

8

Overlevering en authenticiteit

8.1. De (on-)betrouwbaarheid van de bronnen

8.1.1. Van inventie naar gedrukte vorm: communicatieve processen

De bronnen van Jacob van Eycks oeuvre zijn ware lusthoven voor ieder die van musicologisch speurwerk houdt, aangezien zij op tal van plaatsen onbetrouwbaar blijken. Rudolf Rasch heeft de edities omschreven als ‘extremely carelessly done’.¹ Een voor de hand liggende oorzaak is de blindheid van de componist. Hierdoor was hij beperkt in zijn mogelijkheden controle uit te oefenen op het proces van schrijven, zetten en drukken. Van Eyck is zich hiervan terdege bewust geweest, getuige zijn vraag aan Constantijn Huygens de notentekst van *Euterpe oft Speel-goddinne* ‘naer te sien bij gelegentheijt, oft saeck waer, datter eenige abuijsen, ofte fouten mochten gecommiteert wesen, soo int overschrijven als int drukken.’² Er is dus reden de bronnen vanuit een zeer kritische houding te benaderen.

In de bovenstaande zinsnede uit de brief van 1644 wordt gewag gemaakt van belangrijke communicatieve schakels tussen de componist en de uitvoerende die tot vertroebeling van Van Eycks intenties kunnen hebben geleid en dit ook daadwerkelijk hebben gedaan. Door alle communicatieve schakels en processen onder de loep te nemen, kunnen we inzicht krijgen in de overleveringsproblematiek. Het reconstrueren van gehanteerde werkwijzen vergroot het voorstellingsvermogen, maakt onduidelijkheden en fouten verklaarbaar en reikt onderzoekstechnieken aan die de hedendaagse muziekwetenschap en uitvoeringspraktijk dichter bij een ‘*intendierte Urtext*’ kunnen brengen. De communicatieve parameters zijn als volgt uit te splitsen:

¹ Rasch 1974b: 95.

² 3.2.

- de componist;
- het dicteren;
- de helpende hand;
- de muzieknootatie;
- het manuscript;
- de redacteur;
- de notenzetter;
- het notenzetten;
- correctoren (terugkoppeling).

Het moge duidelijk zijn dat sommige stoornissen hun oorzaak kunnen vinden in verschillende van de bovengenoemde parameters. In het geval van een verkeerde noot kan bijvoorbeeld moeilijk worden uitgemaakt waarop deze is terug te voeren: een fout bij het dicteren, een hoorfout van de helpende hand of een zetfout in de werkplaats van Paulus Matthijsz.

Het is belangrijk steeds te beseffen dat de totstandkoming van *Der Fluyten Lust-hof* drie hoofdstadia heeft gekend, verbonden met de jaartallen 1644, 1646 en 1649:

1644 *Euterpe oft Speel-goddinne I* (eerste druk van *Der Fluyten Lust-hof I*)

1646 *Der Fluyten Lust-hof II*

1649 voltooiing van *Der Fluyten Lust-hof I*

Dit betekent dat er minimaal drie manuscripten zijn geweest, die door verschillende handen kunnen zijn geschreven en elk hun specifieke eigenschappen kunnen hebben gehad.

8.1.2. De componist

Jacob van Eyck zal weliswaar in theoretische zin vertrouwd zijn geweest met muzikale notatie, maar in praktische zin minder, ten gevolge van zijn blindheid. Als hij op hoge leeftijd in de gelegenheid wordt gesteld zijn muziek te publiceren, bevindt het repertoire zich – althans ten dele – in zijn geheugen zonder dat er een visuele voorstelling aan gekoppeld is. Anders gezegd: Jacob van Eyck kan zich gemakkelijk hebben vergist bij het dicteren van de noten doordat schriftelijke notatie geen wezenlijk bestanddeel vormde van zijn musiceerpraktijk. Hij heeft notenwaarden en toonhoogten overigens wel kunnen voelen, als hij bij het versteken van de voorslag de pennen in de speeltrommel van het carillon bevestigde. Zoals reeds opgemerkt, zou dit als een vroege vorm van muziekbraille kunnen worden uitgelegd, al was het uiteraard niet zo bedoeld.

Bestudering van de bronnen leert dat de componist zich bij het dicteren van de notenwaarden geregeld heeft vergist: hij schakelde gemakkelijk over ‘naar een verkeerde versnelling’, met name in passages die een grote verscheidenheid aan notenwaarden te zien geven. Een hele noot na een rij achtsten wordt gemakkelijk een halve, een kwart na zestienden een achtste, enzovoort. Omdat dergelijke vergissingen veelvuldig optreden, volstaan we hier met het noemen van een van de treffendste voorbeelden: de ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41].³ Deze ene variatie blijkt niets anders te zijn dan een licht aangepaste versie van modo 3 uit de eerste ‘Rosemont’ [NVE 11],

³ Andere voorbeelden zijn een ‘Stemme Nova’ (zie 10.6) en ‘Psalm 116’ (zie 8.1.5).



die gelijktijdig verscheen (1644). In vergelijking met de eerste is de ‘Tweede Rosemond’ in dubbele notenwaarden genoteerd en bovendien een kwart hoger. De eerste en tweede frase eindigen met halve noten – net als in de eerste ‘Rosemont’ – terwijl dit hele noten hadden moeten zijn. (vgl. vb. 195a-b) Als gevolg hiervan is de ‘Tweede Rosemond’ één maat te kort. De fout is hier begrijpelijk doordat Van Eyck zijn eerste ‘Rosemond’ in gehalveerde notenwaarden had laten opschrijven, wat suggereert dat hij in *klinkende* muziek dacht, meer dan in gefixeerde notenwaarden.

VOORBEELD 195 a. ‘Rosemont’, modo 3, begin [DFL-I (²1649), fol. 15a-b];

b. ‘Tweede Rosemond’, begin [DFL-I (²1649), fol. 47b].

a.

Modo 3.

Rosemont, gebroken van

J. JACOB van EYCK.

15

b.

Tweede Rosemond, van I. I. van EYCK.

8.1.3. Het dicteren

Ten aanzien van het dicteren zijn drie mogelijkheden denkbaar: (1) Jacob van Eyck heeft de noten stap voor stap voorgespeeld op zijn handfluit, terwijl een onderlegd musicus de klinkende noten in schrift omzette, (2) de componist heeft zijn werken alleen mondeling gedicteerd of (3) beide principes werden gecombineerd. In het voorgaande hebben we Jacob van Eyck verantwoordelijk gehouden voor de foutieve notenwaarden in de ‘Tweede Rosemond’, daarbij stilzwijgend uitgaande van de tweede of derde mogelijkheid.

Er zijn aanwijzingen dat de componist zijn werk inderdaad mondeling en niet al spelende heeft gedicteerd. In het thema van ‘Een Spaense Voys’ [NVE 72] bevat maat 6 twee noten (halve en kwart) g", waar de parallelle maat 22 en de variaties verduidelijken dat de kwartnoot een g' had moeten zijn. (vb. 196) Had Van Eyck de muziek *gespeeld*, dan was deze octaafverschrijving waarschijnlijk niet ontstaan.⁴

⁴ Dergelijke vergissingen kunnen ook in de werkplaats van Paulus Matthijsz zijn ontstaan indien twee personen bij het notenzetten betrokken waren, waarbij de ene de noten noemde en de collega de notentypen uit de letterbak verzamelde.



VOORBEELD 196 'Een Spaense Voys'

Thema

Modo 2

Modo 3

Een soortgelijk geval doet zich voor in 'Onse Vader in Hemelryck' [NVE 2], modo 4, maat 14. (vb. 197) Het is evident dat de sequens van maat 13, een schoolvoorbeeld van de 'h'-figuur, in maat 14 had moeten worden doorgezet en dat de eerste noot van deze maat een d" had moeten zijn. In de *New Vellekoop Edition* hebben we deze 'fout' desondanks ongemoeid gelaten, vanwege het sterke muzikale effect dat ervan uitgaat. Zowel hier als in het geval van 'Een Spaense Voys' zal het Van Eycks assistent bij de keuze van het register aan een hoog/laag-referentie hebben ontbroken, waardoor hij koos voor de toonhoogte die het dichtst bij de voorgaande lag.

VOORBEELD 197 'Onse Vader in Hemelryck'

Thema

Modo 4

Bij orale communicatie ontstaan vrijwel per definitie hoorfouten, maar zoals reeds opgemerkt zijn deze nergens met zekerheid als zodanig aan te wijzen doordat foute noten ook voor verantwoordelijkheid kunnen komen van de componist of de notenzetter. Eenvoudiger terug te voeren op misverstanden tijdens het dicteren zijn de situaties waarin (groepjes van) noten ten onrechte twee keer zijn genoteerd. Bij het dicteren kon Van Eyck niet zien of zijn helpende hand hem kon bijhouden en geregeld zal hij noten hebben moeten herhalen, met het gevaar dat zij dubbel in het manuscript belandden. Deze gang van zaken kan bijvoorbeeld worden vermoed in modo 2 van de 'Courante' [NVE 25]. (vb. 198) In de eerste druk, *Euterpe* (1644), heeft de eerste sectie twee maten te veel. De verwarring is mogelijk veroorzaakt doordat de in maat 3 en 5 gehanteerde figuraties ietwat op elkaar lijken. Dat de fout al bij het dicteren en schrijven is ontstaan, kan overigens niet met zekerheid worden gesteld. Het is immers ook mogelijk dat de notenzetter in de war is geraakt. Hoe het ook zij, in de tweede druk van 1649 is de fout hersteld.



VOORBEELD 198 'Courante' [NVE 25]

Thema

Modo 2 (1644)

Modo 2 (1649)

Uiteraard konden er ook te weinig noten in het manuscript terechtkomen, doordat de helpende hand een herhaling van een toon of motief niet opmerkte. Dit moet in 1644 zijn gebeurd in het thema van 'Geswinde Bode van de Min' [NVE 17]. (vb. 199) In de eerste maat van de tweede sectie staat een c" te weinig, zoals mede blijkt uit het corresponderende gedeelte van modo 2. Hierdoor zijn de volgende maten verschoven. Ook nu werd de fout in 1649 hersteld. Van modo 2 werd in 1649 het slot veranderd, echter op onjuiste wijze. Abusievelijk kwamen de achtste noten a" g" er twee keer in terecht, waardoor de voorlaatste en laatste maat niet meer met het thema overeenstemmen.

VOORBEELD 199 'Geswinde Bode van de Min'

Thema (1644)

Thema (1649)

Modo 2 (1649)

8.1.4. De helpende hand

Afgezien van hoorfouten kunnen vergissingen ook zijn ontstaan doordat de helpende hand zijn of haar eigen muzikale achtergrond en kennis heeft laten gelden. Zeker wat de weergave van de thema's betreft, is het belangrijk te beseffen dat de melodieën die Van Eyck gebruikte doorgaans gemeengoed waren: in alle lagen van de bevolking waren ze bekend. Het is derhalve denkbaar dat de helpende hand bij het opschrijven ervan minder geconcentreerd is geweest en onvoldoende naar 'de stem van de meester' heeft geluisterd omdat het thema hem of haar genoegzaam bekend scheen.



‘Swijg Herder, ’t is genoeg, ick ken het deuntjen wel’, laat Jacob Cats de herder Philos in een van zijn blijspelen zeggen.⁵ Zo kan Van Eycks assistent ook hebben gereageerd.

Dan moet vooral worden gedacht aan melodieën die met weinig varianten bekend waren. Ze vormden een uitzondering, doordat de meeste zangwijzen in tal van verbasteringen circuleerden. In het algemeen sluiten Van Eycks variaties zeer nauw bij de thema’s aan. Waar dit niet zo is, kan eventueel een solistische rol van de helpende hand worden vermoed. Een voorbeeld is ‘O slaep, o zoete slaep’ [NVE 70], een melodie die is gebaseerd op de air ‘Farewell dear love’ uit Robert Jones’ *First booke of songes and ayres* (1600).⁶ In *Der Fluyten Lust-hof* volgt het thema in de maten 3 en 4 de melodie zoals zij algemeen bekend was in de Republiek. Uit de variaties daarentegen blijkt dat Van Eyck zich het thema anders voorstelde: in zijn versie duurt de a' anderhalve maat, de d" slecht een halve, zoals in het origineel van Robert Jones. (vb. 200)

VOORBEELD 200 ‘O slaep, o zoete slaep’

Thema



Modo 2



Modo 3



Modo 4



Thema, gecorrigeerd



Andere melodieën die niet of nauwelijks aan verandering onderhevig waren, zijn die van de Geneefse psalmen. Niettemin was het in de praktijk gangbaar deze modale kerkgezangen van leidtonen te voorzien. Accidenties die Van Eyck toepaste in zijn psalmvariaties om leidtonen te realiseren, staan soms wel in het thema maar soms ook niet.⁷ De meeste psalmmelodieën waarop Van Eyck variaties componeerde, waren zo gangbaar dat het zeer de vraag is of de componist steeds de moeite heeft genomen ze noot voor noot te dicteren. Dit kan de optredende verschillen verklaren.

⁵ Zie Grijp 1991: 46.

⁶ Van Baak Griffioen 1991: 244-249.

⁷ Zie 8.2.



Een amusant voorbeeld van een situatie waarin Van Eyck juist heeft gedikteerd maar de assistent hem niet heeft begrepen, is het variatiewerk dat als titel ‘Beginnende door reden ons gegeven’ kreeg. De assistent, kennelijk onbekend met het thema, rekende het woord ‘beginnende’ abusievelijk tot de titel.⁸

8.1.5. Het noteren

Over de wijze waarop de helpende hand(en) de werken heeft (hebben) opgeschreven, lijkt op het eerste gezicht weinig concreets te zeggen. Dit stadium onttrekt zich strikt genomen aan onze waarneming. Toch zijn er wel aanknopingspunten. Zo kan de conclusie worden getrokken dat de originele manuscripten vrijwel geen maatstrepen hebben bevat. Maatstrepen vormden in de eerste helft van de zeventiende eeuw een beduidend minder gangbaar onderdeel van de muzieknotatie dan tegenwoordig. Naarmate muziek complexer werd en in kleinere notenwaarden werd genoteerd, klonk de roep om een duidelijke indeling met behulp van maatstrepen steeds luider. Michael Praetorius schreef er in 1619 het volgende over:

Dieweil auch in etlichen *Cantionibus* und Gesängen, sonderlich aber in den *Symphonien* ohne Text, viel Fusen nach einander gesetzt, und daher, wie denn sonderlich auch in den *Proportionib. primo intuitu*, wegen des *tacts* gar leichtlich irrungen vorfallen können: So erachte ich nicht unnötig seyn, dass doselbst unten oder oben an kleine Strichlin und *Virgulæ* (gleichsam in meiner *Terpsichore* zu finden) zwischen jederm *tact* gestetzt werden, damit man sich in der eyl umb so viel besser, nach dem *Tact* richten, und wo man etwa darauss kömpt, desto füglicher und eher sich wiederumb in den *Tact* finden könne.⁹

Op plaatsen waar de muziek ritmisch verkeerd was gedikteerd of waar de assistent noten had vergeten, kon het ontbreken van maatstrepen ver strekkende gevolgen hebben. De nietsvermoedende notenzetter bleef menigmaal onverstoort maten vullen, het kon geruime tijd duren aler hij begon te beseffen dat er iets niet klopte. In plaats van de oorzaak op te sporen, maakte de zetter de zaak dan met enig gesjoemel weer in orde. Hierin ligt tevens het bewijs dat het plaatsen van maatstrepen en het gesjoemel in Amsterdam hebben plaatsgevonden, en niet al in Utrecht. Had Van Eycks assistent de maatstrepen gezet, dan waren de onvolkomenheden al gedurende het proces van dicteren aan het licht gekomen en had de assistent samen met Van Eyck kunnen onderzoeken waar het mis was gegaan.

Een voorbeeld van de hierboven geschetste gang van zaken hebben we al gezien in ‘Geswinde Bode van de Min’. (vb. 199) Een ander treffend voorbeeld is ‘Psalm 116’ [NVE 129], modo 4. Doorgaans volgde Jacob van Eyck in zijn psalmvariaties de hoofdnoten van het thema zeer nauwgezet. In deze ene variatie echter zijn de themanoten van de maten 16-20¹ verdwenen. Ze komen vanzelf boven als de twee achtste noten op de derde kwart van maat 15 worden veranderd in kwartnoten. (vb. 201)

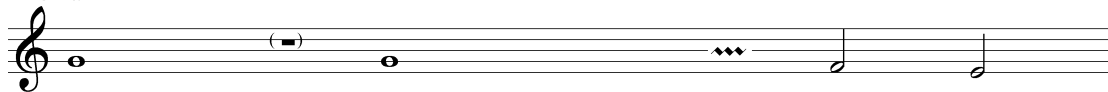
⁸ Zie 4.4.3.

⁹ Praetorius 1619: III, 34.



VOORBEELD 201 'Psalm 116'

Thema



Modo 4, origineel



Modo 4, gecorrigeerd



Het zou onterecht zijn de fouten in de gedrukte bronnen primair op het conto van Paulus Matthijsz te schrijven. In *Euterpe* zijn enkele werken verschenen waarvan kan worden geconcludeerd dat zij aan het oog van de redacteur zijn ontsnapt. De overlevering van deze stukken is dermate bedroevend, dat het een wonder mag heten dat andere werken met relatief weinig fouten zijn gedrukt. Degene die de muziek in 1644 voor Van Eyck heeft opgeschreven, moet nogal slordig te werk zijn gegaan.

Deze ongeredigeerde werken zijn in het laatste stadium van het notenzetten toegevoegd aan pagina's die nog ruimte boden. Toen zes katernen gevuld waren, had Paulus Matthijsz nog een handjevol composities over, zo valt te reconstrueren. Eén hiervan, een 'Stemme Nova', hevelde hij over naar de verzamelbundel *Der Goden Fluit-hemel*, waar hij nog om repertoire verlegen zat.¹⁰ Daar verscheen het werk met een wirwar van fouten.

De andere werken die klaarblijkelijk nog een plaats moesten krijgen, waren 'Janneman en Alemoer' [NVE 55] en de 'Tweede Courante Mars' [NVE 57]. Het eerstgenoemde werk werd op folio 57b gestouwd, na 'Repicavan'. (vb. 202) Het tweede werk verscheen op folio 58b, na 'O Heyligh zaligh Bethlehem'.¹¹ (vb. 203)

Dat het gegaan is zoals beschreven, laat de inhoudsopgave van *Euterpe* zien, die al samengesteld moet zijn voordat alle muzieknoden waren gezet (zie afb. 26, p. 113). De inhoudsopgave maakt wel gewag van de 'Tweede Courante Mars', maar wijst deze toe aan folio 49, net als de eerste 'Courante Mars'.¹² 'Janneman en Alemoer' wordt in het geheel niet genoemd.

¹⁰ Zie 10.6.

¹¹ Beide werken verschenen in het K-katern. Verder naar voren bevat *Euterpe* bladzijden die meer ruimte hadden gehad om deze werken onderdak te bieden. Dit lijkt erop te wijzen dat de eerste katernen al waren gedrukt toen de laatste katernen nog werden gezet.

¹² Hoe de folio's 49ab er origineel hebben uitgezien, valt niet met volledige zekerheid te zeggen, doordat de bladzijden deel hebben uitgemaakt van een verloren gegaan katern. De inhoud is echter wel te reconstrueren naar analogie van *Der Fluyten Lust-hof I* (1649). Folio 49a zal hebben bevat: 'Noch een veranderingh van Wilhelmus' [NVE 44], modo 2 en 'Meysje wilje by' [NVE 45]. Op folio 49b zal de eerste 'Courante Mars' [NVE 46] hebben gestaan. Het moet een inschattingfout zijn geweest dat alle variaties op 'Courante Mars' op deze ene bladzijde zouden passen.

VOORBEELD 202 *Euterpe*, fol. 57b

I. IACOB. van EYCK. 57

Janneman en Heermeor.

VOORBEELD 203 *Euterpe*, fol. 58b

O Heyligh Salig Betlehem van J. IACOB. van EYCK. 58

Tweede Couste Maers.

Het vermoeden dat het manuscript weinig maatstrepen heeft gekend, vindt in 'Janneman en Alemoer' een bevestiging.¹³ Ze ontbreken nagenoeg volledig. In het thema staat een maatstreep na de eerste noot, ter verduidelijking dat het een opmaat is. De aanvangsrusten, die in de herhaling buiten beschouwing moeten blijven, dienen

¹³ In het origineel: 'Janneman en Aelemoor'.



VOORBEELD 204 *Der Fluyten Lust-hof I* (1646), fol. 15b (oorspronkelijke druk)

van I. I. van EYCK.

15

Ho ho op myn brack en winden, &c.

The image shows a musical score for a piece titled 'Ho ho op myn brack en winden, &c.' by I. I. van Eyck. The score consists of five staves of music. The first four staves contain the main melody, and the fifth staff is a bass line. The music is written in a historical style with various note values and rests. At the end of the fifth staff, there is a 'C 3' marking.

Er is meer mis gegaan. In beide variaties eindigt de eerste sectie (m. 4) met een halve noot, waar dit een kwartnoot had moeten zijn. Na het herhalingsteken (modo 2) of na de plaats waar dit had moeten staan (modo 3), telde de notenzetter ijverig door, zodat de eerste maat van de tweede sectie slechts drie kwarten herbergt in plaats van vier (wat erop wijst dat het manuscript ook in modo 2 het eerste herhalingsteken niet heeft bevat). Als gevolg hiervan is de punctering van de kwartnoot d" in beide variaties over de maatstreep getild. In de volgende maat werd ontdekt dat er iets niet klopte. In maat 6 van beide variaties is zodanig gesjoemeld dat maat 7 correct begint. (vb. 205)

VOORBEELD 205 'Ho ho op mijn brack en winden, &c.'

Thema

The image shows the musical notation for the 'Thema' of Example 205. It is a single staff of music in treble clef, starting with a repeat sign and a fermata over the first measure. The melody consists of a half note followed by a quarter note, then a quarter note, and finally a quarter note.

Modo 2

The image shows the musical notation for 'Modo 2' of Example 205. It consists of two parts: the original notation on the left and a corrected version on the right labeled 'na correctie:'. The original notation shows a sequence of notes with a fermata over the first measure. The corrected version shows a different sequence of notes, with the fermata removed.

Modo 3

The image shows the musical notation for 'Modo 3' of Example 205. It consists of two parts: the original notation on the left and a corrected version on the right labeled 'na correctie:'. The original notation shows a sequence of notes with a fermata over the first measure. The corrected version shows a different sequence of notes, with the fermata removed.



