

# 7

## Overige werken

### 7.1. Het repertoire

Naast de meer dan honderd variatiewerken bevat *Der Fluyten Lust-hof* nog enkele andere composities. Dit repertoire bestaat uit twee preludia, drie fantasia's en een 'Batali'.<sup>1</sup> Hoewel hun aantal verhoudingsgewijs gering is, kan het belang van met name de preludia en fantasia's groot worden genoemd. In zijn variatiewerken was Van Eyck sterk gebonden aan het thema, dat hij figureerde volgens een kunst waarover iedere professionele musicus van zijn tijd geacht werd te beschikken. In de overige werken daarentegen is Van Eyck schepper van werken die niet op preëxistent materiaal zijn gebaseerd. Het is reden genoeg deze composities een gedetailleerde bespreking te gunnen. De 'Batali' neemt een tussenpositie in, omdat strijdmuziek gepaard ging met allerlei traditionele formules. Zo bevat dit werk een versie van het 'Wilhelmus'.

### 7.2. Preludia

In *Der Fluyten Lust-hof* zijn twee preludia overgeleverd. Het is geen toeval: ze markeren het begin van beide delen. Dit geeft direct aan dat de benaming letterlijk moet worden opgevat. Het zijn voor-spelen, stukken die aan andere voorafgaan. Het openingswerk van *Euterpe I / Der Fluyten Lust-hof I* heet 'Preludium of Voorspel' [NVE 1]. Boven de opening van *Der Fluyten Lust-hof II* staat 'Præludium' [NVE 89]. De term preludium reflecteerde halverwege de zeventiende eeuw meer een functie dan dat zij verwees naar een herkenbare muzikale vorm. Die functie kon van velerlei aard zijn. Preludia konden bedoeld zijn om de toon van de erop volgende hoofdcompositie

---

<sup>1</sup> De preludia en fantasia's zullen in dit hoofdstuk worden aangeduid aan de hand van hun originele titels, die dusdanig verschillen dat verwarring uitgesloten is: 'Preludium of Voorspel' [NVE 1], 'Præludium' [NVE 89], 'Fantasia & Echo' [NVE 16], 'Phantasia' [NVE 90] en 'Fantasia' [NVE 145].



aan te geven (*intonatio*), om de aandacht van de luisteraar te richten, of om te controleren of het instrument zich in goede conditie bevond. Dit sloot echter niet uit dat een preludium een in zichzelf afgeronde compositie kon zijn. Wat dit laatste betreft spreekt Michael Praetorius ‘von den *Præludivs* vor sich selbst: Als da sind, Phantasien, Fugen, Symphonien und Sonaten.’<sup>2</sup>

Er zijn twee kenmerken die de preludia van Jacob van Eyck met elkaar verbinden. Ten eerste zijn ze kort: de eerste beslaat achttien maten, de tweede zelfs niet meer dan negen. Ten tweede dragen ze een verkennend, sequensmatig karakter. Beide lijken bedoeld om de vingers los te spelen, de adem op orde te brengen en de conditie van het instrument te testen.

Het improviseren van een kort preludium voordat het ‘echte’ spelen een aanvang neemt, is van alle tijden, de zeventiende eeuw inclusief. ‘A good musician always preludes before a tune’, schreef John Dryden in zijn toneelstuk *The Kind Keeper; or Mr. Limberham* (1678).<sup>3</sup> Een uitgebreide beschrijving van de praktijk geeft Thomas Mace in zijn *Musick’s Monument* (1676):

The *Prælude* is commonly a *Piece of Confused-wild-shapeless-kind of Intricate-Play*, (as most use It) in which no perfect *Form, Shape, or Uniformity* can be perceived; but a *Random-Business, Pottering and Grooping*, up and down, from one *Stop, or Key*, to another; And generally, so performed, to make *Tryal*, whether the *Instrument* be well in *Tune*, or not; by which doing, after they have *Complaeted Their Tuning*, They will (if They be *Masters*) fall into some kind of *Voluntary, or Fansical Play*, more *Intelligible*; which (if He be a *Master, Able*) is a way, whereby He may more *Fully, and Plainly* shew *His Excellency, and Ability*, than by any other kind of undertaking; and has an *unlimited, and unbounded Liberty*; In which, he may make use of the *Forms, and Shapes of all the rest*.<sup>4</sup>

Mace’s uitspraak over het stemmen van instrumenten is uiteraard niet op een blaasinstrument als de handfluit van toepassing. De vroegste beschrijving van een geïmproviseerde prelude voor een blaasinstrument dateert uit 1766 en stamt van Lewis Granom, een fluitist en trompettist uit Londen:

Before [the pupil] begins to play a piece of music, he should run over a few notes in the mode (or tone) in which such music is composed, in order to prepare the ear for that which is to follow: [and this creates pieces] called preludes, [which] are irregular pieces of music, depending on the fancy of the performer; [but] though they are deemed irregular, they must be methodical, according to the laws of [music].<sup>5</sup>

Jacob van Eyck lijkt met name in zijn ‘Preludium of Voorspel’ het nuttige met het muzikaal aangename te hebben willen verenigen: de uitbundige aanhef stijgt uit boven pure functionaliteit en plichtmatigheid. Worden in de eerste twee maten de groepjes van omspelande zestienden weggehaald, dan lijkt het een mineurversie van de triomfantelijke aanhef tot Claudio Monteverdi’s *L’Orfeo* en *Vespro della Beata Vergine*, een fanfare die mogelijk verband heeft gehouden met het hof van de Gonzaga’s in Mantua. (vb. 161) Na dit met-de-deur-in-huis-vallen verkent Van Eyck in maat 3 het lage register. De maten 4-6 bieden lineaire wervelingen in zestienden, van hoog (bes") tot laag (d'). Maat 7 is de afsluiting van een eerste sectie.

<sup>2</sup> Praetorius 1619: III, 21.

<sup>3</sup> Geciteerd in de inleiding tot Mather & Lasocki, *The art of preluding*.

<sup>4</sup> Mace 1676: 128-129.

<sup>5</sup> Geciteerd in de inleiding tot Mather & Lasocki, *The art of preluding*.

## VOORBEELD 161

Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, begin van de openingsfanfare (clarino)

Van Eyck, 'Preludium oft Voorspel', begin



Ondanks de beknoptheid van dit preludium valt de duidelijke geleiding op. Na de eerste sectie volgen er nog twee (mm. 8-11, 12-18). Alle drie secties beginnen met een a" en eindigen op de toon d". In de lengtes is een symmetrie te ontdekken, de secties zijn respectievelijk zeven, vier en zeven maten lang. De derde sectie kan eventueel nog in tweeën worden gedeeld (mm. 12-14 respectievelijk 15-18).

In de beginnende a" is telkens het startpunt van een dalende secundegang te herkennen, die zich op verschillende manieren en in verschillende proporties voltrekt. (vb. 162) Van Eyck beproeft technieken die ook in zijn variatiewerken een rol spelen: in de maten 8-9 het toonladderscheppen, in de maten 12-13 (14) de gebroken drieklank in combinatie met octaafecho's.

## VOORBEELD 162 'Preludium of Voorspel'

Musical notation for Van Eyck's 'Preludium of Voorspel', showing measures 1-15. The notation is spread across four staves. The first staff shows measures 1-4. The second staff starts at measure 8 and shows measures 8-11. The third staff starts at measure 12 and shows measures 12-14. The fourth staff starts at measure 15 and shows measures 15-18, with the word 'etc.' written above it. Circled notes in the first three staves indicate the beginning of descending second intervals.

De dalende secundegang wordt aanvankelijk steeds korter. Reikt zij in de eerste sectie nog van a" tot cis", in de tweede sectie is dit van a" tot d", daarna tot f" (of, strikt genomen, zelfs niet verder dan g"). Met maat 15 begint een apotheose. In snelle toonladderfiguur, dalend en stijgend, wordt vrijwel de gehele omvang van de handfluit



bestreken. Als geheel wekt dit methodisch opgezette preludium de suggestie een voorbereiding te zijn op hetgeen in de variatiewerken komen gaat.

Zo triomfantelijk als het eerste preludium begint, zo terloops lijkt het tweede [NVE 89] van start te gaan. Hierbij moet echter worden aangetekend dat in de originele bronnen een en ander is misgegaan in de weergave van de eerste maat. In de eerste druk (1646) moet de eerste zestiende noot – na de kwart en achtste – zonder twijfel een a' zijn in plaats van een g'. In de tweede druk (1654) is deze correctie aangebracht. (vgl. vb. 163a-b) In de eerste druk heeft de tweede helft van de maat de achtste noten a'c'f'e', een wending van een onbestemd karakter. Ook hier biedt de tweede druk een nieuwe lezing: de c' is veranderd in een d'. Een verbetering is het niet te noemen, het onbestemde karakter neemt eerder toe dan af.

De vraag dringt zich op: komt de laatste verandering voor verantwoordelijkheid van Jacob van Eyck, of is deze aangebracht door Paulus Mattheisz? De tweede mogelijkheid kan als de meest waarschijnlijke worden aangewezen. Als de sequens van de volgende maten in ogenschouw wordt genomen, dan valt te concluderen dat op de tweede helft van de openingsmaat de toonvolgorde c''c'f'e' bedoeld was.<sup>6</sup> Het zou betekenen dat in de eerste druk de c' correct was, terwijl de a' een c'' had moeten zijn. Deze vergissing is gauw gemaakt: op de kop gedrukt wordt de c'' immers vanzelf een a'. In de tweede druk is de a' als de juiste noot geïnterpreteerd en daarom blijven staan, terwijl de volgende noot werd gewijzigd van een c' in een d'.

Er valt nog iets op. Bekijken we hoe de sequens in de maten 4-5 eindigt, dan wijst de uitloop in maat 5 erop dat het sequensmotief bestaat uit de tweede helft van een maat en de eerste helft van de erop volgende. Dit is een reden de sequens op de tweede helft van maat 1 te laten beginnen, met de toonvolgorde c''c'f'e'. In de New Vellekoop Edition is gekozen voor de reconstructie zoals weergegeven in voorbeeld 163c.

VOORBEELD 163 'Præludium' [NVE 89], a. maat 1 (1646); b. maat 1 (1654); c. reconstructie.

