



Voorwoord

Het Nederlandse solorepertoire voor blokfluit van jonker Jacob van Eyck en enkele tijdgenoten – die in dit boek ‘de anderen’ zullen heten – neemt in de muziekgeschiedenis op het eerste gezicht een bescheiden plaats in.¹ Deze componisten schreven hoofdzakelijk variatiewerken en bedienden zich hierbij van een diminutietechniek die ook in de improvisatiepraktijk werd toegepast. Destijds werd iedere professionele musicus geacht over deze vaardigheid te beschikken.

Het besef dat zij leefden in dezelfde tijd als Claudio Monteverdi, roept op tot nog meer bescheidenheid. Terwijl Monteverdi bijna vermorzeld werd tussen zijn compromisloze scheppingsdrang en het ongeduld van werkgevers, en antwoorden zocht op vragen als ‘hoe kan ik de wind een stem geven?’, schreven Jacob van Eyck en de anderen muziek van alledag. Had Van Eyck geweten dat driehonderdvijftig jaar na zijn dood hele boeken aan zijn kunst werden gewijd, dan had hij wellicht vol ongelooft het hoofd geschud.

Dit proefschrift is vanuit verwondering geschreven, een verwondering die voortkomt uit de vaststelling dat deze oer-Nederlandse blokfluitmuziek hedendaagse musici nog altijd veel te bieden heeft, ondanks haar compositorische eenvoud. De praktijk wijst het uit. Dit virtuoze repertoire behoort tegenwoordig wereldwijd tot de standaardbagage van professionele blokfluitisten. Musici van internationale naam en faam ruimen er een plaats voor in tijdens hun concerten, of hebben er plaatopnamen aan gewijd. Met het aantal verkochte exemplaren van moderne bladmuziekuitgaven moet men de Utrechtse Oudegracht moeiteloos kunnen dempen. Het is niet overdreven te stellen dat Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* voor de hedendaagse blokfluitwereld een bijna mythische betekenis heeft. Van Eyck als ‘oervader’: bij hem is het professionele blokfluitistendom begonnen.

¹ De titel van het proefschrift, *Jacob van Eyck en de anderen*, is geïnspireerd door *Philip en de anderen*, de eerste roman (1955) van Cees Nooteboom. Mocht er enige gelijkenis bestaan tussen Jacob van Eyck en Philip, of tussen de anderen en de anderen, dan berust dit op toeval.



Eenvoud in combinatie met een verrassende geliefdheid: men zou kunnen zeggen dat het repertoire een geheim in zich draagt. Het heeft mij twintig jaar beziggehouden.

Het duurde ongewoon lang voordat ik als amateurblokfluitist vertrouwd raakte met Van Eycks muziek. Toen Thiemo nog Tim werd genoemd en als zesjarig jongetje in Nieuw-Loosdrecht zijn eerste blokfluitlessen kreeg van Janny Dekker, was het boek op de lessenaar niet Gerrit Vellekoops *Handleiding voor de sopraan- of de tenorblokfluit*, in die tijd een van de meest gebruikte methodes. Reeds in het derde deel ervan had ik kunnen kennismaken met drie werken van Van Eyck: ‘Al hebben de princen haren’ (nr. 206), ‘Lossy’ (nr. 211) en ‘De France Courant’ (nr. 215).

De muziek van Jacob van Eyck ontbrak volledig in de methode aan de hand waarvan ik blokfluit leerde spelen, de *Handleiding voor de blokfluit in C* (1935) van G. Rooda. Wat erger was: het desbetreffende leerboek was nogal dor en bleek aan mij dermate slecht besteed, dat iedereen in de directe omgeving wanhopig werd van de bedroevende resultaten. Mijn ouders stonden al gauw voor de beslissing: stoppen of opnieuw beginnen? Zonder het geluk van een herkansing – ik ben mijn ouders er nog altijd dankbaar voor – zou mijn muzikale carrière in dat prille stadium definitief zijn gestrand. Uiteindelijk was ik de enige in het gezin die koos voor een loopbaan in de muziek.