Paulus Mattheisz heeft de fouten niet eerder ontdekt dan nadat de muziek reeds was gedrukt, echter wel voordat de boekjes werden verkocht. Hij maakte een nieuw zetsel van de compositie en vervaardigde hiermee eenzijdig bedrukte bladzijden, teneinde deze op de oorspronkelijke folio's 15b te plakken.¹⁵ Deze nieuwe versie is, stevig vastgelijmd, te vinden in het exemplaar dat wordt bewaard in Den Haag. Qua noten werd alles in orde gebracht, en we kunnen gerust aannemen dat beide variaties de intenties van Jacob van Eyck reflecteren ten aanzien van maat 6 (waar eerder gesjoemeld was). Mattheisz had het manuscript immers nog bij de hand. Tevens werd een modo-aanduiding aangebracht. Hierbij ging opnieuw iets fout. Het begin van de eerste variatie bleef onopgemerkt, waardoor de tweede variatie abusievelijk als 'modo 2' werd gepresenteerd. In de tweede druk uit 1654 is dit alsnog rechtgezet.

In de oorspronkelijke druk klopten ook de laatste twee maten van de slotvariatie niet. De acht tweeëndertigste noten van maat 7 en de eerste helft van maat 8 waren een terts te laag gezet, de twee zestiende noten die eraan voorafgaan een secunde. Ook dit werd in het nieuwe zetsel gecorrigeerd.

In *Der Fluyten Lust-hof I* (1649) is 'Stil, stil een reys' [NVE 15] een voorbeeld van een werk dat door de mazen van het redactionele net is geglipt. Ook hier zijn thema en variatie niet van elkaar gescheiden, en met het notenmateriaal is bijzonder veel mis. Hoe het stuk aan het oog van een redacteur heeft kunnen ontsnappen, valt eenvoudig te verklaren. 'Stil, stil een reys' staat op folio 18b, te midden van werken die vijf jaar eerder al in *Euterpe* waren verschenen. Met het redigeren van de nieuwe werken was waarschijnlijk nog niet begonnen, eerst konden alle stukken uit *Euterpe* worden gezet. Er was echter een nieuwe pagina-indeling gemaakt.¹⁶ Door de aangebrachte verschuivingen was tussen het 'Frans Ballet' [NVE 14] en de 'Fantasia & Echo' [NVE 16] een compositie nodig die op één pagina paste. Deze werd betrokken uit het nieuwe, kennelijk nog ongeredigeerde materiaal. Later in dit hoofdstuk zullen we ons wagen aan een reconstructie van 'Stil, stil een reys'.¹⁷ In de speurtocht naar Van Eycks bedoelingen is het een van de grootste puzzels.

8.1.6. De manuscripten

De vorm van de manuscripten kon eveneens van invloed zijn op het gedrukte resultaat en de mate waarin de bedoelingen van de componist werden weerspiegeld. Er bestaan diverse aanwijzingen dat *Euterpe* in 1644 als een losbladig pak papier vanuit Utrecht naar Paulus Mattheisz is gestuurd, met op één vel vaak niet meer dan één variatie. De belangrijkste aanknopingspunten zijn de oerversie van 'Psalm 118' [NVE 4*] en de twee variatiereeksen op 'Wat zalmen op den Avond doen' [NVE 51, 52].

'Psalm 118' blijkt in zijn oorspronkelijke gedaante een incompleet werk.¹⁸ Jacob van Eyck figureerde de psalmen normaliter volgens een helder plan: in modo 2 overheersen kwartnoten, in modo 3 achtsten, in modo 4 zestienden. In *Euterpe* wordt de eerste variatie van 'Psalm 118' gedomineerd door achtsten, terwijl deze variatie wel van de aanduiding 'Modo 3' is voorzien. Duidelijk is dat hier één variatie ontbreekt. Dit suggereert een losbladig systeem: modo 2 was uit de stapel verdwenen.

¹⁵ Ook 'De lustelycke Mey' [NVE 110] kreeg in 1646 een overplakte bladzijde (fol. 29a), omdat trielen aanvankelijk in dubbele notenwaarden waren genoteerd (12/4 maat in plaats van 12/8).

¹⁶ Zie 8.1.7 (Tabel 6).

¹⁷ 8.5.

¹⁸ 5.4.2.



De tweede en laatste variatie, waarin zestienden overheersen, is door de notenzetter abusievelijk, of gemakshalve, tot ‘Modo 2’ gedoopt. Ook dit lijkt erop te wijzen dat de eigenlijke modo 2 niet aanwezig is geweest.

Het valt niet volledig uit te sluiten dat nóg een variatie heeft ontbroken, die een plaats had moeten krijgen tussen de twee wel overgeleverde variaties. De tweede variatie begint op een ongewone manier, met de eerste psalmfrase ongefigureerd (zie vb. 74, p. 223). We hebben gezien dat dit een beiaardpraktijk is geweest. Het ongefigureerd blijven kan er echter ook op duiden dat de figuraties van deze eerste maten samen met een voorgaande modo hebben gestaan op een tussenliggend vel dat verloren is gegaan. Dit zou betekenen dat ‘Psalm 118’ oorspronkelijke dezelfde vorm heeft gekend als de nieuwe versie die in 1649 werd gepubliceerd: een thema met modo 2-5. Veel van het materiaal uit de modo’s 3 en 5 (1649) is reeds aanwezig in *Euterpe*.

In de twee variatiereeksen op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51, 52] raakte één variatie in de verkeerde compositie verzeild. Er is reeds op gewezen dat het thema niet twee keer hetzelfde is, er doen zich melodische varianten voor.¹⁹ Dit is ook de reden geweest waarom het thema aan het hoofd van beide reeksen werd weergegeven. In zijn variaties heeft Van Eyck deze verschillen vanzelfsprekend gerespecteerd. Er doet zich echter één uitzondering voor: in de eerste reeks blijkt modo 5 wat de maten 5-8 betreft af te wijken van het thema en zich naar het tweede thema te schikken. (vb. 206) Deze variatie moet dus oorspronkelijk in de tweede reeks een plaats hebben gehad. Hieruit kan worden geconcludeerd dat deze ene variatie op een los velletje papier heeft gestaan, uit de stapel is gevallen en op de verkeerde plaats is ingevoegd.

VOORBEELD 206 ‘Wat zalmen op den Avond doen’

Thema eerste reeks



Modo 5 eerste reeks



Thema tweede reeks



De verwarring die het ontbreken van deze variatie teweeg heeft gebracht in de tweede reeks, is haarscherp te herkennen. In de eerste twee variaties, waarin achtste noten domineren (modo 2 en 3), handhaaft Van Eyck de oorspronkelijke vorm (twee herhaalde secties) van het thema. Ze zijn dus congruent. De derde variatie, waarin zestiende noten de overhand hebben, is echter doorgecomponeerd. In de gedrukte bronnen heet deze ‘modo 4 en 5’. Op zich is deze gedachtegang te volgen vanwege de doorgecomponeerde vorm, op grond waarvan men zou kunnen stellen dat deze modo twee variaties in zich verenigt. Maar de gedachte wordt minder vanzelfsprekend als

¹⁹ 5.15 (vb. 114, p. 263).



blijkt dat modo 7 ook doorgecomponeerd is, zonder dat hier van een dubbele telling sprake is. De aanduiding ‘Modo 4 en 5’ zal door de redacteur of zetter bedacht zijn. Deze variatie behoort eigenlijk modo 5 te zijn, terwijl modo 4 de variatie is die onbedoeld in de andere reeks verzeild is geraakt. Ritmisch gezien (achtste en zestiende noten gemengd) valt zij in de tweede reeks precies op haar plaats binnen het normale procédé van noten breken: modo 3 bevat minder zestiende noten, ‘modo 4 en 5’ heeft er meer. Schematisch ziet de situatie er als volgt uit:

‘Wat zalmen op den Avond doen’ (I)

Modo 2
 Modo 3
 Modo 4
 Modo 5
 Modo 6 [: Modo 5]

‘Wat zalmen op den Avond doen’ (II)

Modo 2
 Modo 3
 [= Modo 4]
 Modo 4 en 5 [= Modo 5]
 Modo 6
 Modo 7
 Modo 8
 Modo 9



In *Euterpe* doen zich nog meer vreemde verschijnselen voor die kunnen worden verklaard uit losbladigheid. Zo zijn in het ‘Frans Ballet’ [NVE 14] thema en variatie verwisseld zonder dat er enige druktechnische aanleiding voor heeft bestaan.

Het is opvallend dat de genoemde voorbeelden zonder uitzondering betrekking hebben op werken die in 1644 verschenen. Het heeft er alle schijn van dat Van Eyck, door schade en schande wijs geworden, zijn werken in 1646 en 1649 in een gebonden muziekboek heeft laten opschrijven. De muzikaal-stilistische ontwikkelingsgang die we in *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) hebben bespeurd ten aanzien van de psalmvariaties, lijkt dit te onderschrijven.

8.1.7. De redacteur

Wanneer een manuscript in druk wordt omgezet, zal de inhoud zich moeten schikken naar de regels en beperkingen van de boekdrukkunst. Redactionele beslissingen zijn hierbij onvermijdelijk. Een uitgever heeft bijvoorbeeld te maken met katernen. Wie in het sexto-oblongformaat drukt, moet zien uit te komen op een veelvoud van twaalf bladzijden. Ook kan het noodzakelijk zijn de werken een andere volgorde te geven om tot een beter gebruik van de beschikbare ruimte te komen, of om te vermijden dat halverwege een compositie de bladzijde moet worden omgeslagen.

Dit laatste kan als een plausibele verklaring worden aangevoerd waarom Paulus Matthijsz, toen hij werken uit *Euterpe* in 1649 herdrukte, na ‘Lavignone’ [NVE 9] een nieuwe indeling maakte. (Tabel 6) In *Euterpe* drukte hij na dit werk eerst een ‘Sarabande’ [NVE 10], die onder aan de rechterpagina nog ruimte liet aan het thema van ‘Rosemont’ [NVE 11]. Dit had echter wel tot gevolg dat meteen na het thema de bladzijde moest worden omgeslagen. Die onhandigheid trof ook de volgende twee werken – ‘Courant, of Ach treurt mijn bedroefde’ [NVE 12] en ‘d’Lof-zangh Marie’ [NVE 13] – terwijl deze elk op twee tegenover elkaar liggende pagina’s zouden passen, net als ‘Rosemont’. Dit verklaart waarom de bladzijden opnieuw werden ingedeeld.



De uitgever had ervoor kunnen kiezen het thema van ‘Rosemont’ naar de volgende pagina te verhuizen. Hij liet echter de gehele ‘Sarabande’ sneuvelen (wat voor de bladzijde-indeling op hetzelfde neerkomt).

Doordat hij drie werken met één bladzijde opschoof, zat Paulus Matthijsz enkele pagina’s verder verlegen om een werk met de lengte van één bladzijde, teneinde bij de ‘Fantasia & Echo’ [NVE 16] – een doorgecomponeerd werk dat geen omslaan van de bladzijde verdraagt – goed uit te komen. Hiertoe werd ‘Stil, stil een reys’ gebruikt. (Hij had evengoed het ‘Frans Ballet’ [NVE 14] kunnen opsparen tot na de ‘Fantasia & Echo’.)

TABEL 6

Titel:	<i>Euterpe</i> (1644)	<i>DFL-I</i> (² 1649)
Lavignone	13a-13b	14a-14b
Sarabande	14a-14b	–
Rosemont	14b-15b	15a-15b
Courant, of Ach treurt...	15b-16a	16a-16b
d’Lof-zangh Marie	16b-17a	17a-17b
Frans Ballet	17b	18a
Stil, stil een reys	–	18b
Fantasia & Echo	18a-18b	19a-19b

Net als de ‘Sarabande’ [NVE 10] zouden ook de twee als ‘Stemme nova’ betitelde werken [NVE 65, 66] waarmee *Euterpe* eindigde, in 1649 sneuvelen, zij het dat er een andere oorzaak aan ten grondslag heeft gelegen. Deze composities werden voorafgegaan door de ‘Eerste Carileen’ [NVE 63a] en ‘Tweede Carileen’ [NVE 64]. In 1649 bleek het toegevoegde corpus nog een ‘Derde Carileen’ [NVE 67] te bevatten. Matthijsz gaf hieraan de voorrang, zodat de drie ‘Carilenen’ een rij vormden. (Merkwaardig is wel dat hij de ‘Vierde Carileen’ niet liet aansluiten; deze verscheen pas later in de bundel.) Wellicht had Matthijsz de ‘Stemme nova’-composities een plaats toebedacht verder naar achteren, maar heeft ruimtegebrek dit uiteindelijk verhinderd. Pas in de ongedateerde derde druk van circa 1656 zouden de twee stukken terugkeren – helemaal aan het eind, naar men mag aannemen in strijd met Van Eycks vermeende wens zijn oeuvre met een lofpsalm te laten eindigen.

In *Der Fluyten Lust-hof II* is ‘Psalm 15’ [NVE 126] zonder thema gebleven. Vermoedelijk heeft Matthijsz het met opzet achterwege gelaten omdat er geen ruimte voor was. Iedereen zal de psalmmelodie hebben gekend. In de tweede ‘Pavane Lacryme’ [NVE 59] moet het tegenovergestelde zijn gebeurd: Matthijsz zocht vergeefs naar het thema, kon het niet vinden en voegde het zelf toe in een versie die hem goed dunkte.²⁰

Paulus Matthijsz lijkt zich ook te hebben bemoeid met verschillende andere muziek-inhoudelijke zaken, buiten het aanbrengen van noodzakelijke correcties. Werken of delen van werken (‘Doen Daphne’, ‘Amarilli mia bella’) zijn samengevoegd op een wijze die twijfel laat bestaan in hoeverre hiermee Van Eycks bedoelingen zijn

²⁰ Zie 13.2 en vb. 340.



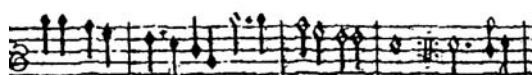
gerespecteerd. Later in dit hoofdstuk zullen we deze voorbeelden aan een nader onderzoek onderwerpen.²¹

8.1.8. De muziekdruk

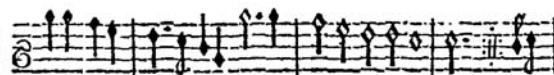
De muziekdrukunst van de zeventiende eeuw kon gemakkelijk onduidelijkheden laten bestaan. Zo is er in *Der Fluyten Lust-hof* geen eenduidige manier waarop afwijkende afsluitingen van herhaalde secties – *prima* en *seconda volta* – zijn weergegeven, terwijl dit een cruciaal element is in Van Eycks muziek, aangezien de meeste thema's herhalingen in zich dragen en Van Eyck bij voorkeur koos voor een congruente behandeling. Soms stonden *prima* en *seconda volta* aan weerszijden van het herhalingsteken, andere keren beide links ervan. Mogelijk hing dit samen met de gewoonten van verschillende zettters. In het thema van 'Onan of Tanneken' [NVE 18] is in 1644 de ene manier toegepast, in 1649 de andere. (vb. 207)

VOORBEELD 207 'Onan of Tanneken', thema, mm. 12-17: verschillende notatie van *prima* en *seconda volta* in *Euterpe* (1644), fol. 19b, respectievelijk *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649), fol. 20b.

1644:



1649:



Doorgaans zijn *prima* en *seconda volta* ingegeven door een verschillende tijdsduur en hierdoor eenvoudig te herkennen. Toch kan de schijn ook bedriegen, zoals in 'Ach Moorderesse' [NVE 29]. (vb. 208) Op het eerste gezicht lijkt aan het einde van de eerste frase de overgebonden c" te lang, terwijl hier officieel een constructie van *prima* en *seconda volta* noodzakelijk is doordat het B-gedeelte met een opmaat begint, in tegenstelling tot de A-sectie. Het gedrukte boogje wekt daarmee de indruk een vergissing te zijn.²² De variaties leren echter dat de overbinding wel degelijk juist is, het enige onjuiste is dat de bron alleen de *seconda volta* weergeeft.²³

VOORBEELD 208 'Ach Moorderesse', thema [*Euterpe*, fol. 33a]



²¹ 8.4.1 en 8.4.2.

²² Dat het boogje niet is geplaatst bij wijze van equivalent van *prima* en *seconda volta*, blijkt duidelijk uit de B-sectie. Daar staat nog een keer een boogje (mm. 15-16), deze keer echter niet in de directe omgeving van een herhalingsteken.

²³ Winfried Michel en Hermien Teske hebben zich in hun uitgave van *Der Fluyten Lust-hof* vaak door de bronnen laten misleiden als het om herhalingstekens gaat. Ook op deze plaats is dit het geval (ed. Michel & Teske, nr. 28). Zij splitsen de c" op in *prima* en *seconda volta*, en gaven ook het thema een slotnoot die een maat te kort duurt.



Mogelijk hebben Van Eyck en zijn helpende hand zich bij hun werkzaamheden alleen om de juiste voortgang bekommerd, om de overgang van de eerste naar de tweede sectie. We hebben reeds geconcludeerd dat het manuscript niet altijd herhalingstekens heeft bevat in dit soort situaties. Het herhalingsteken kan derhalve door de redacteur zijn toegevoegd, waarbij hij onvoldoende heeft gelet op het noodzakelijke verschil tussen *prima* en *seconda volta*.

Een boeiende kwestie, reeds aangesneden in hoofdstuk 6, is modo 3 van ‘Waeckt op Israël’ [NVE 80].²⁴ Worden de eerste twee herhaalde secties vergeleken met die van het thema en modo 2, dan blijken ze een maat langer te zijn. Hieruit kan de conclusie worden getrokken dat op deze plaatsen constructies van *prima* en *seconda volta* bedoeld zijn geweest, die worden versluierd doordat ze in de bron plompverloren naast elkaar staan en samen een reguliere afsluitingsformule vormen. (vb. 209) Na het aanbrenge van *prima* en *seconda volta* openbaart zich een goede grap, doordat de noten onder *prima volta* identiek zijn met de eerste maat van de herhaling. Zo ontstaat een doorgaande beweging met een droogkomische werking (zie ook vb. 135, p. 284). Het procédé doet zich ook voor in de tweede herhaalde sectie.

VOORBEELD 209 ‘Waeckt op Israël’, modo 3 [DFL-I (21649), fol. 91ab]

Modo 3.

fol. 91b

Toch is hier voorzichtigheid geboden. De afsluiting van de derde en tevens laatste sectie geeft eveneens de verlenging van één maat ten opzichte van het thema, zonder dat van *prima* en *seconda volta* sprake kan zijn.²⁵ Men zou kunnen aanvoeren dat dit

²⁴ 6.2.2.

²⁵ Hierbij zij opgemerkt dat in de bronnen halverwege modo 3 een maat ontbreekt: de maat die in de New Vellekoop Edition gereconstrueerd is als maat 31. Het ontbreken ervan is wellicht toe te schrijven aan onoplettendheid van de zetter. Waarschijnlijk is de ontbrekende maat vrijwel identiek geweest met de voorgaande, net als in de parallelle maten 6 en 7. Dit kan de omissie hebben veroorzaakt.



niet ongewoon is aangezien het de slotvariatie betreft, waarin Van Eyck het slot wel vaker verlengde. Opmerkelijk is echter dat de verlenging van de slotnoot zich ook al manifesteert in modo 2. In een voorlaatste variatie is dit wel ongewoon.²⁶ Dit kan erop wijzen dat Van Eyck de slotnoot van het *thema* een maat langer wilde laten zijn dan de hele noot die zijn helpende hand noteerde. Parallel hiermee kan dit ook hebben gegolden voor de afsluitende noot van de eerste en tweede sectie (temeer doordat de afsluitingen van de eerste en derde sectie een duidelijke analogie vertonen). Dit is typisch een melodie die oorspronkelijk een *alla breve*-maat heeft gekend. In die context zouden afsluitende breves niet misstaan.

8.1.9. De notenzetter

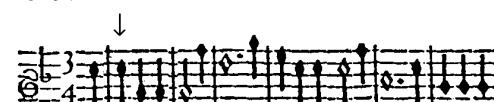
Ten slotte was Van Eyck ook afhankelijk van de nauwgezetheid en de expertise van de notenzetter(s) in de werkplaats van Paulus Matthijsz. De meest voorkomende fouten in *Der Fluyten Lust-hof* die voor rekening komen van de zetter, zijn noten die op de kop zijn geplaatst. In de zeventiende-eeuwse muziekdruk werd gebruik gemaakt van losse notentypen, stempeltjes met een noot en een stukje notenbalk eraan vast. Deze typen werden achter elkaar geplaatst. Niet alle verschillende toonhoogten kregen hun eigen type, de a' kon op de kop ook dienst doen voor c'', de g' voor d'', enzovoort. Zodoende konden eenvoudig vergissingen optreden. Doordat voor elke druk een nieuw zetsel moest worden vervaardigd, zijn dit soort vergissingen in alle bronnen aan te treffen en komt het dus ook geregeld voor dat de vroegste bron een juiste lezing geeft waar een volgende druk een fout bevat. 'Een Schots Lietjen' [NVE 60] kan als illustratie dienen.²⁷ (vb. 210)

VOORBEELD 210 'Een Schots Lietjen', begin

1644:



1649:



In *Euterpe* geeft maat 1 als eerste noot een a', die correct is (vergelijk m. 1 met m. 33, en ook met m. 5). In 1649 is de a' door omkering abusievelijk in een c'' veranderd. Deze bleef in de derde druk van omstreeks 1655 gehandhaafd. Uit dit laatste blijkt dat voor deze uitgave alleen de vorige druk als voorbeeld is gebruikt, en dat geen vergelijking meer is gemaakt met *Euterpe* om dit soort vergissingen op te sporen en te voorkomen.

'Psalm 150' [NVE 88] biedt enig inzicht in de werkwijze van een notenzetter. In modo 4 zijn twee maten op de verkeerde plaats terechtgekomen. (vb. 211) Kennelijk had de bewuste zetter de gewoonte eerst maten of combinaties hiervan als aparte cellen te zetten, om deze in een later stadium tot een volledig zetsel te groeperen. Behalve door een vergelijking met het thema kan de vergissing eenvoudig worden herkend doordat

²⁶ Zie 8.3.

²⁷ Zie ook de bespreking (7.2) van het 'Præludium' [NVE 89], waar het op de kop drukken van een noot een verkeerde reactie teweeg heeft gebracht, waardoor de bedoelingen van de componist steeds meer versluierd zijn geraakt.



de eerste en tweede frase van het thema identiek zijn en door Van Eyck volgens het schakelprocédé zijn gevarieerd, zodat de eerste frase van modo 4 al in modo 3 voorkomt als tweede frase, terwijl modo 5 begint met de tweede frase van modo 4.

