

# 10

## De componisten en hun werk

### 10.1. Paulus Matthijsz

#### 10.1.1. Leven

Paulus Matthijsz, Jacob van Noordt, Johan Dicx en Pieter de Vois zijn ‘de anderen’ wier biografieën en werken in dit hoofdstuk zullen worden belicht. Van hen was Paulus Matthijsz de enige niet-professionele musicus. Niettemin is hij de eerste aan wie we aandacht zullen schenken. Matthijsz verdient die prominente positie op basis van zijn staat van dienst, niet zozeer als componist als wel in zijn hoedanigheid van muzikuitgever. Zonder zijn activiteiten hadden we niet over de verzamelbundels beschikt, en het is de vraag of iemand anders was opgestaan om het oeuvre van Jacob van Eyck te publiceren. Voor onze kennis van het muziekbedrijf in de zeventiende-eeuwse Republiek is Paulus Matthijsz van cruciale betekenis. Wie was hij?

Toen Matthijsz op 23 maart 1640 te Amsterdam in kerkelijke ondertrouw ging met Elisabeth van Pull, vermeldde de akte dat hij afkomstig was uit Harderwijk, het Gelderse stadje aan de Zuiderzee.<sup>1</sup> Uit de leeftijdsvermelding valt op te maken dat hij in 1613 of 1614 is geboren. De exacte geboortedatum is niet te achterhalen, aangezien Harderwijkse doopboeken uit die periode ontbreken. Een behulpzaam trouwboek is er wel.<sup>2</sup> Paulus Matthijsz[oon] moet de oudste zoon zijn geweest van Matthijs Pouwelsen en Thoeniken Frerijcx van Hurpt, die op 15 november 1612 in ondertrouw waren gegaan en op 29 december van datzelfde jaar waren getrouwd.<sup>3</sup> Matthijs Pouwelsen was een schoolmeester, afkomstig uit Kopenhagen. De oorspronkelijke Deense achternaam is waarschijnlijk ‘Poulsen’ geweest.

---

<sup>1</sup> Biografische gegevens zijn ontleend aan Rasch 1974, tenzij in voetnoten anders vermeld.

<sup>2</sup> Harderwijk, GA, *Trouwboek 1591-1649*.

<sup>3</sup> In het trouwboek wordt hij bij deze gelegenheid ‘Mathijs Pouwelzen’ genoemd. In latere documenten heet hij meestal Matthijs Pouwelsen, een schrijfwijze die we in het vervolg zullen hanteren (mede vanwege het door zijn zoon gebruikte patroniem ‘Matthijsz.’).

De Harderwijkse archieven laten slechts weinig los over Matthijs Pouwelsen. Vanaf 1621 was hij belast met het innen der tertiën van de Sint-Margareta- of Wolffsenvicarie. Deze fundatie bezat landerijen die pachtgeld opbrachten. Wie inkomsten genoot uit een kerkelijke vicarie, moest een deel afstaan ten behoeve van kerken en scholen. Van dit geld werd onder meer de stadsorganist betaald. Met de afdracht nam Matthijs Pouwelsen het niet zo nauw, getuige de overgeleverde rekeningen.<sup>4</sup> Op 23 september 1639 kreeg hij de waarschuwing dat hij nog 250 gulden moest betalen.<sup>5</sup> Een aanwijzing dat het gezin het niet breed heeft gehad, is te vinden in een stadsresolutie van 29 augustus 1628, die bepaalde dat de schoolmeester voortaan jaarlijks twee mud rogge uit de armenzolder zou krijgen 'ten respecte hij veel armen om Godts wille institueert.'<sup>6</sup> Hij had hiertoe zelf een verzoek ingediend.

Wanneer de jonge Paulus naar Amsterdam is gegaan, is niet bekend. Mogelijk heeft hij het drukkersvak in die stad geleerd in de werkplaats van de drukker en boekverkoper Hendrick Laurensz. Een 'Hendrick Lourensz' was voogd van Elisabeth van Pull en trad op als een van haar getuigen toen zij huwde met Paulus Matthijsz. De andere getuige was haar peetmoeder Clara van Pull. Elisabeths ouders waren niet meer in leven. Paulus Matthijsz legde bij de ondertrouw de geschreven toestemming van zijn vader over. Zijn moeder was reeds overleden.<sup>7</sup> Overigens heeft de boekverkoper Hendrick Laurensz verschillende muziekgaven van Paulus Matthijsz op voorraad gehad. Toen zijn fonds op 20 juli 1649 werd geveild na overlijden, vermeldde de catalogus onder meer het eerste deel van Van Eycks *Lust-hof*.<sup>8</sup>

Bij zijn ondertrouw werd Matthijsz al boekdrukker genoemd. Hij woonde toen op de Turfmarkt in Amsterdam. Het huwelijk werd op 17 april 1640 voltrokken in de Nieuwe Kerk. Voorzover bekend zijn uit de echtverbintenis acht kinderen geboren, die allen in de Oude Kerk de doop ontvingen.<sup>9</sup> Ten minste drie van hen overleden op zeer jonge leeftijd.

Op 4 augustus 1640 werd Matthijsz lid van het boekdrukkersgilde, op 21 augustus poorter van de stad Amsterdam. Inmiddels was hij verhuisd naar een pand aan de noordzijde van de Stoofsteeg, waar hij tot zijn dood in 1684 zijn werkplaats en boekwinkel had. De eerste jaren noemde hij de winkel 'In de boeck-druckerye'. Vanaf 1647 heette het bedrijfje 'In 't Musyc-boeck' en gebruikte Matthijsz als motto de spreuk 'Musica dīs curae est' ('Muziek ligt de goden na aan het hart').<sup>10</sup> Het wijst erop dat hij het uitgeven en drukken van muziek als een kernactiviteit begon te beschouwen. Toch publiceerde hij ook andere werken. Rudolf Rasch heeft bijna zeventig niet-muzikale titels kunnen traceren, variërend van toneelwerken (Vondel, Hooft en anderen) tot medische en historische geschriften, van boeken voor de Latijnse school tot publicaties van de VOC. Het aantal overgeleverde muziekdrukken bedraagt 48.<sup>11</sup>

<sup>4</sup> Harderwijk, GA, inv.nr. 903, *Rekeningen van ontvangers der tertiën van de vicarieën behorende tot de kerk van Harderwijk, 1605-1647*.

<sup>5</sup> Harderwijk, GA, inv.nr. 893, *Waarschuwing aan Mathijs Pouwelszoon tot betaling van f. 250,- voor tertiën van de pachtgelden, 23 september 1639*.

<sup>6</sup> Harderwijk, GA, *Resolutieboek 5*, fol. 94.

<sup>7</sup> Matthijs Pouwelsen hertrouwde op 25 november 1627 met Bette Gerrits. Op 25 mei 1632 trad hij voor de derde keer in het huwelijk, toen met Lumme Everts. Harderwijk, GA, *Trouwboek 1591-1649*.

<sup>8</sup> Zie 3.3.

<sup>9</sup> Petrus (I) (1641), Thomas (1642), Aeltje (I) (1644), Pieter (II) (1645), Pieter (III) (1647), Aeltje (II) (1649), Maria (1652) en Sara (1656).

<sup>10</sup> Eerder hanteerde hij de verwante spreuk 'Musica tollit curas'. Deze is te vinden op de opdrachtpagina van *Der Goden Fluit-hemel*.

<sup>11</sup> Rasch 1974.



De vroegste hiervan vervaardigde hij in opdracht van anderen.<sup>12</sup> *Der Goden Fluit-hemel* en Van Eycks *Euterpe oft Speel-goddinne* zijn vermoedelijk de eerste muziekgaven geweest die Matthijsz uit eigen naam heeft gepubliceerd.<sup>13</sup> Dit kan verklaren waarom hij pas in een later stadium, vanaf 1647, zijn winkel 'In 't Musyc-boeck' is gaan noemen: zijn naam als zelfstandig muziekgavegever heeft hij niet eerder dan na verloop van jaren gevestigd. In zijn boekwinkel verkocht hij overigens ook muziekgaven van anderen.<sup>14</sup>

Paulus Matthijsz overleed in 1684, op 5 december van dat jaar werd hij in de Zuiderkerk van Amsterdam ter aarde besteld. Zijn echtgenote Elisabeth was hem elf jaar eerder voorgedaan. Bij zijn dood waren nog twee dochters in leven, Aeltje (II) en Maria, beiden ongetrouwd. Zij zouden het bedrijf als erfgenamen voortzetten.

### 10.1.2. Solowerken

Titel	Bron	Foliëring
Courante Monsieur	DGF	17a
Kits Allemande	DGF	18a
[Naamloos werk]	DGF	26a

Vijf stukken in *Der Goden Fluit-hemel* dragen de initialen 'P.M.' als auteursnaam, waaronder drie eenstemmige variatiewerken. Het lijkt geen twijfel dat de letters voor Paulus Matthijsz staan. Ook op andere plaatsen is zijn naam door initialen vervangen. We zagen bijvoorbeeld hoe 't *Uitnemend Kabinet I* in 1646 werd voorafgegaan door een gedicht van du Rieu 'op 't Cabinet van P.M.' In 1649 was de *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit* met 'P.M.' ondertekend.

Bescheidenheid zal hem ertoe hebben gebracht zijn naam verkort weer te geven.<sup>15</sup> Paulus Matthijsz was drukker van professie, geen musicus. Volgens de titelpagina van de *Fluit-hemel* was de muziek 'door veel vermaarde Musicyns tot de Fluit en allerley Blaas- en Speel-tuygh' gesteld. Mogelijk wilde hij zichzelf niet opzichtig tot deze categorie rekenen.

Paulus Matthijsz zal als een van de eersten de blokfluitvarianties van Jacob van Eyck onder ogen hebben gekregen, toen deze nog in manuscript verkeerden. Is dit wellicht een bron van inspiratie geweest om zelf variaties te gaan componeren? Waarschijnlijk niet. Uit de composities van Matthijsz spreekt een handigheid die wijst op ervaring. Ze zijn bovendien het werk van een onafhankelijke geest, die vrij omsprong met de thema's en in het 'breken' andere gewoonten hanteerde dan Jacob van Eyck.

<sup>12</sup> Zie 3.1.

<sup>13</sup> Op de boekenbeurzen van Frankfurt en Leipzig werden in 1646 geen andere muziektitels uit Matthijsz' fonds aangeboden dan de *Fluit-hemel*, 't *Uitnemend Kabinet I*, *Euterpe I* en *Der Fluyten Lust-hof II*. Zie Göhler 1902.

<sup>14</sup> In de jaren '70 en '80 van de zeventiende eeuw waren bij hem instrumentale werken te koop van de Delftse beiaardier Dirck Scholl, getuige advertenties in de *Oprechte Haerlemse Courant*. Zie Meilink-Hoedemaker 1985: 228-229. Ook waren sonates van Giovanni Battista Vitali en werken van Jean-Baptiste Lully bij Matthijsz verkrijgbaar. Rasch 1974: 98.

<sup>15</sup> In een van zijn duetten noemt Matthijsz zich 'v.H.', wat mogelijk staat voor 'Van Harderwijk'. Zie 8.6.8.



Zijn ‘Courante Monsieur’ bestaat uit een thema (twee herhaalde secties) met één congruente variatie. De weergave van het thema getuigt van een muzikanteske instelling: in maat 6, de laatste maat van de eerste sectie, is de g" gebroken in een snelle dalende toonladder die op g' uitkomt. In modo 2 reserveerde Matthijsz dit effect voor de allerlaatste maat (m. 14). (vb. 253)

VOORBEELD 253 Paulus Matthijsz, ‘Courante Monsieur’

Thema

Modo 2

Wanneer een beginnend variatiecomponist zijn eerste pogingen tot ‘breken’ onderneemt, zou men een angstvallig vastklampen aan het thema verwachten. Paulus Matthijsz doet dit niet. Het duidelijkst wordt zijn eigenzinnigheid in de behandeling van de laatste drie maten. Het lijkt wel of Matthijsz het thema een tegenstem geeft, in plaats van de noten op een traditionele manier te breken. (vb. 253) Berekenend gaat hij ook te werk in maat 3. In de variatie zijn de drie lineair stijgende achtste noten uit het thema een terts omlaag getransponeerd, de achtste noten e" f" g" worden pas bereikt als deze in het thema al voorbij zijn. (vb. 254)





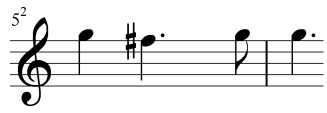







VOORBEELD 254 Matthijsz, ‘Courante Monsieur’

Thema

Modo 2

Niet altijd is hij zo origineel. Bij het breken in een ternaire maatsoort toont Matthijsz een voorliefde voor specifieke figuren die zo dominant aanwezig zijn dat ze als een vingerafdruk van zijn kunst kunnen gelden. Waar het thema een gepunteerde kwart geeft, gevolgd door een achtste, breekt hij deze bij voorkeur in achtsten volgens een patroon van afspringende wisselnoten (*cambiata*). De achtste noot van het thema maakt daarbij steeds plaats voor een achtste van een andere toonhoogte. Voorbeeld 254 gaf er in zekere zin al een demonstratie van (tweede helft maat 3). In dit korte variatiewerk komt deze manier van breken op nog zes andere plaatsen voor. (vb. 255)

## VOORBEELD 255 Matthijsz, 'Courante Monsieur'

Thema	→	Modo 2
		
		
		
		
		
		

Hierin onderscheidt Matthijsz zich van Jacob van Eyck, die deze wijze van figureren slechts één keer heeft toegepast ('Lavolette' [NVE 133], modo 3, m. 13). Als de Utrechtse componist in een ternaire maatsoort de gepuncteerde kwart in drie achtsten brak, had hij de gewoonte een uitstapje te maken naar de boven- of ondersecunde (afhankelijk van het vervolg) en weer naar de hoofdnoot terug te keren. De achtste noot uit het thema bleef dan ongewijzigd. Paulus Matthijsz laat deze manier van figureren zien in de eerste helft van maat 1.

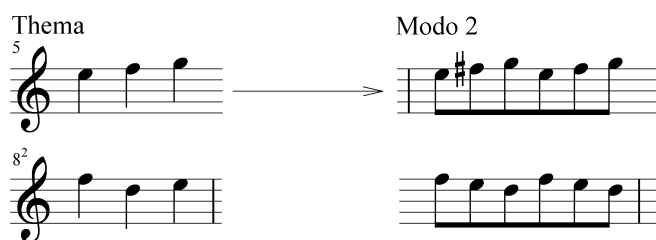
Er is nog een ander type figuratie dat meer dan eens voorkomt in deze 'Courante Monsieur' terwijl het in de werken van Van Eyck ontbreekt. In de eerste helft van maat 5 bevat het thema de kwartnoten e" f" g". De variatie geeft deze proportioneel versneld, als achtsten dus, en vervolgens herhaald (men merke op dat de f" van het thema in de variatie een fis" is).<sup>16</sup> (vb. 256) Iets soortgelijks doet zich voor in de tweede helft van maat 8. Daar heeft het thema de kwartnoten f" d" e". Hier vindt ook de proportionele versnelling plaats, maar de toonvolgorde is omgebogen tot de lineair dalende reeks f" e" d". (vb. 256)

Dat Paulus Matthijsz een variatie heeft gecomponeerd op 'Kits Allemande', is interessant omdat Van Eyck op hetzelfde thema heeft gevarieerd (NVE 77). Dit biedt gelegenheid tot een vergelijking. Het thema bestaat uit drie herhaalde secties, waarvan de middelste naar de 'dominant' moduleert. De melodie is van Engelse oorsprong, hoewel Engelse bronnen ontbreken.<sup>17</sup> De vroegste Nederlandse bron is de *Friesche Lust-hof* (1621) van de Engelsman Jan Starter. Hij geeft de melodie in de toonsoort g mineur, evenals Adriaen Valerius vijf jaar later in zijn *Nederlandsche gedenck-clanck*. Van Eycks variatiewerk heeft de toonsoort d mineur, en is – zoals

<sup>16</sup> Dit type figuratie gebruikte Van Eyck wel in een vierkwartsmaat, echter niet als een proportionele versnelling met verdubbeling. Hij paste de figuur vooral toe in psalmvariaties, bij het breken van een hele noot in een kwart, gevolgd door zes achtsten. Zie vb. 103, p. 253.

<sup>17</sup> Van Baak Griffioen 1991: 192-195.

## VOORBEELD 256 Matthijsz, ‘Courante Monsieur’



Van Baak Griffioen opmerkt – ‘set uncommonly high in the recorder’s range.’<sup>18</sup> De drie opeenvolgende kwartnoten c''' in maat 19 zullen veel blokfluitisten hem niet in dank afnemen. Paulus Matthijsz koos een lagere zetting, in a mineur. In dit specifieke geval moet hij wel onafhankelijk van Jacob van Eyck zijn geweest: Van Eycks variatiewerk verscheen voor het eerst in 1649, vijf jaar na de publicatie van de *Fluit-hemel*.

In zijn weergave van het thema laat Matthijsz beduidend meer elementen van variatie toe dan Van Eyck deed. Vergelijken we bijvoorbeeld de laatste drie maten van de eerste sectie, dan blijft Van Eyck dicht bij de vocale versies, terwijl Matthijsz de gepunteerde kwart van maat 6 al volgens zijn favoriete *cambiata*-manier breekt. In maat 7 schudt hij goedgeluimd vier zestienden uit de mouw. (vb. 257)

In de laatste sectie is Van Eycks thema liedachtiger dan dat van Matthijsz, die zich hier op uitgebreide schaal van de *figura suspirans* bedient. Het heeft er alle schijn van dat laatstgenoemde zich al heeft willen voorbereiden op de dialogiserende componeerwijze die hij in zijn variatie toepaste. (vgl. vb. 258b-c)

## VOORBEELD 257 ‘Kits Al[le]mande’, einde van de eerste sectie

a. Starter (1621) / Valerius (1626) [g mineur]



b. Matthijsz (1644) [a mineur]



c. Van Eyck (1649) [d mineur]



<sup>18</sup> Van Baak Griffioen 1991: 193.

## VOORBEELD 258 'Kits Al[le]mande', begin van de derde sectie

## a. Van Eyck, thema




## b. Mattheijsz, thema



## c. Mattheijsz, Modo 2



Mattheijsz' eerste en enige variatie (modo 2) is doorgecomponeerd. Een thema met doorgecomponeerde modo 2 was in Van Eycks oeuvre een apart type compositie in een bloemrijke stijl en met een aantal herkenbare elementen.<sup>19</sup> De modo 2 van Mattheijsz oogt als een regulier product van het brekingsprincipe. Het procédé wordt op een mechanische manier toegepast, veel verbeeldingskracht is er niet aan te pas gekomen. Ditzelfde geldt overigens voor Jacob van Eycks variaties op deze melodie. Vergelijken we het begin van hun beider modo 2, dan doen zij behoudens een enkele uitzondering exact hetzelfde. (vgl. vb. 259a-b) Mattheijsz schakelt na de puntering van maat 1 over op achtsten, maar mogelijk ging hij ervan uit dat de uitvoerende zou begrijpen dat het gepunteerde ritme moest worden voortgezet. Deze suggestie wordt gevoed door de vaststelling dat hij op de laatste kwart van maat 7 weer bij puntering uitkomt.

Bij Van Eyck staat de gehele modo 2 in het teken van puntering, Mattheijsz kiest voor doorcomponeren en laat de reprise van de A-sectie beginnen met overwegend zestienden. Halverwege, na vier maten, schakelt hij over op het ritme  (*figura corta*) met een spel van wisselnoten. Waar Van Eyck zich in een dergelijke context van dit ritme bedient, is de wisselnoot (eerste zestiende) gewoonlijk een boven- of ondersecunde, zo ook in de beginmaten van zijn modo 3. Mattheijsz kiest voor een meer harmonisch georiënteerde manier van breken en bepaalt zich tot de boventerts, wat bij Van Eyck niet voorkomt.<sup>20</sup>

De eerste verschijning van de B-sectie heeft hetzelfde ritme als basis, waardoor A'' en B' nauw bij elkaar aansluiten. (Op de vierde kwart van de maten 17-19 is de *figura corta* geïnverteerd.) De reprise (B'') bestaat vrijwel geheel uit zestiende noten.

<sup>19</sup> Zie 4.5.4.2 en 6.2.1.

<sup>20</sup> Wel verbindt Van Eyck in dit ritme incidenteel de onderterts aan de hoofdnoot. Zie 'Philis quam Philander tegen' [NVE 39], modo 3, mm. 9-10 en de tweede 'Lanterlu' [NVE 125], modo 5, m. 11.

## VOORBEELD 259 'Kits Al[le]mande', begin van modo 2

a. Matthijsz



b. Van Eyck



Aan de eerste verschijning van derde sectie (C') koppelde Matthijsz een dialogiserend spel, zoals weergegeven in voorbeeld 260a. Jacob van Eyck zou enkele jaren later in zijn modo 2 iets soortgelijks doen, al koos hij voor een eenvoudiger methode van octaafecho's. De versie van Paulus Matthijsz klinkt minder alledaags: bij hem wijst de 'lage stem' niet terug maar vooruit. (vgl. vb. 260a-b)

## VOORBEELD 260 'Kits Al[le]mande', begin van de derde sectie

a. Matthijsz, Modo 2



b. Van Eyck, Modo 2



In de reprise (C''; mm. 37 e.v.) laat Matthijsz toonladders neer van zestiende noten op de plaatsen waar zijn thema een halve noot geeft, gevolgd door een achtste rust. De liefde voor dalende toonladders viel al op in 'Courante Monsieur'. In modo 2 van 'Kits Allemande' kwamen dalende toonladders ook al voor in de maten 22 en 28.

Het derde variatiewerk van Paulus Matthijsz dat in *Der Goden Fluit-hemel* is overgeleverd, is vermoedelijk uit onvoorziene omstandigheden geboren. Het maakt onderdeel uit van het laatste dubbelfolio. In het vorige hoofdstuk hebben we een verklaring gezocht waarom dit losse, niet van een regulier katern deel uitmakende



dubbelfolio is toegevoegd.<sup>21</sup> Als bij de bespreking van de anonieme werken ‘Stemme Nova’ van fol. 25a (einde van katern D) ter sprake komt, zullen we een extra argument vinden om te betogen dat de *Fluit-hemel* aanvankelijk zonder het afsluitende dubbelfolio bedoeld was.<sup>22</sup>

Matthijsz’ laatste solowerk heeft alle kenmerken van een haastig gedane toevoeging. Het staat niet in de inhoudsopgave, draagt zelfs geen titel. Mogelijk heeft de uitgever/componist het themaatje zelf bedacht.<sup>23</sup> In alle eenvoud lijkt het voor sequens- en clichématig figureren geboren. (vb. 261) Zo heeft Matthijsz ook gehandeld. Eenvoudiger zijn twee bladzijden niet vol te krijgen. Het thema bestaat uit twee herhaalde secties. In modo 1 zijn de reprises onmiddellijk van figuraties voorzien, voornamelijk bestaande uit gebroken drieklanken, in achtste noten gevat. Dan volgen nog een modo 2 en 3, beide doorgecomponeerd.

VOORBEELD 261 Matthijsz, [naamloos werk], thema



In *Der Fluyten Lust-hof* komt doorcomponeren op deze schaal niet voor. Het enige werk waarin Van Eyck deze vorm van doorcomponeren hanteert, met geornamenteerde reprises in modo 1, is de eerste ‘Lanterlu’ [NVE 30]. Deze reikt niet verder dan tot modo 2. In wezen heeft Matthijsz vijf variaties moeten componeren. Als tussenstap in het proces van breken heeft hij in modo 3 gebruikgemaakt van triolen, zoals Van Eyck heeft gedaan in ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49]. Ter illustratie van de clichématige manier waarop Matthijsz te werk is gegaan, zijn in voorbeeld 262 de figuraties weergegeven die hij op de eerste twee maten van het thema heeft gebouwd.

Verschillende werken in *Der Goden Fluit-hemel* zijn anoniem overgeleverd. Er dient rekening mee te worden gehouden dat een deel hiervan eveneens door Paulus Matthijsz kan zijn gecomponeerd. Als redacteur/uitgever vergaarde hij de composities immers zelf. Hoe waarschijnlijk is het dat hij werken verzamelde waarvan hij niet wist wie de componist was? Bij de bespreking van de anonieme werken zal deze kwestie nader aan de orde komen.

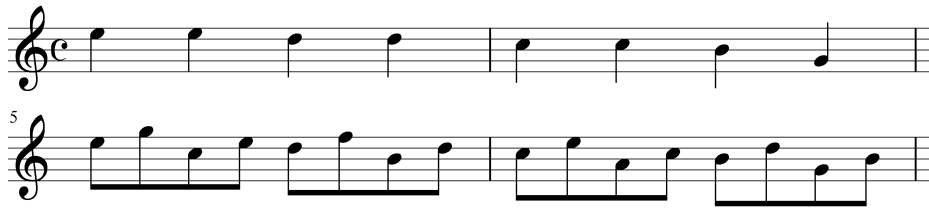
<sup>21</sup> 9.2.

<sup>22</sup> 10.6.

<sup>23</sup> Stilistische verwantschap is er niettemin met het Franse repertoire van de *airs pour boire et pour danser*. Zie 4.4.4 en 10.3.2.

## VOORBEELD 262 Matthijsz, [naamloos werk], eerste twee maten met de brekingen

## Modo 1



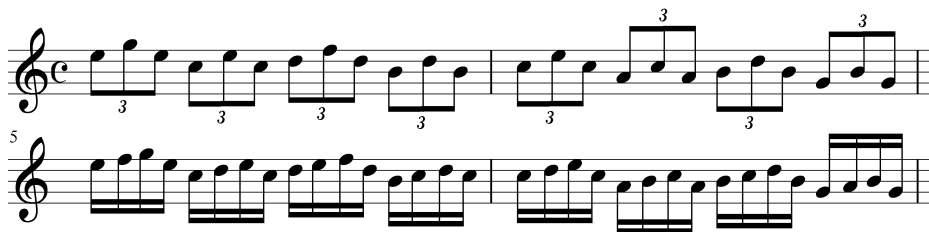
Musical notation for Modo 1, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has four quarter notes (G4, A4, B4, C5), and the second measure has four quarter notes (B4, A4, G4, F4). The bottom staff is also in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4), and the second measure has a sequence of eighth notes (F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4). A '5' is written above the first note of the second measure.

## Modo 2



Musical notation for Modo 2, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4), and the second measure has eighth notes (F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4). The bottom staff is also in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4), and the second measure has a sequence of eighth notes (F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4). A '5' is written above the first note of the second measure.

## Modo 3



Musical notation for Modo 3, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4) with a '3' above the first three notes, and the second measure has eighth notes (F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4) with a '3' above the last three notes. The bottom staff is also in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4), and the second measure has a sequence of eighth notes (F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4). A '5' is written above the first note of the second measure.

## 10.2. Jacob van Noordt

### 10.2.1. Leven

Van de Amsterdamse organist en beiaardier Jacob van Noordt valt met zekerheid te zeggen dat hij de handfluit heeft bespeeld, naar het zich laat aanzien op een professioneel niveau.<sup>24</sup> In een lofdicht ‘Op ’t Klokkespel van Mr. Jacob van Oort’ [sic], geschreven door Joan Dullaert en verschenen in de *Bloemkrans van verscheiden gedichten* (1659), verwijzen de eerste regels direct naar zijn fluitspel:<sup>25</sup>

O Jakob, die d’Ivoren fluit  
 Alleen niet streelt, bekranst met Palmen,  
 Maar in Gods Kerk het schel geluit  
 Van ’t orgel blaast met hooge galmen.  
 Gij blaakt mijn Geest met ziel-vermaak,  
 Wanneer gij van de Beurs haar toren,  
 Uw Klokke-spel, met hemel-smaak  
 Aan d’Amsteldamse Jeugd laat hooren.  
 Al d’Englen uit het hemel-pleijn,  
 Al d’overheldre Nachtegalen,  
 Die in ’t vermaaklijk Tempe zijn,  
 In d’Amstel-linden komen dalen.  
 Gij maakt haar, door het zoet geluit  
 Van uwe Klokk’ en Orgel-pijpen,  
 En uwe schelle Ivoren-fluit,  
 Zoo tam dat ijder haar zouw grijpen.  
 [...]

Dullaert introduceert de nachtegaal, net als Thomas Asselijn deed in zijn aan Jacob van Eyck gewijde gedicht dat in 1646 aan het eerste deel van *Der Fluyten Lust-hof* voorafging. Deze keer houden de diertjes zich niet op in de Utrechtse bossen maar in de ‘Amstel-linden’. Het lijkt geen twijfel dat Dullaert zich door het voorbeeld van Asselijn heeft laten leiden, gezien de treffende overeenkomsten in hun woordkeuze:<sup>26</sup>

Asselijn, 1646:

[...]  
 Dien hij op het zoet geluit  
 Van zyn Klok en Orgel pypen  
 Lockt, dat hy ze schier zou grypen.  
 [...]

Dullaert, 1659:

[...]  
 Gij maakt haar, door het zoet geluit  
 Van uwe Klokk’ en Orgelpijpen,  
 En uwe schelle Ivoren-fluit,  
 Zoo tam dat ijder haar zouw grijpen.  
 [...]

<sup>24</sup> In de drukken van Paulus Matthijsz komt behalve de schrijfwijze ‘van Noordt’ ook ‘van Noort’ voor. In archiefbronnen zijn nog andere schrijfwijzen te vinden, waaronder ‘van Oort’ en ‘van Noord’. Zelf wilde de componist ‘van Noordt’ heten, zoals onder meer blijkt uit zijn ondertekening van de ondertrouwakte. Voor een facsimile van deze akte, zie Giskes 1989: 104.

<sup>25</sup> Volledige tekst in Appendix C.2.

<sup>26</sup> Het gedicht van Asselijn uit 1646 verscheen in 1659 in dezelfde *Bloemkrans van verscheiden gedichten*.



Jacob van Noordt en zijn oudere collega Jacob van Eyck hebben elkaar overigens gekend. Samen keurden zij in juni 1655 het nieuwe orgel dat Hans Wolff Schonat had gebouwd voor de Nieuwe Kerk in Amsterdam.<sup>27</sup>

Uit het gedicht van Dullaert kan worden afgeleid dat Jacob van Noordt zijn fluitspel in het openbaar ten gehore heeft gebracht, maar bijzonderheden hieromtrent ontbreken. Het is interessant dat de dichter tot tweemaal toe vermeldt dat de Amsterdamse meester een instrument bespeelde dat van ivoor was gemaakt. Hij beschikte over een groot aantal fluiten, zoals we nog zullen zien.

Aan het muzikantengeslacht Van Noordt zijn verschillende studies gewijd. Johan Giskes publiceerde in 1989 een gedetailleerd artikel over Jacob van Noordt, Rein Verhagen in hetzelfde jaar een boek over de organist Sybrandus van Noordt, een van Jacobs kinderen.<sup>28</sup> De biografische gegevens die in dit hoofdstuk worden gepresenteerd, zijn hoofdzakelijk aan deze twee publicaties ontleend. Beide auteurs hebben de compositorische nalatenschap wel gesignaleerd, maar deze niet gedetailleerd besproken.<sup>29</sup>

Jacob van Noordt werd geboren uit het huwelijk tussen Sybrand van Noordt senior en Jannitgen Jacobs.<sup>30</sup> Jacob was de oudste van hun vier zonen. Sybrand had het beroep van schoolmeester en was tevens beiaardier van de belangrijkste vijf torens van Amsterdam. Behalve Jacob zou ook zijn tweede zoon, Anthoni, musicus worden. Hij was organist van de Nieuwezijds Kapel (1652-1664), later van de Nieuwe Kerk (1664-1673) en publiceerde in 1659 een *Tabulatuur-boeck van psalmen en fantasyen*. De derde zoon, Johannes, was kunstschilder. De jongste heette Lucas en was predikant.