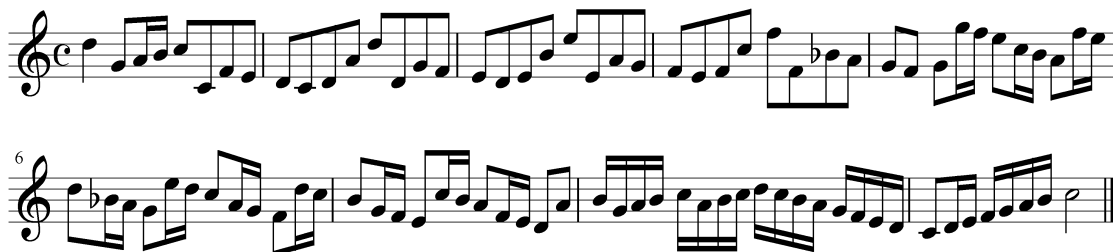
a. 1646



b. 1654



c. reconstructie



<sup>6</sup> Dezelfde figuur van dalende octaafsprong, stijgende kwart en dalende secunde komt ook voor in het 'Preludium of Voorspel', daar op de eerste helft van maat 3. Het was een gangbare variant van de 'h'-figuur. Zie 5.13 (vb. 106).



In deze gereconstrueerde gedaante begint het preludium kernachtig in plaats van sluipend, doordat de toonsoort C majeur in de eerste maat stevig wordt gevestigd. De aanpassing in de tweede druk is niet met stelligheid fout te noemen, maar in de lezing volgens de tweede druk wordt de toonsoort niet eerder duidelijk dan in de slotmaat.

Dit ‘Præludium’ is beduidend beknopter van opzet dan het ‘Preludium of Voorspel’. Tussentijdse cesuren kent het werkje niet. Sequensfiguren maken de dienst uit, met een scharnierpunt in maat 5. De eerste maten volgen een stijgende lijn, halverwege maat 5 treedt een dalende lijn in. Duurt het sequensmotief in de eerste maten vier kwarten, de daling gaat gepaard met een motief dat uit twee kwarten bestaat en gebaseerd is op het ritme van twee zestiende noten als opmaat van een achtste. De stijgende lijn staat in het teken van spanningstoename, de dalende in het teken van spanningsafname. Zo bevindt dit werkje zich onder één enkele spanningsboog. Het element van de vingers inspelen en registers verkennen is ook hier waarneembaar.

Resteert de vraag of de twee preludia als voorspelen een relatie hebben met de werken die er ogenblikkelijk op volgen. In het geval van het ‘Preludium of Voorspel’ zou een dergelijke relatie eventueel kunnen worden vermoed, omdat de toonsoort d mineur aansluit bij de dorische modus van ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2].<sup>7</sup> In het andere geval is een relatie uitgesloten, aangezien het ‘Præludium’ wordt gevolgd door een ander vrij werk, namelijk een fantasia [NVE 90], terwijl van een verwantschap in toonsoort geen sprake is. Dat ‘Onse Vader in Hemelryck’ goed aansluit bij het ‘Preludium of Voorspel’, is derhalve eerder als een toevalligheid te kwalificeren.

### 7.3. Fantasia’s

Ook met de term ‘fantasia’ werden in de zeventiende eeuw muziekwerken van velerlei pluimage aangeduid. In de vijftiende eeuw kon de benaming nog op een vocaal werk slaan, in later tijden was de term exclusief op instrumentale muziek van toepassing. Het Griekse woord *fantasia* betekent zoveel als gedachte, innerlijke voorstelling. In een instrumentale fantasia ging het om individuele verbeeldingskracht, los van bestaande modellen of tekstuele inspiratiebronnen. Die ongebondenheid is een van de basiskenmerken. De geboden vrijheid maakte de fantasia tot een ideaal medium voor improvisatie, voor het ‘fantaseren’. Behalve mono-instrumentale fantasia’s waren er ook voor instrumentaal ensemble, of voor een solo-instrument en bas. Verschillende typen zijn te vinden in *’t Uitnemend Kabinet*, waaronder twee eenstemmige fantasia’s van Pieter de Vois.<sup>8</sup> Verder bevatten de bundels exemplaren voor twee violen en bas van Bernardo Barlasca, en Pieter Pers componeerde een canzona-achtige fantasia voor viool en gamba ter ere van Adriana vanden Bergh.<sup>9</sup>

De ontwikkeling van de fantasia is ten nauwste verbonden met de emancipatie van de instrumentale muziek. ‘Et lors que le musicien prend la liberté d’y employer tout ce

<sup>7</sup> In 1743 getuigde J.P.A. Fischer, de toenmalige beiaardier van de Utrechtse Dom, van de praktijk een psalm of andere air van een kort preludium vergezeld te laten gaan wanneer de trommel van het automatisch speelwerk nog ruimte over had: ‘Wanneer men een Psalm of ander air op de Ton wil steeken, en het gebeurt dat’er eenige maaten te kort komen, kan men ’t getal met een præludium supleeren; of anders met een *postludium*, dog dit laeste word by de konstkenners geoordeeld teegens de order te syn.’ Fischer 1738: 47.

<sup>8</sup> 10.4.2.

<sup>9</sup> Voor een volledige inhoudsopgave, zie Rasch 1972.



qui luy vient dans l'esprit sans y exprimer la passion d'aucune parole, cette composition est appellee *Fantaisie*, ou *Recherche*', schreef Marin Mersenne in zijn *Harmonie universelle* (1636).<sup>10</sup> 'Recherche' is het Franse equivalent van het Italiaanse 'ricercare'. Een eeuw eerder schreef Luís de Milan dat hij zijn eigen werken voor vihuela fantasia's noemde omdat ze geheel voortkwamen 'uit de fantasie en de vaardigheid' ('dela fantasia y industria') van de auteur.<sup>11</sup> Diego Ortiz deelde in zijn *Tratado de glosas* (1553) mee geen voorbeeld te kunnen geven van een fantasia, 'omdat ieder deze in zijn eigen stijl speelt'.<sup>12</sup> Het individuele was een belangrijk kenmerk.

*Der Fluyten Lust-hof* bevat drie solofantasia's, die onderling dusdanig verschillen dat de indruk bestaat dat Jacob van Eyck inderdaad in alle vrijheid realiseerde wat hem voor de geest kwam en daarmee een basisprincipe gestand deed. Wel was het gebruikelijk dat musici een eigen, vast omlijnd concept ontwikkelden van wat een fantasia in hun persoonlijke praktijk inhield. Voor Van Eyck lijkt zo'n omlijnd concept niet te hebben bestaan. Mogelijk was voor hem elk ongebonden werk dat niet strikt als een voorspel was bedoeld een fantasia.

Het eerste werk draagt als titel 'Fantasia & Echo' [NVE 16]. Dit roept onmiddellijke associaties op met het werk van Jan Pieterszoon Sweelinck, die voor klavier diverse echofantasia's heeft nagelaten.<sup>13</sup> In hoeverre de echofantasia een wijdverbreid fenomeen is geweest in het muziekleven in de Republiek, valt moeilijk na te gaan. Het echoprincipe op zich was in die dagen internationaal geliefd.<sup>14</sup>

Veel wijst erop dat Van Eycks eenstemmige echofantasia is geïnspireerd door de klavierpraktijk, door specifieke conceptuele benaderingswijzen die ook in Sweelincks oeuvre zijn te herkennen. Omdat geen klavierwerk van Nederlandse leerlingen van Sweelinck bewaard is gebleven, valt moeilijk te beoordelen hoe breed gedragen bepaalde compositorische principes zijn geweest. Met de school van Sweelinck is Van Eyck zonder twijfel vertrouwd geweest. Aan de Utrechtse Domkerk was van 1626 tot 1635 Alewijn de Vois als organist verbonden, zoon van de blinde Haagse organist en beiaardier Pieter de Vois. Deze Pieter de Vois is een van Sweelincks belangrijkste leerlingen geweest.<sup>15</sup> Verder was Van Eyck bevriend met Lucas van Lenninck in Deventer, eveneens een leerling van Sweelinck.<sup>16</sup>

Klavierspelers die al fantaserend hun vaardigheden demonstreerden, deden dit bij voorkeur aan de hand van het hoogste ideaal, namelijk het imitatieve contrapunt. Halverwege de zestiende eeuw werden organisten van de San Marco in Venetië bijvoorbeeld geacht een fantasia te kunnen improviseren op thematisch materiaal dat was ontleend aan een vocaal liturgisch werk, en dat op een polyfone manier, 'alsof vier zangers zongen'.<sup>17</sup> Het uitgangspunt van een klavierfantasia kon dus een reeds bestaand muzikaal gegeven zijn, al dan niet met een vocale oorsprong.

Terwijl de klavierfantasia in Zuid-Europese landen een kwestie was van polyfoon georiënteerde *improvisatie*, ontwikkelde de klavierfantasia zich in Noord-Europa als de hoogste vorm van klaviercompositie.<sup>18</sup> Het was William Byrd die deze

<sup>10</sup> Mersenne 1636: *Livre second des chants*, 164 (proposition xxiii).

<sup>11</sup> Ed. C. Jacobs, p. 13 (facsimile van fol. B<sup>1</sup>).

<sup>12</sup> 'La fantasia no la puedo yo mostrar por que cada uno la tañe de su manera.' Ed. Schneider, p. 51.

<sup>13</sup> Voor een gedetailleerde bespreking van deze werken zie Dirksen 1997: 453-478.

<sup>14</sup> Zie 4.6.8.

<sup>15</sup> Zie 2.5 en 10.4.

<sup>16</sup> 2.14.

<sup>17</sup> Dirksen 1997: 329.

<sup>18</sup> Deze ontwikkelingen zijn beschreven in Dirksen 1997: 327-336.

ontwikkeling heeft geïnitieerd. Thomas Morley was in 1597 de eerste die een uitgebreide beschrijving gaf van het nieuwe type compositie:

The most principall and chieftest kind of musicke which is made without a dittie is the fantasie, that is, when a musician taketh a point at his pleasure, and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seeme best in his own conceit. In this may more art be showne then in any other musicke, because the composer is tide to nothing but that he may adde, deminish, and alter at his pleasure. And this kind will beare any allowances whatsoever tolerable in other musick, except changing the ayre & leaving the key, which in fantasie may never bee suffered. Other things you may use at your pleasure, as bindings with discordes, quicke motions, slow motions, proportions, and what you list. Likewise, this kind of musick is with them who practice instruments of parts in greatest use, but for voices it is but sildome used.<sup>19</sup>

Dit nieuwe idee verspreidde zich in korte tijd over het continent. Als Praetorius in 1619 een beschrijving geeft van de klavierfantasia, zijn de woorden overduidelijk door die van Morley geïnspireerd.<sup>20</sup> In Amsterdam was het Sweelinck die de nieuwe inzichten in praktijk bracht.