VOORBEELD 211 'Psalm 150', modo 4, begin [DFL-I (²1649), fol. 99b]

Pſalm 150. gebrooken van J. J A C O B van E Y C K. 99

Modo 4.

Waarschijnlijk is 'Psalm 150' in 1649 gezet door een onervaren arbeidskracht die ook nog moest wennen aan het spiegelbeeld van het zetsel. Drie keer plaatste hij een mol achter – in spiegelbeeld: voor – een noot, overigens op de toonhoogte die bij de volgende noot past (modo 2, maat 27; modo 3, maat 27; modo 5, maat 26). Kruistekens werden correct geplaatst, op één na (modo 3, m. 35).

8.1.10. Correctoren (terugkoppeling)

De waslijst van versluisende factoren laat onverlet dat elke volgende druk nieuwe kansen heeft geboden. Tussentijdse terugkoppeling is de laatste communicatieve parameter. Hierna begon een gedeelte van het geschetste proces (zetten, drukken) opnieuw. Wie kon zorg dragen voor correcties? De eerste verantwoordelijke was vanzelfsprekend de componist zelf. Toen in 1649 de tweede druk van het eerste deel verscheen, vermeldde de titelpagina dat de muziek 'op nieuws overhoort, verbeterd en vermeerderd, door den Autheur' was. Met andere woorden: iemand heeft de muziek aan Van Eyck voorgespeeld, zodat hij haar kon 'overhoren'.

Van Eyck heeft ook de hulp ingeroepen van zijn verre neef Constantijn Huygens, aan wie hij vroeg de notentekst te corrigeren.²⁸ Of een druk bezet man als Huygens aan die oproep gehoor heeft kunnen geven, moet worden betwijfeld. Als derde partij kan Paulus Matthijsz worden genoemd, de uitgever, die zich als eindredacteur met de notentekst zal hebben bemoeid. In 1646 ontdekte hij drukfouten nog voordat de muziek verkocht werd, en vervaardigde hij correctievelletjes waarmee deze overplakt konden worden.²⁹

Toch valt op dat de hoeveelheid fouten in *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) beduidend geringer is dan in *Euterpe* (1644). Vermoedelijk heeft Van Eyck al spoedig na het verschijnen van *Euterpe* ontdekt dat er veel niet klopte,³⁰ en heeft hij tijdig maatregelen kunnen nemen met betrekking tot het tweede deel. Liet hij ter controle de muziek aan zich voorspelen uit het manuscript, voordat het naar Amsterdam werd

²⁸ 3.2.

²⁹ 8.1.5.

³⁰ Niet alleen de brief aan Huygens wijst hierop, ook de nieuwe versie van 'Psalm 118' [NVE 4] lijkt het te bevestigen. We hebben aanwijzingen gevonden dat de vernieuwde versie is ontstaan nog voordat de psalmvariaties uit *Der Fluyten Lust-hof II* aan Van Eycks brein zijn ontsproten. Zie 5.10.1.



gestuurd? Het ligt zo voor de hand, dat het slechts bevreemding wekt dat Van Eyck niet eerder van dit controlemiddel gebruik heeft gemaakt.

Der Fluyten Lust-hof I (²1649) vertoont allerlei verschillen ten aanzien van de werken die vijf jaar eerder in *Euterpe* waren verschenen. De ene keer betreft het correcties van fouten, de andere keer veranderingen die kunnen worden uitgelegd als het gevolg van nieuwe inzichten. Wat nog de meeste verbazing wekt, is het feit dat menige vergissing is blijven staan.

Een voorbeeld is ‘Een Schots Lietjen’ [NVE 60], dat bestaat uit een thema met geornamenteerde herhalingen. De overijverige redacteur vergiste zich en liet na de expositie van het ongefigureerde A-gedeelte een ‘modo 2’ beginnen, zich er klaarblijkelijk niet van bewust dat het thema nog niet was voltooid. Wat als A-A'-B-B' was bedoeld, kreeg zodoende de vorm A (modo 1) en A'-B-B' (modo 2). Dat deze vergissing bij de tweede druk van 1649 ongecorrigeerd is gebleven, wijst erop dat correcties hoofdzakelijk afhankelijk zijn geweest van Van Eycks oren. De vergissing bestaat slechts op papier, Van Eyck heeft de fout auditief niet kunnen waarnemen. Een kritische geest als Huygens zou de vergissing zonder twijfel hebben opgemerkt. Paulus Matthijsz is vermoedelijk degene geweest die de fout in 1644 heeft begaan. Van hem was dus weinig te verwachten.

Ook ontbrekende of foutief geplaatste herhalingstekens zullen aan Van Eycks oor zijn ontsnapt. Het is immers niet aannemelijk dat degene die hem de werken heeft voorgespeeld, de moeite en tijd heeft genomen alle herhalingen in de uitvoering op te nemen. Op deze manier valt te verklaren dat de ‘Tweede Courante Mars’ [NVE 57] in de tweede druk van 1649 weliswaar correcties bevat ten aanzien van de noten, maar nog altijd geen modo-aanduiding heeft en geen herhalingstekens in de variatie.

Niet altijd is even helder waar correcties of vermeende correcties vandaan zijn gekomen. Intrigerend zijn de gebeurtenissen rondom de herhalingstekens in ‘Comagain’ [NVE 33]. In John Dowlands oorspronkelijke air had de melodie de vorm ABB. Zowel in *Euterpe* als in *Der Fluyten Lust-hof I* is de vorm van het thema AABB. Maar hoe zeker is dat Van Eyck het zo bedoeld heeft? Als de herhaling van het B-gedeelte met een gewoon herhalingsteken was aangeduid, had dit automatisch ook een herhaling van het A-gedeelte betekend. De manier om een equivalent van het moderne herhalingsteken ||: weer te geven in de loop van een compositie, was het *signum congruentiae*.³¹ Met hulp hiervan werd het thema van ‘Schasamisie vous re veille’ [NVE 78] gedrukt, eveneens een melodie met het vormschema ABB.

In het thema van ‘Comagain’ is de afsluiting van het A-gedeelte met *prima* en *seconda volta* aangeduid, wat een herhaling van A impliceert. Dit kan echter ook een foutieve ingreep van de redacteur zijn geweest. Een dergelijke vergissing is ook gemaakt in ‘Een Frans Air’ [NVE 76], waar de variaties expliciet duidelijk maken dat de vorm ABB moet zijn. Desondanks kreeg het thema de vorm ||: A :: B ::|, met aan het eind van A een onderscheid tussen *prima* en *seconda volta*.

Vergelijken we de bronnen van ‘Comagain’, dan vallen bij de overgang van het A-naar het B-gedeelte enkele markante verschillen op tussen de lezingen in *Euterpe* en de *Lust-hof*. (vb. 212) In *Euterpe* toont het A-gedeelte van modo 2 opnieuw de constructie van *prima* en *seconda volta*. Ook aan het eind van deze eerste variatie (en van de volgende variaties) staat een herhalingsteken, hoewel Van Eyck het B-gedeelte heeft doorgecomponeerd. Hier zal de macht der gewoonte hebben gesproken.

³¹ Zie 3.5.



VOORBEELD 212 'Comagain', mm. 10-11

1644:

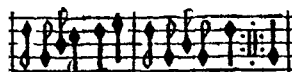
Thema



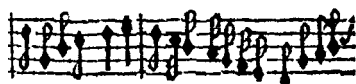
Modo 2



Modo 3



Modo 4

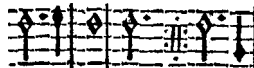


Modo 5 (m. 11)



1649:

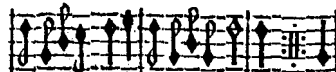
Thema



Modo 2



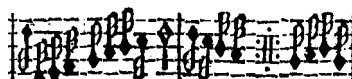
Modo 3



Modo 4



Modo 5 (m. 11)



Waarschijnlijk is de herhaling van het A-gedeelte *niet* Van Eycks bedoeling geweest. Een eerste aanwijzing hiervoor is de omstandigheid dat het B-gedeelte is doorgecomponeerd, wat tamelijk uitzonderlijk is in dit oeuvre. Dit doorcomponeren wijst van zichzelf op een 'scheve' vorm, waarin een van de twee secties van het thema wordt herhaald en de andere niet.³²

De gesignaleerde overlevering in *Euterpe* is een aanwijzing dat Van Eyck de herhaling van het A-gedeelte niet heeft gewild. Naarmate het lastiger wordt de herhaling te realiseren, raakt de bron verder van het idee verwijderd. Thema en modo 2: herhalingsteken met *prima* en *seconda volta*. Modo 3: slechts een herhalingsteken. Modo 4 en 5: geen herhalingsteken. Men zou kunnen zeggen dat de bron geleidelijk opdroogt. Dit maakt aannemelijk dat de herhalingstekens toevoegingen van de redacteur zijn geweest.³³

Niettemin heeft de herhaling van de A-sectie in de tweede druk uit 1649 volledig haar beslag gekregen, in alle variaties, met een onderscheid tussen *prima* en *seconda*

³² Voor een vergelijkbare oplossing koos Van Eyck in twee andere, zojuist genoemde variatiewerken waarvan het thema de vorm ABB heeft: 'Een Frans Air' [NVE 76] en 'Schasamisie vous re veille' [NVE 78]. In beide gevallen is het B-gedeelte volgens de schakelmethode behandeld, waarschijnlijk om een blijvende toevoer van vers materiaal te suggereren. Een uitzondering is 'Bien heurus' [NVE 74], waarvan het thema eveneens het vormschema ABB heeft. De variaties geven hier een congruente behandeling te zien, dus met behoud van herhalingen. Zie ook 4.5.4.4.

³³ Het is in dit verband interessant te wijzen op de tweestemmige 'Comagain' die gelijktijdig verscheen in *Der Goden Fluit-hemel* (zie 8.6.2). De bovenstem hiervan is Van Eycks modo 2. Paulus Matthijsz kan verantwoordelijk worden gehouden voor deze bewerking. Wat opvalt, is dat de herhaling van het A-gedeelte in het duet ontbreekt. Mogelijk werd het duet gemaakt nog voordat Matthijsz redactionele wijzigingen in het manuscript van *Euterpe* had aangebracht.



volta.³⁴ Heeft Van Eyck het bestaan van de herhaling al luisterend opgemerkt (door het naast elkaar staan van *prima* en *seconda volta* in het thema en modo 2?), zich hierbij neergelegd en Matthijsz opdracht gegeven de herhalingen ook in de volgende variaties correct door te voeren? Of heeft Van Eycks niets gemerkt en heeft Paulus Matthijsz eigenhandig besloten zijn aanvankelijk inconsistente redactionele ingrepen consistentie te verlenen? Persoonlijk vermoed ik het laatste. Maar een bewijs hiervoor ontbreekt.

‘Onan of Tanneken’ [NVE 18] roept vergelijkbare vragen op. In *Euterpe* zijn de variaties een maat langer dan het thema: wat in het thema maat 33 is, neemt in de variaties twee maten in beslag. (vb. 213) De consistentie in de variaties laat er weinig twijfel over bestaan hoe Van Eyck deze passage bedoeld heeft. Het thema geeft echter de gangbare versie weer, zoals die onder meer te vinden is in de instrumentale bundel *Apollo's soete lier* van Nicolas Vallet.³⁵

VOORBEELD 213 ‘Onan of Tanneken’, mm. 32-33 (34), volgens *Euterpe* (1644). De noten onder de gestippelde haken kwamen in 1649 te vervallen.

Thema

Modo 2

Modo 3

Modo 4

Eenvoudig te achterhalen is waar de oorsprong ligt van de versie die uit Van Eycks variaties spreekt. De laatste maten van de A- en B-sectie zijn identiek. Officieel stemmen tien maten overeen, maar Van Eyck heeft in het B-gedeelte nog een extra maat uit A overgenomen (maat 7). Op de bewuste plaats heeft hij klaarblijkelijk hetzelfde gespeeld als in de maten 7-8.

Mogelijk was het thema zo overbekend, dat Van Eycks assistent maar half luisterde en de melodie in de gebruikelijke gedaante noteerde. Minder waarschijnlijk is, dat Van Eyck zelf het thema gedictieerd heeft zoals het is weergegeven. De polyfoon georiënteerde schrijfwijze van modo 2 en 3 doet sterk vermoeden dat deze twee

³⁴ In het thema verschijnt de *seconda volta* abusievelijk twee keer, links én rechts van het herhalingsteken.

³⁵ Zie Van Baak Griffioen 1991: 234-235.



variaties oorspronkelijk voor carillon zijn gedacht.³⁶ Voor modo 4, vol toonladderwerk, geldt dit niet. Toch bevat deze laatste variatie de extra maat ook, wat een aanwijzing is dat Van Eyck zich van het bestaan ervan bewust was.

In de tweede druk van 1649 is een correctie aangebracht. Men zou verwachten dat aan het thema een extra maat was toegevoegd. De verandering bestaat echter hieruit, dat uit alle variaties een maat is verwijderd. (De geschrapte delen zijn in voorbeeld 213 aangegeven met gestippelde haken.)

Waar zou deze opmerkelijke verandering vandaan komen? Men kan zich nauwelijks voorstellen dat een buitenstaander heeft gemerkt dat het thema en de variaties niet met elkaar overeenstemmen. Beide versies klinken van zichzelf even natuurlijk. Uit niets in *Der Fluyten Lust-hof* blijkt dat er een redacteur is geweest die zich om zulke relatief futiele zaken heeft bekommerd. Er is een plausibeler verklaring. Toen de muziek uit *Euterpe* aan Van Eyck werd voorgespeeld, heeft hij waarschijnlijk gemerkt dat het thema anders was dan hij het zich voorstelde, waarna hij zich heeft laten overtuigen dat de gedrukte versie de juiste was en opdracht heeft gegeven de overtuigende noten uit de variaties te verwijderen. Overigens is de correctie in modo 4 niet handig uitgevoerd. Het was logischer geweest als de achtste noot g' (maat 34) was gesneuveld, in plaats van de g" (maat 33). Dit zou erop kunnen wijzen dat Van Eyck de opdracht heeft gegeven, maar dat zijn aanwijzing verkeerd is geïnterpreteerd.

Op bovengeschetste manieren zal Jacob van Eyck geregeld zijn verrast bij het terughoren van zijn gedrukte muziek.

8.2. Accidenties

In de weergave van accidenties zijn de bronnen niet altijd even betrouwbaar. Onvolledigheid vormt het grootste probleem. Dit kleeft echter niet specifiek aan Van Eycks oeuvre, het geldt voor de meeste gedrukte muziek uit die tijd. Robert Donington heeft in zijn *Performer's guide to Baroque music* 47 van de 300 bladzijden ingeruimd voor de problematiek van de accidenties.³⁷ Het kan illustratief worden genoemd voor de complexiteit van de materie.

De problematiek was in de zeventiende eeuw allerm minst nieuw. In de modale praktijk van de Renaissance werden musici vertrouwd geacht met *musica ficta*, de toepassing van chromatische tonen die buiten het traditionele hexachordensysteem vielen en daarom in de notatie niet van accidenties waren voorzien. Zoals de overgang van modaliteit naar tonaliteit een geleidelijk proces is geweest, zo is ook het hanteren van accidenties aan een ontwikkeling onderhevig geweest.

De muziek uit de eerste helft van de zeventiende eeuw kan in het licht hiervan worden beschouwd: componisten en uitvoerenden hadden ten aanzien van accidenties een gedeelde verantwoordelijkheid. Een opmerking van Thomas Morley, geplaatst in zijn *Plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597), spreekt wat dit betreft boekdelen: 'Because I thought it better flat than sharpe, I have set it flat. But if anie man like the other way better, let him use his discretion.'³⁸ Michael Praetorius (1619) deed in een lang en warm pleidooi aan componisten de oproep toonhoogten exact weer te geven, onder meer om minder geoefende stadsmusici ten dienste te zijn. Hij vatte zijn woorden samen met: 'Darumb denn die beste *Caution* wehre, wenn es die

³⁶ Zie 5.15.

³⁷ Donington 1973: 113-159.

³⁸ Morley 1597: 88.



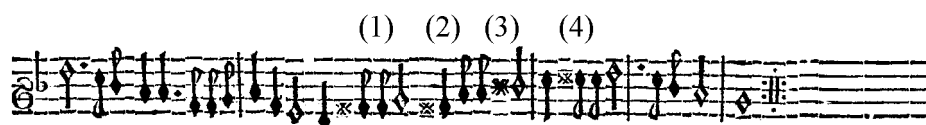
Componisten an allen örten; Da es von nöthen ist, klärlich darbey geschrieben, so hette man keines nachsinnens oder zweiffels von nöthen.³⁹

Een aantal sprekende voorbeelden uit *Der Fluyten Lust-hof* zal inzicht in de materie verschaffen en in de dilemma's die een onvolledig dan wel inconsequent gebruik van accidenties met zich meebrengt. Eerst is het noodzakelijk de destijds gangbare notatiepraktijk te leren kennen.

Volgens de moderne gewoonte blijft een accidentie gedurende het resterende deel van de maat geldig, tenzij het teken tussentijds door een andere accidentie wordt herroepen. Dit systeem raakte echter pas aan het einde van de zeventiende eeuw in gebruik. In het begin van de eeuw was het denken in maten en het plaatsen van maatstrepen minder vanzelfsprekend. De geldigheid van het tijdelijke voorteken strekte zich slechts uit tot de noot die erop volgde, eventueel nog tot een onmiddellijke herhaling hiervan, maar verder niet. Het herstellingsteken was in Van Eycks tijd wel bekend (het wordt genoemd door Praetorius), maar in *Der Fluyten Lust-hof* zijn herstellingen, bedoeld om een molteken aan de sleutel tijdelijk ongedaan te maken, nog met een kruis aangeduid, wat de meest gangbare gewoonte was.

De praktijk kan overzichtelijk worden gedemonstreerd aan de hand van de slotmaten van het thema uit de tweede reeks variaties op 'Amarilli mia bella' [NVE 68] (vb. 214):

VOORBEELD 214 'Amarilli mia bella', tweede reeks, afsluiting van het thema [DFL-I (²1649), fol. 75a]



1. De f' wordt verhoogd door een kruis, en het teken geldt tevens voor de achtste noot die er onmiddellijk op volgt.
2. Om een verhoging van de kwartnoot f' aan te geven, was opnieuw een kruisteken gewenst. De noot wordt immers van de achtste noten fis' gescheiden door een halve noot g'. Ook in de moderne praktijk is hier overigens een kruisteken nodig, aangezien formeel een nieuwe maat begint, waardoor eerdere accidenties hun geldigheid verliezen. (In de originele bron ontbreken in het fragment van voorbeeld 214 drie maatstrepen.)
3. De mol die aan de sleutel staat, moet worden herroepen: hier is geen bes' bedoeld maar een b'. Deze verhoging/herstelling is met een kruisteken weergegeven. In de moderne praktijk wordt hiervoor een herstellingsteken gebruikt.
4. De achtste noten c" worden verhoogd met behulp van één kruisteken (zie 1).

In zekere zin kunnen de geciteerde woorden van Morley als een geruststelling worden opgevat. Hij spreekt musici aan op hun eigen beoordelingsvermogen, en geeft hun daarmee een eigen verantwoordelijkheid. Toch moet de hedendaagse interpreet zich wel realiseren dat de tussenliggende eeuwen een vertroebelende factor kunnen vormen. Anders dan de oren van tijdgenoten zijn de onze mede geconditioneerd door wat de muziekgeschiedenis in de tussentijd heeft voortgebracht, van Bach tot The Beatles. De muziek in Jacob van Eycks tijd werd nog sterk door de modaliteit gekleurd. Veel van de melodieën waarop Van Eyck varieerde, waren ook toen al oud.

³⁹ Praetorius 1619: III, 31.



Vanwege de consistentie in de variaties ligt het voor de hand dat de leidtoon ook in het thema moet worden gespeeld. Men zou het ontbreken van de verhoging/herstelling in het thema een nalatigheid kunnen noemen, maar: het is wél volgens het officiële psalmboekje. Mogelijk heeft Van Eyck het noteren van deze alom bekende melodie volledig aan zijn helpende hand overgelaten en verzuimd deze kanttekening te plaatsen. Ook in de tweede frase van ‘Psalm 1’ [NVE 91] bevatten de variaties een leidtoon b' waar deze in de officiële psalmmelodie niet voorkomt.⁴² Hier ontbreekt het kruisteken (herstelling) eveneens in het thema.

In ‘Psalm 133’ [NVE 109] en ‘Psalm 150’ [NVE 88] staan de leidtonen b' die Van Eyck in de variaties toepast ook in het thema. Hieruit zou men kunnen concluderen dat ze algemeen gangbaar waren. De leidtoon in de voorlaatste frase van psalm 133 (de enige leidtoon in deze melodie) ligt inderdaad zeer voor de hand, net als die in de vierde frase van psalm 150. Beide keren betreft het de toonvolgorde c''b'c''. In de zesde en (identieke) zevende frase van psalm 150 daarentegen is het gebruik minder vanzelfsprekend. Nicolas Vallet koos hier in zijn luitzetting voor dezelfde oplossing als Van Eyck deed in de identieke frasen van psalm 68: de eerste keer geen leidtoon, de tweede keer wel.⁴³ Dat het thema de leidtonen bevat, kan natuurlijk ook betekenen dat Van Eyck van ‘Psalm 150’ de melodie heeft gedicteerd. Anders dan men wellicht zou verwachten, behoorde deze lofpsalm niet tot de favorieten van die tijd.⁴⁴

De kwestie van de leidtonen beperkt zich uiteraard niet tot de psalmvariaties. De meest voorkomende toonsoort in *Der Fluyten Lust-hof* is d mineur. Deze toonsoort biedt verschillende opties ten aanzien van de tonen b/bes en c/cis. De grondtoon d kan in een stijgende lijn zowel via b-c als via b-cis als via bes-c worden bereikt (en in omgekeerde volgorde weer worden verlaten). Zoals Robert Donington opmerkt: ‘Baroque melody in the minor tends to go up with sharps and down with flats.’⁴⁵

De meerslachtigheid ligt al besloten in de verschillende manieren waarop de toonsoort kan worden genoteerd. Tegenwoordig is het de gewoonte d mineur, als de paralleltoonsoort van F majeur, één mol aan de sleutel te geven. In de zeventiende eeuw was het gebruikelijker mineurtoonsoorten op de ‘Dorische’ manier te noteren, met één voorteken ‘te weinig’ aan de sleutel, wat neerkomt op het ontbreken van een voorteken aan de sleutel in het geval van d mineur.