Het moment waarop ik *Der Fluyten Lust-hof* leerde kennen, staat me nog helder voor de geest. Het was op een zondagmorgen in Driebergen, ik moet ongeveer dertien jaar oud zijn geweest. Die ochtend waren we op bezoek bij Gert Bolkestein, die niet alleen goed cello speelde maar ook blokfluit. Daar kwamen de drie felgekleurde delen van *Der Fluyten Lust-hof* op de lessenaar in de moderne uitgave van Gerrit Vellekoop. Twee indrukken zijn me bijgebleven. Ten eerste: ik had geen flauwe notie waar ik deze muziek historisch moest plaatsen. Ten tweede: het sportieve element, voortvloeiend uit de per variatie toenemende virtuositeit, kon ik bijzonder waarderen. In die periode had ik al geen blokfluitlessen meer, op elfjarige leeftijd was ik naar de hobo overgestapt. De blokfluit bood echter een onmisbare afleiding om muzikaal en instrumentaal-technisch datgene te realiseren wat ik op de hobo nog niet kon. In zekere zin kwam de muziek van Jacob van Eyck als geroepen.

Mijn aandacht voor het repertoire raakte in een stroomversnelling toen ik een aantal jaren later muziekwetenschap studeerde aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Het Instituut bevond zich toen nog aan de Drift, op steenworp afstand van het Janskerkhof waar Van Eyck in de zeventiende eeuw zijn blokfluitvarianties in de openlucht ten gehore had gebracht.

Van stimulerende invloed was de vriendschap met mijn jaargenoot Coert Bremmers, voor wie de blokfluit het hoofdinstrument was. Samen verrichtten we vakantiewerk in een kantoorboekhandel die schoolboeken verkocht vanuit een werfkelder aan de Utrechtse Oudegracht, pal tegenover het Nederlands Blokfluitcentrum. Dat Van Eyck enkele deuren verderop had gewoond, wist ik toen nog niet. Tijdens een middagpauze kochten we aan de overkant de facsimile-uitgave die Saul B. Groen van *Der Fluyten Lust-hof* had uitgegeven. Voor ons, musicologen in de dop, was de aanblik van het zeventiende-eeuwse origineel een bron van inspiratie. Diezelfde zomer speelden we Van Eyck voor de basiliek van Echternach, en verdienden daarmee op één dag een wezenlijk deel van onze fietsvakantie terug.

Het spelen uit de zeventiende-eeuwse bronnen vergrootte het besef dat de overlevering ernstige gebreken vertoonde, gebreken die ook hun sporen hadden nagelaten in de moderne uitgave die in 1957-1958 was verzorgd door Gerrit



Vellekoop. In 1984 bracht de Zwitserse uitgeverij Amadeus een nieuwe editie van *Der Fluyten Lust-hof* op de markt, die ik voor het *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* heb besproken.² De hoop dat dit de gedroomde uitgave zou zijn, bleek ijdel. Zo hadden de editores niet alle bronnen bestudeerd en lieten zij talrijke onvolkomenheden ongecorrigeerd. Na deze constatering heb ik Piet van Zuylen van Muziekuitgeverij XYZ het voorstel gedaan om een ‘New Vellekoop Edition’ [NVE] tot stand te brengen. Op die suggestie is hij ingegaan, en ik ben hem hiervoor nog altijd zeer erkentelijk. De realisatie heeft enkele jaren van intensief onderzoek gevergd. Deel 1 verscheen in 1986, twee jaar later was de uitgave klaar. Hier ligt de basis van het avontuur dat tot dit proefschrift heeft geleid.

Behalve een gereviseerde tekst heeft het onderzoek ook tal van andere wetenswaardigheden en inzichten opgeleverd die in deze dissertatie aan de orde zullen komen. Op diverse vragen omtrent de uitvoeringspraktijk geven de bronnen rechtstreeks antwoord. Het is vanaf het eerste moment mijn uitdrukkelijke bedoeling geweest een proefschrift te schrijven dat over muziek gaat, hetgeen in de musicologische wereld geen vanzelfsprekendheid is. Dit boek wil – om met de originele titelpagina’s van de *Lust-hof* te spreken – ‘dienstigh voor alle Konst-lievers tot de Fluit’ zijn. Wetenschappelijk onderbouwd, maar met het venster geopend naar de praktijk. De toekomst van het bestudeerde repertoire ligt niet bij de muziekwetenschap maar primair bij uitvoerende musici. Van hen zal Jacob van Eyck het moeten hebben, en ‘de anderen’ met hem.