Over het geboortjaar van Jacob bestaat enige onduidelijkheid. Toen hij op 3 januari 1648 in ondertrouw ging met Elsje Corver, deelde hij mee 28 jaar oud te zijn. Dit zou betekenen dat hij omstreeks 1619 werd geboren. Het vermoeden bestaat echter dat Jacob gesjoemeld heeft met zijn leeftijd, mogelijk omdat zijn bruid aanzienlijk jonger was. Op 20 juni 1641, een half jaar na het overlijden van zijn moeder Jannitgen Jacobs, maakte het inbrenregister van de Weeskamer melding van drie onmondige zoons in het gezin, te weten Anthoni, Johannes (Joan) en Lucas.<sup>31</sup> Jacob werd aangeduid als ‘mondige broeder’. De meerderjarigheid ging destijds in op de leeftijd van 25 jaar, tenzij eerder een verzoekschrift van ‘venia ætatis’ werd ingediend. Aangezien zo’n verzoekschrift ontbreekt, mag worden aangenomen dat Jacob in 1641 ten minste 25 jaar oud is geweest. Derhalve is zijn geboortjaar omstreeks 1616 te plaatsen.

Jacob zal het beiaardspel van zijn vader hebben geleerd. Of dit ook heeft gegolden voor zijn opleiding tot organist, is minder evident. Van Sybrand is niet bekend of hij orgel speelde. Verhagen spreekt de mogelijkheid uit dat Jacob en Anthoni dit onderricht hebben gekregen van de organist van de Oude Kerk, Dirck Sweelinck,

---

<sup>27</sup> Zie 2.16.

<sup>28</sup> Giskes 1989; Verhagen 1989.

<sup>29</sup> Giskes schrijft: ‘Enkele karakteristieke kenmerken zijn in deze muziekstukjes aan te wijzen: enerzijds een zekere clichématige gebondenheid die zich openbaart in veel lange sequensen, toonherhalingen en weinig flexibele motiefuitwerkingen en anderzijds speelse elementen: echoachtige herhalingen in boven- en onderoctaaf, ruimtelijk werkende grote sprongen, virtuositeit en een neiging tot pseudo-polyfonie. Muzikaal staan zij, met uitzondering van de variaties op Malle Symes, achter bij vele andere composities in *’t Uitnement Kabinet*.’ Giskes 1989: 102.

<sup>30</sup> Omtrent de gezinssamenstelling, zie Verhagen 1989: 26-30.

<sup>31</sup> Giskes 1989: 84 en 116 (noot 6); Verhagen 1989: 35 (noot 3).



zoon van de illustere Jan Pieterszoon.<sup>32</sup> Jacob van Noordt heeft de Sweelincks goed gekend. In 1644 leende hij van de gebroeders Dirck, IJsbrand en Jan Sweelinck het aanzienlijke bedrag van zeshonderd gulden.<sup>33</sup> Later zou Jacob van Noordt de opvolger zijn van Dirck Sweelinck als organist van de Oude Kerk. Zulke ambten gingen vaak over van leraar op leerling.<sup>34</sup>

Zijn eerste aanstelling kreeg Jacob van Noordt in Arnhem, als organist van de Eusebiuskerk.<sup>35</sup> Op 5 december 1636 had het stadsbestuur Willem Claeszoon Pronck uit Amsterdam in deze functie benoemd, na een proefspel.<sup>36</sup> Bepaald werd dat hij niet alleen na de predicaties zou spelen, maar ook tijdens de dienst het psalmgezag zou begeleiden. Ook werd hij gehouden in de wintermaanden 's avonds orgelbespelingen te verzorgen. Zijn salaris werd vastgesteld op 350 gulden per jaar, 200 gulden meer dan zijn voorganger Johan Morleth had verdiend. Nog diezelfde maand, voordat Pronck in Arnhem arriveerde, overleed hij plotseling. Al op 21 december kon een nieuwe benoeming worden bekendgemaakt, en wel die van Jacob van Noordt.<sup>37</sup> Vermoedelijk had hij aan het eerdere proefspel deelgenomen en was hij toen als tweede geëindigd. Van Noordt werd aangenomen op dezelfde condities.

Hij zou maar korte tijd blijven. Op 15 juni 1640 werd na enkele proefspelen Nicolaes Steenwijck in zijn plaats benoemd.<sup>38</sup> Steenwijck moest zich voor de periode van zes jaar aan de stad verbinden, een bepaling waaruit wel blijkt dat Jacob van Noordt zelf het initiatief had genomen om te vertrekken. Men had hem kennelijk met lede ogen zien gaan. In 1640 ontving Van Noordt nog 21 gulden voor drie jaar kledij.<sup>39</sup>

De vraag dringt zich op: waar ging hij heen? Het antwoord moet waarschijnlijk in zijn geboortestad Amsterdam worden gezocht. Daar was op 13 mei 1639 de organist Willem Jansz Lossy ten grave gedragen in de Nieuwe Kerk.<sup>40</sup> Meer dan dertig jaar had hij in deze kerk het orgel bespeeld. Willem Jansz werd opgevolgd door zijn zoon Nicolaes Willemsz Lossy, die organist was van de Nieuwezijds Kapel. In deze kapel kwam dus een plaats vacant. Toen Jacob van Noordt in 1648 trouwde, was hij er organist. Vermoedelijk verwierf hij deze positie reeds na het vertrek van Nicolaes Lossy.<sup>41</sup> Het moet wel een aderlating voor Van Noordt zijn geweest. Een organist van de Nieuwezijds Kapel verdiende 200 gulden per jaar, amper meer dan de helft van de 350 gulden die het ambt aan de Eusebiuskerk opleverde.<sup>42</sup> Van Noordt zal zijn redenen hebben gehad.

---

<sup>32</sup> Verhagen 1989: 26.

<sup>33</sup> Giskes 1989: 107; Verhagen 1989: 26.

<sup>34</sup> Toen in 1621 Jan Pieterszoon Sweelinck overleed, werden pogingen ondernomen om diens voormalige leerling Pieter de Vois tot organist van de Oude Kerk te benoemen. Toen deze niet geïnteresseerd bleek, werd Sweelincks zoon Dirck benoemd. Zie verder 10.4.1.

<sup>35</sup> Dit gegeven staat niet in Giskes 1989 en Verhagen 1989. Met dank aan Rudolf Rasch, die mij attendeerde op een doctoraalscriptie van Sandra Minderhoud, *Het Sint-Caecilia-Concert te Arnhem, 1591-1795* (Utrecht, 1997), waarin deze informatie is opgenomen.

<sup>36</sup> Arnhem, GA, Oud Archief, inv.nr. 15, *Raetsignaat 1633-1637*, fol. 279r (5 december 1636).

<sup>37</sup> Arnhem, GA, Oud Archief, inv.nr. 15, *Raetsignaat 1633-1637*, fol. 282v (21 december 1636).

<sup>38</sup> Arnhem, GA, Oud Archief, inv.nr. 15, *Raetsignaat 1637-1641*, fol. 246r.

<sup>39</sup> Arnhem, GA, Oud Archief, inv.nr. 1307, *Stadsrekeningen Agatha 1640 – Agatha 1641*, fol. 53v.

<sup>40</sup> Giskes 1989: 95-96.

<sup>41</sup> Deze suggestie werd reeds aangereikt door Giskes 1989: 96. Een proces van proefspelen kan de tussenruimte van enkele maanden verklaren die liggen tussen de dood van Willem Jansz Lossy en Jacob van Noordts vertrek uit Arnhem.

<sup>42</sup> Giskes 1989: 96.



Jacob van Noordts huwelijk met Elsje Corver, een ‘paaps’ meisje, wekte enige beroering in gereformeerde kring.<sup>43</sup> Het huwelijk werd afgekondigd vanaf de pui van het stadhuis, een kerkelijke inzegening zat er niet in. De kerkenraad besloot zich er flink mee te bemoeien. Weliswaar verklaarde Van Noordt dat hij niet in de katholieke kerk zou trouwen, maar wie garandeerde dat hij zulks al niet had gedaan? Pas aan de derde oproep om voor de kerkenraad te verschijnen, gaf hij gehoor. Dat was op 6 februari 1648, terwijl het burgerhuwelijk al op 19 januari was voltrokken. Voor straf werd de organist als kerkelijk lidmaat voor één keer buitengesloten van het Heilig Avondmaal. Na een gesprek met de predikant en een ouderling was de lucht geklaard. Later zou ook Elsje lidmaat worden. Veel te klagen had de kerkenraad dus niet.

Tot zijn trouwen woonde Jacob van Noordt in de Nieuwe Doelenstraat. Zijn echtgenote Elsje, geboren in een welvarend zeepziedersgezin, was zo vermogend dat zij behalve een uitzet ook twee huizen inbracht, gelegen op de Oudezijds Voorburgwal, hoek Lange Niezel. Ze vormden het vaderlijk erfdeel. Het jonge paar betrok een van deze panden: het huis waar het bord ‘de Vergulde Bomen’ uithing. Tegenwoordig heeft het huisnummer 50 (Oudezijds Voorburgwal).<sup>44</sup> Hetzelfde jaar nog werd een eerste kind geboren, Johanna.<sup>45</sup> In 1651 moesten Jacob en Elsje een jong gestorven kind naar het graf brengen in de Nieuwe Kerk, het volgende jaar een tweede kind.

Eind 1652 kon Jacob van Noordt het organistenambt aan de Nieuwezijds Kapel verruilen voor dezelfde functie aan de Oude Kerk, waar de Sweelincks meer dan een halve eeuw de orgels hadden geregeerd. De wisseling bracht een belangrijke salarisverhoging met zich mee, zelfs meer dan een verdrievoudiging. De positie was vacant geraakt doordat op 17 september 1652 Dirck Sweelinck was overleden. De honneurs werden enige weken waargenomen door diens broer IJsbrand, maar uiteindelijk was het Jacob van Noordt die tot opvolger werd benoemd.

Tot de emolumenten behoorde de huurvrije bewoning van een huis aan de Koestraat, waar vanaf 1603 de Sweelincks woonden.<sup>46</sup> Het huis was onderdeel van het voormalige Bethaniënklooster. Van Noordt besloot van de bewoning af te zien omdat hij een riant onderkomen aan de Oudezijds Voorburgwal bezat. Dat huis had vijf kamers, een kantoor, een keuken en bijkeuken, twee kelders, een zolder en nog een vliering.<sup>47</sup> De twee jongere broers van Dirck Sweelinck, Jan en IJsbrand, kregen van de burgemeesters toestemming in het huis aan de Koestraat te blijven wonen. Voor Van Noordt betekende het wel een derving van inkomsten. Bij verhuizing had hij immers zijn eigen woning kunnen verhuren. Hij wist de stadsoverheid ertoe te bewegen zijn traktement met fl. 150,- per jaar te verhogen ‘voor ’t missen van de woninge in de Koestraat’.<sup>48</sup>

Als organist van de Oude Kerk genoot Jacob van Noordt het aanzienlijke salaris van fl. 710,- per jaar. De kerkmeesters betaalden fl. 360,-, de stad Amsterdam fl. 200,- (op voorwaarde dat hij het stadsclavecimbel onderhield), en dan was er nog de huurvergoeding. Verder was Van Noordt nog werkzaam als wijnroeier en bierhandelaar.<sup>49</sup> Alles bij elkaar genoot hij een meer dan redelijk salaris. Ter

<sup>43</sup> Deze geschiedenis wordt beschreven in Giskes 1989: 87-88.

<sup>44</sup> Het andere huis, tegenwoordig nummer 48, heette ‘de Bonte Olyphant’. Zie Verhagen 1989: 26, 41 en 47 (noot 1); Giskes 1989: 91-92.

<sup>45</sup> Zij zou in de zomer van 1665 in het huwelijk treden met Dirck Scholl, organist en klokkenist te Delft, en overleed een jaar later aan de pest. Zie ook Meilink-Hoedemaker 1985: 79-83.

<sup>46</sup> Giskes 1989: 96.

<sup>47</sup> Verhagen 1989: 41; Giskes 1989: 91-92.

<sup>48</sup> Verhagen 1989: 28.

<sup>49</sup> Giskes 1989: 102-106.



vergelijking: Jacob van Eyck verdiende als Utrechtse stadsbeiaardier vanaf 1645 fl. 600,- per jaar.

Van Noordt had echter een gezin te onderhouden, en Van Eyck niet. Een probleem was bovendien dat de Amsterdamse organist niet met geld kon omgaan, getuige de enorme bedragen die hij leende.<sup>50</sup> In 1644: fl. 600,- van de Sweelincks. In 1654: fl. 1200,- van Annetgen Adriaansz. In 1659: fl. 1260,- van de Amsterdamse schepen Gerard Hasselaer. In 1661: fl. 1200,- van de stadsmuzikant Anthoni Pannekoek. Het hield niet op.<sup>51</sup> Uiteindelijk, op 19 november 1671, werd Jacob van Noordt failliet verklaard. De schuld bleek te zijn opgelopen tot bijna fl. 49.000,-, ongeveer zeventig (!) jaarsalarissen. Vanwege het faillissement werd een boedelinventaris opgesteld. Het is dit document dat waardevolle mededelingen verschaft omtrent Van Noordts bezittingen, waaronder een verzameling muziekinstrumenten: vier clavecimbels, achttien 'fluyten' en een cornet. Alles werd verkocht ten behoeve van de crediteuren. Waar hij het geld aan had uitgegeven, niemand die het wist. Wel is duidelijk dat de Van Noordts op grote voet hadden geleefd. Zij gaven jaarlijks fl. 125,- uit aan twee dienstmeisjes.<sup>52</sup> En zij bezaten twee tuinen buiten de stadsmuren, aan het Hoedemakers- of Spiegelpad, waarvan er één verhuurd was.<sup>53</sup> In zijn tuinhuis had Van Noordt ook nog een clavecimbel staan. Het bezit van onroerend goed leidde uiteraard tot belastingheffing. Maar voor een schuld van fl. 49.000,- kan in dit alles geen solide verklaring worden gevonden.

De veiling van de inboedel zou bijna fl. 1900,- opbrengen, het onroerend goed bijna fl. 20.000,-. Voor de afbetaling van de schulden was het bij lange na niet genoeg. De Van Noordts gingen magere jaren tegemoet. Het faillissement leidde tot loonbeslag, het gezin moest verhuizen en Jacob diende geregeld voor de Desolate Boedelkamer te verschijnen. Aan de financiële onzekerheid kwam pas in 1676 een einde toen de commissarissen van de Boedelkamer, na eerst de preferente crediteuren hun geld te hebben uitgekeerd, aan de overige schuldeisers 6¾ % toewezen, alles bij elkaar niet meer dan fl. 2000,-. Met enkele crediteuren had Van Noordt eerder zelf al een regeling getroffen.

Ook met faillissementen bemoeide de kerkenraad zich graag. Uitsluiting van het Avondmaal was ook in dit geval een gangbare maatregel.<sup>54</sup> Elsje Corver kreeg pas op 27 juni 1675 weer toestemming aan het Avondmaal deel te nemen, op haar verzoek. Wijkouderlingen hadden positief over haar bericht.

Jacob van Noordt bleef het organistenambt tot op hoge leeftijd vervullen, zelfs actiever dan wenselijk was. Op 7 oktober 1677 bepaalde de kerkenraad dat wijkouderlingen met hem zouden spreken, omdat de organist voor aanvang van de kerkdienst geregeld zo lang speelde dat niet op tijd kon worden begonnen.<sup>55</sup> Op 22 juli 1679 werd Van Noordt op eigen verzoek emeritus verklaard, vanwege zijn ouderdom.<sup>56</sup> Zijn zoon Sybrand junior volgde hem op, maar hij ontving nog geen salaris. Jacob behield zijn traktement en de vergoeding van de huishuur tot zijn dood, wat een gebruikelijke regeling was.<sup>57</sup>

---

<sup>50</sup> De financiële perikelen en het hieruit voortvloeiende faillissement worden uitvoerig beschreven in Giskes 1989: 106-112. Zie ook Verhagen 1989: 45-46 en 51-56.

<sup>51</sup> Een lijst van schulden geeft Giskes 1989: 107-108.

<sup>52</sup> Giskes 1989: 107.

<sup>53</sup> Giskes 1989: 94; Verhagen 1989: 50 (noot 37).

<sup>54</sup> Giskes 1989: 110.

<sup>55</sup> Verhagen 1989: 55; Giskes 1989: 112.

<sup>56</sup> Verhagen 1989: 56; Giskes 1989: 90.

<sup>57</sup> Zie ook de opvolging van Jacob van Eyck door Johan Dix (2.6) en van Pieter de Vois door Steven van Eyck (10.4.1).



Sybrand betrok het huis aan het Oudekerksplein, dat de Van Noordts na het faillissement hadden bewoond. Jacob en zijn echtgenote verhuisden naar de Zeedijk. Elsje overleed vroeg in de maand december van 1680, op de leeftijd van ongeveer 51 jaar. Zij werd begraven in het familiegraf, dat zich bevond in de Heilige Kruiskapel van de Nieuwe Kerk. Jacob van Noordt reisde haar snel achterna, op de 29e van dezelfde maand overleed hij. Op 2 januari volgde de bijzetting in het graf. De minderjarige kinderen Sybrand en Cornelia deden meteen afstand van de ouderlijke boedel, wat hen vrijwaarde van verdere schuldaflossing.

### 10.2.2. Solowerken

Titel	Bron	1649	ca. 1656
Petit Branle 1	UK-II	32a	19a
Petit Branle 2	UK-II	32b	19b
Petit Branle 3	UK-II	32b-33a	19b-20a
Petit Branle 4	UK-II	33a-33b	20a-20b
Petit Branle 5	UK-II	33b	20b
Frere Frapar	UK-II	34a-34b	34a-34b
Malle Symes	UK-II	35a-35b	35a-35b
Preludium	UK-II	–	32a-32b
Repicavan	UK-II	–	33a-33b

Bij de faillietverklaring in 1671 bezat Jacob van Noordt behalve een verzameling muziekinstrumenten ook ‘verscheijde musicq boecken en boeckies’.<sup>58</sup> Tot de ‘boeckies’ zullen ongetwijfeld een of enkele exemplaren hebben behoord van *’t Uitnemend Kabinet II*, waaraan hij in twee etappes negen werken had bijgedragen. Met uitzondering van een ‘Preludium’ betreft het variatiewerken. Voor de eerste druk van 1649 voorzag hij vijf ‘Petits Branles’, ‘Frere Frapar’ en ‘Malle Symes’ van figuraties. In de tweede druk van omstreeks 1656 volgde behalve het genoemde ‘Preludium’ nog een variatie op ‘Repicavan’.

Het was niet de eerste keer dat Paulus Matthijsz ‘Petits Branles’ voor blokfluit publiceerde. In *Der Goden Fluit-hemel* kwamen de vijf branle-melodieën waarop Van Noordt varieerde ook al voor, daar als ‘Petits Brandes’.<sup>59</sup> De eerste drie kregen elk een variatie, de laatste twee bleven zonder. Een componistennaam verstreekte Matthijsz niet. Omdat in 1644 twee ‘Brandes’ zonder variatie waren gebleven, lijkt het alsof Jacob van Noordt – door nu alle vijf melodieën van figuraties te voorzien – een werk heeft overgedaan en tegelijk datgene heeft voltooid waar een voorganger niet aan toe gekomen was.

Hierbij dient te worden opgemerkt dat in totaal tien van deze ‘Petits Branles’ bestonden. Ook de reeks van Van Noordt kan derhalve als incompleet worden beschouwd. In 1649 drukte Matthijsz in *’t Uitnemend Kabinet II* alle tien melodieën met een bas, los van de vijf solovariatiewerken van Van Noordt. Bij de laatstgenoemde stukken plaatste hij de opmerking: ‘Hier kan het Laeghste-geluid, fol.

<sup>58</sup> Verhagen 1989: 41.

<sup>59</sup> Deze werken worden nader besproken in 10.6.



13 in 't Laeghste-geluid oock tegen gespeelt werden.'<sup>60</sup> Met andere woorden: Matthijsz deed voorkomen alsof de variatiewerken van Van Noordt ook met een bas konden worden gespeeld. Dit is echter niet het geval, de twee partijen botsen op diverse plaatsen. In de tweede druk van omstreeks 1656 liet Matthijsz zelfs de eerste vijf ongeornamenteerde 'Brandes' vervallen. Hij verving ze door de variatiewerken van Van Noordt, waardoor deze aan een basbegeleiding vastgeklonken kwamen te zitten. Er is reeds op gewezen dat Matthijsz een bijzondere preoccupatie had met het meerstemmig maken van oorspronkelijk eenstemmige werken.<sup>61</sup>

De oerbron van de tien 'Petits Branles' is nooit achterhaald. Waarschijnlijk stammen ze uit een verloren gegane danscollectie van Zuid-Nederlandse of Franse origine. In het zeventiende-eeuwse klavierhandschrift van Arendonk komen zettingen voor van de eerste vijf.<sup>62</sup> Opvallend is dat de toonsoorten van de individuele melodieën in alle bronnen overeenstemmen.

Van Noordt voorzag de branle-melodieën van geornamenteerde reprises, daarbij gebruikmakend van uiteenlopende notenwaarden die in een bonte afwisseling samen een gemengde stijl representeren. De figuraties leiden echter zelden tot een levendig betoog, het resultaat klinkt eerder rusteloos, stug en zwaar. De 'Petit Branle 3' is het enige werk dat hieraan ontkomt: meer dan in de omringende werken vormen de figuraties een eenheid, vloeiend en lyrisch als ze zijn.

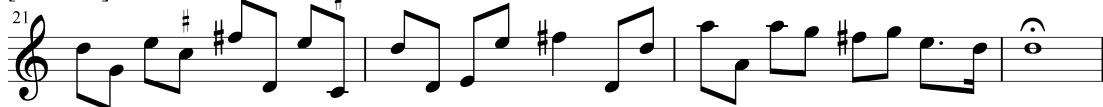
Een stilistisch kenmerk dat als een persoonlijke 'vingerafdruk' kan worden aangemerkt, is de getoonde liefde voor de octaafbreking. In het werk van Jacob van Eyck is deze figuratie eerder uitzondering dan regel. Van de 'Petits Branles' eindigen de nummers 3, 4 en 5 bijvoorbeeld met de dubbele octaafbreking d''d'd''. De frequente toepassing van grote sprongen doet soms denken aan het werk van Jacob van Eyck. Hier lijkt de beiaardpraktijk haar invloed te doen gelden. Een markant voorbeeld is de slotfrase van 'Petit Branle 2' (mm. 21-24). (vb. 263)

VOORBEELD 263 Van Noordt, 'Petit Branle 2', mm. 17-24

[Thema]



[Variatie]



'Frere Frapar' is eveneens een melodie die al in *Der Goden Fluit-hemel* voorkwam. Daar was het een duet, zonder variatie. Van Noordt gaf de melodie met enkele ritmische en melodische varianten. Hij voorzag deze wijs, die bestaat uit twee herhaalde secties, van twee congruente variaties. Modo 2 wordt gedomineerd door achtsten, modo 3 door zestiende noten.

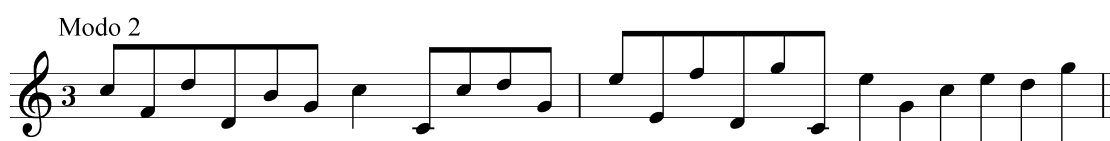
<sup>60</sup> Met 'fol. 13 in 't Laeghste-geluid' verwees hij naar het losse stemboekje waarin het 'laagste geluid' (bas of onderste melodiestem) was gedrukt.

<sup>61</sup> 8.6.8.

<sup>62</sup> *Zuid-Nederlandse klavecimbelmuziek*, Klavierboek van Arendonk, nr. 9.

Qua vorm en inhoud doet dit variatiewerk sterk denken aan Van Eyck. Toch zijn er voldoende kenmerken die voor een onderscheid zorgen. In modo 2 treedt opnieuw Van Noordts liefde voor octaafbrekking op de voorgrond, met name de combinatie dalend-stijgend, die zich in de twaalf maten negen keer openbaart.<sup>63</sup> Door de nadruk op sprongen is het figureren in deze variatie meer harmonisch dan melodisch georiënteerd. (vb. 264) Men kan zich bij de tertsen, kwarten, kwinten, sexten, octaven, decimen en duodecimen eenvoudig een klokkenklank voorstellen. In de eerste helft van maat 2 treedt registerwerking op, een spel van divergerende lijnen dat bij Van Eyck onder meer voorkomt in modo 3 van 'Prins Robberts Masco' [NVE 79] (zie vb. 38, p. 189).

VOORBEELD 264 Van Noordt, 'Frere Frapar'



Modo 3 is melodisch gestroomlijnd, al komen ook hier verschillende octaafbrekkingen voor. Net als in modo 2 manifesteren zij zich onder meer in de afsluiting van zowel de eerste als de tweede sectie (mm. 4, 12).

Interessant is de metrische ambivalentie in maat 7, waar Van Noordt ver wegrijft van het thema. (vb.265) De melodische motieven van deze maat (f-g-a, e-f-g) zijn in de variatie hooguit nog terug te vinden in de groepjes van zestiende noten (in het muziekvoorbeeld met vierkante haken weergegeven). Normaliter bevatten melodieën in zeskwartsmaat talrijke hemiolen, die bij het 'breken' de neiging vertonen als sneeuw voor de zon te verdwijnen. Op deze plaats is eerder het omgekeerde het geval: het thema bevat geen hemiolen, hier is het de variatiecomponist die ze lijkt te creëren.

VOORBEELD 265 Van Noordt, 'Frere Frapar'

Thema

Modo 3

Het is zeker niet onmogelijk in de bewuste maat 7 van modo 3 te volharden in een indeling van twee keer drie, maar het ritme en het melodisch verloop wijzen dwingender naar een metrische indeling van drie keer twee. Dit komt ook doordat de eerste twee kwarten van maat 7 een echo vormen van de laatste twee kwarten uit maat 6. Het spanningsveld treedt dus al eerder in werking. Ook maat 6 is speelbaar als drie keer twee. In het thema kunnen de tweede helft van maat 5 en de eerste helft van maat

<sup>63</sup> Dalend-stijgend: m. 1<sup>4-5</sup>, 4<sup>4-6</sup>, 5<sup>4-5</sup>, 6<sup>4-5</sup>, 7<sup>1-2</sup>, 7<sup>4-5</sup>, 9<sup>1-2</sup>, 11<sup>1-2</sup>, 12<sup>4-6</sup>. Dalend: m. 2<sup>1</sup>, 9<sup>5</sup>, 12<sup>1</sup>.





respecteren door naar de toon a af te dalen, zoals in vocale versies en klavierzettingen gebeurde.<sup>67</sup> (vb. 266a)

Van Eyck geeft het thema in zijn tweede reeks [NVE 113] in ongefigureerde gedaante, in de eerste reeks [NVE 5] met spaarzame versieringen (m. 12, 19).<sup>68</sup> Van Noordt gaat een stap verder in het optuigen van modo 1. De dalende kwintsprong e''-a' in maat 2 vult hij bijvoorbeeld direct op, iets wat Van Eyck in beide reeksen bewaart voor modo 2. In de slotmaten van Van Noordts modo 1 (mm. 17-20) is niet meer van een aangekleed thema sprake maar van onvervalste variatie. (vgl. vb. 267a-b)

#### VOORBEELD 267 'Malle Symen [Symes]'

a. Van Eyck, modo 1 [NVE113]



b. Van Noordt, modo 1



Er is reeds op gewezen dat de wijs van 'Malle Symen' een instabiel begin heeft, doordat de grondtoon in een laat stadium wordt bereikt.<sup>69</sup> De eerste maat geeft de kwint en de terts. Dit is als een mogelijke verklaring aan te voeren waarom Van Eyck in vier van zijn vijf variaties bij het breken van de sprong a'-f'' een 'omweg' heeft gemaakt langs de d' (zie vb. 37, p. 187). In modo 2 van Van Noordt is eenzelfde streven naar toonsoortbevestiging te herkennen. Bij het figureren van de halve noten a''f'' breekt hij de eerste noot in vier achtsten d''a'd''e''. (vb. 268) In maat 3 toont Van Noordt opnieuw zijn voorliefde voor een springerige stijl, gerealiseerd door octaafverleggingen. Van Eyck ging in zijn eerste variaties van beide werken behoedzamer en ook trivialeer te werk, hij figureerde de lijn van dalende secunden met behulp van wisselnoten.

De tweede herhaalde sectie leverde de melodie de bijnaam 'Engelse Echo' op.<sup>70</sup> De bewuste echo's, drie op een rij, hebben in de zeventiende eeuw aanleiding gegeven tot een stroom van clichématige figuraties.<sup>71</sup> Dit wordt veroorzaakt door het thema zelf. Achtste noten doen hun intrede en laten weinig ruimte voor eigenzinnige ornamentiek. Mogelijk was dit de reden dat de Amsterdamse stadsspeelman Joseph Butler ervoor koos een nieuwe melodie te componeren bij de tekst 't Hert is my benoudt', die Dirck Camphuysen oorspronkelijk op de melodie van 'Malle Symen' had gemaakt.<sup>72</sup> Butler was een variatiecomponist, hij voorzag de melodieën van een variatie voor melodie-instrument en bas. Camphuysen koppelde aan de echo's een

<sup>67</sup> Een voorbeeld is ook de versie uit de *Oude en nieuwe Hollandse boeren lietjes en contredansen*, waar de melodie voorkomt onder nummer 156.

<sup>68</sup> Bij het weergeven van een thema bracht Van Eyck wel vaker omspelingen aan. Zie 13.2.

<sup>69</sup> 4.6.6.

<sup>70</sup> 4.6.8.

<sup>71</sup> Zie ook Curtis 1972: 118-119.

<sup>72</sup> Butler, *Stichtelycke rymen*, fol. 7a. Omtrent Camphuysens contrafact, zie Grijp 1991: 128 e.v.

## VOORBEELD 268 Van Noordt, 'Malle Symes', modo 2

Modo 2



dialogvorm, wat voor deze maten gebruikelijk was.<sup>73</sup> Butler heeft slechts in ritmische zin een analogie laten voortbestaan, en gezegd kan worden dat zijn nieuwe versie muzikaal aanmerkelijk interessanter is dan 'Malle Symen', mede door de toepassing van chromatiek.

Het is niet ondenkbaar dat Van Noordt dezelfde beperking heeft ervaren. Het eerste en tevens langste echopaar laat hij in de variaties *niet* als echo voortbestaan. (vgl. vb. 268, mm. 9-10 en 11-12) Nu kon van een volledige octaafecho al geen sprake zijn door de beperkte toonomvang van de handfluit, en de daardoor noodzakelijke verlegging. Een strikte echo is derhalve alleen mogelijk tussen de maten 9 en 11. Een andere overweging kan zijn geweest, dat in het thema een analogie bestaat tussen de maten 17-18 en het eerste echomotief (mm. 9-10). Van Noordt is in de slotmaten van modo 1 al aan het variëren gegaan en heeft daarmee zijn eerste kruis verschoten. Waren de maten 11-12 van modo 2 een 'echte' echo geweest, dan had maat 9 exact zo moeten luiden als maat 17 van modo 1. Dit kan de componist ertoe hebben bewogen in modo 2 voor verse figuraties te kiezen. Aangezien ook in modo 3 niet van letterlijke echowerking sprake is tussen de maten 9 en 11, lijkt het opheffen van de strikte echo het belangrijkste argument te zijn geweest. Jacob van Noordt heeft de volgende twee echo's, die de helft korter zijn dan de eerste, in zijn variaties wel als letterlijke octaafecho's laten voortbestaan.

Jacob van Eyck is gehoorzamer geweest in het handhaven van de lange echo. Slechts in modo 4 van de tweede reeks [NVE 113] ziet hij ervan af, hier figureert hij de maten 9-10 van hoog tot laag waardoor een octaafecho niet meer tot de mogelijkheden behoort.

