

5

Klok en fluit: Het geheim van de psalmvariaties

5.1. Fluit en Klock-gespeel

Jacob van Eyck was beiaardier van beroep, blokfluit speelde hij in zijn vrije tijd. Toch deed de blokfluitist Van Eyck in professionaliteit niet onder voor de beiaardier. Zijn omgeving maakte weinig onderscheid tussen de twee deelgebieden van zijn muzikantschap. Nadat de Utrechtse meester in 1657 was overleden, vermeldde het vierregelige gedicht op zijn graf eerst de fluit, pas daarna de klokken.¹ ‘Uitnemend Meester, op de Fluit en Klock-gespeel’ werd hij in 1644 genoemd op de tweede titelpagina van *Euterpe oft Speel-goddinne*.

In de overlevering van zijn erfgoed doet zich een merkwaardige paradox voor. Het is in belangrijke mate te danken aan Van Eycks campanologische inzichten dat de wereld is gaan beschikken over kwalitatief hoogstaande carillons. De beiaardiers van tegenwoordig hebben wel de instrumenten, maar kunnen slechts gissen naar Van Eycks klokkenmuziek. Voor blokfluitisten ligt de situatie andersom. Zij verkeren in onzekerheid omtrent het type handfluit dat Van Eyck heeft bespeeld.² Blokfluitisten beschikken echter wél over Van Eycks muziek voor hun instrument.

Hedendaagse beiaardiers laten het er niet bij zitten. Menigeen heeft muziek uit *Der Fluyten Lust-hof* geadopteerd en deze op eigen manieren aangepast aan het carillon. Chris Bos (1920-1996) arrangeerde onder meer de ‘Fantasia & Echo’ en ‘Questa dolce sirena’, bewerkingen die een plaats kregen in zijn *Utrechts beiaardboek*.³ Arie Abbenes, de tweeëntwintigste Dombeiaardier (assistenten meegerekend) sinds Jacob van Eyck, speelt geregeld werken van zijn illustere voorganger uit de zeventiende eeuw en heeft er ook een cd-opname van gemaakt.⁴ De vraag is echter hoeveel deze hedendaagse transcripties gemeen hebben met Van Eycks eigen speelpraktijk. Als de

¹ 2.17.

² Zie hoofdstuk 11.

³ Bos, *Utrechts beiaardboek*, pp. 11-17.

⁴ Globe, GLO 5218.



bewerkingen al bedoeld zijn als een vorm van reconstructie, dan berusten ze hooguit op speculatie.

De relatie tussen klok en fluit is eeuwenlang een goed bewaard geheim gebleven, maar zij kan worden ontsluitend aan de hand van de vroegste variaties op de psalmen en lofzangen. Dat Van Eyck op de klokken psalmvariaties heeft gespeeld, lijkt geen twijfel.⁵ Tegelijk kan men zich afvragen of de psalmvariaties uit *Der Fluyten Lust-hof* tot zijn gevestigde blokfluitrepertoire hebben behoord. In het repertoire tekenen zich ontwikkelingen af die in een andere richting wijzen.

5.2. De psalmvariaties: een categorie apart?

De variaties op de psalmen en lofzangen – in dit hoofdstuk samengebracht onder de noemer ‘psalmvariaties’ – vormen in Van Eycks oeuvre een aparte groep, doordat de oude kerkmelodieën een eigen strenge stijl en plechtige sfeer hebben. De notenwaarden beperken zich tot hele en halve noten, hier en daar geeft *Der Fluyten Lust-hof* als slotnoot een longa te zien. Van Eyck laat beide delen van zijn *Lust-hof* beginnen en afsluiten met een werk uit deze thematische categorie: ze beginnen met een gebed (‘Onse Vader in Hemelryck’ respectievelijk ‘Psalm 1’) en eindigen met een lofpsalm (‘Psalm 150’ respectievelijk ‘Psalm 134’). Noch Psalm 1, noch de twee lofpsalmen behoorden halverwege de zeventiende eeuw tot de erkende favorieten.⁶ Alles wijst erop dat Van Eyck met de keuze en positionering een speciale bedoeling heeft gehad.

In de beoordeling van de psalmcomposities is Van Baak Griffioen nog een stap verder gegaan door te stellen dat de werken zich fundamenteel onderscheiden van de andere variatiewerken op basis van de wijze waarop het ‘breken’ wordt gerealiseerd. De vraag luidt in hoeverre hiervan inderdaad sprake is. Van Baak Griffioen noemt een aantal motieven die haar tot de conclusie hebben gebracht. Zij schrijft:

That sixteen of the 127 tunes Van Eyck chose for *Der Fluyten Lust-hof* are from the Psalter, and that they occupy the important positions in his book (opening and closing sections, after the customary preludes and/or fantasias) is enough to show his regard for this repertoire. Furthermore, he is recorded in 1628 as having criticized the chimes of the Utrecht Dom as ‘faulty and defective, seeing that it cannot play all the psalms and musical pieces.’ Yet there is subtler, but more surprising and definitive evidence: when writing variations, Van Eyck treated the Psalter tunes fundamentally differently than the secular tunes. Whereas the variations on secular melodies often merely play near or around the actual notes of the tune, the variations on Psalter melodies include each note of the tune and, almost without a single exception, on the strong beat of the measure [...] And this is not simply due to the older musical style of the Genevan melodies, as a comparison with the variations on the secular or non-liturgical melodies of similar age such as ‘Waeckt op Israel’ and ‘Beginnende door reden ons gegeven’ shows. Thus Van Eyck treated the psalm melodies with an attitude similar to that behind the early polyphonists’ (and many later church composers, both Catholic and Protestant) use of chant (or chorale) melodies, that is, he regarded the notes of the melodies as a sacred *cantus firmus* to be adorned but not tampered with.

⁵ 4.4.2.

⁶ Van de twee lofpsalmen is geen enkele andere instrumentale zetting van een Nederlandse componist bekend, behoudens van Nicolas Vallet, die alle psalmen voor luit heeft gezet (*Regia Pietas*, 1620). Psalm 1 wordt behalve bij Vallet alleen aangetroffen in het *Thysius Manuscript* (luit). Zie ook 4.4.2.



Van Eyck's use of chain variation also differs between the psalms and the secular songs. Whereas chain variations occur here and there among the secular songs, applied to all or part of the melody at will, Van Eyck uses chain variations in the psalm pieces whenever – and only whenever – the psalm melody has an internal repeat.

Playing the psalms was part of Van Eyck's duties as the city carillonneur of Utrecht. The evidence of *Der Fluyten Lust-hof* suggests that it was a task he enjoyed, playing melodies which he loved and respected.⁷

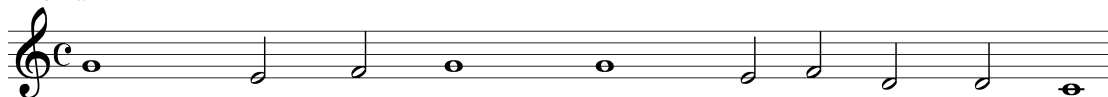
Van Baak Griffioen lijkt de trouw aan het thema in verband te brengen met Van Eycks religiositeit. In haar bespreking van 'O heyligh zaligh Bethlehem' [NVE 56] signaleert zij 'the fact that Van Eyck in his variations treats the melody with the same compositional deference as he otherwise devoted only to the Psalms and other items ('Onse Vader', 'Lofsang Maria') found in the Calvinist Psalter.'⁸

De trouw aan de hoofdnoten van de psalmthema's valt inderdaad niet te ontkennen. Maar is die gehoorzaamheid, los van denklijke religieuze motieven, niet overtuigender verklaarbaar op strikt muzikale gronden? De psalmthema's bestaan slechts uit hele en halve noten, deze bieden het enige houvast en vormen als het ware een raamwerk. Het spreekt vanzelf dat een componist dit raamwerk intact laat, omdat iedere afwijking tegelijk een verweking inhoudt. Wanneer een hele noot in zestien zestiende noten wordt gebroken en de componist zou niet met de themanoot beginnen, dan zou de relatie tussen thema en variatie een hele maat verloren gaan.

De pragmatiek wordt bevestigd door een aantal uitzonderingen op de regel. Het zijn er niet veel, maar toch genoeg om de theorie van 'a sacred cantus firmus to be adorned but not tampered with' te ontcrachten. Modo 4 van 'Psalm 116' [NVE 129] moet buiten beschouwing worden gelaten, daar zijn zes maten van het thema 'zoek' doordat het origineel in maat 15 twee achtste noten geeft die kwartnoten hadden moeten zijn, waardoor de diminuties gedurende ruim vier maten zijn verschoven.⁹ In maat 6 van modo 3 echter komt een figuratie voor die als intentioneel kan worden aangemerkt, zonder dat de hoofdnoot van het thema op de bewuste (eerste) tel van de maat verschijnt of zelfs maar wordt aangedaan. (vb. 67) De achtste noot g' waarmee maat 6 in de variatie begint, zou eventueel een vergissing kunnen zijn, een d' was hier ook mogelijk geweest. De g' ligt echter vanuit melodisch oogpunt meer voor de hand. De stijgende lijn van maat 5 wordt ermee voortgezet. Had Van Eyck een d' bedoeld, dan zou hij voor de tweede kwart van maat 5 waarschijnlijk een g' hebben gekozen, met

VOORBEELD 67 'Psalm 116', eerste frase

Thema



Modo 3



⁷ Van Baak Griffioen 1991: 276-280.

⁸ Van Baak Griffioen 1991: 228. In modo 2 en 3 kan deze eerbied eventueel worden vastgesteld, maar in modo 4 niet: zes themanoten verschijnen op een ander moment van de maat dan in het thema zelf. Intentionaliteit is daarom niet aantoonbaar.

⁹ Zie vb. 201, p. 368. Wind 1990: 26-27.

het oog op de afwisseling. Het telkens opduiken van een d' – maat 4⁴, 5², 6¹, 6³ en 6⁴ – zou deze passage een hoge dosis dorheid bezorgen.