In *Der Fluyten Lust-hof* komen beide manieren voor, soms zelfs in relatie tot één melodie.⁴⁶ In de variatiereksen op ‘Doen Daphne’ ontbreekt telkens het molteken aan de sleutel. Maar twee variaties die in 1649 als modo 2 en 3 deel gingen uitmaken van de eerste reeks [NVE 3], vormden in 1644 nog een aparte compositie, toen genoteerd met een mol aan de sleutel.⁴⁷

Accidenties zijn – de term zegt het al – tijdelijke veranderingen. Dit bemoeilijkt in veel gevallen het beantwoorden van de vraag in hoeverre ze juist en volledig zijn genoteerd. Betrouwbaar vergelijkingsmateriaal dient zich lang niet altijd aan. Het oeuvre van Jacob van Eyck biedt gunstige uitzonderingen. Allereerst komt dit door de aard van het repertoire. De reeksmatige melodische variatiekunst is gebaseerd op (veranderde) herhaling. Variaties kunnen onderling worden vergeleken op de

⁴² Zie ook Wind 1990: 28.

⁴³ Zie Wind 1990: 29.

⁴⁴ Van Baak Griffioen 1991: 276.

⁴⁵ Donington 1973: 138.

⁴⁶ De toonsoort g mineur is in *Der Fluyten Lust-hof* telkens met één mol aan de sleutel weergegeven.

⁴⁷ Zie ook 8.4.1.



aanwezigheid van accidenties. Een ander voordeel is nog specifiek aan *Der Fluyten Lust-hof* gerelateerd. Van Eyck heeft aan sommige melodieën verscheidene variatiereksen gewijd, een enkele keer zijn werken zelfs geheel of vrijwel identiek. De mogelijkheden tot vergelijking liggen dan voor het oprapen.

Langs deze weg zullen we proberen na te gaan hoe consequent Jacob van Eyck is geweest, en – in samenhang hiermee – hoe betrouwbaar de bronnen zijn inzake tijdelijke voortekens. De maximale hoeveelheid vergelijkingsmateriaal ligt besloten in de variaties op 'Doen Daphne', een Engelse melodie in d mineur die Van Eyck heeft geïnspireerd tot drie of vier variatiewerken [NVE 3, 35, 61].⁴⁸ Dit aantal is ongeëvenaard in de *Lust-hof*. De aandacht zal zich specifiek richten op de mogelijkheid van b' of bes' in de maten 4 en 24. Deze maten zijn feitelijk elkaars parallel, doordat de eerste en derde sectie vrijwel identiek eindigen, kleine afwijkingen daargelaten. (vb. 216) De tertssprong a'-c'' (mm. 4-5; X) is de tweede keer (mm. 24-25; Y) opgevuld met een b'. In zijn variaties heeft Van Eyck dit tertsinterval op de bewuste plaatsen *altijd* opgevuld.

VOORBEELD 216 'Doen Daphne', thema

Voorbeeld 217 toont alle desbetreffende themaversies en brekingen. Waar variaties zijn doorgecomponeed, moet uiteraard een onderscheid worden gemaakt tussen de eerste (x1/y1) en tweede verschijning (x2/y2). De twee variaties die in 1644 een mol aan de sleutel kregen maar in 1649 geen, zijn voor de volledigheid dubbel weergegeven, om redenen die spoedig duidelijk zullen worden. Zo komt het aantal brekingen op 31 (inclusief Y in het thema, als variatie van X). Zowel b' als bes' duikt op. Maar is hierin een systematiek te ontdekken? We zullen de composities van geval tot geval bestuderen.

In *Euterpe* (1644) volgt op modo 1 van de eerste reeks slechts een modo 2. Het is de doorgecomponeerde variatie die in 1649 modo 4 zou worden [NVE 3]. Thema noch variatie bezit een mol bij de sleutel. In de variatie is het interval a'-c'' vier keer opgevuld met een b', net als in maat 24 van het thema (Y). Dit variatiewerk laat aan duidelijkheid niets te wensen over.

De variaties die in 1649 als de modo's 2 en 3 van de eerste reeks verschenen, vormden in 1644 een afzonderlijke tweede reeks, toen nog met een mol aan de sleutel. De toon tussen a' en c'' is in de bewuste maten telkens zonder accidentie weergegeven, en moet derhalve als een bes' worden gelezen.⁴⁹

⁴⁸ Ten aanzien van het aantal, zie 8.4.1.

⁴⁹ Niet uit te sluiten is dat in maat 4 van de eerste variatie een b' bedoeld is. Voor de c'' van maat 5 staat in *Euterpe* abusievelijk een kruisteken, dat mogelijk voor de eraan voorafgaande noot bestemd was. Het kwam wel vaker voor dat accidenties een noot te laat verschenen.



VOORBEELD 217 'Doen Daphne': de brekingen van de maten 4 (X) en 24 (Y)

Eerste 'Daphne'

Modo 1 X

Modo 2 (1644)* X

Modo 2 (1649)* X

Modo 3 (1644)* X

Modo 3 (1649)* X

Modo 4 X1 X2

Tweede 'Daphne'

X



VOORBEELD 217 (vervolg)

Derde 'Daphne'

The musical score consists of five staves, each representing a different mode of the instrument. The notation includes treble clefs, key signatures, and specific fingering instructions. The modes are:

- Modo 1:** Fingerings X1, X2, Y1, Y2. The notation shows a sequence of notes with a final cadence.
- Modo 2:** Fingerings X1, X2, Y1, Y2. Similar to Modo 1 but with a different melodic contour.
- Modo 3:** Fingering X1. The notation features a more complex melodic line with many sixteenth notes.
- Modo 4:** Fingering X. The notation shows a sequence of notes with a final cadence.
- Modo 5:** Fingering X. The notation shows a sequence of notes with a final cadence.



Voor de druk van 1649 werden deze twee variaties omgeschreven naar een versie zonder mol aan de sleutel. De reden van deze operatie moge duidelijk zijn: vanwege de samenvoeging met het andere variatiewerk was standaardisatie gewenst. Nu is het opmerkelijk dat het transcriberen niet correct is uitgevoerd ten aanzien van de twee plaatsen die onze bijzondere aandacht hebben. De bewuste maten zijn voor het oog ongewijzigd gebleven. Met andere woorden: wat in 1644 op basis van de voortekening aan de sleutel nog als een bes' moest worden gelezen, veranderde in 1649 stilzwijgend in een b'. Het om-schrijven is ook op andere plaatsen onvolledig uitgevoerd.

De vraag is welk belang aan deze verschillen tussen de versies van 1644 en 1649 moet worden gehecht. Later in dit hoofdstuk zal nog blijken dat Paulus Matthijsz waarschijnlijk degene is geweest die tot de samenvoeging heeft besloten, en derhalve ook degene zal zijn geweest die de aanpassing voor zijn rekening heeft genomen.⁵⁰ Is hier sprake geweest van slordigheid of van een persoonlijke interpretatie? Vermoedelijk het laatste. Het valt namelijk op dat het accidentele molteken keurig is aangebracht op plaatsen waar dit muzikaal gezien strikt noodzakelijk is.⁵¹ Waar de accidenties niet zijn toegevoegd, kan de muziek het ook goed zonder stellen.

Later in dit hoofdstuk zal nog worden betoogd dat de samenvoeging van de twee variatiewerken, inclusief de hiervoor benodigde standaardisatie, vrijwel zeker een ongeautoriseerde daad is geweest.⁵² Het is een extra reden om de afwijkende accidenties uit de versie van 1649 als een persoonlijke interpretatie te beschouwen en de versie van 1644 te interpreteren als de bron die Van Eycks bedoelingen het meest benadert.

De tweede 'Daphne' [NVE 35] bestaat uit één congruente variatie. Er bevindt zich geen molteken aan de sleutel. Zowel maat 4 als maat 24 geeft een b'. Hier is alles duidelijk.

Verwarrend, maar daardoor ook verhelderend, is de derde 'Daphne' [NVE 61], die als een geschakelde reeks begint (modo 1-3). De twee congruente modo's 4 en 5 zijn in 1649 toegevoegd.⁵³ Opnieuw staat bij de sleutel geen voorteken. Modo 1 geeft het thema (licht aangekleed) met geornamenteerde reprises. In de eerste verschijningen (X1/Y1) staat een b', in de geornamenteerde reprises (X2/Y2) daarentegen duikt beide keren een bes' op. Het vervolg bezit weinig structuur. In de behandeling van Y blijft het variatiewerk bij een bes'. Ten aanzien van X gaat het echter terug van bes' naar b' (modo 2), die blijft totdat in modo 5 weer naar bes' wordt overgeschakeld.

Waar een molteken staat als accidentie, kan er weinig twijfel over bestaan dat Van Eyck dit zo bedoeld heeft. Het teken zal immers gedictieerd zijn. Dit maakt tevens aannemelijk dat Van Eyck een bes' wilde horen in het variatiewerk dat in *Euterpe* een mol bij de sleutel te zien gaf.

Vatten we de brekingen van voorbeeld 217 in getallen, dan moet bij het berekenen van de percentages b' en bes" worden beseft dat er een vertekening kan plaatsvinden door toedoen van de schakeling in de derde 'Daphne'. De eerste verschijning van een

⁵⁰ 8.4.1.

⁵¹ Er is slechts één uitzondering: modo 2, maat 25, derde noot. Het molteken staat als accidentie op de volgende plaatsen: modo 2, m. 5 (n. 3), m. 17 (n. 3), m. 29 (n. 3), m. 33 (n. 3); modo 3, m. 9 (n. 3), m. 17 (n. 8; deze stond er in 1644 ook, toen ten overvloede), m. 18 (n. 2), m. 21 (n. 4; deze stond er in 1644 ook, toen ten overvloede).

⁵² 8.4.1.

⁵³ Zie 8.4.1.



sectie is bij schakeling immers identiek met de tweede verschijning in de voorafgaande variatie. Deze verdubbelingen kunnen gebaseerd zijn op overschrijfwerk.⁵⁴ Omwille van de statistiek is het daarom zuiverder ze niet mee te tellen.⁵⁵ Wat de twee variaties betreft die in *Euterpe* een molteken aan de sleutel hadden, houden we het op vier keer een bes' en negeren we de versie van 1649. Zo komt de totale score uit op twaalf keer b' en elf keer bes'.

Voor Van Eyck is de bes' een realiteit geweest, als accidentie genoteerd immers. Dat in twaalf of meer gevallen een accidentie vergeten zou zijn, lijkt niet erg waarschijnlijk. Al met al valt moeilijk aan de indruk te ontkomen dat Van Eyck het de ene keer zus deed, de andere keer zo. Mogelijk was hij zich hiervan bewust, maar misschien ook niet. Hoe het ook zij, de toepassing van accidenties kan hier wel als een element van variatie worden opgevat. Het is in dit verband zinvol de eerste twee frasen van psalm 68 nog eens in de herinnering te roepen. Officieel zijn ze identiek, maar de eerste keer heeft Van Eyck geen leidtoon toegepast en de tweede keer wel.

Hoe groot de willekeur ten aanzien van 'Doen Daphne' op het eerste gezicht ook lijkt, helemaal zonder structuur is de situatie niet. Als we de eerste 'Daphne' [NVE 3] uit 1649 ontrafelen in de twee composities die zij oorspronkelijk geweest zijn, dan is de uitkomst voor het eerste werk een b' en voor het tweede een bes'. De tweede 'Daphne' [NVE 35] houdt het bij een b'. Slechts in de derde 'Daphne' [NVE 61] ontbreekt het aan eenduidigheid. Hier lijkt sprake van volstreekte willekeur, een willekeur die echter eenvoudig te accepteren is doordat uit de eerdere reeksen het beeld is gegroeid dat Van Eyck voor beide mogelijkheden heeft opengestaan. Als beiaardier kan hij door de omstandigheden gedwongen zijn geweest het telkens anders te doen. De klokkenspellen van die tijd waren zelden chromatisch en verschilden vaak waar het ging om de aanwezigheid van 'halve tonen'. Wat op het ene instrument wel gerealiseerd kon worden, lukte op het andere niet. Het al dan niet toepassen van 'halve tonen' is in Van Eycks musiceerpraktijk mogelijk van ondergeschikt belang geweest, en niet iets waar hij zich druk om heeft gemaakt.

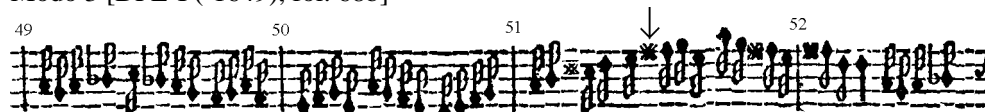
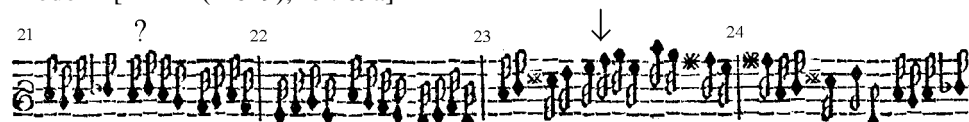
Zolang het klinkend resultaat niet vreemd is voor het oor, verdient het derhalve aanbeveling discrepanties te laten voortbestaan, zelfs als passages voor het overige identiek lijken. Wat dit laatste betreft, bieden ook de modo's 3 en 4 van de derde 'Daphne' [NVE 61] interessante stof tot vergelijking. Het meeste materiaal van de in 1649 toegevoegde modo 4 wordt reeds in de schakelvariatie modo 3 aangetroffen. De maten 45-51 van modo 3 keren in de volgende variatie bijvoorbeeld vrijwel ongewijzigd terug als de maten 17-23. Maar waar in modo 3 de zesde noot van maat 51 een fis" is, heeft de parallelle noot in maat 23 van modo 4 geen accidentie gekregen. (vb. 218) Aangezien ook de f" hier volstrekt natuurlijk klinkt, kan dit onveranderd blijven, zoals de laatste noot van de maat ervoor in het eerste geval een g' is en in het tweede geval een d'.

⁵⁴ Hoewel is aangetoond dat Van Eyck zulke herhalingen in tenminste enkele gevallen opnieuw dicteerde, getuige kleine afwijkingen. Zie 6.1.

⁵⁵ Wat vervalt, zijn x1 en y1 van zowel modo 2 als modo 3.



VOORBEELD 218 Derde 'Daphne'

Modo 3 [DFL-I (²1649), fol. 68b]Modo 4 [DFL-I (²1649), fol. 69a]

Verschillen manifesteren zich ook tussen maat 49 van modo 3 en de parallelle maat 21 van modo 4. De vijfde noot van maat 21, een a', is vermoedelijk op de kop gezet en zal als c'' bedoeld zijn geweest, zoals in maat 49 van modo 3 (en analoog aan de volgende maat). Waar modo 3 in maat 49 twee keer een molteken heeft waarmee de b' een bes' wordt, ontbreekt het tweede molteken in modo 4. Had het *eerste* molteken ontbroken, dan was er melodisch weinig aan de hand geweest (mits de a' in een c'' wordt veranderd). Een b' in de dalende lijn klinkt daarentegen wel merkwaardig in deze omgeving. Dit pleit ervoor het ontbreken van een molteken als een omissie te beschouwen.

Zoals gezegd: in de stijgende lijn een b' en in de dalende een bes' was wel een natuurlijke gang van zaken geweest. Dit laat de eerste 'Lavignone' [NVE 9] zien, in een soortgelijke context. Ook dit is een werk in d mineur, maar hier staat een mol bij de sleutel. In de identieke maten 22 en 23 van modo 3 is de bes' de eerste keer verhoogd naar b'. Voor de eerste noot na de c'' staat geen accidentie, wat in de notatiepraktijk van die tijd betekent dat hier de oorspronkelijke voortekening moet worden gevolgd die aan de sleutel staat. In de dalende lijn moet derhalve een bes' worden gespeeld.

De 'Tweede Lavignone' [NVE 58] is een geschakelde versie van de eerste, maar wijkt op enkele punten af, onder meer ten aanzien van de bewuste twee maten.⁵⁶ De parallelle secties zijn weergegeven in voorbeeld 219. In deze tweede reeks is de toonopeenvolging b''bes' anders weergegeven, namelijk als bes''c''bes'. Het klinkt allerminst vreemd. Ook in de eerste maat van het fragment doen zich verschillen voor: waar de tweede reeks twee keer de toon b' bevat, ontbreken de hiervoor verantwoordelijke accidenties in de eerste reeks volledig.

⁵⁶ De maten 22-23 van modo 3 uit de reeks vinden in de tweede reeks hun parallel in de maten 58-59 van modo 2 en de maten 40-41 van modo 3.



VOORBEELD 219 'Lavignone' / 'Tweede Lavignone'

Eerste 'Lavignone', modo 3 [DFL-I (²1649), fol. 14b]'Tweede Lavignone', modo 3 [DFL-I (²1649), fol. 62a]

In cadensformules van muziek uit de zeventiende eeuw wordt in het geval van mineurtoonsoorten de verhoging van de zevende toon veelal zo lang mogelijk uitgesteld. Vanuit clichématige harmonische formules is dit wel verklaarbaar. De zevende toon kan binnen de harmonische constellatie in eerste instantie aanzet zijn van een dalende reeks die een verhoging in de weg staat:

VOORBEELD 220



In Van Eycks oeuvre is het verschijnsel van de laat intredende verhoging onder meer te bespeuren in de slotcadensen van de variaties op 'Malle Symen'. Er zijn twee reeksen [NVE 5, 113]. De cadensen zijn weergegeven in voorbeeld 221, met de oorspronkelijke accidenties, dus volgens de oude notatiegewoonte. In de voorlaatste maat zien we telkens eerst een c" verschijnen, pas in tweede instantie een cis". Modo 2 van de eerste reeks is hierop de enige uitzondering, terwijl deze maat voor het overige identiek is met de voorlaatste maat van modo 2 uit de tweede reeks. Dit laat opnieuw zien dat standaardisatie niet de praktijk behoefde te zijn.⁵⁷

⁵⁷ Accidenties konden ook een terugwerkende kracht hebben, zoals Donington laat zien. Hij spreekt in dit verband van 'retrospective accidentals'. Donington 1973: 125-132. Retrospectieve accidenties doen zich met name voor waar de bewuste tonen elkaar onmiddellijk opvolgen of dicht bij elkaar staan. In 'Malle Symen' is de situatie niet dusdanig dat een retrospectieve betekenis van de kruistekens mag worden verondersteld.



VOORBEELD 221 'Malle Symen' (met de originele accidenties)

Eerste reeks [NVE 5]

Tweede reeks [NVE 113]

The image displays a musical score for 'Malle Symen' in three modes: Thema, Modo 2, and Modo 3. Each mode is presented for two different series: 'Eerste reeks [NVE 5]' and 'Tweede reeks [NVE 113]'. The notation is in treble clef and includes various accidentals (sharps and naturals) and rhythmic values. The first mode (Thema) is a simple melody. The second mode (Modo 2) features a more complex, rhythmic pattern. The third mode (Modo 3) is highly rhythmic and complex, with many sixteenth notes and accidentals. Each mode is marked with a '19' at the beginning, indicating the starting measure.

Het is ook interessant de slotmaten van deze variaties met elkaar te vergelijken. Modo 2 is de enige variatie waarin Van Eyck zich van een Picardische tert bedient die de variatie een majeurslot geeft. (Wellicht is dit de reden geweest dat hij vanaf het begin van maat 19 al voor de cis" heeft geopteerd.) Incidentele 'picardiëring' doet zich vaker voor in zijn werk. Ook hierin ligt een aanwijzing besloten dat een afwisselend gebruik van accidenties als een element van variatie heeft gegolden.⁵⁸

De toonsoort kan mede bepalend zijn geweest voor de mate waarin accidenties werden gebruikt. Deze suggestie wordt aangereikt bij een vergelijking van 'Laura' [NVE 127] en 'Ballette Gravesand' [NVE 27]. Het zijn vrijwel dezelfde composities, alleen staat 'Laura' in g mineur en 'Ballette Gravesand' – overwegend een kwint hoger genoteerd, een enkele keer een kwart lager – in d mineur. 'Laura' heeft één mol aan de sleutel, 'Ballette Gravesand' geen. In 'Ballette Gravesand' komt enkele keren een bes' voor, in maat 24 van modo 2 bijvoorbeeld (door schakeling identiek met maat 22 van modo 3). In 'Laura' zou dit een es" moeten opleveren, die er echter niet staat. (vb. 222) Zo ongewoon was een es" overigens niet, zoals de voorlaatste maat van 'Laura' (modo 3) laat zien. Beide maten stemmen overeen in hun laatste noot: waar 'Ballette Gravesand' de toon b" heeft die naar de c" leidt van de volgende maat, geeft 'Laura' een e" die naar f" voert.

In maat 7 van modo 3 geeft 'Laura' als tweede noot de toon cis", wat in 'Ballette Gravesand' een gis" zou zijn. In de bewuste maat (modo 3, maat 15) staat echter een g". (vb. 222)

Tot nu toe zijn hoofdzakelijk werken in mineurtoonsoorten de revue gepasseerd. Enkele eigenaardigheden doen zich voor in de schaarse werken die G majeur als toonsoort hebben. Het was in die tijd al wel gebruikelijk kruisen als voorteken bij de sleutel te zetten, zoals verschillende werken uit *Der Goden Fluit-hemel* laten zien.⁵⁹ Aan Van Eycks *Lust-hof* ging de praktijk aanvankelijk voorbij. Dit moet in verband

⁵⁸ Hierbij kan ook worden gerefereerd aan de echomotieven in Van Eycks 'Fantasia & Echo' [NVE 16], waar motieven allerlei transformaties ondergaan. In drieklankfiguren speelt ook de verandering van kleine naar grote tertsen een rol. Zie 7.3.

⁵⁹ 'Vierde Brande' en 'Vijfde Brande' (fol. 21a); 'Brandle', '2. Gay', 'Montirande' en 'Gavotte' (fol. 22ab). De eerste Italiaanse uitgaven waarin werken voorkomen die volgens dit principe zijn gedrukt, dateren van omstreeks 1620.



VOORBEELD 222

‘Ballette Gravesand’ ‘Laura’

Modo 2 / 3
24/ 22

Modo 2
14

Modo 3
15

Modo 3
7

worden gebracht met de wijze waarop de blinde componist zijn werken heeft gedictieerd en waarop ze in manuscript zijn genoteerd.