---

<sup>73</sup> Grijp 1991: 128 e.v.

De figuraties van de twee variatiecomponisten vertonen in de echosectie veel overeenkomsten, maar waarschijnlijk wordt dit eerder door hun trivialiteit veroorzaakt dan dat het een aanwijzing is dat Van Noordt zich door het werk van Van Eyck heeft laten beïnvloeden.<sup>74</sup> ‘Eyckiaans’ zijn wel de afsluitende maat van modo 2 (mineur) en van de eerste herhaalde sectie van modo 3 (majeur). (vb. 269) In Van Eycks variatiewerken op ‘Malle Symen’ komen ze exact zo voor.<sup>75</sup>

VOORBEELD 269 Van Noordt, ‘Malle Symen’: a. modo 2, slotmaat (m. 20);  
b. modo 3, slotmaat eerste sectie (m. 8).



In de uitloop van modo 3 (mm. 17-18) vertoont Van Noordts werk een lichte overeenkomst met Van Eycks slotvariaties in de toepassing van registerwerking en de ‘h’-figuur. (vb.270)

VOORBEELD 270 ‘Malle Symen [Symes]’, mm. 17-18

a. Van Eyck [NVE 5], modo 3



b. Van Eyck [NVE 113], modo 4



c. Van Noordt, modo 3



Meer dan de ‘Petits Branles’ of ‘Frere Frapar’ is de variatiereeks op ‘Malle Symes’ een werk dat ook van Jacob van Eyck had kunnen zijn. Was het werk abusievelijk in *Der Fluyten Lust-hof* verschenen, dan hadden we ons hooguit verwonderd over het feit dat Van Eyck al uitgebreid met variëren begon in de slotmaten van modo 1. Het

<sup>74</sup> Maat 17 uit Van Noordts modo 1 respectievelijk maat 11 uit zijn modo 2 zijn bij Van Eyck te vinden in zowel de eerste [NVE 5] als de tweede reeks [NVE 113], in beide gevallen modo 2, m. 9 respectievelijk m. 11. Maat 9 uit Van Noordts modo 2 is identiek met maat 17 uit Van Eycks modo 2 uit de eerste reeks [NVE 5]. De tweede en derde echo uit Van Noordts modo 2 (mm. 13-16) zijn vrijwel identiek met de corresponderende gedeelten (mm. 13-16) uit modo 3 van Van Eycks tweede reeks [NVE 113]. Van Noordt, modo 3, mm. 15-16 is vrijwel identiek met Van Eyck, eerste reeks [NVE 5], modo 3, mm. 15-16.


<sup>75</sup> Eerste reeks [NVE 5]: modo 2, slot (majeur). Tweede reeks [NVE 113]: modo 2, m. 8 en slot (beide mineur).



meest idiosyncratisch voor de stijl van Jacob van Noordt is de octaafbreking die zich in modo 2 voordoet in de laatste maat (8) van de eerste herhaalde sectie.

Jacob van Noordts ‘Repicavan’ verscheen in de ongedateerde tweede druk van *'t Uitnemend Kabinet II* (ca. 1656). Zoals gezegd heeft ook Van Eyck een variatiewerk gewijd aan deze *air de cour* van Estienne Moulinié [NVE 54]. De Utrechtse componist is er eigenzinnig mee omgesprongen. Terwijl de originele air een doorgecomponeerde vorm heeft (vijf tekstregels; ABCDE), voorzag Van Eyck de periodes AB, C en DE van herhalingen, gefigureerd.<sup>76</sup> Zodoende is het vormschema in *Der Fluyten Lust-hof* ABA'B'CC'DED'E'. Van Noordt maakte andere keuzes. Hij voorzag het thema niet direct van versierde herhalingen maar gaf het eerst weer in ongeornamenteerde vorm. De figuraties volgen in een aparte modo 2. Het thema heeft een ander vormschema dan bij Van Eyck, namelijk AABCDEDE. Er zijn nog meer markante verschillen. Van Noordt verbindt aan de frasen BC en E een 3/2 maat, waar Jacob van Eyck een vierkwartsmaat geeft, in navolging van Moulinié.

Liedboekjes uit die tijd verschaffen enige opheldering omtrent dit soort afwijkingen. Van Eyck lijkt met zijn variatiewerk uit 1644 een ‘early adopter’ te zijn geweest. Hoewel de oorspronkelijke *air de cour* al in 1626 in Parijs was gedrukt, dateren de vroegste Nederlandse liedboekjes waarin de melodie opduikt uit 1643: *Sparens vreughden-bron* en het eerste deel van de *Amsteldamsche minne-zuchjens*.<sup>77</sup> In 1645 verscheen de melodie in nog eens drie Nederlandse liedboekjes, en in een vierde liedboekje als wijsaanduiding, zonder noten.<sup>78</sup> Uit alles blijkt dat de melodie in die periode als nieuw is ervaren. Het feit dat vrijwel alle liedboekjes de noten geven, wijst op onbekendheid. *Sparens vreughden-bron* omvat 234 bladzijden. Bij slechts zes liederen worden in dit liedboek de noten verstrekt. In *'t Amsteldamsch minne-beeckje* uit 1645 luidt de wijsaanduiding ‘Stemme: Nova. Repicavam Lasca panium’. Een nieuwe melodie dus, en van de tekst had de samensteller weinig kaas gegeten.

Van Baak Griffioen schrijft over de receptie van ‘Repicavan’ in de Nederlandse Republiek: ‘The anything but simple tune remained remarkably constant, its characteristic long opening semibreves and interspersed triple section always present.’<sup>79</sup> Deze generaliserende vaststelling is allerminst juist. In de liedboekjes uit 1643 zijn de notenwaarden van de eerste frase gehalveerd ten opzichte van Moulinié’s origineel. (vgl. vb. 271a-b-c). De tweede frase is op een vreemde wijze van een 4/4 maat in een 3/2 maat omgetoverd. De gedrukte bronnen van Moulinié’s werk bevatten geen maatstrepen. Waarschijnlijk is de transformatie begonnen bij iemand die Moulinié’s ritme  als behorende tot een 3/2 maat heeft geïnterpreteerd (hemiool), waarna de inleidende drie kwartnoten met opmaatkarakter in drie halve noten zijn veranderd. Dat Moulinié’s air in het latere verloop een gedeelte in driekwartsmaat kent, zal deze vervroegde neiging tot een driedelige maatsoort extra in de hand hebben gewerkt. Hoe men zich de temporelatie moet voorstellen tussen de 3/2 maat en de erop volgende 3/4 maat, is de vraag.

<sup>76</sup> 4.5.4.1.

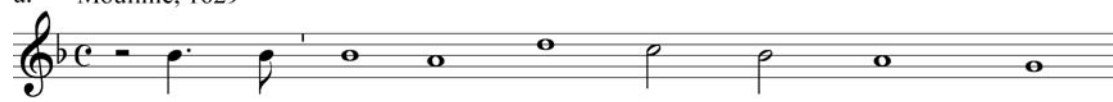
<sup>77</sup> Van Baak Griffioen 1991: 303-307.

<sup>78</sup> *'t Amsteldamsch minne-beeckje*, zevende druk; *Arions vingertuig*; *P[ieter] Dubbels Helikon*. Met wijsaanduiding maar zonder noten: *Nieu dubbelt Haerlems lietboeck ghenaeemt den laurier-krans, der amoureuusen*, achtste druk. Zie Van Baak Griffioen 1991: 305.

<sup>79</sup> Van Baak Griffioen 1991: 304.

VOORBEELD 271 'Repicavan', begin: a. Moulinié, *Airs de cour, troisième livre*, 1629; b. *Amsteldamsche minne-zuchjens*, 1643,(contrafact); c. *Sparens vreughden-bron*, 1643 (contrafact).

## a. Moulinié, 1629



Re - pi - ca - van las cam - pa - nil - las

b. *Amsteldamsche minne-zuchjens*, 1643


De trom - pet - ten blie - sen al - lar - me

c. *Sparens vreughden-bron*, 1643


Hoe ver - sla - ghe, gantsch mat en moe - de - loos,

## a.



En la y - gle - si - a de Le - on.

## b.



on - der de Spaen - se ruy - ter wacht.

## c.



Is nu mijn tee - re ziel ge - lijk een Roos.

Merkwaardig is dat in geen van beide liedboekjes uit 1643 de sectie in 3/4 maat een aparte maataanduiding heeft gekregen. Ook als daarna wordt overgeschakeld naar een binaire maatsoort, ontbreekt de aanduiding. Dit laatste hebben de bronnen overigens met Moulinié's origineel gemeen.

Van de liedboekjes uit 1645 is *Pieter Dubbels Helikon* interessant, waar de melodie wordt gegeven met het contrafact 'Karilena Zielhouwster van zijn Ziel!'. Ritme, notenwaarden en maatsoorten zijn vrijwel exact in overeenstemming gebracht met Moulinié's oorspronkelijke *air de cour*. Als de driekwartsmaat begint is deze als zodanig aangegeven, en ook de overgang naar binaire maat heeft een maataanduiding gekregen. Toch is ook de invloed van de liedboekjes uit 1643 merkbaar. In de eerste maat is de halvering van de notenwaarden blijven bestaan, zodat de opmaat uit twee achtsten bestaat (vgl. de *Minne-zuchjens*), waarna de volgende maten hele noten bieden. De afsluiting van de eerste en tweede frase volgt de melodieverisie uit *Sparens*



*vreughden-bron*, die ruimte laat aan een extra lettergreep ('moe-de-loos' en '-lijck een Roos'; zie vb. 271c).

In de toepassing van herhalingstekens, die bij Moulinié niet voorkomen, verschillen de bronnen aanzienlijk:

<i>Sparens vreughden-bron</i> :	herhalingsteken na de derde frase en aan het slot;
<i>Amsteldamsche minne-zuchjens</i> :	geen herhalingsteken;
<i>Pieter Dubbels Helikon</i> :	herhalingsteken na de eerste frase.

De herhaling van de laatste twee frasen (DE), zoals aanwezig in *Sparens vreughden-bron*, heeft veel navolging gekregen. Deze is te vinden bij Jacob van Eyck, bij Jacob van Noordt, en in een vierstemmige bewerking die Paulus Matthijsz omstreeks 1657 drukte in een editie van het *Livre septième*.<sup>80</sup>

Analyse van het thema zoals gepresenteerd door Van Noordt leert, dat de Amsterdamse componist een versie tot stand heeft gebracht die een veelheid van invloeden combineert. De herhaling van de eerste frase: *Pieter Dubbels Helikon*. De tweede en derde frase in 3/2 maat: de liedboekjes uit 1643. Melodie en ritme van de tweede frase: *Sparens vreughden-bron*. Een vierde frase met aan het eind van maat 16 een kwart rust: *Pieter Dubbels Helikon*. De slotfrase in 3/2 maat, naar analogie van de tweede en derde frase, komt alleen bij Van Noordt voor.

Deze excursie naar de achtergronden van 'Repicavan' demonstreert hoe een melodie in een relatief korte periode verschillende gedaanten kon aannemen, en hoe verschillende invloeden een mengvorm tot resultaat konden hebben. Maar zou Jacob van Noordt het variatiewerk van Jacob van Eyck ook gekend hebben, dat ongeveer twaalf jaar eerder dan het zijne was verschenen? Van Noordt, in 1644 een vrijgezel van ongeveer 28 jaar oud, was blokfluitist en woonde in Amsterdam. Hoe aannemelijk is het dat hij Van Eycks *Euterpe* (of *Der Fluyten Lust-hof I*, als opvolger daarvan) níet heeft gekend?

Wat opvalt is, dat hij voor 'Repicavan' de toonsoort d mineur koos, net als Van Eyck. De liedboekjes houden het unaniem op g mineur, de toonsoort waarin Moulinié zijn air componeerde. In maat 1 van modo 2 past Van Noordt een fiorituur toe die vrijwel identiek is met de versiering die jaren eerder door Van Eyck was toegepast. (vgl. vb. 272a-b)

VOORBEELD 272 'Repicavan': a. Van Eyck (mm. 12<sup>2</sup>-14);

b. Van Noordt, modo 2 (begin).

a. Van Eyck (1644)



b. Van Noordt (ca. 1656)



<sup>80</sup> Voor een reconstructie van de vierstemmige versie, zie Van Baak Griffioen 1991: 305-306.

Zo zijn er meer overeenkomsten. Van Eycks toonladderscheppen in maat 16 komt bij Van Noordt in de overeenkomstige maat (m. 10) op identieke wijze voor. Op een vrijwel gelijkkluidende manier snijden zij de tweede frase (B) aan, als we de verschillen in maatsoort buiten beschouwing laten. (vgl. vb. 273a-b)

VOORBEELD 273 'Repicavan', begin tweede frase:

a. Van Eyck; b. Van Noordt.

a. Van Eyck (1644)



b. Van Noordt (ca. 1656)



De composities van Van Eyck en Van Noordt wijken op meer plaatsen van elkaar af dan dat zij overeenstemmen. Waar de componisten gelijke figuraties kozen, kan dit op toeval berusten, omdat omspelende formules vaak clichématig van aard waren. Een sluitend bewijs dat Van Noordt het werk van Van Eyck heeft gekend, is daarom niet te leveren. Er is slechts een redelijke mate van waarschijnlijkheid.

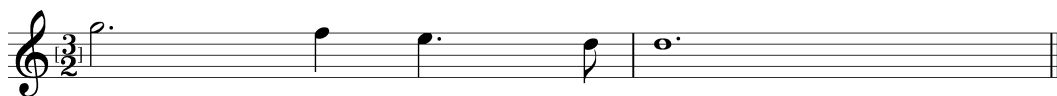
Kenmerken die in eerder besproken werken als typerend voor Van Noordts stijl zijn geduid, doen zich hier slechts op beperkte schaal gelden. Octaafsprongen zijn er wel, maar niet één keer wordt een hoofdnoot van het thema in octaven gebroken volgens het patroon hoog-laag-hoog.<sup>81</sup> Misschien is hij er in de loop der jaren van afgestapt. Van Noordt besluit de herhaling van de eerste frase met een akkoordbreking, gekoppeld aan het herhaalde ritme ♩ (m.12). Op vrijwel identieke wijze eindigt de eerste 'Petit Branle'. In de slotmaten is sprake van een nog opvallender gelijkenis met een ander werk: Van Noordt laat de variatie eindigen met figuraties die ook zijn modo 3 van 'Malle Symes' besluiten. (vb. 274)

Wat het tempo en de tempoverhoudingen betreft is dit variatiewerk van Van Noordt even raadselachtig als dat van zijn Utrechtse collega. In beide werken wijst niets erop dat de wisselingen van maatsoorten vergezeld dienen te gaan van proportionele versnellingen of vertragingen. Zowel Van Eyck als Van Noordt blijft in de driekwartsmaat gebruikmaken van zestiende noten, waarmee grenzen zijn gesteld aan het tempo.

<sup>81</sup> Het patroon doet zich wel voor in de maten 16-17, maar hier betreft het twee themanoten van gelijke toonhoogte, waarvan de eerste is gebroken in een dalende octaafsprong.

## VOORBEELD 274 Van Noordt, identieke figuraties in 'Repicavan' en 'Malle Symes'

a. Van Noordt, 'Repicavan', modo 1



b. Idem, modo 2



c. Van Noordt, 'Malle Symes', modo 3



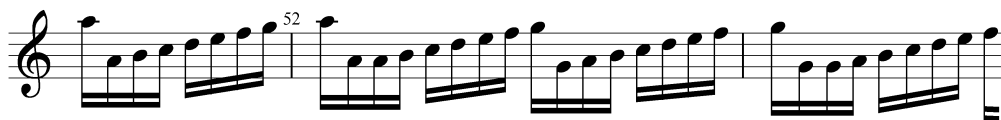
Het preludium van Jacob van Noordt is een onvervalst inspeelwerk, waarin binnen de toonsoort van C majeur sequensmatig alle regionen van de handfluit worden verkend. De aanzienlijke lengte van 59 maten staat weliswaar niet geheel in verhouding tot de muzikale inhoud, maar wat het werk niettemin onweerstaanbaar maakt is de geleidelijke toename van de virtuositeit en de grilligheid waarmee motieven worden verwerkt en getransformeerd. De sequens die begint op de laatste kwart van maat 6 wordt bijvoorbeeld in twee etappes gefigureerd. (vb. 275)

## VOORBEELD 275 Van Noordt, Preludium: sequens met variaties



Dialogen tussen motieven in verschillende registers treden op in de maten 24-31, octaafcho's (hoewel niet strikt) in de maten 32-35, de 'h'-figuur in de maten 36-37. In de maten 43-45 beoefent Van Noordt het octaafscheppen. Het zijn zonder uitzondering technieken die ook bij Van Eyck veelvuldig voorkomen en die in deze context bedoeld lijken de vingers en de adem op orde te brengen. Vanaf de tweede helft van maat 51 demonstreert het preludium waar de karakteristieke toonherhalingen in het toonladderscheppen vandaan komen: zonder toonherhaling zou men uitkomen op hetzelfde punt als waarvan men vertrok, door de toonherhaling echter een toon lager. (vb. 276)

## VOORBEELD 276 Van Noordt, 'Preludium'



Het preludium eindigt met een trillerfiguur van de tonen c''b', geschikt voor het controleren van de coördinatie tussen de elkaar afwisselende eerste en tweede vinger van de bovenste hand. In Van Eycks oeuvre vindt dit werk qua opzet en omvang een pendant in de 'Phantasia' [NVE 90], waarvan eerder is vastgesteld dat voor dit werk de term 'preludium' meer op zijn plaats was geweest.

Hoewel onder Jacob van Noordts naam niet meer dan negen werken zijn overgeleverd, waarvan er vijf – de 'Petits Branles' – een reeks vormen, valt in dit kleine oeuvre de diversiteit op waar het de gehanteerde vormprincipes betreft. In de 'Petits Branles' voorzag de Amsterdamse componist de thema's van geornamenteerde herhalingen. In het oeuvre van zijn collega Jacob van Eyck behoort die vorm tot de uitzonderingen. 'Repicavan' heeft één variatie gekregen met een bonte mengeling van notenwaarden. De herhaling van de eerste zes maten in modo 2 maakt plaats voor een doorgecomponeerde gedaante, de herhaling van de laatste sectie levert ook in de variatie een herhalingsteken op. Er is dus sprake van een gecombineerde discongruente en congruente behandeling, die per saldo discongruent is.

In 'Frere Frapar' en 'Malle Symes' manifesteert zich een variatiekunst die een nauwe verwantschap vertoont met hetgeen in *Der Fluyten Lust-hof* het meest gangbaar is: congruente variaties in een reeksvorm (modo 2-3), waarbij met name in 'Frere Frapar' een heldere progressie kan worden waargenomen in het proces van het breken. Het 'vrije' werk, vertegenwoordigd door één enkel preludium, vormt naast de variaties een sterke minderheid, net als in *Der Fluyten Lust-hof*. Net als Van Eyck speelde Van Noordt handfluit, en ook hij moet dit in het openbaar hebben gedaan. Tellen we alle kenmerken en omstandigheden bij elkaar op, dan zou men Jacob van Noordt een 'Amsterdamse Jacob van Eyck' kunnen noemen.

### 10.3. Johan Dix

#### 10.3.1. Leven

Johan Dix was een vertrouweling van Jacob van Eyck, tevens diens opvolger en bovendien de belangrijkste erfgenaam van de ongetrouwd en kinderloos gestorven Utrechtse musicus.<sup>82</sup> Over zijn persoon is weinig bekend.<sup>83</sup> De drie variatiewerken die in 1649 van zijn hand verschenen in 't *Uitnemend Kabinet II*, vormen zelfs het vroegste levensteken. Niets wijst erop dat Dix toen al een rol van betekenis heeft gespeeld in de Utrechtse stadsmuziek. Dit maakt aannemelijk dat het contact tussen Paulus Matthijsz en Dix via Jacob van Eyck is gelopen, of het contact tussen Matthijsz en Van Eyck via Johan Dix. Wellicht is Dix degene geweest aan wie de blinde Van Eyck de noten heeft gedictieerd, en heeft hij als dank hiervoor de gelegenheid gekregen eigen werk te publiceren.<sup>84</sup>

Er is reden te veronderstellen dat Johan Dix afkomstig was uit Vianen, een stadje enkele kilometers bezuiden Utrecht. Toen hij op 17 mei 1653 in het huwelijk trad met Maria van Schagen, vond de afkondiging ook plaats in de kerk van Vianen, en dat zal niet vanwege de echtgenote zijn gebeurd.<sup>85</sup> Maria was een dochter van Peter Joostensz van Schagen, een chirurgijn die daadwerkelijk uit het Hollandse Schagen afkomstig was en in 1590 het burgerschap van de stad Utrecht had verworven.<sup>86</sup> Peter van Schagen was aanvankelijk getrouwd met Anna (Annichgen) Lamberts de Rijck, die hem echter in 1628 ontviel.<sup>87</sup> Het huwelijk was kinderloos gebleven. Op 30 november 1628 hertrouwde Van Schagen in de Buurkerk met Catharina Everts Paes uit Dordrecht.<sup>88</sup> Elf maanden later werd uit dit huwelijk een eerste dochter geboren, Anneken.<sup>89</sup> Zij trouwde in 1652 met Lambertus Sanderus.<sup>90</sup> Deze predikant uit De Bilt zou in 1657 het vierregelige gedicht schrijven voor Jacob van Eycks graf en hem tevens in een rouwklacht herdenken.<sup>91</sup> Als tweede dochter kwam in 1633 Maria ter wereld. Zij werd op 2 juni van dat jaar gedoopt in de Domkerk.<sup>92</sup> Het derde kind was een zoon, Peter, die op 15 mei 1636 in de Buurkerk werd gedoopt.<sup>93</sup> Hij stierf al voor zijn eerste verjaardag.<sup>94</sup> Catharina heeft haar kinderen amper kunnen zien opgroeien:

---

<sup>82</sup> Voor de achternaam bestaan verschillende schrijfwijzen. 'Dix' was de manier waarop de musicus zelf documenten ondertekende. In 't *Uitnemend Kabinet* wordt hij 'Dix' genoemd, een spelling die ook geregeld in de Utrechtse archieven opduikt. Andere varianten zijn 'Dics' en 'Dicks'.

<sup>83</sup> Een beknopte biografie geeft Van den Hul 1982: 150-151.

<sup>84</sup> Iets soortgelijks kan worden vermoed in het geval van Steven van Eyck, in relatie tot Pieter de Vois. Zie 10.5.

<sup>85</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 97, *Huwelijksregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1641-1659*, p. 459.

<sup>86</sup> Utrecht, HUA, *Register van nieuwe burgers 1580-1700*, 189.

<sup>87</sup> Utrecht, HUA, inv.nr. 121, *Register van overledenen 1623-1633*, p. 455. Inschrijving 15 september 1628, Regulierskerk.

<sup>88</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 94, *Huwelijksregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1623-1630*, p. 311.

<sup>89</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 2, *Doopregister Nederduits-gereformeerde gemeente*, p. 196.

<sup>90</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 97, *Huwelijksregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1641-1659*, p. 442 (2 november 1652).

<sup>91</sup> Zie 2.17 en Appendix C.1.

<sup>92</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 3, *Doopregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1632-1640*, p. 60.

<sup>93</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 3, *Doopregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1632-1640*, p. 193.

<sup>94</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 122, *Register van overledenen 1634-1645*, p. 329. Inschrijving 27 februari 1637.



zij werd begin maart 1637 in de Buurkerk ten grave gedragen, enkele dagen nadat Peter jr. daar ter aarde was besteld.<sup>95</sup>

De Van Schagens hadden hun huis aan de noordzijde van het Oudkerkhof, gelegen tussen de Janskerk en de Dom, dezelfde straat waar Jacob van Eyck vermoedelijk heeft gewoond in zijn vroegste Utrechtse jaren. Johan Dix en Maria trokken na de voltrekking van hun huwelijk waarschijnlijk in bij de vader van de bruid: toen zij op 30 maart 1654 hun eerste zoon konden laten dopen in de Domkerk – hij heette Peter en was ongetwijfeld vernoemd naar zijn grootvader van moederszijde – gaven de jonge echtelieden het Oudkerkhof als adres op.<sup>96</sup> Het zou erop kunnen duiden dat Johan Dix nog weinig inkomsten had.

Een halfjaar na het huwelijk kwam Maria's vader op hoge leeftijd te overlijden.<sup>97</sup> Hij werd op of kort voor 21 november 1653 ter aarde besteld in de Buurkerk, waar hij 25 jaar eerder was hertrouwd.<sup>98</sup> Maria's oudere zus Anneken was hem daar reeds een jaar eerder voorgedaan.<sup>99</sup> Zodoende waren Maria en haar echtgenoot de universele erfgenamen. Het huis aan het Oudkerkhof werd hun eigendom.

Op 3 juni 1653, twee weken na het huwelijk, had notaris Nicolaes Verduyn afspraken vastgelegd tussen Johan Dix en Jacob van Eyck. Naar deze verloren gegane notarisakte wordt verwezen in het testament dat Van Eyck op 25 februari 1654 liet opmaken en dat eerdere akten herriep. Dit testament is al ter sprake gekomen in de levensbeschrijving van Van Eyck.<sup>100</sup> Dix werd aangewezen als executeur-testamentair en benoemd tot belangrijkste erfgenaam. Anderhalf jaar later brak het moment aan waarop Van Eyck om gezondheidsredenen zijn diensten niet langer meer kon waarnemen. Op 8 oktober 1655 verleende het Domkapittel toestemming dat Johan Dix de blinde musicus 'gedurende zijn indispositie' zou vervangen.<sup>101</sup> Tegelijk kreeg Dix de toezegging dat hij Van Eyck na diens dood mocht opvolgen, op nader te bepalen voorwaarden. Het verhaal hoe het gezin kort daarna van het Oudkerkhof naar de Oudegracht (Reguliersbrug) verhuisde om daar voor de oude Van Eyck te kunnen zorgen, is reeds gedaan.<sup>102</sup>

Het lijkt weinig twijfel dat Johan Dix een leerling van Van Eyck is geweest. De stad had immers al in 1628 bepaald dat de stadsbeiaardier leerlingen moest opleiden 'omme bij versterft sijne plaetse te cunnen beceden', zodat zijn specialistische kunst niet verloren zou gaan.<sup>103</sup> Net als Van Eyck was Johan Dix een deskundige op het gebied van klokken en beiaards, terwijl het beiaardiersvak gewoonlijk een toegevoegd ambt was voor organisten.

Nadat Van Eyck op 26 maart 1657 was overleden, liet de officiële benoeming van Dix nog enkele maanden op zich wachten. Het contract dateert van 31 oktober. Dix

<sup>95</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 122, *Register van overledenen 1634-1645*, p. 330. Inschrijving 6 maart 1637. Bij haar dood liet Catharina volgens opgave een echtgenoot en twee onmondige kinderen achter. Dit laatste betekent dat het niet met voornaam genoemde kind dat enkele dagen eerder werd begraven, Peter jr. is geweest. De twee levende kinderen waren Anneken en Maria.

<sup>96</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 5, *Doopregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1651-1665*, p. 111. Als huiseigenaar komt Johan Dix in die periode niet in de transportregisters voor.

<sup>97</sup> Hij was 63 jaar eerder poorter van Utrecht geworden en zal dus over de tachtig jaar geweest zijn.

<sup>98</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 123, *Register van overledenen 1645-1656*, p. 580.

<sup>99</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 123, *Register van overledenen 1645-1656*, p. 515. Inschrijving 29 november 1652.

<sup>100</sup> 2.17.

<sup>101</sup> Utrecht, HUA, Kapittel ten Dom, inv.nr. 1<sup>33</sup>, *Resoluties*, 8 oktober 1655. Van den Hul 1982: 308.

<sup>102</sup> Zie 2.17.

<sup>103</sup> 2.6.

werd per die datum beiaardier van de Dom, de Nicolaikerk en de Jacobikerk.<sup>104</sup> De beiaard van de Nicolaikerk was voorheen bespeeld door de koster. Dat dit ambt nu aan Dix werd uitbesteed, zal te maken hebben gehad met het feit dat de toren in 1657 over een gloednieuw Hemony-carillon was gaan beschikken.<sup>105</sup>

De stad betaalde Dix jaarlijks 350 gulden, het Domkapittel 300 en de kerkmeesters van de Jacobikerk 100, wat het jaarsalaris op 750 gulden bracht. De verplichtingen logen er niet om. Het carillon van de Dom diende op alle dagen van de week minstens een uur te worden bespeeld, met uitzondering van woensdag en zondag. Op het carillon van de Jacobikerk moest Dix maandag- en donderdagmiddag ten minste een uur spelen, en op zaterdagochtend. Op de toren van de Nicolaikerk diende hij dinsdagmiddag en vrijdagochtend een uur te spelen – op dinsdag van drie tot vier in de winter en van vier tot vijf in de zomer; op vrijdag van acht tot negen in de winter, en van zeven tot acht in de zomer. Alles bij elkaar omvatte de taak zeker tien uur beiaardspel in de week. Vier keer per jaar moest Dix bovendien de voorslag van de drie carillons versteken. Voorts was hij opzichter van de uurwerken en klokken van de genoemde kerken en van het stadhuis, waarmee hij – net als Van Eyck – ‘Directeur van de Klok-werken’ was.

Opvallend is dat de Janskerk in het verhaal ontbreekt. Johan Dix ondernam wel een poging, maar het verzoek Van Eyck daar te mogen opvolgen werd reeds op 21 mei 1657 afgewezen.<sup>106</sup> De heren hadden geen behoefte aan een nieuwe beiaardier. Vier jaar later deed het stadsbestuur nog zijn best het Kapittel op andere gedachten te brengen, maar ook die moeite was vergeefs. In 1667 gaf het bestuur toestemming de klokkentoren af te breken, op voorwaarde dat op het dak boven het koor een koepeltorentje zou worden geplaatst waarin een luidklok kon hangen. De uiteindelijke sloop liet tot 1681 op zich wachten.

Het is niet geheel ondenkbaar dat de heren van het Janskapittel problemen hebben gehad met de persoon van Johan Dix, in diens hoedanigheid van erfgenaam en executeur. In mei 1657 kwam Dix vijftig gulden innen, een half jaar traktement van Van Eyck, voor de periode tot maart 1657.<sup>107</sup> Daar had hij recht op. Maar er was ook nog een openstaande rekening die vermoedelijk aanleiding heeft gegeven tot langdurige discussie. Pas in 1662 ging het Janskapittel over tot betaling van 32 gulden 13 stuivers aan ‘Jan Dircksz klokkespeelder betaelt voor alle sijne actien en[de] pretentien, dwelcke hij pretendeerde op den Cap[itte]le te hebben, als Erfgen[aem] van Jo.<sup>r</sup> van Eijck, mitte verteringe.’<sup>108</sup> Uit de laatste toevoeging kan worden geconcludeerd dat het geen gewoon honorarium betrof maar een technische klus, waarbij ook dranken en spijzen waren genuttigd.

Johan Dix heeft het werk van Jacob van Eyck in Utrecht voortgezet. In maart 1657, de maand waarin Van Eyck stierf, was hij druk doende met de installatie van het nieuwe carillon in de toren van de Nicolaikerk.<sup>109</sup> Daarmee kreeg Utrecht zijn tweede Hemony-beiaard. Net als Van Eyck stond Dix op goede voet met de Hemony's. Verscheidene keren heeft hij zich buiten Utrecht begeven om hun carillons te keuren. In 1663 werd hij uitgenodigd in Rotterdam het nieuwe carillon van de Laurenskerk te

---

<sup>104</sup> Voor de volledige tekst van de instructie, zie Van den Hul 1982: 294-295. De tekst is ook gedrukt in Van de Water 1729: III, 505.

<sup>105</sup> Zie 2.17.

<sup>106</sup> Van den Hul 1982: 139.

<sup>107</sup> Utrecht, HUA, Kapittel van Sint-Jan, inv.nr. 162, *Rekeningen 1656-1666* [september]; inv.nr. 164-4, *Acquitten 1653-1659*, kwitantie.