In modo 2 van hetzelfde variatiewerk wordt een themanoot uitgesteld tot de tweede kwart van de maat, doordat de voorgaande noot met een kwart is verlengd, ten behoeve van een cadensfiguur die aan de meerstemmige praktijk is ontleend. (vb. 68)

VOORBEELD 68 'Psalm 116', slot van de tweede frase

Thema



Modo 2



In modo 4 van 'Psalm 118' (versie 1649) [NVE 4] zijn twee themanoten 'verdwenen' in maat 3. (vgl. vb. 69a-b) Het is verleidelijk op zoek te gaan naar een oorzaak, naar een vergissing. Als de c' op de vierde kwart van maat 2 geen achtste behoorde te zijn maar een kwartnoot, zouden de themanoten vanzelf komen bovendrijven. (vb. 69c)

VOORBEELD 69 'Psalm 118', beginmaten

a. Thema



b. Modo 4 (1649)



c. Mogelijke correctie:



d. Modo 2 (1644)





De vergissing zou een opmerkelijke overeenkomst vertonen met de genoemde verschuiving die zich voordoet in modo 4 van ‘Psalm 116’. Toch zijn er voldoende aanwijzingen dat in ‘Psalm 118’ niet van een onbedoelde verschuiving sprake is geweest. In de vroege versie uit 1644 [NVE 4*] deed Van Eyck op een analoge plaats (de derde frase, die met de eerste identiek is) vrijwel hetzelfde. (vb. 69d) Een vergelijking met soortgelijke passages in variaties op andere melodieën toont bovendien aan dat Van Eyck in 1649 een standaardfiguratie heeft gebruikt. Treffend is de gelijkenis met ‘De zoete Zoomertyden’ [NVE 42]. (vb. 70) De eerste maten van het thema zijn melodisch verwant met het begin van ‘Psalm 118’. In de beginmaten van modo 4 gebruikt Van Eyck dezelfde figuraties als in modo 4 van ‘Psalm 118’. (vgl. vb. 69b en 70b).

VOORBEELD 70 ‘De zoete Zoomertyden’, beginmaten

a. Thema



b. Modo 4



Dit voorbeeld laat niet alleen zien dat de afwijkingen in modo 4 van ‘Psalm 118’ zo bedoeld zijn, maar ook dat de figuraties die Van Eyck in zijn psalmvariaties gebruikte niet wezenlijk anders zijn dan die in zijn overige werken. Zoete zomertijden of een bijbelse feestzang: voor de variatiecomponist Jacob van Eyck maakte het klaarblijkelijk weinig verschil, althans muzikaal.

De overige gevallen waar themanoten niet op de juiste plaats verschijnen in een psalmvariatie, zijn: ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2], modo 4, m. 5; ‘Psalm 118’ (1644) [NVE 4*], modo 3, m. 40²; idem, modo 4, m. 23², 30¹ & 47²; ‘Psalm 118’ (1649) [NVE 4], modo 3, m. 40²; idem, modo 4, m. 8² & 46²; ‘Psalm 103’ [NVE 22], modo 2, m. 17² & 41² (beide: uitgestelde opmaat), 46²; idem, modo 4, m. 17² & 41² (beide: uitgestelde opmaat); ‘Psalm 150’ [NVE 88], modo 5, m. 41²; ‘Psalm 15’ [NVE 126], modo 2 (origineel: modo 1), m. 15² & 24²; ‘Psalm 101’ [NVE 146], modo 3, m. 4². Op- of neerwaartse octaveringen van themanoten zijn dan nog buiten beschouwing gelaten.¹⁰ De psalmvariaties voor klavier van Sweelinck geven een zelfde beeld te zien: trouw aan het thema, maar hier en daar ook afwijkingen.

Van Baak Griffioen signaleert een verschil tussen variaties op psalmen en die op andere melodieën ook in de toepassing van schakeling (*chain variation*): in de

¹⁰ Octaveringen doen zich voor in ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2], modo 3, mm. 5¹ & 30¹; idem, modo 4, mm. 12² & 15¹; modo 5, m. 5¹, 20¹; ‘Psalm 118’ (1644) [NVE 4*], modo 4, m. 41²; ‘Psalm 118’ (versie 1649) [NVE 4], modo 4, m. 40¹; idem, modo 5, m. 3², 34¹ & 35¹; ‘Psalm 150’ [NVE 88], modo 4, m. 49; ‘Psalm 1’ [NVE 91], modo 4, m. 30², 47¹; ‘Psalm 9’ [NVE 94], modo 4, m. 17²; idem, modo 5, m. 17²; ‘Psalm 119’ [NVE 105], modo 3, m. 5²; idem, modo 4, m. 5²; ‘Psalm 133’ [NVE 109], modo 3, m. 35²; idem, modo 4, m. 27¹ & 44; ‘Psalm 15’ [NVE 126], modo 2 (origineel: modo 1), m. 11²; idem, modo 3 (origineel: modo 2), m. 11²; ‘Psalm 116’ [NVE 129], modo 4, m. 23; ‘Psalm 134’ [NVE 148], modo 5, m. 28.



psalmvariaties zou Van Eyck altijd schakeling toepassen als het thema een interne herhaling heeft. Zij heeft over het hoofd gezien dat ‘Psalm 68’ een uitzondering vormt, zoals reeds is opgemerkt.¹¹ De eerste drie frasen worden als blok herhaald, zowel in het thema als in de variaties, en zijn dus niet aan schakeling onderhevig. De twee frasen die erop volgen zijn identiek en krijgen wel een geschakelde behandeling. Al met al kan een fundamenteel verschil tussen de psalmvariaties en de variaties op andere melodieën niet worden vastgesteld. De wens lijkt de vader van de gedachte te zijn geweest. Als Van Eyck een grotere trouw aan de dag heeft gelegd jegens de psalmnoten, dan zullen muzikale motieven een voorsprong hebben genomen op religieuze overwegingen. In het andere geval zouden de uitzonderingen als oneerbiedig moeten worden gekwalificeerd.

5.3. Psalmvariaties: het corpus

Het moment is aangebroken om de psalmvariaties aan een kritisch onderzoek te onderwerpen. Het betreft zeventien werken, waarbij een vroege en een latere versie van ‘Psalm 118’ [NVE 4* & 4] apart zijn geteld. Het corpus is weergegeven in Tabel 3. Twee elementen zullen voor het onderzoek van belang blijken te zijn, en hebben daarom een plaats gekregen in de tabel. Ten eerste moet worden gewezen op het gebruik van rusten tussen de frasen. Hierin zijn drie verschillende typen te onderscheiden. Type I heeft noch in het thema, noch in de variaties rusten. De frasen zijn in vrijwel alle gevallen van elkaar gescheiden door een dubbele maatstreep. Type I manifesteert zich alleen in de werken die in 1644 werden gepresenteerd, en in de tweede versie van ‘Psalm 118’ (1649).

Het tweede deel van *Der Fluyten Lust-hof* (1646) begint met een ander type: in de eerste zeven reeksen hebben de psalmthema’s wél rusten tussen de frasen, de variaties echter niet.¹² Dit noemen we type II. In de laatste twee reeksen psalmvariaties uit 1646 hebben zowel het thema als de variaties rusten: type III. Dit type verschijnt ook in de variaties op ‘Psalm 150’ [NVE 88] die in 1649 *Der Fluyten Lust-hof I*, als uitbreiding van *Euterpe*, compleet maakten. In het gebruik van rusten tekent zich dus een ontwikkeling af die chronologisch te volgen is.

Verschillen treden ook op in het gebruik van de longa als afsluitende noot. Soms is de longa alleen aanwezig aan het slot van het thema, een andere keer alleen in het thema en de laatste variatie, of in het thema en alle variaties. Er zijn ook werken waar de longa geheel afwezig is. Het gebruik ervan is weergegeven in de laatste kolom van Tabel 3.

In Van Eycks *Euterpe* (1644) valt op dat de zes variatierreeksen op psalmen en lofzangen zich alle in de voorste gelederen ophouden. De laatste reeks, ‘Psalm 103’, eindigt op folio 26b, terwijl het boekje 71 folio’s telt.¹³ In *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) zijn de negen reeksen beter gespreid. Toen in 1649 *Der Fluyten Lust-hof I*

¹¹ Van Baak Griffioens omissie is merkwaardig omdat zij wel een treffende parallel trekt met ‘Psalm 33’ [NVE 98], waarin de frasen 1-2 identiek zijn met 3-4, en frase 5 gelijk is met 6, en dan schrijft: ‘As in Psalm 33, he uses chain variation technique for the melody’s internal repeat (phrase 4-5).’ Van Baak Griffioen 1991: 285.

¹² Gemakshalve rekenen we ‘Psalm 15’ [NVE 126] ook tot dit type, omdat de omringende werken ertoe behoren. Formeel kan aan deze variatierreeks echter geen type worden toegekend, aangezien het thema ontbreekt.

¹³ Voor de inhoudsopgave, zie afb. 26, p. 113.



verscheen als vermeerderde tweede druk van *Euterpe*, bevond zich tussen de toegevoegde werken slechts één reeks psalmvariaties: de afsluitende ‘Psalm 150’. Deze begint op folio 98b, terwijl ‘Psalm 103’ in deze tweede druk eindigt op folio 27b. Op de tussenliggende 141 bladzijden komen derhalve geen psalmvariaties voor. Aan deze bibliografische kenmerken mag op voorhand geen betekenis worden toegedicht. Het is niet zeker dat de werken zijn gedrukt in de volgorde waarin ze zijn gedicteerd en opgeschreven. Het repertoire kan immers op het laatste moment door Paulus Matthijsz geordend zijn. Bovendien zal nog worden aangetoond dat het manuscript dat in 1644 naar Paulus Matthijsz is gegaan (*Euterpe*) een stapel losse muziekvellen moet zijn geweest.¹⁴ Wel ligt het voor de hand dat de psalmvariaties die in 1644 verschenen eerder zijn opgeschreven dan die uit 1646, en die uit 1646 eerder dan die uit 1649. In de nu volgende paragrafen zal de volgorde worden aangehouden waarin de werken zijn gedrukt.