Dit is niet het eerste proefschrift over Jacob van Eyck en zijn *Lust-hof*. Tijdens de totstandkoming van de New Vellekoop Edition verbleef de Amerikaanse musicologe dr. Ruth Griffioen twee jaar in Utrecht om een dissertatie over dit onderwerp voor te bereiden. Deze periode heeft tot een vruchtbare samenwerking geleid. Ik herinner me als de dag van gisteren hoe we op een druilerige namiddag van de toenmalige muziekbibliothecaris dr. Alfons Annegarn de sleutel kregen van een kelderkast waarin de collectie liedboekjes van de Gregorius Vereniging lag opgeslagen. Hier gingen we op zoek naar het thema van ‘Ach moorderesse’. Die ene maat die in de themaversie van Jacob van Eyck ontbrak, konden we eenvoudig reconstrueren aan de hand van de *Gulde-jaers feestdagen* (1635) van J. Stalpert van der Wiele.

Uit Griffioens proefschrift is in 1991 het boek *Jacob van Eyck’s Der Fluyten Lust-hof* voortgekomen.³ Anders dan deze titel doet vermoeden, heeft haar onderzoek zich hoofdzakelijk gericht op de thema’s die aan Van Eycks variaties ten grondslag liggen. Aan de variaties zelf of aan een interpretatie van het repertoire is zij niet meer dan zijdelings toegekomen. Het moge duidelijk zijn dat de essentie van Jacob van Eycks oeuvre juist in de variatiekunst gelegen is, waarmee ik overigens geen enkele afbreuk wil doen aan de onschatbare waarde van Griffioens boek.

Naast haar proefschrift over de thema’s plaats ik nu een proefschrift dat andere aandachtsgebieden bestrijkt: de variatiekunst en de betekenis ervan, het werk van Jacob van Eyck in relatie tot dat van zijn tijdgenoten, de bronnen, de overlevering, en niet in de laatste plaats de uitvoeringspraktijk. Om Van Eycks muziek in een breder kader te kunnen plaatsen, heb ik ervoor gekozen ook de vergelijkbare solowerken voor blokfluit van Nederlandse tijdgenoten te bestuderen, ‘de anderen’: Paulus Matthijsz, Jacob van Noordt, Johan Dixz, Pieter de Vois en anonymi. Hiermee wordt

² Wind 1984.

³ Van Baak Griffioen 1991.



voorkomen dat de musicus Van Eyck als een eenzame figuur wordt beschouwd. Hij manifesteert zich als een kind van zijn tijd.

Van beroep was hij beiaardier, en ook op de Utrechtse klokken zal hij variaties hebben gespeeld. Het is de frustratie van hedendaagse beiaardiers dat zij slechts kunnen gissen naar de relatie tussen Van Eycks beiaard- en blokfluitpraktijk. Carillonrepertoire uit die tijd is immers niet overgeleverd. Ik meen de sleutel te hebben gevonden in de psalmvariaties. Hier haakte Van Eyck aanvankelijk aan bij zijn klokkenpraktijk. Deze ontdekking, gedaan in de slotfase van het onderzoek, heeft geleid tot hoofdstuk 5, 'Klok en Fluit: het geheim van de psalmvariaties'. Hiermee werd dit proefschrift plotseling ook een boek voor beiaardiers.

In zekere zin zijn de proefschriften van Ruth Griffioen en schrijver zeszes als complementair te beschouwen. Door dit ene onderwerp vanuit verschillende richtingen te benaderen, komen de auteurs in een aantal gevallen tot verschillende conclusies, soms zelfs zeer fundamenteel. Ik besef terdege in een relatief comfortabele positie te hebben verkeerd. Het is eenvoudiger op stellingen van anderen te reageren dan als eerste gedachten over een onderwerp te moeten formuleren. Tegengestelde visies prikkelen de geest en kunnen leiden tot voortschrijdende inzichten. De muziek en de wetenschap zijn erbij gediend.