<sup>108</sup> Utrecht, HUA, Kapittel van Sint-Jan, inv.nr. 162, *Rekeningen 1656-1666* [mei 1662].

<sup>109</sup> Van den Hul 1982: 111.



inspecteren, samen met zijn collega's Jan Dircksz Scholl uit Brielle en Salomon Verbeek uit Amsterdam.<sup>110</sup> Eerder dat jaar had hij al in Delft een speeltrommel geïnspecteerd die was vervaardigd door François Hemony en Jan van Call. Deze keuring werd uitgevoerd samen met de organist Alewijn de Vois uit Leiden (die eerder organist van de Utrechtse Domkerk was geweest), Jan Dircksz Scholl en diens zoon Dirck Jansz Scholl, die toen beiaardier was te Arnhem.<sup>111</sup>

Utrecht zou nog een derde Hemony-beiaard krijgen, in de Domtoren. Het was Van Eycks mooiste droom geweest. Dit instrument werd pas tijdens de ambtsperiode van Dicx gerealiseerd. Van Eycks opvolger had zelf het (hernieuwde) initiatief genomen, door het indienen van een 'memorie'.<sup>112</sup> Op 4 mei 1661 beklommen gecommiteerden uit de vroedschap de toren ter inspectie van het oude carillon en de luidklokken, teneinde na te gaan 'hoe men die tesamen tot volcomen perfectie ende accord sal brengen.'<sup>113</sup> Na beraadslagingen kon op 29 december 1663 het contract met François Hemony worden getekend. In november van het volgende jaar waren de 35 klokken klaar, in augustus 1665 kon de keuring plaatsvinden. Maar voor het handspel moesten op dat moment nog de nodige aanpassingen worden gedaan. Johan Dicx heeft dit niet meer mogen beleven. Begin mei 1666, voordat het werk geheel was voltooid, overleed hij. Het gezin was op dat moment woonachtig aan het Oudkerkhof. Dicx werd begraven in de Buurkerk.<sup>114</sup>

Zijn echtgenote Maria bleef achter met vier minderjarige kinderen – Peter, Willem, Hendrik en Catharina – en bovendien met een enorme hoeveelheid schulden die door haar echtgenoot waren veroorzaakt. Wel kreeg zij een pensioen van 150 gulden, dat werd betaald door de twee opvolgers van haar echtgenoot, David van Slegtenhorst en Johan Carel Valbeek.<sup>115</sup> Het huis aan het Oudkerkhof dat zij van haar ouders had geërfd, werd op 2 november 1669 op last van de deurwaarder bij opbod verkocht. Voor 1350 gulden ging het over in handen van Mr. Gerard van der Nijpoort.<sup>116</sup> Twee weken later, op 17 november, hertrouwde Maria met Lambert Siertsz. In 1670 moest 'tot redding haeres boedels' ook het huis aan de Reguliersbrug worden verkocht.<sup>117</sup>

<sup>110</sup> Rotterdam, GA, Oud Stads Archief, inv.nr. 442 (30 januari 1663). Van den Hul 1982: 150.

<sup>111</sup> Van den Hul 1982: 150.

<sup>112</sup> Utrecht, HUA, Stadsarchief II, inv.nr. 1125, *Bestekken en correspondentie met François Hemony over het gieten van klokken voor de Domtoren, 1663-1666*. Volledige tekst in Van den Hul 1982: 276-277.

<sup>113</sup> Omtrent de geschiedenis van deze Hemony-beiaard, zie Van den Hul 1982: 124 e.v.

<sup>114</sup> Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 125, *Register van overledenen 1666-1674*, p. 38. Inschrijving 7 mei 1666.

<sup>115</sup> Van den Hul 1982: 151.

<sup>116</sup> Utrecht, HUA, Stadsarchief II, Gerecht (Schepenen), inv.nr. 3218, *Decreetboek 1664-1670*, pp. 772-777.

<sup>117</sup> Utrecht, HUA, Stadsarchief II, Momboirkamer, inv.nr. 1391.1, *Copy-boek van Requesten of Ver.<sup>n</sup> der Momboirkamer van den Jaeren 1662-1672*, pp. 304-306.



## 10.3.2. Solowerken

Titel	Bron	1649	ca. 1656
Courante la Royale	UK-II	36a-b	36a-b
Frans Air [I]	UK-II	37a-b	37a-b
Frans Air [II]	UK-II	37b-38a	37b

Paulus Matthijsz vermeldde in 1649 de drie solowerken van Dix in de inhoudsopgave van *Der Fluyten Lust-hof I*, althans in een gedeelte van de oplage.<sup>118</sup> Dit geeft aan dat de composities als blokfluitmuziek kunnen worden aangemerkt, wat gezien de relatie tussen Dix en Van Eyck geen verbazing wekt. Mogelijk is Dix door de blinde meester ook onderwezen in het spel op de handfluit, zoals Jan Baptist Verrijt.<sup>119</sup> Als Dix het vak van Jacob van Eyck heeft geleerd, dan zal dit ook hebben gegolden voor de variatiekunst. Het is een reden om de drie variatiewerken uit het *Kabinet* met verhoogde belangstelling te bekijken. Is de invloed van Van Eyck bespeurbaar? Kan een leraar-leerlingrelatie worden aangetoond?

De drie thema's die aan de variatiewerken van Dix ten grondslag liggen, zijn zonder uitzondering van Franse oorsprong. Geen ervan wordt aantreffen in *Der Fluyten Lust-hof*. De courante 'La Royale' is een andere melodie dan 'Princes roaeyle' uit *Der Fluyten Lust-hof II*, hoewel de thema's wel met elkaar in verband kunnen hebben gestaan. Met de 'Princes Royaal' werd destijds Maria Stuart bedoeld, de oudste dochter van Karel I van Engeland. Zij was op 12 mei 1641 in het huwelijk getreden met Willem II, die van 1647 tot zijn dood in 1650 stadhouder was van alle Nederlandse provincies, met uitzondering van Friesland.<sup>120</sup> Het tweede deel van 't *Uitnemend Kabinet* bevat diverse courantes voor melodie-instrument en bas die op enigerlei wijze 'la Royale' heten.<sup>121</sup> Hiervan is 'La Royale extraordinaire' de melodie die ook door Dix is gebruikt.

De twee andere thema's heten eenvoudig 'Frans Air'. Aan de juistheid van de herkomst valt niet te twijfelen. Op basis van de stijl kan de oorsprong van de melodieën worden gezocht in het genre van de *chansons pour danser et pour boire*, dat verwant was met de *airs de cour*. Deze Franse dans- en drinkliederen, waarvan Ballard een lange reeks *recueils* heeft uitgegeven, blinken doorgaans uit in overzichtelijkheid. Meestal zijn er twee herhaalde secties, opgebouwd uit regelmatige periodes van vier maten, die zelf in veel gevallen nog weer zijn onderverdeeld in kortere cellen door herhalingsmotieven, sequenswerking of tussentijdse cesuren. Ook de ritmische bouwstenen zijn herkenbaar. Geliefd was het ritme van gepuncteerde kwart en achtste, in afwisseling met kwartnoten en halven.

Dix' eerste 'Frans Air' – hierna te noemen 'Frans Air [I]' – bevat twee herhaalde secties, de eerste bestaande uit vier maten, de tweede uit acht maten. Ook Jacob van Eyck heeft zich verscheidene keren bediend van Franse melodieën in dit formaat die stammen uit de hoek van de *chansons pour danser et pour boire*, of waarvan die

<sup>118</sup> Zie 3.4, 9.4 en 9.5.

<sup>119</sup> Zie 2.11.

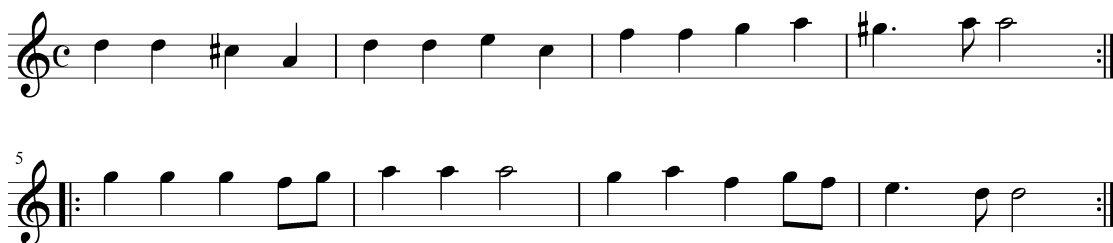
<sup>120</sup> Zie Van Baak Griffioen 1991: 267.

<sup>121</sup> 'La Royale extraordinaire' (fol. 9 (melodie) & 5 (bas)), 'La petite Royale' (fol. 9 & 5), 'La dernire Royale' (fol. 10 & 5) en 'La nouvelle Royale extraordinaire' (fol. 12 & 7). Rasch 1972.

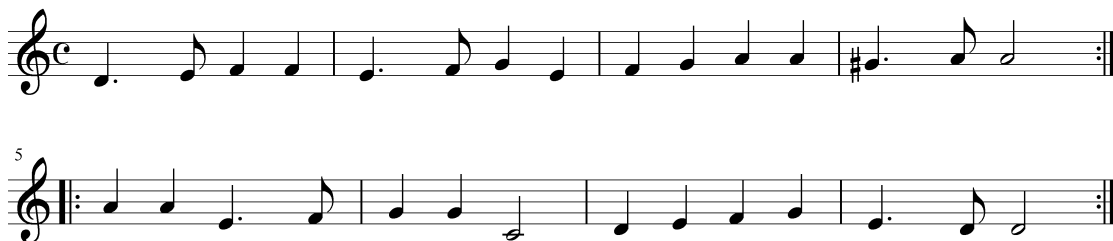
oorsprong kan worden vermoed.<sup>122</sup> ‘Frans Air [II]’ bestaat uit twee herhaalde secties van elk vier maten. In *Der Fluyten Lust-hof* treffen we die vorm onder meer aan in ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49].<sup>123</sup> Laatstgenoemde melodie is overigens niet in Franse vocale bronnen getraceerd.<sup>124</sup> Qua melodische en ritmische bouw bestaan er echter tal van overeenkomsten. (vb. 277)


## VOORBEELD 277

## Frans Air [II]



## Rosemond die lagh gedoocken



Dicx voorzag de thema's zonder uitzondering van twee variaties. In twee van de drie gevallen – ‘Frans Air [I]’ en ‘Courante La Royale’ – wordt modo 2 gedomineerd door het ritme , in modo 2 van ‘Frans Air [II]’ treedt meer vermenging op van notenwaarden. In zijn modo's 3 schreef Johan Dicx hoofdzakelijk lange snoeren van zestiende noten.

Opmerkelijk is dat modo 3 van ‘Courante la Royale’ een maat te veel bevat. Het thema, qua maatstrepen overwegend genoteerd in zeskwartsmaat (maataanduiding: ‘3’), geeft in maat 9 (oftewel de maten 17-18, als wordt uitgegaan van de driekwartsmaat waarin de variaties zijn genoteerd) twee keer het motief b'c"d". In modo 3 wordt dit motief niet twee keer gefigureerd maar drie keer. (vb. 278)

<sup>122</sup> Karakteristieke voorbeelden van melodieën met de vorm ||: 4 :||: 8 :|| zijn ‘Van Goosen’ [NVE 23], ‘Stemme nova [I]’ [NVE 65] en ‘Philis en son bel Atente’ [NVE 99]. ‘Van Goosen’ is overgeleverd met de wijsaanduiding ‘Joyeuse’, wat in elk geval duidt op een Franse herkomst. Zie Van Baak Griffioen 1991: 335-337. De melodie van ‘Stemme nova [I]’ [NVE 65] is van oorsprong het *chanson pour danser* ‘Maintenant que le Printemps’ (1642) van Jean Boyer. Zie Van Baak Griffioen 1991: 327-328. Omtrent ‘Philis en son bel Atente’, zie Van Baak Griffioen 1991: 253-255. Deze melodie is door Van Baak Griffioen geïdentificeerd als ‘Berger, cette humeur vollage’ uit Ballard's zesde *Recueil de chansons pour danser et pour boire* (1632). De vraag is echter of deze identificatie juist is, gezien de optredende verschillen. In dit aan herkenbare melodische en ritmische formules gebonden genre konden melodieën sterk op elkaar lijken. In het liedboekje *Den Gheestelycken leeuwercker* (1645) kreeg de melodie de wijsaanduiding ‘Adieu don[c] monde flatteuse’.

<sup>123</sup> Een ander voorbeeld is het anoniem overgeleverde variatiewerk ‘Stemme Nova’ uit *Der Goden Fluit-hemel*, dat aan Jacob van Eyck kan worden toegeschreven. Zie 10.6.

<sup>124</sup> Omtrent ‘Rosemond die lagh gedoocken’, zie Van Baak Griffioen 1991: 307-309.



VOORBEELD 278 Dix, 'Courante la Royale', maat 9 (17-18) van het thema en de corresponderende sectie uit modo 3.

Thema

9(17)



Modo 3

17




Waarschijnlijk is Dix met de eerste (17) of tweede maat (18) niet tevreden geweest en heeft hij deze willen doorstrepen, waarna hij er nieuwe figuraties voor in de plaats heeft gesteld. Bij het notenzetten is abusievelijk ook de te schrappen maat opgenomen. Deze doublure suggereert dat het naar Paulus Matthijsz gestuurde manuscript de neerslag heeft gevormd van 'instant-componeren', zonder dat de maker de moeite heeft genomen zijn noten in een nette versie te presenteren.

Ook inhoudelijk wekken Dix' variaties niet de indruk het resultaat te zijn van noeste compositorische arbeid. De figuraties zijn overwegend voorspelbaar. Dix blijft veilig in de buurt van de themanoten, de meeste figuraties drijven niet verder dan een terts van de hoofdnoten vandaan. Waar hij zich tot de afstand van een secunde kon beperken, liet hij dit zelden na. Registerwerking is er nauwelijks. Dit is des te vreemder omdat de drie thema's zich hoofdzakelijk in het hoge octaaf afspelen. Jacob van Eyck zou zonder enige twijfel de gelegenheid te baat hebben genomen door middel van octaafcho's of andere motiefwerking een dialoog tot stand te brengen met het lage octaaf, zeker in de Franse airs, waar zich veel toonherhalingen voordoen die zich hiertoe bij uitstek lenen.

Bij het breken in zestienden neemt Dix bij voorkeur zijn toevlucht tot circulaire figuraties die zich rond de themanoten slingeren. In modo 3 van 'Courante la Royale' is het aardig te zien hoe hij in de maten 24, 25 en 26 vijf keer gebruikmaakt van de 'h'-figuur. (vb. 279) Deze handigheid lijkt hij van Jacob van Eyck te hebben afgekeken, al gebiedt de eerlijkheid te zeggen dat deze figuur ook door andere componisten is toegepast.

VOORBEELD 279 Dix, 'Courante la Royale', modo 3



Het overheersen van punctering in de eerste variatie is in het oeuvre van Jacob van Eyck een grote uitzondering. De enige courante-melodie die hij in modo 2 overwegend met behulp van het ritme  figureert, is de reeds aangehaalde 'Princes roayle' [NVE 97]. Vergelijken we deze variatie met die uit Dix' 'Courante la Royale', dan valt op hoeveel expressiever Van Eyck te werk gaat. Hij wisselt de punctering geregeld af met groepjes van achtste noten, waardoor het ritme een echt uitdrukkingmiddel wordt. Grote sprongen, kleine toonafstanden, stijgend, dalend: het



figureren biedt bij Van Eyck een afwisseling die bij Dix ten enenmale ontbreekt. Ter illustratie vergelijken we de manier waarop beide componisten de eerste noten van de tweede sectie van de respectievelijke melodieën hebben behandeld. (vb. 280) Deze keuze is mede bepaald door de vaststelling dat de twee thema's hier een gelijkenis vertonen op melodisch en ritmisch gebied. De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat Van Eycks variaties op 'Princes roaeyle' in hun zielroerende uitdrukingskracht tot de uitzonderingen in zijn oeuvre behoren.<sup>125</sup>

#### VOORBEELD 280

Dix, 'Courante la Royale'

Thema  
8 (15)



Modo 2  
15





Van Eyck, 'Princes royaele'

Thema  
13



Modo 2  
13



Bij het variëren op thema's met een binaire maatsoort paste Van Eyck in vier gevallen intensief het ritme  toe. Wat 'Si vous me voules guerir' [NVE 24] betreft hebben we een verklaring gezocht in het affect. Hier lijkt het ritme, sporadisch onderbroken door groepjes van twee achtste noten, bedoeld om uitdrukking te geven aan droefheid.<sup>126</sup> In 'Den Nachtegael' [NVE 115] kan worden geconstateerd dat het gebruik van het gepuncteerde ritme rechtstreeks voortvloeit uit een aanscherping die Van Eyck zelf al aanbracht in het thema, waar het zeventien keer voorkomt.<sup>127</sup> Ter vergelijking: in een vroegere reeks variaties op deze melodie, het 'Engels Nachtegaeltje' [NVE 28], bevat het thema het ritme  slechts vier keer.

De andere twee voorbeelden zijn 'Rosemond die lagh gedoocken' [NVE 49] en 'Kits Almande' [NVE 77]. Er is reeds op gewezen dat het thema van 'Rosemond die lagh gedoocken' een vergelijkbare oorsprong moet hebben als de door Dix gebruikte Franse airs. De sterke verwantschap tussen 'Rosemond die lagh gedoocken' en 'Frans Air [II]' is gedemonstreerd in voorbeeld 277.

In hoofdstuk 4 is aan de orde gesteld dat 'Rosemond die lagh gedoocken' ook om andere redenen dan de puntering een bijzonder werk mag worden genoemd in Van Eycks oeuvre.<sup>128</sup> Tussen modo 2 (gepuncteerd ritme) en modo 4 (zestiende noten)


<sup>125</sup> 6.5.

<sup>126</sup> 6.5.

<sup>127</sup> 6.3.

<sup>128</sup> Zie 4.6.2 en 4.6.5.



staat bijvoorbeeld een variatie die geheel is gevat in een 12/8 maat (met als basisritme ) , oftewel triolen. Nergens anders komt dit voor. Wel past Van Eyck een enkele keer binnen de grenzen van een variatie de overgang naar triolen toe, ook dan met gebruikmaking van het genoemde ritme.<sup>129</sup> Na de eerste variaties in een extreem laag register te hebben gehouden, neemt Van Eyck in modo 5 en 6 zijn toevlucht tot octavering, waardoor hij dialogen tussen motieven in verschillende registers tot stand kan brengen, octaafecho's, en zich ook van de 'h'-figuur kan bedienen (modo 6). Al met al lijkt dit variatiewerk sterk op een demonstratie van mogelijkheden. Het heeft iets leerstelligs. Zou het kunnen zijn dat Van Eyck deze compositie als lesmateriaal voor zijn leerlingen heeft gebruikt, of haar wellicht zelfs met het oog op die functie heeft gemaakt? Zo'n overzichtelijk thema van twee keer vier maten vol toonherhalingen is bij uitstek geschikt om pupillen met de beginselen van het figureren vertrouwd te maken.

Door het opzichtige streven de eerste variaties in het lage register gevangen te houden, is 'Rosemond die lagh gedoocken' zeker niet tot de spannendste composities uit de *Lust-hof* te rekenen. Toch is wat Van Eyck voor modo 2 heeft bedacht nog altijd afwisselender dan hetgeen Dix in zijn modo's 2 van de twee Franse airs doet. In alle drie gevallen bestaat een melodische en ritmische analogie tussen de maten 1 en 2. (vb. 281) Dix figureert dit begin in beide gevallen op een sequensmatige manier. Met name in 'Frans Air [II]' neigt het figureren naar zeuren, wat mede wordt veroorzaakt door de toonherhaling aan het eind van beide maten.

In modo 2 van Van Eycks 'Rosemond die lagh gedoocken' kan een streven naar afwisseling worden herkend, doordat de figuraties in maat 2 een andere richting (dalend respectievelijk stijgend) hebben dan die in maat 1, of – waar de richting hetzelfde is – een ander interval. De enige uitzondering is de dalende secunde die in beide maten optreedt tussen de zesde en zevende noot. In het thema wordt de analogie van de eerste twee maten voortgezet in maat 3. In feite begint de melodie met een drieledige stijgende sequens. In modo 2 bewerkstelligt Van Eyck opnieuw afwisseling: in de eerste helft van de derde maat spiegelt de figuratie zich aan maat 2, in de tweede helft volgt zij echter meer het patroon van maat 1 (stijgend – dalend – dalend).

Het bestuderen van de variatiekunst van Johan Dix is een ontzuenderende ervaring. In de drie composities openbaart zich een schoolsheid zoals die bij geen van de andere componisten van solovariaties wordt aangetroffen. Als dit vruchten moeten voorstellen van het leraarschap van Jacob van Eyck, dan kan het bijna niet anders of het zijn de resultaten van de meest elementaire lessen. De figuraties zijn 'volgens het boekje'. Dit zou erop kunnen duiden dat Dix in 1648, toen de muziek werd ingeleverd bij de uitgever, eerder aan het begin van zijn leerjaren stond dan aan het eind, althans in dit aspect van het vak.

<sup>129</sup> 'Van Goosen' [NVE 23], modo 3, m. 11; 'De lustelycke Mey' [NVE 110], modo 4, mm. 55-slot & modo 5, mm. 31-34.





## 10.4. Pieter de Vois

### 10.4.1. Leven

Pieter (Alewijnsz) de Vois is een interessante figuur in de Nederlandse muziekgeschiedenis van de zeventiende eeuw, niet in de laatste plaats omdat hij een van de schakels is geweest tussen de twee belangrijkste muzikale persoonlijkheden van de Gouden Eeuw, op het scharnierpunt van twee tijdsgewrichten: hij was een sterleerling van Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) en heeft muziekonderricht gegeven aan Constantijn Huygens (1596-1687).<sup>130</sup>

De Vois is omstreeks 1580/81 geboren.<sup>131</sup> Van de componisten wier solowerken in deze dissertatie worden besproken, is hij dus verreweg de oudste. Net als Jacob van Eyck was hij blind vanaf de geboorte. Zijn geboorteplaats was waarschijnlijk Maasland bij Rotterdam, waar zijn ouders Alewijn Pietersz en Magdalena Lenertsdochter aan de sluis woonden. Deze informatie verstrekt een akte van 27 april 1591, gepasseerd voor schepenen van Den Haag, waarin werd bepaald dat Pieter Alewijnsz als weeskind een lening van zeshonderd gulden verstrekte aan een zekere Vrederick Bartelmeesoon, tegen een rente van 37 gulden 10 stuivers per jaar.<sup>132</sup> Uit het gehucht rond de sluis ontwikkelde zich later Maeslantsluys, tegenwoordig Maassluis geheten. Pas in 1614 was de zelfstandigheid van deze gemeente een feit.<sup>133</sup>

Pieter de Vois verloor dus op jonge leeftijd zijn ouders. Bij de genoemde transactie traden als voogden de navolgende personen op: Willem van Berendrecht, Anhelm Gerritsz van Gelre, Jan Pietersz en Dirck Pietersz. De namen Anhelm Gerritsz van Gelre en Dirck Pietersz zijn terug te vinden in de archieven van de Heilige Geest of Weesarmen in Maasland (waarbij moet worden aangetekend dat met name een gangbaar patroniem als Dirck Pietersz niet in de richting van één persoon hoeft te wijzen).<sup>134</sup> De Dirck Pietersz die in de Maaslandse archieven opduikt, woonde net als de ouders van Pieter Alewijnsz aan de sluis. Hij was mogelijk een oom van de musicus.

Een Jan Pietersz is niet traceerbaar. Mogelijk is ook hij een broer van Pieter de Vois' vader geweest. Het is verleidelijk om achter dit patroniem de persoon van Jan Pieterszoon Sweelinck te zoeken. Een voogdelijke relatie zou kunnen verklaren hoe een jong en blind weeskind – in die tijd al gauw kansarm – uit Maasland (Maassluis) in Amsterdam leerling van de illustere meester kon worden. Het is evenwel niet zeker dat De Vois met deze bedoelingen Amsterdam heeft opgezocht. Hij is hier namelijk

<sup>130</sup> Huygens en Sweelinck hebben elkaar ook persoonlijk gekend. In een verslag van zijn jeugd heeft Huygens beschreven hoe hij omstreeks 1603 als kind viola da gamba speelde in een gezelschap onder leiding van Sweelinck, ten huize van Jean Calandrini te Amsterdam. Huygens 1987: 25. Dat De Vois les heeft gegeven aan Huygens, blijkt uit slechts één autobiografische notitie. Op 12 mei 1614 schreef Huygens in zijn dagboek: 'Espinette sous Mr. Pierre'. Zie Unger 1885: 9.

<sup>131</sup> Op 5 juli 1645 verklaarde hij tegenover een notaris 'oud omtrent 64 jaar' te zijn, op 26 april 1646 'out omtrent 64 jaeren', op 7 april 1650 'oud omtrent 70 jaar'. Vgl. de beknopte genealogie in *Bouwstenen* 1965-1981: II, 309-316.

<sup>132</sup> Den Haag, GA, Rechterlijk Archief, inv. nr. 337, *Registers van vercooping van huysen, landen, erven, constitutiën van renten, transporten ende anders, 1588-1591*, fol. 425v-426r.

<sup>133</sup> Blom 1948.

<sup>134</sup> Maasland, GA, Archief Heilige Geest of Weesarmen, inv.nr. 51, *Condities & voorwaarden waarop de Heilige Geestmeesters zullen verhuren en hebben verhuurd de landen dezelve toebehorend, & inv. nr. 87, Rekening 1598*.



ook als stadsspeelman werkzaam geweest. Toen hij in 1604 de stad verliet, werd Willem Jansz Lossy in zijn plaats als speelman aangenomen.<sup>135</sup>

Pieter de Vois moet een van Sweelincks beste leerlingen zijn geweest. Toen de meester in 1621 overleed, was De Vois de eerste die de vraag kreeg hem op te volgen als organist van de Oude Kerk.<sup>136</sup> Pas nadat hij voor de eer had bedankt, werd Sweelincks eigen zoon Dirck benoemd. Een bevoorrechte positie genoot De Vois al tijdens zijn studietijd: ‘den blinden discipel van Mr. Jan Pietersz’ verzorgde als violist de tafelmuziek op het Amsterdamse stadhuis, samen met zijn leermeester die hem op clavecimbel begeleidde. Het wordt medegedeeld in een resolutie van de Oudraad in Amsterdam, daterend van 21 september 1604, die betrekking heeft op De Vois’ afscheid en opvolging.<sup>137</sup> Als dank voor zijn verdiensten ontving hij bij die gelegenheid een gratificatie van ‘ses ofte acht rosenobelen’.

De reden voor het vertrek uit Amsterdam was dat De Vois per 1 november 1604 was benoemd tot organist van de Grote of St.-Jacobskerk in Den Haag, waar hij de door ziekte ongeschikt geworden Matthijs Waelpot opvolgde.<sup>138</sup> Die functie zou hij behouden tot zijn dood in 1654. In de vroegste bronnen wordt hij overigens nooit De Vois genoemd maar altijd met ‘Mr. Pieter’ of Pieter Alewijnsz aangeduid. Het is niet ondenkbaar dat hij zich de muzikale achternaam ‘De Vois’ – ‘vois’ betekent ‘vers’ of ‘melodie’ – zelf heeft aangemeten toen zijn muzikale loopbaan serieuze vorm begon te krijgen.<sup>139</sup>

Anderhalf jaar na de benoeming aan de Jacobskerk werd in Den Haag en Amsterdam zijn ondertrouw met Aeltge Tonisdochter afgekondigd.<sup>140</sup> Zij was 36 jaar oud, kwam uit Amsterdam waar zij op de Oudezijds Achterburgwal woonde en was weduwe van de varensgezel Lambert Jansz. Aangezien De Vois rooms-katholiek was, geschiedde de afkondiging vanaf de pui van het stadhuis. Voorzover bekend zijn uit dit huwelijk twee kinderen geboren: Alewijn Pietersz (1607-1667), die organist zou worden in Utrecht en Leiden, en Magdalena, wier geboorte- en sterfjaar onbekend zijn.

In Den Haag verzorgde De Vois naast de orgelbespelingen ook de muziek op het stadhuis, zoals hij eerder samen met Sweelinck in Amsterdam had gedaan. In 1613 ontving hij ‘de somme van hondert vijftich ponden omme bij hem verstrekt te worden tot betalinge van eene clave simbael met een staert bij hem door last ende met kennisse van de Magistraet ten behouwe van ’s Gravenhage gecocht.’<sup>141</sup> Deze functie heeft De Vois waarschijnlijk niet langer dan vijf jaar bekleed. Op 18 oktober 1618 werd de advocaat Pieter van Veen namelijk ‘ten reguarde van verscheyden extraordinaris diensten, bij hem aen ’t corpus van ’s Gravenhage gedaen, vereert mette clavesimbe den Haege behoorende die jegenwoordich ten huize van den

<sup>135</sup> Van den Sigtenhorst Meyer 1935a: 22. Weliswaar is er slechts sprake van een blinde leerling van ‘Mr. Jan pietersz organist’, maar dit gegeven in combinatie met het jaartal wijst ondubbelzinnig in de richting van De Vois.

<sup>136</sup> Vente 1962-1963a: 186-191.

<sup>137</sup> Geciteerd in Scheltema 1855-1885: VI, 195 en Dillen 1929: 783.

<sup>138</sup> Den Haag, GA, Archief Hervormde Gemeente, inv.nr. 128, *Rekeningen van de rentmeesters (1604-1605)*, fol. 33r.

<sup>139</sup> Het was in die tijd veel voorkomend, dat personen een ‘echte’ achternaam adopteerden of er één opgespeld kregen. De boekverkoper, schrijver en amateurmusicus Dirck Pietersz Pers bijvoorbeeld, aan wie *’t Uitnemend Kabinet I* mede was opgedragen, ontleende zijn achternaam aan zijn beroep en – in relatie daarmee – aan het uithangbord van zijn huis, ‘De witte Persse’. Van der Aa 1969: VI, 63.

<sup>140</sup> Den Haag, GA, DTB, Rechterlijk Archief, inv.nr. 739, *Leggers van ondertrouw (1605-1612)*, fol. 11v. Amsterdam, GA, DTB, *Ondertrouwregisters*, inv.nr. 408, p. 463 en inv.nr. 762a, p. 232.

<sup>141</sup> Den Haag, GA, Oud Archief, inv.nr. 1211, *Tresoriersrekeningen 1613*, fol. 286v. Geciteerd in J. Servaas van Royen 1895: 33.





organist Pieter Alewijns bewaert wert, mits dat dezelve ten believe van Burgemeesteren op 't stadthuys noch gebruyckt sal mogen worden.'<sup>142</sup>

Ook uit de Haagse archieven valt op te maken dat De Vois als musicus in hoog aanzien heeft gestaan. Keer op keer slaagde hij erin een verhoging van zijn traktement af te dwingen, ondanks herhaaldelijk gedane beloftes dat hij in de toekomst niet om meer zou vragen. De eerste gelegenheid die hij aanwendde om zijn financiële positie te verbeteren, was de dood van Sweelinck in 1621, toen De Vois werd gevraagd zijn leermeester op te volgen als organist van de Amsterdamse Oude Kerk. In de Haagse resoluties ('Kleine Wet') van 13 december 1621 is te lezen:

Bij kerckmrs voorgehouden zijnde hoe dat Pieter Alewijnsz organist alhyer hun te kennen gegeven hadde, dat naet overlijden van Mr. Jan Pietersz hij aengesocht is geweest hem in desselfs plaetse van hier tot Amsterdam te begeven, warinne hij echter niet en hadde willen consenteren sonder al vooren aen kerckmrs te versoucken een weynigh augmentatie van zijn tractement, hetwelck kunnen[de] obtineren hij gaerne sich alhyer noch soude laeten gebruyken in vougen als hij tot noch toe den tyt van zeventien iaeren met g[roter] contentement aen wederzijde heeft gedaen.<sup>143</sup>

De burgemeesters bepaalden dat de som van dertig gulden die De Vois jaarlijks uit de schatkist ontving, zou worden verdubbeld op voorwaarde dat de kerkmeesters hem veertig guldens per jaar meer zouden betalen. De jaarwedde kwam hiermee op vijfhonderd gulden. De Vois werd wel verplicht hiervoor meer diensten te leveren: op zondagen diende hij behalve na de ochtendpredikaties ook na de middagpredikaties te spelen, en verder na de woensdagse dienst, 'boven andere tyden als hij tot noch [toe] gewoen is te spelen.' De organist moest bovendien beloven zich de eerstvolgende tien jaar aan Den Haag te verbinden.

