



## 6

### De variatiekunst geïnterpreteerd

#### 6.1 Improvisatie en compositie

Jacob van Eycks variatiekunst zal in dit hoofdstuk vanuit verschillende invalshoeken worden geïnterpreteerd en op betekenissen worden onderzocht. Een van de meest knellende kwesties, in het vorige hoofdstuk al aangestipt, is de vraag waar in dit repertoire de grenzen liggen tussen compositie en improvisatie.

Van Eycks variatiekunst wordt vaak als een uiting van improvisatie voorgesteld.<sup>1</sup> Ook Van Baak Griffioen heeft deze kwalificatie gebruikt. Zij omschrijft ‘Ballette Gravesand’ en ‘Laura’ bijvoorbeeld als ‘two separate improvisations’, terwijl de stukken vrijwel identiek zijn.<sup>2</sup> Elders doet zij de vaststelling ‘that Van Eyck could reproduce his improvisations nearly exactly from one performance to another’.<sup>3</sup> Het lijkt een *contradictio in terminis*. Improvisatie is vluchtig en eenmalig, een compositie gefixeerd en herhaalbaar. Op die manier worden de begrippen vaak als tegenstellingen gebruikt. Maar wat als Ganassi, Bassano en anderen diminuties in druk laten verschijnen als *voorbeelden* van improvisatie? Is dan nog van improvisatie sprake, of moeten we vanwege de schriftelijke fixatie toch liever over compositie spreken?

De gehanteerde *passaggi* zijn doorgaans stereotiepe formules, zodat moeilijk kan worden beweerd dat degene die ze improviserend toepast alles zelf bedenkt. De bouwstenen zijn al gebakken, alleen moet er nog een huis mee worden gebouwd. Een uitvoerende die melodieën van omspelingen voorziet, is als het ware een loods die van hoofdnoot tot hoofdnoot kiest uit een aantal ‘routes’. Dit geeft wel aan hoe complex de dichotomie improvisatie – compositie is.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dan Laurin schrijft bijvoorbeeld: ‘Jacob van Eyck probably produced his *Der Fluyten Lust-hof* by improvising it.’ Laurin 1999: 18.

<sup>2</sup> Van Baak Griffioen 1991: 104.

<sup>3</sup> Van Baak Griffioen 1991: 369.

<sup>4</sup> Lawrence Gushee heeft deze dichotomie even helder als beknopt geïnterpreteerd in 28 aandachtspunten. Gushee 1982: 187-191.



Alvorens naar antwoorden te zoeken op de vraag waar in Van Eycks oeuvre de grenzen liggen, is het verstandig eerst te onderzoeken waar het beeld van Jacob van Eyck als improvisator vandaan komt. Het moet zijn oorsprong vinden in de aard van het repertoire, in combinatie met Van Eycks blindheid. Hij bediende zich van figuraties die niet wezenlijk anders zijn dan de Italiaanse diminuties, en het uit de mouw kunnen schudden van zulke *passaggi* behoorde destijds tot de standaardvaardigheden van iedere professionele musicus.

Dergelijk improvisatietalent was onmisbaar in het vak van organist en/of beiaardier, althans in de Republiek, waar de muzikale variatie hoogtij vierde. Organisten werden geacht voor en na de eredienst psalmen te spelen, gevarieerd. 'In alle vaten van de kunst vergoten, in allerhande swieren gebogen ende gebroken', in de woorden van Constantijn Huygens.<sup>5</sup> Er bestond nauwelijks kant en klare literatuur voor. Vermoedelijk het enige waarover Nederlandse organisten in de eerste helft van de zeventiende eeuw konden beschikken, waren de *Psalmen Davids* (1610) van de Dordrechtse organist Henderick Speuy, bestaande uit bicinia met een preludiumachtig karakter. Het *Tabulatuurboek van psalmen en fantasyen* van Anthoni van Noordt verscheen in 1659, bijna een halve eeuw later. Sweelinck verlegde zijn aandacht pas naar het componeren toen hij Duitse leerlingen kreeg, die veel meer dan hijzelf uit een componeertraditie voortkwamen.<sup>6</sup> De vroegste beiaardboeken dateren van latere tijd. Met andere woorden: zonder hun improvisatievermogen waren organisten en beiaardijs nergens. Het kan veelzeggend worden genoemd dat de Leidse organist Cornelis Schuyt (1557-1616) een exemplaar van Giovanni Bassano's *Ricercate, passaggi et cadentie* in zijn bezit had.<sup>7</sup>

Deze geïmproviseerde variatiekunst was voor blinde musici een uitkomst, of beter gezegd: trok muzikaal begaafde blinden aan. Wie het thema kende, had geen ogen nodig. Jacob van Eyck is slechts een van diverse blinde musici geweest die in de Republiek het vak van beiaardier en/of organist hebben uitgeoefend. In Den Haag was de blinde Pieter de Vois, opgeleid door Sweelinck, organist en later ook beiaardier van de Grote of Sint-Jacobskerk. Met Gerrit Wijersz uit Alkmaar heeft Sweelinck later nog een tweede blinde leerling gehad.<sup>8</sup> In 1622 bespeelde deze 'Gerrit Wijersz. blintman' het orgel van de Utrechtse Dom en kreeg hiervoor twaalf gulden van het Domkapittel.

De relatie tussen blindheid en de beperkte kansen op de arbeidsmarkt, met het vak van musicus als positieve uitzondering, wordt expliciet gelegd als Jan Maertensz van Sonnevelt in 1607 een rekest richt aan het stadsbestuur van Leiden, teneinde zijn zoon Jan als hulporganist benoemd te krijgen.<sup>9</sup> Hij is niet gerust op de toekomst van zijn nakomeling. Jonge Jan is blind en kan derhalve geen gewoon ambacht uitoefenen. Daarom heeft Van Sonnevelt hem van jongs af laten oefenen in de 'const van musycq op 't spelen van verscheyden instrumenten als clavecimbalen, fiolons ende orgalen.' En met succes: junior wordt inderdaad tot hulporganist van Cornelis Schuyt en Jan Philipsz van Velsen benoemd. Jan Jansz deed overigens meer dan improviseren alleen. Toen het na drie jaar op een verlenging van zijn contract aankwam, kon Schuyt

---

<sup>5</sup> Huygens 1641: 14.

<sup>6</sup> Dirksen 1997: 514.

<sup>7</sup> Rasch/Wind 1994: 343-344.

<sup>8</sup> Van den Hul 1971.

<sup>9</sup> Annegarn 1973: 79.



het stadsbestuur mededelen dat de jonge assistent dertig muziekstukken van buiten kende.<sup>10</sup>

Zoals een blinde muziek uit het hoofd kan leren, zo kan een blinde natuurlijk ook componeren. De muziekgeschiedenis kent illustere voorbeelden: Francesco Landini in de veertiende eeuw, Conrad Paumann in de vijftiende. Niemand zal op het idee komen de verfijnde meerstemmige vocale werken van Landini het gevolg van improvisatie te noemen. Over Paumann daarentegen schreef Christoph Wolff: ‘Paumann’s creative output consisted mostly of improvisations rather than worked-out compositions. Since his blindness prohibited him from writing down his own compositions they could be recorded only from dictation.’<sup>11</sup> Waarna Wolff er even later aan toevoegt: ‘Though his *Fundamenta*, like earlier examples, still rely on formulae for their ornamental discants to given tenor patterns, they cease to be improvisation and become composition in the mature three-part pieces.’ De worsteling met de materie is voelbaar.

Beiaardiers, ziende of niet, konden door een speciaal aspect van hun métier niet om het componeren heen. Eens in de zoveel tijd, ten minste enkele keren per jaar, moest de trommel van de voorslag worden verstoken, waarmee het carillon elk uur, halfuur, of kwartier automatisch aan het spelen werd gezet. Enige afwisseling van repertoire was hierbij uiteraard gewenst. Omdat de stadsbevolking het resultaat zo vaak te beluisteren kreeg, zullen aan dit componeren bovendien de nodige eisen zijn gesteld. Nadat Jan Pietersz van Reynsburch in 1614 tot beiaardier van het stadhuis en de looihal in Leiden was benoemd, kreeg hij van Cornelis Schuyt nog enkele lessen in het ‘componeren van eenige musyck stucken om opte clocken te stellen.’<sup>12</sup> De toonstiften die aan de trommel werden geschroefd, werden gewoon ‘noten’ genoemd. Het is aardig te bedenken dat dit voor blinden als het ware een vroege vorm van braille is geweest: het is muziek die men kan *voelen*.

Niet iedere beiaardier verstond de kunst van het versteken, waarschijnlijk doordat het vak van klokkenist vaak werd beschouwd als een toevoeging aan het hoofdambt van organist. Toen François Coenraedtsz Stroombergen in 1621 tot organist en beiaardier van Heusden werd benoemd, bleef Jacob van Eyck voor het versteken verantwoordelijk.<sup>13</sup>

Van Eyck heeft zonder twijfel geïmproviseerd, maar tegelijk sluit dit compositie niet uit. Als beiaardier zal hij voor de vuist psalmen van variaties hebben voorzien. Maar toen hij zichzelf de taak oplegde psalmvariaties voor de handfluit te scheppen, zag hij zich voor een probleem gesteld. Zijn zoektocht is in het vorige hoofdstuk uitvoerig beschreven. Voor ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2] vervaardigde hij twee achtstenvariaties, zonder twijfel met het idee één van beide in de definitieve reeks op te nemen. De twee variaties hebben een gelijkkluidende tweede frase, Van Eyck was klaarblijkelijk verwickeld in een proces van fixatie en verandering. Dit wijst op een procédé van compositorisch wikken en wegen.

In het vorige hoofdstuk is al een ander aspect aan de orde gekomen: improvisatie kan tot fixatie leiden, en daarmee tot iets wat men compositie zou kunnen noemen. Het bij herhaling improviseren op eenzelfde thema, met gebruikmaking van een min of meer vast reservoir figuraties en met volle werking van het geheugen, kan ertoe leiden dat improvisaties ‘inslijten’.

---

<sup>10</sup> Annegarn 1973: 80.

<sup>11</sup> Wolff 2001.

<sup>12</sup> Annegarn 1973: 59.

<sup>13</sup> 2.2.



Het is in dit verband interessant nog eens de aandacht te vestigen op de variaties die Mozart wijdde aan de aria ‘Unser dummer Pöbel meint’ van Gluck. Op 25 augustus 1784 kon hij de voltooide versie in zijn werkenlijst inschrijven, nadat eerder al een tussenversie was ontstaan.<sup>14</sup> De eerste keer dat Mozart er melding van maakte, was echter reeds anderhalf jaar eerder, in een brief van 29 maart 1783 aan zijn vader Leopold.<sup>15</sup> Mozart had zojuist een eigen benefietconcert gegeven in het Burgtheater, waarbij ook de keizer aanwezig was. In zijn brief somt Mozart het hele programma op. Zijn laatste solistische bijdrage bestond uit het variëren op de bewuste aria van Gluck. Mozart is van kinds af een goed improvisator geweest. Uit het feit dat de voltooiing van de variatiecyclus nog lang op zich liet wachten, gecombineerd met de vaststelling dat in het Burgtheater sprake was van een toegift (‘mußte nochmal spielen’), zou men kunnen afleiden dat hij op deze maartse avond van 1783 heeft geïmproviseerd.

*Der Fluyten Lust-hof* laat zien dat Van Eyck complete variatiewerken in zijn geheugen had opgeslagen, werken die op basis van deze fixatie als composities kunnen worden aangemerkt. Enkele doublures wijzen het uit. Zo is de ‘Tweede Lavignone’ [NVE 58] een schakelversie van de eerste ‘Lavignone’ [NVE 9].<sup>16</sup> Het lijkt daarmee geen twijfel dat zowel variaties met interne herhalingen als schakelvariaties tot Van Eycks uitvoeringspraktijk hebben behoord. Hij had de noten paraat en kon er verschillende vormen aan verbinden. Zelf sprak hij in zijn opdracht aan Constantijn Huygens over ‘eenige myne Inventien’.

Het neemt niet weg dat ook improvisatie een rol speelde. Schijnbaar identieke variaties of gedeelten hiervan blijken geregeld verschillen te bevatten. In de twee ‘Lavignones’ is de eerste variatie van de A-sectie negen maten lang identiek, de volgende negen maten verschillen. Ritmische afwijkingen doen zich voor waar achtsten de gang bepalen: op plaatsen waar de schakelversie een aaneenrijging van achtsten laat zien, hanteert Van Eyck in de eerste ‘Lavignone’ op de eerste kwart van de maat een gepuncteerd ritme. (vb. 120) Dit soort verschillen wijst op een flexibele, levende muziekpraktijk.

VOORBEELD 120 a. ‘Lavignone’, modo 3 (begin); b. ‘Tweede Lavignone’, modo 2, mm. 19ff (= modo 3, mm. 1ff).

a.

modo 2 een achtste heeft. Uit dit verschil is te concluderen dat Van Eyck deze schakelvarianties *volledig* heeft gedictieerd, wat op zich nogal omslachtig is. Hij had zijn helpende hand immers ook opdracht kunnen geven identieke gedeelten uit de voorgaande variatie te kopiëren.<sup>17</sup>

VOORBEELD 121 ‘Schasamisie vous re veille’

Modo 2



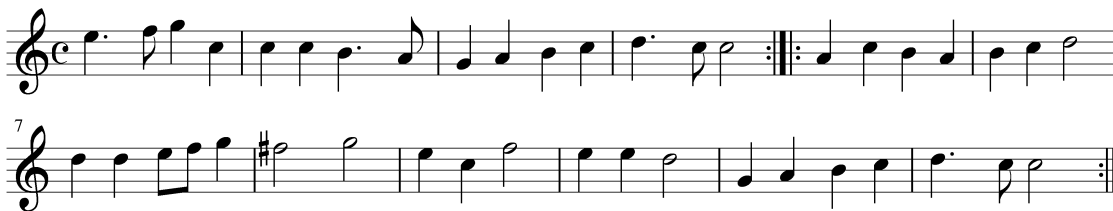
Modo 3



Het element van improvisatie kan verschillende oorzaken en redenen hebben gehad. Een denkbare oorzaak is vergeetachtigheid. Op het moment dat Van Eyck zich de noten even niet herinnerde, deed hij eenvoudig iets anders. Maar hij kan ook veranderingen hebben aangebracht omwille van het plezier in het veranderen, dat een essentie vormt van deze figuratieve variatiekunst. Op deze manier hield hij zijn eigen geest scherp, en die van zijn publiek. Ook een streven naar kwaliteitsverbetering kan een rol hebben gespeeld.<sup>18</sup>

In menige luchtige variatiereeks uit *Der Fluyten Lust-hof* zou men zich eenvoudig te gast kunnen wanen bij een improviserende Jacob van Eyck, die zijn figuraties moeiteloos en spontaan uit de mouw schudt, onverschillig of hij speelt of dicteert. Hoezeer de schijn kan bedriegen, laat het ongecompliceerde ‘Van Goosen’ [NVE 23] zien. Het thema is een kort wijsje, bestaande uit twee herhaalde secties van respectievelijk vier en acht maten. (vb. 122)

VOORBEELD 122 ‘Van Goosen’, thema



In 1644 ging het thema vergezeld van twee variaties, in 1649 voegde Van Eyck er nog drie aan toe. De drie nieuwe variaties werden in 1649 als modo 4-6 achter de reeds bestaande geplaatst. De toegevoegde modo 4 wordt echter gedomineerd door achtste

<sup>17</sup> Zo heeft hij waarschijnlijk gehandeld bij het dicteren van schakelingen in de psalmvarianties. Zie 5.12.

<sup>18</sup> Zie bijvoorbeeld het verschil tussen het ‘Engels Nachtegaeltje’ [NVE 28] en ‘Den Nachtegael’ [NVE 115]. Voor een vergelijkende analyse, zie 6.3.

noten, terwijl in de oorspronkelijke modo 3 zestiende noten overheersen. Klaarblijkelijk is het Van Eycks bedoeling geweest dat ‘modo 4’ *tussen* de reeds aanwezige variaties zou worden geschoven, als modo 3. De oorspronkelijke modo 3 wordt dan modo 4. In de New Vellekoop Edition is deze gereconstrueerde volgorde weergegeven. De situatie wordt geschetst in Tabel 4.

TABEL 4 ‘Van Goosen’

<i>Euterpe</i> (1644)	<i>Der Fluyten Lust-hof I</i> (1649)	<i>New Vellekoop Edition</i>
Thema [Modo 1]	Thema [Modo 1]	Thema [Modo 1]
Modo 2	Modo 2	Modo 2
Modo 3	Modo 3	Modo 3
-	Modo 4	Modo 4
-	Modo 5	Modo 5
-	Modo 6	Modo 6

In het thema zijn de laatste twee maten van beide secties identiek (mm. 3-4 = 11-12). Alle variaties zijn congruent, hetgeen betekent dat Van Eyck de desbetreffende twee maten tien keer moest figureren. In voorbeeld 123 staan de resultaten onder elkaar (de nummering is die volgens de New Vellekoop Edition). Uit de planmatigheid en het economische denken spreekt de attitude van een componist. Waar hij in modo 2 aanvankelijk voor stijgende tertssprongen kiest, opteert hij de tweede keer voor dalende; de volgende maat blijft echter ongewijzigd. In (de later tussengeschoven) modo 3 begint hij met de dalende tertssprongen van modo 2, maar het verloop is toch anders. In de tweede sectie worden de dalende tertsen opgevuld en doen tijdelijk gepunteerde triolen hun intrede. Dit laatste kenmerk is een belangrijke aanwijzing voor Van Eycks streven naar maximale afwisseling. Gepunteerde triolen komen weliswaar ook elders voor, maar dan domineren zij een hele variatie of een hele frase.<sup>19</sup> Dit tijdelijke uitstapje lijkt te getuigen van Van Eycks bewustzijn dat hij voor de desbetreffende maten meer creativiteit aan den dag moest leggen dan voor andere, doordat hij twee keer zoveel te figureren had en een tussenstap moest bedenken.

Variatiewerken kunnen uit een improvisatiepraktijk zijn geboren en geleidelijk tot stolling zijn gekomen in Van Eycks geheugen, waarna zij eenvoudig gedicteerd konden worden. Maar improvisatie bleef een rol spelen, getuige kleine verschillen tussen werken die voor het overige identiek zijn. Compositie? Improvisatie? Of was het iets ertussenin?

<sup>19</sup> Zie ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49], modo 3 en ‘De lustelycke Mey’ [NVE 110], modo 4 (mm. 55-71) en modo 5 (mm. 31-34).

## VOORBEELD 123 'Van Goosen', mm. 3-4 = 11-12

## Thema



## Modo 2



## Modo 3 [in 1649 toegevoegd]



## Modo 4



## Modo 5 [in 1649 toegevoegd]



## Modo 6 [in 1649 toegevoegd]



Van Eyck speelde blokfluit en *Der Fluyten Lust-hof* is voor dit instrument geconcipieerd. Op basis hiervan lijkt het aannemelijk dat *Der Fluyten Lust-hof* idiosyncratisch getuigenis aflegt van zijn persoonlijke uitvoeringspraktijk. Toch ligt het genuanceerder. Uit het feit dat hij werken kon reproduceren, kan inderdaad worden afgeleid dat zij tot zijn gevestigde repertoire behoorden. Maar hieraan mag



niet de conclusie worden verbonden dat dit voor *alle* werken geldt. De psalmvariaties behoorden bijvoorbeeld niet tot zijn gevestigde repertoire. Van Eyck sloot aanvankelijk aan bij zijn carillonpraktijk, en kwam geleidelijk tot een blokfluitistische variant waarvan het publiek op het Janskerkhof wellicht nooit kennis heeft kunnen nemen. Dit is de ontwikkelingsgang van een componist, meer dan die van een improvisator.

Het onmiskenbaar aanwezige element van improvisatie roept ook de vraag op in hoeverre congruentie, als dominant vormprincipe, Van Eycks persoonlijke praktijk weerspiegelt. Een congruente vorm in combinatie met herhalingen suggereert immers strikte herhaalbaarheid. Wanneer muziek genoteerd wordt, is niets zo eenvoudig als het plaatsen van een herhalingsteken. Maar heeft Van Eyck als uitvoerend kunstenaar het in de praktijk ook zo gerealiseerd, of kunnen realiseren? Als hij improviseerde, moet het antwoord ontkennend zijn.

Het repertoire van *Der Fluyten Lust-hof* is op basis van de problematische dichotomie compositie – improvisatie niet langs één weg te interpreteren, in Van Eycks praktijk zullen allerlei gradaties hebben bestaan. *Der Fluyten Lust-hof* is een bonte verzameling van werken die langs verschillende wegen tot stand zijn gekomen. Niet voor elke compositie afzonderlijk kan worden vastgesteld welke weg dit geweest is. Hoe het ook zij, het lijkt veiliger van compositie te spreken dan van improvisatie, niet in de laatste plaats omdat Van Eyck de moeite heeft genomen zijn inventies aan het papier toe te vertrouwen.