TABEL 3 De variaties op de psalmen en lofzangen

Compositie:	Nr.	Eerste versijning	Type (rusten)	Longa aan eind van:
Onse Vader in Hemelryck	[NVE 2]	1644	I	thema, laatste var.
Psalm 118, eerste versie ^a	[NVE 4*]	1644	I	thema
Psalm 140, ofte tien Geboden	[NVE 6]	1644	I	thema, variaties
d’Lofzangh Marie	[NVE 13]	1644	I	thema, variaties
Psalm 68	[NVE 19]	1644	I	–
Psalm 103	[NVE 22]	1644	I	–
Psalm 1	[NVE 91]	1646	II	–
Psalm 9	[NVE 94]	1646	II	–
Psalm 33	[NVE 98]	1646	II	–
Psalm 119	[NVE 105]	1646	II	–
Psalm 133	[NVE 109]	1646	II	–
Psalm 15	[NVE 126]	1646	II? ^b	(?thema), variaties
Psalm 116	[NVE 129]	1646	II	–
Psalm 101	[NVE 146]	1646	III	–
Psalm 134	[NVE 148]	1646	III	thema ^c
Psalm 118, tweede versie	[NVE 4]	1649	I	thema
Psalm 150	[NVE 88]	1649	III	thema

^a Deze eerste versie is in de latere drukken (*Der Fluyten Lust-hof I*, ²1649, ³ca. 1656) vervangen door een nieuwe.

^b Een type is voor ‘Psalm 15’ niet te geven doordat in de originele bronnen het thema is weggelaten, vermoedelijk wegens ruimtegebrek.

^c Vóór de longa staat de slotnoot ook als hele noot gedrukt.

¹⁴ 8.1.6.



5.4. De reeksen van 1644

5.4.1. ‘Onse Vader in Hemelryck’

‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2], het openingswerk van *Euterpe* (na een kort preludium), is in verschillende opzichten een ongewone variatiereeks. De compositie vertoont kenmerken van een experiment. Alle variaties beginnen met een vrijwel identieke figuratie, in modo 5 is deze proportioneel versneld. Door de variaties van een gelijkkluidend kopmotief te voorzien, heeft Van Eyck mogelijk naar extra cohesie gezocht. In andere variatiereeksen op psalmen of lofzangen komt dit procédé niet voor.¹⁵

Wat verder opvalt, is dat er twee variaties zijn (modo 3 en 4) waarin achtste noten domineren. (vb. 71) Ook dit is zeer ongebruikelijk, temeer daar geen poging is ondernomen de variaties qua karakter van elkaar te laten verschillen. De figuraties van de tweede frase zijn zelfs identiek. Dit hoeft niet te betekenen dat van gevestigd repertoire sprake was: Van Eyck kan zijn helpende hand hebben gevraagd maten uit een andere modo over te schrijven. In harmonisch opzicht vertonen de twee variaties nu en dan verschillen. De tweede helft van maat 18 bijvoorbeeld wordt in modo 3 bepaald door een grote drieklank op G, in modo 4 op E.

De indruk wordt gewekt dat Van Eyck twee keer een modo 3 heeft gemaakt met het idee uit deze proeven een keuze te maken, waarna abusievelijk beide versies in *Euterpe* zijn terechtgekomen.

VOORBEELD 71 ‘Onse Vader in Hemelryck’

Modo 3

¹⁵ Wel is hierin een overeenkomst te bespeuren met ‘Onan of Tanneken’ [NVE 18]. Zie 5.15 (vb. 111).



VOORBEELD 71 (vervolg)

Modo 4

Er is meer dat de aandacht trekt. De figuraties zijn in beide achtstenvariëaties sterk op harmonie georiënteerd. Terts- en sextsprongen, drieklankfiguren en de ‘h-figuur’ beheersen samen het notenbeeld. Lineaire passages zijn duidelijk in de minderheid, en doen zich het meest voor aan het begin van frasen. Daar is wel een verklaring voor: op die plaats hebben de psalmmelodieën gewoonlijk een hele noot. In het thema van ‘Onse Vader in Hemelryck’ wordt die hele noot telkens gevolgd door zes halven, die zich goed lenen om tot vier achtsten te worden gebroken die samen een drieklank vormen. Alle tonen van de drieklank mogen een keer klinken, en één toon twee keer. Als een hele noot in acht achtsten wordt gebroken, geeft de drieklankfiguur veel minder variatiemogelijkheid. In die gevallen biedt een meer lineaire figuratie uitkomst. Vaak is sprake van een sprong, waarna het ontstane interval in omgekeerde richting lineair wordt opgevuld.

Heeft, zo vragen we ons af, de blokfluitist Van Eyck in deze variëaties wellicht aansluiting gezocht bij zijn beroepspraktijk van beiaardier? Is dit de ‘vertaling’ van carillonmuziek? Die suggestie wint aan kracht als we zien hoe Van Eyck in modo 4 de frasen 5 en 6 met elkaar verbindt door middel van een motief f'c"d"a', dat eerst in kwartnoten klinkt en vervolgens een versnelde herhaling krijgt (vb. 55, p. 201). Dit viertonige motief kan mogelijk met de klokkenkunst in verband worden gebracht. Richard Wagner gebruikte het ruim twee eeuwen later als klokkenmotief in *Parsifal*.¹⁶

¹⁶ Volgens het Franse woordenboek van Antoine Furetière hangt het woord ‘carillon’ zelfs met het getal van vier klokken samen: ‘CARILLONNER. v. act. absolu. Sonner les cloches en maniere de carillon. Ce mot vient de *quadrillonar*, mot Espagnol, qui a été fait de *quadrilla*, mot Espagnol qui signifie un petit *escadron*, diminutif de *quadra*, à cause que les carillons se font d’ordinaire avec quatre cloches. Furetière 1690: I, fol. Qq[1]r. Een luitwerk van Nicolas Vallet, getiteld ‘Carillon de village’, berust op een viertonige *ostinato*-bas (E-F-G-c). Vallet, *Secretum musarum*, II, p. 25; ed. Souris, II, nr. 28. In 1738 schrijft J.P.A. Fischer hoe hij in Aken eens een klokkenist hoorde: ‘De gewaende klokkenist



In modo 3 zijn niet alleen de frasen 5 en 6 door figuratie met elkaar verbonden, maar ook 4 en 5, overigens net als in modo 2. Het bewijst dat tussen de frasen geen rust gewenst is. Type I weerspiegelt derhalve de bedoelingen van de componist en dient letterlijk te worden opgevat.

Modo 2, waarin kwartnoten het beeld bepalen, is minder op harmonie gericht dan de twee volgende variaties. Sprongen in het thema zijn bijvoorbeeld opgevuld met doorgangsnoten.

In modo 5 maken lange snoeren zestienden de dienst uit. Motieven die zich krampachtig rond de themanoten slingeren en toonladderfiguren wekken samen een nogal doelloze indruk. Rondcirkelende motieven volgen voornamelijk de volgende patronen:

VOORBEELD 72



Het is alsof Van Eyck per themanoot zijn figuraties heeft uitgebreed zonder op de noodzakelijke spanning en afwisseling te letten. De componist drukt zich hier overigens uit in een stijl die ook in organistenkringen werd gebezigd, zoals blijkt uit de psalmvariaties van Sweelinck. Vergelijkbare snoeren van zestienden als *cantus coloratus* zijn bijvoorbeeld te vinden aan het slot van Sweelincks variaties op psalm 116. Ook als Sweelinck de psalmmelodie als *cantus planus* geeft en de figuraties buiten het thema plaatst, doet zulk parelwerk zich geregeld voor.

Onder Sweelincks naam zijn twee variatiereeksen op ‘Onse Vader in Hemelryck’ overgeleverd, die gedeeltelijk identiek zijn. Interessant in relatie tot Van Eyck is de cyclus die in Boedapest bewaard is gebleven.¹⁷ In de eerste variatie wordt de derde frase gefigureerd op een manier die een frappante overeenkomst vertoont met de wijze waarop Van Eyck deze sectie in modo 5 heeft aangekleed. (vb. 73) De variatie is niet van Sweelinck, Pieter Dirksen vermoedt een Noord-Duitse herkomst.¹⁸ Maar het voorbeeld laat wel zien dat Van Eycks manier van psalmnoten breken in zestienden een evenknie had in de orgelcultuur. De gelijkenis is een ontzuenderende demonstratie hoe zulke diminuties ‘uit de keukenla’ konden komen.

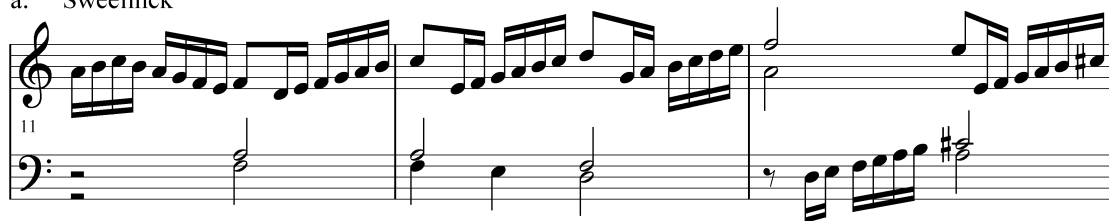
gebruikte 4 klokken [...] en na dat’et scheen, so hadde die Konstenaer daer selfs behaegen in, want het duurde somtyts redelyk lang, en dat so aengenaem, dat’et mackelyk iemand die wat swak van hersenen was, raesende doll sou gemaakt hebben.’ Fischer 1738: 7. De Groningse organist Jacob Wilhelm Lustig reageerde in zijn Nederlandse vertaling (1786) van het dagboek van Charles Burney op Burney’s allergie voor de Nederlandse carillons door op te merken: ‘Het afkeerigste Geklep, ’t welk ooit mijne Ooren quelde, was dat van vier Klokjes, c.b.a.g.c.b.a.g., zomwijlen wel tienmaal op één’ Werkdag, telkens een half Uur, ter Bekendmaking van ijmants Versterf in die Wijk, schielijk achter elkander getrokken, op een Kerkstoren midden te Westmunster in Londen, niet verre van de Behuizing, waar Doctor Burney thans Verblijf houdt [...] Burney 1786: 409 (noot 191). Het bekendste voorbeeld van een vierklokkenmotief is de voorslag van de Big Ben (1859) in Londen.