De Haagse schoolmeester David Beck heeft in zijn dagboek enkele oorgetuigenverslagen van dergelijke orgelbespelingen gegeven. Op 27 mei 1624 – het was tweede pinksterdag – ging hij 's ochtends ter predikatie, en hoorde na afloop 'de kerck uyt zijnde [...] Mr. pieter den blinden Organist op den Orgel spelen de 50 Psalm op verscheydene registers.'<sup>144</sup> Na de ochtenddienst van zondag 11 augustus wandelde de schoolmeester met zijn broer nog een halfuur door de kerk onder het orgelspel 'van den Constigen Organist ende Musicant den blinden Mr. Pieter Alewijns', net als op 6 oktober, wanneer zij de 'Blinden doch Constrijcken Mr. Pieter Aluijns op den orgel hooren speelen de 101 Psalm.'<sup>145</sup>

De financiële positie van De Vois zal redelijk comfortabel zijn geweest. In 1627 werd zijn vermogen voor het cohier van de 500ste penning geschat op vierduizend gulden.<sup>146</sup> Hij woonde op dat moment aan de oostzijde van de Hoogstraat.

Het moet de Haagse overheid er veel aan gelegen zijn geweest de blinde organist voor de stad te behouden, want de resolutie die op 30 maart 1622 werd aangenomen, bepaalde dat hij voortaan jaarlijks zeshonderd gulden zou ontvangen.<sup>147</sup> De Vois

<sup>142</sup> Servaas van Royen 1895: 33.

<sup>143</sup> Den Haag, GA, inv.nr. 48, *Resolutiën van Baljuw (Schout), Burgemeesters en Schepenen, 'de Kleine Wet' (27 november 1621 – 20 november 1625)*, fol. 4v-5v. Voor de tekst, zie Vente 1962-1963a: 186 en Servaas van Royen 1895: 33.

<sup>144</sup> Beck 1993: 103.

<sup>145</sup> Beck 1993: 149, 182. Zie ook 7.4.

<sup>146</sup> Van Gelder 1913: 48.

<sup>147</sup> Den Haag, GA, inv.nr. 122, *Register van minuten van door de magistraat gegeven appointementen op ingekomen requesten (7 december 1621 – 7 november 1625)*, p. 24. Voor de tekst, zie Servaas van Royen 1895: 33-34.



kreeg dus aanzienlijk meer dan de eerder voorgestelde vijfhonderd gulden, maar moest dan wel beloven zijn leven lang in Den Haag te blijven en nooit meer om salarisverhoging te vragen.

De Vois op zijn beurt zal goed doordrongen zijn geweest van zijn geliefdheid en de daaraan verbonden marktwaarde, want het duurde niet langer dan acht jaar (1630) voor hij opnieuw aanklopte om een salarisverhoging, en met succes.<sup>148</sup> De verhoging bedroeg ditmaal honderd gulden, veertig gulden uit de stedelijke schatkist en de overige zestig voor rekening van de kerk. Maar ook nu weer moest er iets tegenover staan. De Vois beloofde opnieuw zich niet in andere dienst te begeven, en bovendien werd zijn opvolging geregeld in geval van overlijden. Afgesproken werd dat zijn zoon Alewijn Pietersz, inmiddels organist geworden van de Utrechtse Domkerk, in die situatie na het aflopen van zijn contract voor de stad Den Haag beschikbaar zou zijn tegen het honorarium dat terzelfder tijd met Pieter de Vois werd afgesproken. In 1635 werd nog in de marge toegevoegd dat voortaan ook het beiaardiersambt ('clocksteldersambt') tot de verplichtingen moest worden gerekend, omdat Pieter de Vois die taak al een tijd lang vervulde. In 1633 had hij Jacob van Blanckenburch in deze functie opgevolgd. Voor deze werkzaamheden ontving hij een gage van 290 gulden, in 1641 op zijn eigen verzoek verhoogd tot 350 gulden.<sup>149</sup>

Toen Alewijn de Vois in december 1635 zijn positie aan de Utrechtse Domkerk (die hij had verkregen door tussenkomst van Constantijn Huygens) verruilde voor een betrekking aan de Pieterskerk in Leiden, vermeldde zijn aanstelling aldaar geheel overeenkomstig de in Den Haag gemaakte afspraak dat hij 'bij overlijden van sijnen vader mr. Pieter de Voys sijnen voorsz. dienst sal vermogen te verlaten, ende sich naer den Hage transporterem.'<sup>150</sup>

Bepalen we ons tot de aanstelling van Alewijn de Vois in Leiden, dan stuiten we op een kwestie die in het Nederlandse kerkelijk leven van die tijd zeer actueel was en waarmee ook Alewijns vader enige tijd later in Den Haag bemoeienis zou krijgen: het orgelspel tijdens de eredienst. Bij Alewijns uiteindelijke benoeming in Leiden, op 1 mei 1636, werd plots een nieuwe bepaling opgenomen. De organist moest 'met sijne conste de gemeynte trachten te vermaecken ende dat hij bovendien soo wel des Sondaechs als in der weecke telckens als in de voorsz. kercke sal worden gepredict, soo voor als naer yder predicatie onder het singen op het groote orgel sal spelen den psalm, die telckens de predicant verclaren sal, dat gesongen sal werden.'<sup>151</sup> In de taakomschrijving was nu dus ook sprake van orgelbegeleiding tijdens het psalmzingen. Voor Alewijn de Vois was dit aanleiding om een rekest in te dienen, waarin hij opmerkte dat hieraan een vermeerdering van het traktement verbonden moest zijn omdat de organist nu 'veel stricter werd geobligeert.'<sup>152</sup> De organist kon een duidelijk voorbeeld noemen, want in Leiden was de Hooglandse Kerk de Pieterskerk voorgegaan.

<sup>148</sup> Den Haag, GA, inv.nr. 49, *Resolutiën van Baljuw (Schout), Burgemeesters en Schepenen, 'de Kleine Wet' (12 december 1625 – 22 november 1633)*, fol. 135rv. *Bouwstenen* 1965-1981: II, 310-311.

<sup>149</sup> Den Haag, GA, inv.nr. 1230, *Tresoriersrekeningen 1633*, fol. 257v-258r; inv.nr. 124, *Registers van minuten van door de magistraat gegeven appointementen op ingekomen rekwesten (30 november 1633 – 20 november 1648)*, fol. 191r.

<sup>150</sup> *Bouwstenen* 1965-1981: II, 312.

<sup>151</sup> *Bouwstenen* 1965-1981: II, 312.

<sup>152</sup> *Bouwstenen* 1965-1981: II, 313.



Leiden was een van de eerste steden in de Republiek waar het orgelspel ter begeleiding van de gemeentezang werd geïntroduceerd.<sup>153</sup> Dit gebeurde op eigen gezag van de kerkenraad. Pas in 1638 kwam de kwestie aan de orde in de Delftse Synode, waar werd besloten dat iedere gemeente vrij zou worden gelaten in de keuze. Het is waarschijnlijk dit besluit geweest dat twee jaar later Constantijn Huygens ertoe heeft gebracht het traktaat te schrijven waarin hij zijn ergernis over de erbarmelijke gemeentezang tot uitdrukking bracht en orgelbegeleiding bepleitte. Dit geschrift, in 1641 bij Elsevier & Bonaventura in Leiden verschenen onder de titel *Gebruyck of ongebruyck vant orgel inde kercken der Vereenighde Nederlanden*, werd aanvankelijk anoniem gepubliceerd. Pas later zou Huygens zich openlijk als auteur manifesteren.<sup>154</sup> Onder invloed van Huygens' ideeën ontketende zich in Den Haag spoedig een ware orgelstrijd.<sup>155</sup> En alhoewel de overgeleverde documenten die hierop betrekking hebben de persoon van Pieter de Vois niet met name noemen, kunnen we er zeker van zijn dat de blinde organist er een cruciale rol in heeft gespeeld. Wat was er aan de hand?

Op 22 april 1641 veerde de Haagse gemeente tijdens het psalmzingen geschokt overeind door orgelbegeleiding, die dermate hard aankwam, dat velen 'door schrick daervan de koorts op haer hals cregen ende naer huys gaen mosten een Candeeltgen innemen ende gaen leggen rusten.'<sup>156</sup> De orgelbegeleiding vond plaats zonder medeweten van de kerkenraad en was kennelijk een initiatief van de organist Pieter de Vois zelf, zonder twijfel terug te voeren op het feit dat De Vois nauw bevriend was met Constantijn Huygens. Predikanten en de meeste ouderlingen waren het er niet mee eens, maar besloten werd eerst de reacties van de gemeenteleden af te wachten. Die kwamen er, afwijzende, zodat de kerkenraad in mei besloot een formeel verzoek in te dienen bij de Haagse magistraat het orgel uit de kerk te verwijderen. Het instrument was in die tijd in de eerste plaats een stadsaangelegenheid, juist omdat het tijdens de eredienst officieel niet werd gebruikt. Vooruitlopend op een beslissing werd het orgelspel volledig uit de kerk geweerd. Pieter de Vois zat dus thuis. De verwikkelingen die hierop volgden, waaronder een heftige controverse tussen Huygens en een zekere Jan Jansz Calckman, hadden slechts tot gevolg dat de situatie bleef zoals die voor 1641 was geweest: er werd geen orgelbegeleiding toegestaan. Het zou tot 1671 duren alvorens het tij keerde.

Het voorval heeft waarschijnlijk geleid tot een kentering van De Vois' geliefdheid in Den Haag. Zijn katholieke achtergrond moet hem in deze kwestie extra kwetsbaar hebben gemaakt. In 1641 maakten aanhangers van Huygens in een rekest aan de Haagse kerkenraad gewag van de motieven die de tegenstanders van orgelbegeleiding hanteren: 'Dit wil dit volck duijden op paepsche gesinde, ende houden voor superstitie.'<sup>157</sup> Paapse gezindte, een paapse organist – het zegt voldoende.

Zoals we reeds zagen, was er in 1635 nog sprake van dat Alewijn de Vois zijn vader zou opvolgen na diens dood. In december 1645 veranderden de plannen echter: Pieter de Vois diende een verzoekschrift in waarin hij vroeg of zijn schoonzoon Steven van

<sup>153</sup> Ook in Arnhem werd de orgelbegeleiding al geïntroduceerd, getuige de condities waarop Jacob van Noordt werd aangesteld. Zie 10.2.1.

<sup>154</sup> Zie ook 4.4.2 en 5.11.

<sup>155</sup> Gegevens hieromtrent zijn ontleend aan Kalkman 1981.

<sup>156</sup> Geciteerd in Kalkman 1981: 168.

<sup>157</sup> Kalkman 1981: 169.



Eyck naast hem kon worden aangesteld als organist en klokkenspeler.<sup>158</sup> Dit werd toegestaan, al zou Steven pas na de dood van zijn schoonvader gage ontvangen, wat toentertijd een gebruikelijke constructie was. Plots werd dus Steven van Eyck, in variaties op ‘Je ne puis eviter’ een van De Vois’ medecomponisten, als opvolger aangewezen.<sup>159</sup>

Hiervoor kunnen verschillende plausibele motieven worden aangedragen. De Vois’ leeftijd heeft mogelijk een rol gespeeld. Hij was omstreeks 65 jaar oud, voor die tijd een man op leeftijd. Twee vroegtijdige grafdichten voor De Vois, in 1651 en 1652 door Huygens ‘op voorraad’ geschreven, lijken een aanwijzing dat De Vois de laatste jaren van zijn leven met de gezondheid heeft getobd.<sup>160</sup> De aanwezigheid van een assistent kan in die situatie noodzakelijk zijn geweest. Zonder salaris echter zal een assistentschap voor zijn zoon Alewijn niet erg aantrekkelijk zijn geweest, omdat hij in Utrecht en later in Leiden als organist stevig op de bank zat. Wat was er logischer dan dat De Vois zijn leerling en schoonzoon naar voren schoof?

Over Steven Harmensz van Eyck is weinig bekend. Een familierelatie met Jacob van Eyck kan niet worden aangetoond. In 1639 schreef Constantijn Huygens in het dagboek over de jeugd van zijn zoon Christaan: ‘Eer ick dit jaer te velde trock, stelde ick CONSTANTIN en CHRISTIAEN in handen van M<sup>f</sup> STEVEN ...., discipel van den blinden M<sup>f</sup> PIETER DE VOIX, onsen organist, om haer gedurende mijn afwesen op de viole voorts te oeffenen, ’twelck soo wel geluckte, dat ick in Octobri thuyts komende haer seer gevoordert vonde, soo dat sij met goed fatsoen, tamelicke tremblanten, ende vasticheit met mij haer partije hielden in ordinaris musique van L. MARENZIO [...]’<sup>161</sup> Dat deze discipel van De Vois en muziekleraar in huize Huygens niemand anders dan Steven van Eyck was, blijkt uit de dagboek aantekeningen uit 1643: ‘Gaende naer ’t Leger dede ick CONSTANTIN ende CHRISTIAEN, uyt de Luyt nu gescheiden zijnde, voor het laeste Instrument, de Clavecinghel leeren verstaen onder meester STEVEN ...., schoonsone van M<sup>f</sup> PIETER DE VOIS, onsen blinden vermaerden orgelist.’<sup>162</sup> De identificatie is onmiskenbaar nu Huygens hem als schoonzoon van De Vois ten tonele voert: in de tussenliggende tijd was De Vois’ dochter Magdalena met Steven van Eyck in het huwelijk getreden. De afkondiging van de ondertrouw vond plaats op 4 november 1640 vanaf de pui van het Haagse stadhuis.<sup>163</sup>

In 1651, drie jaar voordat de organist stierf, schreef Constantijn Huygens zijn eerste ‘Grafscript in voor-raed voor Mr. Pieter de Vois’, een lang gedicht waaruit een warme genegenheid en grote bewondering spreken.<sup>164</sup> Huygens noemt behalve het orgelspel ook De Vois’ kundigheid als violist. Hij schrijft op bittere toon over de miskennis van zijn leermeester, een miskennis die zo’n schrijnend contrast vormt met de vele salarisverhogingen uit het verleden:

<sup>158</sup> Den Haag, GA, inv.nr. 124, *Registers van minuten van door de magistraat gegeven appointementen op ingekomen rekwesten (30 november 1633 – 20 november 1648)*, fol. 291r.

<sup>159</sup> Het variatiewerk wordt besproken in 10.5.

<sup>160</sup> Appendix C.3.

<sup>161</sup> Worp 1913: 225.

<sup>162</sup> Worp 1913: 230.

<sup>163</sup> Den Haag, GA, DTB, Rechterlijk Archief, inv.nr. 743, *Leggers van ondertrouw (1637-1642)*, fol. 80r.

<sup>164</sup> Worp 1911-1917: V (1652-1656): 260-261.



[...]

Maer wat hij song of peep, hij kost nau ooren vinden  
 Die sijn door-wetenschapp begrepen of besinden,  
 Besinden met verstand: soo voelden hij sijn lof'  
 Voor 'tmeerendeel misduydt, en selden meer als grof.  
 Dat speet hem; en hij docht 'twas lang genoegh gestreden  
 Om blinde liefhebbers te brengen tot de reden;  
 En scheiden uijt het werck, en brack sijn leven af,  
 En leij sijn' vingeren te rusten in dit Graf.

Op 4 januari 1652 schreef Huygens nog een tweede graf dicht, maar ook dat was nog ruimschoots aan de vroege kant.<sup>165</sup> Op 20 mei 1654 overleed de blinde organist op de leeftijd van ruim zeventig jaar. De sterfdatum is bekend door het dagboek van Huygens, waarin hij zijn leermeester en persoonlijke vriend een 'excellentissimus musicus' noemt.<sup>166</sup> Zes dagen later werd Pieter de Vois begraven in de Grote Kerk, waar hij vijftig jaar organist was geweest en al omstreeks 1620 een grafkelder had gekocht.<sup>167</sup>

Geheel volgens de afspraak volgde Steven van Eyck zijn schoonvader op, niet alleen als organist maar ook als beiaardier. Hij vervulde deze posities tot zijn dood in 1673. Op 26 oktober van dat jaar werd ook hij begraven in de Grote of St.-Jacobskerk.

Zoals Jacob van Eyck een groot expert is geweest op het gebied van klokken en beiaards, zo heeft Pieter de Vois in de noordelijke Nederlanden bekendgestaan als een gerenommeerd orgeldeskundige. Veel orgels zijn door hem gekeurd, onder meer in Den Haag (Grote Kerk, 1629), Delft (Oude Kerk, 1632), Haarlem (St.-Bavo, 1634), Leiden (Pieterskerk, 1643) en Rotterdam (Laurenskerk, 1643).<sup>168</sup> Vaak treffen we hem aan in het gezelschap van de keurmeesters Cornelis Helmbreecker en Willem Jansz Lossy, die net als De Vois van rooms-katholieken huize waren. Het lijkt geen twijfel dat hij en Jacob van Eyck elkaar persoonlijk hebben gekend, al hebben de blinde meesters elkaar nooit kunnen zien. In 1626 verbleef Van Eyck geruime tijd in Den Haag voor werkzaamheden aan het carillon van de Jacobskerk, toen Pieter de Vois daar al lang en breed organist was.<sup>169</sup> In Utrecht stond Van Eyck door zijn ambt in nauw contact met De Vois' zoon Alewijn toen deze organist was van de Domkerk.

<sup>165</sup> Worp 1911-1917: V, 266.

<sup>166</sup> Unger 1885: 55.

<sup>167</sup> Den Haag, GA, DTB, Grote of St.-Jacobskerk, inv.nr. 75, *Kasboeken van ontvangsten wegens het luiden van de klok en het openen van de graven in de kerk (1654)*, fol. 5v.

<sup>168</sup> Zie Van Nieuwkoop 1988: 119, 372; *Bouwstenen* 1965-1981: II, 283; III: 106-109.

<sup>169</sup> 2.6.



### 10.4.2. Solowerken

Titel	Bron	Folio
Pavane de Spanje	DGF	19a-b
Fantasia [F]	UK-I	11b
Fantasia [g]	UK-I	26b
Je ne puis eviter [zie 10.5]	UK-I	10a-b

Van Pieter de Vois zijn zes werken bewaard gebleven, alle in de verzamelbundels van Paulus Mattheisz. Twee hiervan – ‘Brande Yrlandt’ en ‘Passomeso d’Italijs’ – staan in *’t Uitnemend Kabinet I* en werden gecomponeerd voor een solo-instrument en bas, waardoor ze buiten het bestek van deze studie vallen.<sup>170</sup> Dezelfde verzameling bevat tevens drie ongegeleide solowerken van zijn hand: twee fantasia’s en een merkwaardige variatiereeks op ‘Je ne puis eviter’. In laatstgenoemde compositie duiken ook de namen op van Steven van Eyck en J[acob] van Eyck, reden om er een aparte paragraaf aan te besteden.

Pieter de Vois was behalve organist en beiaardier een begenadigd violist. Aangezien *’t Uitnemend Kabinet I* primair voor violisten bestemd was, ligt het voor de hand de werken die in deze bundel werden opgenomen als vioolmuziek te beschouwen. Het neemt niet weg dat ze ook uitvoerbaar zijn op ander ‘speel-tuigh’, waaronder de handfluit. Het enige werk van De Vois dat op basis van de bron met de handfluit in verband kan worden gebracht, is de reeks variaties op de ‘Pavane de Spanje’, die in 1644 in *Der Goden Fluit-hemel* verscheen.

Opvallend aan het thema van de ‘Pavane de Spanje’ is, dat het geen herhalingen in zich herbergt. De Vois componeerde twee variaties, de eerste overwegend met achtste noten, de tweede met een mengeling van achtste en zestiende noten. Het was in die tijd een hardnekkige gewoonte de melodie van de ‘Pavane de Spanje’ in g mineur weer te geven. De Vois koos voor d mineur. Mogelijk deed hij dit met het oog op de handfluit, om meer speelruimte te creëren.

Er zijn geen aanwijzingen dat we hier te maken hebben met een vioolcompositie die voor de handfluit is bewerkt (zoals het geval is met een ander werk uit de *Fluit-hemel*, de ‘Passasi’ van Mr. Willem). In modo 2 lijkt De Vois rekening te hebben gehouden met de praktische mogelijkheden en beperkingen van de handfluit. De lijn van dalende secunden die begint op de laatste kwart van maat 10, wordt gefigureerd door middel van simpele octaafverleggingen. (vb. 282) Wat opvalt, is dat het spel niet tot het einde wordt doorgezet. Waar men op de eerste tel van maat 12 een cis' zou verwachten, staat een c(is)".<sup>171</sup> De cis' is, met half gesloten onderste vingergat, een instabiele toon, die door blokfluitisten liever wordt gemedend. In de *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit* (1649) van Paulus Mattheisz komt deze toon in het geheel niet aan de orde.<sup>172</sup>

<sup>170</sup> Ed. Rasch, VI, nrs. 1 & 2.

<sup>171</sup> Het kruisteken ontbreekt, maar lijkt evident aangezien het thema hier ook een cis geeft. In dit werk is wel vaker een kruisteken vergeten. In maat 13 van het thema zijn de twee kruistekens boven de noten gedrukt, wat zeer ongebruikelijk was.

<sup>172</sup> Zie 9.5. Van Eyck paste deze toon wel toe. Zie vb. 252, p. 444.

## VOORBEELD 282 Pieter de Vois, 'Pavane de Spanje'

Thema



Modo 2



De Vois heeft zich in zijn figuraties aanzienlijke vrijheden veroorloofd ten opzichte van het thema, meer dan enige andere componist wier werk het onderwerp vormt van deze studie. De eerste maten van modo 2 kunnen ter illustratie dienen. (vb. 283) De variatie slingert zich gestroomlijnd een weg door en rond het thema, lang niet alle themanoten worden gerespecteerd (zoals de kruisjes in het voorbeeld aangeven). Het bewijst dat we hier met een oorspronkelijk solowerk te maken hebben, niet met een compositie waarvan de basstem is weggelaten of zoekgeraakt. De Vois lijkt zijn ultieme vrijheid te vieren. Het is een wereld van verschil met de figuraties van de 'Brande Yrlandt' en 'Passomeso d'Italij'. Hier laat de componist zich zo angstvallig door de aanwezigheid van een bas leiden, dat de variaties verhoudingsgewijs een stugge indruk maken.

## VOORBEELD 283 De Vois, 'Pavane de Spanje'

Thema



Modo 2



Met de variaties op de 'Pavane de Spanje' is Pieter de Vois in de voetsporen getreden van zijn vroegere leermeester Jan Pieterszoon Sweelinck, die ook op dit thema heeft gevarieerd.<sup>173</sup> Toen De Vois dit variatiewerk in 1644 in druk gaf, waren zijn leerjaren bij Sweelinck al veertig jaar voorbij en lag de Amsterdamse meester al meer dan twintig jaar in het graf. Het lijkt daarom weinig zinvol in het variatiewerk naar invloeden te zoeken. Het frappante is, dat ze wel aanwijsbaar zijn, zeer nadrukkelijk zelfs.

Een eerste markante overeenkomst betreft de gedaante van het thema, in het bijzonder de maten 7-10. De melodie van de 'Pavana Hispanica' kende tal van varianten. Fred Matter heeft achttien vocale en instrumentale bronnen onderzocht.<sup>174</sup> De bewuste maten trof hij zeven keer aan zoals weergegeven in voorbeeld 284a, acht keer zoals in voorbeeld 284. De versie van Sweelinck wijkt dusdanig af, dat Matter tot de conclusie komt dat deze 'op zichzelf staat.' (vb. 284d) Helemaal volledig is deze conclusie niet: Sweelincks maten 7-8 komen vrijwel overeen met (weliswaar latere) liedboekversies

<sup>173</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, I-3, nr. 9.

<sup>174</sup> Matter 1979: 64-67.



van Theodotus (*Het paradys der geestelycke ende kerckelycke lof-sangen*, 1621) en Stalpert van der Wiele (*Extractum Catholicum*, 1631).<sup>175</sup> (vb. 284c) Maar in de wijze waarop de maten 7-8 vrijwel letterlijk worden herhaald, is Sweelinck inderdaad uniek, althans voorzover het de door Matter onderzochte bronnen betreft. Het is interessant te zien hoe Pieter de Vois – een kleine afwijking in maat 10 daargelaten – exact dezelfde variant geeft. (vb. 284e)

VOORBEELD 284 ‘Pavane de Spanje’, mm. 7-10: varianten

a. Gangbare versie I



b. Gangbare versie II



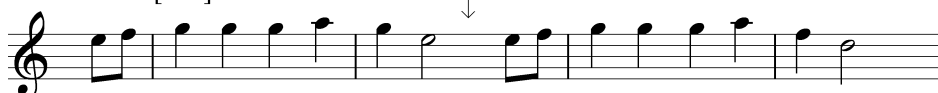
c. Theodotus / Stalpert



d. Sweelinck



e. De Vois [in d]



De Vois' tweede en laatste variatie, modo 3, ademt volledig Sweelincks geest. Zo verbindt De Vois de motieven van mm. 7-8 en 9-10 met behulp van een dalende toonladderfiguur, net als Sweelinck deed in zijn tweede klaviervariatie. (vgl. vb. 285a-b) Eerder in de variatie paste De Vois een dergelijke toonladderfiguur al twee keer toe (m. 2 en 4). Sweelinck gebruikte de toonladderfiguur als overgang in het kader van een octaafecho die zich voordoet tussen de maten 7 (23) en 9 (25).<sup>176</sup> De Vois had in zijn solowerk deze mogelijkheid niet door de beperkte toonomvang van de handfluit, die een verdere afdaling in het lage register verhindert. Waar men de echo zou verwachten, zet hij een stijgende lijn in. Toch wordt een octaafecho wel even zichtbaar, al is het slechts een aanzet daartoe (in voorbeeld 285b aangegeven door haken). Waarschijnlijk heeft De Vois dit van zijn leermeester afgekeken, of het van Sweelinck op deze manier geleerd. Ook de figuraties die De Vois heeft gekozen voor

<sup>175</sup> Facsimile uit Theodotus' *Paradys* in Matter 1979: 65.

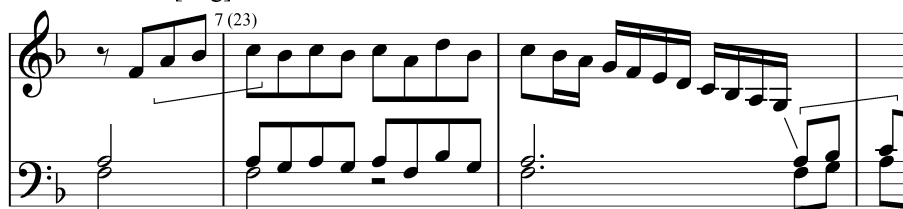
<sup>176</sup> Maatcijfers tussen haakjes refereren aan de klaviereditie in de *Opera omnia*, waar de maten zijn doorgenummerd.



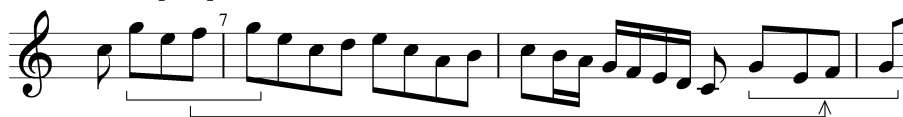
de maten 7-8, lijken rechtstreeks aan de klavierpraktijk te refereren. Het zijn geen melodische omspelingen van het thema, de figuraties vormen een *tegenstem* die weggelopen lijkt uit een meerstemmige context. (vb. 285c)

VOORBEELD 285 'Pavana hispanica' / 'Pavane de Spanje', mm. 7-8: a. Sweelinck, tweede variatie; b. De Vois, modo 3 ; c. De Vois' modo 3 in combinatie met het thema.

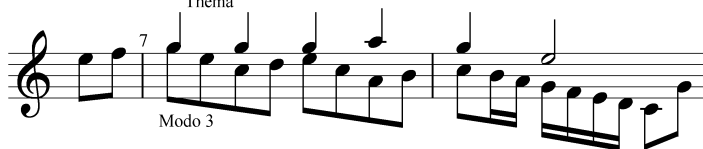
a. Sweelinck [in g]



b. De Vois [in d]



c. 'De Vois'



Op de laatste kwart van maat 10 (Sweelinck: m. 26) en de hele maat 11 (27) passen beide componisten op identieke wijze de *figura corta* toe. De belangwekkendste overeenkomst is wel de behandeling van de maten 12-13. Allereerst moet worden vastgesteld dat de themaversies op dit punt juist wezenlijk verschillen. Sweelincks thema geeft halve noten (wanneer van de vier achtsten op de tweede helft van maat 12 de laatste drie als figuratie worden aangemerkt; zie vb. 286a). De Vois vervolgt in kwartnoten op de manier die destijds gangbaar was in deze melodie, getuige de liedboeken en andere bronnen.<sup>177</sup> (vgl. vb. 286a-b) In deze versie zijn de maten 11-13 een variant van de maten 1-3.

VOORBEELD 286 'Pavana Hispanica' / 'Pavane de Spanje', thema

a. Sweelinck [g]



b. De Vois [d]



<sup>177</sup> Zie bijvoorbeeld de versie van Theodotus (1621).



De door Sweelinck gekozen opeenvolging van halve noten detoneert enigszins in haar omgeving, waar een beweging van kwartnoten de overhand heeft. Naar het zich laat aanzien heeft Sweelinck de wijs hier eigenhandig aangepast om te kunnen doen wat hij deed, althans in zijn eerste twee variaties: polyfone dialogen voeren, en daarmee de afsluiting van meer instrumentaal cachet en gewicht voorzien. Met blokken van halve maten is dit dialogiseren eenvoudiger dan met kwartnoten van steeds wisselende toonhoogte. De blokstructuur maakt de componist minder afhankelijk. Bovendien brengt Sweelinck op deze manier een analogie tot stand tussen de maten 12 en 13.

Pieter de Vois voorziet in zijn modo 3 de maten 12 en 13 van een motievenspel dat een opvallende gelijkenis vertoont met dat uit Sweelincks eerste variaties. (vgl. vb. 287a-b-c) Wat De Vois componeerde, zou kunnen worden gekarakteriseerd als een samenvatting van hetgeen Sweelinck in de eerste twee variaties deed: een combinatie van achtste noten (Sweelincks eerste variatie) en zestiende noten (Sweelincks tweede variatie). De Vois' dalende loopjes van zestiende noten bevinden zich – na gelijkschakeling van de toonsoort – op dezelfde toonhoogte als de analoge loopjes van Sweelinck.

Zeker zo opvallend is, dat De Vois in de onderhavige maten afstand neemt van het reguliere 'breken', net als in de maten 7-8. De figuraties zijn geen versieringen die uitgaan van de themanoten, zij krullen zich daaromheen in een overwegend harmonische context. (vgl. vb. 288a-b) Dit suggereert dat de Haagse meester zich heeft laten leiden door wat hij aan het *klavier* gewend was te doen wanneer hij op de 'Pavane de Spanje' varieerde.