## 6.2. De techniek voorbij

### 6.2.1. De doorgecomponeerde modo 2

Zoals verschillende gradaties mogelijk zijn tussen compositie en improvisatie, zo zijn in Van Eycks oeuvre ook werken te onderscheiden die in sterkere mate een gecomponeerde indruk wekken dan andere stukken. In het reguliere proces van breken dragen Van Eycks omspelingen niet zelden een clichématig karakter, zodanig dat men zich goed kan voorstellen dat hij het al improviserend zo heeft gedaan in de praktijk van alledag. In een aantal werken echter lijkt het denken, het proces van wikken en wegen, een voorsprong te hebben genomen op het doen. De variaties vallen op doordat ze grilliger van aard zijn, minder voorspelbaar, of zich anderszins op een ongewone manier tot het thema verhouden: het reguliere breken heeft een toegevoegde waarde gekregen. Deze werken, waarvan men zou kunnen stellen dat ze ‘de techniek voorbij’ zijn, zullen nu de revue passeren.

De eerste categorie die in het oog springt, betreft de werken die volgens een specifiek vormprincipe zijn gemaakt: een thema met doorgecomponeerde modo 2. Vier composities voldoen aan dit criterium: ‘Doen Daphne’ [NVE 3, ‘modo 4’], ‘Sarabande’ [NVE 10], ‘l’Amie Cillæ’ [NVE 20] en ‘Lossy’ [NVE 107]. De doorgecomponeerde modo 2 van ‘Doen Daphne’ uit 1644 werd in 1649 als modo 4 toegevoegd aan de volgende variatiereeks op deze melodie.<sup>20</sup> De vier werken vormen niet alleen vormtechnisch een groep maar ook stilistisch. Ze zijn gevat in een grillige *stile misto* (een gemengd gebruik van verschillende notenwaarden, volgens Dalla Casa ‘il vero modo di diminuir’),<sup>21</sup> en Van Eyck past hier variatiemanieren toe die tamelijk

<sup>20</sup> Ten aanzien van de vormaspecten van ‘Doen Daphne’, zie 8.4.1.

<sup>21</sup> Zie Brown 1976: 26.





specifiek zijn, in die zin dat ze elders in zijn oeuvre niet of nauwelijks voorkomen. Dat hij zich in de doorgecomponeerde modo 2 tot een gemengde stijl heeft laten verleiden, zal mede ingegeven zijn geweest door het feit dat hij zich hier niet om reeksvorming hoefde te bekommeren.

Wat opvalt aan de vier thema's, is dat ze zonder uitzondering dansen in een ternaire maatsoort zijn. Kennelijk achtte Van Eyck dit type bij uitstek geschikt voor zo'n grillige behandeling. De onderhavige werken zullen nu aan de hand van de specifieke manieren worden besproken, waarbij moet worden aangetekend dat deze zich niet per se in alle vier werken hoeven te manifesteren.

In drie gevallen bevat modo 2 (reeksen van) maten waarin de octaafsprong domineert, in een omgeving van achtste noten en soms van gesyncopeerde kwarten. Syncopen zijn zeldzaam in Van Eycks werk. De op octaafsprongen gebaseerde figuraties zijn in de 'Sarabande' het opvallendst. Ze treden op in de maten 13-16, 34-35 en 38-40. (vb. 124)

VOORBEELD 124 'Sarabande' [NVE 10], modo 2



In 'Doen Daphne' komt dit principe van heen en weer slingeren voor in de maten 48-54. In de maten 25-30 van 'Doen Daphne' en in 'l'Amie Cillæ' (mm. 25-28) is het gebruik van octaafsprongen te gewoon om het met de eerdere voorbeelden op één lijn te kunnen stellen. Wel zeer karakteristiek is daarentegen de toepassing in 'Lossy' (mm. 16-18, 31). (vb. 125)

VOORBEELD 125 'Lossy', modo 2



De octaafsprongen komen tot stand doordat themanoten in de figuratie met hun boven- of onderoctaaf worden gecombineerd. In de variatie op de 'Sarabande' worden sommige themanoten naar het onderoctaaf verlegd zonder dat van diminutie sprake is (mm. 25-28). (vb. 126)

VOORBEELD 126 'Sarabande' [NVE 10], a. Thema, mm. 13-16;  
b. Modo 2, mm. 25-28 (corresponderend).

a. Thema

b. Modo 2

Het in serie breken van kwartnoten uit het thema in twee noten van dezelfde toonhoogte (gepunteerd ritme of twee achtsten) is een ander kenmerk van doorgecomponeerde modo's 2. In 'l'Amie Cillæ' treedt dit op in de maten 54-56 en 65. (vb. 127) Vergelijkbare passages zijn te vinden in 'Lossy' (mm. 32-34, gepunteerd) en de 'Sarabande' (m. 31, gepunteerd). In wezen is hier sprake van een variant van het op octaafsprongen gerichte breken, alleen wordt een themanoot hier niet gecombineerd met het onder- of bovenoctaaf maar met de prime.

VOORBEELD 127 'l'Amie Cillæ', a. Thema, mm. 32-34, 27;  
b. Modo 2, mm. 54-56, 65 (corresponderend).

a. Thema

b. Modo 2

Een derde eigenschap is de toepassing van *tremoli* en aanverwante rondzingerende figuren, volgens een manier die drie voorbeelden uit 'Doen Daphne' (mm. 13-14, 19, 35-36) illustreren. (vb. 128) In 'Lossy' komen analoge passages voor in de maten 19-20, 23 en 27-28, in de 'Sarabande' treedt het effect op in maat 37.

VOORBEELD 128 [Eerste] 'Doen Daphne' [NVE 3], 'modo 4'



Een gespiegelde ritmische figuur bestaande uit een achtste en twee zestienden gevolgd door twee zestienden en een achtste, treffen we eveneens in drie composities aan: de ‘Sarabande’ (m. 46), ‘l’Amie Cillæ’ (m. 66) en ‘Lossy’ (m. 14). In ‘Doen Daphne’ ontbreekt de figuur strikt genomen, maar de dualiteit van deze ritmische inversie is wel dominant aanwezig in de beginmaten van de variatie (mm. 1-3 versus 4-7).

Drie van de vier werken geven in de slotfase een fragmentarische terugkeer naar het ongeornamenteerde thema te zien. Het opvallendst is dit in ‘Doen Daphne’, waar deze ontsluiting zich voordoet in de maten 39-44. (vb. 129) Na vier maten vol zestiende noten heeft de onverwachte terugkeer naar de grootst mogelijke eenvoud een verrassende werking. Het is alsof de componist tegen zijn publiek wil zeggen: bent u nog bij de les, wist u nog waar we waren? In ‘l’Amie Cillæ’ (mm. 67-69) en ‘Lossy’ (mm. 25-26) beperken de ongefigureerde momenten zich tot drie respectievelijk twee maten.

VOORBEELD 129 ‘Doen Daphne’ [NVE 3], ‘modo 4’



Als laatste karakteristiek is een verschijnsel waarneembaar dat op een opzettelijke versluiting van de thematische structuur lijkt te duiden, bijvoorbeeld door het vermommen van een cadens, het maskeren van een cesuur of het aanbrengen van een nieuwe periodisering. De ‘Sarabande’ is het enige van de vier werken waarin dit niet optreedt. In ‘Doen Daphne’ wordt bij de overgang van de eerste naar de tweede sectie de slotmaat van de eerste sectie (m. 16) al volledig betrokken bij het vervolg. (vb. 130) Dit is het minst opvallende voorbeeld, omdat maat 16 een spelfunctie vervult die niet ongebruikelijk is.

VOORBEELD 130 ‘Doen Daphne’ [NVE 3], a. Thema, mm. 7-11;

b. ‘Modo 4’, mm. 15-19 (corresponderend)

a. Thema



b. ‘Modo 4’



Minder onschuldig zijn de voorbeelden uit de twee overige werken, waar zich echte versluiting voordoet. In het thema van ‘l’Amie Cillæ’ sluit maat 30 een periode af, met maat 31 begint een nieuwe periode. In modo 2 is deze afsluiting verschoven naar – of, zo men wil, uitgebreid met – de volgende maat. (vb. 131) De volgende periode begint derhalve een maat later. Er zijn twee inspiratiebronnen aan te wijzen die Van



Eyck er wellicht toe hebben bewogen het zo te doen. Allereerst kan worden vastgesteld dat maat 31 weliswaar het begin van een nieuwe periode vormt, maar losstaat van de sequens die in maat 32 begint en drie maten duurt. Een andere denkbare inspiratiebron is de structuur van het thema als geheel. De bewuste passage doet zich voor halverwege de tweede herhaalde sectie. Het thema heeft het vormschema AABB, waarvan de eerste sectie een onregelmatige periodisering kent en de tweede een regelmatige. Ingedeeld naar het aantal maten ziet de vorm er als volgt uit: ||: 4-5-8-5 :||: 4-4-4-4 :||. Van Eyck geeft in zijn variatie de tweede sectie de onderverdeling 4-5-3-4, zodat beide secties met gelijke periodisering beginnen.

VOORBEELD 131 'l'Amie Cillæ', a. Thema, mm. 28-34;

b. Modo 2, mm. 50-56 (corresponderend)

a. Thema



b. Modo 2



Vanzelfsprekend kent in een doorgecomponeerde variatie elke sectie twee verschijningsvormen. In 'l'Amie Cillæ' is het de eerste verschijningsvorm waar Van Eyck de periodisering heeft aangepast. De tweede keer zijn de desbetreffende maten (67-69) ongefigureerd gebleven.

In 'Lossy' heeft de eerste herhaalde sectie een regelmatige bouw: acht maten, onder te verdelen in twee keer vier (vier keer twee). (vb. 132a) In modo 2 volgt Van Eyck dit schema bij de eerste verschijning. De tweede keer legt hij echter andere verbanden (vb. 132b). De tweede maat (m. 10) is, anders dan in het thema, vrijwel een sequensmatige herhaling van de eerste maat (m. 9). Na drie maten treedt een herhaling op van dit procédé (mm. 12-13), terwijl de corresponderende maten van het thema weinig met elkaar te maken hebben. Ook de gelegde relatie tussen de maten 1-2 en 4-5 is kunstmatig. Wat een regelmatige periodisering was van 2-2-2-2 maten, is veranderd in 2-1-2-3. In voorbeeld 132 zijn de indelingen met haken weergegeven.

Maat 16 van modo 2 heeft op papier een spilfunctie, maar muzikaal is deze nauwelijks voelbaar: de rol is meer die van een nieuw begin dan van een afsluiting (voor de aansluiting, zie vb. 125). Een eigenzinnige ingreep in de periodisering zoals hier geschetst komt in *Der Fluyten Lust-hof* nergens anders voor.

## VOORBEELD 132 'Lossy'

a. Thema



b. Modo 2



a.




b.



## 6.2.2. Transmutatie

*Der Fluyten Lust-hof* bevat twee variaties waarin de componist de eigenheid van het thema lijkt te ontkennen, waardoor in feite een heel nieuw werk ontstaat dat in weinig meer op het thema lijkt. Beide gevallen getuigen van een gevoel voor humor. Zowel in 'Lavolette' [NVE 133] als in 'Waeckt op Israël' [NVE 80] beperkt deze transmutatie zich tot één van de twee variaties.

'Lavolette' (of 'La Vallette', zoals de melodie in andere bronnen wordt genoemd) is een typisch Franse courante, waarschijnlijk als luitstuk ontstaan.<sup>22</sup> De driekwartsmaat waarin Van Eyck de melodie meedeelt, lijkt op het eerste gezicht een zeskwartsmaat te moeten zijn. Het oneven aantal maten maakt de driekwartsmaat echter de enige mogelijkheid. Een vergelijking met andere versies toont dat Van Eyck de slotnoot van beide herhaalde secties met een maat heeft verlengd: de verdeling ||: 9 maten :: 16 maten :: is in *Der Fluyten Lust-hof* in ||: 10 maten :: 17 maten :: veranderd. Als 'Courante La Violette' komt de melodie begin achttiende eeuw nog voor in de *Oude en nieuwe Hollandse boeren lietjes en contredansen*.<sup>23</sup> Daar is het een van de weinige melodieën die van een variatie zijn voorzien.

Om te verduidelijken hoe ver Van Eycks modo 2 van het thema verwijderd is, zijn de corresponderende maten in voorbeeld 134 onder elkaar geplaatst. Het gepuncteerde ritme van de eerste maten, zo karakteristiek voor menige courante, is volkomen genegeerd. Er is een opmatig ritme  voor in de plaats gekomen, dat hardnekkig wordt toegepast. Het thema heeft in de maten 7-8 een duidelijke hemiool: twee keer drie kwarten wordt drie keer twee kwarten. In zijn variatie laat Van Eyck de hemiool echter al door een andere (mm. 5-6) voorafgaan, getuige de indeling van de

<sup>22</sup> Van Baak Griffioen 1991: 204-206.

<sup>23</sup> Nos. 552 & 553.



neerwaartse sprongen. (In voorbeeld 134 zijn de hemiolen met gestippelde haken gemarkeerd.) De verlenging van de laatste maat van de eerste sectie wordt gebruikt voor een naijlend motief, met een droogkomische werking: maat 10 met opmaat echoot na, en het ritme is alweer dat van het begin. In de herhaling werkt het motief als een vrije voorimitatie. (vb. 133)

VOORBEELD 133 'Lavolette', modo 2



Het begin van de tweede sectie lijkt aanvankelijk het ostinate ritme te zullen continueren, door de opmaat van twee achtsten. Toch zet dit niet door: vanaf maat 11 varieert Van Eyck op een conventionele manier, zoals hij ook andere courantes figureert. (vb. 134) In de maten 16-17 suggereert het thema een hemiool, die in de variatie wordt genegeerd. Als modo 2 bij maat 19 aanbelandt, keert het ostinate ritme van het begin terug. Ook aan het eind van de tweede sectie krijgt de hemiool een plaats in de variatie (mm. 24-25).<sup>24</sup> Het effect van naijlen doet zich in de voorlaatste maat opnieuw voor, met inversie: wat in de maten 9-10 g'f'e' was, wordt aan het eind e'f'g'.

Na deze geestverruimende, sterk door ritmische en melodische patronen gedomineerde modo 2 volgt nog een variatie die langs conventionele wegen is gevarieerd. Achtste noten in een hoofdzakelijk lineaire beweging bepalen het notenbeeld. In menige maat is deze modo 3 identiek met de genoemde anonieme variatie die ruim een halve eeuw later in de *Hollantse boeren lietjes en contredansen* zou verschijnen.

Modo 3 van 'Waeckt op Israël' zou een zustersvariatie van modo 2 uit 'Lavolette' kunnen worden genoemd, het muzikale betoog ademt eenzelfde sfeer. Weliswaar is van een vierkwartsmaat sprake en blijven de figuraties dicht bij het thema, maar ook nu is het thematische materiaal inspiratiebron geweest om tot een vrolijk en relatief onafhankelijk spel van ritmische en melodische motieven te komen. Waarschijnlijk ligt Van Eycks carillonpraktijk aan deze variatie ten grondslag, gezien de gerichtheid op harmonie. De grilligheid en veerkracht vormen een sterk contrast met de strengheid van het thema en de brave figuraties van modo 2. Het thema fungeert in feite als een raamwerk. In vrijwel elke maat van modo 3 gaan een of meer kwarten samen met groepjes achtsten, maar de ritmische patronen kennen een grote mate van afwisseling. Sprongen spelen een belangrijke rol. (vb. 135)

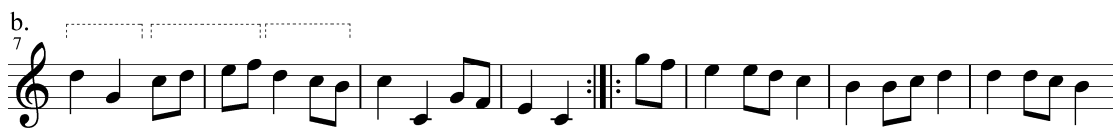
<sup>24</sup> Als zich in een thema hemioolwerking voordoet, laat Van Eyck deze in zijn variaties meestal verdwijnen. In 'Lavolette' gebeurt dit in modo 3.

## VOORBEELD 134 'Lavolette'

## a. Thema



## b. Modo 2



Een extra element van humor is hier gelegen in de omstandigheid dat de variatie begint met een figuur die gewoonlijk onderdeel vormde van een afsluiting, en dat Van Eyck deze zelfde figuur aan het eind van de eerste sectie ook daadwerkelijk als afsluiting gebruikt (m. 1 = m. 12). De grap herhaalt zich in de tweede sectie (m. 13 = m. 24). Het gevolg is een doorgaande beweging en een naijl-effect. Als Van Eyck het bedoeld heeft zoals weergegeven in voorbeeld 135, dan zal de humor de zeventiende-eeuwse bezitters van *Der Fluyten Lust-hof* volledig zijn ontgaan. De constructie van *prima* en *seconda volta* blijkt namelijk niet uit de bronnen, deze wordt pas duidelijk als de variatie in overeenstemming wordt gebracht met het thema. Dan blijken de secties van deze variatie een maat te lang. Toch is niet met volledige zekerheid te zeggen dát Van Eyck het werkelijk heeft bedoeld zoals in het voorbeeld weergegeven. In hoofdstuk 8 komen we hier nader op terug.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> 8.1.8.

## VOORBEELD 135 'Waeckt op Israël'

Thema



10

19

28

Modo 3



6

12

17

22

27

33

Ook 'Ick plach wel in den tydt voor dezen' [NVE 137] is een variatiereeks waarin het spelen met de melodie een voorsprong lijkt te nemen op het omspelen ervan, althans in de eerste variatie. Het spel is hier echter van een andere orde dan in de eerder genoemde voorbeelden: niet zozeer het karakter van de melodie wordt ontkend als wel het ritme. Van Baak Griffioen heeft de tekst van 'Ick plach wel in den tydt voor dezen' teruggevonden in de *Haerlemse somer-bloempjes*, een liedboekje uit 1646.<sup>26</sup> In

<sup>26</sup> Van Baak Griffioen 1991: 187-189.





## VOORBEELD 137 'Ick plach wel in den tydt voor dezen'

a. Thema



b. Modo 2



a.



b.



a.



b.



a.



b.



## 6.2.3. Programmatische muziek

Muziek die mede bedoeld lijkt een buitenmuzikaal gegeven in klank te vatten, kunnen we programmamuziek of programmatische muziek noemen. Eén werk uit *Der Fluyten Lust-hof* kan hiertoe worden gerekend. Het zijn de variaties op '1. Balet, of Vluchste Nymphje van de Jaght' [NVE 116]. (vb. 138) De oorsprong van de melodie is onopgehelderd. Van Baak Griffioen wijst erop dat het thema Engels klinkt en muzikale verwantschap vertoont met de 'Carilenen'.<sup>29</sup> Zij suggereert dat dit eerste Ballet, samen met '2. Ballet, of Ay Harder hoort', mogelijk deel heeft uitgemaakt van een pastoraal spel dat in de Amsterdamse Schouwburg kan zijn opgevoerd. Het blijft bij vermoedens. Over één ding kan echter weinig onduidelijkheid bestaan: dit eerste ballet ging over het 'Vluchste Nymphje van de Jaght'. Het is die vlugheid die in de variaties wordt uitgedrukt. Met het thema zelf is weinig aan de hand, het is een

<sup>29</sup> Van Baak Griffioen 1991: 359-360.



vrolijke melodie vol gepuncteerde ritmes. Als iets hier op de vlugheid van het nimfje zou moeten duiden, dan zijn het de vier zestienden van maat 10.

VOORBEELD 138 '1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght'

Thema

5

10

Modo 2

4

8

11


Modo 3

4

8

11



Het programmatische karakter treedt het helderst naar voren in modo 2, die zich buiten alle conventies beweegt. Vele maten achtereen wordt het notenbeeld bepaald door het ritme , waarvan de seriematige toepassing ongewoon is in Van Eycks variatiewerken. Slechts op één andere plaats komt het in een vergelijkbare omvang voor: modo 3 van ‘Si vous me voules guerir’ [NVE 24]. Ook daar kan er een speciale betekenis aan worden toegekend, hoewel de context een geheel andere is.<sup>30</sup> In een vlot tempo werkt het ritme tegendraads, elke kwart van de maat wordt een gebeurtenis op zich. In combinatie met onverwachte sprongen is het een ideaal medium om vluchtigheid uit te drukken. De figuraties vliegen alle richtingen op. Als opzichtig effect wordt in de maten 7, 8, 9 en 10 even de lage c aangeraakt, alsof het nimfje de grond aantikt. Vanaf maat 11 met opmaat komen kwikzilverige loopjes van tweeëndertigste noten in het spel.

Het gefladder is in modo 3 nog niet voorbij. Op het eerste gezicht lijkt het een conventionele variatie met zestienden aan het roer. Maar de schijn bedriegt. Ook hier overheerst de springerigheid, en rust om adem te halen doet zich slechts bij de herhalingen voor.