In Sweelincks omgang met de fantasia zijn twee typen te onderscheiden, namelijk de monothematische fantasia en de echofantasia. Laatstgenoemde categorie vormt een relatief kleine groep. Zoals Dirksen aangeeft, is de term echofantasia een minder gelukkige, omdat het echoprincipe vaak niet meer dan een bescheiden onderdeel vormt van een onderhavig werk. Slechts in drie van de acht werken wordt de echo expliciet in de titel genoemd ('Fantasia auf die Manier eines Echo', etc.). Sweelincks echofantasia's beginnen met een *exordium* dat meestal canonisch van opzet is. In zijn Fantasia d4 echter is de introductie fugaal ingericht, terwijl het grootste gedeelte van de compositie door echo's wordt bepaald.<sup>21</sup> Met dit werk vertoont Van Eycks echofantasia enkele markante overeenkomsten.

Van Eycks 'Fantasia & Echo' begint met een quasi-polyfone sectie die ruim veertien maten beslaat. (vb. 164) Het openingsthema van dit *exordium* is een stijgend pentachord, waarbij de vijfde toon door achtste noten wordt omspeeld (m. 2). Het melodisch verloop d'e'f'g'a'b'c'a' kenmerkt ook de opening van Sweelincks Fantasia d4. (vgl. vb. 165a-c) In ritmisch opzicht is Van Eycks openingsfrase identiek met die van een andere echofantasia, Sweelincks Fantasia C2.<sup>22</sup> (vb. 165b)

---

<sup>19</sup> Morley 1597: III, 180-181.

<sup>20</sup> Praetorius 1619: III, 21.

<sup>21</sup> 'Fantasia d4': de klaviercomposities van Sweelinck zullen worden aangeduid volgens de classificatie zoals gehanteerd in Dirksen 1997. Sweelinck, *Opera omnia*, I-1, nr. 13. Omtrent dit werk, zie Dirksen 1997: 459-461.

<sup>22</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, I-1, nr. 14.

VOORBEELD 164 'Fantasia & Echo', *exordium*VOORBEELD 165 a. Van Eyck, 'Fantasia & Echo', opening;  
b. Sweelinck, Fantasia C2, opening; c. Sweelinck, Fantasia d4, opening.

a. Van Eyck



b. Sweelinck, Fantasia C2



c. Sweelinck, Fantasia d4



Nadat Van Eyck het openings-thema heeft geëxposeerd, volgt het thema 'op klaviermanier' in de bovenkwint, echter omspeeld. Dat de variatiecomponist zich hier doet gelden, is begrijpelijk. Er is reeds op gewezen dat Van Eyck ten opzichte van klaviercomponisten sterk in zijn mogelijkheden werd beperkt door de eenstemmigheid. In een klavierwerk gaat de tweede inzet van een thema gewoonlijk gepaard met een contrasubject. Er gebeurt 'iets anders'. Voor de blokfluitist Van Eyck was melodische omspeling de enige mogelijkheid om een thematisch gegeven met de realisatie van 'iets anders' te combineren. Hij was niet de enige die op deze manier





een vertaling maakte van polyfonie naar eenstemmigheid. In Italië deed aan het eind van de zestiende eeuw Aurelio Virgiliano hetzelfde in een van zijn solo-ricercares uit *Il dolcimeolo*.<sup>23</sup> (vb. 166)

VOORBEELD 166 Aurelio Virgiliano, Ricercar 10, begin

Nadat het thema in de bovenkwint zijn beslag heeft gekregen, voegt Van Eyck in de tweede helft van maat 5 de toonopeenvolging e'fis'gis'a' toe ter bestendinging van a mineur.

Een derde inzet van het bewuste thema blijft uit, wat gezien de beperkte omvang van de handfluit geen verbazing wekt. Toch is de imitatieve introductie nog niet voorbij. Van Eyck introduceert halverwege maat 6 een nieuw thematisch gegeven, dat in tegenstelling tot het eerste een dalende lijn volgt. De continuïteit wordt verzekerd door de notenwaarden: achtsten gecombineerd met het ritme  $\text{♪♪}$  (*figura corta*), dat ook in de maten 3-5 voorkomt. Wel wordt een stap terug gedaan, doordat groepjes van zes of meer zestiende noten uitblijven. Wordt dit tweede thema gereduceerd tot de hoofdnoden, dan kan er een (niet strikt) geaugmenteerde retrograde van de kop van het eerste thema in worden herkend. (vb. 167)

Dit tweede thema voert van a mineur (of F majeur) door een sequens terug naar d mineur. Ook nu volgt een getransponeerde en omspeelde herhaling, deze keer een sext

VOORBEELD 167 'Fantasia & Echo', a. opening; b. mm. 6<sup>2</sup> e.v. (gereduceerd)

<sup>23</sup> Omtrent Virgiliano en zijn werk, zie 7.3.



hoger en een andere wending nemend voordat de gehele herhaling haar beslag heeft gekregen. Dit vierde lid van het *exordium* bezit een sterk toonsoortbevestigend karakter. Het speelt zich geheel af in d mineur, totdat een picardische terts daar majeur van maakt. Een samenvatting van het *exordium* in hoofdnoten is weergegeven in voorbeeld 168. Als geheel doet deze slim geconstrueerde inleiding volledig recht aan Morley's beschrijving van de fantasia.

VOORBEELD 168 'Fantasia & Echo', *exordium* (gereduceerd)



Dan begint het echowerk. In totaal zijn vijf echosecties te onderscheiden. Na de tweede sectie wordt het echoën onderbroken door een imitatief gedeelte waarin een strikte echo uitblijft. Ook de laatste drie maten onttrekken zich aan het echoprincipe. In het werk als geheel zijn derhalve acht verschillende secties te onderscheiden, zoals weergegeven in Tabel 5.

TABEL 5 Vormoverzicht van 'Fantasia & Echo'

sectie	maat	omschrijving	bijzonderheden
i	1-15 <sup>2</sup>	<i>Exordium</i>	Imitatief (alt-sopraan-alt-sopraan)
ii	15 <sup>3</sup> -20 <sup>2</sup>	Echo 1	Echomotief 5 ♩ ; sequens dalend
iii	20 <sup>3</sup> -23 <sup>3</sup>	Echo 2	Echomotief 2 ♩ ; sequens stijgend
iv	23 <sup>3</sup> -29 <sup>2</sup>	Imitatieve sectie	mm. 24 <sup>1</sup> -26 <sup>3</sup> (in a) '≡' 26 <sup>3</sup> -29 <sup>2</sup> (in d)
v	29 <sup>3</sup> -40	Echo 3	Echomotief 5 ♩ , var. op Echo 1; 'sequens' dalend
vi	41-43	Echo 4	Echomotief 2 ♩ , triolen; 'sequens' dalend
vii	44-47	Echo 5	Echomotief 4 ♩ , triolen; 'sequens' dalend
viii	48-50	<i>Finis</i> (coda)	'Samenvattend':




Was na het *exordium* alleen van echo's sprake geweest, dan had de titel 'Fantasia & Echo' eventueel kunnen worden uitgelegd als 'fantasia gevolgd door een echo'. De interruptie (sectie iv) en de slotmaten maken echter duidelijk dat het gehele werk als de fantasia moet worden beschouwd, en niet alleen het *exordium*. De titel duidt dus niet op een nevenschikking. Dit is een 'fantasia op de manier van een echo', net als de vergelijkbare werken van Sweelinck.

In Sweelincks Fantasia d4 komt de eerste echo rechtstreeks uit het *exordium* voort, doordat de laatste entree van het introductiethema tevens het eerste echomotief vormt. Zo vloeiend heeft Van Eyck de overgang niet gemaakt. Toch laat ook hij de eerste echosectie bij het *exordium* aansluiten, onder meer door de wijze waarop het echomotief begint: met een lineair stijgende opmaat van twee zestiende noten, gevolgd door een achtste. (vb. 169) Een dergelijke inzet passeerde ook in de maten 6 en 10. Ook andere ritmische en melodische elementen uit het echomotief kwamen eerder voor in het *exordium*.


VOORBEELD 169 'Fantasia & Echo', ritmische en melodische verbanden tussen het eerste echomotief en het *exordium*.

*exordium:*



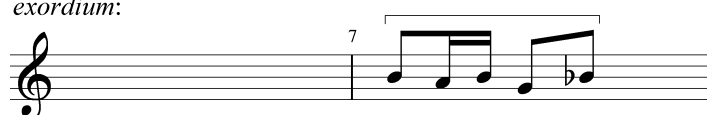
↑

echomotief:



↑

*exordium:*



In Van Eycks variatiewerken duren echomotieven vaak niet meer dan één of twee kwarten. Meer ruimte voor echowerking is er doorgaans niet. In de 'Fantasia & Echo' zijn de meeste motieven langer, waardoor de echowerking meer gewicht krijgt. Sweelincks Fantasia d4 bevat echomotieven waarvan sommige enkele maten duren, wat een reden is geweest het auteurschap te betwijfelen. Dirksen wijst er echter op dat de echotechniek in deze fantasia geen incidenteel karakter draagt, zij is sterk bepalend voor het werk. Dit zal de componist ertoe hebben bewogen voor langere motieven te kiezen.<sup>24</sup>

Van Eyck laat beide echoblokken (secties ii-iii, v-vii) beginnen met het langste echomotief, een keuze die logisch beredeneerbaar is. Ze klinken het duidelijkst als een *statement*. Ook in een wijsje als 'Malle Symen', waar echowerking onderdeel is van de melodie, staat het langste echomotief vooraan: het eerste duurt twee maten, het tweede en derde elk één maat [NVE 5 & 113] (zie vb. 45, p. 196).

<sup>24</sup> Dirksen 1997: 461.



De Utrechtse meester bepaalt zich zonder uitzondering tot het principe van de octaafecho. De aandacht wordt nadrukkelijk op de echowerking gevestigd door de aanduidingen ‘forte’ (sterk) en ‘pian’ (zacht): forte voor de hoge ‘bron’, piano voor de lage echo.<sup>25</sup> Opmerkelijk is dat het eerste echomotief een duur heeft van vijf kwarten. Dit is ongebruikelijk. Gewoonlijk voltrekt een lineair echospel zich in regelmatige periodes van een kwart, een halve of hele maat, of een heel aantal maten. Het gevolg van de onregelmatige periodisering laat zich raden: de echo begint op een ander maatdeel dan de ‘bron’. Aangezien Van Eyck het eerste echopaar een toon lager herhaalt, zijn er vier inzetten, alle vier op een verschillend maatdeel. (vb. 170) Dit veroorzaakt een intrigerend spanningsveld. Een vonk van genialiteit? Die conclusie is voorbarig. Er kunnen ook verklaringen worden gezocht in de praktijk. De ‘Fantasia & Echo’ is een compositie met een helder omlinjnde en afgewogen structuur, wat aannemelijk maakt dat Van Eyck het werk al volledig paraat had toen hij het dicteerde. Het zal tot zijn standaardrepertoire hebben behoord. Plotseling moest het in het dwingende keurslijf van de muzieknotatie worden geperst.

