tief, noch zu hoch, sondern das Mittel zwischen dem französischen und venezianischen: und in diesem können sowohl die mit Seyten bezogenen, als die Blasinstrumente, ihre gehörige Wirkung thun.⁶⁰

In het geval van originele zeventiende-eeuwse blokfluiten brengt het determineren van de stemtoonhoogte als complicatie met zich mee dat nergens vermeld staat wat de onderste toon is. Een vermeende C-blokfluit met zekere stemtoonhoogte kan ook als een Bes-blokfluit met een hogere stemtoonhoogte bedoeld zijn geweest, of als een D-instrument met een lagere. De ivoren Rosenberg-blokfluit 1.75 heeft een stemtoonhoogte van A488, maar alleen dan als ervan wordt uitgegaan dat het een C-instrument betreft.

Fred Morgan schrijft over de hoge stemming van dit instrument in relatie tot het werk van Jacob van Eyck:

⁵⁸ Een historisch overzicht geeft Haynes 1995 (Haynes 2002).

⁵⁹ Quantz 1752: 241.

⁶⁰ Quantz 1752: 241-242.



A serious matter in making instruments for playing van Eyck that are derived from these Rosenberg examples is the choice of pitch. Because these instruments were made of narwhal ivory, with its peculiar internal spiral, their pitch would hardly have been known until they were finished. The c'' instrument in Vienna is pitched at about a'= 448, and the choke-bore g' soprano at slightly lower than a'=440. Several f' instruments are close to a'=460. (I think the F recorders came somewhat later, as they are described by Praetorius, and that this strengthens the case for a'=460 or thereabouts.) The wish to depart as little as possible from the pitch of the originals, while making an instrument that could be used for more than just van Eyck solos, decided me in favor of a'=466. This was close to the common pitch of a'=460 but a full tone above a'=415, making it possible to use the instrument with a 415 keyboard or gamba. Wooden instruments at a'=466 have a sort of chirpy sweetness, and while some experimental instruments ranging down to as low as a'=440 retained this character, it was reduced. It is this sweetness across the registers, combined with the previously mentioned difference between registers, that makes the instrument so nice to use for van Eyck, and inclines one to believe – or at least hope – that van Eyck himself may have had a recorder similar in character.⁶¹

Ook in dit opzicht draagt 'Rosenborg' het gevaar van mythevorming in zich. In navolging van Morgan zijn diverse bouwers ertoe overgegaan handfluiten met een stemming van A466 op de markt te brengen, daarmee een nieuwe mode in gang zettend. Dan Laurin heeft een vrijwel integrale plaatopname van *Der Fluyten Lust-hof* gemaakt en daartoe verschillende instrumenten gebruikt, met een stemtoonhoogte variërend van A466 tot A440 tot A415.⁶² De meeste werken klinken echter op Rosenberg-kopieën, A466. Ook Marion Verbruggen koos bij het opnemen van composities van Jacob van Eyck voor deze hoge stemtoon.⁶³

Het is de vraag in hoeverre deze keuze historisch verantwoord is. Waar kwamen de instrumenten vandaan waarop Van Eyck en Nederlandse tijdgenoten speelden? Bestonden destijds gangbare stemtoonhoogten in de Republiek? Het zijn dwingende vragen. Een belangrijke bron is *Syntagma musicum* (1619) van Michael Praetorius, waar het volgende staat te lezen:

In Engellandt haben sie vorzeiten, und auch in den Niederlanden noch anitzo ihre meiste blasende *Instrumenta* umb eine *tertiam minorem* tieffer, als itzo unser Cammerthon, *intoniret* und gestimbt, also dass ihr *F.* ist im Cammer-Thon unser *D.* unnd ir *G.* unser *E.*⁶⁴

Hij attendeert hier op een Nederlandse stemtoonhoogte die beduidend lager was dan de Duitse *Kammerton*. Het is belangrijk te erkennen dat 'umb eine *tertiam minorem* tieffer' een marge inhoudt. Het kan duiden op een afstand ergens tussen een grote secunde en een kleine terts. Het begrip *Kammerton* kende van zichzelf ook een marge. Hoe het ook zij, Praetorius was een voorstander van een lage stemtoonhoogte omdat blokfluiten (en ook andere instrumenten) op die manier lieflijker klonken:

⁶¹ Morgan 1984: 49.

⁶² Bis, CD 775-780.

⁶³ Harmonia Mundi USA, HMX 2907350-2907351. Het begeleidende boekje geeft de volgende verantwoording: 'The fingerings described in *Der Fluyten Lust-hof* did not match any known Renaissance recorder until 1980, when two soprano instruments of the Van Eyck type [sic] were discovered in the collection of Rosenberg Castle in Copenhagen. The soprano recorder used here by Marion Verbruggen was modelled on that design by the Australian builder Frederick Morgan around 1982.'

⁶⁴ Praetorius 1619: II, 16.



Und ist zwar nicht ohne, dass man in diesem Thon [i.e. de lage] den *Clavicymbeln* (wie verstendige *Instrumentmacher* wissen) ein lieblichern und anmütigern *Resonantz* geben und zuwenden kan, mehr, als wenn man sie nach dem Cammer Thon abtheilet; Wie denn auch die Flötten und andere *Instrumenta* in solchem niedern Thon lieblicher, als im rechten Thon lauten, und fast gar eine andere art im gehör (sintemahl sie in der tieffe nicht so hart schreyen) mit sich bringen.⁶⁵

De genoemde *Kammerton*, door Praetorius ‘rechten Thon’ genoemd, was destijds een stemtoonhoogte die ongeveer een halve toon hoger lag dan het moderne A440.⁶⁶ Bruce Haynes hanteert in zijn dissertatie over *Pitch Standards in the Baroque and Classical periods* een bandbreedte van A457-484.⁶⁷

Houten blaasinstrumenten die uit één stuk waren vervaardigd, golden als een belangrijk ijkpunt waar het de stemtoonhoogte betrof, omdat zij in dit opzicht het minst flexibel waren. Cornetten bewezen een bijzondere dienst. Zoals Haynes schrijft: ‘Since cornetts were generally made in one place (Venice), were relatively consistent in pitch, did not change over time, and were made in one piece, their pitch acts as a reliable key for locating the pitch level of many standards.’⁶⁸ Van de tachtig overgeleverde Italiaanse cornetten uit de zestiende en zeventiende eeuw valt 64 procent binnen de door Bruce Haynes gestelde bandbreedte van A458-484.⁶⁹ De hoge stemming werd vrij algemeen als cornettoon aangeduid.