¹⁷ Sweelinck, *Opera omnia*, I-2, nr. 15*.

¹⁸ Dirksen 1997: 163.

VOORBEELD 73 ‘Onse Vader in Hemelryck’, mm. 11-15: a. ? (‘Sweelinck’), eerste variatie; b. Van Eyck, modo 5.

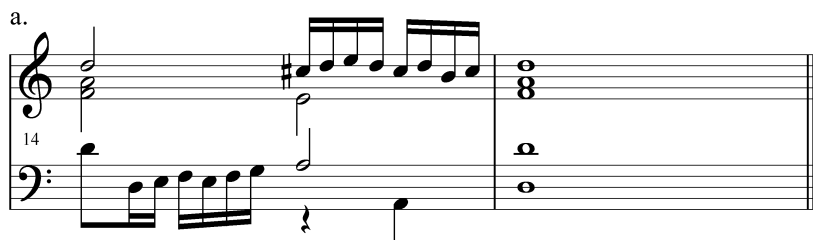
a. ‘Sweelinck’



b. Van Eyck



a.



b.



De hier gehanteerde techniek is die van het ‘toonladderscheppen’: een dalende sprong, gevolgd door een stijgende lijn. Waar de orgelvariatie een achtste noot heeft, gevolgd door een dalende sprong, breekt Van Eyck de val door een ‘tussenstation’, zodat de zestienden zonder onderbreking voortgaan. In psalmvariaties van de echte Sweelinck komt de techniek van het toonladderscheppen ook geregeld voor.

Met de stijl van Sweelinck zal Van Eyck zeker vertrouwd zijn geweest, door contacten met een aantal van diens leerlingen. In 1626 werd Alewijn de Vois benoemd tot organist van de Utrechtse Dom.¹⁹ Hij was de zoon van de blinde organist Pieter de Vois uit Den Haag, die op zijn beurt een illustere leerling is geweest van Sweelinck en na diens overlijden de gedoodverfde opvolger was aan de Oude Kerk in Amsterdam.²⁰ Verder stond Van Eyck in contact met de Deventer organist Lucas van Lenninck, die eveneens een leerling van Sweelinck is geweest.²¹

¹⁹ Zie ook 2.5.

²⁰ 10.4.1.

²¹ 2.14.



5.4.2. ‘Psalm 118’ (eerste versie)

‘Psalm 118’ heeft in onvolkomen staat een plaats gekregen in *Euterpe* [NVE 4*], en is in 1649 door een nieuwe versie vervangen [NVE 4]. Een modo 2 in kwartnoten ontbreekt. De eerste variatie, door achtste noten gedomineerd, heet daadwerkelijk modo 3. Het is een van de aanwijzingen dat het manuscript losbladig is geweest. Zodoende kon een variatie zoek raken.

In deze modo 3 komen de geschetste kenmerken van de achtstenvariaties van ‘Onse Vader in Hemelryck’ opnieuw voor, hoewel de gerichtheid op harmonie meer in evenwicht verkeert met het lineaire. In de slotfase is schijnpolyfonie dominant aanwezig (mm. 34-37, 40-43): sprongen markeren de stemwisselingen, de motieven zelf zijn echter lineair.

Eerder zagen we dat Van Eyck in maat 15 van deze variatie twee keer de noten van het thema (c") mist op de plaats waar zij strikt genomen thuishoren. (vb. 69d) In de omgeving is de verlangde c" echter ruimschoots aanwezig: in de opmaat (laatste noot van maat 14), en in maat 15 op de tweede helft van elke kwart. Hier kan een verband met de beiaardpraktijk worden vermoed. Een carillon laat de klokken uitgalmen. Daardoor zullen de vijf c's als bovenstem waarneembaar zijn, de wisselende lage noten als een ‘baslijn’.

De laatste variatie wordt hoofdzakelijk door zestiende noten bepaald. Het is een modo 4, hoewel er in het origineel ‘modo 2’ boven staat, wat waarschijnlijk door de zetter zo is bedacht omdat de echte modo 2 ontbreekt. Deze laatste variatie begint met de eerste psalmfrase in ongefigureerde gedaante, wat in geen enkele andere zestiendenvariatie voorkomt.²² (vb. 74) Dit principe is gebaseerd op een gangbare carillonpraktijk, bedoeld om het oor van de luisteraar te richten en zo het volgen van de melodie gedurende de variatie te vereenvoudigen. Een eeuw later maakte Johann Philipp Albrecht Fischer, de toenmalige beiaardier van de Utrechtse Dom, er als volgt melding van:

Wat de Compositie van de Psalm aengaet, die ordinair op 't heele uyr geset word, daer is niets aen te merken, als dat men somwylen eene veranderinge in 't varieren maekt. Meestendeels word'er de voys in de Bass geset, om rede, dat so men se in de Discant set, men door de groote klokken weinig of niets daer van kan onderscheiden. De voys word volgens de nooten so als se in alle Psalm boeken staen, nae hunne waerdy behouden; ende eene regel (of meer) van de Psalm laat men, om se dies te beeter te distingueren alleen speelen.²³

Na de ongefigureerde openingsfrase en twee maten waarin zestienden stijgende toonladderfiguren vormen, bestaan maat 9 en de eerste helft van maat 10 uit achtsten.²⁴ Daarna nemen zestienden de overhand. De snoeren zijn echter minder lang dan in modo 5 van ‘Onse Vader in Hemelryck’: in 34 maathelften kiest Van Eyck ervoor met één achtste te beginnen die door zestienden wordt gevolgd, zoals de onbekende klaviercomponist van voorbeeld 73 heeft gedaan in ‘Onse Vader in Hemelryck’, en zoals het ook bij Sweelinck voorkomt. Het obligate toonladderscheppen voert de boventoon.

²² Dit is een belangrijke bron van informatie ten aanzien van de temporelaties in Van Eycks variatiereksen. Zie 12.1.2 en 12.1.6.

²³ Fischer 1738: 49.

²⁴ De eerste maat na de ongefigureerde openingsfrase (m. 7) komt feitelijk een maat te laat. In wezen wordt hier de hele maat rust uit het psalmboek gerespecteerd.

VOORBEELD 74 'Psalm 118' (1644)

Modo 4



5.4.3. 'Psalm 140, ofte tien Geboden'

'Psalm 140, ofte tien Geboden' [NVE 6] heeft een modo 3 in achtsten die op een enkele maat na volledig harmonisch is gebouwd, meer dan enige andere psalmvariatie die door deze notenwaarde wordt gedomineerd. Ook als hele noten in achtsten worden gebroken, prevaleert op verschillende plaatsen een spel met gebroken drieklankfiguren. (vb. 75)

VOORBEELD 75 'Psalm 140, ofte tien Geboden', mm. 6-8

Thema



Modo 3

Nu manifesteert deze op harmonie gerichte componeerwijze zich echter ook in de kwartnoten van modo 2. (vb. 76) Is dit de volgende aanwijzing dat Van Eyck bij zijn beiaardpraktijk te rade is gegaan? En heeft hij deze praktijk bij het breken in kwarten wellicht eerder van zich weten af te schudden dan bij het breken in achtsten?

In modo 3 is de slotnoot met een maat verlengd, wat een teken is dat Van Eyck de reeks hiermee in eerste opzet voor gesloten heeft verklaard.²⁵ Toch volgt nog een derde variatie, eveneens met verlengde slotmaat. In deze modo 4, die strikt genomen om zestienden vraagt, lijkt Van Eyck aanvankelijk op zoek te zijn geweest naar meer ritmische diversiteit: groepjes van achtste en zestiende noten volgen elkaar in een bonte afwisseling op. De eerste en tweede frase worden met elkaar verbonden door

²⁵ Zie 4.5.6.



VOORBEELD 76 'Psalm 140, ofte tien Geboden'

Modo 2

middel van een ritmisch en melodisch patroon (maat 7) dat ook in de slotvariatie van 'Psalm 118' [NVE 4*] optreedt (maat 8). (vb. 77)

VOORBEELD 77 a. 'Psalm 118' (1644) [NVE 4*], modo 4, m. 8;

b. 'Psalm 140, ofte tien Geboden' [NVE 6], modo 4, m. 7.

a.

b.

In de maten 9 en 10 beproeft Van Eyck vier keer het ritme van een achtste en zes zestienden, dat ook in de slotvariatie van 'Psalm 118' [NVE 4*] prominent aanwezig is. Dan geeft de componist zich volledig over aan snoeren van zestienden. Zowel in de derde frase (mm. 14-20) als de vierde (mm. 21-27) komen zes achtereenvolgende maten voor die louter met deze notenwaarde zijn gevuld.

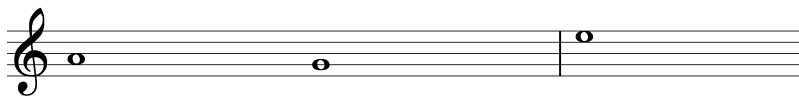
In de verbinding tussen de voorlaatste en de laatste frase geeft modo 3 in 1644 een uitbundige extra maat te zien die niet anders dan als intentioneel kan worden opgevat. Van Eyck moet zich naderhand bewust zijn geworden van de overtolligheid, in 1649 is deze extra maat verdwenen. (vb. 78) Mogelijk heeft hij het in de praktijk niet zo nauw genomen met de ruimte tussen de frasen.

In 'Psalm 140, ofte tien Geboden' eindigen zowel het thema als de drie variaties met een longa.



VOORBEELD 78 'Psalm 140, ofte tien Geboden': overgang frase 3-4

Thema



Modo 3 (1644)



Modo 3 (1649)



5.4.4. 'd'Lof-zangh Marie'

'd'Lof-zangh Marie' [NVE 13] onderscheidt zich van de drie eerder besproken werken in die zin dat de notenwaarden minder strikt over de variaties zijn verdeeld. Het lijkt opnieuw een experiment. In modo 2 heerst een balans tussen kwarten en achtsten, waardoor meer afwisseling optreedt dan in de variaties die door wandelende kwarten worden bepaald. Opvallend is dat de groepjes achtsten van modo 2 meestal lineair zijn. In de maten 22-24, waar het thema hele noten geeft, is het toonladderscheppen toegepast, hier echter niet met achtsten en zestienden. Elke maat heeft een kwartnoot, gevolgd door een dalende sprong, waarna achtsten opklimmen naar de volgende themanoot.