VOORBEELD 170 ‘Fantasia & Echo’, eerste echosectie

Kenmerkend voor dit signaalachtige echomotief is dat het zich aan een strikte maatsoort lijkt te onttrekken. In feite kan elke kwart worden gespeeld alsof het de eerste tel van een maat is. Willen we er toch een maatsoort aan koppelen, dan zou het motief, op zichzelf staand, even goed in een driekwarts- als in een vierkwartsmaat passen.

De onregelmatigheid ontstaat pas door de aaneenschakeling, die telkens een metrische verschuiving veroorzaakt (in voorbeeld 170 aangegeven door stippellijnen). De vraag is echter of Van Eyck zelf deze motiefopeenvolging stug in de maat heeft gespeeld. De sectie leent zich voor een vrije indeling van de tijd, boven de afsluitende kwartnoot van het echomotief zou een fermate niet misstaan. De uitvoerende kan de spanning verhogen door een eigenzinnig spel te spelen met het moment waarop de echo begint. Zo ontstaat een vrije, quasi-geïmproviseerde fantasie.

In de notatie kan ook sprake zijn van een vergissing. Van Eyck was als blinde componist niet gewend in genoteerde notenwaarden te denken. In het volgende

<sup>25</sup> Zie verder 11.5.



hoofdstuk zal worden gedemonstreerd dat hij soms naar een ‘verkeerde versnelling’ overschakelde, en notenwaarden twee keer te kort dicteerde.<sup>26</sup> Dit is typisch een plaats waar iets dergelijks gebeurd kan zijn. Het motief wordt gedomineerd door achtsten en zestienden, met aan het eind een kwart als lange noot. Stel dat Van Eyck ter afsluiting van het motief een halve noot heeft bedoeld. Dan is het goed denkbaar dat hij abusievelijk een kwartnoot dicteerde, een lange notenwaarde immers na achtste en zestiende noten. Met een halve noot als afsluiting zou het motief anderhalve maat beslaan, en was de periodisering al aanmerkelijk regelmatig geweest (een verschuiving van een halve maat trad ook op in het *exordium*).

In het volgende hoofdstuk zullen we eveneens zien dat het originele manuscript van *Der Fluyten Lust-hof* weinig of geen maatstrepen heeft gekend, althans minder dan de gedrukte bronnen. De notenzetter ging onverstoorbaar door met maatstrepen plaatsen, tot het moment waarop hij beseftte dat er iets niet klopte.<sup>27</sup> Als de onderhavige sectie niet volgens Van Eycks bedoelingen is genoteerd, zal er weinig zijn geweest dat argwaan heeft gewekt. Vier keer vijf kwarten levert immers een heel aantal maten op. Hierdoor begint de tweede echosectie op het juiste maatdeel.

Het motief van deze tweede echosectie duurt twee kwarten en is verhoudingsgewijs vluchtig van karakter. Vergelijkbare motieven komen ook voor bij Sweelinck, bijvoorbeeld in zijn *Fantasia d3*.<sup>28</sup> (vb. 171) De octaafecho wordt onderworpen aan een stijgende sequens die spanningsverhogend werkt, aanstuurt op a mineur en ten slotte door een aan het echomotief ontleend ‘bruggetje’ (maat 23, tweede helft; vb. 172) zonder onderbreking uitmondt in de tussensectie (iv). Zoals gezegd is deze imitatief van opzet, zoals het *exordium*. Ook Sweelinck onderbreekt zijn echopassages een enkele keer door een echolozie inlas. De frase van de maten 24<sup>1</sup>-26<sup>3</sup> (a mineur), in wezen niet meer dan een omspeelde cadens, wordt een kwart hoger (d mineur) herhaald in 26<sup>3</sup>-29<sup>2</sup>. (vb. 172) Wel is de afsluitende toonladderfiguur de eerste keer stijgend en de tweede keer dalend. In deze imitatieve tussensectie manifesteert zich opnieuw de polariteit tussen a en d mineur.

#### VOORBEELD 171 Van Eyck en Sweelinck: verwante echomotieven

Van Eyck: ‘Fantasia & Echo’



Sweelinck: Echofantasia d3, rechterhand



<sup>26</sup> 8.1.2, 8.1.5.

<sup>27</sup> 8.1.5.

<sup>28</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, I-1, nr. 11.



## VOORBEELD 172 'Fantasia &amp; Echo', mm. 23 e.v.

Het begin van het tweede echoblok (sectie v) spiegelt zich aan dat van het eerste: het openingsmotief is onmiskenbaar een afgeleide van het motief waarmee het eerste blok begint. (vgl. vb. 173a-b). Ook nu is de duur vijf kwarten. Het nieuwe motief is minder melodisch, meer op harmonie georiënteerd dan het eerste. Het begint, doorgangs- en wisselnoten daargelaten, met de breking van een d-mineur-akkoord, gevolgd door een breking van D majeur. De korte *tremolo* a"g"a"g" herinnert aan de *tremoli* van de voorgaande imitatieve sectie, en bevordert de hechte structuur.

## VOORBEELD 173 'Fantasia &amp; Echo'

a. Echomotief sectie ii (m. 15 e.v.)

b. Echomotief sectie v (m. 29 e.v.)

c. Idem, transformatie (m. 32 e.v.)

d. Transformatie tot sequensmotief

Net als in de eerste echosectie wordt het echopaar een toon lager herhaald, deze keer echter in een licht getransformeerde vorm: de *tremolo* maakt plaats voor een melodischer wending. (vgl. vb. 173b-c) Dit soort transformaties treedt ook in de echofantasia's van Sweelinck geregeld op.<sup>29</sup> De bewuste motieven doen denken aan een 'omgekeerd' (laag-hoog) echomotief uit Sweelincks Toccata G1 (mm. 75-79).<sup>30</sup> (vb. 174)

<sup>29</sup> Een treffend voorbeeld is de Echofantasia C1 [*Opera omnia*, I-1, nr. 13], mm. 104 e.v.

<sup>30</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, I-1, nr. 18. Soortgelijke motieven komen ook in andere toccata's van Sweelinck voor, zoals de Toccata a3 [*Opera omnia*, I-1, nr. 24], mm. 26 e.v.

## VOORBEELD 174 Sweelinck, Toccata G1 (rechterhand)



Het getransformeerde motief wordt zelf ook weer omgevormd. Gereduceerd tot een regelmatige periode van vier kwarten wordt het niet meer als echomotief gebruikt maar ter bewerkstelling van een dalende sequens. (vb. 173d) Van Eyck laat deze sequens uitmonden in een virtuoze afsluiting in F majeur, die vergezeld gaat van een *grosso*.<sup>31</sup> De trillerversiering begint echter op een verkeerd moment in de maat: op de vierde kwart, in plaats van op een beklemtoond maatdeel. Zo blijkt van de maatindeling weinig te kloppen. Ook de voorafgaande sequens geeft al een vreemde indeling te zien.

Worden de maatstrepen een kwart naar links verschoven, dan valt alles op zijn plaats. (vb. 175) Als de afsluitende kwartrust van maat 40 komt te vervallen, wordt de overgang naar maat 41 (sectie v) aanmerkelijk spannender. De tweeëndertigste noten werken dan als het ‘vuur in de strijd’, de uitbundigheid van maat 41 (begin sectie vi) wordt erdoor vergroot. Overigens komen dit soort virtuoze tussenwerpingen van tweeëndertigste noten ook voor in de fantasia’s van Sweelinck.

VOORBEELD 175 ‘Fantasia & Echo’, mm. 34<sup>3</sup>-40 (‘gecorrigeerd’)

Net als in het eerste echoblok wordt de eerste sectie van het tweede blok gevolgd door een sectie waarin het echomotief de duur heeft van twee kwarten (vi). Deze keer is echter minder sprake van kortademigheid, doordat het motief geen opmaatkarakter draagt. Het begint op de eerste tel en is voor de verandering uit *tripla* samengesteld: een sextool of dubbele triool van zestiende noten (in de bronnen met één enkele ‘3’ aangegeven), gevolgd door een triool van achtsten. In de echofantasia’s van Sweelinck komen uit snelle *tripla* bestaande echomotieven niet voor, daar beperkte de Amsterdamse meester zich tot binaire verdelingen. *Tripla* van zestiende noten treden evenwel meer dan eens op in zijn andere fantasia’s, veelal in de slotfase.<sup>32</sup> Vaak gaan er *tripla* in langere waarden aan vooraf.

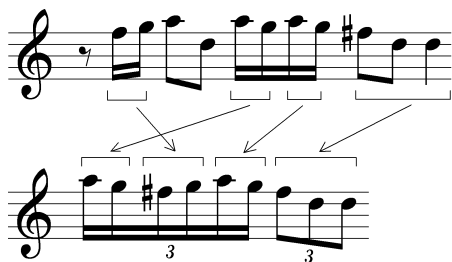
Van Eyck toont zich opnieuw inventief doordat dit *tripla*-motief een vrije variatie is op het vijfkwartsmotief uit de vorige sectie, met de tertsvaai aan het eind. (vb. 176) Zo gaan verscheidenheid en eenheid opnieuw samen. Opvallend is dat de van een drietje voorziene groepjes van zes zestienden melodisch zodanig zijn samengesteld, dat zij metrisch uitvoerbaar zijn als drie keer twee (sextool) maar ook als twee keer drie (dubbele triool). In het laatste geval zou een antimetrisch spanningsveld ontstaan tussen de snelle noten en de erop volgende triool van achtsten.

<sup>31</sup> Meer over deze versiering in 13.3.

<sup>32</sup> Bijvoorbeeld Fantasia d1 (Cromatic) [*Opera omnia*, I-1, nr.1]; Fantasia a1 [I-1, nr. 4]; Fantasia F1 [I-1, nr. 5]; Fantasia g2 [I-1, nr. 8].

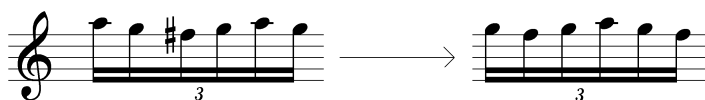


VOORBEELD 176 'Fantasia & Echo', verwantschap tussen echomotieven uit de secties v (mm. 29-30) en vi (m. 41).



Ook nu wordt het echopaar een secunde lager herhaald in een licht gewijzigde vorm. De belangrijkste verandering doet zich voor in de *tripla* van zestienden, die horizontaal én verticaal (retrograde) gespiegeld zijn. (vb. 177)

VOORBEELD 177 'Fantasia & Echo', transformatie van echomotieven in sectie v (begin m. 41 versus begin m. 42).



De tweede echo wordt niet volledig gerealiseerd: waar de triool van achtste noten zou moeten komen, worden de *tripla* voortgezet ter afsluiting van de sectie.