In *Der Fluyten Lust-hof* komt de toonsoort G majeur zeven keer voor.⁶⁰ Toen de tweede ‘Lanterlu’ [NVE 125] in 1646 voor het eerst in druk verscheen, stond er geen kruis aan de sleutel. Wel was bij de compositie de volgende tekst gedrukt: ‘Overal in Lanterlu onder en boven in F moet een halve toon gespeeld worden.’ Toen het werk in 1654 werd herdrukt, maakte deze kanttekening plaats voor een kruis aan de sleutel.

De eerste ‘Lanterlu’ [NVE 30] verscheen voor het eerst in 1644, op de folio’s 34ab van *Euterpe*. Waarschijnlijk heeft het werk pas in het laatste stadium van het notenzetten zijn plaats gekregen en is het zonder tussenkomst van een redacteur gedrukt.⁶¹ Aanwijzingen hiervoor zijn (1) het feit dat de compositie niet wordt genoemd in de inhoudsopgave en (2) het ontbreken van een aparte aanduiding van modo 2. Het werk is gedrukt als één doorlopende compositie.⁶²

In deze eerste ‘Lanterlu’ ontbreekt zowel een instructie als een kruis aan de sleutel. De kruistekens zijn als accidenties weergegeven, maar lang niet overal waar dit vereist is. (Misschien had Van Eyck dit al ontdekt toen de voorbereidingen voor *Der Fluyten Lust-hof II* in volle gang waren, en liet hij daarom bij de tweede reeks de instructieve toelichting drukken.) In modo 1 ontbreekt het kruisteken twee keer, in modo 2 zelfs dertien keer.⁶³ Over een enkele omissie kan worden gediscussieerd, maar de meeste zijn onomstotelijk als foutief te beoordelen.⁶⁴ In de tweede druk van 1649 zijn nauwelijks pogingen ondernomen de tekortkomingen te verbeteren, slechts in maat 9 is een kruis toegevoegd. (vb. 223) Aangezien hier sprake is van het tweede lid van een ‘omgekeerd’ echopaar (laag-hoog), ligt het voor de hand dat ook in de eraan voorafgaande maat een kruisteken behoort te staan.

⁶⁰ ‘Courant, of Ach treurt myn bedroefde’ [NVE 12], ‘I’ Amie Cillæ’ [NVE 20], de twee reeksen op ‘Lanterlu’ [NVE 30, 125], ‘Meysje wilje by’ [NVE 45], ‘Boffons’ [NVE 108], ‘Orange’ [NVE 139].

⁶¹ Zoals de ‘Tweede Courante Mars’ en ‘Janneman en Alemoer’, en de anonieme ‘Stemme Nova’ uit *Der Goden Fluit-hemel*. Zie 8.1.5 en 10.6.

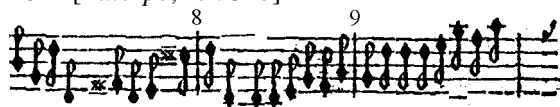
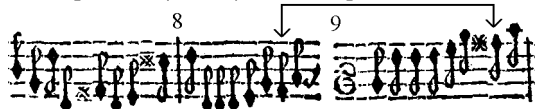
⁶² In de tweede druk van 1649 is wel een modoaanduiding gegeven, maar vier maten te laat, waardoor de eerste vier maten van modo 2 aan het thema vastgekleefd zijn. In de derde druk uit ca. 1656 is dit ongecorrigeerd gebleven.

⁶³ Modo 1: m. 5, 18; Modo 2: m. 6, 8, 9, 11, 12, 14, 17, 18, 19 (2x), 20 (2x), 21. In modo 2 zijn de achtste noot van maat 22 en de tweede noot van maat 23 duidelijk als een f’ respectievelijk f’’ bedoeld.

⁶⁴ Apert fout is bijvoorbeeld het ontbreken van een kruis in modo 2, maat 12, derde noot en in modo 2, maat 20, derde en vijfde noot.



VOORBEELD 223 Eerste ‘Lanterlu’

1644 [*Euterpe*, fol. 34b]1649 [DFL-I (²1649), fol. 36b]

Intrigerend wat de toepassing van accidenties betreft, is ‘Boffons’ [NVE 108]. Dit werk bevat geen strikt melodische variaties maar een reeks ‘divisions’ op een (niet aanwezige) *passamezzo*-bas.⁶⁵ De tonale structuur kan worden weergegeven volgens het schema I-IV-I-V-I-IV-V-I. Verhogingen van f' en f'' zijn als accidenties weergegeven, maar de accidenties verschijnen lang niet overal. De vraag luidt in hoeverre ook hier sprake is van onvolledigheid. Waar het thema gebouwd is op de bastoon C (m. 2, 6), koos Van Eyck duidelijk voor het weglaten van een kruis, waarmee de figuraties zich naar een ‘C-omgeving’ plooiën.⁶⁶ Is het thema gegrondvest op G of D, dan prevaleert een verhoging. Wat opvalt is, dat het kruisteken *structureel* ontbreekt als een variatie eindigt met een dalende of stijgende toonladder op G, wat vier keer gebeurt. (vb. 224) Dit valt des te meer op doordat de kruistekens op de overige plaatsen met zoveel zorg zijn geplaatst.⁶⁷ Het lijkt op het eerste gezicht misschien vreemd in de afsluitende maat een f'' te spelen, maar de mixolydische toonladder verschaft het werk een melancholieke modale kleur die zeker niet schokkend werkt voor oren die op oude muziek zijn ingesteld.

VOORBEELD 224 ‘Boffons’



⁶⁵ Van Baak Griffioen 1991: 125-126.

⁶⁶ In maat 38 kiest Van Eyck aanvankelijk voor een f'', de laatste keer echter voor een fis'', waarmee al wordt vooruitgewezen naar de ‘D-omgeving’ van de volgende maat.

⁶⁷ Enige uitzonderingen zijn maat 31, zevende noot; maat 44, zevende noot; maat 53, tweede noot (vgl. m. 33).



Een reeks van voorbeelden heeft laten zien dat accidenties een heikele kwestie vormen bij het interpreteren van de historische bronnen. Van Eycks oeuvre biedt ruimschoots gelegenheid tot vergelijkend onderzoek. Hieruit is het beeld naar voren gekomen dat accidenties een element van variatie kunnen vertegenwoordigen, al dan niet bedoeld. Wel of geen accidentie zal in de oren van de zeventiende-eeuwse mens vaak als even natuurlijk zijn ervaren.

Belangrijk is de lering die uit de observaties kan worden getrokken. Ze kunnen ons behoeden voor het spook dat consistentie heet. Het gevaar bestaat dat in de moderne editiepraktijk de geest van de editor rationeler wordt gestuurd dan de creatieve geest van de componist zelf geweest is. Robert Donington noemt consistentie een van de gidsen inzake accidenties, en besluit zijn hoofdstukken hierover: 'Editors should interpret, correct and supply accidentals in baroque music, and especially in early baroque music, much more frequently than on the whole they do.'⁶⁸ Bij deze uitspraak kunnen kritische kanttekeningen worden geplaatst, aan de hand van Jacob van Eycks oeuvre, en met de uitnodiging de bevindingen in een breder perspectief te plaatsen.⁶⁹

Passages waarvan men redelijkerwijs zou mogen veronderstellen dat ze identiek moeten zijn, zijn dit in veel gevallen niet. Zolang geen sprake is van een echte fout, verdient het aanbeveling zulke afwijkingen te laten voortbestaan, en zeker bij het eigenmachtig aanbrengen van accidenties de grootst mogelijke terughoudendheid te betrachten.

Het valt niet te ontkennen dat in *Der Fluyten Lust-hof* accidenties ontbreken. Maar als wordt uitgegaan van de stelregel dat het ontbreken van een accidentie pas een fout is wanneer het onomstotelijk als een fout klinkt, dan kan men gerust zeggen dat de overlevering van Van Eycks muziek ten aanzien van dit aspect niet zorgwekkender is dan wat destijds de norm was.⁷⁰ Tot zover de verantwoordelijkheid van editores. Uitvoerenden kunnen desondanks het authentieke gebrek aan standaardisering als een vrijbrief gebruiken flexibel met accidenties om te gaan. Zij kunnen, om met Thomas Morley te spreken, naar hun eigen discretie handelen. Inconsistenties laten voortbestaan vanuit een streven naar authenticiteit, en tegelijk vanuit ditzelfde authenticiteitsbeginsel naar eigen inzicht handelen: er schuilt een even aantrekkelijke als wonderlijke paradox in.

⁶⁸ Donington 1973: 159.

⁶⁹ Wat dit bredere perspectief betreft, kunnen we bij enkele voorbeelden uit Doningtons boek beginnen. In de paragraaf over consistentie noemt hij een aan Sweelinck toegeschreven 'Praeludium' uit het Gresse-manuscript, waar in de rechterhand een fis" verschijnt en twee maten later in de imitatie (linkerhand) een f'. De f' is niet per definitie fout. Donington 1973: 136. Merkwaardige capriolen haalt Donington uit in de obligate harppartij van 'Possente spirito' uit Monteverdi's *Orfeo*. Het feit dat in één maat de toonvolgorde d'es'fis'g' voorkomt, heeft hij aangegrepen om de omgeving dienovereenkomstig bij te kleuren, zonder dat hiertoe een dwingende noodzaak bestaat. Donington 1973: 139.

⁷⁰ Als we een nieuwe uitgave van *Der Fluyten Lust-hof* mochten voorbereiden, dan zouden hierin minder editoriële accidenties boven de notenbalk verschijnen dan in de New Vellekoop Edition.



8.3. Herhalingen in verlengde slotvariaties

Er is reeds op gewezen dat Van Eyck in de laatste variatie van een reeks het slot geregeld met één of meer maten heeft verlengd, bij wijze van kleine coda.⁷¹ Het doet de vraag rijzen hoe in dergelijke gevallen moet worden gehandeld ten aanzien van de herhaling. De logica zegt dat de verlenging alleen als onderdeel van de *seconda volta* gespeeld zou moeten worden. Dit is immers de enige echte afsluiting. Een kat heeft ook geen twee staarten. Toch ligt het zo eenvoudig niet. In diverse gevallen wordt bij verlenging geen onderscheid gemaakt tussen *prima* en *seconda volta*, verschijnt het herhalingsteken na het verlengde slot en staat de uitvoerende op het eerste gezicht niets anders te doen dan de verlenging ook te spelen wanneer de laatste sectie nog herhaald moet worden. Voorbeelden hiervan zijn te vinden in het eerste deel van *Der Fluyten Lust-hof I*.⁷² In *Der Fluyten Lust-hof II* tekent zich echter een andere gewoonte af. Hier ontbreekt in vrijwel alle gevallen het laatste herhalingsteken wanneer het slot is verlengd.⁷³ Moet de laatste herhaling dan niet worden gespeeld? Dit zou ook vreemd zijn, aangezien het principe van congruentie hiermee zou komen te vervallen.

Bij dit alles is het belangrijk te bedenken dat de originele manuscripten onvolledig zijn geweest op het gebied van herhalingstekens, zoals eerder in dit hoofdstuk is vastgesteld. De plaatsing ervan zal veelal voor rekening zijn gekomen van de redacteur. Mogelijk heeft de blinde Van Eyck zich om dit soort notatiekwesaties niet bekommerd. De vraag dringt zich op of we uit de bronnen niettemin iets over zijn eigen gewoontes te weten kunnen komen.

Er zijn inderdaad enkele aanknopingspunten. Een verhelderend geval is ‘Princes roaeyle’ [NVE 97] uit het tweede deel van de *Lust-hof*. De melodie heeft het vormschema AABCC. Ter indicatie dat het C-gedeelte moest worden herhaald, kon na C wel een herhalingsteken worden geplaatst maar niet tussen B en C, aangezien dit zou impliceren dat ook B moest worden herhaald. Daarom werd voor de herhaling van de C-sectie een apart teken gebruikt, een *signum congruentiae* (♯). Aan het slot verscheen het in combinatie met een gewoon herhalingsteken, op de scheiding tussen B en C kwam alleen het *signum* te staan. In alle drie modo’s van dit werk is het toegepast.

De laatste variatie, modo 3, heeft aan het slot een forse uitbreiding gekregen van drie maten. Het is niet overdreven van een echte coda te spreken, een verlenging van deze afmeting komt in Van Eycks oeuvre verder nergens voor. Na de coda staat een herhalingsteken in combinatie met het *signum congruentiae*. Naarmate een coda langer is, wordt het onwaarschijnlijker dat deze ook als onderdeel van de *prima volta* moet worden gespeeld. Nu is het interessant te zien hoe in de bronnen drie maten voor het eind een dubbele streep staat. (vb. 225) Er is weinig reden te veronderstellen dat een redacteur of zetter deze markering heeft geplaatst. Op basis van de vorm waarin de variatie werd gedrukt, is er geen enkele aanleiding toe. Aannemelijk is dat de dubbele streep in het manuscript heeft gestaan. Dan tekent zich wel een aanleiding af.

⁷¹ 4.5.6.

⁷² ‘Onan of Tanneken’ [NVE 18], ‘Ghy Ridders in het prachtigh Romen’ [26], ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [49], ‘Pavane Lacryme’ [59], ‘Eerste Carileen’ (1644) [63a], ‘O slaep, o zoete slaep’ [70], ‘Bien heureus’ [74].

⁷³ ‘Phylis en son bel Atente’ [NVE 99], ‘Na dien u Godlyckheyte’ [102], ‘En fin l’Amour’ [106], ‘Malle Symen’ [113], ‘3. Ballet’ [122], ‘4. Ballet’ [124], ‘Tweede licke-pot’ [136], ‘Frans Air’ [139]. In het eerste deel van *Der Fluyten Lust-hof* ontbreekt het laatste herhalingsteken aan het slot van ‘Van Goosen’ [NVE 23]. De laatste drie variaties (modo 4-6) werden in 1649 toegevoegd, in *Euterpe* reikte de reeks nog tot modo 3.



VOORBEELD 225 'Princes roaeyle', modo 3, afsluiting.

DFL-II (²1654), fol. 11b



New Vellekoop Edition



De dubbele streep staat op de plaats waar het herhalingsteken zou hebben gestaan als er geen coda was geweest. Met andere woorden: de dubbele streep suggereert de functie te hebben van een herhalingsteken. De maat voor de dubbele streep sluit naadloos aan bij de eerste maat van de C-sectie. Zo rijst het vermoeden dat het Van Eycks bedoeling is geweest de verlenging buiten de herhaling te laten vallen en de coda een echte coda te laten zijn.

Een volgend voorbeeld is de tweede reeks variaties op 'Lanterlu' [NVE 125]. Hier is niet alleen het slot van de afsluitende modo 7 verlengd, maar ook dat van modo 3 en 6.⁷⁴ In de bronnen is met opvallende zorgvuldigheid een verschil aangebracht tussen *prima* en *seconda volta*, waaruit blijkt dat de verlenging in alle drie gevallen buiten de *prima volta* dient te blijven.⁷⁵ (vb. 226) In de modo's 3 en 6 staan *prima* en *seconda volta* gezusterlijk naast elkaar, met het herhalingsteken erachter. Aan het eind van modo 7 staat het herhalingsteken ertussen.

Uit deze voorbeelden blijkt dat er wel degelijk een gefundeerde reden is naar mogelijkheden te zoeken om kleine coda's buiten de *prima volta* te houden, ook als de bronnen daartoe geen directe aanleiding geven. Hoe duidelijker de uitbreiding als coda waarneembaar is, des te urgenter de zoektocht is. Deze duidelijkheid heeft niet altijd met lengte te maken. In de afsluitende modo 6 van 'Na dien u Godlyckhey' [NVE 102] is het slot met twee maten verlengd, maar de figuraties van zestiende noten gaan onverminderd door, waardoor het minder storend werkt als de coda beide keren wordt gespeeld.⁷⁶ (vb. 227) Uitvoerenden kunnen er eventueel voor kiezen bij wijze van *prima volta* de figuraties van de maten 18-19 over te slaan, en deze pas aan het slot te spelen.

⁷⁴ Omtrent deze uitzonderlijke situatie, zie 4.5.6.

⁷⁵ Deze zorgvuldigheid kan zijn ingegeven door het feit dat in alle variaties op 'Lanterlu' een constructie van *prima* en *seconda volta* noodzakelijk is, aangezien de tweede sectie – anders dan de eerste – met een opmaat begint.

⁷⁶ In de bronnen staat aan het eind van modo 6 geen herhalingsteken.



VOORBEELD 226 Tweede 'Lanterlu'

Modo 3 [DFL-II (²1654), fol. 43a]Modo 6 [DFL-II (²1654), fol. 43b]Modo 7 [DFL-II (²1654), fol. 44a]

VOORBEELD 227 'Na dien u Godlyckheyt'

Thema



Modo 6



De mate waarin een coda opvalt als een toevoegsel, wordt mede door de notenwaarden bepaald. In enkele gevallen laat Van Eyck zijn variatiereeks tot rust komen door in de coda relatief lange notenwaarden te introduceren. Een voorbeeld is modo 6 van 'Rosemond die lach gedoocken' [NVE 49], waar na een drukte van zestiende noten in de voorlaatste maat twee kwartnoten worden geïntroduceerd. In de bronnen staat het herhalingsteken na de slotnoot. (vb. 228) De bronnen zijn hier sowieso onvolledig, aangezien geen rekening is gehouden met een verschil in tijdsduur tussen *prima* en *seconda volta*, een verschil dat onontkoombaar is door de introductie van een opmaat aan het begin van de B-sectie.⁷⁷ In dit geval is het muzikaal onbevredigend de uitbreiding twee keer te spelen. Maat 8, in het thema de plaats van de slotmaat, biedt echter de mogelijkheid een naadloze overgang te creëren naar maat 5 (g" naar a"). In het facsimile van voorbeeld 228 is dit aangegeven door

⁷⁷ Ook in modo 5 werd dit onderscheid al niet gemaakt.



middel van een pijl.⁷⁸ In de New Vellekoop Edition hebben we aan deze verleiding geen weerstand kunnen bieden.⁷⁹

VOORBEELD 228 ‘Rosemond die lagh gedoocken’

Modo 6 [DFL-I (²1649), fol. 53b]

M.6.

New Vellekoop Edition

In het gunstigste geval dienen zich in dit soort gevallen dus drie opties aan: (1) het origineel wordt gevolgd zodat de coda twee keer wordt gespeeld, (2) de ingelaste figuraties worden aanvankelijk overgeslagen waardoor *prima volta* congruent is met het thema of (3) er wordt een tussentijds herhalingsteken geplaatst waardoor *prima volta* eveneens congruent is met het thema. In de meeste gevallen doen zich alleen de eerste twee mogelijkheden voor. In de New Vellekoop Edition zijn dan zoveel mogelijk de bronnen gevolgd.

⁷⁸ De eerste drie zestiende noten van de B-sectie laten aansluiten op de laatste zestiende noot d" van maat 8 is een andere denkbare optie. In het facsimile (vb. 228) is deze mogelijkheid weergegeven met een gestippelde pijl.

⁷⁹ Voor een vergelijkbare oplossing is gekozen aan het slot van ‘Van Goosen’ [NVE 23]. In de ‘Pavane Lacryme’ [NVE 59] daarentegen werd om praktische redenen het origineel gevolgd. In de voorlaatste maat komt de virtuoze variatie tot rust met behulp van vier achtste noten en twee kwarten. Een tussentijds herhalingsteken is hier minder logisch aan te brengen. Na maat 47 was eventueel een mogelijkheid geweest. Men zou ook de maten 46-47 in eerste instantie kunnen overslaan, maar dit is een minder geschikte optie. Ten opzichte van het thema lijkt de uitbreiding weliswaar twee maten te beslaan, maar in feite betreft het slechts één maat, aangezien de slotnoot van het thema een maat te kort is. Het zou een brevis moeten zijn in plaats van een hele noot (vgl. ook de maten 47-48 van modo 2 en 3). Ook de laatste noot van de A-sectie is in het thema feitelijk een maat te kort: wat in het thema en modo 4 maat 15 is, vindt in modo 2 en 3 een equivalent in de maten 15-16.



8.4. Vormvraagstukken

8.4.1. ‘Doen Daphne’

In de bronnen van *Der Fluyten Lust-hof* is niet altijd duidelijk welke variaties bij elkaar horen en samen een compositie vormen. Drie voorbeelden zullen worden onderzocht die elk een eigen problematiek in zich dragen: de variaties op ‘Doen Daphne’, op ‘Amarilli mia bella’ en ‘De eerste licke-pot’.

Door geen enkel thema heeft Van Eyck zich zo veelvuldig laten inspireren als door ‘Doen Daphne d’overschoone Maeght’, althans zo lijkt het. In het materiaal doen zich verschillende doublures voor. Vrijwel alle variaties op ‘Doen Daphne’ verschenen in 1644 in *Euterpe oft Speel-goddinne*. In die bron zijn vier composities op de melodie gebaseerd. Toen vijf jaar later de tweede druk verscheen als *Der Fluyten Lust-hof I*, was het aantal gereduceerd tot drie. De oorzaak van deze reductie is reeds aan de orde geweest: de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe* werden samengevoegd [NVE 3].⁸⁰ De twee variaties die in 1644 de tweede ‘Daphne’ (‘Noch een verandering van...’) vormden, werden als modo 2 en 3 toegevoegd aan de eerste ‘Daphne’. De doorgecomponeerde modo 2 van de oorspronkelijke eerste ‘Daphne’ werd modo 4.

In *Der Fluyten Lust-hof I* (1649) doet zich nog een verandering voor ten opzichte van de eerste druk: aan de geschakelde ‘Vierde Daphne’ uit *Euterpe* – die in 1649 de ‘Derde’ ging heten – werden twee congruente variaties (modo 4-5) toegevoegd.

De overlevering van de ‘Daphnes’ is schematisch weergegeven in Tabel 7, waarbij elke modo met een aparte letter (cursief) is aangeduid. Het is duidelijk dat zich merkwaardige vormvermengingen hebben voorgedaan. Ze roepen de vraag op in hoeverre deze Van Eycks bedoelingen weerspiegelen. De probleemstelling is tweeledig: (1) de samenvoeging van de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe*, en (2) de toevoeging van twee congruente variaties aan een geschakelde reeks in de laatste ‘Daphne’.