### 6.3. Datering, stijlontwikkeling

De ontstaansgeschiedenis van Jacob van Eycks oeuvre beweegt zich klaarblijkelijk tussen uitersten. Sommige werken behoorden niet tot zijn gevestigde blokfluitrepertoire, andere deden dat wel, maar konden niettemin aan verandering onderhevig zijn doordat elementen van improvisatie een rol bleven spelen. Het heeft er alle schijn van dat *Der Fluyten Lust-hof* goeddeels als een momentopname moet worden beschouwd van een werk dat voortdurend *in progress* is geweest of, beter gezegd, *in process*.

In hoofdstuk 5 hebben we Van Eyck op de voet gevolgd in een proces dat als een stijlontwikkeling kan worden uitgelegd. Hier past een waarschuwing. Van Eyck had zijn vijftigste verjaardag al ruimschoots achter zich toen *Der Fluyten Lust-hof* in druk verscheen. De geschetste ontwikkeling heeft alles te maken met de constatering dat de psalmvariaties niet tot zijn reguliere blokfluitrepertoire hebben behoord. Van Eyck moest een bevredigende oplossing vinden voor het figureren van melodieën die zich onderscheidten van het thematische materiaal waaraan hij als blokfluitist gewend was: anders dan de meeste liedjes bevatten de psalmen slechts hele en halve noten.

Het is de vraag in hoeverre Van Eycks oeuvre als geheel een stijlontwikkeling heeft doorgemaakt. De figuraties als zodanig vormden een *lingua franca*, ze bestonden al voordat Van Eyck werd geboren en bevatten van zichzelf weinig individualiteit. Ook het elementaire proces van het breken lijkt weinig ruimte te bieden aan koerswijzigingen. Stijlontwikkeling mag derhalve niet als een premisse worden gehanteerd.

Toch maakt deze kanttekening de vraag naar datering en eventuele stijlontwikkeling niet bij voorbaat overbodig. Hoe de ontstaansgeschiedenis van een werk ook is geweest, vaststaat dat op een zeker moment de kiem is gelegd. Werken die hun oorsprong vinden in verschillende periodes, kunnen zich langs verschillende wegen hebben ontwikkeld. Bovendien mag niet worden uitgesloten dat Van Eyck sommige werken onmiddellijk in zijn geheugen heeft gegrift en vervolgens onveranderd heeft gelaten.

---

<sup>30</sup> Zie 6.4.



Alvorens deze broze materie nader te onderzoeken, stellen we de vraag aan de orde of er naast de psalmvariaties nog andere werken traceerbaar zijn waarvan te betwijfelen valt of zij tot Van Eycks vaste repertoire hebben behoord. Er moet dan een valide reden voor die twijfel bestaan. Zulke gevallen doen zich inderdaad voor. Van Eyck heeft drie reeksen variaties op kerstliederen gecomponeerd. In een breed georiënteerde verzameling, bestemd voor amateurs thuis, mocht dergelijk repertoire waarschijnlijk niet ontbreken. Van Eycks openbare blokfluitbespelingen op het Janskerkhof vormden echter een voorjaars- en zomeractiviteit. Het ligt niet voor de hand dat hij in de koude decembermaand zijn publiek buiten met blokfluitspel vermaakte, noch dat hij midden in de zomer kerstliedjes heeft gespeeld. Natuurlijk kan hij binnen bij het haardvuur op kerstliederen hebben gevarieerd. Maar dan nog is het de vraag of dit repertoire de kans heeft gekregen zich in het geheugen van de blinde musicus te nestelen, gezien de gebondenheid aan een korte periode van het seizoen.

De notentekst van de desbetreffende werken geeft extra voeding aan de suggestie dat zij op eenzelfde manier tot stand zijn gekomen als de psalmvariaties. Het is bijvoorbeeld interessant te zien hoe Van Eycks variaties op ‘Een Kindeken is ons gebooren’ [NVE 119], in 1646 verschenen in *Der Fluyten Lust-hof II*, er een verwantschap mee vertonen. Met name in modo 3 is de relatie evident. De eerste maat, met na de kwartnoot een herhaald motief van drie lineair stijgende achtsten, is typisch een psalmfiguratie.<sup>31</sup> Maat 27 heeft op de tweede kwart een lineair stijgend motief van vier zestienden, omgeven door andere notenwaarden. (vb. 139) Het is een verschijnsel dat in de voorgaande psalmvariatiereeksen voorkomt, echter niet in andere werken.<sup>32</sup> In alle gevallen doet het ritme zich voor in een cadensomgeving, op de voorlaatste maat van een frase.

#### VOORBEELD 139 ‘Een Kindeken is ons gebooren’, modo 3



Met betrekking tot ‘O Heyligh zaligh Bethlehem’ [NVE 56] heeft Ruth van Baak Griffioen opgemerkt dat Van Eyck bij het figureren ongewoon dicht bij het thema is gebleven, ze spreekt over ‘the same compositional deference as he otherwise devoted only to the Psalms and other items (“Onse Vader”, “Lofsang Maria”) found in the Calvinist Psalter.’<sup>33</sup> Zij brengt dit in verband met Van Eycks religiositeit, maar die verklaring is al ontzenuwd.<sup>34</sup> Waarschijnlijker is dat het een praktische oorzaak heeft. Als deze variaties niet tot het standaardrepertoire hebben behoord, zal Van Eyck de tijd niet hebben gehad om in de speelpraktijk losser te geraken van het thema.

<sup>31</sup> Zie 5.13 (vb. 103).

<sup>32</sup> Vgl. ‘Psalm 9’, modo 4, m. 25; ‘Psalm 33’, modo 3, m. 48; ‘Psalm 119’, modo 2, m. 29; ‘Psalm 133’, modo 2, m. 43; idem, modo 3, m. 43.

<sup>33</sup> Van Baak Griffioen 1991: 228. Moeilijk na te gaan is in hoeverre ‘O heyligh zaligh Bethlehem’ in Van Eycks tijd exclusief als kerstrepertoire is beleefd. De melodie is ook voor andere contrafacten gebruikt. Zie Van Baak Griffioen 1991: 227-232. De oorspronkelijke anonieme air de cour, ‘Ayant aymé fidellement’, had niets met kerst te maken.

<sup>34</sup> 5.2.



Waarschijnlijk heeft hij van themanoot tot themanoot zijn omspelings uitgedroefd, waarbij zijn helpende hand de bedachte figuraties direct aan het papier heeft toevertrouwd.

Het derde kerstnummer is ‘Puer nobis nascitur’ [NVE 128]. Gezien de eerdere observaties kan ook nu worden aangenomen dat dit werk speciaal met het oog op de publicatie is ontstaan. De schoolse figuraties, met name die in modo 2 en 4, zouden in die richting kunnen wijzen. Wel wekt het bevreemding dat de trouw aan het thema in de variaties lokaal wordt verstoord. Het thema was in allerlei gedaanten bekend, en Van Eyck lijkt hier aan verschillende versies te gehoorzamen.

Tot de relatief nieuwe of nieuw vervaardigde variatiewerken kan ook het reeds besproken ‘Ick plach wel in den tydt voor dezen’ [NVE 137] uit *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) worden gerekend. We zagen reeds dat het lied met die tekst voor het eerst voorkomt in twee Haarlemse liedboekjes uit hetzelfde jaar 1646, wat reden is om aan te nemen dat de melodie nog maar net populair was geworden. In het thema en modo 2 speelt Van Eyck een ritmisch wisselspel dat ‘bedacht’ overkomt, meer dan enig ander werk.

Reeds eerder is gewezen op de ‘Eerste Carileen’, die in 1644 nog een stroeve themaversie en dito variaties kende, waarschijnlijk als gevolg van een niet volledig vertrouwd zijn met de melodie.<sup>35</sup> Een vergelijking met de tweede versie uit 1649 brengt een duidelijke ontwikkeling aan het licht.

De precare vraag naar datering en eventuele stijlontwikkeling zullen we nu in een bredere context aan de orde stellen. Het meeste houvast bieden de thema’s die Van Eyck meer dan eens als uitgangspunt heeft genomen. Het zijn er zeventien of achttien.<sup>36</sup> Samen met hun variaties bieden ze de mogelijkheid overeenkomsten en verschillen te signaleren, en deze tegen elkaar af te wegen.

Slechts bij hoge uitzondering is het mogelijk een echte ontwikkelingsgang waar te nemen, in die zin dat een werk als een verbetering of een verfijning van een eerder werk is te beschouwen. In de meeste gevallen verschenen variatiereeksen op één thema in dezelfde bron, en dus op hetzelfde moment, waardoor de factor tijd onvoldoende meewerkt. Het interessantste onderzoeksobject vormen de variatiereeksen op het ‘Engels Nachtegaeltje’ [NVE 28 & 115] (de tweede reeks heet ‘Den Nachtegael’). De eerste zag het licht in 1644, de tweede in 1646. Het zijn verschillende werken die niettemin tal van overeenkomsten vertonen.

Het melodieuze gezang van de nachtegaal heeft door de eeuwen heen tot de muzikale verbeelding gesproken. Beethoven laat in zijn Zesde symfonie (‘Pastorale’) het vogelgezag door de nachtegaal openen, waarna kwartel en koekoek de volière compleet maken. Bij Beethoven wordt het diertje vertegenwoordigd door de dwarsfluit: na een aanvankelijke herhaling van de toon f wordt de bovenseconde opgezocht, de *tremolo* wordt proportioneel versneld en eindigt met een vrije triller.

---

<sup>35</sup> 5.15.

<sup>36</sup> Het exacte aantal is afhankelijk van het antwoord op de vraag of ook ‘De eerste licke-pot’ moet worden meegerekend. Zie 8.4.3. De thema’s die Van Eyck vaker heeft gebruikt, zijn: ‘Doen Daphne’ [NVE 3, 35 & 61]; ‘Malle Symen’ [NVE 5 & 113], ‘Aerdigh Martyntje’ = ‘Sarabande’ [NVE 7 & 10], ‘Pavaen Lachrymae’ [NVE 8 & 59], ‘Lavignone’ [NVE 9 & 58], ‘Rosemont’ [NVE 11 & 41], ‘Ballette Gravesand’ = ‘Laura’ [NVE 27 & 127], ‘Engels Nachtegaeltje’ = ‘Den Nachtegael’ [NVE 28 & 115], ‘Lanterlu’ [NVE 30 & 125], ‘Amarilli mia bella’ [NVE 36 & 68], ‘Wilhelmus van Nassouwen’ [NVE 43 & 44], ‘Courante Mars’ [NVE 46 & 57], ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51 & 52], ‘Janneman en Alemoer’ [NVE 55 & 117], ‘Eerste Carileen’ [NVE 63a & 63b], ‘Bockxvoetje’ [NVE 104 & 144], ‘Sarabande’ [NVE 140 & 141].



We zien hier ingrediënten die twee eeuwen eerder ook al aanwezig waren. Het gezang van de nachtegaal is natuurlijk nooit veranderd.

In een aan Jacob van Eyck geadresseerd lofdicht ‘op het deftig uyt-beelden van zyn *Fluyten Lust-hof*’ heeft Thomas Asselijn de Utrechtse componist met nachtegale in verband gebracht.<sup>37</sup> Volgens Asselijn lokte hij ze met ‘zyn Klok en Orgel pypen’. De opmerking lijkt daarom niet specifiek te refereren aan Van Eycks nachtegaalvarianties. Het ‘Engels Nachtegaeltje’ is omstreeks 1630 ontstaan en heeft een instrumentale oorsprong.<sup>38</sup> Later is er een vocale *ballad* van gemaakt. De volgorde der gebeurtenissen wordt verduidelijkt in de wijsaanduiding ‘To a new and much-affected Court tune’, met de toevoeging ‘whose curious Notes are here explain’d / In a dainty Ditty sweetly fain’d.’ De tekst is derhalve een uitleg van de muziek. De klank van de nachtegaal wordt in deze Engelse tekst uitgedrukt met de woorden ‘sweet sweet sweet’ en ‘jug jug jug’. In een Nederlandse versie uit Van Eycks tijd werd het ‘tuc Tuc

VOORBEELD 140 ‘Engels Nachtegaeltje’ (1644) / ‘Den Nachtegael’ (1646): thema’s

‘Engels Nachtegaeltje’

Musical score for 'Engels Nachtegaeltje' (1644). The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff contains the first six measures. The second staff starts at measure 7 and ends with a first ending bracket. The third staff starts at measure 12 and includes a second ending bracket. The fourth staff starts at measure 17 and ends with a first ending bracket and a second ending bracket.

‘Den Nachtegael’

Musical score for 'Den Nachtegael' (1646). The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff contains the first six measures. The second staff starts at measure 7 and ends with a first ending bracket. The third staff starts at measure 12 and includes a second ending bracket. The fourth staff starts at measure 18 and ends with a first ending bracket and a second ending bracket.

<sup>37</sup> Zie Appendix C.1.1.

<sup>38</sup> Van Baak Griffioen 1991: 174.



tuc'. In Nederland moet de melodie zo populair zijn geweest, dat zij in het Duitse taalgebied 'Holländische Nachtigahl' is gaan heten.<sup>39</sup>

De vogelimitaties doen zich hoofdzakelijk voor in de tweede herhaalde sectie van het thema. De eerste uitroep, een dalende grote terts (a" f") wordt versneld van kwarten naar achtsten. Vervolgens klinkt vier maten lang de toon g" (of een variatie hiervan); de eerste van die vier maten is de afsluiting van de voorgaande periode. Met wat goede wil kunnen de vier maten g" ook al in de maten 4-7 worden herkend. (We zullen zien dat Van Eyck in de vroegste variatiereeks die relatie ook lijkt te leggen, door vergelijkbare figuraties.)

De twee thema's verschillen op een aantal punten. (vb. 140) Waar de versie uit 1644 in verschillende maten van de eerste sectie groepjes achtsten laat zien, heeft Van Eyck deze twee jaar later aangescherpt tot een gepuncteerd ritme (de laatste tel van maat 1 zal een inspiratiebron zijn geweest). De tweede sectie heeft in 1646 meer gewicht en evenwicht gekregen door een ingelaste herhaling van maat 13. Van Eyck heeft de vier maten g" levendiger behandeld door al in het thema ornamentiek aan te brengen (m. 18, 20). De figuratie van maat 20 betrok hij uit modo 2 (m. 19) van de eerste reeks.

Worden beide modo's 2 met elkaar vergeleken, dan valt op dat ze in de eerste sectie vrijwel identiek zijn, althans melodisch. Ritmisch is er een verschil. In de tweede versie wordt het gepuncteerde ritme van het thema volledig doorgezet; de eerste geeft voornamelijk achtsten met hier en daar een gepuncteerd ritme.

Waar de ingelaste herhaling van maat 13 goed voor geweest is, wordt duidelijk bij bestudering van modo 2. Van Eyck belijdt zijn liefde voor de octaafecho, net als in modo 2 van de eerste variatiereeks. In de eerste reeks kan hij er echter nauwelijks ruimte voor vinden, er is een proportionele versnelling van thematisch materiaal voor nodig. Door de toevoeging van een extra maat kan die versnelling achterwege blijven. Het echomotief kan zelfs met een noot worden uitgebreid, en de passage krijgt meer adem.

Hiermee is niet gezegd dat de ene oplossing beter is dan de andere, het effect is afgestemd op de omgeving. In modo 2 van de eerste reeks hebben 24 (2 x 12) maten lang achtste noten een dominante positie gehad, de activiteit van een proportionele versnelling biedt een welkome toename van de spanning. In de tweede reeks is het omgekeerde aan de hand. Het gepuncteerde ritme in de eerste sectie geeft volop activiteit. De rust die uitgaat van de maten 13 (met opmaat) en 14 heeft hierdoor een weldadige werking. (vb. 141b) Die weldadigheid wordt extra merkbaar als bij wijze van experiment voor de oplossing uit de eerste reeks wordt gekozen. Het levert een kortademigheid op die in de gepuncteerde omgeving een onbevredigende beklemming veroorzaakt.

De terts-*tremoli* worden eveneens op een verschillende manier gebroken. Ze duren in beide versies van het thema anderhalve maat en hebben aanleiding gegeven tot octaafecho's. De verdeling is echter anders. De anderhalve maat kon moeilijk in twee gelijke delen worden geknipt, met links van de streep de hoge *tremolo* en rechts bij wijze van echo de lage. Dan zouden immers twee driekwartsmaten ontstaan. In 1644 nam Van Eyck op de eerste helft van maat 14 om te beginnen twee achtsten hoog en twee laag. (vb. 141a) De resterende acht achtsten verdeelde hij in vier hoge en vier lage. De eerste helft van maat 14 vindt aldus aansluiting bij de rusteloosheid van de voorgaande maat, terwijl het vervolg verbreding en ontspanning biedt.

<sup>39</sup> Die titel draagt een variatiewerk voor klavier dat Johan Adam Reincken (1643-1722) uit Deventer op deze melodie componeerde. Zie *VI Suites, divers airs avec leurs variations et fugues pour le clavesin* (1710).





VOORBEELD 141 a. 'Engels Nachtegaeltje', modo 2, mm. 13-16;  
b. 'Den Nachtegael', modo 2, mm. 13-17.

a.

b.

In 1646 koos Van Eyck een variant die door de regelmaat gewoner klinkt: vier achtsten hoog, vier laag en weer vier hoog. (vb. 141b) Het idee van de echo verliest hiermee effect. Wie dit te alledaags vindt, kan er uiteraard voor kiezen op dit punt de versie van 1644 te volgen.

In modo 3 verandert de *tremolo* in zestienden. In de eerste reeks blijft hij op hoogte, zonder octavering. De op echo's beluste variatiecomponist lijkt met dit gekwetter even een echte nachtegaal te worden. In de tweede reeks is wel van echowerking sprake, volgens hetzelfde stramien als in modo 2.

Bekijken we de manier waarop Van Eyck in zijn modo's 2 de vier maten g" figureert, dan valt op dat in de eerste reeks de imitatie van een nachtegaal naar de achtergrond dreigt te verdwijnen. (vb. 142a) Het motief dat in de maten 16-17 onderwerp is van echowerking, lijkt ontleend aan de overgang tussen de maat 4-5. De neerwaartse akkoordbreking van maat 18 deed zich in maat 16 ook al voor. Maat 19 blijft nog het dichtst bij de vogelzang in de buurt, met drie herhaalde achtsten g" gevolgd door drie keer b'. Deze maat zou Van Eyck twee jaar later in het thema integreren (zie voorbeeld 140).

In modo 2 van de tweede reeks houdt Van Eyck de vogel levend in maat 19, met een proportionele versnelling van de g" (vier achtsten, gevolgd door vier zestienden en eindigend met een kwart) die ornitologisch verantwoord klinkt. (vb. 142b) Het is een versnelling die twee eeuwen later ook bij Beethoven voorkomt. In het contrast met de omliggende gepuncteerde akkoordbrekingen van de maten 18 en 20 is de *performer* Jacob van Eyck te herkennen. Met name maat 18 heeft, door de zwaartekracht van grote dalende sprongen, een theateraal effect.

VOORBEELD 142 a. 'Engels Nachtegaeltje', modo 2, mm. 16-19;  
b. 'Den Nachtegael', modo 2, mm. 17-21.

a.

b.



De composities uit 1644 en 1646 laten in hun modo 3 grote verschillen zien in de behandeling van de vier maten g". (vb. 143 a-b) In 1644 is de eerste maat (m. 16) een echte afsluiting, terwijl deze op de laatste kwart tevens een echomotief introduceert dat ontleend lijkt aan de maten 5-6. Maat 18 is opnieuw een afsluitingsmaat, waarna maat 19 de nachtegaal terugbrengt: een *trillo* van acht repeterende zestienden op de toonhoogte g", gevolgd door een herhaling op b'. Op de eerste kwart van maat 20 volgt nog een staartje (g'g"g"g").

In 1646 behandelde Van Eyck de eerste van de vier maten g" (m. 17) zodanig, dat deze geen afsluiting vormt van de voorgaande periode. De afsluiting is een maat uitgesteld of opgerekt (m. 18). Het lijkt ondenkbaar dat Van Eyck de hele noot g" kaal heeft gespeeld. Een vrije triller met de bovenseconde is hier een optie.<sup>40</sup> In de maten 19 en 20 roept de nachtegaal in brekingen van het G-akkoord. De eerste helft van maat 20 is een *tremolo* met het interval van een sext (g"-b'), een variatie op de *trillo* die Van Eyck twee jaar eerder aan dezelfde maat heeft toebedacht.

VOORBEELD 143 a. 'Engels Nachtegaeltje', modo 3, mm. 16-20<sup>1</sup>;

b. 'Den Nachtegael', modo 3, mm. 17-21<sup>1</sup>.

Volledigheidshalve vergelijken we ook de manieren waarop Van Eyck de eerste sectie (mm. 1-12) in beide modo's 3 heeft gevarieerd. Wat opvalt is dat substantiële gedeelten identiek of vrijwel identiek zijn: de figuratie van de eerste helft van maat 1, de maten 4-6 (echo's), maat 10. Waar de manieren verschillen, kan worden gezegd dat in 1644 de toonladderpassage (zestienden) overheerst, in 1646 het ritme van achtste en twee zestienden.