'Met dank voor alle hulp, medewerking en vriendschap', schreef Griffioen voor in het exemplaar dat ik destijds van haar dissertatie mocht ontvangen. Op deze plaats wil ik haar graag danken voor onze gedeelde ervaringen en mijn erkentelijkheid betuigen voor het onderzoek dat zij heeft verricht. Het is onmisbaar gereedschap gebleken.

Van degenen die ik persoonlijke dank verschuldigd ben, noem ik dr. Rudolf Rasch, die mijn promotieplan meteen positief begroette en zich terstond als co-promotor beschikbaar stelde. Volhardend in zijn aanmaningen heeft hij vijftien jaar geduld betracht, en al die tijd een bijna grenzeloos vertrouwen in mijn capaciteiten aan de dag gelegd. Zijn veelomvattende kennis op het gebied van de zeventiende-eeuwse Nederlandse muziek heeft hij belangeloos ter beschikking gesteld.

Prof. dr. Emile Wennekes dank ik omdat hij tussentijds de rol van promotor heeft willen overnemen, toen de dissertatie de voltooiing reeds naderde. Wij kenden elkaar al geruime tijd, als collega's in de muziekjournalistiek en als geestverwanten. Zijn kundigheid en toewijding heb ik als zeer stimulerend ervaren.

Dr. Eddie Vetter is gedurende de laatste jaren van het onderzoek mijn grootste steun en toeverlaat geweest. Hij heeft mij in het voorjaar van 2002 drie maanden vervangen als muzikredacteur van De Telegraaf, een verlofperiode die ik intensief heb kunnen benutten om de vurig gewenste voltooiing van de dissertatie te bespoedigen. Vanaf dat moment heeft hij bovendien al mijn teksten gelezen, met een onvoorstelbare nauwgezetheid, en deze van scherpzinnige kanttekeningen voorzien. Ik heb die vier jaar onnoemelijk veel van hem geleerd. Graag dank ik hem voor zijn erudiete commentaren, zijn zorg en zijn vriendschap. Dit alles maakte het volkomen vanzelfsprekend dat ik hem zou vragen als paranimf op te treden bij de promotie. Even vanzelfsprekend was het dat ik drs. Bēla Luttmer, mijn tweede collega in de muzikredactie van De Telegraaf, voor deze rol benaderde, als bekroning van vijf jaar harmonieuze samenwerking.

Frans Brüggen ben ik erkentelijk omdat ik de dissertatie aan zijn goedkeuring heb mogen onderwerpen, hoewel hij de blokfluit zelf al jaren geleden vaarwel heeft gezegd ten faveure van zijn Orkest van de Achttiende Eeuw. Mijn allereerste grammofoonplaat was een singletje waarop hij een sonate van Jean Baptiste Loeillet



speelde – twee delen aan de ene en twee delen aan de andere kant. Hij is altijd een bron van inspiratie gebleven. Na mijn studie heb ik enkele jaren musicologisch onderzoek voor hem en zijn orkest verricht, onder meer op het gebied van Beethovens symfonieën. Tijdens onze discussies was ik altijd weer getroffen door de wijze waarop hij de muziekpraktijk voorop stelde, hoe gedegen zijn kennis van historische bronnen ook was. Muziekwetenschap ten dienste van de klinkende muziek: ik hoop van harte dat iets van die praktijkgerichtheid doorklinkt in dit werk.

Van de collega's die hun expertise met mij hebben gedeeld, noem ik dr. Dick van den Hul, op wiens onderzoek naar Jacob van Eyck ik heb kunnen voortbouwen; Johan Giskes (muziekhistoricus van het Amsterdams Gemeentearchief), die onder meer behulpzaam was bij het ontcijferen van enkele moeilijk leesbare zeventiende-eeuwse handschriften; dr. Jan Bouterse, die mij enigszins vertrouwd maakte met de complexe materie van de blokfluitbouw; Arie Abbenes, de beiaardier van de Utrechtse Dom, die mij op een zaterdagochtend meenam op de toren zodat hoofdstuk 5 aan de praktijk kon worden getoetst; dr. David Lasocki (Indiana University), 's werelds grootste expert en vraagbaak op het gebied van de blokfluit en haar geschiedenis; en Maria van der Heijde-Zomerdijk, die de Engelse samenvatting corrigeerde. Verder dank ik de vele vakgenoten, collega's, vrienden en familieleden die in de loop der jaren hun belangstelling hebben getoond en bemoedigende woorden hebben gesproken. Ik kan onmogelijk iedereen persoonlijk noemen.