De laatste echosectie (vii) is de eerste waarin de motieven vier kwarten duren. De regelmatige periodisering in combinatie met de lengte van het motief geeft deze sectie meer stabiliteit dan de voorgaande echogedeeltes. Net als in de voorgaande sectie heeft Van Eyck zich laten leiden door een eerder vijfkwartsmotief, nu echter niet uit het tweede echoblok maar uit het eerste (sectie ii), met de kwintval aan het eind. (vgl. vb. 178a-b) Het echopaar wordt een toon lager herhaald, in een licht gewijzigde vorm die eveneens als een variant van het motief uit sectie ii kan worden beschouwd. (vgl. vb. 178c-d) De *tripla* van zestiende noten zijn hier beide keren melodisch dusdanig, dat de groepjes van zes eerder als dubbele triolen ogen dan als sextolen.<sup>33</sup>

Drie maten zonder echo besluiten het werk. In maat 48 combineert Van Eyck *dupla* en *tripla*, alsof hij een korte samenvatting wil geven. Dit vertoont een overeenkomst met de afsluiting van Sweelincks Fantasia d1 ('Cromatica'). (vb. 179) Als afzonderlijke sectie is de afsluiting met drie maten erg kort, het lijkt juist om dit als een coda te interpreteren. De combinatie met de eraan voorafgaande stabiele echosectie geeft voldoende zwaartekracht voor een kernachtig slot.

<sup>33</sup> De vraag is echter of ze als dubbele triolen gespeeld moeten worden. Een soortgelijk dilemma doet zich voor in de afsluitende modo 9 van 'Wat zalmen op den Avond doen' [NVE 52]. Zie 5.15.



VOORBEELD 178 'Fantasia & Echo': relatie tussen echomotieven uit de secties vii en ii.

a. Echomotief sectie ii



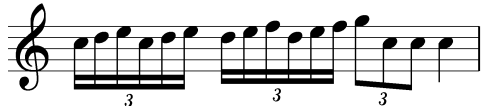
b. Echomotief sectie vii



c. Echomotief sectie ii



d. Echomotief sectie vii



VOORBEELD 179

Van Eyck, 'Fantasia & Echo', slot



Sweelinck, Fantasia d1 ('Cromatica'), slot

Uit de geschetste analyse komt Jacob van Eyck naar voren als een componist die zich meester toont over de 'vrije' vorm. In de 'Fantasia & Echo' is sprake van een heldere, symmetrisch georiënteerde planmatigheid: een *exordium* en een afsluiting, twee qua motieven en periodisering aan elkaar gerelateerde echoblokken, van elkaar gescheiden door een imitatieve sectie. Hoewel het eerste echoblok twee secties omvat en het tweede blok drie secties, verkeren het *exordium* en het eerste echoblok qua lengte vrijwel in evenwicht met het tweede echoblok en de coda.<sup>34</sup> De imitatieve sectie iv, die voor een tussentijds rustpunt zorgt, neemt hierdoor een centrale positie in.

<sup>34</sup> Het *exordium* en het eerste echoblok duren samen 22 ½ maten, tweede echoblok en coda 21½ maat.



Het werk kan als een vertaling worden beschouwd van een meerstemmige klavierpraktijk naar de eenstemmigheid van de handfluit (een carillonwerk is het zeker niet), maar tegelijk is het meer dan dat. Niet alleen in het *exordium* maar ook in de echomotieven heeft Van Eyck naar hartelust ontleend, geassocieerd en getransformeerd, gewoekerd met beperkt materiaal. Binnen een hechte structuur houden eenheid en verscheidenheid elkaar in balans. In de echomotieven gaat het variëren substantieel verder dan in de strikte diminutiepraktijk waaraan Van Eyck in zijn reguliere variaties gebonden was. Daardoor klinkt de ‘Fantasia & Echo’ als het werk van een fantasierijk componist die zich in een losse gebondenheid bevrijd heeft gevoeld.

De eerste ‘Phantasia’ uit *Der Fluyten Lust-hof II* [NVE 90] begint overrompelend, met een stijgende sequens van zestienden die aankoerst op een gepunteerde kwartnoot f’ (m. 3). Op papier lijkt het begin verwantschap te vertonen met dat van de ‘Fantasia & Echo’, in klinkende vorm verdwijnt de analogie echter volledig naar de achtergrond. (vb. 180a-b)

#### VOORBEELD 180

a. ‘Fantasia & Echo’, begin



b. ‘Phantasia’, begin



De openingssectie van de ‘Phantasia’ duurt tot en met maat 7. De rusteloosheid wordt verhoogd doordat een tweede gepunteerde kwartnoot – van de eerste gescheiden door een dalende en stijgende toonladder – niet op de eerste maar op de tweede tel van de maat verschijnt, waardoor de beklemtoning verschuift: de periode van de eerste gepunteerde kwart tot de tweede beslaat vijf kwarten. Diezelfde duur heeft de periode van de tweede gepunteerde kwart tot de derde (tweede helft m. 5). Deze vijfkwartsperiodisering roept de ‘Fantasia & Echo’ in herinnering, waar de lange echomotieven dezelfde lengte hebben. Toch is het geen reden de vraagtekens dienaangaande op te heffen. De verschillen in context zijn te groot om een analogie te kunnen suggereren.

In de sequensmatig én regelmatig opgebouwde maten 6 en 7 komt de openingssectie van de ‘Phantasia’ ter afronding in rustiger vaarwater. Van een quasi-polyfoon *exordium* zoals in de ‘Fantasia & Echo’ is hier dus geen sprake, zoals het gehele werk anders van inhoud is. Wat volgt is een aaneenschakeling van overwegend sequensachtige, tonaal weinig eenkennige secties die dit werk tot een echt oefen- of inspeelstuk maken, bedoeld om de vingers en tong in vorm te brengen. (vb. 181) Wat dit betreft lijkt de benaming ‘preludium’ toepasselijker dan ‘fantasia’.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Van Baak Griffioen noemt het een ‘overextended prelude’. Van Baak Griffioen 1991: 266. Het tweede deel van *t Uitnemend Kabinet* (1649) bevat van Jacob van Noordt een vergelijkbaar solowerk met een vergelijkbare lengte, dat daadwerkelijk ‘preludium’ heet. Zie 10.2.2.



## VOORBEELD 181 'Phantasia', sequensmotieven

a.



b.



c.



d.



e.



f.



g.



h.



i.



k.

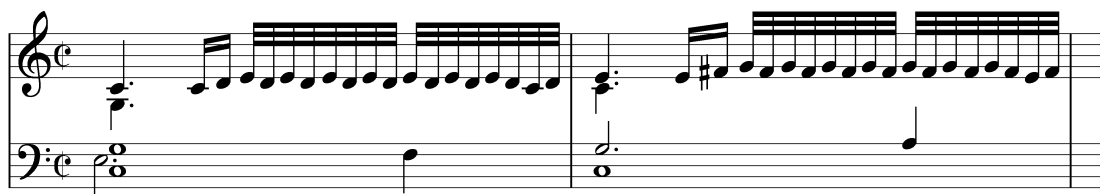




Het is niet ondenkbaar dat Van Eyck of zijn uitgever de term ‘preludium’ heeft willen reserveren voor stukken die echt een voorspel vormden tot een deel van de *Lust-hof*. Interessant is wel dat deze ‘Phantasia’ zich in de voorhoede ophoudt, als tweede stuk van de *Lust-hof II*, geplaatst ná een ‘echt’ preludium. Moet het wellicht als tweede preludium worden geïnterpreteerd?


De meeste sequensen van de ‘Phantasia’ volgen een dalende lijn. De eerste ‘oefening’ behelst de cadenstriller die in Italië *groppo* werd genoemd. (vb. 181a) Het sequensmatige gebruik ervan kwam als oefenstof aan de orde in muzikale leerboeken uit die tijd. Johann Andreas Herbst bijvoorbeeld gaf in zijn *Musica practica sive instructio pro symphonicis* uit 1642 als kettingsnoer ‘die *Gruppi*, über die 6 *voces Musicales, ut re mi fa sol la*, im auff und nidersteigen’.<sup>36</sup> Maar ook in klavierpreludia uit die tijd zijn dergelijke passages te vinden, bijvoorbeeld in het *Fitzwilliam virginal book*.<sup>37</sup> (zie vb. 182) Vaak dienen deze *groppo*-figuren ter opening. Toch moeten we oppassen hierin de ultieme aanleiding te zien Van Eycks ‘Phantasia’ als een preludium te bestempelen. Preludia hadden zeker niet het alleenrecht op het reeksmatige gebruik van de *groppo*. In Sweelincks oeuvre manifesteert de toepassing zich in de maten 58-60 van de Toccata C2 en in de maten 42-46 van zijn Toccata d1.<sup>38</sup>

VOORBEELD 182 John Bull, ‘Præludium. D.’, begin [*Fitzwilliam virginal book*, CLXXXIV]



Het volgende motief is een dalende toonladderfiguur van zestiende noten, dat voor een dalende sequens wordt gebruikt. (vb. 181b) De motieven van de volgende twee secties zijn ervan afgeleid: aanvankelijk wordt van elke twee zestienden de tweede overgeslagen, zodat achtsten in dalende tertssprongen resteren. (vb. 181c) Daarna wordt van de toonladderfiguur de laatste zestiende geschrapt en de voorlaatste veranderd in een achtste. (vb. 181d)

Het ‘carillonmotief’ dat in maat 36 zijn intrede doet (vb. 181f), is interessant omdat het exact zo voorkomt in een solofantasia van Pieter de Vois. Bij de bespreking van diens werk zullen we nagaan welke conclusies hier eventueel aan te verbinden zijn.<sup>39</sup>

Relaties tussen sequensmotieven zoals die zich in de beginfase voordoen, komen ook later voor. Vanaf maat 54 is er het ritme , dat terugkeert in de maten 62-68. (vb. 181h-k) Het gebruik ervan verschilt echter. In het eerste geval beslaat het sequensmotief een halve maat, waarbij de sequens eerst een stijgende secundegang volgt en daarna een dalende. In het andere geval bevat het sequensmotief het genoemde ritme twee keer, het duurt dus een hele maat. De tweede helft van het

<sup>36</sup> Zie 13.3.2.


<sup>37</sup> Ed. Fuller-Maitland & Barclay-Squire, zie nrs. XXII (anon.), XXIII (‘El. Kiderminster’), XXIV (William Byrd), XLIX (Thomas Oldfield), CLXXXIV (John Bull), CCXLVI (Giles Farnaby).

<sup>38</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, I-1, nrs. 20 & 31\*.

<sup>39</sup> 10.4.2.



motief is een naar de onderkwint getransponeerde versie van de eerste helft, wat er een dialogiserend, quasi-echoënd karakter aan verleent.