Van Eyck heeft in de composities verschillende accenten gelegd. Het lijkt alsof de variatiecomponist en de klanknabootser met elkaar in gesprek zijn geweest, of om voorrang hebben gestreden. Zeker zo belangrijk is een andere conclusie: Van Eyck heeft niet getracht twee verschillende werken tot stand te brengen, 'Den Nachtegael' is te beschouwen als een uitgekristalliseerde versie van het 'Engels Nachtegaeltje'.

<sup>40</sup> Trillertekens zijn in *Der Fluyten Lust-hof* afwezig. Over het toevoegen van trillers en andere versieringen, zie hoofdstuk 13.



‘Den Nachtegael’ is puntiger, uitbundiger, theateraler. Dit kan als een stijlontwikkeling worden uitgelegd. Desondanks heeft Van Eyck beide versies naast elkaar laten bestaan: het ‘Engels Nachtegaeltje’ keerde terug in de tweede druk van 1649.

Interessant is dat de geschetste ontwikkelingen betreffende het ‘Nachtegaeltje’ en de ‘Eerste Carileen’ gepaard gaan met varianten in het thema. Kennelijk schrok Van Eyck er niet voor terug een thema te veranderen, en alles wijst erop dat de varianten hun oorsprong vinden in verschillende tijdsgewrichten. Tussen de twee versies van het ‘Nachtegaeltje’ ligt een periode van twee jaar, tussen die van de ‘Eerste Carileen’ een periode van ruim vier jaar. Hoewel Van Eyck al op eerbiedwaardige leeftijd was toen *Der Fluyten Lust-hof* in druk verscheen, is hij zich klaarblijkelijk blijven bekommeren om de kwaliteit van zijn werk.

Een dankbaar vergelijkingsobject vormen themavarianten die in één bron voorkomen. In zulke gevallen heeft Van Eyck één thema vrijwel *gelijktijdig* op verschillende manieren gekend, en is hij in zijn variaties aan de verschillende versies blijven vasthouden. Dit zou kunnen wijzen op een onderscheid tussen vroeg en later werk, en op een blijvende hechting aangaande het vroege. Op basis van zijn improvisatievermogen zou men verwachten dat Van Eyck zich op één versie concentreerde. Had hij op een gegeven moment besloten dat een variante vorm toch zijn voorkeur genoot, dan had hij zijn figuraties op de afwijkende plaatsen eenvoudig aan de nieuwe gedaante kunnen aanpassen.

In *Der Fluyten Lust-hof II* doet zich slechts één geval voor: de twee reeksen op ‘Bockxvoetje’ [NVE 104 & 144]. Deze combinatie lijkt zich echter te onttrekken aan de bovengeschetste gedachtegang. De melodie, een vrije variant van wat destijds als ‘Bocxvoetje’ bekend was, bestaat uit twee herhaalde secties.<sup>41</sup> In Van Eycks tweede variatiereeks is de tweede sectie echter volledig uitgeschreven, aangezien in de vijfde maat ervan een wijziging optreedt: wat de eerste keer a"g"f" is, wordt in de reprise a"b"c". (vb. 144) Deze stijgende lijn wordt op de bewuste plaats overigens ook aangetroffen in contemporaine liedboekjes, en niet de dalende.<sup>42</sup>

In de eerste variatiereeks [NVE 104] volgt Van Eyck in modo 2 de dalende lijn, naar analogie van zijn thema, in modo 3 introduceert hij echter de stijgende variant. (vb. 144) Met andere woorden: het thema van de tweede variatiereeks lijkt voort te komen uit de bevindingen die Van Eyck heeft opgedaan in de variaties uit zijn eerste reeks. Dit suggereert eerder een voorbeeld van spelen met een thema, dan dat er twee zelfstandige melodieversies naast elkaar hebben bestaan die uit een verschillende periode stammen.

Meer in de geschetste redenering passen enkele voorbeelden uit *Euterpe* (1644), zoals de variaties op ‘Doen Daphne’ en ‘Wat zalmen op den Avond doen’. Voor het laatstgenoemde geval is echter reeds een andere verklaring gegeven: de tweede reeks lijkt haar oorsprong te vinden in Van Eycks carillonpraktijk, terwijl de eerste reeks specifiek voor de blokfluit is geconcipeerd.<sup>43</sup>


<sup>41</sup> Voor de gangbare liedversie, zie Vaak Baak-Griffioen 1991: 122.

<sup>42</sup> Zie Van Baak-Griffioen 1991: 124 voor een facsimile uit het *Amsteldams minne-beeckje* (1645).

<sup>43</sup> 5.15. Iets soortgelijks kan worden vermoed in de twee reeksen op ‘Lanterlu’. De eerste [NVE 30], uit 1644, is kort en doorgecomponeerd, en bevat een groot aantal ‘carilloneske’ figuraties, waaronder gebroken drieklanken, schijnpolyfonie en toonherhalingen. De tweede [NVE 125], verschenen in 1646, is virtuozer en idiomatischer voor de blokfluit.


## VOORBEELD 144 'Bockxvoetje'/'Bocxvoetje'

Thema eerste reeks:




Variaties eerste reeks:



Modo 2:



Modo 3:



Thema tweede reeks:

The diagram shows a central theme at the top with arrows pointing to two modal variations below it. From these variations, arrows point to two instances of the second theme at the bottom.

Minder opvallend, maar misschien wel des te meer betekend, is een variant die zich voordoet in 'Doen Daphne'. In *Euterpe* was de eerste 'Daphne' nog een thema met doorgecomponeerde modo 2. Vijf jaar later werd deze modo als slotvariatie (modo 4) toegevoegd aan het volgende variatiewerk op 'Doen Daphne' [NVE 3].<sup>44</sup> Het is onaannemelijk dat Van Eyck zelf verantwoordelijk is geweest voor deze vormvermenging. De doorgecomponeerde modo 2 was immers een zelfstandig variatietype.

De variant in de doorgecomponeerde modo 2 manifesteert zich in de maten 38-39 en 50-51, op een plaats waar de tekst uit Starters *Friesche Lust-hof* (1621) de woorden 'Godheyd dan in-de ly?' geeft (zie vb. 229, variant I; p. 403). Door Starters liedboek is de Nederlandse Republiek met de melodie bekend geraakt. Uit de doorgecomponeerde modo 2 blijkt dat Van Eyck zich hier strikt naar deze versie heeft gericht.

In Van Eycks overige variaties op 'Doen Daphne' neemt de melodie een andere gedaante aan, een versie die tevens wordt aangetroffen in de *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626) van Adriaen Valerius. Dit moet voor Van Eyck de meest actuele lezing zijn geweest (zie vb. 229, variant II; p. 403) Toen hij in 1649 nog een toevoeging maakte in de vorm van twee virtuoze variaties die een plaats kregen aan het eind van de laatste 'Daphne' [NVE 61], richtte de eerste hiervan (modo 4) zich eveneens naar deze 'Valerius-variant'. (Van Modo 5, vol tweeëndertigste noten, is moeilijk vast te stellen aan welke versie de figuraties zich spiegelen, als gevolg van de vrijheid die Van Eyck zich hier heeft gepermitteerd.)

Het heeft er alle schijn van dat de doorgecomponeerde modo 2 Van Eycks vroegste 'Daphne' is geweest. Deze richt zich immers als enige naar de versie waaraan de melodie in Nederland haar eerste bekendheid heeft ontleend, Starters *Friesche Lust-hof* uit 1621. De doorgecomponeerde modo 2 is als een apart variatietype te beschouwen, en de vier werken in deze categorie vormen ook stilistisch een groep. Meer dan Van Eycks 'gewone' variatiewerken dragen ze de geur van een omliggende

<sup>44</sup> Voor een gedetailleerde bespreking, zie 8.4.1.



compositie, ze klinken met hun extravagante stijl minder als een gestolde improvisatie. Dit kan ook betekenen dat ze minder aan evolutie onderhevig zijn geweest dan andere werken. Terwijl Van Eyck in zijn overige ‘Daphne’-varianties gevestigde figuratie blijft hergebruiken, is deze doorgecomponeerde modo 2 een volledig zelfstandig werk.

Als de ‘Daphne’ met doorgecomponeerde modo 2 tot een vroeg werk mag worden bestempeld, dan zou dit eveneens kunnen gelden voor de andere drie werken in deze vormcategorie: ‘Sarabande’ [NVE 10], ‘l’Amie Cillæ’ [NVE 20] en ‘Lossy’ [NVE 107]. Enige zekerheid hieromtrent is evenwel niet te verkrijgen.<sup>45</sup>

Opmerkelijke verschillen die zich manifesteren tussen de thema’s van de ‘Pavaen Lachrymæ’ [NVE 8] en ‘Pavane Lacryme’ [NVE 59], komen later aan de orde. Ze zijn veroorzaakt door een misverstand.<sup>46</sup>

Van een aantal werken is met zekerheid te zeggen dat ze kort voor de publicatie zijn ontstaan, eenvoudig omdat het thema nieuw was. Tot die categorie behoren vanzelfsprekend de drie werken die ‘Stemme nova’ heten: twee in *Euterpe* [NVE 65, 66], één in *Der Fluyten Lust-hof II* [NVE 143].<sup>47</sup> Aan deze variatiereeksen kleeft geen enkel kenmerk dat ze rijpster maakt dan andere reeksen. Dit geeft wel aan hoe vergeefs de moeite is – of kan zijn – datering en stijlkenmerken aan elkaar te willen relateren. De onderhavige werken zijn zelfs betrekkelijk schools. Misschien komt het doordat Van Eyck er relatief weinig praktijkervaring mee heeft kunnen opdoen. Ook deze werken kunnen zijn ontstaan op dezelfde manier als de psalmvarianties. Trekken we deze gedachtelijn door, dan is het denkbaar dat de expressiefste werken degene zijn waarmee de musicus Van Eyck zich de langste periode heeft kunnen bezighouden. Rijping zou in dat geval dus vooral het gevolg zijn van lange ervaring met een melodie.

Overzien we het gehele veld, dan wordt duidelijk dat er weinig concreets valt te zeggen over datering en stijlontwikkeling in Van Eycks oeuvre. Te speculeren is er genoeg, te bewijzen valt er nagenoeg niets. Als *terminus post quem* kan het moment gelden waarop een thema is ontstaan, als *terminus ante quem* het moment waarop het variatiewerk is gedrukt. In de meeste gevallen zijn dit de enige zekerheden.

<sup>45</sup> Slechts van de ‘Sarabande’ is exact bekend waar het thema vandaan komt en wanneer het is ontstaan. Het betreft een *air de cour* van Moulinié, ‘Voyci tantost la froidure bannie’ die in 1629 verscheen. Het derde deel van *’t Amsteldams minne-beekje* (<sup>2</sup>1638) is het vroegste Nederlandse liedboekje waarin deze Franse tekst als wijsaanduiding voorkomt. Zie Van Baak-Griffioen 1991: 82. Het bewuste contrafact voert een aantal Amsterdamse prostituées ten tonele, van wie ‘Aerdigh Martyntje’ als eerste ter sprake komt. Ook onder deze titel raakte de melodie bekend. Los van zijn ‘Sarabande’ met doorgecomponeerde modo 2 maakte Van Eyck twee gewone varianties op ‘Aerdigh Martyntje’ [NVE 7]. Tussen de thema’s van de ‘Sarabande’ en ‘Aerdigh Martyntje’ doet zich een aantal verschillen voor, terwijl ook de afwijkende titels zouden kunnen wijzen op een verschillende periode van ontstaan. Aan de notentekst zijn echter geen dwingende conclusies te verbinden. Op het ene moment blijft de ‘Sarabande’ het dichtst bij de oorspronkelijke *air de cour*, het andere moment doet juist ‘Aerdigh Martyntje’ dat.

<sup>46</sup> 13.2.

<sup>47</sup> Voor een vierde ‘Stemme Nova’ (*Der Goden Fluit-hemel*), zie 10.6.

#### 6.4. Tinteling voor de oren

Welke betekenis kan aan de variatiekunst van Jacob van Eyck worden gehecht? Hoe verhoudt het repertoire zich ten opzichte van de internationale ontwikkelingen in het componeren van zijn tijd? Op welke manier is te verklaren dat deze eenstemmige muziek, ondanks haar eenvoud, een grote aantrekkingskracht had en nog altijd heeft? In deze en volgende paragrafen zal naar antwoorden op deze vragen worden gezocht. In de nieuwe stijl die in Italië opgang maakte, stond de muzikale gevoelsuitdrukking van de tekst voorop. De intellectuelen en musici van de Florentijnse Camerata ontwikkelden hun ideeën aan de hand van filosofische en retorische geschriften uit de Oudheid, van Plato, Aristoteles, Cicero, Quintilianus en anderen.<sup>48</sup> Als echte redevoerders werden musici geacht het publiek mee te slepen in hun betoog. Giulio Caccini noemde ‘cantare con affetto’ (‘zingen met affect’) het nieuwe voordrachtsideaal. Het doel van muziek was ‘dilettare, e muovere l’affetto dell’animo’ (‘plezieren, en het affect van de ziel bewegen’).<sup>49</sup> Ruim honderd jaar later schreef Johann Mattheson de veel geciteerde woorden: ‘Alles, was ohne löbliche Affekte geschieht, heißt nichts, gilt nichts, thut nichts.’<sup>50</sup> Dit gold voor de instrumentale muziek evenzeer als voor de vocale. Instrumentalisten werden geacht zo te spelen alsof zij de emoties van een tekst uitdrukten.

Zoals eerder betoogd, zag Caccini in deze nieuwe stijl hooguit een beperkte rol weggelegd voor *passaggi*, die hij als een ‘tinteling voor de oren’ omschreef.<sup>51</sup> Volgens hem was niets meer tegengesteld aan het affect dan uitgerekend deze ornamentele praktijk. Het besef dat figuraties wel de levendigheid konden vergroten maar ongeschikt waren om droefheid tot uitdrukking te brengen, bestond al veel langer. Nicola Vicentino gaf in zijn *L’antica musica ridotta alla moderna prattica* uit 1555 de volgende waarschuwing: ‘Elke zanger moet ervoor oppassen dat, wanneer hij lamentaties of andere droevige composities zingt, hij geen enkele diminutie maakt, omdat de droevige composities dan vrolijk zullen lijken.’<sup>52</sup>

Het moge duidelijk zijn dat de figuratieve variatiekunst van Jacob van Eyck en zijn geestverwanten op gespannen voet verkeerde met de idealen van de nieuwe muziek. Deze variatiecomponisten zullen ook geen enkele pretentie hebben gehad hieraan te beantwoorden. Globaal kan worden gesteld dat het repertoire in affectieve zin eenzijdig op onbekommerde vrolijkheid is gericht, en niet bedoeld was het gemoed op een andere manier emotioneel te beroeren. De associatie met oppervlakkig vermaak heeft het variatiegenre door de eeuwen heen aangekleefd. In 1739 blikte Johann Mattheson terug op de zeventiende eeuw met de opmerking: ‘Zu Frobergers Zeiten, etwa vor 70 bis 80 Jahren, war dieser Partiten-Geist dermaassen eingerissen, das [...] auf besondere kleine Arien, oder Arietten, z. E. auf ein so gennantes Lantürlü-Liedlein, wenigstens ein halb Duzend Variationen herhalten mussten [...] Mir ist es eine Freude, dass dieser Geschmack [...] ziemlich gefallen ist.’<sup>53</sup> Van Eyck zou zich hier postuum aangesproken kunnen voelen, *Der Fluyten Lust-hof* bevat immers twee reeksen variaties op ‘Lanterlu’.

<sup>48</sup> Zie 4.2.1.

<sup>49</sup> Deze terminologieën bezigde Caccini in zijn voorwoord tot *Le nuove musiche*.

<sup>50</sup> Mattheson 1739: 146.

<sup>51</sup> 4.2.1.

<sup>52</sup> ‘[...] & ogni cantante avvertirà quando canterà, lamentationi, ò altre compositioni meste di non fare alcuna diminutione, perche le compositioni meste, pareranno allegre.’ Vicentino 1555: Libro IV, Cap. XXXXII.

<sup>53</sup> Mattheson 1739: 232.

Het onderhoudende karakter van de variaties sluit in de meeste gevallen naadloos aan bij dat van het thema. De meeste melodieën die Van Eyck tot thematisch materiaal strekten, waren zorgeloze volksliedjes. In de strenge psalmmelodieën speelde het affect geen rol van betekenis, de noten waren primair voertuig van vrome gedachten.

Menig thema in *Der Fluyten Lust-hof* gaat terug op een Franse *air de cour*. De affectieve mogelijkheden van dit genre stonden al in Van Eycks tijd ter discussie. Marin Mersenne stelde vast dat de Italiaanse airs ‘representent tant qu’ils peuvent les passions & les affections de l’ame & de l’esprit; par exemple, la cholere, la fureur, le dépit, la rage, les defaillances de cœur & plusieurs autres passions, avec une violence si estrange, que l’on jugeroit quasi qu’ils sont touchez des mesmes affections qu’ils representent en chantant; au lieu que nos François se contentent de flatter l’oreille, & qu’ils usent d’une douceur perpetuelle dans leur chants; ce qui en empesche l’energie.’<sup>54</sup>

In een brief die hij op 14 november 1640 aan Constantijn Huygens schreef, vatte Mersenne zijn mening nog eens samen met de woorden: ‘[...] il faut premierement supposer que la musique, et par consequent les airs, sont faitz particulièrement et principalement pour charmer l’esprit & l’oreille et pour nous faire passer la vie avec un peu de douceur parmy les amertumes qui s’y rencontrent.’<sup>55</sup> Vanuit eenzelfde licht kunnen de variatiewerken van Jacob van Eyck worden beschouwd. *Der Fluyten Lust-hof* biedt in de eerste plaats vermaak. ‘Dilettare’, in de woorden van Caccini (naar Cicero), meer dan ‘muovere l’affetto dell’animo’.

### 6.5. Op zoek naar affecten

De geschetste observaties maken de vraag naar de rol van het affect in Van Eycks oeuvre niet geheel overbodig. Hij heeft ook variaties gecomponeerd op melodieën die wel degelijk affectief zijn geladen en met hun zielroerende karakter boven alledaagse vrolijkheid uitstijgen. Het is interessant na te gaan in hoeverre de componist zich hierdoor heeft laten leiden in zijn variaties. We zullen dit doen aan de hand van thema’s die aan droefheid of melancholie uitdrukking geven: ‘Lachrimae’ [NVE 8 & 59] en ‘Blydschap van myn vliedt’ [114]. Maar ‘Amarilli mia bella’ [36 & 68] verdient het als eerste te worden besproken. Het thema is immers van Giulio Caccini, een van de belangrijkste ambassadeurs van de bovengenoemde nieuwe stijl. ‘Amarilli mia bella’ is een hartstochtelijk liefdeslied, gericht aan Amaryllis. Haar aanbieder vraagt of ze niet kan geloven dat hij van haar houdt. Als ze twijfelt, mag ze met een pijn zijn borst openen, en ze zal zien dat in zijn hart geschreven staat: ‘Amaryllis is mijn liefde.’

Van de twee variatiereeksen die Van Eyck op ‘Amarilli mia bella’ heeft gecomponeerd, heeft de eerste de toonsoort d mineur [NVE 36], de tweede g mineur [NVE 68]. De eerste verscheen voor het eerst in 1644, de tweede vermoedelijk ook, althans gedeeltelijk.<sup>56</sup> Het lied van Caccini zag als monodie het licht in diens bundel *Le nuove musiche* uit 1602. Een jaar eerder was in Antwerpen reeds een zesstemmige versie gedrukt in de bundel *Ghirlanda di madrigali*.<sup>57</sup> Het is de bovenstem van deze versie die door Van Eyck werd gebruikt (zie vb. 8, p. 147).

<sup>54</sup> Mersenne 1636: *Embellissement des Chants*, 356 (proposition vi).

<sup>55</sup> De Waard (ed.) 1945-1988: X, 237 (nr. 941, regels 19-24).

<sup>56</sup> De onzekerheid hieromtrent wordt veroorzaakt doordat in het enige bewaard gebleven exemplaar van *Euterpe* twee katernen ontbreken. Zie verder 8.4.2.

<sup>57</sup> Zie 4.4.6.

VOORBEELD 145 'Amarilli mia bella', beginmaten: a. Giulio Caccini. *Le nuove musiche*, 1601 [1602]; b. Jacob van Eyck (naar *Ghirlanda di madrigali*, 1601); c. 'I.H.' [Jacob Haffner?], *'t Uitnemend Kabinet I* (1646).

a. Caccini

b. Van Eyck

c. I.H.