#### VOORBEELD 287 'Pavana Hispanica' / 'Pavane de Spanje'

##### a. Sweelinck, Var. 1 [g]

##### b. Sweelinck, Var. 2 [g]

##### c. De Vois, Modo 3 [d]



Zou De Vois op dit punt alleen de gangbare versie van de melodie hebben gekend, zoals hij die zelf weergaf in modo 1, dan was de kans te verwaarlozen geweest dat hij op een zelfde type figuraties zou uitkomen als Sweelinck. De themanoten geven van zichzelf immers geen aanleiding tot dialoog, blokstructuur of een analogie tussen de maten 12 en 13. Om daarop uit te komen, is eerst Sweelincks themaversie nodig geweest, inclusief diens exploratie van de variatieve mogelijkheden. Dit leidt tot de conclusie dat De Vois rechtstreeks aan zijn leermeester schatplichtig is geweest.<sup>178</sup>

Vergelijken we de figuraties van De Vois en de themaversie van Sweelinck, dan blijkt dat ze in harmonisch opzicht beter bij elkaar passen dan De Vois' figuraties doen in verhouding tot zijn 'eigen' thema. (vb. 288) Hier accordeert de eerste kwart van maat 13 niet (thema: cis" → variatie: b'g').

#### VOORBEELD 288 'Pavana Hispanica' / 'Pavane de Spanje'

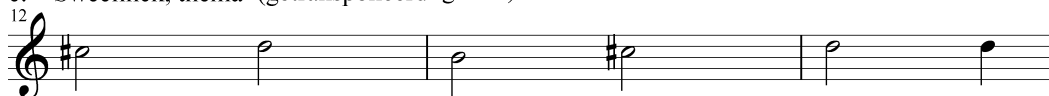
a. De Vois, thema



b. De Vois, Modo 3



c. Sweelinck, thema (getransponeerd g → d)



De overeenkomsten tussen Sweelincks 'Pavana Hispanica' en de 'Pavane de Spanje' van Pieter de Vois zijn te veelomvattend om op toeval te kunnen berusten. De vraag die zich vervolgens opdringt, luidt: hoe is De Vois vertrouwd geraakt met Sweelincks vorm van het thema en diens wijze van variëren? De compositie van Sweelinck kan in manuscript hebben gecirculeerd, voor De Vois kan het een repertoirestuk zijn geweest. Maar dan blijft het zeer de vraag of De Vois zich er zodanig door zou laten beïnvloeden. Er waren andere versies van het thema in omloop, en zoals het variatiewerk van De Vois aangeeft, kende de blinde Haagse meester die ook. Het opmerkelijkst is wel de behandeling van de maten 12-13. De Vois kiest hier in het thema voor de gangbare gedaante die sterk van Sweelincks versie afwijkt, maar in modo 3 presenteert hij voor deze maten figuraties die wél met Sweelincks versie in verband kunnen worden gebracht. Hier moet een oude, ingesleten gewoonte hebben gesproken. Dit maakt plausibel dat de invloed teruggaat op De Vois' leerjaren bij Sweelinck, die tot uiterlijk 1604 hebben geduurd. Het was al veertig jaar geleden, maar voor goede gewoontes is uiteraard niets te laat.

De wijs van de 'Pavana Hispanica' was toen al bekend. De basismelodie komt voor het eerst voor in de *Obras de música* (1578) van de Spaanse componist Antonio de

<sup>178</sup> Dat De Vois voor het thema de meest gebruikelijke lezing koos en niet de 'Sweelinckvariant', is op zich goed verklaarbaar. De variant lijkt toegespitst op meerstemmigheid en voldoet minder in een solistische omgeving.



Cabezón, als ‘Diferencias sobre la Pavana Italiana’.<sup>179</sup> Kennelijk was deze pavane oorspronkelijk een (uit Italië afkomstige) bas met bijbehorend harmonisch schema. Mogelijk heeft Cabezón de melodie gecomponeerd en is deze daarom ‘Pavana Hispanica’ gaan heten. Vooral in Engeland is de wijs populair geweest. Omstreeks 1600 circuleerde zij ook reeds in de Nederlanden.<sup>180</sup>

Dat Pieter de Vois tijdens zijn leerjaren met de ‘Pavana Hispanica’ vertrouwd is geraakt, wordt des te aannemelijker als een directe aanwijzing in ogenschouw wordt genomen dat het thema een rol heeft gespeeld in Sweelincks pedagogische praktijk, met toepassing van de genoemde melodievarianten in de maten 7-10 en 12-13. De enige bron waarin alle variaties van Sweelinck voorkomen, is een klavierboek van Gustav Düben dat bewaard wordt in de Universiteitsbibliotheek van Uppsala, Zweden (*Dü*).<sup>181</sup> Hier worden zij afgewisseld met drie variaties van de Duitse componist en organist Samuel Scheidt (1587-1654), die omstreeks 1607-1609 bij Sweelinck heeft gestudeerd. De componisten zijn keurig met hun initialen vermeld bij de afzonderlijke variaties. Een andere bron, handschrift GK1 F 234 uit de Stadtbibliothek van Berlijn, bevat nog een vierde variatie van Scheidt. Uit dit verzamelde materiaal stelde Max Seiffert een achtdelig variatiewerk samen voor zijn complete editie van Sweelincks klavierwerk.<sup>182</sup>

Over de totstandkoming van de gemengde versie in Uppsala zijn in de loop der tijd verschillende theorieën ontwikkeld. Seiffert meende een ‘kameraadschappelijke samenwerking tussen leraar en leerling’ te bespeuren,<sup>183</sup> later stelden Margarete Reimann en Lydia Schierning zich op het standpunt dat geen van beide componisten bij de totstandkoming betrokken was.<sup>184</sup> Pieter Dirksen ten slotte maakt aannemelijk dat Scheidt degene is geweest die de versie uit het klavierboek van Düben heeft samengesteld.<sup>185</sup>

Eén variatie van Scheidt springt in het oog, de eerste, die zowel in het klavierboek van Düben als in de versie van Seiffert als nummer 2 verschijnt, na de openingsvariatie van Sweelinck. Van Scheidts variaties is dit de enige die de Sweelinckversie volgt ten aanzien van de maten 7-10, niet alleen melodisch maar ook in harmonisch opzicht. (vb. 289) Deze overeenkomst is in vakkringen al vroeg opgemerkt. Volgens Van den Sigtenhorst Meyer (1946) ‘moet hier een vergissing hebben plaatsgehad bij het aantekenen van de initialen *J.P.S.* en *S.S.*’ en moet de tweede variatie aan Sweelinck worden toegeschreven.<sup>186</sup> Zoals Pieter Dirksen opmerkt, is de stijl geheel en al die van Scheidt, en: ‘Details like the awkward transition in bar 6 or the repetitive patterns of bars 7-10 [...] are more typical for the German than for Sweelinck.’<sup>187</sup> Dirksen verzuimt echter naar een verklaring te zoeken waarom Scheidt zich in deze ene variatie aan de Amsterdamse meester heeft gespiegeld en in de andere variaties niet. Het antwoord ligt voor de hand: Scheidt zal deze variatie in Amsterdam hebben gecomponeerd na instructie en onder het wakend oog van de meester.<sup>188</sup> De ‘awkward

<sup>179</sup> De Cabezón, *The collected works*, I, nr. 13.

<sup>180</sup> Matter 1979: 66.

<sup>181</sup> Uppsala, Universiteitsbibliothek, Instr. mus. handskr. 408 (olim 108). Voor de inhoud, zie Dirksen 1991: 652.

<sup>182</sup> Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, nr. 68.

<sup>183</sup> Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, voorwoord, pp. XLVI-XLVII.

<sup>184</sup> Reimann 1955: 267; Schierning 1961: 97.

<sup>185</sup> Dirksen 1997: 215-223.

<sup>186</sup> Van den Sigtenhorst Meyer 1946: 193.

<sup>187</sup> Dirksen 1997: 222.

<sup>188</sup> Discrepancies tussen themaversies in een gecombineerde cyclus (Sweelinck/Scheidt) treden ook op in ‘Engelse Fortuin’. Dirksen suggereert dat Scheidt dit thema met opzet heeft gewijzigd ‘to



transition in bar 6' past geheel in het beeld van de leerjaren. Het is een extra reden om Scheidt zelf als de genius achter deze cyclus te vermoeden. De andere variaties zullen later zijn gecomponeerd, waarbij Scheidt meer afstand heeft genomen en zich meer door eigen inzichten en voorkeuren heeft laten leiden. In zekere zin lijkt het een 'biografische' cyclus, waarin Scheidt het werk van de meester heeft gecombineerd met zijn eigen eersteling en latere vruchten.

VOORBEELD 289 Scheidt, eerste variatie op de 'Pavana Hispanica', mm. 7-10 (bovenstem)



Dirksen schrijft: 'Sweelinck's version of the melody, as has been noted before, stands fairly isolated, although its variants are not very significant.'<sup>189</sup> Dit laatste is een moeilijk te begrijpen constatering. In de varianten lijkt immers veel informatie besloten te liggen. Even moeilijk te begrijpen is, waarom Dirksen geen aandacht heeft besteed aan discrepanties die optreden in de laatste variatie uit de Düben-cyclus (Ed. Seiffert: variatie 8), die een zeskwartsmaat heeft.<sup>190</sup> In de bron wordt deze variatie aan Sweelinck toegeschreven, en Dirksen stelt dit verder niet ter discussie. In vroegere tijden is dit echter wel gebeurd. In 1939 deed C. Lindenburg de suggestie dat deze slotvariatie van Scheidt moet zijn, omdat de melodische weergave van de maten 7-10 afwijkt van Sweelincks versie en exact overeenstemt met die van andere variaties van Scheidt.<sup>191</sup> (vgl. vb. 284d-290b en vgl. vb. 290a-b) Van den Sigtenhorst Meyer nam deze zienswijze over in de tweede druk van zijn studie naar Sweelincks instrumentale muziek.<sup>192</sup>

Worden de variaties van Scheidt weggesneden, dan is Sweelincks slotvariatie in zeskwartsmaat variatie 4. Dirksen schrijft over de aldus ontstane cyclus: 'The most fundamental musical correspondence within the cycle however can be found between var. 2 and 4: the first seven bars of the last variation are nothing but a tripling of the corresponding bars of var. 2.'<sup>193</sup> Maar is dit een argument om de variatie in zeskwartsmaat aan Sweelinck toe te schrijven? Zou de Amsterdamse meester, gekend om zijn doorwrochte componeerkunst, voor dit ambachtelijk eenvoudige middel hebben gekozen?

---

differentiate his part from Sweelinck's variations.' (Dirksen 1997: 220) Ten aanzien van de 'Pavana Hispanica' trekt hij deze gedachtelijn door en schrijft dan: 'Perhaps Scheidt was again aiming at a demarcation of his portion from Sweelinck's by means of a melodic variant, but here there was no need to devise one of his own as such a variant was readily available in the contemporary melodic repertoire.' (Dirksen 1991: 221) Dit verklaart echter niet waarom Scheidt zich in één variatie wél aan Sweelincks versie heeft gehouden ten aanzien van de maten 7-10.

<sup>189</sup> Dirksen 1997: 234.

<sup>190</sup> In de moderne editie van Sweelincks werken is deze slotvariatie nummer 4. *Opera omnia*, I-3, nr. 9.

<sup>191</sup> Lindenburg 1939. Dirksen vermeldt het artikel van Lindenberg wel in zijn literatuurlijst, maar niet in tekst of voetnoten.

<sup>192</sup> Van den Sigtenhorst Meyer 1946: 193.

<sup>193</sup> Dirksen 1997: 236. De overkomst betreft overigens niet de eerste zeven maten maar de eerste zes.

VOORBEELD 290 'Pavana Hispanica', bovenstem, mm. 6<sup>3</sup>-10<sup>3</sup>: a. S[amuel] S[cheidt] (*Dü*, var. 3), b. M[eester] I[an] P[ietersz] (*Dü*, var. 7).

a. 'S.S.' [*Dü*, var. 3]



b. 'M.I.P.' [*Dü*, var. 7; Seiffert, var. 8]



a.



b.



Voor Scheidt of onverschillig welke componist kan het niet anders dan kinderlijk eenvoudig zijn geweest de eerste zes maten van Sweelincks tweede variatie om te schrijven naar een zeskwartsmaat. De volgende maten, met de melodievriant, moeten op basis van de melodievriant wel aan Scheidt worden toegeschreven. In het (verlengde) slot ziet Dirksen 'the unmistakable mark of Sweelinck (compare the endings of *Almande Gratie*, *Engelse Fortuin*, *Est-ce Mars* and *Ik voer al over Rijn*).'<sup>194</sup> Maar impliceert het dat Sweelinck de maten exact zo heeft opgeschreven? Ook hier kan Scheidt een variatiefragment van Sweelinck, maar dan niet meer bestaand (een slotvariatie in binaire maat?), naar een zeskwartsmaat hebben omgeschreven.

In eerdere instantie merkt Dirksen op: 'Sweelinck's last variation, which rounds out the *Dü* cycle [...] is written in tripla, which position is as atypical for Sweelinck as it is typical for Scheidt's secular sets in the *Tabulatura nova*.'<sup>195</sup> Duitse componisten werden opgevoed met het gangbare gebruik van een *Nachtanz*. De ontleningstechniek zoals toegepast in de 'Pavana Hispanica' komt in het oeuvre van Scheidt vaker voor, het duidelijkst in de variaties op de 'Allemande (Soll es sein)' uit het tweede deel van de *Tabulatura nova* (1624), waar het begin van variatie 10 overduidelijk op variatie 1 is geïnspireerd.<sup>196</sup> (vb. 291b) Dit versterkt opnieuw de hypothese dat Scheidt een hand heeft gehad in de slotvariatie van de 'Pavana Hispanica'.

Ook het polyfoon construeren van een tripla-variatie wijst eerder in de richting van de Duitse componist dan van Sweelinck.<sup>197</sup> Tripla-variaties zijn wel te vinden in het oeuvre van de Amsterdamse meester, maar van een heel ander soort. In de zesde

<sup>194</sup> Dirksen 1997: 222.

<sup>195</sup> Dirksen 1997: 220.

<sup>196</sup> Ed. Mahrenholz, Band VI-2, nr. 10.

<sup>197</sup> Zie bijvoorbeeld ook Scheidts variatiewerken op het 'Niederländisch Liedchen (Cantio Belgica) 'Weh, Windchen weh'', de 'Allemande (Also gehts, also stehts)' en de 'Cantilena Anglica de Fortuna'.

## VOORBEELD 291

## a. 'Pavana Hispanica'

## b. Scheidt, 'Allemande (Soll es sein)'

variatie op 'Est-ce Mars' heerst volle vierstemmigheid, zonder polyfone aspiraties.<sup>198</sup> De zesde variatie op de 'Poolse almande' wordt bepaald door *canto colorato* of een beweeglijke bas, met een eenvoudige akkoordbegeleiding van de linker- respectievelijk rechterhand.<sup>199</sup> (Dirksen spreekt van een 'straightforward English tripla manner'.)<sup>200</sup>

Waarschijnlijk heeft Scheidt zich met de afsluitende variatie laten leiden door een eigen voorkeur ten aanzien van de melodie en de maatsoort, maar zijn materiaal zoveel mogelijk aan Sweelinck ontleend en om die reden het auteurschap uit piëteit aan zijn Amsterdamse leermeester toegewezen. Ontlenen lukte echter niet in de maten met de melodievariant (*Opera omnia*, mm. 55-57). Vanaf maat 57 is gekozen voor een Sweelinckiaanse oplossing die stilistisch een breuk veroorzaakt: *canto colorato* met akkoordbegeleiding. Mogelijk bezat Scheidt voor deze maten geen ontleningsmateriaal uit Sweelincks nalatenschap (voor maat 57 zelf in elk geval niet, door de melodievariant, en in Sweelincks variatie 2 evenmin voor de volgende maten), en heeft hij daarom besloten de stijl van de meester te imiteren. Hoe het ook zij, het is voorbarig deze slotvariatie als een authentiek werk van Sweelinck te bestempelen. Scheidt is de meest waarschijnlijke kandidaat.

Een volgend punt van aandacht zijn de maten 12-13, waarvan we hebben gezien dat Sweelinck hier afweek van hetgeen gangbaar was. Scheidt baseert zich hier volledig op Sweelincks versie. Ook hierin ligt een aanwijzing dat Scheidt door Sweelinck met het thema vertrouwd is gemaakt. Aan deze overeenkomst is in de literatuur geen aandacht besteed, overeenkomsten vallen in een situatie als deze minder op dan verschillen. Scheidts eerste, 'Amsterdamse' variatie is de enige waarin hij deze twee maten op eenzelfde dialogiserende manier behandelt als Sweelinck én Pieter de Vois. (vgl. vb. 292 en 287) Hij past een *gropo*-figuur toe. Van den Sigtenhorst Meyer heeft de analogie wel geconstateerd, maar zag hierin slechts een goeie reden Scheidts variatie aan Sweelinck toe te schrijven.<sup>201</sup>

<sup>198</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, I-3, nr. 3.

<sup>199</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, I-3, nr. 12.

<sup>200</sup> Dirksen 1997: 269.

<sup>201</sup> Van den Sigtenhorst Meyer 1946: 193.



## VOORBEELD 292 Scheidt, 'Pavana Hispanica', var. 2 (Dü, Seiffert)



Het moment breekt aan om de balans op te maken. Pieter de Vois treedt met zijn eenvoudige variatiewerk voor blokfluit onmiskenbaar in de voetsporen van zijn vroegere leermeester. Hier spreekt 'his master's voice'. Dit, in combinatie met de vaststelling dat de 'Pavana Hispanica' een rol heeft gespeeld in Sweelincks pedagogische praktijk, getuige het werk van Samuel Scheidt, is een reden te veronderstellen dat De Vois tijdens zijn studietijd bij Sweelinck met de melodie en de geëigende variatietechnieken vertrouwd is geraakt.

Dit werpt tevens een interessant licht op de datering van Sweelincks variatiecyclus. Zijn 'Pavana Hispanica' is altijd met enige geringschatting beoordeeld. Van den Sigtenhorst Meyer meende:

De vier variaties, die van Sweelinck afkomstig zijn, vertonen, evenals die over de engelse fortune, niet dat meesterschap en die losheid in het veranderen, die uit de andere werken spreken. Ze zijn tamelijk stijf en missen juist de verwijding, die Sweelinck's variatie-kunst zo eigen is. Waarschijnlijk hebben we met de overblijfselen van een vroeg werk te doen of... ze zijn geschreven voor de leskamer en werden zonder voldoende inzicht in Sweelinck's werk door de een of ander samengevoegd.<sup>202</sup>

Alan Curtis heeft deze mening gerelativeerd:

Van den Sigtenhorst singled out the variations on *Fortune my foe* and on *The Spanish Pavan* as being rather stiff, lacking the mastery and expansion ('verwijding') of the others. He believed that these must either be remnants of early work, or else that they were written for the 'classroom', i.e. for young or inexperienced pupils. The latter hypothesis seems the more likely in view of the charming simplicity of these pieces and the ease with which they may be performed. 'Stiff' is certainly not an apt description here, and their lack of 'expansion' or display of contrapuntal mastery is probably only the result of their brevity and of the purpose for which they were written, not of their having been composed early in Sweelinck's life.<sup>203</sup>

Pieter Dirksen rekent Sweelincks 'Pavana Hispanica' op stilistische gronden tot de 'vroeg werken' en dateert deze vroege scheppingsperiode omstreeks 1605-1609.<sup>204</sup> De componist was zijn veertigste levensjaar toen al ruimschoots gepasseerd. Sweelinck groeide op met improviseren, zijn componeren zou pas serieus een aanvang hebben genomen toen de Amsterdamse meester Duitse leerlingen kreeg, die zelf uit een componeertraditie stamden. De slotvariatie van Pieter de Vois is een reden een kanttekening bij deze theorie te plaatsen, zij geeft aanleiding Sweelincks 'Pavana Hispanica' te dateren vóór 1 november 1604. Per die datum werd De Vois organist in Den Haag. Van Duitse leerlingen in Sweelincks school was toen nog geen sprake.

<sup>202</sup> Van den Sigtenhorst Meyer 1946: 194.

<sup>203</sup> Curtis 1972: 86-87.

<sup>204</sup> Dirksen 1997: 515.





Beide andere solowerken van Pieter de Vois zijn fantasia's, de ene in F majeur, de andere in g mineur. Ze beginnen quasi-polyfoon, met een *soggetto* dat op verschillende toonhoogten wordt herhaald, zonder omspelingen. Wordt ons hier opnieuw een blik gegund in de keuken van de klaviermeester Pieter de Vois? Bekend is dat hij klavierfantasia's heeft gecomponeerd. Het blijkt uit een brief die De Vois op 16 augustus 1645 aan Constantijn Huygens schreef:

Hebbende gesien, Menheer, de fantasi van Monsieur Beer, die u gliëft heeft ons toe te senden, vinden desselleve exselent wel gemaectt. Heb se aen mijn soon gesonden die meenden dat ick se gemaectt hadt, also het mijn stijel seer gelijk is.<sup>205</sup>

Volgens Pieter Dirksen is dit de enige aanwijzing dat De Vois een klaviercomponist was.<sup>206</sup> Dit is echter niet juist. In 1653 bezat Cornelis Graswinckel uit Delft 'een Tabletuur van mr. Pr. de Voix in folio'.<sup>207</sup>

Of de manier waarop de fantasia's beginnen een directe relatie heeft met De Vois' orgelpraktijk, moet worden betwijfeld. De Fantasia in F majeur begint met een trompetachtig motief dat in de bovenkwint wordt herhaald en vervolgens een octaaf lager in de onderkwart. (vb. 293a) In de klavierpraktijk is dit geen gangbare volgorde van inzetten. De Vois ontleende dit *soggetto* aan een werk van de Italiaanse componist Marco Uccellini (ca. 1603 - 1680). Het bouwen van een fantasia op een inventie van een ander was overigens wél een gangbare handeling in de praktijk van de klavierfantasia. Het bewuste werk van Uccellini is de 'Sonata prima a violino solo detta la vitoria trionfante' uit zijn *Sonate, Correnti et Arie*, opus 4. Dit opus was in 1645 bij Alessandro Vincenti in Venetië in druk verschenen.<sup>208</sup> De fantasia's van De Vois verschenen eind maart, begin april 1646 in 't *Uitnemend Kabinet I*. Dit toont aan hoe snel de nieuwste Italiaanse muziek in de Nederlanden bekend kon geraken. Maar het vertelt meer. Kennelijk waren de fantasia's geen stukken die De Vois al langere tijd op de plank had liggen, hij zal ze speciaal met het oog op publicatie in Matthijsz' *Kabinet* hebben vervaardigd. Dit kan mede verklaren waarom ze niet alleen voor viool geschikt zijn maar ook voor 'ander Speel-tuigh', waaronder de handfluit.

Uit Matthijsz' opdracht aan Adriana vanden Bergh uit *Der Goden Fluit-hemel* is bekend dat sonates van Uccellini in Nederland op de handfluit zijn gespeeld.<sup>209</sup> Voor de 'Sonata detta la vitoria trionfante' zal dit echter niet hebben gegolden, het werk beweegt zich buiten de omvang van het instrument. Pieter de Vois was violist en heeft het werk vanzelfsprekend in die hoedanigheid leren kennen. Dat hij het triomfantelijke *soggetto* na kennismaking met Uccellini's werk heeft hergebruikt, is niet verwonderlijk. Het zet zich gemakkelijk vast in het hoofd, te meer doordat Uccellini het 53 keer toepast: 29 keer in de vioolpartij en 24 keer in de bas, op allerlei toonhoogten en met behulp van ritmische, metrische, proportionele en melodische mutaties. Daarmee heeft ook zijn sonate veel weg van een fantasia. De ontlening biedt de uitvoerende een aanwijzing omtrent het karakter van deze solofantasia.

<sup>205</sup> Worp 1911-1917: III, 13-14 (nr. 4080). Deze brief komt ook nog ter sprake in 10.5.

<sup>206</sup> Dirksen 1997: 480. In een voetnoot vermeldt Dirksen abusievelijk dat 't *Uitnemend Kabinet* één solofantasia bevat van De Vois, en dat deze zou zijn verschenen in 1649.

<sup>207</sup> De Ruiter 1981: 75.

<sup>208</sup> Een exemplaar bevond zich in de collectie van het Utrechtse collegium musicum. Zie Van Riemsdijk 1881: 82.

<sup>209</sup> Zie 9.2.

VOORBEELD 293

a. De Vois, Fantasia in F

Two staves of musical notation in treble clef, common time (C). The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. Brackets are placed under the first four notes of each staff. The key signature has one flat (F major).

b. Uccellini, 'Sonata prima detta la vittoria trionfante'

Two staves of musical notation in treble and bass clefs, common time (C). The piece is in D major (two sharps). The notation is divided into systems with measure numbers 6, 33, 43, and 47. Fingerings are indicated by numbers 1-7 and sharps (#) below the notes. The first system (measures 6-12) shows a sequence of notes in the bass clef with fingerings 6, 5, 7, 6#, #. The second system (measures 33-42) shows a sequence of notes in the bass clef with fingerings 6, #, #, 6, #. The third system (measures 43-46) shows a sequence of notes in the bass clef with fingerings #, 5, 3. The fourth system (measures 47-50) shows a sequence of notes in the bass clef with fingerings 5, 3.



In Uccellini's beginmaten wordt het door De Vois gebruikte *soggetto* in de breedte ontvouwd, met hele en halve noten, eerst in de bovenstem (mm. 1-5), vervolgens in de bas (mm. 5-8). In de maten 33-37 verschijnt het voor het eerst twee keer achtereenvolgend in de vioolpartij. Een culminatiepunt wordt bereikt als Uccellini vanaf maat 43 de viool en bas laat wedijveren op basis van het materiaal. (vb. 293b)


De Vois' past Uccellini's triomfmotief slechts toe in het 'exordium', daarna komt het niet meer voor. Ook heeft De Vois geen andere elementen uit de sonate overgenomen. Met de wetenschap dat de Haagse componist zich door een vioolsonate heeft laten inspireren, is er weinig aanleiding in de opening van deze fantasia een relatie met De Vois' klavierpraktijk te zoeken. Ook de fantasia als geheel geeft hiertoe geen aanleiding. Vergelijken we dit korte werkje met de klavierfantasia's van Sweelinck – dat is immers de traditie waarin De Vois opgroeide – dan is dit solowerk niet meer dan een miniatuur.

Qua opzet doet het enigszins denken aan de 'Fantasia' [NVE 145] van Van Eyck. Net als zijn Utrechtse collega rolt De Vois van de ene inval in de andere. Wel heeft zijn creatie een bredere adem, door een uitgebreidere verwerking van het materiaal. Hierin kan wél een relatie worden gezocht met De Vois' polyfone klavierpraktijk. In de materiaalverwerking tekenen zich hoofdzakelijk kwint- en kwartrelaties af. (vb. 294) Op het 'exordium' is reeds gewezen. Een tweede duidelijk afgebakende sectie vormen de maten 7-13<sup>1</sup>, die door een beweging van achtste noten worden beheerst. Een motief van vier noten begint eerst op bes', dan op f' en ten slotte op c'. In maat 9 wordt een motief geïntroduceerd dat bestaat uit acht achtsten. Het manifesteert zich eerst beginnend op g'', vervolgens op c'', de derde keer op f''. (In de tweede en derde verschijning zijn de laatste vier achtsten geoctaveerd, waarschijnlijk om het werk voor allerlei 'speel-tuigh' geschikt te houden.) Als in maat 13 de eerste zestiende noten opduiken, gebeurt dit aan de hand van een motief dat een kwart lager wordt herhaald. De maten 24-25 geven een zelfde procédé te zien, dan met een kwintafstand (maat 23 biedt een modulatie naar C majeur, de volgende maten bewerkstelligen de terugkeer naar F).

#### VOORBEELD 294 De Vois, Fantasia in F: kwint- en kwartrelaties

The image displays four staves of musical notation from 'Fantasia in F' by De Vois. The first staff starts at measure 7, the second at measure 9, the third at measure 13, and the fourth at measure 23. Brackets above the notes indicate intervals: a fifth (F-G) and a fourth (G-A) are shown between measures 7 and 9, and between measures 9 and 13. Measure 13 shows a sequence of eighth notes. Measure 23 shows a sequence of sixteenth notes.



Op het hinkende effect van het ritme  waarbij de zestiende noten dezelfde toonhoogte hebben (mm. 17-19), is reeds gewezen in de analyse van Van Eycks 'Fantasia'.<sup>210</sup>

De Vois laat zijn Fantasia in F niet eindigen op de grondtoon maar op de tert (a'). Ook dit kan worden gezien als een bevestiging dat we hier te maken hebben met een componist die aan meerstemmigheid gewend was. Als violist speelde hij hier mogelijk een dubbelgreep.

De Fantasia in g mineur vertoont qua lengte en opzet overeenkomsten met het voorgaande werk. Het 'exordium' is opnieuw quasi-polyfoon opgezet, maar op een andere manier gerealiseerd. (vb. 295) Er zijn vier inzetten van het kopmotief aanwezig. Toch imiteert De Vois hier geen vierstemmigheid. De tweede inzet is een kwart lager dan de eerste. Vervolgens wordt de combinatie van eerste en tweede inzet een toon lager herhaald. Een polyfoon georiënteerd spanningsveld en sequenswerking gaan hier derhalve samen.

#### VOORBEELD 295 De Vois, Fantasia in g: opening



In deze tweede fantasia tekenen zich helder afgebakende secties af, meer dan het geval is in de eerste fantasia. Het zijn er vijf. De eerste wordt gevormd door de vier boven beschreven openingsmaten. De tweede sectie (mm. 5-12) bestaat – maat 12 uitgezonderd – exclusief uit achtste noten. Er is reeds op gewezen dat De Vois in de maten 6-9 opeenvolgende figuren gebruikt die exact zo voorkomen in de 'Phantasia' [NVE 90] van Jacob van Eyck (zie vb. 181f, p. 347).<sup>211</sup> Hier kunnen carillonmotieven worden vermoed. Berust deze overeenkomst op toeval, of heeft een van beide componisten zich door de ander laten beïnvloeden? Toeval lijkt vrijwel uitgesloten. De figuren zijn misschien niet zeer specifiek, maar anderzijds zijn er talloze manieren denkbaar om dit soort harmonisch georiënteerde motieven vorm te geven en aaneen te rijgen. Van Eyck en De Vois gebruiken ze op exact dezelfde toonhoogte, alleen zet Van Eyck de dalende sequens één secundeschrede langer voort. Maar wie zou wie hebben beïnvloed? Hoe konden de twee componisten elkaars werken kennen? De fantasia's verschenen gelijktijdig in druk, in 1646. We weten te weinig over de relaties tussen de twee componisten om ons zelfs maar aan een hypothese te wagen. Dat de overeenkomst intrigerend is, behoeft geen discussie.

De tweede sectie bewerkstelligt een modulatie van g mineur naar d mineur, de derde sectie (mm. 13-17) voert terug van d mineur naar g mineur. Deze derde sectie wordt overwegend gevoed door zestiende noten. De Vois realiseert dus een geleidelijke verdichting van het notenbeeld, zoals hij ook deed in de andere fantasia. De derde sectie staat in het teken van motief- en sequenswerking. De toepassing van een es' in een virtueuze omgeving – en onmiddellijk na een d': het zesde vingergat eerst geheel

<sup>210</sup> 7.3.

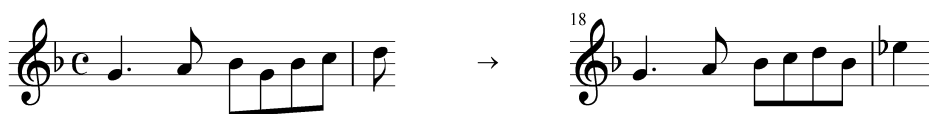
<sup>211</sup> 7.3.

gesloten, vervolgens half – wijst erop dat De Vois niet direct met blokfluitisten begaan is geweest toen hij deze compositie vervaardigde.

In de maten 14-15 past hij een procédé toe dat verwantschap vertoont met de beginmaten, door de combinatie van quasi-polyfonie en sequenswerking. Het speelt zich hier af op drie niveaus: groepjes van vier zestienden, van acht en van zestien (met haken aangegeven in voorbeeld 297b). Deze expressieve sectie eindigt met een *grosso* (m. 17).