De korte tussenliggende sectie van anderhalve maat (60<sup>2</sup>-61) is met de omliggende verwant doordat het in wezen op het ritme  berust. (vb. 181i) De achtste is echter verdeeld in twee herhaalde zestienden, die om een snelle tong vragen. Het motief heeft een 'scharnierfunctie': het duurt een halve maat, net als dat in de voorgaande sectie, maar heeft het dialogiserende karakter van het erop volgende door de 'echo' in de onderkwint.

Tussen de sequensen zwerven ook enkele 'vrije' fragmenten. Intrigerend zijn de maten 27-29. (vb. 183) Het is alsof Van Eyck hier specifiek blokfluitistische moeilijkheden aan de orde heeft willen stellen. Muzikaal gebeurt er hoegenaamd niets, de rondcirkelende motieven leiden tot stilstand, bijna tot een vacuüm. Maar aan vingerbewegingen gebeurt er genoeg: wisselingen van de duim, van veel vingers naar weinig en terug, en de wisseling van de vijfde en zesde vinger (e" f" e"), als we ervan uitgaan dat Van Eyck de f" met de gebruikelijke vorkgreep speelde (Ø 1 2 3 4 6).<sup>40</sup>

#### VOORBEELD 183 'Phantasia'



Al met al is deze 'Phantasia' van zeventig maten een echte etude. De zeggingskracht blijft beperkt. In muzikaal opzicht is het interessantste met de eerste zeven maten voorbij.

De 'Fantasia' die zich in de achterste gelederen van *Der Fluyten Lust-hof II* ophoudt [NVE 145], is een werk dat zich in velerlei opzichten van de 'Fantasia & Echo' en de 'Phantasia' onderscheidt. (vb. 184) Van Baak Griffioen karakteriseert het geringschattend als 'another unremarkable fantasia'.<sup>41</sup> Maar is het dat wel? De 'Fantasia' bezit niet de heldere planmatigheid en de thematische hechtheid van de 'Fantasia & Echo'. Anderzijds wordt het werk ook niet gedomineerd door etudeachtige motieven en sequensen, zoals de andere 'Phantasia'.

Deze 'Fantasia' bezit verschillende kenmerken die aanleiding geven het werk in de traditie van het solo-ricercare te plaatsen zoals die met name in Italië heeft bestaan. Die kenmerken zijn: de rustige inleiding, het zoekende karakter, het vrije gebruik van motieven zonder veel sequenswerking, en een zekere metrische tegendraadsheid. Alvorens deze eigenschappen nader te onderzoeken, zullen we eerst in vogelvlucht de uitingvormen van het ricercare schetsen.

<sup>40</sup> Deze greep wordt onder meer medegedeeld door Paulus Mattheisz, in diens *Vertoninge en onderwyzinge*. De instructie van Gerbrandt van Blanckenburgh geeft in plaats van de zesde vinger de vijfde vinger met half gesloten gat. Het moge duidelijk zijn dat dit in combinatie met de e" nog lastiger is, doordat de vijfde vinger moet schuiven. Christiaan Huygens noemt Ø 1 2 3 4 7, eveneens een vorkgreep, maar een andere dan die van Mattheisz. Zie verder 11.3 en Appendix B.1.

<sup>41</sup> Van Baak Griffioen 1991: 267.



## VOORBEELD 184 'Fantasia' [NVE 145]

Fantasia

Het Italiaanse werkwoord 'ricercare' betekent 'zoeken' of 'onderzoeken'. De term kan worden uitgelegd in de betekenis van 'een instrument uitproberen' ('ricercare le corde'), 'preluderen'.<sup>42</sup> De benaming werd dan ook vrij algemeen gebruikt voor een werk van een inleidend karakter. In de *Intabulatio de lauto* van Francesco Spinacino (Venetië, 1507), de vroegste bron waarin composities als ricercare worden aangeduid, verwijzen de titels van twee van de zeventien ricercares naar een eerder in dezelfde collectie geïntavoleerd chanson.

Los van de *functie* die het ricercare had, begonnen er geleidelijk ook inhoudelijke kenmerken aan te kleven, die nauw verbonden waren met de mogelijkheden van specifieke instrumenten. Voor luit en klavierinstrumenten ontstond halverwege de

<sup>42</sup> Zie Caldwell 2001 en Wolff 1973.



zestiende eeuw vanuit het preluderende, non-imitatieve type een imitatieve variant die het gangbaarste type zou worden. Michael Praetorius stelde het *ricercare* gelijk met de ‘fuga’, en rangschikte het onder de ‘*Praeludiis vor sich selbst*’.<sup>43</sup> De termen *ricercare* en *fantasia* waren in de meerstemmige praktijk onderling verwisselbaar.

Naast het polyfoon georiënteerde type bleef een solistisch, athematisch *ricercare* bestaan voor instrumenten die van zichzelf geen contrapuntische mogelijkheden bezitten, zoals de *viola da gamba*, de viool en blaasinstrumenten.<sup>44</sup> De vroegste gedrukte voorbeelden, acht in getal en bestemd voor *viola da gamba*, zijn te vinden in Ganassi’s *Regola Rubertina* (1542/43). Voor de Spaanse, in Napels werkzame Diego Ortiz kon ‘*ricercada*’ diverse betekenissen hebben, getuige zijn *Trattado de glosas* uit 1553. Hij gebruikte de term voor onbegeleide, rapsodische oefenstukken voor violone, voor beweeglijke passages boven een bas, maar ook voor diminuties van vocale werken. Interessant is het verband dat in Ortiz’ traktaat wordt gelegd tussen het *ricercare* en de geïmproviseerde diminutiepraktijk. Die relatie wordt ook gesuggereerd door Giovanni Bassano’s *Ricercate, passaggi et cadentie*, een traktaat dat in 1585 in Venetië het licht zag en in tijd niet ver van Jacob van Eyck staat. Een tweede druk verscheen in 1598. Bassano liet zijn instructies omtrent de toepassing van *passaggi* door acht *ricercares* voorafgaan. Ze waren bedoeld als voorbereidende oefenstukken.

Zeven jaar later zou Riccardo Rognoni aan het begin van zijn *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (1592) eveneens enkele *ricercares* plaatsen. Dit zijn echter niet zozeer volwassen composities als wel korte oefeningen, systematisch gerangschikt naar moeilijkheidsgraad. Een laatste bron die niet onvermeld mag blijven is *Il dolcimelo* van Aurelio Virgiliano, een laat zestiende-eeuws manuscript dat bewaard is gebleven in de bibliotheek van het Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. De uiterlijke vormgeving verraadt dat het werk bedoeld was om ooit gedrukt worden. Het bleef echter onvoltooid. Het eerste gedeelte geeft naar intervallen gerangschikte diminuties, zoals ook in andere traktaten. De titelpagina van het tweede deel belooft naast ‘*ricercate fiorite*’ ook diminuties van madrigalen en chansons, maar alleen de *ricercares* zijn genoteerd, deels onvolledig. Ook hier bestaat weer een link met de diminutiepraktijk, zij het beperkt: een van de *ricercares* is gebaseerd op een bestaand vocaal werk, het madrigaal ‘*Vestiva i colli*’ van Palestrina.

Van de genoemde traktaten heeft het werk van de Venetiaanse cornettist Giovanni Bassano vermoedelijk de breedste verspreiding gekend. Ook in de Nederlandse Republiek was zijn werk gekend. Een exemplaar van de tweede druk bevond zich in de nalatenschap van de Leidse organist Cornelis Schuyt (1557-1616).<sup>45</sup> Of Van Eyck rechtstreeks door Bassano beïnvloed is geweest, valt moeilijk na te gaan. De rustige inleiding in relatief lange notenwaarden zou er een aanwijzing voor kunnen zijn, ware het niet dat dit principe ook bij Virgiliano voorkomt, zij het slechts incidenteel. Voor Bassano was het de standaard.

Dit rustig op gang komen kan op verschillende manieren worden geïnterpreteerd. Wordt het *ricercare* beschouwd als een inspeelstuk, dan is een kalm begin vanzelfsprekend. De adem, de vingers, het instrument: alles moet eerst op orde worden gebracht. Maar aan de lange notenwaarden kleeft bij Bassano nog een ander kenmerk, namelijk een opvallende gerichtheid op harmonie in de vorm van tertrelaties en gebroken drieklanken. Als voorbeeld kan het begin van zijn eerste *ricercata* dienen. (vb. 185)

<sup>43</sup> Praetorius 1619: III, 21-22 (24).

<sup>44</sup> Zie Horsley 1961.

<sup>45</sup> Rasch/Wind 1994: 343-344.



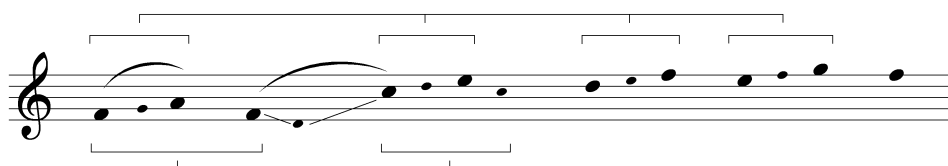
## VOORBEELD 185 Giovanni Bassano, Ricercata prima



Op deze manier wordt de toonsoort op een elementaire wijze gevestigd (de ricercares van Bassano eindigen altijd in dezelfde toonsoort als waarin zij beginnen). Maar ook worden de oren hiermee ‘gestemd’. Deze manier van inleiden biedt de uitvoerende alle rust en gelegenheid de juiste intonaties in het gehoor te krijgen.<sup>46</sup> In dit verband is het interessant te wijzen op een relatie met de luitpraktijk. Halverwege de zestiende eeuw deelde P. de Tyard over Francesco da Milano mee dat deze voor het proberen van de luitstemming een fantasia ‘zocht’: ‘pour tater les accors, [il] se met [...] à rechercher une fantaisie.’<sup>47</sup> Tevens is in het bovenstaande voorbeeld sprake van een geleidelijke verkenning, vanuit het middenregister naar de laagte en de hoogte.

Hoewel de openingsmaten van Van Eyck door het gebruik van doorgangsnoten en omspelingen melodischer ogen dan de meeste inleidingen van Bassano, doen dezelfde principes zich gelden. De ‘Fantasia’ wortelt stevig in F majeur. Vanuit de grondtoon verkennt Van Eyck eerst de tert (m. 2), daarna – via de ondertert d' – de kwint (m.3). Vanuit de c" (m. 3) worden nieuwe verkenningen gedaan. Maat 3 is een proportioneel versnelde, naar de bovenkwint getransponeerde versie van het openingsmotief. Maat 4, met een stijgende secundegang die een terts ompant en een toon hoger wordt herhaald, komt organisch voort uit maat 3 (c"d"e"). Muziekvoorbeeld 186 biedt een schematische weergave van de eerste maten, inclusief de geschetste verbanden.