In *Le nuove musiche* begint 'Amarilli' met een smachtend motief, bestaande uit de toonreeks d'a'bes'fis'g'a'a'. (vb. 145a) Het is ook door andere componisten gebruikt, zowel tijdens Caccini's leven als in de tijd daarna. Claudio Monteverdi bijvoorbeeld past het intensief toe aan het slot van zijn driestemmige madrigaal 'Parlo, miser', ò taccio' uit het *Settimo libro de madrigali* (1619), op de laatste woorden van de (tot het hart gerichte) slotregel 'Chi può mirarmi, e non languir d'amore?' ('Wie kan mij aanschouwen en niet *smachten* van liefde?').<sup>58</sup> Henry Purcell liet zijn song 'Sweet, be no longer sad' (Z. 418) uit 1678 met het 'Amarilli'-motief beginnen,<sup>59</sup> en Johann Sebastian Bach de aria 'Treu und Wahrheit sei der Grund' uit de cantate *Ein ungefärbt Gemüte* (BWV 24). Ook in laatstgenoemde aria speelt het hart een belangrijke rol, en het lijkt veelzeggend dat Bach de solo-tenor vergezeld laat gaan van twee oboi d'amore.

In de *Ghirlanda di madrigali*, en daarmee ook in *Der Fluyten Lust-hof*, begint de melodie in affectief opzicht minder geladen. De fis' van het kopmotief is een a', die minder dramatisch klinkt, en de eerste noot van de melodie is geen gepuncteerde halve noot bij wijze van *exclamatio*, maar een alledaagse kwartnoot. Een zetting voor twee melodie-instrumenten en bas van 'I.H.' (Jacobus Haffner?), die in 1646 verscheen in het eerste deel van *'t Uitnemend Kabinet*, toont aan dat ook de

<sup>58</sup> Purcell, *Works*, XXV, 169 (nr. lxxxii).

<sup>59</sup> Monteverdi, *Tutte le opere*, VII, 116-122.



monodische versie uit *Le nuove musiche* halverwege de zeventiende eeuw in Nederland bekend was.<sup>60</sup> (vb. 145c) De fis' in maat 2 verliest hier overigens haar dramatische effect doordat de tweede stem er een a' boven plaatst, waardoor de uitkomst hetzelfde is als in de *Ghirlanda*.

Van Eyck lijkt in de tweede maat van de tweede sectie dramatiek toe te voegen in de vorm van een chromatisch stijgende lijn, een voorzichtige aanwijzing dat hij de affectieve kwaliteit van de muziek heeft herkend en erkend. Het duidelijkst waarneembaar is dit in de tweede 'Amarilli'. In de eerste helft van maat 12 geeft hij een f', in de tweede helft een fis' die vervolgens naar de g' gaat. (vb. 146c) Ook de variaties geven deze chromatiek, waaruit blijkt dat van intentionaliteit sprake is en niet van een abusievelijk vergeten accidentie. Men zou het als een middeling kunnen beschouwen van de lezingen uit de *Ghirlanda di madrigali* (vb. 146a) en *Le nuove musiche* (vb. 146b): Van Eyck neemt de f' uit de eerste versie en vervolgens de fis' uit de tweede.

In het thema van de eerste 'Amarilli', in d mineur, is de chromatiek afwezig en ontbreekt ook de leidtoon naar d". Dat hier eenzelfde chromatische lijn (c"cis"d" in dit geval) is bedoeld als in de tweede 'Amarilli', laten de variaties zien. Met andere woorden: in het thema is voor de laatste kwartnoot van maat 12 een kruisteken vergeten.

De vraag is nu: heeft Van Eyck zich bij het componeren van zijn variaties door het hartstochtelijke karakter van het thema laten leiden? Die aanwijzing is er inderdaad. In elk geval staan zijn figuraties de emotie niet in de weg. Laten we eerst de variaties in d mineur onder de loep nemen. In modo 2 zijn diverse kwartnoten ongeornamenteerd gebleven, het figureren onttrekt zich daarmee aan het puur mechanische. Maat 18 blijft als overgangmaat zelfs geheel onveranderd. Ook intact blijft de eerste helft van maat 20, zodat de overgang naar het dramatische slot

#### VOORBEELD 146 'Amarilli mia bella', begin tweede sectie

##### a. *Ghirlanda di madrigali* (1601)

Cre - di - lo pur, E s'el ti - mor t'as - sa - le,

##### b. Caccini, *Le nuove musiche* (1601 [1602])


Cre - di - lo pur, e se ti - mor t'as - sa - le,

##### c. Van Eyck, tweede reeks [NVE 68], thema

Cre - di - lo pur, e se ti - mor t'as - sa - le,


<sup>60</sup> Fol. 50ab (bas: 19b); ed. Rasch, X, nr. 16.

(‘Amarilli, Amarilli, Amarilli è ’l mio amore’) helder wordt gemarkeerd en de uitvoerende alle ruimte krijgt voor expressie.

In de achtstenfiguraties is een neiging tot dialogiseren te bespeuren in de wijze waarop motieven in verschillende registers elkaar afwisselen, zonder dat er van obligate echowerking sprake is. In de tweede sectie past Van Eyck geregeld het ritme  toe. In het voorwoord tot *Le nuove musiche* heeft Caccini de expressieve mogelijkheden van punctering uit de doeken gedaan.<sup>61</sup>

De afsluitende modo 3 geeft geen eindeloze snoeren van zestienden, maar de combinatie van achtsten en zestienden. Ook hier zijn maat 18 en de eerste helft van maat 20 ongefigureerd gebleven. Maat 14 draagt een emotioneel karakter door een fiorituur die bestaat uit een stijgende sprong van een sext (*saltus duriusculus*), gevolgd door een *cascata*.<sup>62</sup> Maat 9 werkt op het gemoed doordat de f" plaatsmaakt voor een fis". Door de introductie van deze picardische terters straalt de cadensmaat onverwacht licht uit, er ontstaat een muzikaal *chiaroscuro*. Hierin kan de invloed worden herkend van de meerstemmige versie uit de *Ghirlanda*, waar de eerste sectie met een grote drieklank eindigt. In Van Eycks oeuvre treedt picardiëring overigens wel vaker op aan het slot van een sectie halverwege een variatie, zij het sporadisch.<sup>63</sup>

Het is aardig te zien hoe Van Eyck dit *chiaroscuro* op dezelfde plaats toepast in zijn tweede ‘Amarilli’ [NVE 68], daar zowel in modo 2 als modo 3. De bewuste grote terters b' heeft in deze twee variaties ook een plaats gekregen in de voorlaatste maat (m. 23). Modo 2 vertoont op verschillende vlakken verwantschap met die van de eerste ‘Amarilli’. Maat 18 is weer ongefigureerd, net als de eerste helft van maat 20. De fiorituur van maat 14 heeft hetzelfde ritme als die in modo 3 van de eerste ‘Amarilli’. Nu wordt de dalende secunde echter omspeeld door een lineair uitstapje naar de boventerts. Deze omspeling komt in de voorlaatste maat nog een keer voor, een toon hoger.

Ook nu zet Van Eyck het ritme  in, en het is de onregelmatigheid in het gebruik die voorkomt dat de toepassing een cliché wordt. Het wekt de indruk dat Van Eyck er expressieve bedoelingen mee heeft gehad. Het duidelijkst is dit in de maten 20-22, in Caccini's lied de smachtende, drievoudige *semi-gradatio* ‘Amarilli’. De eerste keer is wel van punctering sprake (m. 20), de tweede keer van louter achtsten (m. 21) en de derde keer opnieuw van punctering (m. 22).

Modo 3 is, meer dan die van de eerste ‘Amarilli’, een reguliere zestiendenvariatie met een nogal mechanisch karakter. Op de meest dramatische momenten aan het slot geeft Van Eyck niettemin opnieuw ruimte voor expressiviteit. De eerste helft van maat 20 blijft bijvoorbeeld wederom ongefigureerd.

Hoezeer Van Eyck zich bewust moet zijn geweest van de herkomst van de melodie én van de affectieve lading, blijkt in de afsluitende modo 4. (vb. 147) Waarschijnlijk is deze later toegevoegd en moet de modo als een zelfstandig werk worden geïnterpreteerd.<sup>64</sup> Dit is de meest geïtalianiseerde variatie uit de hele *Lust-hof*. In niets oogt en klinkt het als een gewone variatie, eerder is het een diminutievoorbeld op de virtuoze manier van Girolamo dalla Casa. Het mag een wonder heten dat deze ritmisch complexe muziek van een blinde componist foutloos op papier is gekomen. In de eerste herhaalde sectie worden ongefigureerde gedeelten afgewisseld met

<sup>61</sup> Zie verder 12.2.2.

<sup>62</sup> Zie ook Sweelincks klavierzetting van de ‘Pavana Lachrimae’, m. 19 (en 17-18), waar dezelfde figuratie is toegepast. Sweelinck, *Opera omnia*, I-3, nr. 10.

<sup>63</sup> Voorbeelden zijn: ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2], modo 3, m. 5; idem, modo 4, m.5; ‘Janneman en Alemoer’ [NVE 117], modo 3, m. 4.

<sup>64</sup> Zie verder 8.4.2.

grillige *passaggi* in uiteenlopende patronen, met een voorkeur voor tweeëndertigste noten.

Het lijkt navrant dat dit ‘Amarilli mia bella’ heeft moeten overkomen, uitgerekend muziek van een componist die zich hevig tegen een overdadig gebruik van *passaggi* heeft verzet. Toch staan Van Eycks figuraties minder op gespannen voet met de ideeën van Caccini dan op het eerste gezicht lijkt. Caccini stond *passaggi* wel toe op lange lettergrepen, in slotcadensen en op minder hartstochtelijke momenten. Van Eyck laat in de eerste sectie de belangrijkste momenten, zoals het kopmotief en de exclamaties, ongemoeid. De langste versiering doet zich voor op de voorlaatste maat (m. 9), in de cadens.

VOORBEELD 147 ‘Amarilli mia bella’ [NVE 68]

Modo 4

The musical score consists of eight staves of music, numbered 1 through 22. The notation is dense, particularly in measures 4 through 9, where it features intricate sixteenth and thirty-second note patterns. Measure 10 begins with a repeat sign. Measure 19 includes a fermata over a whole note. The piece concludes in measure 22 with a double bar line and repeat dots.



## VOORBEELD 149 'Pavaen Lachrymæ' [NVE 8]



De smartelijkheid van de eerste maat wordt geïntensiveerd door de introductie van een *figura suspirans*. Opvallend is de rol van een expressieve vallende figuur (*cascata*) bestaande uit vier zestienden (m. 3<sup>4</sup>, 7<sup>4</sup>, 9<sup>3</sup>, 14<sup>3</sup>, met een culminatie in maat 15). In de cadens aan het eind van de eerste sectie introduceert Van Eyck in de mineuromgeving een grote tert (fis'), zoals in 'Amarilli mia bella'.

Enkele trillerversieringen (*gropi*) zijn uitgeschreven (m. 19, 35), net als in de klavierversie van Sweelinck.<sup>66</sup> Het is een teken van expressiviteit. In de maten 21 en 22 past Van Eyck de herhaling van achtste noten toe. Ze hebben, mits breed en met een weke tongaanzet gespeeld, een zoet mijmerend en roerend effect, zoals in het thema van 'Amarilli mia bella'. In de maten 23-26 staan de figuraties duidelijk in het teken van intensivering.<sup>67</sup> Hoezeer Van Eyck in deze variatie afstand neemt van een routinematig figureren, wordt voelbaar als hij zich daar aan het slot – vanaf de tweede helft van maat 44 – plotseling wél van bedient.<sup>68</sup>

De tweede 'Pavane Lacryme' [NVE 59] heeft niet één maar drie variaties. Modo 2 vertoont een aantal opvallende overeenkomsten met die van de eerste 'Pavaen Lachrymæ', hoewel het meer een achtstenvariatie is (wat niet opmerkelijk is aangezien nog twee variaties volgen). De *figura suspirans* blijft nu niet beperkt tot de eerste maat, de figuur treedt ook op in de maten 3 en 5. Uitgeschreven trillerversieringen zijn te vinden in de maten 19 (deze keer echter op de tweede helft van de maat) en 46. De lenigende werking van herhaalde achtsten wordt hier op uitgebreidere schaal beproefd (mm. 20-21, 23-27, 38). Er is reeds op gewezen dat de afsluitende cadens van deze variatie is ontleend aan de luitpartij van Dowlands consortversie.<sup>69</sup> Hierin kan een aanwijzing worden gezien dat Van Eyck de adem van de Engelse componist van nabij heeft gevoeld.

In modo 3 is van een binding met de affectieve kwaliteiten van het thema weinig meer te merken, hier is primair Van Eyck de mechanicus aan het werk. Wel komen op enkele plaatsen herhaalde achtsten voor (m. 5, 8, 20, 21, 38). Er zijn zoveel gebroken drieklanken en andere op harmonie georiënteerde figuren, dat het denkbaar is dat Van Eyck zich hier heeft laten leiden door zijn beiaardpraktijk.<sup>70</sup> Modo 4, waarin zestienden de dienst uitmaken, is al even mechanisch, al komen ook hier op enkele plaatsen herhaalde achtsten voor (m. 1, 22, 37, 39, 47).

<sup>66</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, I-3, nr. 10. Voor trillerversieringen, zie 13.3.

<sup>67</sup> De figuratie in de maten 23-24 vertoont verwantschap met die in een klavierversie van William Byrd. Zie Dirksen 1997: 310 (vb. 118).

<sup>68</sup> De uitvoerende kan ervoor kiezen vanaf de tweede helft van maat 44 (of reeds vanaf het begin van maat 43) de minder alledaagse figuraties over te nemen uit modo 2 van de tweede reeks [NVE 59].

<sup>69</sup> 4.4.5.

<sup>70</sup> Zie ook 5.15.

Deze tweede 'Pavane Lacryme' wekt de indruk dat Van Eyck slechts in beperkte mate mogelijkheden heeft gezien om het basisaffect van het thema een rol te laten spelen in de variaties. In de eerste variatie lukte het wel, net als in de eerste en enige variatie van de andere 'Pavaen Lachrymæ', maar daarna niet meer – althans niet noemenswaardig.

Het derde onderzoeksobject is 'Blydschap van myn vliedt' [NVE 114], gebaseerd op een treurlied uit Starters *Friesche Lust-hof* 'over de onrype Dood vande Recht-Edele Iuffrou M.V.B. syn Nieus-getroude'. (vb. 150) De melodie kwam uit Engeland en was ook oorspronkelijk een 'lament'. Contrafacten zijn vrijwel alle klaaglijk van inhoud.<sup>71</sup> De melodie is dan ook zo droevig van affect dat er weinig andere keus is. Jacob van Eyck heeft zich beperkt tot het meedelen van het – op enkele plaatsen al licht versierde – thema met geornamenteerde herhalingen.<sup>72</sup> Het smartelijkste moment, de topnoot es" die twee keer voorkomt (het molteken ontbreekt in Starters versie), neemt hij niet over, in *Der Fluyten Lust-hof* is deze vervangen door een c", die beduidend neutraler klinkt (maat 5, tweede kwart). Van Eyck handhaaft de mineurstemming tot het einde toe, waar Starters versie aan het slot van g mineur naar een berustend G majeur gaat.

VOORBEELD 150 'Blydschap van mijn vliet' uit de *Friesche Lust-hof* van Jan Starter (1621)

40

## I. S T A R T E R S

### S. V. B. *Claggh-Liedt*,

Over de onrype Dood vande Recht-Edele Iuffrou M. V. B. syn Nieus-getroude.

*Stemme:*

*I was a youthful knight, w<sup>ch</sup> loved a galjant Lady.*

*Ofte: Soder yemand vraeghd wie hier leyd begraven? &c.*

x Blydschap van mijn vliet/ Laet ick mijn be-rejen/ Om myns siels verdriet/ Droevigh  
te beschreijen: Want ick in mijn - ieughd/ Heb mijn upt-verhozen/ Al mijn hooghste vreughd en ver-  
maeck verlozen. Barst upt byacke dou! Ach! ick smelt in rou/ Als ick overdenck - met smart/ Dat de  
schoone Vrouw/ Dien den Hemel wou/ Mijn te plaetsen in - mijn hart/ Daer op ick had gheslaghen  
't Opperst van mijn behaghen; Dien ick hiel vooz al myn lust: Is in haer ionghe daghen/  
Op vande Dood ontzagghen naer d'onendelyke rust.

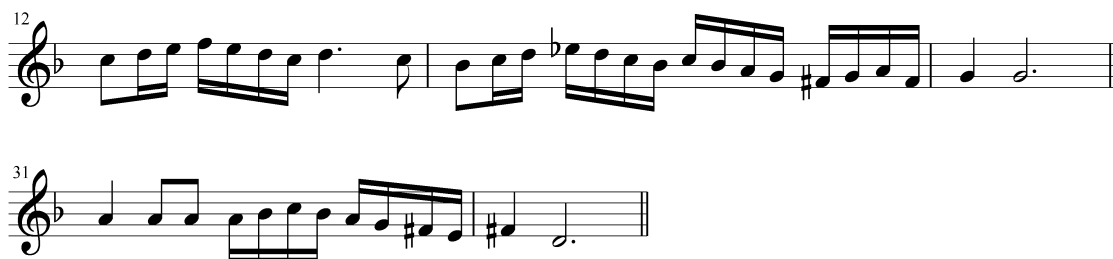
Ach!

<sup>71</sup> Van Baak Griffioen 1991: 116-120.

<sup>72</sup> Van Baak Griffioen noemt het werk ten onrechte '1 continuous variation'.

Alles wijst erop dat Van Eyck met de keuze van de vorm en zijn figuraties aansluiting heeft gezocht bij het emotioneel geladen karakter van de melodie. De nadruk ligt op één type ornament dat primair uit zestienden bestaat. Het kenmerkende ervan is de boogfiguur, een lineair tot de boventerts of -kwart stijgende lijn, gevolgd door een dalende. (vb. 151) Dit komt negen keer voor in verschillende varianten.<sup>73</sup> In maat 13 bijvoorbeeld krijgt de dalende beweging een uitbreiding op de derde kwart.

VOORBEELD 151 'Blydschap van myn vliedt', mm. 12-14 & 31-32



Het mijmerende effect van de toonherhaling is hier reeds in de melodie aanwezig. Van Eyck laat het in zijn geornamenteerde herhaling ongemoeid (m. 31, 33).

Interessant is dat de versies van 1646 en 1654 van elkaar verschillen, doordat Van Eyck aan het ritme heeft gesleuteld. (vgl. vb. 152a-b) In 1646 was de indeling van de notenwaarden overeenkomstig de versie van Starter. De verandering die Van Eyck in 1654 doorvoerde, is van invloed op de spanningsverdeling en het affect. In de versie uit 1654 is de tweede maat berustend en de vierde onrustig, in de vroege versie is de situatie precies andersom. Het is eenvoudig te verklaren waardoor Van Eyck op verschillende gedachten heeft gehinkt: bij Starter begint het lied met een halve maat rust, die door Van Eyck is genegeerd.

VOORBEELD 152 'Blydschap van myn vliedt', begin: a. 1646; b. 1654.

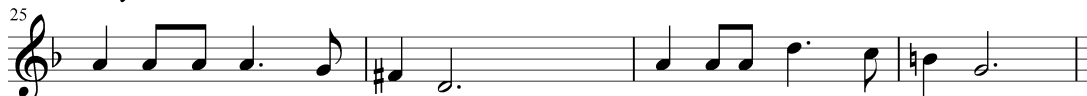


De onrust van maat 4 in de gedaante van 1654 is overigens wel degelijk aan Starters versie ontleend, maar dan aan een later moment in het lied: de gepunteerde halve noten die bij Van Eyck (beide versies) in de maten 26 en 28 voorkomen, zijn bij Starter kwartnoten. (vgl. vb. 153a-b)

<sup>73</sup> Maat 8<sup>2</sup>, 10<sup>2</sup>, 12<sup>1</sup>, 13<sup>1</sup>, 20<sup>1</sup>, 21<sup>1</sup>, 31<sup>2</sup>, 33<sup>2</sup>, 36<sup>2</sup>. Hierbij is uitgegaan van de versie uit 1654, die is weergegeven in de NVE. In 1646 was de ritmische verdeling op enkele punten anders. Wat in 1654 de tweede helft van maat 10 is, was in 1646 de eerste helft.

VOORBEELD 153 'Blydschap van myn vliedt': a. Van Eyck (mm. 25-28);  
b. Starter (corresponderend).

a. Van Eyck



b. Starter

Daer op ick had ghe - sla - ghen t Op-perst van mijn be - ha - ghen [...]

Ook in maat 34 treedt een ritmisch verschil op tussen Van Eycks versies van 1646 en 1654. Het ritme ♩ ♩ ♩ is in de tweede versie door ♩ ♩ ♩ vervangen. Mogelijk heeft Van Eyck meer rust willen brengen. Maar het kan evengoed een praktische verbetering zijn, omdat het eerste ritme formeel onjuist is: de maat heeft immers twee zestienden te veel (zie vb. 334, p. 587).

In drie voorbeelden hebben we ons laten leiden door thema's waarvan de affectieve lading evident is. De vraag naar de rol van het affect kan behalve vanuit de thema's ook vanuit de variaties worden benaderd. *Der Fluyten Lust-hof* bevat twee werken waarin de variaties zich dusdanig aan gebruikelijke patronen onttrekken, dat een bijzondere betekenis kan worden vermoed. Het zijn respectievelijk 'Courant, of Ach treurt myn bedroefde' [NVE 12] en 'Si vous me voules guerir' [NVE 24].