Bij de samenstelling van de New Vellekoop Edition is er nog van uitgegaan dat de samenvoeging van de eerste twee ‘Daphnes’ een door Van Eyck voorgestelde ingreep is geweest. Achteraf lijkt dit zeer onwaarschijnlijk. De doorgecomponeerde modo 2 was een aparte compositievorm, wat onaannemelijk maakt dat Van Eyck er ooit een ‘nagerecht’ van zou maken in de vorm van een modo 4.⁸¹ Ook de notatie suggereert dat de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe* als aparte composities zijn bedoeld: de tweede reeks heeft een mol aan de sleutel, de eerste kent geen voortekening. Dit doet vermoeden dat de werken in aparte sessies zijn gedictieerd en opgeschreven.

Er dient zich nog een argument aan, namelijk in de constatering dat de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe* gebaseerd zijn op *verschillende* versies van de melodie. Van Eyck had de gewoonte in zijn variaties nauwgezet aan het thema vast te houden, ook wanneer er varianten in het spel waren. Als een verhelderend voorbeeld zijn de twee reeksen op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51 & 52] ten tonele gevoerd.⁸² De verschillende versies maken het onwaarschijnlijk dat Van Eyck zelf tot een samenvoeging van de ‘Daphnes’ heeft besloten. De varianten manifesteren zich in de maten 22-23 van het thema.

⁸⁰ 6.3.

⁸¹ Zie 4.5.4.2 en 6.2.1.

⁸² 8.1.6.



TABEL 7 De variaties op 'Doen Daphne': overlevering

<i>Euterpe</i> (1644)	<i>Der Fluyten Lust-hof I</i> (1649)
[Eerste] Doen Daphne	[Eerste] Doen Daphne [NVE 3]
Modo 1 [thema] (a)	Modo 1 [thema] (a)
Modo 2 [doorgecomponeerd] (b)	Modo 2 (c)
	Modo 3 (d)
	Modo 4 (b)
Nogh een veranderingh van Doen Daphne	
Modo 1 [variatie] (c)	
Modo 2 [variatie] (d)	
Derde Daphne	Tweede Daphne [NVE 35]
Modo 1 [congruente var.] (e)	Modo 1 (e)
Vierde Doen Daphne	Derde Daphne [NVE 61]
Modo 1 [schakelvariatie] (f)	Modo 1 (f)
Modo 2 [schakelvariatie] (g)	Modo 2 (g)
Modo 3 [schakelvariatie] (h)	Modo 3 (h)
	Modo 4 [congruente var.] (i)
	Modo 5 [congruente var.] (k)

'Doen Daphne' is in de Nederlandse Republiek bekend geworden door de *Friesche Lust-hof* (1621) van Jan Starter. Hij geeft ten aanzien van de bewuste maten de versie die in voorbeeld 229 variant I is genoemd. Van Eycks doorgecomponeerde modo 2 (b) van de eerste 'Daphne' spiegelt zich twee keer (mm. 38-39, 50-51) aan deze versie. (vb. 230)

VOORBEELD 229 'Doen Daphne', melodievarianten

I Jan Starter, *Friesche Lust-hof* (1621)

Laet ghy mijn God - heyd dan in de ly?

II [NVE 61, modo 1]

III [NVE 3, modo 1]



VOORBEELD 230 Eerste ‘Doen Daphne’ uit *Euterpe*, modo 2 [= NVE 3, modo 4].



De oorspronkelijke tweede ‘Daphne’ (*c*, *d*) volgt duidelijk een andere koers. (vb. 231) Een ongefigureerd thema is er niet, maar de themaversie die aan de variaties ten grondslag ligt kan eenvoudig worden gereconstrueerd aan de hand van modo 1 (mm. 38-39) uit de laatste ‘Daphne’ [NVE 61] (*f*), die veel identiek notenmateriaal bevat. In voorbeeld 229 is dit variant II. Een karakteristiek verschil is, dat d"cis"d"e" plaatsmaakt voor d'a'b'cis". De versie duikt al in 1626 op in de *Nederlandsche gedenck-clanck* van Adriaen Valerius.⁸³

VOORBEELD 231 ‘Doen Daphne’

Tweede (1644) / Eerste (1649) ‘Doen Daphne’, modo 1 / 2 [NVE 3, modo 2; *c*]



Tweede (1644) / Eerste (1649) ‘Doen Daphne’, modo 2 / 3 [NVE 3, modo 3; *d*]



In de discrepantie ligt een aanwijzing besloten dat de eerste en tweede ‘Daphne’ uit *Euterpe* als twee verschillende werken moeten worden geïnterpreteerd, en strikt genomen ongeschikt zijn voor samenvoeging. Het was juist geweest als het ongefigureerde thema in 1644 de tweede keer opnieuw weergegeven was, zoals in het geval van ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51, 52]. Nu is volstaan met twee variaties en de kanttekening ‘Nogh een veranderingh van Doen Daphne’. Mogelijk heeft Paulus Matthijsz de melodievarianten niet opgemerkt en hierdoor in de veronderstelling verkeerd dat het thema de tweede keer niet behoefde te worden weergegeven, en heeft hij enkele jaren later gemeend dat de composities probleemloos samengevoegd konden worden.

Uit de twee variaties (*i*, *k*) die in 1649 zijn toegevoegd aan de laatste ‘Daphne’, kan worden afgeleid dat variant II voor Van Eyck de meest actuele is geweest. Dit lijkt erop te duiden dat de oorspronkelijke eerste ‘Daphne’ – de doorgecomponeerde modo

⁸³ Contrafact ‘Men brand, men blaect, men schend, men moort’, p. 30; ed. Meertens e.a.: 46.



2 die gebaseerd is op de oudste Nederlandse versie van de melodie (Starter, 1621) – een vroeger werk is.⁸⁴

De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat de themaversie die uit de doorgecomponeerde modo 2 (*b*) spreekt en het thema dat eraan voorafgaat (*a*), ook niet met elkaar corresponderen. Het thema biedt nog een derde lezing, variant III in voorbeeld 229. We moeten toegeven dat het in tegenspraak is met de zojuist geplaatste opmerking dat Van Eyck in zijn variaties nauwgezet aan het thema vasthield.

Aan deze afwijking kunnen diverse oorzaken ten grondslag hebben gelegen. De melodie was overbekend, mogelijk heeft Van Eycks assistent maar half geluisterd. Zoiets lijkt zich vaker te hebben voorgedaan, onder meer in ‘O slaep, o zoete slaep’.⁸⁵ Het kan ook zijn dat het thema in het manuscript niet aanwezig is geweest, en dat de redacteur het zelf heeft toegevoegd.⁸⁶ Misschien ook heeft Van Eyck het thema wel zelf gedictieerd, maar heeft hij zich onvoldoende gerealiseerd welke versie aan zijn modo 2 (een ouder werk, gebaseerd op een versie die voor hem niet meer de actuele was?) ten grondslag lag. Hoe het ook zij, duidelijk is wel waar versie III vandaan komt: zij is ontleend aan de maten 2 en 3 van het thema (men vergelijk ook de maten 25-28 met 5-8). (vb. 232) Deze variante vorm is eveneens gangbaar geweest, zoals een variatiereeks voor klavier in het *Camphuysen Manuscript* laat zien, waar beide versies eveneens binnen de grenzen van één werk voorkomen.⁸⁷

VOORBEELD 232 ‘Doen Daphne’, begin van het thema



We richten de blik nu op de volgende ‘Daphnes’. Wat in 1644 de derde ‘Daphne’ was en in 1649 de tweede [NVE 35] werd, is slechts één enkele variatie. De notentekst volgt versie II. In de laatste ‘Daphne’ – de vierde in 1644, de derde in 1649 [NVE 61] – is dit eveneens het geval. Hier zal Van Eyck modo 1 (*f*) wel zelf hebben gedictieerd, het is immers de aanzet tot een geschakelde reeks. Het naakte thema, enkele kleine ornamenten, gefigureerde herhalingen en een doorgecomponeerd middendeel komen hier samen.

De vraag dringt zich op of de congruente modo’s 4 en 5 (*i*, *k*) die in 1649 aan deze geschakelde ‘Daphne’ zijn toegevoegd, wel de plaats hebben gekregen die Van Eyck ze had toegedacht. Door het samengaan van schakeling en congruentie is immers opnieuw sprake van een tamelijk ongebruikelijke vormvermenging.

Er is meer dat verwondering wekt. In haar oorspronkelijke gedaante is de laatste ‘Daphne’ een afgeronde variatiereeks, het slot van de afsluitende modo 3 (*h*) is met

⁸⁴ Zie ook 6.3.

⁸⁵ Zie 8.1.4.

⁸⁶ Zoals gebeurd is in de ‘Pavane Lacryme’. Zie 13.2.

⁸⁷ *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. LVI. Het is eenvoudig te reconstrueren hoe deze variant tot stand kan zijn gekomen. De stijgende septiemsprong (‘God-heyd’) zal door ongeoeffende zangers als moeilijk zijn ervaren. Een handige oplossing was eerst een dalende secunde (e'-d') te zingen en vervolgens een stijgende octaafsprong. Het melodisch verloop van maat 23 (cis"d'e") is ontleend aan maat 3 (de eerste en laatste sectie van de melodie zijn immers voor het grootste deel identiek).



een maat verlengd en in deze slotvariatie bereikt het figureren het stadium van zestiende noten. Waarom zou Van Eyck hieraan nog iets toevoegen? De aangehangen modo 4 (*i*) is bovendien op slechts enkele maten na gebaseerd op materiaal uit modo 3 (*h*) en brengt dus vrijwel niets nieuws.⁸⁸

Men zou kunnen aanvoeren dat in deze overeenkomsten een aanwijzing besloten ligt dat modo 3 en 4 juist wél bij elkaar horen. Van Eycks figuraties voor ‘Doen Daphne’ vormen echter één grote bouwdoos, veel materiaal is voor hergebruik in aanmerking gekomen. Modo 1 (*f*) van de laatste ‘Daphne’ is in de figuraties vrijwel identiek met modo 1 uit *Euterpe*’s tweede ‘Daphne’ (*c*). *Euterpe*’s derde ‘Daphne’ is vrijwel geheel samengesteld uit figuraties die ook in andere variaties op ‘Doen Daphne’ worden aangetroffen. Gelijkkluidend materiaal, buiten het stramien van schakeling, lijkt derhalve eerder op *verschillende* werken te wijzen.

Als de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe* in ere worden hersteld, meldt zich een tweede kandidaat om de twee toegevoegde variaties uit 1649 te adopteren: de oorspronkelijke tweede ‘Daphne’ (*c*, *d*). Vormtechnisch is die mogelijkheid logischer, en ook vanuit de progressie van het breken bezien. In de tweede ‘Daphne’ uit *Euterpe* is Van Eyck met het figureren niet verder gekomen dan tot achtste noten met sporadisch groepjes van zestiende noten [NVE 3, modo 3; *d*]. Daar zijn de toevoegingen van 1649 uitermate zinvol: een variatie vol zestiende noten, gevolgd door een laatste modo waarin tweeëndertigste noten overheersen. Bovendien is in deze ‘Daphne’ de congruente behandeling dominant: in de eerste variatie [NVE 3, modo 2; *c*] zijn de eerste en derde sectie van het thema volgens het principe van congruentie gevarieerd (||: A’ :|| B’B’’ :||: C’ :||), in de tweede variatie [NVE 3, modo 3; *d*] alle drie secties (||: A’’ :||: B’’’ :||: C’’ :||).

Het heeft er alle schijn van dat Van Eyck zijn twee extra variaties op deze plaats heeft willen toevoegen, en dat Paulus Matthijsz roet in het eten heeft gegooid door de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe* met elkaar te combineren, waardoor er geen goede gelegenheid meer voor was. Hij moest er daarom wel mee uitwijken naar de laatste ‘Daphne’.

Het is ook mogelijk dat Jacob van Eyck zijn best heeft gedaan de uitgever te instrueren, maar dat de boodschap niet duidelijk is overgekomen. Stel dat de Utrechtse componist in de (logische) veronderstelling heeft verkeerd dat in *Euterpe* aan de variaties van de tweede ‘Daphne’ (*c*, *d*) het ongefigureerde thema vooraf is gegaan. Dan waren de variaties niet modo 1 en modo 2 geweest, maar modo 2 en modo 3. Een toegevoegde modo 4 en modo 5 waren dan goed op hun plaats gevallen.⁸⁹ Als het manuscript van de toegevoegde variaties de aanduidingen ‘modo 4’ en ‘modo 5’ heeft gehad, dan zal Matthijsz automatisch aan de laatste ‘Daphne’ hebben gedacht. *Euterpe*’s tweede ‘Daphne’ reikte door het ontbreken van het thema immers niet verder dan tot modo 2.

Samenvattend kunnen we stellen dat de oorspronkelijke indeling volgens *Euterpe*, met vier ‘Daphnes’, het verdient in ere te worden hersteld. Het thema van de eerste ‘Daphne’ zou in de maten 22 en 23 eigenlijk moeten worden aangepast naar analogie

⁸⁸ Geheel identiek zijn de maten 1, 2, 3, 5, 6, 10, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 23, vrijwel identiek zijn de maten 7, 8, 9, 11, 12, 15, 17, 22 (maatnummering op basis van de congruente modo 4). In wezen zijn alleen de maten 25 tot en met 28 nieuw gefigureerd.

⁸⁹ De voortekening had dan wel een discrepantie veroorzaakt. *Euterpe*’s tweede ‘Daphne’ heeft immers een mol bij de sleutel, de in 1649 toegevoegde variaties maken gebruik van accidenties om de toon bes’ aan te duiden. Het valt echter niet uit te sluiten dat de in 1649 toegevoegde variaties in het manuscript een mol aan de sleutel hebben gehad maar door Matthijsz zijn omgeschreven naar een versie zonder voortekening.



van de doorgecomponeerde modo 2, die de vroegste Nederlandse bron volgt (Starter). De oorspronkelijke tweede ‘Daphne’ vraagt om de toevoeging van een ongefigureerd thema, dat goeddeels kan worden gereconstrueerd aan de hand van modo 1 (*f*) uit de laatste ‘Daphne’, en is de meest plausibele kandidaat voor het adopteren van de twee toegevoegde variaties uit 1649 (*i*, *k*). *Euterpe*’s derde en vierde ‘Daphne’ blijven daarmee zoals ze in 1644 waren. Tabel 8 vat de geschetste reconstructie samen.

TABEL 8 De vier ‘Daphnes’: een vormreconstructie

Eerste ‘Daphne’:	Thema (<i>a</i> , gereconstrueerd), modo 2 (<i>b</i>)
Tweede ‘Daphne’:	Thema (reconstructie), modo 2 (<i>c</i>), modo 3 (<i>d</i>), modo 4 (<i>i</i>), modo 5 (<i>k</i>)
Derde ‘Daphne’:	Modo 1 (<i>e</i>)
Vierde ‘Daphne’:	Modo 1 (<i>f</i>), modo 2 (<i>g</i>), modo 3 (<i>h</i>)

8.4.2. ‘Amarilli mia bella’

Ook de variaties op ‘Amarilli mia bella’ roepen vragen op omtrent de vorm waarin ze zijn overgeleverd, al is de situatie minder complex dan bij ‘Doen Daphne’. In *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649) komen twee reeksen voor [NVE 36, 68], de eerste in *d*, de tweede in *g* mineur. Ze staan gescheiden van elkaar, de eerste op de folio’s 43a-43b-44a, de tweede op 75a-75b-76a. Samen nemen de composities dus zes bladzijden in beslag.

In de eerste druk, *Euterpe* (1644), stonden de variaties op ‘Amarilli mia bella’ nog bij elkaar. De tweede reeks is echter niet overgeleverd doordat in het enige bewaard gebleven exemplaar twee katernen ontbreken. Op de folio’s 41a-42a staat de eerste reeks, de volgende folio’s zijn verdwenen. Wel biedt de inhoudsopgave enig houvast. Deze wijst aan ‘Amarilli mia bella’ de folio’s 41, 42 en 43 toe.⁹⁰ Met 43 kan alleen 43a zijn bedoeld, aangezien ‘Lus de mi alma’ [NVE 37] eveneens op folio 43 heeft gestaan (wat dus 43b moet zijn geweest). Met andere woorden: in *Euterpe* heeft de tweede reeks variaties op ‘Amarilli’ twee bladzijden (42b, 43a) in beslag genomen, tegen drie in *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649). Hoe is dit te verklaren?

De meest voor de hand liggende oplossing is dat de tweede reeks aanvankelijk uit de modo’s 1 tot en met 3 heeft bestaan, en dat modo 4 (die exact één bladzijde in beslag neemt) in 1649 is toegevoegd. Het is interessant modo 4 op basis van deze veronderstelling te bekijken. Op het eerste gezicht lijkt alles te kloppen. Het wemelt in deze variatie van de tweeëndertigste noten, terwijl modo 3 hoofdzakelijk op zestiende noten is gebaseerd. Maar is modo 4 wel een laatste stap in een regulier proces van breken?

⁹⁰ Zie afb. 26, p. 113.



In hoofdstuk 6 heeft deze variatie al tot de conclusie geleid dat het een diminutievoorbeld is op een virtuoze manier die doet denken aan Girolamo dalla Casa.⁹¹ Deze modo 4 is niet zozeer een verandering van het thema als wel een ‘Italiaanse’ *aankleding* ervan. Belangrijke noten uit Caccini’s melodie, waaronder de eerste vijf, zijn bijvoorbeeld ongefigureerd gebleven. Door de gehanteerde stijl is de variatie uniek in Van Eycks oeuvre.⁹²

Op basis van de geschetste kenmerken is dit de enige virtuoze slotvariatie uit *Der Fluyten Lust-hof* die dienst kan doen als een zelfstandig werk, zonder de indruk te wekken van onvolledigheid. In een zelfstandige gedaante komt de variatie misschien wel beter tot haar recht dan als afsluiting van een reeks. Aangezien de bronnen suggereren dat van een latere toevoeging sprake is, rijst de vraag of Van Eyck deze modo niet als een afzonderlijk werk heeft bedoeld. Het plakwerk kan evengoed een initiatief van Paulus Mattheisz zijn geweest. Zekerheid hieromtrent valt moeilijk te verkrijgen.

8.4.3. ‘De eerste licke-pot’

‘De eerste licke-pot’ [NVE 134 & 135] uit het tweede deel van de *Lust-hof* brengt een geheel eigen problematiek met zich mee. In de bronnen lijken de variaties samen één werk te vormen. In de New Vellekoop Edition hebben we er desondanks twee uit gedistilleerd.

De melodie van dit eenvoudige liedje heeft het vormschema AABBC. In het thema is de herhaling van A met een herhalingstekens aangegeven terwijl de herhaling van B is uitgeschreven. Doordat de eerste twee maten van C identiek zijn met die van B, draagt de melodie een sterk repetitief karakter.

In modo 2 is de A-sectie congruent behandeld. Het B-gedeelte daarentegen klinkt eerst ongefigureerd en vervolgens gefigureerd. Van Eyck zal dit hebben gedaan omdat de eerste twee maten van C identiek zijn met die van B, waardoor ten aanzien van deze maten sprake is van een dubbele herhaling. In modo 2 is het C-gedeelte uiteraard gefigureerd. Tot zover is er niets aan de hand.

De onduidelijkheid wordt veroorzaakt door hetgeen in de originele bronnen ‘modo 3’ heet. Dit blijkt niet één variatie te zijn, het zijn er twee die aan elkaar vastgeklonken zijn. Ten opzichte van de voorgaande modo’s speelt deze ‘modo 3’ zich een octaaf hoger af. Hierbij valt op dat de twee variaties van ‘modo 3’ ten aanzien van de A- en B-sectie volgens het schakelprincipe zijn opgebouwd, vanuit het *ongefigureerde* thema. In de C-sectie was dit uiteraard niet mogelijk, hier zijn van meet af aan figuraties toegepast. Het vormschema van de reeks variaties op ‘De eerste licke-pot’ is als volgt weer te geven:

Thema	A	A	B	B	C
Modo 2	A’	A’	B	B’	C’
‘Modo 3’ (all’ 8 ^{va})	A	A’’	B	B’’	C’’
	A’’	A’’’	B’’	B’’’	C’’’

⁹¹ 6.5.

⁹² Slechts in de afsluitende modo 3 van ‘Ballette Bronckhorst’ [NVE 50] kan een parallel worden opgemerkt. Zie 6.5.



De vraag luidt nu: is deze ‘modo 3’ als een aparte variatiereeks te beschouwen, of betreft het daadwerkelijk een voortzetting, oftewel een modo 3 en modo 4?

Voor beide mogelijkheden valt iets te zeggen. Octavering kan wijzen op een nieuwe compositie, maar het principe is door Van Eyck ook gebruikt als spanningverhogend element in de slotfase van een reeks.⁹³ Octavering kon bovendien reden zijn een stap terug te doen in de voortgang van het breken. Dit is gedemonstreerd aan de hand van ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49].

Het halverwege instappen met schakelvariaties, opgebouwd vanuit het *naakte* thema, kan zeer ongewoon worden genoemd. Het lijkt te duiden op een nieuwe compositie. Hiertegenover staat de constatering dat de C-sectie, die niet herhaald is en dus niet voor schakeling in aanmerking kon komen, gefigureerd is, wat een reden kan zijn om ‘modo 3’ toch als een voortzetting te interpreteren. Anderzijds: als Van Eyck een nieuwe compositie wilde opzetten met gebruik van schakeling, dan kon hij moeilijk anders dan de C-sectie direct figureren, omdat een ongefigureerde afsluiting na de figuratie van het B-gedeelte een anticlimax zou betekenen. Met andere woorden: de problematiek lijkt mede veroorzaakt door de ongewone vorm van het thema.

De kwestie laat zich op basis van de genoemde argumenten niet eenduidig oplossen. In geval van twijfel verdient het doorgaans aanbeveling de originele bronnen te volgen. Verscheidene externe factoren zijn niettemin een aanleiding geweest in de New Vellekoop Edition voor een onderverdeling in een eerste en een tweede ‘Eerste licke-pot’ te kiezen.

‘De eerste licke-pot’ verscheen in het tweede deel van *Der Fluyten Lust-hof*, in beide drukken (1646 en 1654) op de folio’s 52b en 53a-b. Folio 52b bevat het thema en modo 2, voor de zogenaamde ‘modo 3’ moet de pagina worden omgeslagen. Hierbij valt het volgende op:

1. Onder aan folio 52b, aan het slot van modo 2, ontbreekt de gebruikelijke regelwachter die aangeeft dat het werk nog niet is afgelopen, een vinkje op de toonhoogte waarmee de compositie vervolgt. Ook de waarschuwing ‘Keer-om’, die zelden ontbreekt wanneer binnen één compositie de bladzijde moet worden omgeslagen, staat er niet.⁹⁴ Het lijkt erop te wijzen dat de notenzetter die verantwoordelijk was voor deze pagina aanvankelijk in de veronderstelling heeft verkeerd dat de compositie met modo 2 is afgelopen.