Ook blokfluitconsorts werden vaak uit Venetië betrokken. Als Praetorius een akkoord blokfluiten beschrijft, deelt hij mee: ‘Uund ein solch gantz Stimmwerck kan auss venedig umb 80. [daalders] ohngefehr herauss gebracht werden.’⁷⁰ De hoge Venetiaanse stemtoon was van invloed op andere instrumententypen. Menig Duits hof betrok zijn houtblaasinstrumenten uit Venetië, koperblaasinstrumenten daarentegen uit Neurenberg, maar die instrumenten moesten wel samen kunnen klinken.⁷¹

Hoewel het niet meer dan één zin is waarmee Praetorius de lezer op de hoogte stelt van een lage Nederlandse stemtoonhoogte voor blaasinstrumenten, ligt er wel een veelheid aan informatie in besloten:

1. In de Nederlanden werden blaasinstrumenten gebouwd.
2. Daarbij was sprake van een min of meer gestandaardiseerde stemtoonhoogte.
3. Die stemtoonhoogte was ongeveer een kleine terts lager dan de Duitse *Kammerton*.

Wat het eerste betreft, de blaasinstrumentenbouw in de Nederlanden: men kan zich moeilijk voorstellen dat in deze contreien géén handfluiten zijn gemaakt, terwijl alles wijst op een aanzienlijke populariteit van het instrument. Zou elke Nederlandse amateurblokfluitist de middelen hebben gehad om een instrument uit het buitenland te betrekken? Erg waarschijnlijk is dit niet.

⁶⁵ Praetorius 1619: II, 16.

⁶⁶ De terminologie is verwarrend. Oorspronkelijk was de *Kammerton* hoog, de *Chorton* laag. In de orgelbouw kroop de *Chorton* in de loop der jaren echter steeds verder op, zodat deze de hoogte van de oude *Kammerton* bereikte. Onder invloed van de Franse mode (opera) en de komst van Franse blaasinstrumenten deed echter een lage stemming haar intrede die op haar beurt *Kammerton* ging heten. Zodoende ontstond in de terminologie een volledig omgekeerde situatie: *Kammerton* laag, *Chorton* hoog. Zie ook het citaat van Quantz op p. 549.

⁶⁷ Haynes 1995: 34.

⁶⁸ Haynes 1995: 11.

⁶⁹ Haynes 1995: 67.

⁷⁰ Praetorius 1619: II, 34.

⁷¹ Nickel 1971: 80; Haynes 1995: 37.



VOORBEELD 325 Anon., 'Seste Allemande' a 3 uit *Der Goden Fluit-hemel* (1644), fol. 16ab

Seste Allemande.
Eerste Boovenfangh.

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Seste Allemande. Eerste Boovenfangh.' and contains a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line with various note values and rests. The bottom staff continues the melody with similar notation. A small number '21' is visible at the end of the second staff.

Seste Allemande.
Tweede Boovenfangh.

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Seste Allemande. Tweede Boovenfangh.' and contains a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line with various note values and rests. The bottom staff continues the melody with similar notation.

Seste Allemande.
Derde Boovenfangh.

The third system of the musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Seste Allemande. Derde Boovenfangh.' and contains a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line with various note values and rests. The bottom staff continues the melody with similar notation.

B 4

Er moeten makers zijn geweest die instrumenten voor anderen vervaardigden, zonder hun cliëntèle bij voorbaat te kennen. Op Nederlandse schilderijen worden instrumenten afgebeeld met een dubbel pinkgat. Wie met de linkerhand boven speelde, stopte het linker pinkgat dicht met was of ander materiaal. Wie – zoals Christiaan Huygens – met de rechterhand boven speelde, maakte het rechterpinkgat dicht. De dubbele boring wijst erop dat bouwers de keuzemogelijkheid openlieten, en dus onbekend waren met wie het instrument ging bespelen. Op sommige schilderijen vertonen de instrumenten ook een merk- of werkplaatsteken, wat aangeeft dat de maker zich min of meer gekend wilde weten.⁷² Het is raadselachtig dat desondanks nagenoeg geen Nederlandse makers meer bekend zijn uit de eerste helft van de zeventiende eeuw. Waren het houtbewerkers die het vervaardigen van fluiten erbij deden? Zoals gezegd geldt Richard Haka uit Londen als de vroegste fluitenbouwer op Nederlandse bodem die met naam bekend is.

Dat musici in de Nederlandse Republiek blokfluiten hebben gekend met een gestandaardiseerde stemtoonhoogte (hetgeen niet impliceert dat alle blokfluiten aan één standaard voldeden), vertelt het repertoire. In 1649 bevatte de tweede druk van *Der Fluyten Lust-hof I* vijf duetten voor twee blokfluiten, en voor deze combinatie publiceerde Goosen van Vreeswijck in 1655 zijn *Nieuw-meegsche fluyten lourier crans*.⁷³ In het derde deel van *'t Konstigh speeltooneel* (1660) van Pieter Meyer staan

⁷² De gewoonte om instrumenten te stempelen met de volledige naam van de maker, raakte pas in de tweede helft van de zeventiende eeuw in zwang. Zie Bouterse 1999: 32.

⁷³ Wind 2003.



drie duetten ‘met 2 Fluyten of Violinen’.⁷⁴ Een combinatie van twee qua stemtoonhoogte bij elkaar passende handfluiten was dus de gewoonste zaak van de wereld. Ook een combinatie van drie was niet vreemd. Paulus Mattheisz richtte de driestemmige werken uit *Der Goden Fluit-hemel* – ‘zoo wel voor de Viool als Fluit’ – zo in, dat zij behalve op violen ook op handfluiten konden worden gespeeld. Waar in de ‘Seste Allemande’ de eerste, tweede of derde bovenzang lager komt dan c’, wordt ook een octaivering gegeven voor de handfluit. (vb. 325) Een *ossia*-notatie dus, met het oog op drie bij elkaar passende handfluiten.