'Courant, of Ach treurt myn bedroefde' is van oorsprong een *air de cour* van François de Chancy, 'Ah! que le Ciel est contraire ma vie'.<sup>74</sup> Het Nederlandse contrafact heeft hetzelfde onderwerp als het Franse origineel, namelijk een onbeantwoorde en daarmee uitzichtloze liefde voor Sylvie/Silvia.<sup>75</sup> Behalve de versie in ternaire maatsoort was er ook een binaire variant, waarop Van Eyck eveneens variaties heeft gecomponeerd, onder de titel 'Ghy Ridders in het prachtigh Romen' [NVE 26].<sup>76</sup> Van Eycks 'Courant, of Ach treurt myn bedroefde' bestaat uit een modo 1 en 2. Modo 1 suggereert het thema te geven met geornamenteerde herhalingen (AA'BB'). Modo 2 zet het variatieprocédé voort, zodat hier van een doorgecomponeerd variatiewerk sprake lijkt te zijn op de manier van de eerste 'Lanterlu' [NVE 30]. De reprises in modo 2 bieden echter geen figuraties maar het thema, in een kalere versie dan in modo 1. In feite is het vormschema van dit variatiewerk dus:

Modo 1:        A' A'' B' B''  
Modo 2:        A''' A B''' B

De twee varianten van het thema zijn weergegeven in voorbeeld 154. Dit is het enige werk waarin Van Eyck niet vanuit het thema vertrekt maar erop uitkomt, en het is duidelijk dat een vergissing niet aan de orde kan zijn, gezien de aanwezige

<sup>74</sup> Van Baak Griffioen 1991: 141-145. Het is overigens geen courante maar een sarabande. Zie 12.1.5.8.

<sup>75</sup> Volledige tekst van het contrafact in Van Baak Griffioen 1988: 163-164.

<sup>76</sup> In 1644 heette dit werk echter nog 'Ha Kille Siele' of 'Ha quille Ciele' (inhoudsopgave; zie afb. 26, p. 113), een verbastering van 'Ah! que le Ciel', wat suggereert dat Van Eyck de noten ook in hun oorspronkelijke gedaante van *air de cour* heeft gekend.



koppelingen. Wat in modo 1 het thema lijkt te zijn, is al een variatie. Heeft Van Eyck met het verrassingseffect van modo 2 de eenzaamheid en de uitzichtloosheid willen verklanken? Op een andere manier is de ongewone gang naar het thema in zijn meest elementaire gedaante moeilijk te verklaren. Het zal Van Eycks bedoeling zijn geweest dat de melodie zo kaal wordt gespeeld als zij genoteerd is. Elke toegevoegde naslag of trillerversiering zou immers het verschil met de eerste verschijningsvorm verminderen en het effect tenietdoen.

VOORBEELD 154 'Courant, of Ach treurt myn bedroefde'

a. Modo 1



b. Modo 2




a.



b.



Minder opvallend lijkt op het eerste gezicht 'Si vous me voules guerir' [NVE 24], bestaande uit een thema met twee variaties. (vb. 155) In de eerste variatie overheerst het ritme van gepuncteerde achtste met zestiende, de tweede variatie is vrijwel geheel op het patroon  gebaseerd. Het ostinate gebruik van laatstgenoemd ritme is in Van Eycks oeuvre ongewoon.

Wanneer het werk in een kwiek tempo wordt gespeeld, zoals doorgaans gebeurt, is er weinig bijzonders mee aan de hand. De ervaring heeft de auteur geleerd dat menige blokfluitist die de Franse taal niet volledig machtig is in de veronderstelling leeft dat 'guérir' oorlog voeren betekent. Het gepuncteerde ritme van modo 2, mits martiaal uitgevoerd, verkeert met die dwaling in opperste harmonie. Het woord 'guérir' betekent echter genezen. Van Eycks titel is een verbastering van 'Si vous ne voulez me guérir' ('Als gij mij niet genezen wilt'). Het is opnieuw een *air de cour* van François de Chancy, met een even droefgeestige tekst als 'Ah! que le Ciel'.

VOORBEELD 155 'Si vous me voules guerir'

Thema


Modo 2

Modo 3

De air heeft oorspronkelijk een zeskwartsmaat. De hemiolen liggen echter dusdanig voor het oprapen dat het begrijpelijk is dat Van Eyck er een vierkwartsmaat van heeft gemaakt, of als blinde musicus in de veronderstelling heeft verkeerd dat Chancy's air die maatsoort bezit. Het is een courante, maar gezien de inhoud van de tekst ligt een

rustig tempo voor de hand. Ook de tenorpartij van Chancy's vierstemmige zetting, die in de voorlaatste maat op de vierde tel het ritme te zien geeft van zestiende, achtste en zestiende noot, wijst in die richting.<sup>77</sup>

Dan komen Van Eycks variaties in een ander daglicht te staan. Is de reeks wel zo gewoon? Er zijn meer variaties waarin een gepuncteerd ritme overheerst, maar dan als uiting van vrolijkheid (en meestal in variatiewerken op Engelse melodieën, die in veel gevallen van zichzelf punctering in zich dragen). Het brengen van vrolijkheid zal hier de bedoeling echter niet zijn geweest. Enkele groepjes van twee achtsten lijken het te bevestigen (m. 2<sup>2</sup>, 4<sup>2</sup>, 4<sup>4</sup>, 5<sup>2</sup>, 5<sup>4</sup>, 6<sup>2</sup>, 6<sup>4</sup>, 7<sup>2</sup>). Wanneer geprobeerd wordt met deze variatie een vrolijke sfeer te creëren, kan men bij het spelen van deze achtsten moeilijk aan een gevoel van gène ontkomen, zo platvloers klinken ze in een springerige omgeving. Dit geldt met name voor de toonherhalingen in de maten 2 en 4. In een rustig tempo en breed gespeeld kunnen de achtsten daarentegen een sterk affectieve lading krijgen, uiting geven aan dromerige melancholie. De suggestie dat ze een affectieve betekenis hebben, wint aan kracht als we opmerken dat groepjes van twee achtsten ook in modo 3 voorkomen (m. 2<sup>4</sup>, 5<sup>4</sup>).

Het in modo 3 dominerende ritme  komt wel vaker voor in *Der Fluyten Lust-hof*, maar dit is de enige variatie waarin het een overheersende rol speelt. In een vlot tempo klinkt het onvermijdelijk afgemeten, maar in een langzame tred krijgt het gemakkelijk een kabbelend, hypnotiserend karakter waarmee het in staat is een gevoel van desolaatheid op te wekken. Zeker geldt dit wanneer aan het ritme een stijgende secundegang is verbonden, zoals in maat 1. Dan is sprake van een *clamazione*, een vroege vorm van *portamento* die onder anderen door Girolamo Diruta is beschreven in *Il transilvano* (1593), toevallig aan de hand van een voorbeeld dat een grote overeenkomst vertoont met het begin van Van Eycks modo 3.<sup>78</sup> (vb. 156) Caccini wees de *clamazione* af als manier voor het intoneren van beginnoten omdat de praktijk te gangbaar was geworden, waardoor het de werking van een waarachtige versiering had verloren. Wat Caccini in het bijzonder stoorde, was dat uitvoerenden te lang bleven hangen op de beginnende onderterts, terwijl die juist licht aangeraakt moest worden.<sup>79</sup> Diruta's voorbeeld lijkt een bevestiging van die praktijk. In de variatie van Jacob van Eyck dient zich wel een reden aan de eerste zestiende een fractie langer te maken. Dit is immers de hoofdnoot van de melodie en niet de onderterts.

VOORBEELD 156 Girolamo Diruta's voorbeeld van de *clamazione*, uit *Il transilvano*.



<sup>77</sup> Zie Van Baak Griffioen 1991: 326 (muziekvoorbeeld 4.19).

<sup>78</sup> Diruta 1593: II, 13. Zie ook Brown 1976: 3, 10, en Neumann 1993: 357.

<sup>79</sup> Voorwoord tot *Le nuove musiche* ('Ai lettori'): 'Sono adunque alcuni, che nell intonazione della prima voce, intonano una terza sotto, & alcuni altri detta prima nota nella propria corda, sempre crescendola, dicendosi questa essere regola generale, poi che in molte consonanze ella non accorda, ben che ov'ella si possa anco usare, e divenuta oramai maniera cotanto ordinaria, che in vece d'haver grazia (perche anco alcuni si trattengono nella terza sotto troppo spazio di tempo, ov'ella vorrebbe à pena essere accennata) direi ch'ella fosse più toso rincrescevole all'udito, e che per li principianti particolarmente ella si dovebbe usare di rado, e come più pellegrina, mi eleggerei in vece di essa la seconda del crescere la voce.'

Het is een opmerkelijk gegeven dat ‘Ah! que le Ciel est contraire ma vie’ en ‘Si vous ne voulez me guérir’ thema’s zijn die uit dezelfde bron stammen: Chancy’s *Airs de cour à quatre parties* (1635). Dit zou de suggestie kunnen wekken dat Van Eyck een bijzondere gevoeligheid heeft gehad voor de affectieve kwaliteiten van Chancy’s muziek. Hier past echter een kanttekening. De Utrechtse componist heeft nog een derde variatiewerk gemaakt op een air uit deze bron, ‘En vain je veux celler’, die ook bekend werd als ‘Je ne puis éviter’, zijnde de tekst van een latere versie.<sup>80</sup> In *Der Fluyten Lust-hof* luidt de titel ‘Philis schoone Harderinne’ [NVE 31]. Ook deze air van Chancy heeft een droevige tekst en een melodie die gemakkelijk tot melancholie aanzet. Niets wijst er echter op dat Van Eyck zich hierdoor heeft laten leiden.

Uit het feit dat *Der Fluyten Lust-hof* ‘Philis schoone Harderinne’ als titel geeft (waarvan de tekst overigens niet te traceren is), zou kunnen worden afgeleid dat Van Eyck alleen dit Nederlandse contrafact heeft gekend. De noten van de *air de cour* zijn minder eenduidig dan die van ‘Si vous ne voulez me guérir’, ze kunnen – afhankelijk van de wijze waarop ze worden gezongen of gespeeld – even gemakkelijk voor droevig als voor vrolijk doorgaan. Dat Van Eyck zich tot vrolijkheid heeft bepaald, tonen met name zijn modo 3 en de virtuoze modo 4.

Op twee manieren is tot dusverre de rol van het affect onderzocht: vanuit thema’s die bekend staan om hun affectieve lading, en vanuit variaties die afwijken van het reguliere patroon. Wat telkens opvalt, is de functie die het ritme heeft of kan hebben bij het bewegen van het gemoed: waar mechanische gelijkmatigheid plaatsmaakt voor afwisselende notenwaarden, is in veel gevallen van een verhoogde expressiviteit en emotionaliteit sprake. Voor vertegenwoordigers van de nieuwe stijl was de betekenis van het ritme een uitgemaakte zaak. Claudio Monteverdi heeft met het plan gespeeld een boek te schrijven met de titel *Melodia, overo seconda pratica musicale*, waarvan het eerste deel de ‘oratione’ als onderwerp zou hebben, het tweede deel de harmonie en het laatste deel de ritmiek.<sup>81</sup>

Van Eycks variaties zijn gebaseerd op een figuratiekunst die Caccini generaliserend als ‘affectvijandig’ heeft bestempeld. Om in een dergelijk oeuvre een gerichtheid op het affect te kunnen herkennen, is een fijn ontwikkeld waarnemings- en onderscheidingsvermogen onontbeerlijk. Wordt op basis van de opgedane ervaringen de complete *Lust-hof* onderzocht, dan dienen zich nog meer werken aan waarin een emotionele betoogtrant een voorsprong lijkt te nemen op het puur ornamentele.

Een treffend voorbeeld is ‘Ballette Bronckhorst’ [NVE 50]. Het werk kan eenvoudig aan de aandacht ontsnappen door de titel. Een ballet is immers een dansstuk en wordt gemakkelijk met vrolijkheid geassocieerd. In *Der Fluyten Lust-hof I* (1649) zijn het thema en modo 3 als een *alla breve* genoteerd, modo 2 als vierkwartsmaat.<sup>82</sup> Aan dit verschil in maataanduidingen moet doorgaans geen betekenis worden gehecht.<sup>83</sup> In het onderhavige geval lijkt de *alla breve* echter niet zonder reden te zijn: in liedboekjes uit die tijd, waaronder *Bellerophon* van Dirck Pers, komt de melodie ook voor, dan

---

<sup>80</sup> Zie ook 8.6.3 en 10.5. Voor de achtergronden van het thema, zie Van Baak Griffioen 1991: 258-261 (in het bijzonder voetnoot 188).

<sup>81</sup> Brief van 22 oktober 1633. ‘Il titolo del libro sarà questo : Melodia, overo seconda pratica musicale [...] divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della Melodia, nella prima discorro intorno al oratione, nella seconda intorno all’armonia, nella terza intorno alla parte Rithmica.’ Paoli 1973: 321; Engelse vertaling in Stevens 1995: 421.

<sup>82</sup> In *Euterpe* stond het werk op folio 53ab, in een katern dat verloren is gegaan.

<sup>83</sup> Zie ook 12.1.3.

echter met gehalveerde notenwaarden en in vierkwartsmaat.<sup>84</sup> In *Der Fluyten Lust-hof* staan de maatstrepen om de acht kwartnoten, wat uitzonderlijk is.

Toch heeft de melodie weinig van dansmuziek weg, en ook is het geen volksliedachtig wijsje. Eerder lijkt het een hartstochtelijke air te betreffen. De *figura suspirans* manifesteert zich op uitgebreide schaal in de tweede herhaalde sectie (m. 16, 20, 22, 24). De sequensachtige maten 20-24 (*gradatio*) doen enigszins denken aan het slot van ‘Amarilli mia bella’. Over de herkomst van de melodie is niets bekend, Van Baak Griffioen vermoedt een instrumentale oorsprong.<sup>85</sup> Wel is ‘Ballette Bronckhorst’ verschillende keren voor contrafacten gebruikt, een aantal keren met een zielroerende tekst. Dirck Pers bijvoorbeeld dichtte op de melodie de woorden ‘Arme menschen, hoe langh sult ghy noch wroeten?’.<sup>86</sup> Het bekendst was de melodie met de tekst ‘Harderinne, roem-waerde bloem der vrouwen’:<sup>87</sup>

Harderinne,  
Roemwaerde bloem der vrouwen,  
Pronckje van ons tijt,  
Veldgodinne, hoelang sult gy my houwen  
In desen strijt?  
Segt wanneer, sult gy u gunst my bien?  
Dat eens mijn klagen, en stadich jaghen  
U mach behagen,  
Godinne ach! wanneer, wanneer, wanneer,  
Ach wanneer sal't eens geschien?

Uit de twee variaties die Van Eyck op ‘Ballette Bronckhorst’ heeft gecomponeerd, lijkt het besef te spreken dat het niet zomaar een liedje was. De componist handhaaft in de notenwaarden een grote variëteit. In het thema worden de openingsmaten vanaf maat 9 een terts hoger herhaald. Van Eyck hanteert in modo 2 voor beide verschijningen vrijwel identieke figuraties, met één belangrijke uitzondering: waar in maat 4 van een onschuldig toonladderscheppen sprake is, realiseert de componist de tweede keer een dramatische climax met een *saltus duriusculus*, een stijgende sprong van een kleine sext, gevolgd door een *cascata*.<sup>88</sup> (vb. 157)

VOORBEELD 157 ‘Ballette Bronckhorst’, modo 2, mm. 1-4 en 9-12



<sup>84</sup> Van Baak Griffioen 1991: 100.

<sup>85</sup> Van Baak Griffioen 1991: 98-100.

<sup>86</sup> Van Baak Griffioen 1991: 99.

<sup>87</sup> Van Baak Griffioen 1991: 100.

<sup>88</sup> Dezelfde figuur komt voor in modo 3 van de eerste ‘Amarilli mia bella’ [NVE 36], maat 14. Zie boven.

Van Eycks behandeling van maat 18 en de parallelle maat 26 is interessant omdat zij een treffende gelijkenis vertoont met ‘Si vous me voules guerir’. Een gepuncteerd ritme overheerst, maar op de onbeklemtoonde vierde kwart van de maat staan twee achtsten met eenzelfde toonhoogte. De maten 18 en 26 zijn (vrijwel) letterlijk terug te vinden in modo 2 van ‘Si vous me voules guerir’, daar op de tweede helft van maat 1 en de eerste helft van maat 2, en op de tweede helft van maat 3 en de eerste helft van maat 4. (vb. 158)

VOORBEELD 158

‘Ballette Bronckhorst’, modo 2



‘Si vous me voules guerir’, modo 2



In de maten 27 en 28 van ‘Ballette Bronckhorst’ geeft het thema een gepuncteerde halve noot, gevolgd door twee achtsten. Van Eyck voegt in modo 2 aan de twee achtsten een derde toe die hij in mindering brengt op de gepuncteerde halve, en creëert zo een *figura suspirans*. Hetzelfde deed hij met de openingsmaat van de ‘Pavaen Lachrymæ’ [NVE 8] (zie vb. 149, p. 305).

In modo 3 van ‘Ballette Bronckhorst’ overheersen weliswaar zestienden, maar Van Eyck heeft diverse langere noten van het thema ongefigureerd gelaten, waardoor de structuur van de melodie helder herkenbaar blijft en de expressie kansen krijgt. Maat 12 moet het doen zonder de climaxwerking van modo 2, maar de bes" is als climax wel aanwezig, nu echter in maat 14.

Intrigerend is het samengaan van een ballet in *alla breve* met figuraties die het emotioneel beroeren van de ziel lijken te beogen. Het is interessant te wijzen op ‘*Vonnis van Paris*, een tragikomedie van Jan Harmensz Krul uit 1637. Terwijl Paris ligt te slapen, daalt Mercurius met de godinnen Juno, Pallas en Venus uit de hemel neer, vergezeld door een rei van veldnimfjes. Op de melodie van ‘Ballette Bronckhorst’ zingen zij een lied over droom en sluimer.<sup>89</sup> De tekst suggereert één en al roerloosheid. Het is niet ondenkbaar dat de melodie na 1637 een andere connotatie heeft gekregen onder invloed van dit toneelstuk.

Een ander werk uit *Der Fluyten Lust-hof* dat de aandacht trekt, is ‘Princes roaeyle’ [NVE 97]. Over de achtergrond van het thema, een Franse courante vol hemiolen, is niets bekend. Met ‘Princes Royaal’ werd in Van Eycks tijd prinses Maria Stuart bedoeld, de oudste dochter van koning Charles I van Engeland.<sup>90</sup> Zij trouwde in 1641 met Willem II (1626-1650), die in 1647 zijn vader zou opvolgen als stadhouder. In modo 2 overheerst een gepuncteerd ritme, maar de afwisseling met achtsten – vooral in de tweede herhaalde sectie – doet vermoeden dat ze een expressief doel dienen. De

<sup>89</sup> Zie Veldhorst 2004: 156-157.

<sup>90</sup> Van Baak Griffioen 1991: 267.

groepjes van twee achtsten op één toonhoogte (m. 21 en 23) roepen associaties op met modo 2 van ‘Si vous me voules guerir’ en ‘Ballette Bronckhorst’. Modo 3 laat, net als die van ‘Ballette Bronckhorst’, zestienden zien in combinatie met diverse ongefiguurde themanoten. In de maten 6, 20 en 21 is de eerste kwartnoot gebroken in twee achtsten van gelijke toonhoogte. De variatie heeft een ongewoon lange coda gekregen, van drie maten, waarin d mineur plaatsmaakt voor D majeur.

Worden alle bijzonderheden samengevat, dan ontstaat het beeld van een compositie waarin melodische omspeling weliswaar een doel is geweest, maar niet het enige. De variaties nodigen uit tot een affectief geladen expressiviteit.

Bij het onderzoek naar de rol van het affect hebben we ons tot nu toe primair laten leiden door het basisaffect, een gemoedstoestand die uit het *hele* thema spreekt, en dan met name door die gevallen waar van droefheid of melancholie sprake is. Dat is immers afwijkend van de norm. Affecten kunnen zich echter ook op een andere schaal manifesteren, in een plotselinge en tijdelijke verandering van de gemoedsgesteldheid. In vocale muziek kan dit worden veroorzaakt door de gevoelslading van een enkel woord of een enkele zinsnede.

De thema's die aan Van Eycks werken ten grondslag liggen, zijn in hun oorspronkelijke gedaante meestal strofisch van aard, en daardoor ongeschikt voor madrigalisme. Maar een wisselende stemming van het gemoed hoeft niet altijd door tekst te worden ingegeven. Afgezien daarvan: Van Eyck componeerde geen liederen zonder woorden maar zelfstandige instrumentale muziek.