2. Het thema van ‘De eerste licke-pot’ begint met een halve maat rust, die verduidelijkt dat de eerste noot op de derde tel van de maat tot klinken komt. Maatstrepen waren destijds nog niet volledig ingeburgerd; door de toepassing van beginrusten kon de muzieknotatie het ook zonder stellen.⁹⁵ Bij het herhalen van de eerste sectie moet deze beginrust vanzelfsprekend genegeerd worden. Ook bij de overgang van het thema naar modo 2 ontbreekt zij: de slotnoot van het thema vormt de eerste helft van de maat, het begin van modo 2 de tweede helft. Nu is het interessant te zien dat aan het begin van ‘modo 3’ de beginrust terugkeert. In die rust

⁹³ ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49] en ‘Psalm 116’ [NVE 129]. Zie 4.6.2.

⁹⁴ In *Der Fluyten Lust-hof II* komt de aanduiding ‘Keer-om’ 32 keer voor. Zij ontbreekt slechts in ‘Excusemoy’ (fol. 30b; NVE 111), ‘2. Ballet, of Ay Harder hoort’ (fol. 36b; NVE 118) en ‘De eerste licke-pot’. In ‘Excusemoy’ staat de regelwachter er wel. In ‘2. Ballet, of Ay Harder hoort’ is de aanduiding ‘keer-om’ niet nodig doordat modo 2 slechts twee maten aan de gang is als de pagina moet worden omgeslagen. Daardoor kan de uitvoerende zich moeilijk vergissen. Ook hier is de regelwachter overigens aanwezig. In het ontbreken van regelwachter én ‘keer-om’ is ‘De eerste licke-pot’ derhalve uniek.

⁹⁵ Voor aanwijzingen dat de manuscripten van *Der Fluyten Lust-hof* weinig maatstrepen hebben gekend, althans minder dan er in de gedrukte bronnen voorkomen, zie 8.1.5.



lijkt het begin van een nieuwe compositie besloten te liggen. Zou hier werkelijk een modo 3 moeten beginnen, dan had de beginrust er formeel niet mogen staan.

Het ontbreken van een regelwachter en van ‘keer-om’ aan het eind van modo 2, in combinatie met de aanwezigheid van een beginrust in ‘modo 3’, zijn redenen geweest om ‘modo 3’ als een afzonderlijke compositie te interpreteren. Maar zoals gezegd: er zijn ook argumenten voor het tegendeel aan te voeren. Het belangrijkste argument is wel de behandeling van de C-sectie: in ‘modo 3’ krijgt deze ogenblikkelijk figuraties opgespeld.⁹⁶ Verder lijkt het erop dat Van Eyck in modo 2 zijn best heeft gedaan de figuraties zoveel mogelijk in het lage register te houden. Hiertoe kan hij hebben besloten om het verrassingseffect van de octaving te vergroten. Een dergelijke werkwijze is ook herkenbaar in ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49] en ‘Psalm 116’ [NVE 129].

Een relativerend woord is hier op zijn plaats. Misschien maken we er wel te zeer een modern musicologisch probleem van. De grilligheid van ‘De eerste licke-pot’ lijkt in de eerste plaats veroorzaakt door de ongewone vorm van het thema: drie secties waarvan slechts de derde niet wordt herhaald, terwijl deze derde sectie net zo begint als de tweede. Eén of twee composities: voor Jacob van Eyck, als man van de praktijk, zal het vermoedelijk geen halszaak zijn geweest.

8.5. ‘Stil, stil een reys’: een reconstructie

Hoe slordig en onvolledig de bronnen van Jacob van Eycks muziek soms ook zijn, in vrijwel alle gevallen levert het achterhalen van zijn bedoelingen geen grote problemen op. ‘Stil, stil een reys’ [NVE 15] is een uitzondering. De overlevering is rondit chaotisch te noemen. (vb. 233) In deze paragraaf zal een reconstructie worden gepresenteerd die door veranderde inzichten op diverse punten afwijkt van de versie in de New Vellekoop Edition.

VOORBEELD 233 ‘Stil, stil een reys’ [DFL-I (2^o1649), fol. 18b]

Stil, stil een reys, van J. I A C O B van E Y C K. 18

⁹⁶ In het geval van een tweede reeks variaties op eenzelfde thema is deze gang van zaken overigens niet helemaal ongebruikelijk. Hier zij herinnerd aan de ‘Derde Daphne’ [NVE 61], die – hoewel volgens het schakelprincipe gebouwd – een modo 1 heeft met de vorm AA’B’B’CC’.



‘Stil, stil een reys’ verscheen voor het eerst in *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649), echter omgeven door werken die vijf jaar eerder al in *Euterpe oft Speel-goddinne* waren gepubliceerd. Het ontbreken van een modo-aanduiding en het grote aantal fouten vormen een aanwijzing dat de noten van dit variatiewerk zonder tussenkomst van een redacteur zijn gezet.⁹⁷ Dit maakt aannemelijk dat de notentekst overeenstemt met de versie volgens het manuscript. In zekere zin is dit een geruststelling. Liever een slordige oerbron dan een redacteur die het notenmateriaal naar eigen goeddunken heeft veranderd.

Het werk bestaat uit een thema met één variatie, die een maat meer bezit dan het thema (zonder dat er sprake is van een verlenging van het slot). De titel refereert aan een liedtekst van Jan Starter. Deze verscheen in 1616 voor het eerst in *'t Vermaeck der jeught* van Boudewijn Janse Wellens en werd vijf jaar later opgenomen in Starters eigen *Friesche Lust-hof*.⁹⁸ Beide publicaties geven ‘De nieuwe Laboré’ als wijsaanduiding. In 1621 verstrekte Starter ook de noten. (vb. 234a) Deze bourrée vond haar oorsprong in Frankrijk. Nicolas Vallet noemde de melodie in het eerste deel van zijn luitcollectie *Secret des muses* (1615) ‘Bouree d’avignon’. Michael Praetorius (*Terpsichore*, 1612) en anderen hanteerden eenvoudig de naam ‘La Bourrée’ of verbasteringen hiervan. Adriaen Valerius gebruikte de melodie in zijn *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626) voor het contrafact ‘Hij die tot een Opper-Held, In den Lande sijt gestelt’. (vb. 234b) Gewoonlijk had de melodie het vormschema AAB. We zien dit ook bij Starter en Valerius. In *Der Fluyten Lust-hof* heeft de tweede sectie eveneens een herhalingsteken gekregen, zowel in het thema als in de variatie.

Het thema van ‘Stil, stil een reys’ heeft in *Der Fluyten Lust-hof* een evenwichtige bouw: de eerste sectie beslaat vier maten, de tweede acht. Deze regelmatige periodisering wordt ook aangetroffen bij Valerius en in de meeste andere versies, en is dan ook karakteristiek voor de bourrée als dansvorm. Toch heeft Van Baak Griffioen zich op het standpunt gesteld dat Van Eycks *variatie* een correcte lengte heeft en dat het thema met een maat verlengd zou moeten worden. Zij heeft daartoe een reconstructie ondernomen.⁹⁹ Het lijkt echter geen twijfel dat in Van Eycks variatie een maat te veel staat.

In *Der Fluyten Lust-hof* mag het thema dan de juiste lengte hebben, het betekent niet dat de melodie correct is weergegeven. Op de A-sectie valt niets af te dingen, op de B-sectie des te meer. Er hebben allerlei verschuivingen plaatsgevonden. De laatste drie maten zijn in overeenstemming met die van de variatie, en kunnen als correct worden beschouwd. De problemen doen zich voor in de eerste vijf maten van de B-sectie.

Hier vulde het herhaalde motief van achtste noten f" g" en kwartnoot a" (y in vb. 236) normaliter een maat. Dit is niet alleen zichtbaar bij Valerius (bes" c" d") maar ook in Van Eycks modo 2. Aan de juistheid ervan valt niet te twijfelen. In het thema staan deze herhaalde motieven ook, echter een kwart naar rechts verschoven.

⁹⁷ 8.1.5.

⁹⁸ Omtrent de achtergronden van de melodie, zie Van Baak Griffioen 1991: 331-334.

⁹⁹ Van Baak Griffioen 1991: 332.



VOORBEELD 234 'Stil, stil een reys' / 'La Bourrée' in Nederlandse bundels

a. Jan Starter, *Friesche lust-hof* (1621), p. 27

Stemme: De Nieuwe Laboré.



1 Stil/ stil een reys/ Ghy die het blanke vleys/ En schoonheden van u Goddinnen prijst/ Ghy die u tyd al
 dichtende verlijft/ Op dat ghy u lief-kens min bewijst: Het heeft geen slot/ al wat ghy tot/ u liefstens eer meugt
 houtwen: Want de Koninginne/ die mijn gemoed heeft in 't gebie/ Is 't pupck van alle Houtwen.

2 Geen sneeuw is so klaer Als haer wangetjens/ daer Twee roode rooskens bloeyen staen. Geen Goud is soo geel	Als heur hant kruyfen eel/ 't Welck dagelijc schijnd te groeyen aen. Haer veurhoofd blanck/ Glad/ hoogh en lang/
---	---

D 6 Haer

b. Adriaen Valerius, *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626), p. 146

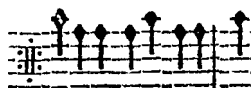
Stem: La Boree.



Hy die tot een Opper-Held In den Lan- de syt gestelt, Syt ghy vol? Ende
 Hoe komt dat u weerdigheyt, Te- gens rechten redenpleyt,
 dol? Of dom of blind? Dat ghy't vint,, Al voor goet,, Wat dat ghy drijft,, Ofte schrijft,, Ofte doet? End' ver-
 siert in u gemoet?

Twee maten verder wordt deze maat een toon lager herhaald (y'). Ook dit komt behalve bij Valerius voor in Van Eycks modo 2. In het thema daarentegen wordt de herhaling van het motief e"fg" niet volledig gerealiseerd, de tweede keer ontbreekt de kwartnoot g". Waarschijnlijk is deze door de notenzetter met opzet overslagen om de metrisch ontspoorde notentekst weer in het gareel te helpen. Wordt deze kwartnoot g" ingevoegd en tellen we terug, dan begint de derde maat van de B-sectie correct, in overeenstemming met de gangbare versies én met modo 2. Voor de eerste twee maten van de B-sectie resteert dan het notenmateriaal dat is weergegeven in muziekvoorbeeld 235.

VOORBEELD 235 'Stil, stil een reys', thema: begin van de tweede sectie





Er staat dus een kwartnoot te veel. In de New Vellekoop Edition hebben we ervoor gekozen de laatste kwartnoot a" te schrappen. Dit is echter niet de goede oplossing. Het motief van kwartnoten f" f" f" a" (x in vb. 236) is eveneens een karakteristiek kenmerk van deze melodie, en dit motief krijgt gewoonlijk een herhaling. (Bij Valerius zijn de eerste drie kwartnoten samengevoegd tot een gepuncteerde halve.) Met andere woorden: in *Der Fluyten Lust-hof* lijkt in het thema een kwartnoot f" te *weinig* te staan. Bij het dicteren van toonherhalingen kon uiteraard gemakkelijk verwarring ontstaan.

Dit houdt in dat voor de eerste twee maten van de B-sectie niet een kwartnoot overschiet, maar een *halve* noot. Dan wordt de situatie plotseling zonneklaar: de halve noot a" moet worden geïnterpreteerd als *seconda volta* ter afsluiting van de eerste sectie. Hiermee krijgt de B-sectie een opmaatkarakter. Ook dit is een karakteristiek van de melodie zoals die destijds bekend was. De notenzetter heeft dit klaarblijkelijk niet begrepen, de B-sectie met de halve noot a" laten beginnen en onverstoord verder geteld. In voorbeeld 236 zijn de oorspronkelijke lezing van het thema en de reconstructie weergegeven.

VOORBEELD 236 'Stil, stil een reys', thema

a. Origineel



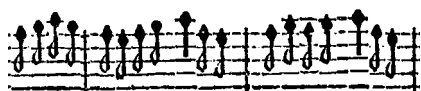
b. Reconstructie



Ook in modo 2 tekenen zich alleen problemen af aan het begin van de tweede sectie. Naar analogie van het thema moet de halve noot a" opnieuw worden geïnterpreteerd als een *seconda volta*. Aangezien in de bron het B-gedeelte als geheel één maat te lang is, betekent het dat nog een halve maat moet worden geschrapt. De vraag is welke noten dienen te sneuvelen. De laatste zes maten lijken te kloppen. Voor de eerste twee maten van de tweede sectie resteert derhalve (althans op het eerste gezicht) het materiaal dat is weergegeven in voorbeeld 237.



VOORBEELD 237 'Stil, stil een reys', modo 2



In de reconstructie van het thema geven deze twee maten beide de kwartnoten f" f" f" a". De kwartnoten a" verschijnen in modo 2 eveneens, echter op de derde tel in plaats van op de vierde. Hoe kan dit worden rechtgezet? In voorbeeld 237 zullen de laatste twee achtste noten geschrapt moeten worden. Tussen de twee kwartnoten a" staan zes achtste noten die een correcte tussenruimte vormen. Van de eerste acht achtste noten zouden er nog twee moeten verdwijnen. Maar hoe waarschijnlijk is het dat het manuscript twee keer twee noten te veel heeft bevat?

Het ligt meer voor de hand de oplossing in foute notenwaarden te zoeken. Met de derde (in de bron: vierde) maat lijkt weinig mis, deze spiegelt zich aan het thema. (vb. 238) De achtste noten f" g" van het thema zijn de eerste keer ongewijzigd gebleven en worden de tweede keer gebroken tot vier zestiende noten f" e" f" g". Maar wenden we de blik naar de maat ervoor, dan zien we aan het eind hiervan de overvloedige achtste noten f" e". Als deze worden veranderd in zestiende noten en de eerste twee achtste noten van de volgende maat ook, dan tekent zich in deze maat een herhaling af, net als in het thema.

VOORBEELD 238 'Stil, stil een reys'

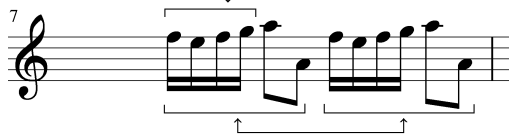
Thema



Modo 2, origineel ↓



Modo 2, reconstr. ↑



Nu moet nog een oplossing worden gezocht voor de eerste acht achtste noten van de tweede sectie. Aangezien in de reconstructie van het thema de eerste maat van de tweede sectie identiek is met de tweede maat, zou men kunnen veronderstellen dat Van Eyck dit principe in modo 2 heeft willen handhaven. Toch is er niets dat hierop wijst. Slechts met kunst- en vliegwerk is de toonopeenvolging f" g" a" g" f" e" f" g" te veranderen en te reduceren tot f" e" f" g" f" g". Zulke ingrijpende vergissingen zijn niet waarschijnlijk.

Dit geeft aanleiding het defect wederom bij verkeerde notenwaarden te zoeken. Ook hier komt de toonvolgorde f" e" f" g" voor. Als deze achtsten eveneens worden veranderd in zestiende noten, hoeven er geen noten te worden geschrapt om alles op zijn plaats te laten vallen. Bovendien ontstaat een coherent geheel, doordat het motief van vier zestiende noten kort erna twee keer terugkeert. Het moge duidelijk zijn dat



zich meer oplossingen aandienen. Men kan er ook voor kiezen de eerste vier achtsten (f" g" a" g") in zestiende noten te veranderen, wat de analogie met de volgende maat verstevigt. De kwartnoot a" wordt dan immers beide keren bereikt via achtste noten f" g".

De enige vraag die resteert, is hoe met het herhalingsteken aan het slot moet worden omgegaan. Modo 2 eindigt met een dalende toonladder die uitmondt op een halve noot d'. Wordt de tweede sectie herhaald, dan zou de halve noot a" opnieuw moeten klinken. Dit blijkt onmogelijk. We zagen reeds dat de melodie van 'Stil, stil een reys' bekend stond met het vormschema AAB. Waarschijnlijk zijn in *Der Fluyten Lust-hof* de herhalingstekens aan het eind van het thema en van modo 2 uit gewoonte geplaatst, en beantwoorden zij niet aan Van Eycks bedoelingen. De reconstructie van modo 2 op basis van de bovengenoemde bevindingen is weergegeven in voorbeeld 239.

VOORBEELD 239 'Stil, stil een reys': een reconstructie van modo 2

Modo 2

8.6. Duetten van Jacob van Eyck?

8.6.1. Vraagstelling

Toen Paulus Matthijsz in 1649 het eerste deel van *Der Fluyten Lust-hof* publiceerde als tweede druk van *Euterpe oft Speel-goddinne*, 'verbetert en vermeerdert, door den Autheur', bevonden zich tussen de toegevoegde werken vijf duetcomposities, als groep gedrukt op de folio's 92a-96b. Het zijn achtereenvolgens 'Phylis schoon Herderinne' [NVE 81], 'Engels liedt' [82], 'More palatino' [83], 'Amarilli mia bella' [84] en 'Prins Robbert Masco' [85]. Elk werk neemt twee tegenover elkaar gelegen bladzijden in beslag, waarbij de linkerpagina de 'eerste boven-zangh' bevat en de rechter de 'tweede boven-zangh'. Paulus Matthijsz heeft ze op de titelpagina geafficheerd als 'verscheyden stukken om met 2 Boven-zangen te gebruiken'.

Hoewel meerstemmige muziek officieel niet tot het onderzoeksterrein behoort, wordt voor deze werken een uitzondering gemaakt, omdat ze zijn gebaseerd op eenstemmige variatiewerken die elders in het eerste deel van de *Lust-hof* voorkomen (en in vier van



de vijf gevallen al in *Euterpe* waren verschenen). Hierin ligt een uitnodiging te onderzoeken hoe authentiek de duetten zijn: kan Jacob van Eyck als arrangeur van eigen muziek worden aangemerkt, of heeft een ander zich met zijn werk bemoeid?

Door middel van een kritische analyse zullen we trachten een antwoord te vinden op die vraag. Hierbij mag niet worden voorbijgegaan aan een anonieme duetbewerking die al was verschenen in *Der Goden Fluit-hemel*, de verzamelbundel uit 1644: in de tweestemmige ‘Comagain’ is de bovenstem identiek met Van Eycks modo 2 zoals die terzelfder tijd in *Euterpe oft Speel-goddinne* werd gedrukt. In Tabel 9 zijn de duetten in hun oorspronkelijke volgorde weergegeven, met de locatie van het eenstemmige origineel (slechts weergegeven is de vroegste bron, met de bijbehorende foliëring van de *gehele* compositie).

TABEL 9 Duetbewerkingen

NVE	Titel	Bron:	Eenstemmig origineel (fol.)	Bewerkt is:
--	Comagain (anon.)	DGF (1644)	Eut (1644) (37a-39b)	Modo 2
81	Philis schoon Herderinne	DFL-I (² 1649)	Eut (1644) (35a-36b)	Thema & Modo 2
82	Engels Liedt	DFL-I (² 1649)	Eut (1644) ('44')	Thema
83	More palatino ^a	DFL-I (² 1649)	Eut (1644) (36b)	Thema & Modo 2
84	Amarilli mia bella	DFL-I (² 1649)	Eut (1644) (41a-42a)	Thema & Modo 2
85	Prins Robbert Masco	DFL-I (² 1649)	DFL-I(² 1649) (89b-90a)	Thema & Modo 2

^a De eenstemmige versie heet ‘Vande Lombart’ [NVE 32]

8.6.2. ‘Comagain’

Omwille van de chronologie richten we de blik eerst op de anoniem overgeleverde duetbewerking van ‘Comagain’ die in 1644 in *Der Goden Fluit-hemel* (fol. 11ab) is verschenen. Deze onderscheidt zich van de latere bewerkingen uit *Der Fluyten Lust-hof* doordat het thema achterwege blijft. Gearrangeerd is slechts Van Eycks modo 2, zijnde de eerste van vier variaties. Het thema is het lied ‘Come again sweet love doth now invite’ uit John Dowlands *First booke of songes or ayres* (1597). Het zal geen toeval zijn dat uitgerekend deze variatie voor een tweestemmige adaptatie



werd gekozen, aangezien het B-gedeelte van Dowlands meerstemmige origineel uitgaat van imitatie tussen de melodiestem en de luitbegeleiding. Van Eyck vertaalde dit principe in modo 3 en 4 naar een lineair vraag- en antwoordspel dat meerstemmigheid suggereert. In modo 2 paste hij dit nog niet toe, zodat deze variatie bij uitstek geschikt was tot een duet te worden omgevormd, met gebruikmaking van de middelen die Van Eyck in de volgende variaties hanteerde. De tweestemmige bewerking vertoont een opvallende overeenkomst met de eenstemmige modo 4. (vb. 240) Afgezien van deze triviaal behandelde passages is Van Eycks modo 2 op een weinig originele manier bewerkt tot een eenvoudige noot-tegen-nootzetting.

VOORBEELD 240 'Comagain'

Van Eyck, thema



Van Eyck, modo 2



Van Eyck, modo 4



Duetbewerking [DGF]



Het duet lijkt een andere visie op de vorm te verraden. De bewerker schikte zich naar Dowlands origineel, dat ABB als schema heeft. In *Euterpe* en *Der Fluyten Lust-hof* wordt ook het A-gedeelte herhaald. Eerder in dit hoofdstuk hebben we echter laten zien dat hieraan vermoedelijk een redactionele ingreep ten grondslag heeft gelegen.¹⁰⁰ Belangrijker is de observatie dat in de duetbewerking de overgang van de eerste naar de tweede sectie is aangepast. (vb. 241) De gepuncteerde halve noot d" van maat 10 is omspeeld, de kwartnoot e" wordt een halve maat uitgesteld. Hier wordt de indruk gewekt dat de bewerker is begonnen een onderstem te schrijven bij Van Eycks variatie, en pas in een volgend stadium heeft besloten de bovenstem te veranderen ten behoeve van de puls. In maat 10 vormen de kwartnoten b'c" van de onderstem immers parallele tertsen met de d"e" van het eenstemmige origineel. In de duetversie conflicteert de c" van de onderstem met de d" van de bovenstem.

¹⁰⁰ 8.1.10.