Een systeem van verschillende gestandaardiseerde stemtoonhoogten die zich diatonisch op een min of meer exact gedefinieerde afstand van elkaar bevonden, komt ter sprake in de correspondentie van Constantijn Huygens, als deze in 1648 een nieuw clavecimbel wil bestellen bij Johannes Couchet in Antwerpen. Hij laat zich bij de aankoop adviseren door de diamanthandelaar en bankier Gaspard Duarte, een bevriende amateurmusicus uit Antwerpen. Duarte merkt in een brief op dat een achtvoet clavecimbel in ‘den thoon corista’ speelt, en dat kleinere instrumenten ‘gemeynelick eenen thoon hooger’ spelen. Huygens prefereert een clavecimbel dat *twee* tonen lager is gestemd dan het instrument van ‘Mevrouwe Swan’, oftewel zijn muzikale vriendin Utricia Ogle.⁷⁵ Duarte raadt hem dit af:

Dat can qualyck wesen ende gans geen mode, noch bequaem tot eenich concert van voisen, maer wel van den naturelycken thoon van dit lant, dat men heet chorista, ende dat is just eenen thoon leeger als die van Mevrouwe Swan, dienende voor gemeyn stemmen, ende die van dita Mevrouwe voor extraord[inaris] goede stemmen die hoogh singhen, ende om allemanden en courranten te spelen. Van dien selven thoon hebbe ick tot myn gebruyck vier oft vijf, wtgenomen myn clavesingel van ’t orgel, die chorista van den rechten thoon is, ende soo sal die voor U. E. moeten luyden.⁷⁶

Interessant is dat Duarte meedeelt één instrument in de lage *chorista*-stemming te bezitten, een clavecimbel dat hij met het orgel in verband brengt. Twee maanden later stelt Duarte dat Huygens’ instrument ‘in unisono van den leegsten [laagsten] ordinarisen thoon chorista’ moet zijn, door Couchet ‘den reghten toon’ genoemd.⁷⁷ Welke stemtoonhoogte het instrument van Mevrouwe Swan heeft gehad, valt niet met zekerheid te zeggen. Maar uit het feit dat Huygens een instrument zoekt dat een terts lager klinkt, kan worden opgemaakt dat het een hoge stemming is geweest, waarschijnlijk omtrent de Duitse *Kammerton*. Een instrument dat een toon lager is gestemd, zou dan een stemtoonhoogte hebben gehad van ongeveer A415.⁷⁸ Mogelijk is deze stemming gedurende de rest van de zeventiende eeuw een standaard gebleven. Christiaan Huygens deed in 1691 een meting waaruit blijkt dat zijn clavecimbel een stemtoonhoogte had van A409.⁷⁹

De omschrijving ‘den leegsten ordinarisen thoon chorista’ zou erop kunnen duiden dat er nog een tweede, hogere *chorista*-stemming heeft bestaan, die zich dan een halve toon onder de *Kammerton* en een halve toon boven de lage *chorista* of *Chorton* moet hebben bevonden. In de Italiaanse praktijk is deze stemtoonhoogte – ongeveer A443

⁷⁴ Ed. Wind, nr. 14. Zie 1.9.

⁷⁵ Zij was een leerlinge van Huygens. Over hun relatie, zie Rasch 2001: 282.

⁷⁶ Worp 1911-1917: IV, 477 (nr. 4812).

⁷⁷ Worp 1911-1917: IV, 486 (nr. 4843).

⁷⁸ Dit was ook voor Nederlandse kerkorgels de meest toegepaste stemtoonhoogte. Van Biezen 1995: I, 290.

⁷⁹ Haynes 2002: 41.

en daarmee vrijwel gelijk aan het ‘moderne’ A440 – aanwijsbaar: zij werd *tutto punto* genoemd. Deze stemming ging in de achttiende eeuw *Corista Veneto* heten en werd een wijdverbreide standaard.⁸⁰

Het codicil (1653) van Cornelis Graswinckel laat zien dat in de Republiek blokfluiten zijn gebruikt van verschillende gestandaardiseerde stemtoonhoogten.⁸¹ In het document duiken verschillende keren blokfluiten op. Graswinckel legateerde aan

Hugo Graswinckel het accord Norenberger fluiten ende musykboeken hem op zijn vertrek na Heusden met gegeven.

Ysaac Graswinckel mijn Bas-viole ende swarte ebbenhoute fluite.

Geertruid Graswinckel de claeuwesimme [...] met twe fluiten op de claeuwesim accorderende, waervan een heb uitgeleent aen de heer schepen mr. Andries van der Goes.

Ten slotte is er nog sprake van ‘de vordere fluiten op den andren accorderende’, die naar het goeddunken van enkele experts zullen worden verdeeld onder die zoons die het meest geoefend zijn.

Het akkoord Neurenberger fluiten heeft zonder twijfel de in Duitsland gangbare hoge *Kammerton* als stemtoonhoogte gehad. De fluit die naar Ysaac ging, wordt gekarakteriseerd aan de hand van het materiaal: ebbenhout. Dan zijn er twee blokfluiten die beide dezelfde stemtoonhoogte hadden als het clavecimbel in huize Graswinckel. Uit het feit dat deze instrumenten expliciet met het clavecimbel in verband worden gebracht, zou men kunnen concluderen dat de stemtoonhoogte anders is geweest dan die van het Neurenberger akkoord en dat de drie instrumenten een hoge of lage *chorista*-stemming hebben gehad. Klaarblijkelijk werd het clavecimbel van Graswinckel op een vaste stemtoonhoogte gestemd. Lastig te interpreteren is de omschrijving ‘de vordere fluiten op den andren accorderende’. Op welke andere? Als alle fluiten van Cornelis Graswinckel met elkaar accordeerden, was deze omschrijving niet nodig, net zomin als ‘op de claeuwesim accorderende’. Mogelijk bedoelde Graswinckel dat de overige fluiten verschillende stemtoonhoogten hadden, maar wel stemtoonhoogten waarover eerder genoemde instrumenten beschikten.