## VOORBEELD 186 ‘Fantasia’, schematische weergave van de beginmaten



Maat 5 lijkt een eerste rustpunt maar is het begin van een basachtige cadensfiguur. Dergelijke figuren komen ook bij Bassano en Virgiliano geregeld voor. Bassano laat zijn vierde ricercata ermee beginnen. (vb. 187)

## VOORBEELD 187 Giovanni Bassano, Ricercata quarta



<sup>46</sup> Vergelijk de opmerking hieromtrent van de achttiende-eeuwse fluitist Lewis Granom. Zie 7.2.

<sup>47</sup> Geciteerd in Betz 2001: 9.






Op de derde kwart van maat 6 klinkt opnieuw de grondtoon, maar ook dan gaat het betoog meteen weer verder, met een motief (f"d"e"f") dat herinnert aan de derde kwart van maat 2. Na tweeënhalve maat van passagewerk komt de inleiding tot rust met een brede *clausula* die een polyfone context suggereert. Toch is de eerdere basfiguur (mm. 5-6) een aanwijzing dat we hier met een oorspronkelijk eenstemmig werk te maken hebben, niet met een aangepaste meerstemmige compositie.

De bewuste *clausula* is een afsluiting maar staat ook in het teken van de continuïteit, doordat het discours vrijwel naadloos wordt voortgezet met een nieuw statement, waarvan de kop (d"g"c") aan het eind van maat 12 een octaaf lager en proportioneel versneld wordt herhaald.

Het duurt tot maat 37 alvorens de volgende cadensformule zich voordoet. Dit is tevens het slot van de compositie. De tussenliggende 26 maten gaan vrijwel als één stroom door. De componist rolt van de ene zoete inval in de andere en lijkt er telkens op uit verwachtingspatronen te doorbreken door schijnbewegingen te maken en sequensen niet door te zetten. Rusteloosheid wordt in de maten 15-16 bewerkstelligd doordat de tonica niet op beklemtoonde maaddelen klinkt maar op onbeklemtoonde. De tweede helft van maat 16 en de eerste helft van maat 17 vormen een motief dat een secunde lager wordt herhaald, waarna de sequens niet strikt wordt doorgezet doordat de volgende herhaling de duikeling van een *terts* maakt en niet van een secunde.

Een markant voorbeeld van de manier waarop Van Eyck van het ene in het andere verzeild raakt, is te vinden in de maten 26-27. In een dalende sequens van vier stapsgewijs stijgende zestienden is de zesde en laatste verschijning van het motief tevens het begin van een toonladder die naar nieuw materiaal voert.

In de maten 28-31 creëert Van Eyck een hinkend effect door gebruik van het ritme , waarbij de zestiende noten dezelfde toonhoogte hebben en gevolgd worden door een dalende secunde of dalende sprong. Het heeft een curieuze werking. Van Eyck past het nergens anders toe. Ook andere componisten hadden het paraat en gebruikten het slechts bij uitzondering, mogelijk vanuit het besef dat het bij voorkeur als een effect ingezet diende te worden. In het klavierwerk van John Bull wordt het aangetroffen, in het preludium dat we eerder als voorbeeld namen voor een werk dat met *grosso*-versieringen begint. (vb. 182) Hier zijn de sprongen echter niet dalend maar stijgend. (vb. 188a) Bull was bijzonder gesteld op snelle toonherhalingen, wat het verleidelijk maakt hem als ‘geestelijk vader’ van dit effect aan te wijzen.

#### VOORBEELD 188

##### a. John Bull, Præludium [FVB, CLXXXIV]



##### b. Pieter de Vois, Fantasia in F



In het werk van Sweelinck zoeken we het tevergeefs. Pieter de Vois past het effect drie maten lang toe in een van zijn twee solofantasia's uit 't *Uitnemend Kabinet*, eerst twee keer met stijgende sprongen, vervolgens tien keer met dalende.<sup>48</sup> (vb. 188b)

In Van Eycks 'Fantasia' wordt het grillige karakter versterkt doordat het motief op de vierde en eerste tel van de maat staat, telkens met vier achtste noten ertussen. Dit wekt het gevoel dat er van een verschuiving sprake is. Hetzelfde geldt voor de terts-*tremoli* in de maten 32-33, die op de onbeklemtoonde maatdelen wisselen. Het roept de vraag op of zich hier niet een *onbedoelde* verschuiving heeft voorgedaan, die kan zijn ontstaan ten gevolge van een ritmisch onjuiste notatie in combinatie met ontbrekende maatstrepen in het manuscript. We doen deze suggestie de 'Fantasia & Echo' indachtig.

De volgende vraag die zich dan opdringt, luidt: waar zou het misgegaan kunnen zijn? Tot en met maat 26 is alles in orde. Denkbaar is dat de eerste vier noten van maat 27 achtsten hadden moeten zijn, en dat de scribent per vergissing zestiende noten is blijven schrijven. De metrische onvolkomenheid zou in de cadens van de maten 36-37 eenvoudig recht gebreed kunnen worden. De maten 27 tot en met 34 zouden er inderdaad regelmatigiger op worden, maar ook triviale. En trivialiteit mag deze 'Fantasia' juist niet worden toegedicht.

Metrische grilligheid is in de solo-ricercares van Giovanni Bassano aan de orde van de dag. Het lijkt eigen te zijn aan het zoekende karakter van dit type composities. In Van Eycks 'Fantasia' werd al eerder een metrische verleggingesignaleerd, in de tweede helft van maat 14 en de eerste helft van maat 15. Overigens is een reden om maat 27 niet te wantrouwen gelegen in maat 22, die exact hetzelfde ritme herbergt. Ook die maat vloeit voort uit een reeks van zestienden. Maat 16 begint eveneens met vier lineair stijgende zestienden.

Er is, kortom, geen reden aan de juistheid van de overlevering te twijfelen. De 'Fantasia' is een van Van Eycks grilligste en origineelste composities, met een onverwisselbaar eigen charme. Hier doet een inventieve musicus/componist wat hem – om met Mersenne te spreken – voor de geest komt. Het is een fantasie in de ware zin van het woord.

#### 7.4. 'Batali'

De 'Batali' [NVE 47] is geen variatiewerk en ook niet zomaar een 'vrije' compositie: het betreft de muzikale beschrijving van een veldslag ('bataille'), inclusief de voorbereiding daartoe. Dergelijke stukken moeten in die tijd populair zijn geweest, gezien het grote aantal overgeleverde voorbeelden. Ze waren doorgaans samengesteld uit vaste formules, eigen aan de krijgsmuziek zelf. Van Baak Griffioen heeft vrijwel alle motieven uit Van Eycks 'Batali' in andere vocale en instrumentale batailles kunnen terugvinden, waarvan sommige al meer dan een eeuw oud waren, zoals het beroemde vierstemmige chanson 'La Guerre' (1528) van Janequin. Tot de bestudeerde instrumentale voorbeelden behoren werken voor klavier (Bull, Byrd), luit (Negri, Vallet, Gautier) en ensemble (Scheidt).<sup>49</sup>

De 'Batali' van Van Eyck bestaat uit zeven afzonderlijke delen en deeltjes, waarvan het eerste met 76 maten tevens het langste is. Dit eerste gedeelte is vrijwel geheel op brekingen van de C-majeur-drieklank gebaseerd en klaarblijkelijk bedoeld om de

<sup>48</sup> Zie verder 10.4.

<sup>49</sup> Van Baak Griffioen 1991: 109-113.



signalen van trompetten te imiteren. Amechtige herhalingen van tonen en motieven zorgen voor een opgewonden en dreigende sfeer. In de maten 30 en verder wordt dit nog versterkt door achtsten rust. (vb.189)

VOORBEELD 189 'Batali', deel i, mm. 30-39



De maten 37-40 lijken op het signaal dat volgens Mersenne werd gebruikt als oproep voor het opzadelen van de paarden.<sup>50</sup> Inderdaad is de strijd nog niet begonnen, hoe oorlogszuchtig dit eerste deel ook klinkt. Het vijfde deel draagt immers pas de titel 'Allarm', een verbastering van het Italiaanse 'all' arme' dat 'te wapen!' betekent. Het is verhoudingsgewijs melodisch van karakter. Van Baak Griffioen suggereert de mogelijkheid dat hiermee het geroep van soldaten wordt uitgebeeld. Het zesde en voorlaatste deeltje – het komt ook voor bij Vallet en Gautier – draagt de manmoedige titel 'Ick wou wel dat den krijgh an ginck', met de toevoeging dat het twee keer moet worden uitgevoerd ('moet 2 gespeelt werd').

Het slotdeel begint met de traditionele drieklanksignalen. Het losbranden van de strijd lijkt zich derhalve pas in de laatste vijf maten te voltrekken, met een zeven (acht) keer herhaalde *circulatio*-figuur van vier zestienden, en in de voorlaatste maat vier herhaalde zestiende noten. (vb. 190) Dat laatste is niets anders dan de *concitato*-stijl die Claudio Monteverdi definieerde in zijn *madrigali guerrieri* (Achtste madrigaalboek, 1638).<sup>51</sup>

VOORBEELD 190 'Batali', slotmaten



Tussen het lange openingsdeel en het 'Allarm' staan drie deeltjes van een divers karakter. Het eerste is het 'Wilhelmus', gevat in een lieflijke ternaire maat (3/2) die zorgeloosheid lijkt uit te stralen omtrent de afloop van de strijd. De melodie dient twee keer te worden gespeeld.<sup>52</sup> Hier krijgt de 'Batali' een nationalistisch karakter, wat des

<sup>50</sup> Van Baak Griffioen 1991: 110.

<sup>51</sup> Chew 2001.

<sup>52</sup> Een Zuid-Nederlands klavierhandschrift uit de einde van de zeventiende eeuw, het Klavierboek van Maria Therese Reijnders (gedateerd 26 mei 1694), bevat een 'La Bataille' waarin het 'Wilhelmus' eveneens voorkomt, in binaire maat maar wel twee keer weergegeven, de tweede keer met omspelingen. Het werk vertoont ook andere overeenkomsten met de 'Batali' van Van Eyck. *Zuid-Nederlandse klavecimbelmuziek*, Klavierboek van Maria Therese Reijnders, nr. 9 (pp. 97-100).

te begrijpelijker wordt als we beseffen dat de Republiek in 1644 formeel nog op voet van oorlog met Spanje verkeerde. Moest uit de zorgeloosheid van de ternaire maat wellicht vertrouwen spreken over de afloop van de strijd?