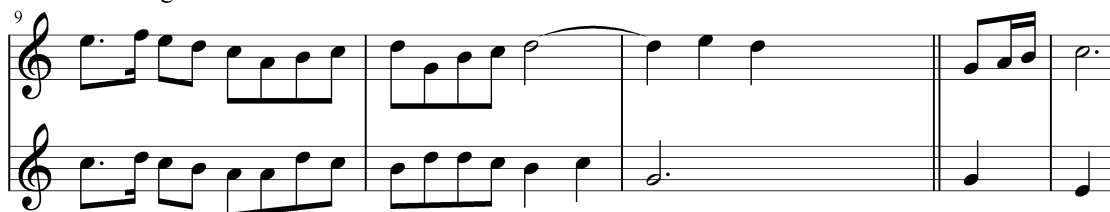


VOORBEELD 241 'Comagain'

Van Eyck, modo 2



Duetbewerking



Voor de bewerking werd materiaal gebruikt dat nog niet eerder was gedrukt, *Der Goden Fluit-hemel* en *Euterpe* verschenen immers op hetzelfde moment. Dit geeft aanleiding de identiteit van de bewerker te zoeken in de omgeving van de direct betrokkenen, dat wil zeggen de componist Jacob van Eyck zelf of de uitgever/redacteur/musicus Paulus Matthijsz, die al over de inhoud van *Euterpe* beschikte voordat deze was gedrukt.

8.6.3. 'Philis schoon Herderinne'

'Philis schoon Herderinne, met 2. door J. JACOB van EYCK' [NVE 81], de eerste duetcompositie uit *Der Fluyten Lust-hof I* (1649), kan door iedere tijdgenoot zijn geschreven aangezien het eenstemmige voorbeeld – 'Philis schoone Harderinne' [NVE 31] – al vijf jaar eerder in druk was verschenen. De bewerker heeft het duet gebaseerd op het thema en modo 2. Van Eycks modo 2 is echter niet ongewijzigd overgenomen. Deze variatie lijkt op het eerste gezicht een thema met gefigureerde reprises. Dit geldt echter alleen voor het B-gedeelte van de melodie. In de A-sectie zijn de eerste vier maten zonder figuratie weergegeven maar de volgende vier maten met.¹⁰¹ In de tweestemmige bewerking is dit veranderd en blijft de gehele A-sectie aanvankelijk in ongeornamenteerde staat.

Dit is niet de belangrijkste verandering. Ingrijpender is de wijziging die het thema aan het eind heeft ondergaan: er is een hele maat toegevoegd, bestaande uit de tonica d". (vb. 242; zie ook vb. 300 op p. 513) De toegevoegde noot kan worden verklaard uit een niet geheel onbegrijpelijke onvrede met Van Eycks afsluiting, waar de slotmaat begint met de leidtoon cis" en de tonica niet eerder wordt bereikt dan op de onbeklemtoonde derde tel. Van Eyck neemt met zijn versie een uitzonderingspositie in: de versies die destijds gangbaar waren, lieten het thema eindigen met een hele maat d".¹⁰²

¹⁰¹ Zie ook 4.5.4.4.

¹⁰² In 10.5 zal hierop nader worden ingegaan, als een merkwaardig variatiewerk op deze melodie ('Je ne puis eviter', naar de oorspronkelijke *air de cour*) ter sprake komt met bijdragen van Pieter de Vois, Steven van Eyck en 'J. van Eyck'.



VOORBEELD 242 'Philis schoone Harderinne' / 'Philis schoon Herderinne, met 2'

Van Eyck, modo 2



Duetbewerking

In de duetversie is dus opnieuw sprake van een veranderde kijk op het eenstemmige origineel, deze keer ingrijpender dan in 'Comagain'. Dit maakt het zeer onwaarschijnlijk dat Van Eyck zelf de bewerker is geweest. Dat hij de duetversie niet zelf heeft gemaakt, wordt bevestigd door de wijze waarop de meerstemmigheid is gerealiseerd. De bewerker heeft een tweede stem geschreven waarin beide secties worden herhaald. Het vormschema van de tweestemmige modo 1 kan derhalve worden weergegeven als

Eerste bovenzang: A A' B B'

Tweede bovenzang: Y Y Z Z

Dit betekent dat de noten van de tweede stem zowel bij het thema als de variatie zouden moeten passen. Had Van Eyck de bewerking gemaakt, dan had hij zonder twijfel de variatie als uitgangspunt genomen voor het creëren van een tegenstem, in de wetenschap dat variaties doorgaans meer harmonische fixatie (tertssprongen etc.) in zich dragen dan het thema zelf. De bewerker deed dit echter niet. Doordat hij van het thema is uitgegaan, komen de variatie en de tegenstem geregeld met elkaar in conflict. De strijdigheid treedt helder naar voren als de maten 5 en 17 worden vergeleken met hun gefigureerde parallelmaten 13 en 28. (vb. 243)

VOORBEELD 243 'Philis schoon Herderinne, met 2', [modo 1]

Het duet heeft ook een modo 2, waarin het ongeornamenteerde thema verschijnt met een doorgecomponeerde variatie in de onderstem. In deze doorgecomponeerde tegenstem is de eerste verschijning van beide secties vrijwel identiek met de tweede



bovenzang uit modo 1. Enige uitzondering is maat 6.¹⁰³ De tweede verschijning is duidelijk herkenbaar als variatie op de eerste, zodat het vormschema van modo 2 als volgt is weer te geven:

Eerste bovenzang:	A	A	B	B
Tweede bovenzang:	Y	Y'	Z	Z'

In modo 2 van het duet is bij de weergave van het ongefigureerde thema onopgemerkt gebleven dat de A-sectie verschillende afsluitingen kende voor *prima* en *seconda volta*. (vb. 244a; zie ook vb. 302, p. 517) In Nederlandse liedboekjes uit die tijd werd het verschil wel vaker genegeerd.¹⁰⁴ In Van Eycks eenstemmige thema en variaties beweegt de A-sectie zich aanvankelijk naar f', in de herhaling naar f'', in overeenstemming met de oorspronkelijke Franse *air de cour*. Toch is niet met volledige zekerheid te zeggen dat het negeren van het verschil tussen *prima* en *seconda volta* voor rekening komt van de bewerker. Het kan ook een zetter zijn geweest die het zich gemakkelijk heeft gemaakt. Uit de tegenstem zou men kunnen opmaken dat de bewerker zich van een afwijkende *seconda volta* bewust is geweest. De tegenstem past namelijk beter bij de *seconda volta* dan bij de *prima volta*. (vb. 244b) Dit kan echter ook op toeval berusten. De combinatie met de *prima volta* is strikt genomen niet problematisch.

VOORBEELD 244 'Philis schoon Herderinne, met 2', modo 2, mm. 13-16: a. origineel; b. na 'correctie', rekening houdend met een verschil tussen *prima* en *seconda volta*.

De tweede bovenzang van modo 2 vertoont kenmerken die er sterk op wijzen dat Paulus Matthijsz de bewerker is geweest. De verdenking is gebaseerd op de maten 32 en 34, in relatie tot hun parallele maten 21 en 23. (vb. 245) In maat 21 treden de tonen d', e' en f' op. In de reprise wordt deze maat getransformeerd tot een herhaald motief van achtste noten d'e'f'. Het procédé herhaalt zich twee maten later. In hoofdstuk 10 zal blijken dat deze manier van figureren karakteristiek is voor Paulus Matthijsz.¹⁰⁵ Deze specifieke transformatietechniek wordt bijvoorbeeld twee keer aangetroffen in zijn 'Courante Monsieur'.

¹⁰³ Op dit punt lijkt de bewerker in modo 1 toch zijn best te hebben gedaan om de variatie en de tegenstem kloppend te krijgen. Had hij in maat 6 van modo 1 gekozen voor de lezing van modo 2 (kwartnoot g', achtste noten d'e', kwartnoot f'), dan had dit in maat 14 van modo 1 parallele octaven opgeleverd.

¹⁰⁴ Zie bijvoorbeeld het contrafact 'Sa, sa myn Harders riet' in 't Amsteldams minne-beeckje (1658), in facsimile afgebeeld in Wind 1993: 108 (afb. 3).

¹⁰⁵ 10.1.2 en 10.6.



VOORBEELD 245 'Philis schoon Herderinne, met 2', modo 2

8.6.4. 'Engels liedt'

'Engels liedt, met 2. door J.J. van Eyck', staat in vette letters gedrukt boven de eerste bovenzang op folio 93a. Gevreesd moet worden dat Van Eyck geen enkele bemoeienis met dit duet [NVE 82] heeft gehad, zelfs variatienoten van zijn hand zijn er niet aan te pas gekomen. Hier is slechts sprake van een thema dat van een tegenstem met basfunctie is voorzien.

Wederom kan worden vastgesteld dat het thema fundamenteel anders is behandeld dan in de originele eenstemmige versie [NVE 38]: in het duet verschijnt bij maat 12 (in de tweede bovenzang twee maten later) de aanwijzing 'Nu rasse Maet'. Niets in Van Eycks solovariaties duidt erop dat hier een versnelling moet plaatsvinden: in modo 3 blijft de componist vanaf maat 12 onverstoort zestiende noten schrijven. Aangezien de melodie uit geen andere bron bekend is, kan niet worden nagegaan in hoeverre de versnelling gangbaar was.¹⁰⁶

In de duetversie is het ritme van maat 3 veranderd ten opzichte van het eenstemmige origineel. Het lijkt er sterk op dat de eenstemmige versie fout is en door de bewerker is gecorrigeerd. De alternatieve lezing stemt namelijk meer overeen met Van Eycks solovariaties. (vb. 246) Misschien was de bewerker zelf bekend met de melodie of is hij van een bestaande bas uitgegaan.

VOORBEELD 246 'Engels Lied' [NVE 38] / 'Engels liedt, met 2' [NVE 82]

¹⁰⁶ Van Baak Griffioen 1991: 173. De auteur vergiste zich toen zij schreef: 'Like the other duets, the top line of Modo 2 is taken from the solo variation on 'Engels Lied'.' Er is geen modo 2.



8.6.5. ‘More palatino’

In het duet ‘More palatino’ [NVE 83] is het in de eerste plaats de titel die duidt op een andere hand: in het eenstemmige origineel van Van Eyck heet de melodie ‘Vande Lombart’ [NVE 32]. De bewerker koos eenvoudig voor de titel die destijds het meest gangbaar was.¹⁰⁷ Van Eycks origineel bestaat uit een thema met modo 2. In de bewerking werden deze samengesmeed tot een thema met gefigureerde herhalingen. Opnieuw is de tegenstem beter bruikbaar voor het thema dan voor de variatie. Een storende oneffenheid doet zich voor in maat 19, waar een b' tegen een bes' klinkt. (vb. 247)

VOORBEELD 247 ‘More palatino, met 2’, [modo 1]

Net als ‘Phylis schoon Herderinne, met 2’ heeft dit duet een modo 2 waarin het ongefingureerde thema als bovenstem fungeert. Deze is voorzien van een ‘lopende bas’, een tegenstem die wordt gedomineerd door een beweging in achtste noten. Deze keer zijn de eerste verschijningen van de twee herhaalde secties echter niet afkomstig uit modo 1, noch een variatie hierop. Er is sprake van vers materiaal, dat van herhalingstekens is voorzien. Het vormschema van het duet is derhalve:

	Modo 1:				Modo 2:			
Eerste bovenzang:	A	A'	B	B'	A	A	B	B
Tweede bovenzang:	W	W	X	X	Y	Y	Z	Z

8.6.6. ‘Amarilli mia bella’

‘Amarilli mia bella, met 2’ [NVE 84] is gebaseerd op Van Eycks eerste ‘Amarilli mia bella’ [NVE 36]. Het thema en de originele modo 2 zijn samengevoegd tot een thema met gefigureerde herhalingen, waaraan een eenvoudige ‘bas’ is gehangen die zowel voor het thema als de variatie geldt. Een tweede modo met variatie in de onderstem ontbreekt.

Van Baak Griffioen merkt terecht op dat dit ‘the best of the five duets included in *Der Fluyten Lust-hof*’ is.¹⁰⁸ Dit is te danken aan een samenloop van omstandigheden. Van

¹⁰⁷ Van Eycks titel is verder alleen bekend uit de collectie *Oude en nieuwe Hollandse boeren lietjes en contredansen* van ruim een halve eeuw later, waar de melodie ‘de Lommert’ wordt genoemd (nr. 132). Zie Van Baak Griffioen 1991: 220-225. Van Baak Griffioen heeft bij de alfabetische rangschikking van de werken uit *Der Fluyten Lust-hof* voorrang gegeven aan de titel ‘More palatino’, wat een twijfelachtige keuze is.

¹⁰⁸ Van Baak Griffioen 1991: 91.



Eycks eenstemmige modo 2 maakt in harmonisch opzicht weinig bokkensprongen en hetzelfde kan worden gezegd van de eenvoudige tegenstem, die vrijwel identiek is met de bas van de zesstemmige anonieme ‘Amarilli mia bella’ die in 1601 door Phalèse te Antwerpen was gedrukt in de bundel *Ghirlanda di madrigali*. In 1644 werd deze baslijn ook gebruikt voor een anonieme vierstemmige zetting in een door Paulus Matthijsz (!) gedrukte uitgave van het *Livre septième*.¹⁰⁹

Jacob van Eycks auteurschap kan ook nu worden uitgesloten. De bewerker heeft het slot van de eerste sectie veranderd, in de vierde maat van de tweede sectie is een halve maat geschrapt. (vb. 248) Dit laatste heeft de bewerker goedge maakt door aan het slot een halve maat toe te voegen, waardoor de slotnoot keurig op de eerste tel van de maat begint.

VOORBEELD 248 ‘Amarilli mia bella’

Van Eyck, thema



Duetversie

8.6.7. ‘Prins Robbert Masco’

Van Eycks eenstemmige variaties op ‘Prins Robberts Masco’ [NVE 79] verschenen voor het eerst in 1649, oftewel gelijktijdig met de duetversie [NVE 85]. Dit betekent dat de bewerker moet worden gezocht in de directe omgeving van Jacob van Eyck of Paulus Matthijsz, zoals in 1644 het geval was bij ‘Comagain’.

Inhoudelijk doet zich een wezenlijk verschil voor. Hier is geen sprake van een originele modo 2 die van een tegenstem is voorzien. De bewerker heeft deze keer Van Eycks modo 2 grondig omgewerkt. Het ritme bleef echter goeddeels gehandhaafd, wat aantoont dat er wel een relatie heeft bestaan tussen beide versies. (vb. 249) Van Eycks variatiewerk had geen mol aan de sleutel, wat in de bovenstem van het duet zo is gebleven. In de onderstem werd echter een mol aan de sleutel toegevoegd.

De bewerker is klaarblijkelijk weer begonnen een tegenstem bij het thema te componeren. Toen vervolgens bleek dat deze niet bij de sterk harmonisch gefixeerde variatie paste, heeft hij de figuraties van de Utrechtse meester veranderd, gladgestreken, in overeenstemming gebracht met zijn eigen noten.

¹⁰⁹ Zie 4.4.6.



VOORBEELD 249 'Prins Robbert[s] Masco'

Van Eyck, modo 2



Duetversie, modo 1

Wat de vorm betreft komt dit duet overeen met 'Phylis schoon Herderinne': thema en modo 2 zijn eerst samengevoegd en van een tegenstem voorzien die voor thema en variatie gelijk is. Vervolgens gaat het ongefigureerde thema in een modo 2 vergezeld van een doorgecomponeerde tegenstem, waarvan de eerste verschijningen teruggrijpen op modo 1 en de tweede verschijningen een variaties hierop zijn.¹¹⁰ Het schema is:

	Modo 1:				Modo 2:			
Eerste bovenzang:	A	A'	B	B'	A	A	B	B
Tweede bovenzang:	Y	Y	Z	Z	Y	Y'	Z	Z'

Nu alle duetten zijn besproken, is het tijd om de balans op te maken.

8.6.8. Paulus Matthijsz, duettensmid

Uit de analyses blijkt dat er te veel aan Van Eycks eenstemmige modellen is veranderd om hem als auteur van de duetten uit *Der Fluyten Lust-hof I* (1649) te kunnen aanmerken. Ditzelfde geldt voor de anonieme 'Comagain' uit *Der Goden Fluit-hemel* (1644). Door de eigenzinnige en weinig piëteitvolle manier waarop met Van Eycks werk is omgesprongen en vanwege de parallellen die in de werkwijze herkenbaar zijn, moet achter de bewerkingen één persoon worden gezocht. De vinger wijst ondubbelzinnig in de richting van Paulus Matthijsz. Hij was behalve uitgever ook musicus en componist, en een bindende factor tussen de twee uitgaven van 1644 en 1649 waarin de duetbewerkingen voorkomen.

Als uitgever was Matthijsz ongetwijfeld een van de weinigen die vóór het verschijnen van de combinatie *Euterpe / Fluit-hemel* in 1644 al over Van Eycks 'Comagain' konden beschikken, en in 1649 voor de publicatie van *Der Fluyten Lust-hof I* over 'Prins Robberts Masco'. Bovendien had hij belangen: als redacteur van de *Fluit-hemel*

¹¹⁰ In de eerste en tweede bovenzang treden kleine verschillen op tussen de maten 11-12 van modo 1 en van modo 2.



zat hij om repertoire verlegen. Als uitgever zag hij zich in 1649 voor de opgave gesteld een gedeelte van de oplage van *Der Fluyten Lust-hof I* en *'t Uitnemend Kabinet II* in combinatie te verkopen, terwijl het sterk heterogene uitgaven betrof: Van Eyck componeerde eenstemmige muziek, het *Kabinet* bevatte overwegend ensemble-repertoire. 'Verscheyden stukken om met 2 Boven-zangen te gebruiken' zullen *Der Fluyten Lust-hof* aanlokkelijker hebben gemaakt voor degenen wier belangstelling primair naar de ensemblemuziek van het *Kabinet* uitging.¹¹¹

In één geval is op stilistische gronden een bevestiging gevonden dat Paulus Matthijsz verantwoordelijk is geweest voor de duetten: in modo 2 van 'Phylis schoon Herderinne, met 2' [NVE 81] wordt de tweede bovenzang in de maten 32 en 34 gebroken op een wijze die karakteristiek voor hem is.

In hoofdstuk 10 zullen nog meer voorbeelden passeren van een Paulus Matthijsz die eenstemmige composities tot meerstemmige heeft willen omvormen: eenstemmige variatiewerken van Jacob van Noordt zijn geleidelijk aan een bas vastgeklonken geraakt.¹¹² Er zijn ook andere aanwijzingen dat Matthijsz een bovengemiddelde preoccupatie met duetten heeft gehad. In *Der Goden Fluit-hemel* staan een tweestemmige 'Allemande' en een dito 'Simphonie' van zijn hand.¹¹³ In de tweede sectie van de 'Allemande' komt vijf keer achter elkaar een *figura suspirans* voor. Dit fragment leent zich bij uitstek voor een contrapuntische behandeling. Matthijsz beperkte zich echter aanvankelijk tot een eenvoudige noot-tegen-nootzetting. Interessant is dat de 'Allemande' vijf jaar later in *'t Uitnemend Kabinet II* zou terugkeren, dan met een volledig veranderde, contrapuntische tweede bovenzang, inclusief het voor de hand liggende vraag- en antwoordspel wanneer de *figura suspirans* haar intrede doet.¹¹⁴ Matthijsz boekte vooruitgang als componist van duetten.

Interessant is ook een tweestemmig variatiewerk op een 'Courante', dat in *Der Goden Fluit-hemel* verscheen en later terugkeerde in het tweede deel van *'t Uitnemend Kabinet*.¹¹⁵ Afgezien van de tweestemmige 'Comagain' is dit het enige werk in de verzamelbundels waar de variatievorm en meerstemmigheid samengaan. Het betreft een modo 1 gevolgd door een congruente modo 2. De auteur wordt aangeduid als 'v.H.'. Er is een duidelijke aanwijzing dat Paulus Matthijsz het werk heeft gemaakt. De karakteristieke manier van breken waarbij drie kwartnoten uit het thema worden versneld en vervolgens tot de herhaling van een uit achtste noten bestaand drietoonsmotief leiden, komt hier voor in maat 8 van de bovenstem van modo 2. (vb. 250) In Matthijsz' eenstemmige 'Courante Monsieur' worden de kwartnoten f"d"e" omgebogen tot twee keer een dalend motief van achtste noten f"e"d" (zie vb. 256, p. 454). In de tweestemmige 'Courante' gebeurt iets soortgelijks: de kwartnoten d"e"c" veranderen in twee keer een stijgend motief van achtste noten c"d"e".

Dat de uitgever 'v.H.' als auteur noemt, is eenvoudig te verklaren. Er staan diverse anonieme werken in *Der Goden Fluit-hemel* die aan Matthijsz kunnen worden toegeschreven. Waarschijnlijk heeft hij er niet voor willen uitkomen dat zijn aandeel in de bundel aanzienlijk is geweest. 'v.H.' zal hebben gestaan voor 'van Harderwijk', het stadje waar Paulus Matthijsz werd geboren.

¹¹¹ Zie ook 9.5.

¹¹² 10.2.2.

¹¹³ Folio's 8ab; ed. Rasch, II, nrs. 15a, 16.

¹¹⁴ Ed. Rasch, II, nr. 15b.

¹¹⁵ *Der Goden Fluit-hemel*, fol. 5ab; ed. Rasch, II, nr. 10.



VOORBEELD 250 'v.H.', 'Courante' [DGF, fol. 5ab]

Modo 1
8

Modo 2
8

We keren terug naar de duetten uit *Der Fluyten Lust-hof I* en merken ten slotte op dat de keuze van het bewerkte materiaal mede bibliografisch bepaald lijkt. Van Eycks 'Philis schoone Harderinne' en 'Vande Lombart' zijn in de *Lust-hof* opeenvolgende composities (folio's 37a-38b respectievelijk 38b), afkomstig uit hetzelfde katern. 'Amarilli mia bella' en 'Engels Lied' staan in het volgende katern, slechts van elkaar gescheiden door 'Lus de mi alma'. 'Prins Robberts Masco' ten slotte staat op de bladzijden die voorafgaan aan de katernen waarin de duetten verschenen. Zo ontstaat de indruk dat de uitgever nu en dan een vel van de drukpers heeft genomen en aan het bewerken is gegaan, teneinde zo de laatste twee katernen met een serie duetten te kunnen 'verrijken'.

Paulus Matthijsz, hij is ontmaskerd als een 'duettensmid'. En Jacob van Eyck? Hij zal er misschien toestemming voor hebben gegeven, maar inhoudelijk heeft hij er zonder twijfel geen enkele bemoeienis mee gehad. Hij is en blijft een componist van solorepertoire. Voor het suggereren van meerstemmigheid had hij aan één enkele stem voldoende.