Opmerkelijk is dat Jan Bouterse bij verschillende ‘Nederlandse’ blokfluiten uit de tweede helft van de zeventiende eeuw een stemtoonhoogte heeft aangetroffen van ongeveer A440, onder meer bij de eendelige ivoren handfluit van Richard Haka die in Edinburgh wordt bewaard: ‘Een en ander wijst erop dat deze “moderne” stemming in de 17e eeuw in Nederland in gebruik is geweest.’⁸² Deze stemtoonhoogte zou als een hoge *chorista* kunnen worden geïnterpreteerd. Wederom past enige relativering. Toen Bouterse een kopie maakte van het Haka-instrument uit Edinburgh, bleek de stemtoonhoogte ongeveer een halve toon lager uit te vallen. Hetzelfde effect deed zich

⁸⁰ Zie Haynes 1995: 70.

⁸¹ De Ruiter 1981. Zie verder 1.4.

⁸² Bouterse 2005: 251 (cd-rom). Enige voorzichtigheid is hier geboden. Haka maakte ook instrumenten voor buitenlandse opdrachtgevers, en zal dus te maken hebben gehad met elders vigerende stemtoonhoogten. Zo is van hem een rekening uit 1685 bewaard gebleven voor de levering van instrumenten aan Johan Otto in Kalmar, Zweden. Dertien discantschalmeien waren gemaakt op de ‘klarin trompettentoon’, vier Franse hobo’s op de ‘Coortoon’.

voor toen hij een kopie maakte van het Haka-instrument dat in Amsterdam werd opgegraven.⁸³

Resumerend kunnen we stellen dat eenduidige informatie ontbreekt ten aanzien van de stemtoonhoogte van Nederlandse blokfluiten halverwege de zeventiende eeuw. Eenduidigheid is er ook niet geweest, getuige het codicil van Graswinckel. Toch moeten in de Nederlandse Republiek wel verschillende min of meer gestandaardiseerde stemtoonhoogten zijn gehanteerd. Couchet noemde in 1648 de lage *chorista* ‘den naturelycken thoon van dit lant’.⁸⁴ Praetorius wees op een stemtoonhoogte in de Nederlanden die ongeveer een kleine tert lager lag dan de Duitse *Kammerton*. De beschikbare informatie wijst eerder in de richting van een stemming van A440 of – waarschijnlijker nog – een halve toon lager, dan op een hoge stemming van A466 of daaromtrent waarvoor Fred Morgan uit historische en muzikale overwegingen heeft gekozen, en verscheidene bouwers en spelers met hem.

11.7. De introductie van de barokblokfluit

Tot dusverre is de kwestie van het ‘juiste’ instrument met onduidelijkheid omgeven gebleven. Maar één zekerheid bestaat: binnen enkele decennia na Jacob van Eycks dood, in elk geval ruimschoots voor het verstrijken van de zeventiende eeuw, heeft een nieuw type blokfluit in heel Europa zijn intrede gedaan: een instrument dat doorgaans als barokblokfluit wordt benoemd. Het werd in twee of drie delen vervaardigd, had een conisch toelopende boring, en de grepen waren min of meer gestandaardiseerd. Deze *flûte douce* of *flauto dolce*, naar wordt aangenomen ontwikkeld in kringen rond het Franse hof (de familie Hotteterre), werd – anders dan de handfluit – als een deftig instrument beschouwd.

Omdat de blokfluitmuziek van Jacob van Eyck en zijn tijdgenoten net voor deze in de geschiedenis van het instrument belangrijke tijdsdrempel is gesitueerd, kan het zinvol zijn het nieuwe type in de discussie te betrekken. Het repertoire verlangt een instrument met een klank die van hoog tot laag gelijkmatig is, met in de laagte eventueel een iets mindere presentie qua boventoonspectrum en/of volume. Deze eigenschappen kunnen zonder veel reserve met de baroksopraanblokfluit worden geassocieerd, ook al bestond dat instrument nog niet.

Door de introductie van de Franse barokblokfluit werd de alt, met de f' (klinkend en genoteerd) als laagste toon, internationaal het meest gangbare type voor het solorepertoire. De vroegste sonate voor altblokfluit en basso continuo van een in Nederland geboren componist is de *Sonata à fluto solo* van Sybrandus van Noordt, die omstreeks 1701 verscheen in een uitgave van Hendrik Anders.⁸⁵ Sybrandus was een zoon van Jacob van Noordt, de componist van blokfluitmuziek uit *'t Uitnemend Kabinet*. In 1701 publiceerde Andreas Parcham, een omstreeks 1644 in Danzig geboren musicus die vanaf ongeveer 1669 in Amsterdam als vrij gevestigd musicus werkzaam was, bij Estienne Roger twaalf sonates voor blokfluit en basso continuo en twee caprices voor twee blokfluiten en bas.⁸⁶ Deze werken zijn verloren gegaan. Wel

⁸³ Brown 2004: 190.

⁸⁴ Weliswaar bevond Couchet zich in Antwerpen, maar uit de context kan worden opgemaakt dat hij hier geen verschil signaleerde met de situatie in de Republiek.

⁸⁵ In *Sonate per il cimballo appropriate al flauto & violino*, opera prima.