In modo 3 zijn achtsten bepalend voor het notenbeeld. Vanaf maat 23 doen echter reeksen zestiende noten hun intrede, die voor finalewerking zorgen. Ze lijken het ontbreken van een modo 4 vol zestienden te compenseren. Uit de verlenging van de slotnoot valt op te maken dat dit werk als een afgerond geheel mag worden beschouwd. In deze slotvariatie overheersen de gebruikelijke drieklankpatronen en andere op harmonie gerichte figuren zolang van achtsten sprake is. Opnieuw is een neiging bespeurbaar frasen melodisch te beginnen (m. 1, 5, 9-10¹, 14) en harmonisch te vervolgen. Het feit dat psalmfrasen gewoonlijk met een hele noot beginnen, is bij de bespreking van 'Onse Vader in Hemrelryck' als verklaring genoemd voor dit verschijnsel. In modo 3 van 'd'Lof-zangh Marie' lijkt deze verklaring te worden bevestigd door maat 18. (vb. 79) Daar breekt Van Eyck een hele noot d" weliswaar

VOORBEELD 79 'd'Lof-zangh Marie', mm. 18-19

Thema



Modo 3





volledig in drieklankfiguren, maar voor de tweede helft van de maat kiest hij een andere drieklank: a mineur in plaats van d mineur. In feite doet hij alsof het thema niet een hele noot d" bevat maar twee halve noten d" en e", waarbij de e" fungeert als doorgangsnoot naar de f".

Het thema en de variaties eindigen met een longa.

5.4.5. 'Psalm 68'

'Psalm 68' [NVE 19] heeft met 'd'Lof-zangh Marie' gemeen dat een modo 4 vol zestienden ontbreekt. In de voorlaatste maat van modo 3 staan vier zestienden, maar dat is niet genoeg om finalewerking te creëren. Ritmisch komt deze maat overeen met de voorlaatste maat van modo 4 uit 'Onse Vader in Hemelryck'. De slotnoot is niet verlengd, mogelijk is de reeks incompleet. Het kan ook zijn dat Van Eyck het voornemen heeft gehad nog een variatie toe te voegen, zonder het plan te hebben verwezenlijkt.

In het psalmthema zijn de frasen 1-3 identiek met 4-6. In *Der Fluyten Lust-hof* is van een herhalingsteken gebruikgemaakt, zowel in het thema als in de variaties. De twee daarop volgende frasen zijn eveneens identiek. Deze heeft Van Eyck geschakeld behandeld. (De herhalingstekens die in de bronnen aan het eind van het thema en modo 2 staan, dienen te worden genegeerd.)

Wat opvalt in de eerste variatie, is het gebruik van een ritme bestaande uit gepunteerde achtste en zestiende, als variant op twee achtsten. Beide manifesteren zich vier keer. Het gepunteerde ritme treedt eenmaal eerder op in een eerste psalmvariatie: 'Psalm 140, ofte tien Geboden' [NVE 6], modo 2, maat 5.

Modo 3 is het eerste voorbeeld van een achtstenvariatie waarin zich een evenwicht aftekent tussen een harmonische en een melodische componeerwijze. (vb. 80) De eerste vijf maten verlopen vrijwel lineair. In de tweede frase wisselen het lineaire en drieklankfiguren elkaar af. Zo verdwijnt het idee naar de achtergrond dat Van Eyck zich krampachtig van themanoot naar themanoot beweegt. Het hoekige raamwerk van het thema krijgt rondingen. Naarmate de variatie vordert, krijgen drieklankfiguren echter in toenemende mate de overhand. De laatste drie frasen worden er grotendeels

VOORBEELD 80 'Psalm 68'

Modo 3



door bepaald. In die zin maakt de variatie als geheel een onevenwichtige indruk. Het lijkt alsof Van Eyck terugvalt op oude patronen, alsof hij een pad is ingeslagen dat hij niet heeft kunnen vervolgen.

Dit is de eerste variatiereeks waarin geen enkele afsluitende longa voorkomt, noch aan het eind van het thema, noch aan het eind van een variatie.

5.4.6. 'Psalm 103'

'Psalm 103' [NVE 22] is de laatste reeks uit 1644. In modo 2 valt het relatief levendige karakter op. Het ritme van gepunteerde achtste en zestiende, in 'Psalm 140, ofte tien Geboden' één keer gesignaleerd en in 'Psalm 68' viermaal, komt hier negen keer voor. Met de opmaat van de derde frase gaat Van Eyck vrij om: deze wordt uitgesteld zodat de halve een kwartnoot wordt, die in het notenbeeld past en meer spankracht geeft.

In modo 3 is een volledig evenwicht tot stand gebracht tussen het melodische en het harmonische. Lineaire beweging, pseudo-meerstemmigheid, schijnpolyfonie, drieklankfiguren: ze zijn onderdelen van een gestroomlijnd betoog met natuurlijke welvingen. Het thema heeft hierbij een handje geholpen: de psalmmelodie bevat relatief veel hele noten, die Van Eyck als vanzelf tot een meer lineaire wijze van figureren kunnen hebben aangespoord.

Modo 3 eindigt met een verlengde slotmaat, en met een stijgende toonladder van zestiende noten. Het is een aanwijzing dat het aanvankelijk Van Eycks bedoeling is geweest hiermee een punt achter de reeks te zetten. Er volgt evenwel nog een modo 4, die er op papier merkwaardig uitziet. De eerste twee frasen (mm. 1-16) worden gedomineerd door lineair voortsnellende zestienden met een tamelijk doelloos karakter. Dan gebeurt er iets vreemds: een frase lang gaat de variatie terug naar achtsten (de figuraties zijn anders dan die op de analoge plaats in modo 3). Men zou hier van pseudo-schakeling kunnen spreken. Mogelijk is Van Eyck op het idee gekomen door zijn toepassing van echte schakeling in 'Psalm 68'.

Na deze ene frase in achtsten worden in de tweede helft van de variatie (mm. 25-49) achtste en zestiende noten gecombineerd. Ze houden elkaar in evenwicht, slechts in de laatste maten krijgen zestienden de overhand. Deze tweede helft van de variatie wekt de suggestie van een studie op het gebied van ritme en motiefwerking. Vier verschillende patronen keren herhaaldelijk terug:

VOORBEELD 81

A

B

C

D



Ritme D is de retrograde variant van ritme B. De ritmes komen op de volgende plaatsen voor:

- A: m. 25, 39, 40.
 B: m. 27, 28, 29, 36, 37, 38.
 C: m. 33, 34, 35.
 D: m. 42, 43, 44, (45).

Van Eyck heeft ritme B ook gebruikt in de beginmaat van modo 5 van ‘Onse Vader in Hemelryck’. Daar heeft het echter geen vervolg gekregen: vanaf de tweede maat nemen zestiende noten bezit van de variatie.

De onevenwichtigheid van deze modo 4 straalt al van het papier af, en laat zich ook in klinkende vorm voelen. De variatie vertoont alle kenmerken van een experiment. We zullen zien dat deze modo elementen bevat waarop Van Eyck in *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) heeft voortgeborduurd.

Net als ‘Psalm 68’ heeft ‘Psalm 103’ geen enkele afsluitende longa.

5.5. Eerste balans

Nu de zes reeksen uit 1644 zijn besproken, is het tijd voor een eerste balans. Diverse kenmerken wijzen in de richting van een componist die psalmvariaties voor blokfluit wil componeren maar niet goed weet hoe, die de psalmen vanuit zijn beiaardierspraktijk kent en mogelijkheden onderzoekt om hiervoor een blokfluitistische pendant te vinden. Hij experimenteert, doet aanzetten, begint maar houdt niet vol, kortom: Van Eyck – op leeftijd – is zoekende naar een stijl. Dit is opmerkelijk, te meer omdat we in hoofdstuk 6 zullen zien dat buiten het gebied van de psalmen geen noemenswaardige stijlontwikkelingen te bespeuren zijn in *Der Fluyten Lust-hof*.

Het zoeken lijkt zich langs drie sporen te bewegen. Ten eerste is het besef voelbaar dat de strengheid van de thema’s gemakkelijk tot een even strenge variatiestijl leidt, met weinig differentiatie in notenwaarden, en als gevolg hiervan een gebrek aan levendigheid. Ten tweede lijkt het Van Eyck moeite te kosten een harmonisch georiënteerde praktijk achter zich te laten, met name wanneer hij de psalmnoten in achtsten breekt. Aangezien die gerichtheid op harmonie in de variaties op wereldlijke melodieën aanmerkelijk minder overheersend is, mag worden verondersteld dat Van Eycks beiaardpraktijk zich hier heeft doen gelden. Met klokken die doorgalmen bewijzen harmonisch georiënteerde patronen een goede dienst. Het is dan niet nodig klokken gelijktijdig aan te slaan om toch harmonie te kunnen creëren.²⁶ Als de psalmvariaties *niet* tot Van Eycks gevestigde blokfluitrepertoire hebben behoord, dan is het volkomen logisch dat hij de beiaardpraktijk als uitgangspunt heeft genomen om tot een stijl te geraken.

Ten derde lijkt hij moeite te hebben met het tot stand brengen van psalmvariaties waarin zestiende noten domineren. Als beiaardier kwam Van Eyck waarschijnlijk niet aan het breken in zestienden toe (door beperkingen van het instrument?).²⁷ ‘Psalm 68’

²⁶ De klokken ‘geeven niet om de nooten, of se kort of lang in waerdy, en of se gebonden of staccato syn, maer bromen soo lang als se kunnen,’ schreef J.P.A. Fischer in 1738. Zie verder 5.15.