Dat losse *passaggi* een affectieve betekenis konden hebben, toont Francesco Rognoni in zijn diminuties op het madrigaal *Vestiva i colli* van Palestrina.<sup>91</sup> Hij geeft een voorbeeld van een ‘modo di passeggiar con diverse inventioni, non regulate al canto’. Waar de tekst van het madrigaal gaat over ‘odori’, geuren, maakt Rognoni gebruik van een weelderige fiorituur waarbij de toevoeging ‘affetti’ staat gedrukt (m. 32). Kennelijk was de versiering bedoeld om de muziek te laten ‘geuren’. In *Der Fluyten Lust-hof* komt een soortgelijk effect voor in ‘Bien heureus’ [NVE 74]. Van Eyck geeft het thema in maat 4 een uitbundige fiorituur van zestienden mee die kunnen worden uitgelegd als een extra benadrukking van de blijdschap (vb. 5b, p. 144).<sup>92</sup>

Ook op andere manieren heeft Van Eyck variaties wendingen gegeven waarbij de toevoeging ‘affetti’ niet had misstaan. Een aantal keren toont hij zijn liefde voor onverwachte mineurinvloeden in een majeure omgeving, bijvoorbeeld in modo 3 van de tweede reeks variaties op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52]. In het thema zijn de maten 7-8 een herhaling van 5-6. Het werk heeft de toonsoort C majeur, en in modo 3 is de tweede helft van maat 6 op een voor de hand liggende manier geharmoniseerd: een gebroken grote drieklank op g', aangespeeld vanaf de d". In maat 8 van modo 3 echter is de drieklank een kleine, een melancholieke bes' doet haar intrede. (vb. 159) Wanneer de muziek tot klinken wordt gebracht, kan deze wending extra worden belicht door het tempo hier iets te matigen, door even in te houden. In de parallelle maat 6 en andere variaties op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ treedt de wending niet op. Het mag overigens niet worden uitgesloten dat Van Eyck de bes' vanuit een gewoonte heeft geschreven en er geen speciale bedoelingen mee heeft gehad. Exact dezelfde wending komt bijvoorbeeld voor in het ‘Præludium’ [NVE 89], de maten 5-6 (zie vb. 163c, p. 332).

<sup>91</sup> *Italienische Diminutionen*, nr. 22.

<sup>92</sup> Zie verder 13.2.

VOORBEELD 159 'Wat zalmen op den Avond doen' [NVE 52], mm. 5-8

Thema



Modo 3



In de variaties op 'Philis quam Philander tegen' [NVE 39] doet zich eveneens een ongewone harmonisatie voor, maar dan van een structureel karakter. Het thema is een onbekommerd wijsje in F majeur. (vb. 160a) Van Eyck verbindt aan de eerste helft van maat 9 steeds een kleine drieklank op c", waardoor een es" opduikt. (vb. 160b-c) Een grote drieklank was op deze plaats logischer geweest. Dit voorbeeld laat zien hoe een eenvoudig variatiewerk door één enkele harmonische draai aan gewicht kan winnen.

VOORBEELD 160 'Philis quam Philander tegen'

a. Thema



b. Modo 2



c. Modo 3





Aan de hand van verschillende voorbeelden is de betrekkelijkheid geïllustreerd van Caccini's opmerking als zouden *passaggi* slechts affect-onvriendelijke tintelingen voor het oor zijn. Het affect speelt in Van Eycks oeuvre wel degelijk een rol, al is het niet de hoofdrol die de Italiaanse vertegenwoordigers van de *seconda prattica* in gedachte hadden. De vraag die hieruit voortvloeit, luidt: welke andere betekenissen kunnen aan de variatiewerken uit *Der Fluyten Lust-hof* worden toegekend?

## 6.6. Overige retorische aspecten

'Eyckje comt ons Pleyn vereeren, en de klockjes spreecken leeren.' Aan deze woorden, gedicht door Regnerus Opperveldt in zijn lofzang op het Utrechtse Janskerkhof (1640), ligt het denkbeeld ten grondslag dat muziek een vorm is van welsprekendheid, van retórica. Net als een redenaar moest een componist of een musicus zijn publiek weten te overtuigen. Het affect was een belangrijk middel. Niets kan een redevoering meer kracht verlenen, oordeelt Quintilianus.<sup>93</sup> Maar de leer van de welsprekendheid behelsde uiteraard meer dan het affect alleen.

Vanuit de retórica gedacht diende een muzikale compositie (en de uitvoering ervan) een heldere opbouw en planmatigheid te hebben, net als een redevoering. Hierbij waren verschillende indelingen gangbaar. De muziektheoreticus Athanasius Kircher onderscheidde in zijn *Musurgia universalis* (1650) drie stadia in dit proces: de *inventio* (de vinding van een idee), de *dispositio* (de ordening van het materiaal, oftewel de compositie) en de *elocutio* (de inkleding van de gedachten).<sup>94</sup> In de *dispositio* werden in de klassieke retórica zes stadia onderscheiden: *exordium* (opening), *narratio* (mededeling van de feiten), *divisio* of *propositio* (stelling), *confirmatio* (bevestigend bewijs), *confutatio* (weerlegging) en *peroratio* of *conclusio* (conclusie, afsluiting).

Op de praktijk gerichte schrijvers over muziek maakten indelingen die in de toonkunst werkbaarder waren. Gallus Dressler bijvoorbeeld hanteerde in zijn *Praecepta musicae poeticae* uit 1563-1564 de eenvoudige indeling *exordium*, *medium* en *finis*.<sup>95</sup>

Van Eycks variatiewerken hebben hiermee weinig van doen. De componist zelf sprak van 'eenige myne Inventien' en bedoelde daarmee klaarblijkelijk zijn variaties, maar de *inventio* begon uiteraard bij het selecteren van een geschikt thema, en dat was nooit van hemzelf. Het thema zou met wat goede wil een *exordium* kunnen worden genoemd, maar een *medium* of *finis* zijn niet te onderscheiden, laat staan de vele stadia die volgens de klassieke retórica eigen waren aan een goed betoog. Het principe van de herhaling, dat het variatiegenre eigen is, lijkt zelfs haaks te staan op de basisprincipes van de retórica.

Het betekent niet dat de blik onmiddellijk van de retórica moet worden afgewend om het variatiegenre te kunnen plaatsen. Van Eyck heeft met zijn muziek een publiek aan zich weten te binden, en nog altijd oefent zijn werk een aantrekkingskracht uit op vertolkers en luisteraars. Het ligt voor de hand dat retorische middelen daarin een rol spelen. Zoals de musicologe Elaine Sisman schrijft: 'Ideas central to variations – among them display, ornament, strengthening a theme by means of figures, and the aesthetic effects of repetition – come straight from the art of rhetoric.'<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Quintilianus, *Institutio oratoria*, VI.2.3.

<sup>94</sup> Kircher 1650: II, 143.

<sup>95</sup> Dressler 1914.

<sup>96</sup> Sisman 2001: 284.

Sisman wijst onder meer op de aan Quintilianus ontleende ideeën die Erasmus presenteerde in zijn traktaat *De copia* (1511), over de overvloedigheid in de taal.<sup>97</sup> Als voorbeelden gaf Erasmus tot tweehonderd varianten van één enkele zin. Die bagage stelt de spreker in staat zich aan directe herhaling te onttrekken. In feite is dit een negatieve, substitutieve benadering: variatie ter afwisseling, ter vermindering van. Maar er bestond ook een demonstratieve manier van redevoeringen houden die er een deugd van maakte, een stijl die in de klassieke Oudheid door verschillende auteurs is beschreven. Zulke pronkredes, waarin de vorm een voorsprong neemt op de inhoud, waren volgens Cicero geschikter voor declamatie dan voor de strijd.<sup>98</sup> Aristoteles achtte de versterking van de gedachte een van de belangrijkste middelen, omdat in de pronkrede onderwerpen aan de orde komen die geen controverse in zich dragen.<sup>99</sup> Derhalve moeten de schoonheid en het belang ervan onderstreept worden.

Quintilianus heeft het idee van de versterking of amplificatie nader uitgewerkt in het achtste boek van zijn *Institutio oratoria*, dat de *elocutio* of verwoording als onderwerp heeft. Hij beschrijft onder meer de amplificatie door toenemende kracht (*incrementum*), door vergelijking en door opeenstapeling.<sup>100</sup> Muzikale parallellen zijn aanwijsbaar in Van Eycks variaties: de *toename* van het aantal noten per tijdseenheid, en daarmee van de virtuositeit en de spanning; de *vergelijking* met het thema; de *opeenstapeling* van variaties. Vooral wat Quintilianus meedeelt over de opeenstapeling, is interessant in relatie tot de variatiekunst, omdat de auteur wijst op het element van herhaling:

Ook de opeenstapeling van woorden en zinnen die hetzelfde betekenen, kan tot de amplificatie gerekend worden. Ook al is hier geen sprake van een stijgende reeks, toch wordt als het ware de stapel steeds hoger. [...] Hier bedoel ik de vermenigvuldiging van één element. Deze vormt ook vaak een climax doordat de woorden steeds hoger en hoger reiken: 'Daar stond de cipier van de kerker, de beul van de praetor, dood en schrik van bondgenoten en Romeinse burgers, de lictor Sextius.'<sup>101</sup>

Elders noemt Quintilianus de 'trapsgewijze versterking' (*gradatio*) die in het Grieks 'climax' heet 'een wat meer in het oog vallende en gezochte kunstgreep, en daarom moet zij niet te vaak aangewend worden. Het principe van de climax is ook weer toevoeging, want zij herhaalt wat al gezegd is en alvorens tot het volgende over te gaan blijft zij even bij het voorafgaande staan.'<sup>102</sup> Als voorbeeld geeft hij de zin 'Zijn energieke instelling bereidde Africanus moed, zijn moed roem, en zijn roem

<sup>97</sup> Sisman 1993: 27.

<sup>98</sup> Cicero, *De oratore*, xiii.42.

<sup>99</sup> 'In het algemeen is onder de elementen die de drie genres van toespraken gemeen hebben versterking het meest geschikt voor wie een gelegenheidstoespraak houdt: de daden die hij behandelt zijn onbetwist, zodat hem alleen rest er gewicht en noblesse aan te verlenen.' Aristoteles, *Retorica*, I.ii.9, 1368 a 27; Nederlandse vertaling volgens ed. Marc Huys.

<sup>100</sup> Quintilianus, *Institutio oratoria*, VIII.4.3-9; VIII.4.9-14; VIII.4.26-27.

<sup>101</sup> 'Potest adscribi amplificationi congeries quoque verborum ac sententiarum idem significantium.

Nam etiam si non per gradus ascendant, tamen velut acervo quodam adlevantur. [...] hic unius multiplicationis. Haec etiam crescere solet verbis omnibus altius atque altius insurgentibus: 'aderat ianitor carceris, carnifex praetoris, mors terrorque sociorum et civium Romanorum, lictor Sextius.'

Quintilianus, *Institutio oratoria*, VIII.4.26-27. Nederlandse vertaling volgens ed. Piet Gerbrandy.

<sup>102</sup> 'Gradatio, quae dicitur κλίμαξ, apertiore habet artem et magis adfectatam, ideoque esse rarior debet. Est autem ipsa quoque adiectionis: repetit enim quae dicta sunt, et priusquam ad aliud descendat in prioribus resistit.' Quintilianus, *Institutio oratoria*, IX.3.54-55. Nederlandse vertaling volgens ed. Piet Gerbrandy.

rivalen'.<sup>103</sup> Een muzikale parallel is in Van Eycks oeuvre te vinden in het schakelprincipe (A-A' A'-A'' etc.).

Quintilianus brengt verder principes als verfraaiing en de hyperbool ter sprake.<sup>104</sup> Volgens hem is de hyperbool wijdverbreid, 'ook onder ongeletterden en eenvoudige landlieden, hetgeen uiteraard komt door een ieder van nature ingeschapen behoefte de zaken groter of kleiner voor te stellen dan ze zijn: niemand is tevreden met de waarheid [...]'.<sup>105</sup> Quintilianus bedoelt echter niet een reeksmatige toepassing van verfraaiing en hyperbool, zoals die zich in de variatiekunst manifesteert of kan manifesteren.

Belangrijk is in het oog te houden dat alle genoemde elementen retorische *stijlmiddelen* zijn, en niet de grondslag vormen van een redevoering. Daarin ligt een belangrijker onderscheid met de muzikale variatie. Niettemin is duidelijk dat het breken als variatieproces in belangrijke mate op het principe van de versterking stoelt.

### 6.7. *Homo ludens*

Elaine Sisman wijst erop dat de variatiekunst door de eeuwen heen met een imago-probleem heeft gekampt.<sup>106</sup> Zij noemt verschillende factoren die tot een negatieve beeldvorming hebben bijgedragen: het herhalingsprincipe, het leunen op decoratie, het gevaar van holle virtuositeit, en ten slotte de losse, op aaneenrijging gebaseerde structuur. Niettemin heeft de variatiekunst zich door diezelfde eeuwen heen geliefd geweten.

Sisman is door de instrumentale muziek van Joseph Haydn tot haar belangstelling voor het genre gekomen, en daarmee via een repertoire dat tot de 'hogere regionen' van de kunst kan worden gerekend. Wellicht is dit de aanleiding dat zij zich heeft vastgeklampt aan de retorische achtergronden van de variatie en een cerebrale uitleg ervan. De vraag is echter of de variatiekunst in haar algemeenheid, en die van Jacob van Eyck in het bijzonder, niet op een meer basale manier te duiden is.

Mijns inziens gaat Sisman te veel voorbij aan een element dat men als 'de pret van het veranderen' zou kunnen omschrijven. De verknochtheid aan dat plezier lijkt de mens eigen, getuige de duurzaamheid en de vele uitingsvormen. In de geïmproviseerde diminutiepraktijk werden melodische lijnen van omspelingen voorzien, hetgeen wel aantoonde dat het variëren niet als een *vormprincipe* hoeft te gelden. Het veranderen is een waarde in zichzelf. 'Variation ist der Lust der Nature', schreef Johann Mattheson in de achttiende eeuw.<sup>107</sup>

Het decoreren van reeds bestaande muziek was een bezigheid die gelijkelijk door zangers en instrumentalisten werd beoefend. Ook die brede toepassing kan als een aanwijzing gelden dat het plezier dat in het veranderen besloten ligt een elementaire grondslag van de variatiekunst inhoudt. De verfraaiing kan als een doel worden aangemerkt, als het nastreven van een schoonheidsideaal, maar de neiging tot veranderen kan ook voortkomen uit de intrinsieke behoefte zelf op een creatieve (in

<sup>103</sup> 'Africano virtutem industria, virtus gloriam, gloria aemulos comparavit.' Quintilianus, *Institutio oratoria*, IX.3.56. Nederlandse vertaling volgens ed. Piet Gerbrandy.

<sup>104</sup> Quintilianus, *Institutio oratoria*, VIII.3; VIII.6.67-76.

<sup>105</sup> 'Est autem in usu vulgo quoque et inter ineruditos et apud rusticos, videlicet quia natura est omnibus augendi res vel minuendi cupiditas insita nec quisquam vero contentus est.' Quintilianus, *Institutio oratoria*, VIII.6.75. Nederlandse vertaling volgens ed. Piet Gerbrandy.

<sup>106</sup> Sisman 2001: 284.

<sup>107</sup> Mattheson 1731: 161-62.

de zin van ‘scheppende’) en individuele manier werkzaam te zijn zonder geheel tot een eigen inventie te hoeven komen. In de achttiende eeuw heeft Abbé Vogler de uitspraak gedaan dat een variatiecomponist geen groot toondichter hoeft te zijn: ‘Um Variationen zu setzen, braucht der Kompositieur kein großer Melopoet zu seyn, aber desto mehr Phraseologie muß er inne haben.’<sup>108</sup>

Zolang als de variatiekunst als compositievorm bestaat, is er een muzikale elite geweest die zich laatdunkend over het genre heeft uitgelaten. We brengen Matthesons denigrerende opmerking over de Lantürlü-liedjes in herinnering.<sup>109</sup> Sisman noemt Mozarts Rondo in D majeur (KV 382), een variatie-rondo voor klavier en orkest, als voorbeeld van een werk dat musicologen nooit tot veel enthousiasme heeft kunnen bewegen. Mozart zelf was er echter zeer op gesteld, net als zijn publiek. Bij de première kreeg het grote bijval, tijdens een latere uitvoering moest het gebisseerd worden. Mozart vroeg zijn vader het werk als een juweel te bewaken. Niemand anders dan hijzelf en zijn zuster Nannerl mochten het uitvoeren. Als iemand in de tweede helft van de achttiende eeuw het plezier van het spelen en het variëren voelbaar heeft gemaakt, dan is het Mozart. Hij was een componerende *performer*.

Een bruikbaar model om de variatiekunst op een basale manier te kunnen duiden, is dat van de *homo ludens*, de spelende mens, zoals door de cultuurhistoricus Johan Huizinga beschreven in zijn gelijknamige ‘proeve ener bepaling van het spelelement der cultuur’ (1938).<sup>110</sup> In Huizinga’s optiek komt het spel niet uit de cultuur voort, maar is het spel een grondslag van cultuur. Hij onderbouwt die stelling met de simpele constatering dat het spel ook in het dierenrijk een rol vervult en daarmee geen verworvenheid is van de menselijke soort, en dus ook niet van de menselijke beschaving. Het spel was er eerder dan de cultuur. Huizinga omschrijft de relatie tussen spel en cultuur als volgt: ‘Cultuur, in haar oorspronkelijke fasen, wordt gespeeld. Zij ontspruit niet *uit* spel als een levende vrucht die zich losmaakt van het moederlijf, zij ontplooit zich *in* spel en *als* spel.’<sup>111</sup>

De menselijke rede is ertoe geneigd het spelen vanuit een doelmatigheid te verklaren. Maar als het spel ook door dieren wordt beoefend, dan moet er volgens Huizinga een zekere ‘aardigheid’ aan ten grondslag liggen die zich verzet ‘tegen elke analyse of logische interpretatie’.

Wordt de muzikale variatiekunst vanuit het spelelement benaderd, dan is de duurzaamheid die zij door de eeuwen heen heeft gehad eenvoudig te verklaren. Dit is bij uitstek het genre waarin de muzikale mens het spelende in zich heeft weten te bewaren. Het is zinnig nog eens te wijzen op de innige band die bestaat tussen variatie en improvisatie, een vorm van musiceren die het ultieme spelen vertegenwoordigt.

Nog in de negentiende eeuw was melodische omspeling een geliefd gereedschap in de salonvariaties. Om-spelen, om een thematisch gegeven heen spelen: dat is wat in de melodische variatie gebeurt. Maar in diezelfde negentiende eeuw kwam aan de bloei een einde, wat goed verklaarbaar is. Huizinga:

---

<sup>108</sup> Geciteerd in Sisman 1993: 277.

<sup>109</sup> 6.4.

<sup>110</sup> Huizinga 1938.

<sup>111</sup> Huizinga 1938: 250 (hoofdstuk 11). De spelling in deze en volgende citaten is gemoderniseerd volgens latere edities.

Samenvattend kan men van de negentiende eeuw getuigen, dat in bijna al haar culturele manifestaties de spelfactor sterk op de achtergrond treedt. Zowel de geestelijke als de materiële organisatie van de maatschappij stond een zichtbare werking van die factor in de weg. De samenleving was zich haar belangen en haar streven overbewust geworden. Zij meende de kinderschoenen ontwassen te zijn. Zij werkte met wetenschappelijke toelag aan haar aardse welzijn. De idealen van arbeid, opvoeding en democratie lieten nauwelijks ruimte aan het eeuwige beginsel van het spel.<sup>112</sup>

Tekenend voor het veranderen der tijden zijn de uitspraken die Robert Schumann in 1836 deed over de variatiekunst:

Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmachtenden Vorhalt, einen Es-dur-Läufer über die Klaviatur weg in Staunen geriet, sind vorbei: jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet. Das andere flackert einen Augenblick auf und vergeht.<sup>113</sup>

Het behoeft geen betoog dat dit iets geheel anders was dan de vigerende salonvariatie, waarvan Schumann zich fel afkeerde.

Dat de melodische omspeling zo lang stand heeft gehouden in de variatiekunst, toont aan hoe sterk het plezier van het veranderen gevoeld is. Vanuit een intellectualistisch standpunt kan de omspeling als een zwakgebod worden uitgelegd, maar vanuit het idee van de *homo ludens* is het dat niet. Dan ligt hier juist een basis. Huizinga:

In het groeiproces van elke beschaving bereiken de agonale functie en structuur reeds in een archaische periode haar zichtbaarste en veelal schoonste vorm. Naarmate het cultuurmateriaal samengestelder, bonter, uitvoeriger wordt, en de techniek van het voortbrengings- en gezelschapsleven, het individuele en het collectieve, fijner bewerktuigd wordt, geraakt de bodem ener beschaving overgroeid met denkbeelden, stelsels, begrippen, leer en normen, kundigheden, zeden, die hun aanraking met het spel geheel verloren schijnen te hebben. De cultuur wordt meer en meer ernstig, en ruimt voor het spel slechts meer een bijkomstige plaats in. De agonale periode is voorbij. Of schijnt voorbij.<sup>114</sup>

In zijn analyse komt Huizinga al spoedig tot een beknopte maar veelomvattende beschrijving van het begrip 'spel'. Hij karakteriseert het als

een vrijwillige handeling of bezigheid, die binnen zekere vastgestelde grenzen van tijd en plaats wordt verricht naar vrijwillig aanvaarde doch volstrekt bindende regels, met haar doel in zichzelf, begeleid door een gevoel van spanning en vreugde, en door een besef van 'anders zijn' dan het 'gewone leven'. Aldus bepaald schijnt het begrip geschikt, alles wat wij spel noemen, van dieren, kinderen en volwassenen te omvatten, behendigheds-, kracht-, vernufte kansspelen, op- en uitvoeringen. Deze categorie spel scheen als een der meest fundamentele geestelijke elementen van het leven te mogen worden aangemerkt.<sup>115</sup>

<sup>112</sup> Huizinga 1938: 280 (hoofdstuk 11).