Ook diverse instellingen ben ik dank verschuldigd. Het is van meet af aan mijn plan geweest alle bibliotheken te bezoeken die originele zeventiende-eeuwse drukken bezitten van het hier bestudeerde repertoire. Dit voerde mij vanzelf naar de Toonkunstbibliotheek in Amsterdam, de bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam, de Staatsbibliotheek – Preußischer Kulturbesitz in Berlijn, de Koninklijke Bibliotheek 'Albert I' in Brussel, de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium in Brussel, het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag, de National Library of Scotland in Edinburgh en de British Library in Londen. De Koninklijke Bibliotheek in Den Haag stelde mij in staat talrijke liedboekjes te bestuderen. Kind aan huis was ik in de Letterenbibliotheek van de Universiteit Utrecht, waar ik grote aantallen boeken tegelijk mocht lenen en waar de vakreferent dr. Joost van Gemert op tal van vragen antwoord wist te geven. Van de geraadpleegde archieven noem ik Het Utrechts Archief, het Nationaal Archief in Den Haag, en verder de gemeente-, stads- c.q. streekarchieven te Amsterdam, Arnhem, Bergen op Zoom, Den Haag, Deventer, 's-Hertogenbosch, Harderwijk, Heusden, Maasland, Nijmegen en Wijk bij Duurstede.

Met weemoed herdenk ik enkele personen van wie ik zo graag had gezien dat zij de voltooiing van de dissertatie hadden kunnen meemaken. In de eerste plaats moet prof. dr. Kees Vellekoop worden genoemd, die op 25 mei 2002 door een tragisch ongeval uit het leven werd weggerukt. Hij zou mijn promotor zijn. Het onderwerp lag hem na aan het hart, het was immers zijn vader Gerrit Vellekoop die de eerste moderne editie van *Der Fluyten Lust-hof* had verzorgd. Toen ik de New Vellekoop Edition voorbereidde, keek hij over mijn schouder mee. Al tijdens de studie muziekwetenschap had hij mij meer vertrouwen geschonken dan mij billijk leek. 'Doe maar rustig aan', zei hij herhaaldelijk in zijn rol van promotor. Ik heb te goed naar hem geluisterd. Dat ik een bijdrage heb kunnen leveren aan een bundel te zijner nagedachtenis, is weliswaar een schrale troost, maar toch een troost.



Ook betreur ik het dat mijn schoonouders Henk en Antje Roozenboom, die ons in het voorjaar van 1998 kort na elkaar zijn overleden, de voltooiing niet hebben kunnen beleven. Weinigen hebben zo goed gevoeld hoeveel dit werk voor mij betekende. Hun leven was op geven ingesteld.

Ten slotte, maar zeker niet in de laatste plaats, dank ik Mattie, Jeroen en Danya, aan wie ik deze dissertatie in liefde opdraag. Een in zijn vrije tijd promoverende echtgenoot en vader is niet altijd een pretje, zoveel is mij wel duidelijk geworden. Wie drie jaar blijft beweren dat een proefschrift ‘bijna af’ is, wordt er niet geloofwaardiger op. ‘Was dat in de tijd van Adam en Eva?’, vroegen de kinderen op kleuterleeftijd als hun vader tijdens het winkelen in Utrecht bij het aanschouwen van de Domtoren prompt over die oude Jacob van ‘heel lang geleden’ begon te vertellen. Van lieverlee is het onderzoek in ons gezin ‘eyckelen’ gaan heten. De voltooiing van de dissertatie hebben we de eerste week van 2006 als gezin kunnen vieren met een prachtige vakantie op Gran Canaria.

Thiemo Wind
17 januari 2006