²⁷ Aangenomen mag worden dat Van Eyck als beiaardier de psalmen in achtsten heeft gebroken, ook bij het componeren voor het automatisch speelwerk. Toen hij net in Utrecht was benoemd, liet hij ten behoeve van de voorslag van de Dom meteen toonstiften vervaardigen die het mogelijk maakten de



heeft in het geheel geen door zestienden gedomineerde modo 4. Aanwijzingen zijn ook ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ en ‘Psalm 103’. Hier ontbrak zo’n snelle slotvariatie in de oorspronkelijke opzet, getuige de verlengde slotmaat in de voorlaatste modo. Als virtuoos blokfluitist zal hij het echter aan zijn stand verplicht zijn geweest met zestiende noten te eindigen.

In ‘d’Lof-zangh Marie’ worden notenwaarden gemengd, waarbij zestienden alleen een plaats krijgen aan het eind van de afsluitende modo 3. Zo blijven slechts twee werken over die een slotvariatie in zestienden hebben waarvan te vermoeden valt dat deze al gepland was toen de voorafgaande modo’s werden genoteerd: ‘Onse Vader in Hemelryck’ en de vroege versie van ‘Psalm 118’.

Bij het breken in zestienden bieden de psalmthema’s van zichzelf weinig houvast, ze geven nauwelijks richting. Van Eyck beproeft verschillende methoden: rondcirkelende motieven, toonladderfiguren, en de techniek van het toonladderscheppen (al dan niet met gebruik van een achtste noot ter inleiding van de dalende sprong). In ‘Psalm 118’ laat hij de slotvariatie met een ongefigureerde frase beginnen, alsof hij daarmee het gehoor van de luisteraar wil richten. In het zoeken naar muzikale zingeving lijkt hij zijn bestemming te hebben gevonden in de loop van de slotvariatie van ‘Psalm 103’: nadat aanvankelijk snoeren van zestienden het beeld hebben bepaald, gaat hij over op ritmische motieven die door een combinatie van achtsten en zestienden worden gevoed. Deze weg lijkt hij ook te bewandelen in (de later toegevoegde) modo 4 van ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’, maar daar is het alsof Van Eyck de ingeslagen weg niet weet vol te houden: na zeven expressieve maten nemen dorre zestienden het roer over. In modo 5 van ‘Onse Vader in Hemelryck’ is het ritmische plezier al na de eerste maat voorbij.

Het is verleidelijk te speculeren over de chronologie. Er bestaat geen aanwijzing dat de werken zijn gedrukt in de volgorde waarin ze zijn ontstaan. Een complicerende factor is de onzekerheid in welk stadium sommige slotvariatiën zijn gemaakt.

Stilistisch het meest in de knop zijn modo 2 en 3 van ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’. Beide zijn sterk op harmonie gericht, en onder de achtstenvariatiën kent modo 3 op dit gebied zijn gelijke niet. Interessant is dat zowel het thema als de variaties hier met een longa eindigen. Is dit wellicht een uiterlijk kenmerk van de vroegste psalmvariatiën, en is het gebruik van de longa vervolgens steeds verder verwaterd? De volgende weg ligt dan het meest voor de hand:

- (1) longa aan het eind van het thema en alle variaties;
- (2) longa aan het eind van het thema en de slotvariatie;
- (3) longa aan het eind van het thema, en verder niet;
- (4) geen enkele longa.

Het zou betekenen dat ook ‘d’Lof-zangh Marie’ als een vroeg werk kan worden aangemerkt. Indien Van Eyck problemen heeft voorzien bij het breken in zestienden, dan kan de vermenging van notenwaarden worden uitgelegd als een excuus om geen volledig door zestienden bepaalde modo 4 te hoeven componeren, of als een creatieve oplossing om toch zestienden te componeren zonder hieraan een hele variatie te wijden.

tonmaat niet in vieren maar in achten te delen. Uitgaande van een hele noot per tonmaat zou dat impliceren dat Van Eyck achtstenfiguraties als eindstadium heeft gebruikt. Zie Van den Hul 1982: 117. J.P.A. Fischer schrijft in 1738 als hij de techniek van het verstemmen behandelt: ‘By al dit voorgaande heb ik ysere nooten van agt in eene maat verondersteld, gelyk se ordinar tot de Psalm variatie gebruykt worden.’ En: ‘Tot de Voys [van de psalm] worden gemeenlyk gebruykt, de heele of halve maeten [...] synde t’elkens ’t eerste en vyfste agtendeel van de maat.’ Fischer 1738: 47.



‘Psalm 68’ en ‘Psalm 103’ hebben nergens een longa. Als Van Eyck heeft gepoogd een harmonisch georiënteerde schrijfwijze zoveel mogelijk te vermijden, kunnen deze twee werken stilistisch het meest geavanceerd worden genoemd. In de achtste noten van hun modo 3 komt Van Eyck meer los van de gebroken drieklanken dan in de voorgaande werken. Hun modo 2 geeft een ritmische verlevendiging te zien door de toepassing van een gepunteerd ritme.

5.6. De eerste reeksen van 1646

5.6.1. ‘Psalm 1’

‘Psalm 1’ [NVE 91], de eerste reeks van *Der Fluyten Lust-hof II* (1646), heeft in het thema rusten tussen de frasen, echter niet in de variaties (type II). Dit kenmerkt ook de volgende vier werken. ‘Psalm 1’ sluit op verschillende manieren aan bij ‘Psalm 103’ waarmee de serie psalmvariaties van *Euterpe* twee jaar eerder eindigde. Van Eyck lijkt echter ook tot een herschikking van middelen te hebben besloten. In modo 2 laat hij diverse notenwaarden spreken, maar hij kiest daarbij voor meer soberheid door ook langere notenwaarden in het betoog te betrekken. De twee hele noten waarmee het thema begint, keren bijvoorbeeld ongefigureerd terug in deze eerste variatie. Verder zijn er tien halve noten. Soms is dit een ongefigureerde halve noot uit het thema (m. 10², 15¹, 34²), een andere keer een onderdeel van de figuratie van een hele noot uit het thema (m. 8², 11¹, 13¹, 28², 32², 41², 50²). Het ritme van gepunteerde achtste en zestiende, aangetroffen in modo 2 van ‘Psalm 68’ en vooral van ‘Psalm 103’, komt niet voor. Wel gebleven zijn hier en daar groepjes van twee achtsten.

Modo 3 is een evenwichtige variatie in een gang van achtsten, met nu en dan langere en kortere notenwaarden. Het ritme van gepunteerde achtste en zestiende is hierheen verhuisd, zes keer begint een maat ermee (m. 3, 4, 7, 26, 28, 40). Gebroken drieklanken komen bijna niet voor. Hierbij moet worden aangetekend dat het thema opmerkelijk veel hele noten bevat. Niettemin wordt ook bij het breken van halve noten de gebroken drieklank gemeden.

Het meeste opzien baart modo 4, waarmee Van Eyck een nieuw antwoord lijkt te formuleren op het breken in zestienden, een antwoord dat rechtstreeks voortvloeit uit de ‘ritmische studie’ waarmee hij in 1644 ‘Psalm 103’ heeft besloten. De variatie begint met het ritme dat we in de bespreking van ‘Psalm 103’ ritme C hebben genoemd. Hoewel zestienden het notenbeeld overheersen, bevat de helft van de maten wel één of meer achtsten. Vijf keer (m. 2, 18, 29, 30, 37) gebruikt Van Eyck het volgende ritme:

VOORBEELD 82



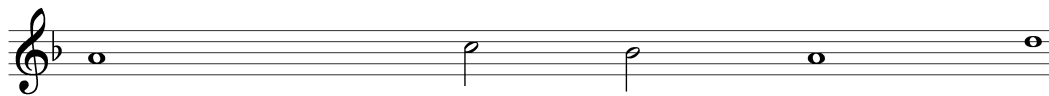
Een lang snoer van zestiende noten wordt als finale-effect ingezet, de laatste frase herbergt er 92 op een rij (mm. 45-50). Een snoer van die lengte komt eerder in deze variatie niet voor, door de frequent ingezette achtsten.

In maat 28 lijkt Van Eyck een ontdekking te doen: de mogelijkheid van een *suspiratio* (♪ ♪ ♪) op de tweede helft van de maat waar het thema een hele noot geeft. (vb. 83)



VOORBEELD 83 'Psalm 1', begin vierde frase

Thema



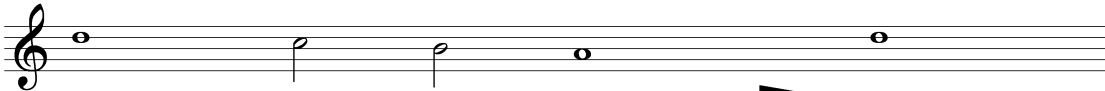
Modo 4



De *suspiratio* (Latijn: verzuchting) was een figuur die in de klaviermuziek graag werd toegepast. Sweelinck heeft zich er ook van bediend bij het coloreren van psalmmelodieën. Geeft het thema een hele noot, dan kan de *suspiratio* zich in de luwte ophouden, op de tweede helft ervan. In Sweelincks vierde variatie op psalm 116 is deze toepassing waarneembaar in de maten 126 en 127.²⁸ (vb. 84) Was de themanoot een halve en wilde Sweelinck desalniettemin de *suspiratio* gebruiken, dan stelde hij de toon eenvoudig uit tot na de rust. Dit gebeurt in de maten 128 en 129. Laatstgenoemd principe is ook aanwezig in maat 130, hoewel de themanoot daar een hele is.

VOORBEELD 84 Psalm 116, derde frase: a. Thema; b. Sweelinck, quarta variatio.

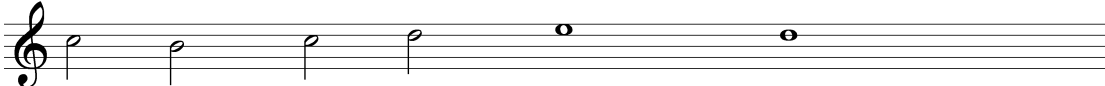
a. Thema



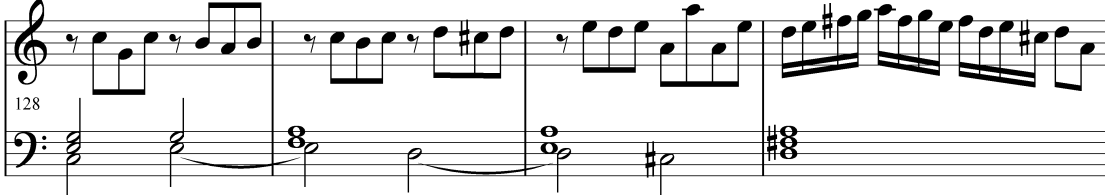
b. Sweelinck



a.



b.