<sup>113</sup> Schumann 1914: I, 224.

<sup>114</sup> Huizinga 1938: 109 (hoofdstuk 3).

<sup>115</sup> Huizinga 1938: 40-41 (hoofdstuk 2).

In de muzikale variatiekunst manifesteert het spelelement zich op verschillende manieren. De basis ligt bij het spel dat in de verandering van het thema besloten ligt. Dit kan strikt genomen als een solitaire activiteit worden opgevat van een componist of improvisator, maar het kan meer zijn dan dat. Er zijn weinig muzikale uitingsvormen die in dusdanige mate de aanwezigheid van een *publiek* veronderstellen als de variatiekunst. De muzikale variatie is bij uitstek een uiting die publiek uitnodigt deelgenoot te worden.

Men zou kunnen zeggen dat de variatiekunst zich ophoudt in een gebied tussen het solitaire spel en het gezelschapsspel. Het kán als een solitair spel genoeg hebben aan zichzelf, maar het best gedijt deze vorm van kunst in een sociale context. Het publiek is daarin geen strijdende, tegenstrevende partij maar een meelevende en meebelevende.

Niet voor niets was het in de variatiepraktijk gebruikelijk melodieën als thema te kiezen die algemeen geliefd en dus algemeen bekend waren. Jacob van Eyck was hierop geen uitzondering. Op die manier hadden de componist/uitvoerende en de luisteraar een gemeenschappelijk beginpunt. Dit was bijzonder praktisch. Een variatiereeks zou zonder de werking van het geheugen haar zin verliezen. Was het thema reeds gekend, dan hoefde de luisteraar zich dat niet meer in te prenten, wat het volgen van de veranderingsprocessen vereenvoudigde.

In dit volgen ligt een essentie van de variatiekunst. Hetgeen men kent, raakt al dan niet reeksmatig aan verandering onderhevig. Door mutatie van het bekende en gekende wordt het onbekende aangereikt, en omgekeerd kan achter het onbekende het bekende blijvend worden herkend. De noodzaak van de herkenbaarheid is in de negentiende eeuw verwoord door C.F. Michaelis in zijn *Katechismus der Musik* (1824):

Variationen oder Veränderungen sind neue Einkleidungen oder Ausschmückungen irgend einer einfachen Melodie, als des Thema's, das in denselben immer noch zu entdecken ist und mehr oder weniger hindurchklingt.<sup>116</sup>

Het is dus een spel van vermomming en draagt een geheim in zich, wat door Huizinga als een van de belangrijkste kenmerken van het spel is gekwalificeerd:

De uitzonderlijkheid en afzonderlijkheid van het spel neemt haar treffendste vorm aan in het geheim, waarmee het zich gaarne omringt. [...] Het anders-zijn en het geheim zijn samen zichtbaar uitgedrukt in de vermomming. Hierin wordt de 'ongewoonheid' van het spel volkomen.<sup>117</sup>

De keuze van algemeen bekende melodieën heeft nog een ander effect. Het maakt een variatiewerk breed toegankelijk, het sluit geen mensen uit. De melodieën zijn immers van iedereen, ongeacht de afkomst of sociale status. En wie de melodie kent, heeft doorgaans weinig kennis van muziek nodig om de variaties naar waarde te kunnen schatten, of tenminste te kunnen waarderen. In die zin kan Van Eycks variatiekunst, net als de melodieën waarop hij zijn variaties baseerde, worden beschouwd als behorend tot de volkscultuur, in de betekenis die Peter Burke hieraan heeft gegeven.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Geciteerd in Van Reijen 1988: 21.

<sup>117</sup> Huizinga 1938: 18-19 (hoofdstuk 1).

<sup>118</sup> Zie 4.4.1.

Er is reeds op gewezen dat liedmelodieën in Van Eycks tijd dikwijls in tal van varianten circuleerden. Toch marchandeerde Van Eyck daar niet mee. Had hij eenmaal een versie gekozen, dan richtte hij zich hier strikt naar in zijn variaties. Dit behoorde tot de ‘vrijwillig aanvaarde doch volstrekt bindende regels’. Het bood niet alleen hemzelf houvast, maar ook zijn publiek. Men zou het een morele plicht kunnen noemen. Door iedere structurele afwijking zou de luisteraar de draad kwijt kunnen raken en zou de aandacht kunnen verslappen of verloren kunnen gaan. Huizinga schrijft:

Binnen de speelruimte heerst een eigen en volstreekte orde. Ziehier meteen een nieuwe, nog meer positieve trek van het spel: het schept orde, het is orde. Het verwezenlijkt in de onvolmaakte wereld en het verwarde leven een tijdelijke, beperkte volmaaktheid. De orde, die het spel oplegt, is absoluut. De geringste afwijking daarvan bederft het spel, ontnemt het zijn karakter en maakt het waardeloos. In deze innige verbondenheid aan het begrip orde ligt ongetwijfeld de reden, waarom het spel [...] voor zulk een groot deel binnen het terrein van het esthetische gelegen schijnt. Het spel, zeiden wij, heeft een neiging om schoon te zijn. Die esthetische factor is wellicht identiek aan de dwang tot het scheppen van geordende vorm, die het spel in al zijn gedaanten doordringt. De termen, waarmee wij de elementen van het spel kunnen aanduiden, liggen voor een groot deel in de esthetische sfeer. Het zijn de termen, waarmee wij ook effecten van schoonheid trachten uit te drukken: spanning, evenwicht, balancering, beurtwisseling, contrast, variatie, binding en ontknoping, oplossing. Het spel bindt en verlost. Het boeit. Het bant, dat wil zeggen betovert. Het is vol van die twee edelste hoedanigheden, die de mens in de dingen kan waarnemen en zelf kan uitdrukken: ritme en harmonie.<sup>119</sup>

De orde is in Van Eycks oeuvre evident. Zij behelst niet alleen de relatie tussen de individuele variaties en het eraan ten grondslag liggende thema, maar ook de heldere volg-orde. De vraag is nu waarin de spanning tot uitdrukking komt.

In de *seconda prattica* werd het emotionele conflict als een groot goed beschouwd: de luisteraar liet zich graag meeslepen naar uiteenlopende gemoedstoestanden. In vergelijking hiermee is de instrumentale variatiekunst van Van Eyck eerder conflictloos te noemen. Een zorgeloze esthetiek staat voorop, versieringen maken de dienst uit: de thema's zijn ‘konstigh en lieflyk gefigureert.’ De schoonheid ligt in het pronken. Het element van spanning is niettemin nadrukkelijk aanwezig. Het moet echter meer worden gezocht in uiterlijk vertoon dan in de toepassing van affecten.

Algemeen kan worden gezegd dat de luisteraar bij het begin van elke variatie in spanning leeft op welke manier het thema wordt veranderd. De losse structuur van veel variatiewerken, het ontbreken van een organische onvermijdelijkheid, kan vanuit een formalistisch oogpunt negatief worden uitgelegd, maar de spanning van het onverwachte is met evenveel recht als een sterktepunt aan te merken. Aan Van Eycks oeuvre is deze discussie echter amper besteed, omdat zijn werkwijze nogal voorspelbaar is. De variaties staan immers in een heldere relatie tot elkaar, en zijn niet zomaar verwisselbaar. Aan de basis ligt het ‘breken’, waardoor per variatie kleinere notenwaarden het beeld bepalen en de virtuositeit toeneemt.

Een belangrijk element van spanning ligt in die groeiende virtuositeit besloten. Bij de uitvoerende stijgt de spanning doordat de *inspanning* en de moeilijkheidsgraad toenemen. Er wordt een steeds grotere prestatie geleverd en – wanneer een publiek aanwezig is – verwacht. Bij de luisteraar houdt de spanning gelijke tred, omdat deze met de uitvoerende meeleeft in de wetenschap dat met het toenemen van de

<sup>119</sup> Huizinga 1938: 15-16 (hoofdstuk 1).

virtuositeit de risico's groter worden. Maar ook voor de luisteraar neemt de inspanning toe. Met het virtuozer worden van de variaties en de toename van het aantal omspelende noten wordt het immers moeilijker het thema achter de noten te ontdekken en het discours te volgen.

Het element van lukken of niet lukken is eveneens een basisprincipe van het spel. Huizinga schrijft er het volgende over:

Het 'gaat om iets', in die term is eigenlijk het wezen van het spel het bondigst besloten. Dit iets is evenwel niet het materiële resultaat van de spelhandeling, b.v. dat de bal in het kuiltje zit, maar het ideële feit, dat het spel gelukt of uitgekomen is. Dit 'gelukt zijn' schept een bevrediging voor de speler, die korter of langer aanhoudt. Dit geldt reeds voor het solitaire spel. Het genot der bevrediging stijgt door de aanwezigheid van toeschouwers, maar zij zijn niet onmisbaar. De patiencespeler smaakt dubbele vreugd, als er iemand heeft toegekeken, maar hij kan het ook zonder dezen. Zeer essentieel bij alle spel is het feit, dat men op zijn welslagen roem kan dragen tegenover anderen.<sup>120</sup>

De uitvoerend kunstenaar die iets moeilijks volbrengt en anderen door zijn kunst overtreft: daar ligt onmiskenbaar een kern van Jacob van Eycks kunst. Terwijl beiaardier zijn hoofdberoep was, noemde zijn grafscript de handfluit als eerste. Als uitvoerend musicus heeft hij met dat wendbare, voor virtuoos vertoon uitermate geschikte instrument zonder enige twijfel de meeste indruk kunnen maken. Het is veelzeggend dat Van Eycks blokfluitistische virtuositeit door drie verschillende tijdgenoten in gedrukte woorden is geroemd. De Utrechtse dichter Regnerus Opperveldt schreef over Van Eycks 'rappen aessem-mond'.<sup>121</sup> Thomas Asselijn loofde zes jaar later 'het maatigh vingre danssen'.<sup>122</sup> En Lodewijk Meijer berichtte in zijn elegie op Van Eycks dood over 'die handen die met konstelyke vingeren, op klokklavier en pyp zo wis en snel' konden spelen.<sup>123</sup>

Het herhalingsprincipe waarop een variatiereeks leunt, kan eveneens als een spelelement worden aangemerkt. Elke variatie is in zekere zin een 'nieuwe ronde'. Mocht de luisteraar het spoor halverwege een variatie bijster zijn geraakt, dan biedt de inzet van de volgende variatie een nieuwe kans om 'in te stappen'. De herhaalbaarheid is door Huizinga als een kenmerk van het spel omschreven:

Het spel begint, en het is op zeker ogenblik 'uit'. Het 'speelt zich af'. Zolang het gaande is, is er beweging, heen en weer gaan, afwisseling, beurt, knoping en ontknoping. Onmiddellijk aan zijn tijdelijke begrenstheid verbindt zich nu een andere merkwaardige kwaliteit. Het spel fixeert zich terstond als cultuurvorm. Eens gespeeld, blijft het als een geestelijke schepping of schat in de herinnering achter, wordt overgeleverd, en kan te allen tijde herhaald worden, hetzij onmiddellijk, zoals een kinderspelletje, een spel triktrak, een wedloop, of na lange tussenpoos. Deze herhaalbaarheid is een der wezenlijkste eigenschappen van het spel. Zij geldt niet alleen van het spel als geheel, maar ook van de inwendige bouw van het spel. In bijna alle hoger ontwikkelde spelvormen zijn de elementen van herhaling, refrein, beurtwisseling, als schering en inslag.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Huizinga 1938: 71-72 (hoofdstuk 3).

<sup>121</sup> Zie 2.1.

<sup>122</sup> Appendix C.1.1.

<sup>123</sup> Appendix C.1.2.

<sup>124</sup> Huizinga 1938: 14-15 (hoofdstuk 1).



De herhaalbaarheid van het spel blijkt duidelijk uit de overlevering van Van Eycks oeuvre. Op sommige thema's bevat *Der Fluyten Lust-hof* immers meer dan één variatiereeks. De uitkomsten konden volkomen verschillen, maar ook geheel of gedeeltelijk identiek zijn. En zelfs wat vrijwel identiek is, kan toch anders zijn door de keuze van een andere toonsoort, zoals de vergelijking tussen de eerste en tweede 'Rosemond' laat zien, of tussen 'Laura' en 'Ballette Gravesand'.

Van Eycks blokfluitspel op het Janskerkhof zal zich als een 'geestelijke schepping of schat' in de herinnering van zijn luisteraars hebben genesteld. De publicatie van *Der Fluyten Lust-hof* stelde het publiek in staat het na te doen, de gedrukte muziek voegde aan het eenmalige het herhaalbare toe. Van Eyck lijkt het consumentenverlangen te kennen als hij in het voorwoord van *Euterpe* schrijft zijn muziek 'ter begeerte van verscheyden Lief-hebbers der Speel-konste' in druk te verspreiden. Huizinga schrijft: 'De spelgemeenschap heeft een algemene neiging, blijvend te worden, ook als het spel is afgelopen.'<sup>125</sup>

Van Eycks avondlijke blokfluitbespelingen waren een kwestie van vermaak. Op het idyllische Janskerkhof konden de wandelaars even het leven en de zorgen van alledag achter zich laten, en de muziek van Jacob van Eyck zal daaraan hebben bijgedragen. De vreugde is niet alleen voelbaar in de diminuties, maar laat zich ook herkennen in de getoonde voorkeur voor vrolijke, onbekommerde thema's. Vermaken: dat was het werkwoord dat de kapittelheren van Sint-Jan gebruikten toen zij in 1649 besloten de blinde jonker voor zijn fluitspel te betalen.

De tweede reeks variaties op 'Lanterlu' [NVE 125] is typisch een voorbeeld van een werk waarin Van Eyck zijn publiek lijkt te bespelen. Het proces van het breken voltrekt zich hier relatief zeer geleidelijk, waardoor het aantal modo's tot zeven oploopt. Tussentijds verlengt Van Eyck twee keer (modo 3 en 6) de slotnoot van een variatie, als ware het de laatste. Het is een effect dat typisch bij een *performer* past die zijn publiek wil 'inpakken': doen alsof de grens is bereikt, en dan toch weer doorgaan.<sup>126</sup>

Van Eyck zal behalve de wandelende luiden ook *zichzelf* hebben vermaakt. Het was een gedeelde vreugd. Anders is moeilijk te verklaren waarom hij dit jarenlang onbezoldigd heeft gedaan, buiten de officiële speeltijd die hij als beiaardier opgelegd had gekregen. Zijn blokfluitspel was geheel en al een vrijwillige activiteit, volgens Huizinga een kenmerk van het spel in zijn puurste vorm:

Spel is niet het 'gewone' of 'eigenlijke' leven. Het is een uittreden daaruit in een tijdelijke sfeer van activiteit met een eigen strekking. [...] Alle onderzoekers leggen de nadruk op het belangeloos karakter van het spel. Het staat, als niet het 'gewone' leven zijnde, buiten het proces van onmiddellijke bevrediging van noden en begeerten. Het onderbreekt dat proces. Het schuift zich daartussen als een tijdelijke handeling, die in zichzelf afloopt, en verricht wordt om de bevrediging, die in die verrichting zelf gelegen is. Zo althans doet zich het spel, op zichzelf en in eerste instantie beschouwd, aan ons voor: een intermezzo van het dagelijks leven, een verpozing. Doch reeds in die hoedanigheid van een geregeld terugkerende afwisseling wordt het een begeleiding, een complement, een deel van het leven in 't algemeen. Het versiert het leven en vult het aan, en het is als zodanig onmisbaar. Het is onmisbaar voor het individu, als biologische functie, en het is onmisbaar voor de gemeenschap om de *zin*, die het inhoudt, om zijn betekenis, zijn uitdrukkingswaarde,

<sup>125</sup> Huizinga 1938: 18 (hoofdstuk 1).

<sup>126</sup> Zie ook 8.3.

om de geestelijke en sociale verbindingen, die het schept, kortom als cultuurfunctie. Het bevredigt idealen van uitdrukking en samenleving.<sup>127</sup>

Gedeelde vreugd komt duidelijk tot uitdrukking in een contemporaine beschrijving van Sweelincks variatiekunst. De getuige was Willem Baudartius, die in 1625 schreef:

My gedenckt, dat ick eens met eenighe goede vrienden bij meyster Jan Petersz. Swelinck, mijnen goeden vriend gegaen zijnde, met noch andere goede vrienden, in de maend van Mey, ende hy aan het spelen op zijn Clavecymbel ghecomen zijnde, het selfde continueerde tot omtrent middernacht, spelende onder anderen het liedeken *Den lustelicken Mey is nu in zijnen tijdt*, d'welck hy, soo ick goede memorye daer van hebbe, wel op vijf-en twintigerley wijsen speelde, dan sus, dan soo. Als wy opstonden ende onsen afscheyt wilden nemen, so badt hy ons, wy souden doch dit stuck noch hooren, dan dat stuck, niet cunnende op-houden, also hy in een seer soet humeur was, vermaeckende ons zijne vrienden, vermaeckende oock hem selven.<sup>128</sup>

Vijfentwintig variaties op 'Den lustelicken Mey', door een goedgeleimde Sweelinck: treffender is de pret van het veranderen niet te illustreren. Over structuren of vorm praat Baudartius in het geheel niet, hij heeft het slechts over 'dan sus, dan soo'.

Het spel als een vrijwillige activiteit: betekent het dat Van Eycks openbare blokfluitbespelingen fundamenteel zijn veranderd vanaf het moment waarop hij ervoor werd betaald? Dat is onwaarschijnlijk. Ten eerste rept de resolutie over 'somwijlen savons', wat nog steeds vrijblijvendheid suggereert. Maar afgezien daarvan: spel kan ook een verplichting worden. Huizinga nuanceert de vrijheid van het spel als volgt:

Hoe dit zij, voor de volwassen en verantwoordelijke mens is het spel een functie, die hij ook zou kunnen laten. Het spel is overvloedig. De behoefte eraan is slechts dringend, voor zover de lust ertoe het haar maakt. Het spel kan te allen tijde worden uitgesteld of achterwege blijven. Het wordt niet opgelegd door fysieke nood, nog minder door morele plicht. Het is geen taak. Het wordt gedaan in 'vrije tijd'. Eerst secundair, doordat het spel cultuurfunctie wordt, raken de begrippen van moeten, taak, plicht eraan verbonden.<sup>129</sup>

Als beiaardier zal Van Eyck ook variaties hebben gespeeld. Verplicht. Aan te nemen is wel dat hij als blokfluitist meer vrijheid heeft gehad, doordat voorschriften ten aanzien van het repertoire zullen hebben ontbroken. Iets van plicht wordt voelbaar als hij zijn werk in druk de wereld instuurt en het klaarblijkelijk sociaal of anderszins wenselijk acht psalmvariaties toe te voegen. Uitgerekend dan, als het spel een blijvende cultuuruiting wordt, lijkt hij in de problemen te raken en begint een zoektocht. Zo althans hebben we de situatie in de analyse van de psalmvariaties gereconstrueerd. 'Bevolen spel is geen spel meer', schrijft Huizinga. 'Hoogstens kan het de verplichte weergave van een spel zijn.'<sup>130</sup> Het klinkt nogal streng en rigoureuus, hier past enige nuance. Het neemt niet weg dat verschillende psalmvariaties inderdaad zo te ervaren zijn: als de verplichte weergave van een spel.

---

<sup>127</sup> Huizinga 1938: 12-13 (hoofdstuk 1).

<sup>128</sup> Baudartius 1625: 163.

<sup>129</sup> Huizinga 1938: 11 (hoofdstuk 1).

<sup>130</sup> Huizinga 1938: 11 (hoofdstuk 1).

De psalmvariaties hebben niet tot Van Eycks reguliere blokfluitpraktijk behoord en vormen in die zin waarschijnlijk een uitzondering. *Der Fluyten Lust-hof* kan primair worden opgevat als een getuigenis van hetgeen hij in de praktijk deed, nu zus, dan zo. Onverschillig of we de variaties willen uitleggen als composities of als gestolde improvisaties: een feit is dat hij zich bediende van een techniek die tevens tot het domein van de geïmproviseerde diminutiepraktijk behoorde. Van Eyck speelde met de thema's, hij speelde voor en met zijn publiek. *Der Fluyten Lust-hof* weerspiegelt fundamenteel de activiteit van een spelende mens, en nodigt hedendaagse musici uit de *homo ludens* achter de noten en in zichzelf te ontdekken.

Jacob van Eyck