⁸⁶ Lesure 1969: 76. Omtrent Parcham, zie onder meer Verhagen 1989.



is van Parcham een blokfluitsonate in G majeur opgenomen in een collectie met *Airs angloises* van George Bingham.⁸⁷

Wanneer het nieuwe type Franse blokfluit is ontstaan, valt niet met zekerheid te zeggen. Mededelingen daaromtrent komen vooral uit landen buiten Frankrijk, en de perceptie was mede afhankelijk van het moment waarop het instrument in het bewuste land geïntroduceerd werd. In Neurenberg dong Johann Christoph Denner (1655-1707) in 1696 met een collega naar het recht om Franse blaasinstrumenten te mogen verkopen, ‘so maisten in Hautbois und Flandadois [flûtes douces] bestehen [...] die ohngefehr vor 12 Jahren in Frankreich erfunden worden.’⁸⁸ Dit zou neerkomen op 1684. In 1677 besprak Bartolomeo Bismantova echter in zijn *Compendio musicale* al een driedelige barokblokfluit, die hij overigens *flauto italiano* noemde.⁸⁹ Een jaar eerder liet in Engeland de toneelschrijver John Etherege een van de personages in *The man of mode; or, Sir Fopling Flutter* verzuchten: ‘What, you are of the number of the ladies whose ears are grown so delicate since our operas, you can be charmed with nothing but *flûtes douces* and French hautboys?’⁹⁰ De vroegste afbeelding van een barokblokfluit is te vinden op een *trompe l’oeil* uit 1672 van Cornelis Norbertus Gijsbrechts, geschilderd toen deze Vlaamse kunstenaar in Denemarken werkzaam was.⁹¹

Jan Bouterse heeft de vraag opgeroepen of het bezoek van de tot koning van Engeland gekroonde stadhouder Willem III aan Nederland in 1691 beslissend kan zijn geweest voor de introductie van de barokblokfluit in de Republiek.⁹² In diens gevolg bevond zich een vijfkoppig hobo-ensemble, inclusief Peter Bressan, die een van de belangrijkste blokfluitbouwers van zijn tijd zou worden. Eva Legêne heeft zich bij Bouterse aangesloten met de opmerking: ‘To date I have not found a Baroque recorder depicted by a Dutch painter in Holland before 1700, but I would like to ask the same question as Jan Bouterse: whether Bressan introduced the Baroque instrument to The Netherlands on his visit with William III in 1691.’⁹³

Beide auteurs verliezen uit het oog dat de interesse in de Franse muziekcultuur al veel eerder bloeide in de Nederlandse Republiek, politieke perikelen ten spijt.⁹⁴ Vooral voor de Franse opera bestond grote belangstelling, en dan met name de *tragédies lyriques* van Jean-Baptiste Lully, die dit genre in 1673 in het leven had geroepen. Delen hieruit verschenen in de Republiek in druk. Al vóór 1678 waren de prinsen van Oranje begunstigers van Franse comedianten, die rondtrokken door Frankrijk en de Nederlanden.⁹⁵ In Den Haag vestigde zich in 1678 een troupe van de koningin van Frankrijk, die toestemming kreeg in de Manege op het Buitenhof op te treden. In 1682 verwelkomde Den Haag een Franse Opera die zich vestigde in de Kaatsbaan in de Casuariestraat; een jaar later werd deze compagnie vervangen door een andere. Het

⁸⁷ Bingham en Parcham stonden met elkaar in contact. Zie Verhagen 1989: 132-133.

⁸⁸ Nickel 1971: 204.

⁸⁹ Mogelijk koos hij voor die aanduiding vanwege het feit dat het instrument de g' als laagste toon had, zoals de meest gangbare blokfluit van het oude type. Over Bismantova en zijn blokfluitinstructie, zie Castellani 1977.

⁹⁰ Etherege, *The man of mode*, II, i; Ed. Carnochan: 35. Verderop, in de vierde akte (IV, i), vraagt Harriet: ‘What are these masqueraders who stand so obsequiously at a distance?’ Waarop Sir Fopling antwoordt: ‘A set of balladins, whom I picked out of the best in France and brought over with a *flûte douce* or two –my servants. They shall entertain you.’ Ed. Carnochan: 97.

⁹¹ Afgebeeld in Legêne 1995: 116.

⁹² Bouterse 1995: 90.

⁹³ Legêne 1995: 107.

⁹⁴ Rasch 2001: 313-314.

⁹⁵ Gegevens omtrent de vroege operageschiedenis in Den Haag zijn ontleend aan Lieffering 1999: 20.



initiatief ging uit van een zekere Carel Martinelli, wiens ‘Franse opera in ’t Musick’ uit ongeveer dertig acteurs en musici bestond en protectie genoot van de stadhouder.⁹⁶ Op 26 februari 1687 werd Lully’s *Amadis* voor het eerst opgevoerd in de Amsterdamse Schouwburg, later dat jaar volgden daar *Cadmus et Hermione* en *Atys*.⁹⁷ Het is ondenkbaar dat in de geschetste periode het bestaan van een nieuw type blokfluit onopgemerkt is gebleven. Historische gegevens bevestigen dit. De vroegste aanwijzing voor een vertrouwdheid met de barokblokfluit is een brief die Constantijn Huygens op 10 januari 1677 richtte aan de Franse gezant Godefroi d’Estrades (1607-1686), in de aanloop naar de Vrede van Nijmegen. Huygens schrijft:

Au moins j’ose me promettre, que, cela arrivant, vos députez, des Srs. Baptiste et Descosteaux, tant violons que flutes douces, ne voudront pas sortir d’un país reconcilié sans en veoir des quartiers si considérables comme sont La Haye et nostre villette d’Amsterdam, où mesme la musique est en bon train, et beaucoup d’illustres compositeurs capables d’admirer l’excellence des vostres.⁹⁸

Waarom zouden Franse blokfluitisten, voor de vredesbesprekingen naar Nederland gekomen, met gepaste trots naar Amsterdam en Den Haag worden uitgenodigd als daar nog op oude handfluiten werd gespeeld?

Er zijn meer aanwijzingen dat de barokblokfluit reeds in de jaren zeventig van de zeventiende eeuw gangbaar geweest is in de Republiek. In de *Oprechte Haerlemse Saturdaegse Courant* (nr. 39) van 28 september 1679 adverteerde een zekere monsieur Laborde met een deftige Franse kostschool in Den Haag, waar men onder meer leerde ‘Musijck-konst, Viool de Gamba, Fluyt- en Dwers-Fluyt-Speelen.’⁹⁹ Het lijkt geen twijfel dat het hier instrumenten betrof die de nieuwste Franse mode reflecteerden. En met ‘fluyt’ kan niet de dwarsfluit bedoeld zijn, deze werd immers apart vermeld.