²⁸ Sweelinck, *Opera omnia*, I-2, nr. 11.



Van Eyck gebruikt de figuur in modo 4 van ‘Psalm 1’ op de eerste manier, dus in de luwte. Al deze aandacht voor één enkele maat lijkt misschien overdreven, maar Van Eycks ‘ontdekking’ heeft ver strekkende gevolgen gehad. Dit blijkt in ‘Psalm 9’.

5.6.2. ‘Psalm 9’

‘Psalm 9’ [NVE 94] manifesteert zich als een opvolger van ‘Psalm 1’. Wat in laatstgenoemd werk op een terloopse manier lijkt ontdekt, wordt in ‘Psalm 9’ ten volle gevierd. Van Eyck past de *suspiratio* onmiddellijk toe in modo 2, niet één maar vijf keer, telkens op de tweede helft van een maat die in het thema een hele noot te zien geeft. (vb. 85)

VOORBEELD 85 ‘Psalm 9’

Modo 2

The musical score for 'Psalm 9' in Modo 2 is presented in four staves. The first staff is labeled 'Modo 2'. The music is in G major (one sharp) and common time. The first staff contains measures 1-6. The second staff starts at measure 7. The third staff starts at measure 13. The fourth staff starts at measure 20. The notation includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and dotted notes, with some notes beamed together.


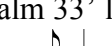
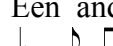
Het is opvallend dat Van Eyck in deze variatierreeks aansluit bij een idee dat hij twee jaar eerder in *Euterpe* ontvouwde met ‘d’Lof-zangh Marie’: een evenwichtige vermenging van verschillende notenwaarden. In deze modo 2 zijn de kwartnoten, die gewoonlijk bepalend zijn voor een eerste psalmvariatie, zelfs in de minderheid. Hele noten, halve noten (ook gepuncteerd), kwarten (ook gepuncteerd) en achtsten blazen de variatie gezamenlijk leven in. In modo 3 worden voornamelijk kwarten en achtsten met elkaar gecombineerd. In modo 4 overheersen achtsten, maar doen ook groepjes zestienden hun intrede. Van Eyck toont zich nu aanmerkelijk zelfverzekerder dan in ‘d’Lof-zangh Marie’. Hij gaat spaarzaam met de zestienden om en gebruikt ze niet voor finalewerking. Zo kan nog een modo 5 volgen met zestienden als primaire waarde.

Deze modo 5 begint met twee ongefigureerde themanoten g', een hele en een halve. Het herinnert aan de laatste variatie van ‘Psalm 118’ in de oerversie [NVE 4*], die met de eerste frase in ongefigureerde gedaante begint. Modo 5 is in ritmisch opzicht minder expressief dan de slotvariaties van ‘Psalm 103’ en ‘Psalm 1’: achtste noten komen niet in groepjes voor, ze staan als enkelingen aan het begin van maten of halverwege. In die zin heeft de variatie veel weg van de laatste modo uit de vroege versie van ‘Psalm 118’. Het clichématige toonladderscheppen is nu echter minder dominant. Motiefwerking, toonladderfiguren en toonladderscheppen zorgen voor



afwisseling. Net als in ‘Psalm 1’ bewaart Van Eycks het lange snoer van zestienden (opnieuw 92 stuks) voor de laatste frase. In de voorgaande frasen staan maximaal dertig zestiende noten op een rij.

5.6.3. ‘Psalm 33’

Ook in modo 2 van ‘Psalm 33’ [NVE 98] komt de *suspiratio* weer voor. Hele en halve noten hebben een belangrijke plaats gekregen doordat Van Eyck op de grootst mogelijke schaal gebruikmaakt van het schakelprincipe: in het psalmthema zijn de frasen 1-2 identiek met 3-4, en frase 5 met 6. De kwartnoot speelt in modo 2 vrijwel geen rol meer. Dit komt vooral doordat Van Eyck punctering als een ritmisch element omarmt. Het ritme  gebruikte hij ook in andere psalmvariaties, in modo 2 van ‘Onse Vader in Hemelryck’ komt het bijvoorbeeld vier keer voor. In de eerste variatie van ‘Psalm 33’ legt hij echter een niet eerder vertoonde voorkeur aan den dag voor het ritme  (m. 15, 16, 20, 34, 38, 47). Aan het eind van maat 35 staat na de gepuncteerde kwart geen achtste maar een naslag bestaande uit twee zestienden. Een ander ritmisch patroon dat in deze variatie sterk op de voorgrond treedt, is  (m. 17, 19, 22, 23, 29, 30, 31, 33, 37). In modo 3 van de voorgaande reeks, ‘Psalm 9’, kwam het al drie keer voor. In eerdere psalmvariatiereeksen zoeken we het patroon vergeefs.

Dit ritme speelt ook een rol in frasen die volgens het schakelprincipe zijn behandeld. Daardoor wordt in modo 3 (waar het nieuwe materiaal bestaat uit reeksen van achtsten) geen noemenswaardige breuk veroorzaakt, een breuk die doorgaans inherent is aan schakeling. In de zesde frase van modo 3 (mm. 29-32) introduceert Van Eyck enkele zestienden, en hij borduurt daar in de laatste vier frasen op voort, volgens een manier die verwantschap vertoont met de figuraties uit modo 4 van ‘Psalm 9’ (vergelijk bijvoorbeeld ‘Psalm 9’, modo 4, m. 22 met ‘Psalm 33’, modo 3, m. 46). De twee variaties eindigen op een vrijwel identieke manier. (vb. 86a-b)

VOORBEELD 86 a. ‘Psalm 9’, modo 4, slot; b. ‘Psalm 33’, modo 3, slot.



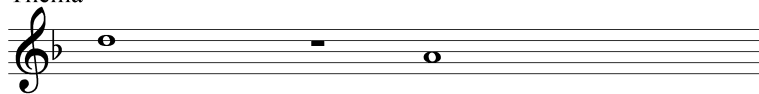
Modo 4 is een variatie in zestienden op de manier van ‘Psalm 9’, afgezien van de secties die als gevolg van schakeling uit modo 3 afkomstig zijn. Het langste snoer van snelle noten bevindt zich hier niet in de laatste frase maar in de voorlaatste (mm. 40-44).

In modo 2 en 3 zijn de frasen 8 en 9 door figuratie aan elkaar vastgeklonken. (vb. 87) Dit toont aan dat de variaties gespeeld dienen te worden *zonder* rusten tussen de frasen, terwijl die rusten er in het thema wel staan. De merkwaardige discrepantie is in deze reeks extra opvallend doordat modo 2 begint met de eerste twee psalmfrasen in ongefigureerde gedaante. (vb. 88)



VOORBEELD 87 'Psalm 33', overgang frase 8-9

Thema



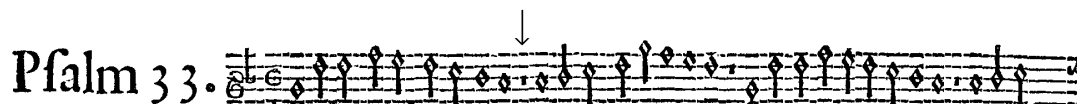
Modo 2



Modo 3

VOORBEELD 88 'Psalm 33' [DFL-II (²1654), fol. 12a]

Thema



Modo 2



5.6.4. 'Psalm 119'

'Psalm 119' [NVE 105] vertoont de verworvenheden van de voorgaande reeksen psalmvariaties. Modo 2 oogt en klinkt als een variatie van een componist die zijn draai volledig heeft gevonden en bijna overmoedig begint te raken. Terwijl hij in modo 2 van 'Psalm 33' één keer een gepunteerde kwartnoot door twee zestienden liet volgen, doet hij dit hier dertien keer. Zestiende noten adopteren de *suspiratio* nu ook (m. 11², 34²). In de maten 40 en 41 zijn het zelfs zes zestienden die na de achtste rust komen. De acht zestienden van de voorlaatste maat vormen een *gropo*, een uitgeschreven triller.²⁹ Door deze expressieve stijl doen de maten 32-35¹ denken aan John Dowlands 'Come again' (vgl. NVE 33, modo 2). Op basis van de thema's zou men deze parallel niet gauw trekken.

In modo 3 heersen achtsten, die incidenteel met groepjes zestienden worden gecombineerd, op eenzelfde manier als in modo 4 van 'Psalm 9' en modo 3 van 'Psalm 33'. De afsluiting vertoont een opvallende gelijkenis met de cadensfiguraties uit de genoemde variaties die zijn weergegeven in voorbeeld 86.

²⁹ zie 13.3.1 en 13.3.2.

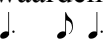


Modo 4 voldoet aan alle verwachtingen: overwegend zestienden, hier en daar een achtste of langere notenwaarde, en de langste keten van zestiende noten aan het eind.

5.7. Tweede balans

Een modo 2 zo weelderig als die van ‘Psalm 119’ zullen we niet meer tegenkomen. Het is een reden om een tussentijdse balans op te maken. In de eerste reeksen uit *Der Fluyten Lust-hof II* – ‘Psalm 1’, ‘Psalm 9’, ‘Psalm 33’ en ‘Psalm 119’ – hebben we ontwikkelingen gesignaleerd die erop wijzen dat (1) de werken zijn gedrukt in de volgorde van ontstaan, en (2) dat Van Eyck op zoek is gebleven naar een geschikte stijl.



‘Psalm 1’ vindt rechtstreeks aansluiting bij modo 4 uit de laatste reeks psalmvariaties van *Euterpe*, ‘Psalm 103’, door de wijze waarop het breken in zestienden zich voltrekt. Zestienden hebben nog wel de hoofdrol, maar vormen alleen in de slotfase nog een lang snoer. De ritmische activiteit wordt bereikt door de zestienden met achtsten – los en in groepjes – te combineren.