Het volgende deeltje in driekwartsmaat begint met lineaire, rondcirkelende motieven. (vb. 191a) In ‘the battell’ van William Byrd worden deze in verband gebracht met ‘the marche of foote men’ en ‘the march to the fight’.<sup>53</sup> Waarschijnlijk hebben ze in de ‘Batali’ eenzelfde betekenis en symboliseren ze de gang naar het slagveld. Muzikaal gezien kunnen de eerste vijftien maten in verband worden gebracht met het blazen op de pijp, de militaire dwarsfluit. Thoinot Arbeau geeft in zijn *Orchésographie* gelijksoortige motieven in een ‘tabulature pour jouer du fifre ou arigot en mesure ternaire’.<sup>54</sup> (vb. 191b)


#### VOORBEELD 191

##### a. Van Eyck, ‘Batali’, deel iii



##### b. Arbeau, motieven voor de ‘fifre’

Arbeau



<sup>53</sup> Van Baak Griffioen 1991: 111.

<sup>54</sup> Arbeau <sup>3</sup>1596: fol. 20v-21v.



Arbeau schrijft over het gebruik van de pijp:

Nous appellons le fifre une petite flutte traverse à six trouz, de laquelle usent les Allemandz & Suysses [...] Les Joueurs desdicts tambour & fifre sont appellez du nom de leurs Instruments, quant nous disons de deux soldats, que l'ung est le tambour & l'autre le fifre de quelque Capitaine. [...] Ceulx qui en [: fifre] sonnent jouent à plaisir, & leur suffit de tumber en cadance avec le son du tambour.<sup>55</sup>

De motieven die Arbeau meedeelt, komen in vrijwel identieke gedaante voor in 'The flute and the droome', onderdeel van William Byrds klavierwerk dat 'The battle' heet.<sup>56</sup> Terwijl de linkerhand de trommen uitbeeldt, neemt de rechterhand de pijp voor haar rekening.

In maat 16 doen opnieuw trompetsignalen hun intrede, vergelijkbaar met die uit het eerste deel. De maten 19-23 zijn afgeleid van de maten 64-68 uit dit eerste deel.

Dan volgt nog een deeltje waarin alleen de noten c" en c' verschijnen, in ritmische patronen van drie maten die telkens een octaaf lager worden beantwoord. (vb. 192a) Dit antifonale karakter kan worden uitgelegd als wederzijdse dreiging van de twee strijdende partijen. Van Baak Griffioen noemt het 'the exchange of calls or fire'.<sup>57</sup> Waarschijnlijker is echter dat met de monotone ritmische motieven tromgeroffel wordt uitgebeeld. Een bevestiging hiervan is te vinden in de achtstemmige zetting van Psalm 150 door Jan Pieterszoon Sweelinck, uit diens *Livre troisième des Pseaumes de David* (1614).<sup>58</sup> Hij gebruikte identieke motieven, quasi-antifonaal, voor de woorden 'le tabour' (plastisch omgevormd tot 'le ta-bou'bour' en 'le ta-bou'bour'bou'bour'). (vb. 192b) In het eerste deel van de 'Batali' kwamen de tromslagen overigens al even om de hoek kijken (mm. 69-72).

Overzien we de gehele 'Batali', dan kan uit de zeven deeltjes een levensecht 'programma' worden gedestilleerd:

- i Trompetten kondigen de op handen zijnde strijd aan;
- ii 'Wilhelmus': uiting van vaderlandsliefde, van saamhorigheid, of gebed;
- iii Mars naar het slagveld: spel van pijpers, gevolgd door trompetgeschal;
- iv Tromgeroffel over en weer;
- v Allarm: roep om de wapenen op te nemen;
- vi 'Ick wou wel dat den krijgh an ginck';
- vii Trompetgeschal, gevolgd door de strijd.

Voor Jacob van Eyck zal de 'Batali' een bijzondere connotatie hebben gehad. Als blind kind groeide hij op in het vestingstadje Heusden, dat volledig door militaire zaken werd beheerst. Het geluid van trommen, pijpen en trompetten zal dagelijks voedsel voor zijn oren zijn geweest. Aan te nemen valt dat hij ook als beiaardier 'batailles' heeft gespeeld, bijvoorbeeld bij de viering van militaire overwinningen of wanneer de prins van Oranje in Utrecht was. Voor de stadsbeiaardier Van Eyck was een rol weggelegd bij zulke gelegenheden.<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Arbeau <sup>3</sup>1596: fol. 17v-18r.

<sup>56</sup> Byrd, *Keyboard Music*, II, nr. 94.

<sup>57</sup> Van Baak Griffioen 1991: 111.

<sup>58</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, IV-2, nr. 30.

<sup>59</sup> Zie 2.9.

## VOORBEELD 192 ‘Tromgeroffel’

## a. Van Eyck, ‘Batali’, deel iv



## b. Sweelinck, ‘Psalm 150’



Mogelijk vindt zijn ‘Batali’ zelfs in carillonmuziek een oorsprong. De gebroken drieklanken doen het van nature goed op de klokken, ten opzichte van de notentekst uit *Der Fluyten Lust-hof* zijn geen harmonische toevoegingen nodig. Sowieso werd militaire muziek vanuit haar aard met eenstemmigheid geassocieerd. Zelfs bij Johann Sebastian Bach is dit nog te zien, als de alt in de *Johannes-Passion* (BWV 245) in een gebroken drieklank onbegeleid ‘Der Held aus Juda siegt mit Macht’ trompettert, of in de aria ‘Streite, siege, starker Held’ uit de cantate *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 62), waar violen en altviolen in unisono verkeren met de basso continuo.



Van Eycks 'Batali' heeft tot het begin van de achttiende eeuw repertoire gehouden. Omstreeks 1715 bevatte het elfde deel van de *Oude en nieuwe Hollantse boeren lietjes en contredansen*, in Amsterdam door Estienne Roger gepubliceerd, als nummer 789 een sterk gecorrumpeerde versie met als titel 'De slag van Pavie'.<sup>60</sup> (vb. 193) Op tal van punten vertoont deze versie afwijkingen, maar de overeenkomsten zijn dusdanig dat 'De slag van Pavie' onmiskenbaar terugvoert op het werk van Van Eyck. Het enige deel dat in zijn geheel ontbreekt, is de trommelsectie (iv). Het 'Wilhelmus' is in ternaire maatsoort, net als in *Der Fluyten Lust-hof*. Het laatste deel vertoont de grootste afwijkingen. Het heeft een driekwarts- in plaats van een vierkwartsmaat, en van het opgewonden karakter is weinig overgebleven.

'De slag van Pavie' lijkt op het eerste gezicht een merkwaardige titel voor dit werk. De beroemde slag bij Pavia in Noord-Italië vond al in 1525 plaats en werd gevoerd tussen keizer Karel V en de Franse koning Frans I. Met Nederland had het gevecht niets te maken, laat staan met het 'Wilhelmus', dat uiteraard nog niet bestond. Dit wekt het vermoeden dat 'Slag van Pavie' in de Republiek een algemene aanduiding was voor muzikale batailles. Het dagboek uit 1624 van de reeds genoemde Haagse schoolmeester David Beck levert een bevestiging. Op 23 september van het desbetreffende jaar bracht Beck een bezoek aan de Grote Kerk in Den Haag, 'hoorende [...] wel een uijre lanck de slag van Pavijen op den Orgel spelen, alwaer veel volck was'.<sup>61</sup> Strijdmuziek, een uur lang in aanwezigheid van een talrijk publiek: het lijkt een bewijs dat het genre populair was. De organist is zeer waarschijnlijk Pieter de Vois geweest, die vaste organist was van de Grote of Sint-Jacobskerk.

VOORBEELD 193 'De slag van Pavie' (ca. 1715), eerste bladzijde

The image shows a musical score for 'De slag van Pavie' (ca. 1715), the first page. The score is written on seven staves in 3/4 time. It features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a drum pattern. The title 'De slag van Pavie 789' is written below the first staff.

<sup>60</sup> De concordantie is aan de aandacht van Van Baak Griffioen ontsnapt.

<sup>61</sup> Beck 1993: 174.

De samensteller van Roger's editie kan de noten niet rechtstreeks uit Van Eycks *Lust-hof* hebben gekopieerd, daarvoor zijn de afwijkingen te groot. 'De Slag van Pavie' is te interpreteren als een poging tot reconstructie, vervaardigd door iemand die het stuk vrijwel uit het hoofd heeft gekend en na verloop van tijd zijn best heeft gedaan het in de herinnering terug te halen. Vermoedelijk betrof het een blokfluitist. Een aanwijzing hiervoor is te vinden in de behandeling van maat 12 van het eerste deel. Het is de enige plaats in de hele *Lust-hof* waar de Utrechtse componist de toon d<sup>'''</sup> heeft voorgeschreven. Uitgerekend op die plaats is de bewerking afgevlakt. (vb. 194)

VOORBEELD 194 'Batali', eerste sectie, mm. 9-13

Van Eyck



Verbasterde versie (ca. 1715)



Blokfluitisten zo virtuoos als Jacob van Eyck zijn er waarschijnlijk niet veel geweest in de Republiek, misschien was er zelfs maar één. Kennelijk heeft de bewuste musicus deze hoge toon niet kunnen spelen en er daarom een vereenvoudiging voor in de plaats gesteld.

## 7.5. Evaluatie

In *Der Fluyten Lust-hof* nemen de preludia en fantasia's in kwantitatief opzicht slechts een marginale positie in. Als gevolg hiervan is Jacob van Eyck primair als een variatiecomponist de geschiedenis ingegaan. De twee preludia en de 'Phantasia' [NVE 90] maken een alledaagse indruk, en dit geldt in wezen ook voor de 'Batali'. De 'Fantasia & Echo' [NVE 16] en de 'Fantasia' [NVE 145] daarentegen verdienen een bovenmatige belangstelling. Ze tonen aan dat Van Eyck geen preëxistent materiaal nodig had om zijn fantasie te kunnen laten werken.

De 'Fantasia' is een solo-ricercare op de Italiaanse manier, dat in kwaliteit niet onderdoet voor vergelijkbare werken van Bassano of Virgiliano. De invallen buitelen over elkaar heen, in combinatie met een geleidelijke opbouw van rustig naar beweeglijk. Het muzikale discours trekt als een niet aflatende stroom voorbij.

In de 'Fantasia & Echo' lijkt Van Eyck zich te ontpoppen als een erfgenaam van Jan Pieterszoon Sweelinck. Aan diens echofantasia's voor klavier heeft hij een eenstemmige variant toegevoegd. Uit de analyse is een doorwrochttheid naar voren gekomen die het gevolg is van noeste compositorische arbeid en met improvisatie weinig van doen lijkt te hebben. De kwaliteit van de 'Fantasia & Echo' is dusdanig, dat men zich moeilijk kan voorstellen dat het Van Eycks enige exercitie op dit terrein is geweest. Dat *Der Fluyten Lust-hof* niet meer van dergelijke fantasia's bevat, valt slechts te betreuren.