Een jaar eerder had de Rotterdamse dichter en librettist Dirk Buysero het ‘vredespel’ *De triomfeerende min* geschreven, naar aanleiding van de Vrede van Nijmegen in 1678, die onder meer voorzag in een verdrag tussen de Republiek en het Frankrijk van Lodewijk XIV. Buysero vroeg de Vlaamse, in Amsterdam (en vanaf begin 1679 in Den Haag) werkzame musicus Carel Hacquart (ca. 1640-1701?) muziek bij het spel te componeren.¹⁰⁰ Buysero had gehoopt het werk te kunnen opvoeren in de Amsterdamse Schouwburg, die op 25 november 1677 weer open was gegaan nadat een brand het gebouw in 1672 had verwoest. Buysero had een groot deel van zijn jeugd in Parijs doorgebracht en daar de opkomst van de Franse opera meegemaakt.¹⁰¹ Met *De triomfeerende min* spiegelde hij zich aan ‘het voorbeeld van Italianen en Franssen’, zoals hij in de opdracht aan Constantijn Huygens meedeelde. Tot een opvoering in Amsterdam is het niet gekomen. Wel publiceerde Paulus Mattheisz in 1680 een sterk gereduceerde partituur. Veel muziek verscheen daar niet in, met name het instrumentale aandeel is sterk uitgedund. Maar wel bevat het boekje de afsluitende

⁹⁶ Balfourt 1981: 70.

⁹⁷ Rasch 2001: 314.

⁹⁸ Jonckbloet en Land 1882: 74; Worp 1911-1917: VI, 385 (nr. 7041).

⁹⁹ ‘Een yder wert bekend gemaect, dat door Monsr. Laborde, binnen s’Gravenhage, is geërigeert een seer bequame Franse Kost-Schole, in de welke de Jonckheyt wert geïnstrueert in alle goede manieren, in deftig Schrijven, Cijfferen ende Italiaens-Boeckhouden, Musijck-Konst, Viool de Gamba, Fluyt- en Dwers-Fluyt-Speelen: Iemant begeerig zijnde, om eenige Jonckers te besteden, konnen haer adresseeren op de Hoek van de Fluwele-burgwal ende nieuwe Have, in de Sceptre Royal, in den Haeg.’

¹⁰⁰ Andriessen 1974: 31.

¹⁰¹ Bottenheim 1983: 19.



VOORBEELD 326 Hacquart, uit *De triomfeerende min*: 'Laat nu met vreugd', begin

64 *V R E D E S P E L.*

1 Sachtefluit.

2 Sachtefluit.

Bassus

Apol.

Laat nu met vreugd voorleden smarten

Bassus Cont.

1 Sachtefluit.

2 Sachtefluit.

Bassus

Apol.

vaaren. Jupyn schenkt u de Vrede, en mint uw staat. De Minnegod maak

Bassus Cont.

die

air, waarin Apollo wordt vergezeld door twee 'sachtefluiten', een bas en basso continuo. (vb. 326)

'Sachtefluiten' is de Nederlandse vertaling van 'flûtes douces'. Nu kan hieraan niet de volledige zekerheid worden ontleend dat barokblokfluiten bedoeld zijn, de benaming 'flûte douce' komt al voor bij Mersenne (1636), toen van het nieuwe instrument nog geen sprake was. Toch zijn er verschillende aanwijzingen dat Hacquart het nieuwe instrument bedoelde. Ten eerste was de aanduiding 'sachte' strikt genomen overbodig, de blokfluit was in de Republiek immers bekend als 'fluyt'. De toevoeging

wijst daarom op een nadere specificatie. Ten tweede was het spel bedoeld om de vrede tussen Frankrijk en de Republiek te bezingen. Zou Apollo zich in al zijn oogverblindende pracht laten vergezellen door handfluiten? En oogverblindend was zijn opkomst, getuigde de regieaanwijzingen:

Het Toneel verandert in een Hemel, van boven zietmen 't paleis van Jupiter. De pilaren en sieraden der zelve zyn van gout, en gesteente, in 't midden is alles vervult van Minnegoodjes als Engelen uitgerust, met een ronde open Tempel, die recht voor de Zon staat, welke met zyn stralen verscheide plaatzen door schittert. Onder aan zyn verscheide halve ronden, of boogen van wolken, die de geheele breedte van het Toneel beslaan, en nederdalen. Op de voorste wolk zit Apollo alleen. De Muzykanten, rykelyk gekleed, van wederzyden afdalende spelen, tot Apollo zingt.¹⁰²

Ten derde is in dit mythologische spel sprake van een tegenstelling tussen het aardse en het goddelijke, die naar het zich laat aanzien ook een muzikale pendant heeft gekregen. Op een eerder moment in het zangspel manifesteert zich 'een veldmuziek van schalmeien, fluiten en zakpypen, waar op eenige Bachanten danssen daar de hardes en harderinnen zich onder mengen.'¹⁰³ Hier worden fluiten zonder het voorvoegsel 'sachte' genoemd te midden van schalmeien en doedelzakken, archaische instrumenten die het pastorale weerspiegelden.

Het is de vraag of Hacquart met zijn 'sachtefluiten' sopraan- dan wel altblokfluiten bedoelde. Hij hanteert een bereik dat beide mogelijkheden open laat, de muziek gaat niet lager dan f' en niet hoger dan c''' (genoteerd). Vanuit een muzikaal oogpunt lijken sopraanblokfluiten (octaverend) op het eerste gezicht de meest plausibele optie. Dit is een afsluitende vreugdezang in stralende pracht. Op altblokfluiten gespeeld zou de aria in een laag register beginnen. In maat 8 schrijft Hacquart voor de eerste fluit een fis' voor, wat niet erg idiomatisch is voor een altblokfluit. Deze toon vereist een half gesloten pinkgat.