De vierde sectie (mm. 18-23) geeft tussentijds adem door te leunen op langere notenwaarden in combinatie met grote sprongen. De eerste maat (14) roept de beginmaat van de fantasia in herinnering. (vb. 296)

VOORBEELD 296 De Vois, Fantasia in g



De finale sectie bestaat voornamelijk uit zestiende noten en wijst in het gebruik van motieven onmiskenbaar terug naar de derde (vgl. mm. 25-26 met mm. 14-15; vb. 297c-b). Net als de andere fantasia eindigt deze niet op de grondtoon maar op de tert (een picardische: b'). Een andere overeenkomst zijn de veelvuldig voorkomende kwint- en kwartrelaties. (vb. 297)

VOORBEELD 297 De Vois, Fantasia in g mineur: kwint- en kwartrelaties

a.

b.

c.

d.



In drie solowerken hebben we Pieter de Vois leren kennen als een fantasierijk componist die zich bij het eenstemmig componeren onmiskenbaar heeft laten leiden door zijn klavierpraktijk. Hij toont zich hierbij een waardige leerling van Sweelinck. De composities van De Vois stralen musiceerplezier uit, zoals de werken van Jacob van Eyck dit ook doen. Ze zijn het werk van een *performer*. Het valt te betreuren dat van De Vois geen klavierwerken bewaard zijn gebleven.

### 10.5. ‘Je ne puis éviter’: een *pasticcio*

Eén werk van Pieter de Vois is nog onbesproken gebleven: ‘Je ne puis éviter’. Van de bijna tweehonderd solocomposities die het onderzoeksterrein vormen van deze studie, is dit variatiewerk wel het wonderlijkst, vanwege het feit dat in de notentekst de namen voorkomen van nog twee andere componisten, Steven van Eyck en ‘J.’ van Eyck. Het oogt hiermee als een *pasticcio*. Het werk verscheen in het eerste deel van ‘*t Uitnemend Kabinet* (1646, <sup>2</sup>[1654]). (vb. 299)

Alvorens de variaties op ‘Je ne puis éviter’ nader te bestuderen, bepalen we ons eerst tot het thema en de herkomst ervan.<sup>212</sup> De melodie vindt haar oorsprong in een *air de cour* van de Franse hofmusicus François (Sieur) de Chancy, in 1635 te Parijs verschenen in zijn *Airs de cour à quatre parties*. Het lied begint met de tekst ‘En vain je veux celer’. De woorden ‘Je ne puis éviter’ vormen het begin van een andere strofe, die origineel niet tot ‘En vain...’ behoorde maar wel dezelfde melodie en refreintekst bezat. (vb. 298) De volledige tekst van deze afzonderlijke strofe, voorkomend in Benigne de Bacilly’s *Recueil des plus beaux vers qui ont esté mis en chant* (1661), luidt:

Je ne puis éviter  
Ces yeux qui font quitter  
Aux immortels  
Leur Temple & leurs Autels:  
Si ma Silvie  
N’a point d’amour,  
Je suis sans vie,  
Et sans envie  
De revoir le jour.

#### VOORBEELD 298 François de Chancy, *Je ne puis éviter*

Je ne puis é - vi-ter Ces yeux qui font quit-ter Aux im-mor-tels Leur Tem-ple& leurs Au-tels:

Aux im-mor-tels Leur Tem-ple& leurs Au-tels: Si ma Sil-vi-e N’a point d’a-mour,

Je suis sans vi - e, Et sans en - vi - e De re - voir le jour.

<sup>212</sup> Zie Van Baak Griffioen 1991: 258-261.



## BOVEN-ZANGH.

a 1. Je ne puis eviter. M<sup>r</sup>. Pieter de Vois.

Steven van Eyck.

M<sup>r</sup>. Pieter.

VOORBEELD 299 'Je ne puis eviter' [UK-I (<sup>2</sup>[1654]), fol. 10a-b]

Zoals zoveel andere *airs de cour* raakte Chancy's sarabande-melodie binnen afzienbare tijd bekend in de Nederlanden, waar zij vanaf 1637 met verschillende contrafact-teksten voorkomt in diverse liedboeken.<sup>213</sup> 'Je ne puis eviter' was daarbij de meest voorkomende wijsaanduiding. Jacob van Eyck presenteerde in *Euterpe oft Speel-goddinne* (1644) vier variaties op deze wijs, daarbij gebruikmakend van de Nederlandse wijsaanduiding 'Philis schoone Harderinne' [NVE 31]. In de tweede druk uit 1649 werden het thema en Van Eycks eerste variatie (modo 2) tevens aan een tweestemmige bewerking onderworpen. Gedemonstreerd is reeds dat deze zeker niet van Van Eyck zelf afkomstig is, de bewerking kan met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid aan de uitgever Paulus Matthijsz worden toegeschreven.<sup>214</sup>

Chancy's air in d mineur bestaat uit twee herhaalde secties, waarvan de eerste verschillende afsluitingen kent voor *prima* en *seconda volta* (A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>BB; zie vb. 298). In het A-gedeelte voert de melodie naar f', bij de herhaling naar f". In Nederlandse liedboekjes werd het verschil tussen *prima* en *seconda volta* doorgaans genegeerd, zodat ook de herhaling in veel gevallen op een f' eindigde.

Een opmerkelijk verschil tussen de originele melodie van Chancy en de Nederlandse versies doet zich voor in de laatste drie maten. (vb. 300) De climaxnoot f" verschijnt op verschillende delen van de maat. Voor deze afwijking is wel een verklaring te vinden. In Nederlandse bronnen zijn de derde en vierde maat uit voorbeeld 300 een volledige (Van Eyck) of vrijwel volledige (liedboeken) sequensmatige herhaling van de vorige twee maten. Deze observatie lijkt op het eerste gezicht niet erg belangrijk, maar zal later significant blijken.

<sup>213</sup> Onder meer *Cornelis Stribées chaos ofte verwerden clomp*, tweede druk (1643); H.G. Bolognino, *Den gheestelycken leeuwerker* (1645); *Haerlemsche somerbloempjes, tweede offer* (1646). Zie Van Baak Griffioen 1991: 258-261.

<sup>214</sup> 8.6.3.





Je ne puis eviter , P. de Vois. **BOVEN-ZANGH.** 10

J. van Eyck.

B 5

## VOORBEELD 299 (vervolg)

We zullen nu de variaties aan een nader onderzoek onderwerpen. Het variëren neemt een aanvang in modo 1, aangezien het thema wordt geëxposeerd met geornamenteerde herhalingen van Pieter de Vois. (vb. 299) Het vormschema is dus AA'BB'. De componist lijkt zijn best te hebben gedaan aan het slot van de A-sectie figuraties te vinden die zowel voor *prima* als *seconda volta* kunnen doorgaan: de dalende én de stijgende lijn zijn erin verenigd. (vb. 301)

## VOORBEELD 300 'Je ne puis éviter' / 'Philis schoone Harderinne', afsluitende maten

a. Chancy

b. Van Eyck

c. De Vois c.s.

VOORBEELD 301 'Je ne puis eviter', modo 1, mm. 13-16, door de stokrichtingen gesplitst naar 'prima' en 'seconda volta'.



In feite pendelt hij dus tussen *prima* en *seconda volta* heen en weer. Aangezien de dalende lijn uiteindelijk 'wint', sluit de muziek aan bij de melodieverie zoals die ook in de Nederlandse liedboekjes is te vinden.

Het B-gedeelte valt in De Vois' geornamenteerde versie in twee delen uiteen: de eerste drie maten zijn akkoordbrekingen, vervolgens creëert de componist in een vrije omgang met het thema een vloeiende en dialogiserende sequensbeweging. Zijn liefde voor dit soort sequensfiguren bleek reeds uit zijn andere variatiewerk en de fantasia's. Na dit thema met gefigureerde herhalingen volgt modo 2, waarvan het A-gedeelte is gevarieerd door Steven van Eyck, wiens naam voluit onder de noten staat gedrukt. Het is echter geen *prima volta* of een dubbelslachtige diminutie op de manier van De Vois, maar overduidelijk een *seconda volta* met een stijgende lijn die in maat 6 wordt ingezet en eindigt op f'.

Een herhalingsteken ontbreekt, zodat de eerste sectie in modo 2 slechts één keer verschijnt. Door ruimtegebrek kan dit niet zijn veroorzaakt: aan het eind van de compositie bleven meer dan drie notenbalken leeg. In de tweede sectie wordt de variatie overgenomen door 'Mr. Pieter' oftewel Pieter de Vois, die zich opnieuw van een beweging in achtste noten bedient. Waar het thema de herhaling geeft, wordt De Vois afgelost door 'J. van Eyck', wiens figuraties hoofdzakelijk uit zestiende noten bestaan.

Het vormschema van modo 2 kan als  $[A^x]A''B''B''$  worden weergegeven, waarbij  $A^x$  het ontbrekende gedeelte is dat – ware het aanwezig geweest – met  $A''$  zou zijn aangeduid.

Hoe is dit merkwaardige werk tot stand gekomen? Kloppen de componistennamen? Hebben de componisten eendrachtig samengewerkt, of is het werk door een ander geïnitieerd en misschien wel geconstrueerd?

Een eerste houvast biedt de constatering dat er verschillende zaken niet lijken te kloppen. Het opvallendst is wel dat aan het begin van modo 2 acht maten ontbreken ( $A^x$ ). Verder is het opmerkelijk dat Pieter de Vois de enige is die zich in modo 2 tot achtstenfiguraties beperkt. Bij Steven van Eyck ( $A''$ ) houden achtste en zestiende noten elkaar in evenwicht, terwijl vier tweeëndertigste noten in maat 6 een uitbundig ornament vormen. J. van Eyck ( $B''$ ) bedient zich overwegend van zestiende noten. Het ontbreken van een gedeelte en de geschetste contrasten vormen samen een aanwijzing dat het variatiewerk tot stand is gekomen door de tussenkomst van een redacteur. De uitgever Paulus Matthijsz kan als de meest voor de hand liggende kandidaat worden aangemerkt. Hij is wel vaker met werk van anderen aan de haal gegaan. We ontmaskerden hem als degene die variatiewerk van Van Eyck tot duetten omvormde, en hij gaf solovariaties van Jacob van Noordt een bas, zonder erop te



letten dat de twee stemmen niet bij elkaar pasten.<sup>215</sup> ‘Je ne puis eviter’ beantwoordt geheel aan dit beeld van achteloosheid.

Met ‘J. van Eyck’ kan op het eerste gezicht moeilijk iemand anders bedoeld zijn dan Jacob van Eyck. Toch mag niet worden uitgesloten dat hier een vergissing in het spel is geweest en dat hier opnieuw Steven van Eyck is bedoeld. Voor deze vergissing was één verkeerde letter voldoende. Zoals Mr. Pieter de Vois in Modo 2 ‘Mr. Pieter’ wordt genoemd, zo is het niet ondenkbaar dat Steven van Eyck aan het slot als ‘S. van Eyck’ heraankeondigd had moeten worden.<sup>216</sup> De vergissing was snel gemaakt: de edities van *’t Uitnemend Kabinet* en *Der Fluyten Lust-hof* werden vrijwel gelijktijdig gezet en gedrukt. De naam Jacob van Eyck stond boven iedere bladzijde van *Der Fluyten Lust-hof* en was daarmee onderdeel van een dagelijkse routine.

Een gezamenlijke compositie van alleen Pieter de Vois en Steven van Eyck zou meer voor de hand liggen dan een werk waaraan ook de naam van Jacob van Eyck was verbonden. Pieter de Vois en Steven van Eyck woonden immers beiden in Den Haag, deelden hun baan van organist aan de Grote Kerk terwijl Pieter de Vois de schoonvader was van Steven van Eyck. Dat Steven van Eyck hier in luttele maten naast zijn schoonvader figureert, zou erop kunnen wijzen dat Steven degene is geweest die de muziek voor hem heeft opgeschreven en zo de onontbeerlijke schakel heeft gevormd in de communicatie tussen de blinde Pieter de Vois en de uitgever Paulus Matthijsz.<sup>217</sup> Bekend is dat Steven van Eyck een dergelijke intermediaire rol voor zijn schoonvader heeft vervuld. Uit 1645 is een brief aan Constantijn Huygens overgeleverd die ondertekend is met ‘Steven van Eijck, wt den naem van mijn Schoonvader M<sup>r</sup> P. d. Vois’.<sup>218</sup>

In een eerdere publicatie over ‘Je ne puis eviter’ heb ik een poging ondernomen op muzikale gronden aannemelijk te maken dat de laatste maten daadwerkelijk door Jacob van Eyck zijn gecomponeerd, en daarbij te weinig geluisterd naar een eigen waarschuwing:

Zeker zo belangrijk zijn enkele stilistische kenmerken, al is hier de grootste voorzichtigheid geboden. Onze kennis van Jacob van Eycks stijl is immers gebaseerd op circa 150 werken, terwijl we ten aanzien van Steven van Eyck zijn aangewezen op niet meer dan acht maten. Bovendien bevat deze 17e-eeuwse diminutiepraktijk talrijke technieken en formules waaraan moeilijk een persoonlijke aanpak valt toe te dichten.<sup>219</sup>

De muzikale argumenten zijn discutabel. Het is daarom zinniger de discussie op basis van buitenmuzikale factoren te voeren. Er is één – in de desbetreffende publicatie uit 1993 achterwege gebleven – argument dat vóór de deelname van Jacob van Eyck pleit. Was het gehele werk van Pieter de Vois en Steven van Eyck geweest, dan was het zonder enige twijfel niet zo’n allegaartje geworden. Er was dan geen rol weggelegd geweest voor een redacteur, modo 2 had niet de eerste acht maten gemist. De gebrekkige vorm kan als argument worden aangevoerd dat ‘Je ne puis eviter’ zich

<sup>215</sup> Zie 8.6 en 10.2.2.

<sup>216</sup> ‘Mr. Steven’ was een andere mogelijkheid geweest, maar misschien wilde Paulus Matthijsz de titulatuur ‘mr.’ reserveren voor Pieter de Vois.

<sup>217</sup> Op eenzelfde manier hebben we de aanwezigheid van de drie variatiewerken van Johan Dicx in het *Kabinet* geduid. Zie 10.3.1.

<sup>218</sup> Brief van 16 augustus 1645. Transcriptie in Worp 1911-1917: IV, 193-194 (nr. 4080). Facsimile in Wind 1993: 109. In deze brief verzoekt De Vois om een aanbevelingsbrief voor zijn zwager Godschalk Beer in verband met een organistenvacature aan de Hooglandse Kerk in Leiden. Zie ook 10.4.2.

<sup>219</sup> Wind 1993: 108.



niet tot een familieaangelegenheid heeft beperkt. De herkenbare inbreng van een knutselende redacteur wijst op de aanwezigheid van een derde componist: Jacob van Eyck. Een tweede argument ondersteunt deze visie: in de tweede druk (1654) heet de componist van de laatste tien maten nog steeds 'J. van Eyck'.

Eén werk, drie componisten: zoveel lijkt duidelijk. Maar hoe is het stuk dan tot stand gekomen? Wisten de drie auteurs van tevoren wat de bedoeling was? Leverden zij ieder complete variatiewerken in, al dan niet in de verwachting dat deze integraal zouden worden gepubliceerd? Was het puur toeval, drie componisten die variaties schreven op hetzelfde thema, of was dit 'georkestreerd' door Paulus Mattheisz?

Ook nu dienen zich enkele aanknopingspunten aan. Gewezen is op de merkwaardige omstandigheid dat de figuraties van Pieter de Vois zich in modo 2 opnieuw in achtsten voltrekken, net als in modo 1. Dit maakt het waarschijnlijk dat alle figuraties van de Haagse meester oorspronkelijk onderdeel zijn geweest van één enkele variatie, die geheel of gedeeltelijk doorgecomponeerd was. Het is interessant de behandeling van de B-sectie te vergelijken. Modo 1 bezit met B' een natuurlijke afsluiting en kan daardoor goed als *seconda volta* fungeren. Pieter de Vois' figuraties uit modo 2 daarentegen vormen typisch een *prima volta*, doordat de afsluitende gepuncteerde halve noot van het thema is gebroken in zes achtsten, die een voortzetting impliceren. Als de figuraties deel hebben uitgemaakt van één variatie, dan zou dit dus betekenen dat de volgorde wat betreft de tweede sectie B''B' is geweest. Muzikaal werkt dit volkomen overtuigend, onder meer doordat B'' dichter bij het thema blijft dan B'.

Een en ander zou betekenen dat het de redacteur was die op het idee kwam het variatiewerk te laten beginnen met een modo 1 die bestaat uit het naakte thema met geornamenteerde herhalingen.

De volgende vraag die zich opdringt, luidt: hoe heeft De Vois gehandeld ten aanzien van de A-sectie? Reeds opgemerkt is dat zijn figuraties (A') zowel een *prima* als *seconda volta* in zich lijken te dragen, indien rekening wordt gehouden met de verschillende afsluitingen zoals die zijn te vinden in Chancy's originele *air de cour*. Theoretisch is het mogelijk dat De Vois' oorspronkelijke variatie het vormschema ||: A':|| B''B' heeft gekend. Maar hoe waarschijnlijk is deze onevenwichtigheid? Uit zijn andere variatiewerken blijkt een voorkeur voor doorcomponeren.<sup>220</sup>

Uit de bijdrage van Steven van Eyck spreekt onmiskenbaar de notie van verschillende afsluitingen voor *prima* en *seconda volta*. Localiseren we De Vois' figuraties op basis van dit besef, dan schreef hij duidelijk een *prima volta* – eindigend op f' tenslotte, en niet op f''.

Wat zou Steven van Eyck hebben ingeleverd? Stel dat hij een hele variatie had gecomponeerd. Hoe is dan te verklaren dat wel zijn *seconda volta* van de A-sectie een plaats kreeg in modo 2, maar niet zijn *prima volta*? En zou de omgekeerde situatie niet meer voor de hand hebben gelegen? Op basis van deze gedachtegang is het waarschijnlijk dat Steven alleen een *seconda volta* heeft afgeleverd. Dit zou de puzzel compleet maken ten aanzien van het aanwezige materiaal van Pieter de Vois, waaraan uitgerekend deze *seconda volta* ontbreekt. We opperen daarom als nieuwe hypothese dat Pieter de Vois een doorgecomponeerde variatie heeft aangeleverd, hierbij echter het figureren van de *seconda volta* van de A-sectie aan zijn schoonzoon heeft overgelaten (A'A''B''B').

Wanneer is gehandeld zoals boven beschreven, dan zijn Pieter de Vois en Steven van Eyck vermoedelijk niet op de hoogte geweest van de bewerking die hun

<sup>220</sup> Zie de 'Brande Yrlandt' en 'Pasomeso d'Italij' (beide voor een melodie-instrument en bas), en de eenstemmige 'Pavane de Spanje' (waar doorcomponeren de enige optie is omdat het thema geen herhaalde secties in zich draagt). Ed. Rasch, VI, nrs. 1 & 2.

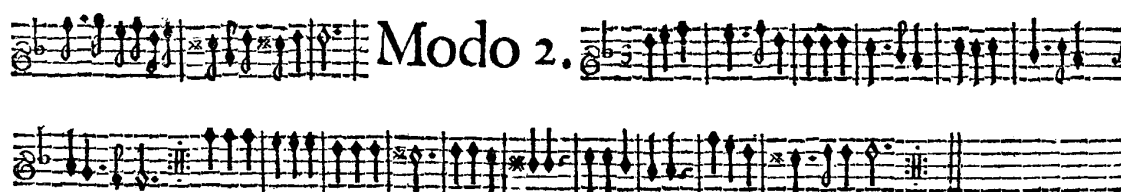


compositorische vruchten zouden ondergaan. Mogelijk heeft het zien van de naam ‘Steven van Eyck’ de redacteur-uitgever op het idee gebracht de andere Van Eyck erbij te betrekken, Jacob uit Utrecht.

Hoe het ook zij, er bestaat een gegronde reden te veronderstellen dat de bijdrage van Jacob van Eyck vanuit een gerichte opdracht is ontstaan en niet op een toevallige levering berust. Twee jaar eerder had Jacob van Eyck in *Euterpe oft Speel-goddinne* (1644) een variatiewerk gepresenteerd met dezelfde melodie als thema: ‘Philis schoone Harderinne’ [NVE 31]. Hierin gaf Van Eyck de afsluiting van de melodie echter een andere gedaante dan de gebruikelijke (zie vb. 300). In ‘Je ne puis eviter’ conformeert hij zich keurig aan de gangbare versie, zoals ook gehanteerd door Pieter de Vois. Dit maakt aannemelijk dat Paulus Matthijsz het thema – of alleen de laatste tien maten ervan – naar Utrecht heeft gestuurd met de vraag of Van Eyck er een finale variatie bij wilde componeren.

Wat de veronderstelde inbreng van Paulus Matthijsz betreft, is het interessant te wijzen op de duetbewerking van ‘Philis schoon Herderinne’ [NVE 81], die in 1649 in de tweede druk van *Der Fluyten Lust-hof I* verscheen. Eerder hebben we Paulus Matthijsz aangewezen als degene die deze duetbewerkingen moet hebben vervaardigd.<sup>221</sup> De bewerker was klaarblijkelijk niet tevreden met Van Eycks versie van het thema: in de duetversie werd achter de slotmaat een *extra* maat geplaatst met een gepunteerde halve noot d". Zeker zo interessant is het vermoeden dat Paulus Matthijsz als bewerker geen duidelijke notie heeft gehad van de verschillen tussen *prima* en *seconda volta* in de A-sectie: in de duetbewerking staat na maat 8 eenvoudigweg een herhalingsteken. (vb. 302) Diezelfde notie ontbreekt in ‘Je ne puis eviter’.

VOORBEELD 302 Duetversie van ‘Philis schoon Herderinne’, bovenstem, modo 2 (thema), met een herhalingsteken na maat 8 [DFL-I (<sup>2</sup>1649), fol. 92a].



In 1993 gingen we er nog van uit dat het werk door Paulus Matthijsz geïnitieerd was, en dat de drie componisten elk een volledig variatiewerk inleverden. Deze conclusie is bij deze herzien. Resumerend komen we tot de volgende observaties en hypothesen:

1. Er zijn daadwerkelijk drie componisten vertegenwoordigd, zoals in de notentekst wordt aangegeven: Pieter de Vois, Steven van Eyck en Jacob van Eyck.
2. Op basis van het overgeleverde materiaal is het waarschijnlijk dat Pieter de Vois en zijn schoonzoon Steven van Eyck behalve het ongefigureerde thema samen één doorgecomponeerde variatie hebben ingeleverd, met de vorm A'A''B''B'.
3. Paulus Matthijsz zal degene zijn geweest die het materiaal een ander vormschema heeft gegeven, en Jacob van Eyck heeft verzocht de laatste tien maten te componeren.

<sup>221</sup> 8.6.

‘Je ne puis eviter’ is onvolledig door het ontbreken van de eerste acht maten in modo 2. Dit vraagt om aanbevelingen betreffende de uitvoering. In moderne edities is na de acht maten van Steven van Eyck een herhalingsteken geplaatst, wat niet bevredigt omdat diens figuraties zo nadrukkelijk een *seconda volta* behelzen.<sup>222</sup> De beste oplossing is er een echte *prima volta* voor te plaatsen. Dit kan op verschillende manieren.

Men zou modo 2 bijvoorbeeld kunnen laten beginnen met De Vois’ maten 9-16 uit modo 1. Dan hoeft geen materiaal van buitenaf te worden aangedragen, er is slechts sprake van een duplicering. Op deze wijze zou het A-gedeelte worden gevarieerd volgens het ‘Eyckiaanse’ schakelprocédé.

De eerste acht maten kunnen ook uit ‘Philis schoone Harderinne’ [NVE 31] van Jacob van Eyck worden betrokken, en dan bij voorkeur uit modo 3. (vb. 303) Daarmee blijft het constante aanbod van nieuw materiaal een feit, terwijl de toegevoegde frase van Jacob van Eyck een geschikte combinatie vormt met die van Steven. Beide componisten kozen dezelfde diminuties voor de eerste twee kwartnoten en voor de vijfde maat (waarmee ten overvloede is aangetoond hoe onpersoonlijk figuraties konden zijn en hoe gevaarlijk het was de laatste maten van ‘Je ne puis eviter’ op stilistische gronden aan Jacob van Eyck toe te schrijven).

#### VOORBEELD 303 ‘Je ne puis eviter’: een oplossing voor het begin van modo 2

Jacob van Eyck, modo 3 [DFL]

5

9 Steven van Eyck

13

De uitvoerende kan ook van het driemanschap een viertal maken door zelf figuraties te bedenken voor de acht ontbrekende maten.

<sup>222</sup> Ed. Rasch, I, nr. 25; ed. Wind, nr. 13. Zie Appendix A.3.



## 10.6. De anonieme variatiewerken uit *Der Goden Fluit-hemel*

Titel	DGF
La Boivinette	17b
Petit Brande	19b
Tweede Brande	20a
Derde Brande	20b
Naer dien u Godlyckheit	21b
Allemande	23b
Courante Bourbon	24a
Tweede Nachteghaeltje	24b
Stemme Nova	25a

*Der Goden Fluit-hemel* bevat negen variatiewerken die zonder componistennaam zijn gedrukt. Wist Paulus Mattheisz niet wie ze vervaardigd had, vergat hij hun naam te vermelden, of was hij wellicht zelf de maker en handelde hij uit bescheidenheid? In deze paragraaf zullen we naar antwoorden zoeken op die vragen.

In de bespreking van de werken van componisten die wél met naam worden genoemd, zijn verschillende individuele stijlkenmerken en gewoonten aan het licht gekomen. Jacob van Noordt legde een zekere voorliefde aan den dag voor de octaafbreking. In het werk van Paulus Mattheisz viel een specifieke behandeling op van gepunteerde figuren, die voor deze componist niettemin stereotiep was (vb. 255, p. 453).

Laatstgenoemd kenmerk kleeft ook aan verschillende anonieme werken, die mede op grond hiervan aan Mattheisz kunnen worden toegeschreven. Soms zijn andere omstandigheden bij de toeschrijving behulpzaam. In 'La Boivinette', een courante met één variatie, komt de *cambiata*-behandeling van een gepunteerde figuur alleen voor in maat 2. (vb. 304) Hier is het slechts één van meer aanwijzingen dat het werk door Mattheisz werd gecomponeerd. De figuratie van maat 3 wijst eveneens in zijn richting, deze 'scheppende' wijze van breken treedt ook op in zijn 'Courante Monsieur' (m. 11, 13). Een andere overeenkomst met de 'Courante Monsieur' is de behandeling van de opmaten die de eerste en tweede sectie openen: een achtste noot in het thema, een kwartnoot in de variatie. In *Der Goden Fluit-hemel* staat 'La Boivinette' ingeklemd tussen twee werken van Mattheisz, 'Courante Monsieur' en 'Kits Allemande'. Mogelijk heeft hij het herhalen van zijn initialen als een overbodigheid beschouwd. De verschillende kenmerken wijzen samen ondubbelzinnig in Mattheisz' richting.

### VOORBEELD 304 Anon., 'La Boivinette'

Thema

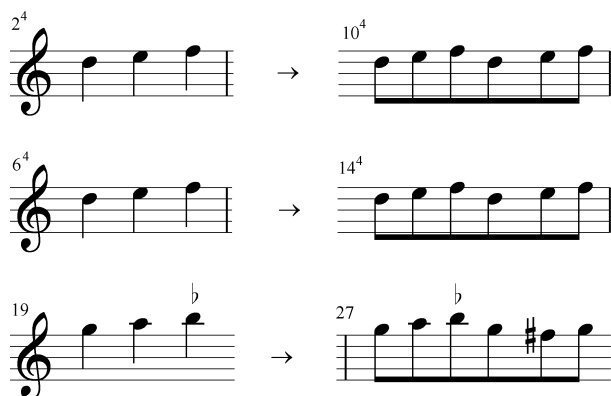


Modo 2



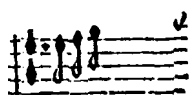
In de ‘Courante Bourbon’ – een thema met geornamenteerde herhalingen – blijven afspringende wisselnoten achterwege waar gepuncteerde figuren worden gevarieerd. Het melodisch verloop van het thema biedt er ook weinig mogelijkheden toe. (Op de eerste helft van maat 13 wordt wel *cambiata* toegepast ter variatie van de eerste helft van maat 9.) Hier is het een ander kenmerk dat in de richting van Paulus Mattheisz wijst: de proportionele versnelling van een motief uit het thema, gevolgd door een herhaling of anderszins. (vb. 305) Dit type figuratie troffen we eerder aan in Mattheisz’ ‘Courante Monsieur’ (zie vb. 256, p. 454).

VOORBEELD 305 Anon., ‘Courante Bourbon’



In maat 12 doet zich iets opmerkelijks voor. Hier staat een dubbelgreep, bestaande uit een gepuncteerde kwartnoot e" en een ongepuncteerde kwartnoot a'. (vb. 306)

VOORBEELD 306

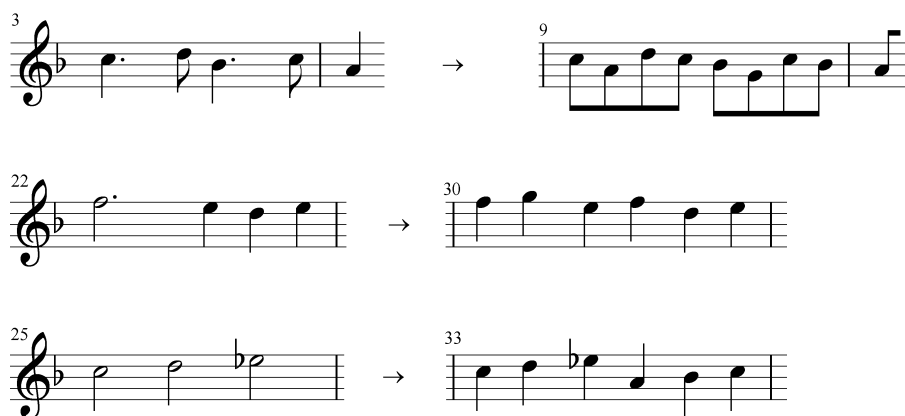


Van een vergissing kan geen sprake zijn, zulke dubbelgrepen lagen in de letter- en notenbak van een drukker niet standaard klaar. Ze moesten speciaal worden vervaardigd, door het afzagen en samenvoegen van twee afzonderlijke notentypen (stempels). Hoewel dit variatiewerk in *Der Goden Fluit-hemel* werd gedrukt, toont de dubbelgreep aan dat Mattheisz het in de eerste plaats voor viool heeft geschreven. Blokfluitisten kunnen de a' eventueel spelen als een voorslag voor de e".

Een derde anonieme compositie die aan Paulus Mattheisz kan worden toegeschreven, is de ‘Allemande’ op folio 23b. Het thema, voorzien van geornamenteerde herhalingen, bestaat uit drie secties: een openingsfrase, een tweede frase die ‘presto’ gespeeld moet worden, en na deze twee secties in 2/2 maat een nadans in 3/2 maat. Ook dit werk vertoont Mattheisz’ specifieke omgang met gepuncteerde ritmes. (vb. 307) De tweede en vierde kwart van maat 3 geven in de variatie (m. 9) een verwisseling te zien: c"d" wordt d"c", bes'c" wordt c"bes'. De versnelling van een motief door halvering van de notenwaarden, zoals aangetroffen in Mattheisz’ ‘Courante Monsieur’ en de ‘Courante Bourbon’, doet zich in deze ‘Allemande’ eveneens voor (vgl. m. 25 en 33).