Maar het afsluitende menuet, bestaande uit acht herhaalde maten, pleit sterk voor altblokfluiten. De tweede partij blijft rondcirkelen binnen de tertsomvang f'-a' en lijkt daarmee gevangen tussen de bovenstem en de ondergrens van het instrument. (vb. 326) Misschien heeft Hacquart met 'sachtefluit' ook letterlijk willen uitdrukken dat de instrumenten zacht moesten klinken.

Ook in de Nederlandse Republiek zou de alt op f' het favoriete lid van de blokfluitfamilie worden. Het blijkt uit verschillende andere publicaties van repertoire, zoals *La fuite du roi d'Angleterre* (Amsterdam, 1689) van Nicolas Derosiers, 'à trois instruments, deux flûtes et basse de viole, ou deux violons et basse-continue', of de twee jaar later in Amsterdam uitgegeven *Pièces choisies* van Carel Rosier. Maar de nieuwe vinding moet ook op grote schaal in sopraanligging zijn gemaakt, als broertje of plaatsvervanger van de handfluit op c'', het instrument dat al sinds mensenheugenis populair was in de Republiek. Uit geen ander land zijn relatief zoveel barokke sopraanblokfluiten bewaard gebleven als uit de Republiek.¹⁰⁴ Als Claas Douwes in 1699 in zijn *Grondig ondersoek van de toonen der musijk* de blokfluit behandelt, noemt hij een C-instrument. Douwes schrijft onder meer: 'Wanneer alle de gaten toegedekt sijn soo wordt de laagste toon geblaasen, dat is de middelste c op het klauwier.'¹⁰⁵ Hieruit is wel de conclusie getrokken dat Douwes een tenorblokfluit

¹⁰² Ed. Andriessen & Strengers: 74.

¹⁰³ Ed. Andriessen & Strengers: 57.

¹⁰⁴ Zie het overzicht in Robinson 2003: 115.

¹⁰⁵ Douwes 1699: 110.

VOORBEELD 326 Hacquart, uit *De triomfeerende min*: 'Laat nu met vreugd', slot

9

1 Sachtfluit.

2 Sachtfluit.

Bassus

Apollo

En wil uw heil zoo wel be - waa - ren,

Bassus cont.

13

Dat nim - mer nyt, noch wraak, Die on - stant - vas - tig maak.

bedoelde. Waarschijnlijk is echter, dat hij slechts aan de notatie refereert en in werkelijkheid een sopraanblokfluit heeft bedoeld. Zo begint hij zijn exposé over het instrument met de opmerking: 'De Fluiten zijn seer gemeene en gereede Musijk instrumenten, diemen by sig draagen kan, om daar op te spelen soo dikwils als men wil, het sy binnens of buytens huis.'

Douwes stelt de blokfluit als een handzaam, gemakkelijk mee te nemen instrument voor, en dan denkt men niet meteen aan het forse formaat van een tenorblokfluit. Bovendien heeft Douwes zich bij het presenteren van zijn grepenoverzicht rechtstreeks laten inspireren door Paulus Matthijsz' *Vertoninge* van ruim een halve eeuw eerder. Matthijsz: 'Om alle Toonen zuiver te blazen.' Douwes: 'om al dese toonen suiver te blaasen.' Matthijsz: 'Om *c.* te blazen: moet men alle de vingeren, met



de pink en de duim toe doen.’ Douwes: ‘Om de onderste C te blaasen: C: Alle de vingeren met de duim toe.’ Maar de grepen zijn niet dezelfde, Douwes geeft de grepen die horen bij de barokblokfluit. Klaarblijkelijk ging hij uit van een driedelig instrument, waardoor het onderste vingergat zowel naar links als naar rechts kon worden gedraaid: in de beschrijving duidt hij de handen systematisch met ‘bovenste’ en ‘onderste’ aan, daarmee in het midden latend welke van de twee handen boven werd gehouden en welke onder.

Oude handfluiten en moderne barokblokfluiten zijn in de laatste decennia van de zeventiende eeuw naast elkaar blijven bestaan in de Republiek en mogelijk ook naast elkaar gefabriceerd. Het was niet ongebruikelijk dat men oudere instrumententypen bleef vervaardigen nadat nieuwe typen reeds hun intree hadden gedaan. De hobo was de opvolger van de schalmei, maar Richard Haka maakte nog in 1691 ‘Fluyten, Houbois, Bassons en Velt-Schalmeyen’, zoals blijkt uit zijn advertentie in de *Amsterdamsche Courant* van 5 april van dat jaar.¹⁰⁶ In 1685 leverde hij aan een Zweedse opdrachtgever zowel ‘Teutsche Schalmeijen’ als ‘Fransche haubois’.¹⁰⁷

Van Haka zijn zowel eendelige handfluiten als barokblokfluiten bewaard gebleven, maar moeilijk vast te stellen is of ze uit verschillende perioden stammen. Toen Gerard de Lairesse in 1685 de sluiters beschilderde van het orgel in de Amsterdamse Westerkerk, beeldde hij een handfluit en een schalmei van het ‘Haka-type’ af.¹⁰⁸ Evert Collier bleef overwegend eendelige handfluiten schilderen op zijn vanitas-schilderijen, pas nadat hij in 1693 naar Engeland was verhuisd kwamen er vrij systematisch barokblokfluiten voor in de plaats. Op basis van het bovenstaande kan met een gerust hart worden aangenomen dat Collier het nieuwe instrument al kende toen hij nog in Leiden werkzaam was. Mogelijk wilde zijn cliëntèle het oude vertrouwde zien. Ook valt niet uit te sluiten dat men in Nederland de oude handfluit het beste bij de vanitas-gedachte vond passen. Muziekinstrumenten waren er onder meer om de korthed van het leven te illustreren. Zoals snaarinstrumenten in een vanitas-omgeving gewoonlijk een gebroken snaar hebben, zo zou ook een handfluit de ouderdom en de vergankelijkheid kunnen verbeelden.