## VOORBEELD 307 Anon., 'Allemande'



De uitbundige versiering van vier zestiende noten in maat 11 – het is de enige maat van de compositie waar zestiende noten voorkomen – roept maat 7 uit modo 1 van Matthijsz' 'Kits Allemande' in herinnering. (vb. 308)

## VOORBEELD 308

Matthijsz, 'Kits Allemande', modo 1



Anon., 'Allemande'




De drie anoniem gefigureerde 'Petits Brandes' zijn eerder in dit hoofdstuk al kort aan de orde geweest, bij de bespreking van de vijf 'Petits Branles' van Jacob van Noordt.<sup>223</sup> De anonieme variatiewerken worden gevolgd door een ongevarieerde 'Vierde Brande' en 'Vijfde Brande'. Wie was de componist? Was het wellicht Paulus Matthijsz, die na het variëren van de eerste drie branles is opgehouden, de volgende twee ongevarieerd heeft weergegeven en later Jacob van Noordt heeft verzocht de vijf melodieën (vijf van de tien) van variaties te voorzien? Was het Jacob van Noordt zelf en zijn de anonieme variaties als vroege versies van zijn hand te beschouwen? Of betreft het compositorische vruchten die aan geen van beiden kunnen worden toegeschreven? Het is immers ook denkbaar dat Matthijsz slechts over drie gevarieerde branles van een onbekende hand heeft beschikt en om die reden Van Noordt heeft verzocht een nieuwe cyclus te maken.

Dat de drie variatiewerken van één en dezelfde maker zijn, lijdt geen twijfel. Er zijn verschillende overeenkomsten, waaronder de vorm. Het thema wordt in alle drie gevallen gevolgd door een eraan vastgeplakte congruente modo 2, zonder dat de variatie als zodanig is aangeduid. Het slot van modo 2 is telkens met een maat

<sup>223</sup> 10.2.2.



verlengd ten opzichte van het thema. Ook in de wijze van figureren doen zich overeenkomsten voor. De anonieme componist toont een voorliefde voor het ritme  (*figura corta*), toonladderscheppen, voor gebroken drieklanken en dubbele octaafbreking van het type hoog-laag-hoog.

De *figura corta* komt in de eerste 'Petit Brande' zelfs 27 keer voor (meegeteld zijn die gevallen waarin deze figuur door zestiende noten wordt gevolgd). Toonladderscheppen – met stijgende of dalende toonladder – manifesteert zich drie keer in de eerste 'Petit Brande' (m. 6, 14, 15), drie keer in de 'Tweede Brande' (m. 1, 2, 3) en vijf of zes keer in de 'Derde Brande' (m. 3, 9 (2x), 11 (2x), 12).<sup>224</sup> Gebroken drieklanken, opgebouwd uit vier achtsten, komen in de eerste 'Petite Brande' niet voor, echter wel in de 'Tweede Brande' (m. 2) en de 'Derde Brande' (m. 2, 10). In alle gevallen heeft het thema een halve noot, of twee kwartnoten van gelijke toonhoogte. De dubbele octaafbreking van het type hoog-laag-hoog komt in alle werken voor: in de eerste 'Petite Brande' één keer (m. 15), in de 'Tweede Brande' twee keer (m. 5, 11) en in de 'Derde Brande' één keer (m. 5). Telkens geeft het thema op de bewuste plaats een gepuncteerde kwartnoot.

De geschetste kenmerken bezorgen de werken enerzijds een zekere trivialiteit, anderzijds een weldadige vanzelfsprekendheid, alsof de variaties zichzelf componeren. De vraag is nu: kunnen de geschetste kenmerken op stilistische gronden met een van de componisten in verband worden gebracht? Van de gesignaleerde middelen zijn de meeste te onpersoonlijk, te weinig specifiek voor een betrouwbare toeschrijving. Twee kenmerken trekken niettemin de aandacht: (1) de dubbele octaafbreking en (2) de verlenging van de slotmaat.

De (dubbele) octaafbreking hebben we in een eerder stadium als een eigenaardigheid van Jacob van Noordt bestempeld. Ook in diens 'Petits Branles' komt de dubbele octaafbreking geregeld voor. Als de anonieme 'Tweede Brande' met de 'Petit Branle 2' van Van Noordt wordt vergeleken, blijken de locaties overeen te stemmen: de eerste noten van de tweede herhaalde sectie, en de eerste helft van de voorlaatste maat.<sup>225</sup> (vb. 309a-b en c-d) Maat 11 uit modo 2 van de anonieme 'Tweede Brande' vertoont overeenkomsten met de maten 22-23 uit de 'Petit Branle 5' van Jacob van Noordt. (vgl. vb. 309d-e)

In de drie anonieme 'Brandes' is het slot van de variatie telkens met een maat verlengd. In de werken van Jacob van Noordt gebeurt dit alleen in de 'Petit Branle 1', in de volgende werken uit de cyclus is de slotnoot gevarieerd door een dubbele octaafbreking (nrs. 3, 4, 5) of onveranderd gelaten (nr. 2). Worden de afsluitingen van Van Noordts 'Petit Branle 1' en de anonieme 'Eerste Brande' vergeleken, dan vallen opnieuw markante overeenkomsten op. (vb. 310) In beide gevallen wordt het onderoctaaf opgezocht en betreft de verlenging een halve maat.

Ten slotte kan een gelijkenis worden gesignaleerd tussen Van Noordts 'Petit Branle 3' en de anonieme 'Derde Brande' in de behandeling van de eerste maten van de tweede sectie (mm. 9-10). (vb. 311a-b)

<sup>224</sup> In maat 12 geeft de bron de tweede en derde noot als als c"b'. Op basis van de voorgaande maat is aannemelijk dat hier e"d" werd bedoeld.

<sup>225</sup> In de anonieme 'Tweede Brande' is dit de voor-voorlaatste maat, door de verlenging aan het slot.

VOORBEELD 309 a. Van Noordt, 'Petit Branle 2', m. 13; b. (analoog) Anon., 'Tweede Brande', m. 5; c. Van Noordt, 'Petit Branle 2', m. 23; d. (analoog) Anon., 'Tweede Brande', m. 11; e. Van Noordt, 'Petit Branle 5', mm. 22-23<sup>2</sup>.

a. Van Noordt, 'Petit Branle 2'



b. Anon., 'Tweede Brande'



c. Van Noordt, 'Petit Branle 2'



d. Anon., 'Tweede Brande'



e. Van Noordt, 'Petit Branle 5'



VOORBEELD 310 a. Van Noordt, 'Petit Branle 1', slot; b. (analoog) Anon., [Eerste] 'Petit Brande', einde.

a. Van Noordt, 'Petit Branle 1', slot



b. Anon., [Eerste] 'Petit Brande', slot



VOORBEELD 311 ‘Petit Branle 3’/ ‘Derde Brande’, begin van de tweede sectie, gevarieerd:  
a. Van Noordt; b. Anon.

a. Van Noordt, ‘Petit Branle 3’



b. Anon., ‘Derde Brande’



Op basis van de overeenkomsten – met het handelsmerk van de (dubbele) octaafbreking als belangrijkste argument – kunnen de drie anonieme ‘Brandes’ met een redelijke mate van waarschijnlijkheid worden toegeschreven aan Jacob van Noordt, die de variaties vijf jaar later door andere heeft vervangen en de cyclus nog met twee variatiewerken heeft uitgebreid. Als Van Noordt inderdaad de componist is van de anonieme ‘Brandes’, dan bieden de nieuwe variaties een plausibele verklaring waarom hij de oude heeft verworpen. Er is een streven herkenbaar naar ritmische afwisseling, in combinatie met de introductie van grote sprongen. Het maakt – zoals eerder opgemerkt – een enigszins geforceerde indruk.<sup>226</sup> Het zoeken naar meer ritmische afwisseling kan ook zijn ingegeven door de nieuw gekozen vorm: niet meer een thema met congruente modo 2, maar een thema met versierde reprises. Opvallend is dat Van Noordt in laatstgenoemde vorm al kleine figuraties heeft aangebracht bij het exposeren van het thema. Zo groeien het thema en de variatie als het ware naar elkaar toe.

(Er zijn ook afwijkingen tussen de themaversies die niet door figuratie worden veroorzaakt. Dit hoeft niet te betekenen dat van twee verschillende componisten sprake is. Het kan er evengoed op duiden dat Van Noordt niet meer bij het oude werk te rade is gegaan, en de melodieën heeft genoteerd zoals ze hem op dat moment voor de geest stonden. Melodieën circuleerden in tal van varianten. Ook in het oeuvre van Jacob van Eyck komen melodieën in verschillende versies voor.)

Wat opvalt, is dat in de variaties uit 1649 een techniek wordt toegepast die in 1644 nagenoeg ontbreekt: de dialoog tussen motieven in verschillende registers.<sup>227</sup> Mocht Van Noordt de variaties uit 1644 als inferieur hebben beschouwd, dan is dit vanuit zijn latere werken gezien goed navoelbaar. Of de nieuwe inventies een verbetering inhouden, daarover valt te twisten.

Het anonieme ‘Tweede Nachteghaeltje’ op folio 24b van *Der Goden Fluit-hemel* trekt de aandacht doordat het thema ‘familie’ lijkt te zijn van het ‘Engels Nachtegaeltje’, dat door Jacob van Eyck voor twee variatiewerken is gebruikt. De toevoeging ‘tweede’ verwijst hier ook naar. In *’t Uitnemend Kabinet I* (1646) staan zettingen van ‘I.H.’ voor twee melodie-instrumenten en bas: de ene heet ‘Eerste Nachtegael’, de andere ‘Tweede Nachtegael’. Ook in de tweede melodie wordt de nachtegaal

<sup>226</sup> 10.2.2.

<sup>227</sup> Zie ‘Petit Branle 1’, m. 24 ; ‘Petit Branle 2’, mm. 5-6, 22 ; ‘Petit Branle 3’, m. 13 ; ‘Petit Branle 4’, mm. 17-18 ; ‘Petit Branle 5’, mm. 17-18. In 1644 komt deze registerwerking alleen voor in modo 2 van de ‘Tweede Brande’, mm. 7-8 en 11-12.



geïmiteerd, zij het alleen door middel van herhaalde achtste noten (m. 15, 17), dus zonder *terts-tremoli*. In de eerste en enige variatie, een modo 2 van het congruente type, heeft de anonieme componist de *terts-tremoli* zelf aangebracht bij wijze van variatie op de toonherhaling. (vb. 312)

VOORBEELD 312 Anon., 'Tweede Nachtegaeltje'

Thema



Modo 2



Ook elders in de variatie zijn *tremolo*-figuren toegepast met de reikwijdte van een dalende terts (m. 3<sup>2</sup>) of secunde (m. 3<sup>4</sup>, 14<sup>2</sup>, 16<sup>4</sup>, 19<sup>3-4</sup>). Het is aardig te zien hoe de toonherhalingen die in het thema het gezang van de nachtegaal weerspiegelen, in modo 2 als figuratieprocédé voorkomen op acht plaatsen waar het thema een kwartnoot geeft (m. 2<sup>3</sup>, 4<sup>3</sup>, 11<sup>1</sup>, 12<sup>3</sup>, 12<sup>4</sup>, 13<sup>1</sup>, 13<sup>2</sup>, 13<sup>3</sup>).

De variatie op dit 'Tweede Nachtegaeltje' wordt door enkele storende onhandigheden ontsierd. De anonieme componist toont weinig inzicht in de structuur van de beginmaten. (vb. 313) In het thema begint op de laatste tel van maat 2 een motief van twee achtsten en drie kwarten ( $x$  in het voorbeeld), dat twee keer min of meer letterlijk wordt herhaald: de eerste keer met tweemaal  $a'$  in plaats van  $cis''$  ( $x'$ ),

VOORBEELD 313 Anon., 'Tweede Nachtegaeltje'

Thema



Modo 2





de tweede keer met de verlenging van een maat ( $x'$ ). De anonieme componist heeft deze analogie in zijn variatie niet laten voortbestaan, hij werpt een analogie op tussen de maten 2 en 4 door deze identiek te figureren ( $y$ ). Op zich hoeft dit geen bezwaar te zijn. Wel een bezwaar is de cesuur die halverwege maat 5 is aangebracht, doordat de tweede tel van deze maat een kwartnoot is die in de stroom van achtste en zestiende noten een rustpunt suggereert. Door de combinatie van factoren maken de eerste maten een amorfe indruk. Versluiting van structuur hoeft niet altijd een tekortkoming te zijn, het kan ook spanningsverhogend werken. Dit hebben we gedemonstreerd aan de hand van verschillende werken van Van Eyck.<sup>228</sup> Maar als maat 5 een rustpunt verdient, dan dient het in deze opmatige omgeving de derde tel te zijn in plaats van de tweede. Door een eenvoudige ingreep – verwisseling van de tweede en derde tel – kan aan het bezwaar tegemoet worden gekomen:

#### VOORBEELD 314



Veel ervaring of muzikaliteit spreekt niet uit deze variatie. Aan de gehanteerde variatietechnieken kleven geen kenmerken die in de richting van een specifieke componist wijzen. Naar het auteurschap kan men slechts gissen.

Dit geldt ook voor ‘Naer dien u Godlyckheit’, een melodie die eveneens van een modo 2 vergezeld gaat. Jacob van Eyck gebruikte twee jaar later in *Der Fluyten Lusthof II* hetzelfde thema [NVE 102], maar gaf het in dubbele notenwaarden en verdeelde de melodie in twee herhaalde secties. Hij onderwierp het thema aan vijf variaties (modo 2-6) en ging een hele stap verder in het breken dan zijn anonieme collega.<sup>229</sup> In diens wijze van ‘breken’ is een voorkeur te herkennen voor afspringende wisselnoten (m. 2, 4, 6, 8). Dit zou in de richting van Paulus Mattheisz kunnen wijzen, die eenzelfde voorkeur aan den dag legde. Maar is dit specifiek genoeg voor een betrouwbare toeschrijving? De afspringende wisselnoten in de tweede helft van maat 7 komen bij Jacob van Eyck op dezelfde plaats voor.<sup>230</sup>

Het laatste anonieme solowerk uit *Der Goden Fluit-hemel* draagt ‘Stemme Nova’ als titel. (vb. 315) Het blijkt een compositie van Jacob van Eyck te zijn, al wist de blinde Utrechtse meester misschien niet eens waar het was gebleven. In 1644 stuurde hij *Euterpe oft Speel-goddinne* en *Der Goden Fluit-hemel* samen naar Constantijn Huygens, met de opmerking dat de laatstgenoemde bundel ‘wt diversche authoren gecomen’ was.<sup>231</sup> Zijn eigen bijdrage aan het geheel liet hij onvermeld.

Dat deze ‘Stemme Nova’ een compositie van Jacob van Eyck betreft, is een inzicht dat plotseling begon te dagen tijdens de voorbereiding van een editie van de solowerken uit *Fluit-hemel* en *Kabinet*. Een combinatie van factoren leidde tot deze conclusie: de problematische overlevering, bibliografische omstandigheden en de stijl.

<sup>228</sup> Zie 6.2.1.

<sup>229</sup> De laatste twee variaties van Van Eyck voltrekken zich hoofdzakelijk in zestiende noten. Vertaald naar de gehalveerde notenwaarden van het anonieme werk zouden dit tweeëndertigste noten zijn. De kortste notenwaarde in het anonieme werk is de zestiende noot.

<sup>230</sup> Modo 3, m. 12; modo 4, m. 12.

<sup>231</sup> Zie 3.2.

VOORBEELD 315 'Stemme Nova' uit *Der Goden Fluit-hemel* (1644)

Stilistische kenmerken boden opmerkelijk genoeg niet het eerste handvat, zij leverden slechts een bevestiging.

Het was de gebrekkige overlevering die het inzicht bracht. In deze 'Stemme Nova' manifesteren zich onvolkomenheden die een sterke verwantschap tonen met de gebreken in de overlevering van *Der Fluyten Lust-hof*. Het zijn tekortkomingen die in hoofdstuk 8 zijn verklaard vanuit Van Eycks blindheid. Deze 'Stemme Nova' bestaat uit een thema met twee variaties, die niet afzonderlijk zijn aangeduid. Het thema bestaat uit twee herhaalde secties, waarvan de eerste drie maten beslaat terwijl de variaties er vier hebben. Het is evident dat het thema een maat te kort is. Een vergelijking tussen thema en variaties wekt het vermoeden dat de maten 3 en 4 in gehalveerde notenwaarden zijn weergegeven. (vb. 316) Dit overschakelen naar een 'verkeerde versnelling' komt ook in *Der Fluyten Lust-hof* geregeld voor.<sup>232</sup> Als blinde musicus was Van Eyck niet gewend in notenwaarden te denken. Hier kan de vergissing veroorzaakt zijn onder invloed van de voorlaatste maat van het thema.

## VOORBEELD 316 Anon., 'Stemme Nova' [DGF]

<sup>232</sup> Zie 8.1.2.

Van modo 3 deugt in de bron weinig. Een tussentijds herhalingsteken ter begrenzing van de eerste en tweede sectie ontbreekt. De variatie dient, in tegenstelling tot het thema en modo 2, met een opmaat van twee achtste noten te beginnen. De notenzetter was zich hiervan echter niet bewust en ging aan het werk in de veronderstelling dat de variatie op de eerste tel begon. Kennelijk bevatte het manuscript geen maatstrepen. Het gevolg laat zich raden. In maat 3 moet de notenzetter hebben gemerkt dat er iets niet klopte, waarna hij gemakshalve een kwart van de maat oversloeg (zie het vraagteken in voorbeeld 316). In de tweede sectie, die met een opmaat van twee zestiende noten had moeten beginnen, herhaalde het desastreuze procédé zich. Hier heeft de zetter zelfs niet de moeite genomen een correctieve ingreep te doen om de variatie fatsoenlijk te laten eindigen. (vb. 317)

## VOORBEELD 317 Anon., 'Stemme Nova'

a. Modo 3, origineel



b. Modo 3, reconstructie



Volstrekt duidelijk is, dat dit variatiewerk slordig is aangeleverd en een eindredactionele behandeling heeft moeten ontberen. Dit heeft de compositie gemeen met enkele werken die op het allerlaatste moment in Van Eycks *Euterpe oft Speelgoddinne* een plaats hebben gekregen.<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> Zie 8.1.5.





Modo 2 heeft geen specifieke kenmerken die typerend zijn voor Van Eyck, maar voor modo 3 ligt dit anders. De introductie van een opmaat om in een kort tijdsbestek (korter dan het thema toelaat) een echo te kunnen introduceren, vindt een opmerkelijke parallel in modo 5 en 6 van ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49] (zie vb. 48, p. 197). Ook dat is een thema van twee keer vier maten. Gezien de melodische en ritmische structuur zal deze ‘Stemme Nova’ in hetzelfde type repertoire haar oorsprong hebben gevonden, namelijk de Franse *airs à boire et à danser*.

Hoe een werk van Jacob van Eyck anoniem in *Der Goden Fluit-hemel* verzeild kon raken, is vanuit een bibliografisch oogpunt eenvoudig te verklaren. Paulus Matthijsz moest, gezien het sexto-oblongformaat, zien uit te komen op een veelvoud van twaalf pagina’s (de omvang van één ‘katern’). Van Eycks *Euterpe* besluit met twee composities die ‘Stemme nova’ heten. Matthijsz moest zijn uiterste best doen de laatste van de twee nog te kunnen opnemen: de afsluitende pagina van *Euterpe* bevat bij uitzondering zeven notenbalken, in plaats van de gebruikelijke zes.<sup>234</sup>

In *Euterpe* staan variatierreeksen waaraan één en het hetzelfde thema of aan elkaar verwante thema’s ten grondslag liggen, in enkele gevallen bij elkaar. We zien dit bijvoorbeeld bij de eerste twee ‘Daphnes’ [NVE 3] en twee ‘Carilenen’ [NVE 63a, 64], en dus ook bij de twee afsluitende composities die ‘Stemme nova’ of – in de inhoudsopgave – ‘Nieuw voisken’ heten. Wat nu als Matthijsz nog een derde ‘Stemme nova’ van Van Eyck in voorraad had, en deze nergens meer kwijt kon? Het werk had onherroepelijk moeten afvallen, voor één werk kon de drukker immers geen nieuw katern beginnen. Nu wordt duidelijk wat er is gebeurd. Een derde ‘Stemme nova’ is door Paulus Matthijsz als restant overgeheveld naar *Der Goden Fluit-hemel*, waar hij nog om werken verlegen zat teneinde de laatste ruimte te kunnen vullen.<sup>235</sup>

De naam van Jacob van Eyck zal er niet boven hebben gestaan in het manuscript, het werk was immers gepland als onderdeel van *Euterpe*. Zo kon de derde ‘Stemme nova’ anoniem in *Der Goden Fluit-hemel* verschijnen. Jacob van Eyck en ‘de anderen’: nu blijkt een van die ‘anderen’ Jacob van Eyck zelf te zijn. Het maakt de cirkel rond.

### 10.7. Jacob van Eyck en de anderen: een plaatsbepaling

Dit hoofdstuk heeft laten zien dat Jacob van Eyck met zijn solowerken voor blokfluit geen eenzame figuur is geweest in de Nederlandse Republiek. Hij kan als protagonist worden beschouwd van een blokfluit- én een variatiecultuur. In zijn omgeving ontstonden solowerken die een treffende gelijkenis tonen met dit oeuvre. Was hier sprake van een school? In het geval van Jacob van Eyck en Johan Dixx mag een leraar-leerlingrelatie worden verondersteld, al komt hiervan weinig tot uitdrukking in Dixx’ werk. In de andere gevallen zijn geen relaties aanwijsbaar. De componisten hanteerden figuraties die gemeengoed waren, ze vormden een *lingua franca*. Wel konden componisten aan de hand van die taal eigenaardigheden ontwikkelen, zoals ook in de spreektaal ieder mens persoonsgebonden gewoonten heeft. Individuele kenmerken hebben er mede toe bijgedragen dat zeven van de negen anonieme werken uit *Der Goden Fluit-hemel* aan specifieke componisten konden worden toegeschreven.

<sup>234</sup> Hij had eenvoudig ruimte kunnen winnen door het thema van ‘Stemme nova [III]’ [NVE 66] op de vorige pagina (71b) te drukken, waar onderaan meer dan drie balken leeg zijn gebleven.

<sup>235</sup> Omtrent de toevoeging van het laatste dubbelfolio, zie 9.2.



Ook in de vormen vertonen de variatiewerken van ‘de anderen’ overeenkomsten met die van Jacob van Eyck. Er zijn thema’s gepasseerd met geornamenteerde reprises, met één of meer congruente variaties, of met doorgecomponeerde variaties. Het schakelprocédé komt alleen in *Der Fluyten Lust-hof* voor en is mogelijk een vinding van Jacob van Eyck geweest. Hetzelfde geldt voor de vorm die bestaat uit een thema met doorgecomponeerde modo 2. Opvallend is dat geen van de variatiewerken uit *Fluithemel* of *Kabinet* verder reikt dan tot modo 3, al zit hier wel een vertekening in. Zouden de doorgecomponeerde variaties die Paulus Mattheisz vervaardigde op een naamloze air worden omgeschreven naar een congruente vorm, dan waren er zes modo’s geweest.

De componist Jacob van Eyck is tegenwoordig vele malen bekender dan zijn collega’s Jacob van Noordt, Paulus Mattheisz, Johan Dix en Pieter de Vois. Het is nuttig stil te staan bij de vraag wat hiervan de oorzaak is. Heeft het met kwantiteit te maken, met kwaliteit, of is het een combinatie van factoren? Rudolf Rasch gunt Van Eyck een voorsprong als hij schrijft: ‘Durch Anzahl, Umfang und Qualität seiner virtuoson Kompositionen heben sich van Eycks Werke von zeitgenössischen Blockflötenstücken, etwa von Jacob van Noordt (Amsterdam), Pieter de Vois (Den Haag) oder Johan Dix, ab.’<sup>236</sup> Aantal, ja. Omvang, veelal. Maar kwaliteit?

Een oordeel vellen over deze composities is een precaire zaak. Wat willen we meten in dit type variatiewerken? Ze zijn gebaseerd op het aaneenrijgen van stereotiepe formules, van ‘speelmanieren’ die iedere professionele musicus destijds improviserend uit de mouw moest kunnen schudden. Als Jacob van Noordt inderdaad de componist is van de anonieme ‘Brandes’, willen we hem dan roemen om zijn vloeiende maar weinig individuele (en wellicht daarom anoniem overgeleverde?) vroege figuraties, of om zijn meer individuele maar verhoudingsgewijs stoeve pogingen die hij later ondernam vanuit de veronderstelde wens er iets gewichtigers en minder voorspelbaars van te maken?

Deze variatiekunst was primair bedoeld als pretentieloos vermaak, de omspelingen werden beschouwd als tintelingen voor het oor. Met welke pretentie kunnen we daar een kwaliteitsoordeel over vellen? Als Van Eyck uitdrukking lijkt te willen geven aan andere gemoedstoestanden dan vrolijkheid, dan moeten we beseffen dat het een uitzondering is, en geen algemeen kenmerk van de ten aanzien van dit genre geldende esthetiek. Ter illustratie: affecten en *passaggi* werden door Caccini als elkaars vijanden bestempeld.

De logica zegt dat variaties bedoeld zijn om afwisseling te bieden. Deze afwisseling moet dan vooral worden gezocht binnen de grenzen van één variatiewerk. Het aantal omspelingen is immers niet onuitputtelijk. Meer dan eens hebben we gezien hoe Van Eyck aan gelijkkluidende motieven uit verschillende thema’s gelijkkluidende figuraties verbindt.<sup>237</sup>

Binnen de grenzen van één variatiewerk kan de afwisseling zich op verschillende niveaus manifesteren. Het reeksmatige proces van breken leidt vanzelf tot verscheidenheid. Maar afwisseling kan ook hierin bestaan, dat een componist niet te vaak achter elkaar hetzelfde doet of te lang op hetzelfde voortborduurde. In ‘Van Goosen’ [NVE 23] eindigen de twee secties identiek. We hebben laten zien hoe Van Eyck in zijn vijf variaties zijn best heeft gedaan tien keer iets anders te kiezen uit zijn ‘bouwdoos’ (vb. 123, p. 275). Dat afwisseling zijn streven was, blijkt duidelijk uit het ongewone gebruik van triolen in modo 3.

<sup>236</sup> Rasch 2001.

<sup>237</sup> 4.6.10.



Maar het andere uiterste komt ook voor, bijvoorbeeld als Van Eyck zich uitgebreid van de ‘h’-figuur bedient. De figuur is een cliché en variaties die er vol mee staan zou men eenvoudig als ernstige gevallen van gemakzucht kunnen bestempelen. In de praktijk echter missen deze ‘Alberti-figuren’ van de zeventiende eeuw hun effect niet, net als de echte ‘Alberti-bassen’ van de achttiende eeuw. Het thema tekent zich helder af, de luisteraar kan het gemakkelijk volgen en zich tegelijkertijd laten inpakken door het virtuoze vertoon. De uitvoerende kan er op een relatief eenvoudige manier grote kunsten mee suggereren.

Meer dan de anderen heeft Van Eyck zich bepaald tot het reeksmatige ‘breken’, waardoor het ritme verhoudingsgewijs een bescheiden rol speelt. Waar thema’s een veelheid van notenwaarden laten zien, was hij genoodzaakt een basis te leggen door het ritme in de eerste variatie glad te strijken, om vanuit effening de reeksvorming te vereenvoudigen. Dit moet een rationele keuze zijn geweest. In werken waar hij zich niet om reeksvorming behoefde te bekommeren, zoals de doorgecomponeerde modo’s 2, valt de ritmische levendigheid op. Ook in de uitdrukking van affecten toont hij zich gevoelig voor de kracht van het ritme.

Interessant is in dit verband de zoektocht die Van Eyck heeft ondernomen om als blokfluitist te komen tot een geschikte variatiestijl voor de psalmen. Hij is begonnen vanuit de bekende strikte manier, maar uit de ontwikkeling die hij heeft doorgemaakt, valt af te leiden dat het gebrek aan ritmische afwisseling binnen de grenzen van één variatie hem slecht is bevallen. In de psalmmelodieën wisselt het melos trager dan in vrolijke liedjes, door de relatief lange notenwaarden. Van Eyck lijkt te weinig sturing vanuit het thema te hebben gevoeld, en daarom naar compensatie te hebben gezocht in de vorm van ritmische afwisseling. Die afwisseling had hij in de variaties op vrolijke liedjes minder nodig, die liedjes waren van zichzelf immers levendig genoeg. Zo blijkt het oeuvre van Van Eyck van zichzelf al sterk gelaagd. Zijn esthetiek lijkt zeer pragmatisch bepaald. Hij was een *homo ludens*.

Het oeuvre van Jacob van Eyck en de anderen aan een kwaliteitsvergelijking onderwerpen is een riskante onderneming. Wat willen we met wat vergelijken? Een extra complicerende factor is dat van de Utrechtse componist bijna honderdvijftig werken bewaard zijn gebleven, terwijl bij zijn collega’s het maximum negen of twaalf bedraagt (afhankelijk van het al dan niet toeschrijven van de anonieme ‘Brandes’ aan Jacob van Noordt). Hierin schuilt een grote ongelijkheid. In de rijk beplante *Lust-hof* zijn zeker werken aan te wijzen waaruit meer pretentie spreekt dan uit werken van ‘de anderen’. Maar in vergelijking met Van Eycks onnozele variaties op een ultrakorte sarabande [NVE 140, 141] mogen alle composities van de anderen meesterwerken worden genoemd, ook de schoolse voorbeelden van Johan Dix. De anoniem overgeleverde ‘Stemme Nova’ uit *Der Goden Fluithemel* toont wel aan dat Van Eyck als componist niet per definitie de meerdere van zijn collega’s kan worden genoemd. Het stuk was al jarenlang bekend in een moderne uitgave, maar niemand was ooit op het idee gekomen er Jacob van Eyck als de maker achter te zoeken.

Het is belangrijk te erkennen dat variatiewerken van het hier beschreven type hun kracht in aanzienlijke mate ontleen aan de kracht van het *thema*. Het eenstemmig variëren bracht beperkingen met zich mee. In hoofdstuk 4 hebben we laten zien hoe een klaviercomponist als Sweelinck met een eenvoudig thema als de ‘Courante Mars’ beduidend meer kon aanvangen dan de blokfluitist Jacob van Eyck.<sup>238</sup> Het valt moeilijk te ontkennen dat de Utrechtse componist zijn huidige naam hoofdzakelijk heeft te danken aan variaties op melodieën die als de meesterwerken van destijds zijn

---

<sup>238</sup> 4.6.9.

te beschouwen, of die anderszins een bovengemiddelde charme bezitten: ‘Amarillia bella’ van Giulio Caccini, John Dowlands ‘Lachrymae’, ‘Doen Daphne’ en het ‘Engels Nachtegaeltje’. Thema’s die zoveel bekoorlijkheid bezitten, komen bij de anderen niet voor. Het dichtst in de buurt komen de ‘Pavane de Spanje’ en ‘Kits Allemande’. Worden de variaties die Jacob van Noordt op laatstgenoemde melodie heeft gecomponeerd vergeleken met die van zijn Utrechtse collega, dan is er geen enkele aanleiding de inventies van Jacob van Eyck als superieur te kwalificeren. Aan menige maat verbonden de componisten identieke figuraties, en Van Noordt ging geregeld minder voorspelbaar te werk.

Vergelijkende waardeoordelen ten aanzien van dit repertoire zijn niet overgeleverd uit Van Eycks tijd. In een rouwklacht op de dood van de blinde musicus roept Lodewijk Meijer de lezer op troost te zoeken bij ‘zo veel ghoude vruchten daar ’t Lusthóf meê beplant is van dien Gheest.’<sup>239</sup> Hij zegt hiermee niet dat de werken van andere componisten zilveren vruchten zijn. En over de doden niets dan goeds.

Van Eyck overtreft de anderen in het aantal werken, een enkele keer ook in uitdrukingskracht of vindingrijkheid. Maar van de meeste werken kan worden gesteld dat de compositorische vruchten van de anderen er niet voor onderdoen. Het is daarom zinvol de betekenis van de componist Jacob van Eyck te relativieren. We doen hem en zijn collega’s het meeste recht door Jacob van Eyck als *primus inter pares* te beschouwen.

---

<sup>239</sup> 1.9 en Appendix C.1.2.