Het is verleidelijk uit het naast elkaar bestaan van handfluit en barokblokfluit de conclusie te trekken dat de oude instrumenten in kwaliteit nauwelijks voor de nieuwe hebben ondergedaan, of niet noemenswaardig van elkaar hebben verschild. De verklaring voor het verschijnsel kan ook in een andere richting worden gezocht. Het kan als een aanwijzing gelden voor de grote populariteit die de handfluit in brede kring heeft gekend. Als alle eigenaren van een handfluit in korte tijd op een barokinstrument waren overgestapt, waren er wellicht niet eens voldoende bouwers geweest om al die instrumenten te maken.

Afgezien hiervan: waarschijnlijk hebben de meeste handfluiters de behoefte of het geld niet gehad om op een nieuw type instrument over te stappen. In hoofdstuk 1 is de handfluit naar voren gekomen als een instrument voor jong en oud, voor hem en haar, maar ook voor alle sociale lagen van de bevolking. De introductie van de barokfluiten heeft waarschijnlijk een scheiding der geesten teweeggebracht. De deftige (en duurder?) barokfluit zal het instrument zijn geworden van de gegoede burgerij. Je leerde het bespelen op de Franse school van Monsieur Laborde in Den Haag. Het is zelfs in miniatuur te vinden in het poppenhuis dat een rijke dame uit Amsterdam,

¹⁰⁶ Zie Bouterse 2005: 73 (cd-rom).

¹⁰⁷ Zie Bouterse 2005: Appendix D.

¹⁰⁸ Legêne 1995: 107.



Petronella de la Court, ergens tussen 1670 en 1690 liet bouwen.¹⁰⁹ Het gewone volk kon nog voort met zijn handfluiten.

Jacob van Eyck heeft de barokblokfluit niet gekend. Maar zijn variatiewerken zullen er wel op gespeeld zijn. De derde en laatste druk van *Der Fluyten Lust-hof I* verscheen omstreeks 1656, en aangezien de tweede druk in 1649 was verschenen, zal Van Eycks muziek nog in de jaren zestig van de zeventiende eeuw door Paulus Matthijsz verkocht zijn. Toen ongeveer vijftien jaar later de barokblokfluit haar intrede deed, was men Jacob van Eyck nog niet vergeten. In 1684 vertrouwde Evert Collier het variatiewerk ‘Onan of Tanneken’ aan een vanitas-doek toe, weliswaar vergezeld van een handfluit, maar op een moment dat de barokblokfluit al bekend was. Er zij nog eens aan herinnerd dat Claas Douwes in 1699 zijn instructie voor de C-barokblokfluit ontleende aan de *Vertoninge* van Paulus Matthijsz, hetgeen impliceert dat hij over ‘t *Uitnemend Kabinet II* heeft beschikt en mogelijk ook over *Der Fluyten Lust-hof I*. In de eerste jaren van de achttiende eeuw publiceerden Estienne Roger en Pierre Mortier in Amsterdam bundels met eenstemmige *Oude en nieuwe Hollantse boeren lietjes en contredansen* die bedoeld waren voor de viool, hobo of blokfluit. Er staan twee stukjes van Jacob van Eyck in: de ‘Batali’ [NVE 47] en modo 7 van de tweede reeks op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52].¹¹⁰ In beide gevallen weliswaar corrupt, maar onmiskenbaar berustend op Van Eyck.

11.8. If it sounds good... (2)

In dit hoofdstuk is de zeventiende-eeuwse blokfluit vanuit verschillende invalshoeken belicht. Er zijn veel vragen en minder antwoorden dan men zou wensen. Met zekerheid kan worden gesteld dat in Van Eycks tijd een grote verscheidenheid in typen blokfluiten heeft bestaan, getuige de verschillende grepen die Matthijsz, Van Blanckenburgh en Chirstiaan Huygens meedelen. Ook zijn er instrumenten bespeeld met verschillende stemtoonhoogten, waarbij de historische gegevens eerder in de richting wijzen van een stemming van A440 of lager, dan van een stemtoonhoogte die hoger ligt. Een wezenlijke leidraad is het repertoire zelf. Van Eycks muziek vraagt om een instrument dat van hoog tot laag gelijkmatig is van klank en geluidsterkte, zonder dat het ene register het andere opzichtig overheerst. Instrumenten van het Rosenborg-type zijn een mogelijkheid, maar de moderne ‘droomfluiten’ met hun kernachtige geluid evengoed. Muziek van Jacob van Eyck op een barokblokfluit van later datum spelen is minder anachronistisch dan het misschien lijkt. Te reconstrueren valt dat het oeuvre na zijn dood op dit nieuwe blokfluittype is gespeeld. *Der Fluyten Lust-hof* stond op de drempel van een nieuwe tijd.

Eén gedachte wil ik de lezer niet onthouden. Zou Van Eyck zich hebben neergelegd bij de (mogelijk twijfelachtige) kwaliteit van de gemiddelde handfluit? Als klokkendeskundige zocht hij naar klankbeïnvloeding, met hamer en beitel wist hij de eigenschappen van klokken te sturen en te verbeteren. Hij legde in zijn werk een wetenschappelijke houding aan den dag. Het is verre van ondenkbaar dat hij als blokfluitist op een vergelijkbare manier op onderzoek is uitgegaan en in samenwerking met een houtbewerker uit zijn omgeving gezocht heeft naar een handfluit die aan al zijn persoonlijke wensen voldeed. De ‘Van Eyck-fluit’ kan een

¹⁰⁹ Het poppenhuis bevindt zich in het Centraal Museum te Utrecht. Voor een beschrijving, zie Bouterse 1995: 88-89.

¹¹⁰ Nrs. 789 en 900. Ten aanzien van de ‘Batali’, zie 7.4.



uniek instrument zijn geweest van een type waarover niemand anders in die tijd beschikte.

Zolang dergelijke speculaties de discussie blijven beheersen, is de ‘Van Eyck-blokfluit’ gedoemd een mythe te blijven. Bij de keuze van het instrument passen derhalve geen dogma’s. Een werkbaar uitgangspunt dienaangaande is het eerder aangehaalde adagium van Duke Ellington: ‘If it sounds good, it is good.’