In de bewuste modo 4 van ‘Psalm 1’ lijkt Van Eyck terloops de mogelijkheid van de *suspiratio* te ontdekken, een vinding die in modo 2 van ‘Psalm 9’ uitbundig wordt gevierd. ‘Psalm 9’ kan uitgroeien tot vijf modo’s doordat in de variaties verschillende notenwaarden met elkaar worden gecombineerd terwijl ook hele en halve noten in het variatieproces worden betrokken. In de volgende reeks, ‘Psalm 33’, is de *suspiratio* opnieuw aanwezig, zet de tendens van het combineren van verschillende notenwaarden in één variatie zich voort, en is een noviteit in de toepassing van het ritme  gelegen. ‘Psalm 119’ borduurt op dat laatste voort, maar achter de gepunteerde kwart plaatst Van Eyck hier geregeld twee zestienden. ‘Psalm 119’ heeft verreweg de meest expressieve modo 2.

Het is interessant dat in deze eerste psalmvariatiowerken van 1646 een overeenkomst is te signaleren tussen de stilistische ontwikkeling en de volgorde in de bron. Dit lijkt erop te wijzen dat Van Eyck een les heeft geleerd uit de losbladigheid van het manuscript van *Euterpe*. Is bij het opschrijven van de werken uit *Der Fluyten Lust-hof II* wellicht van cahiers of zelfs van één boekwerk sprake geweest? Het heeft er alle schijn van. Toch is voorzichtigheid geboden, zoals zal blijken uit de nu volgende analyse van de vijf resterende psalmvariatiereeksen uit het tweede deel van de *Lust-hof*.

5.8. De laatste reeksen van 1646

5.8.1. ‘Psalm 133’

‘Psalm 133’ [NVE 109] geeft een versobering te zien ten opzichte van ‘Psalm 119’. Het notenbeeld is aanmerkelijk rustiger. Dit begint al in modo 2. Slechts één keer krijgt een gepunteerde kwartnoot een naslag die uit twee zestienden bestaat. De *suspiratio* is rijkelijk aanwezig, echter zonder zestienden. Het ritmische patroon  komt vijf keer voor, het ritme  drie keer.

Modo 3 bestaat vrijwel volledig uit achtste noten. De afsluiting is weer vrijwel identiek met slotfiguraties uit de voorgaande reeksen. (vb. 89; vgl. vb. 86)



VOORBEELD 89 'Psalm 133', modo 3



Modo 4 is een slotvariatie volgens het beproefde recept. De eerste maat begint op een zelfde manier als de slotvariatie uit de voorgaande reeks, 'Psalm 119', met een halve noot en een achtste rust, gevolgd door figuratie. Het is een afgeleide van de *suspiratio*. (vb. 90)

VOORBEELD 90 a. 'Psalm 119', modo 4, begin; b. 'Psalm 133', modo 4, begin.



Ondanks de relatieve versobering is 'Psalm 133' op grond van de genoemde stilistische kenmerken in de omgeving van 'Psalm 119' te plaatsen.

5.8.2. 'Psalm 15'

Bij het aanschouwen en beluisteren van 'Psalm 15' [NVE 126] zijn de ogen en oren moeilijk te geloven: dit variatiewerk gaat in stilistisch opzicht volledig terug naar de meest eenvoudige en elementaire manier van variëren, zoals die in *Euterpe* kan worden waargenomen. Er zijn dwingende aanwijzingen dat Van Eyck niet bij het componeren van een nieuw werk naar zijn oude stijl is teruggekeerd, maar een werk uit de kast heeft gehaald dat hij reeds enkele jaren eerder had gedictieerd, tijdens het voorbereiden van *Euterpe*. Het zou betekenen dat de eerder opgemerkte overeenkomst tussen chronologie en plaats in de bron ophoudt te bestaan.

Hoe dwingend zijn de aanwijzingen? Ten eerste is 'Psalm 15' incompleet, het thema ontbreekt. De psalmmelodie kan met opzet achterwege zijn gelaten om druktechnische redenen (ruimtegebrek), maar in de tussentijd ook kwijt zijn geraakt als gevolg van losbladigheid. Wat modo 2 moet zijn, wordt in de bron als het thema gepresenteerd; de variatie in achtsten heet 'modo 2' in plaats van modo 3. (We zullen in het navolgende de gebruikelijke modo-aanduiding hanteren, die ontstaat na toevoeging van het thema.)

Ten tweede ontbreekt een variatie in zestienden, terwijl de slotmaat van de laatste variatie wel is verlengd, wat op voltooiing duidt. Dit roept 'Psalm 140, ofte tien Geboden' [NVE 6] en 'Psalm 103' [NVE 22] in herinnering, die eveneens een modo 3 met verlengde slotmaat hebben. In 'Psalm 15' kan een bevestiging worden gezien dat de modo 4 uit die twee werken inderdaad later is toegevoegd.



Ten derde is er het argument dat beide variaties van ‘Psalm 15’ met een longa eindigen. Dit is in *Der Fluyten Lust-hof II* verder nergens het geval, echter wél in ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ [NVE 6] en ‘d’Lof-zangh Marie’ [NVE 13] uit *Euterpe*.³⁰

Het belangrijkste argument betreft evenwel de stijl. De eerste variatie (modo 2) intrigeert het meest. (vb. 91) Geen enkele andere modo 2 is zo op samenklank georiënteerd, zelfs die van ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ niet. Sprongen van kwint, sext, octaaf en decime, drieklankfiguren: je ziet de beiaardiershanden (en -voeten) bijna gaan. Het is denkbaar dat Van Eyck hiermee zijn vroegste proeve van een psalmvariatie voor blokfluit heeft afgeleverd, een proeve die hij aanvankelijk lijkt te hebben verworpen. Een voor de hand liggende reden is dat hij de stijl te weinig melodius en te nauw aan de carillonpraktijk gelieerd heeft geacht.

VOORBEELD 91 ‘Psalm 15’

Modo 2

Ook modo 3 is sterk op harmonie gericht, vergelijkbaar met modo 3 van ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’. Bij het breken van een hele noot e", gevolgd door een hele noot d" en daarna opnieuw een e", paste Van Eyck in beide werken vrijwel identieke figuraties toe. (vgl. vb. 92a-b)

In ‘Psalm 15’ heeft modo 2 geen voortekenen aan de sleutel, terwijl modo 3 daar een mol heeft staan. Over het thema valt uiteraard niets te zeggen omdat het in de originele bronnen ontbreekt. De discrepantie is wel te verklaren. Het thema is een melodie in de zevende modus, met de toon C als finalis. De modale toon bes komt er echter niet in voor. Waarschijnlijk is in het thema de mol om die reden niet aan de sleutel genoteerd geweest, waarna ook modo 2 geen mol heeft gekregen. In de maten 7, 14 en 15 is de toon bes met behulp van een accidentie aangeduid. De bes' komt in deze variatie drie keer voor, de b' twee keer (m. 12 & 31).

³⁰ De enige andere plaats in *Der Fluyten Lust-hof II* waar een longa voorkomt, is de afsluitende ‘Psalm 134’: het slot van het thema. Zie 5.8.5.



VOORBEELD 92 a. ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’: overgang frase 1-2;

b. ‘Psalm 15’: slotfrase, derde tot en met vijfde maat.

a. ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’

Thema



Modo 3



b. ‘Psalm 15’

Thema



Modo 3



Van Eyck zal zich bij het dicteren hebben gerealiseerd dat in de zevende modus met finalis C een mol aan de sleutel praktischer of juist is, waarna deze notatiewijze in modo 3 is doorgevoerd. Maar was het wel praktischer? In modo 3 heeft hij twaalf keer een herstellingsteken moeten gebruiken voor de toon b'.³¹ Had hij de melodie zonder molteken aan de sleutel laten opschrijven, dan had hij slechts acht keer een mol als accidentie nodig gehad.

Eén raadsel blijft onopgelost: hoe heeft Van Eyck ertoe kunnen besluiten dit vroege (en volgens zijn laatste inzichten waarschijnlijk als onrijp te beschouwen) werk in 1646 op te nemen?

5.8.3. ‘Psalm 116’

‘Psalm 116’ [NVE 129] lijkt stilistisch moeilijk te plaatsen. Modo 2 is een en al soberheid, en toont een sterke verwantschap met de eerste variatie op ‘Psalm 1’ [NVE 91], de eerste psalmvariatiereeks uit het tweede deel van de *Lust-hof*. Sommige halve noten uit het thema blijven ongefigureerd, kwartnoten stappen rustig voort. Modo 3 klinkt al even bedaard, met een openingsfrase waarin meer kwartnoten staan dan achtsten. Als de achtsten vervolgens de overhand krijgen, vormen ze hoofdzakelijk lineaire of rondcirkelende figuren. Slechts in één maat reiken de achtsten hoger dan de a'.

³¹ Het herstellingsteken komt elf keer voor, het ontbreekt voor de zevende noot van maat 29.



De extreem lage notatie van het thema is een aanwijzing dat Van Eyck met ‘Psalm 116’ niet op vroeger werk heeft teruggerepen. In de op harmonie gerichte stijl kon hij moeilijk zonder een register onder het thema. Hier kon hij dit dus wel, al moet worden opgemerkt dat de omspelingen niet veel spanning oproepen.

Waarschijnlijk heeft Van Eyck de figuraties met opzet laag gehouden om de octavering van het thema die zich in modo 4 voltrekt des te verrassender te maken. Hier treedt hetzelfde effect op als in ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49].³² Een geoctaveerde slotvariatie komt in geen van de andere psalmvariatiereksen voor. Modo 4 is een van de sprankelendste en meest eigenzinnige psalmvariaties uit Van Eycks oeuvre – afwisselend, wispelturig en uitdagend. In weinig lijkt deze modo op andere psalmvariaties. Achtsten en zestienden strijden om de eer, Van Eyck maakt ook gebruik van kwartnoten en op verschillende plaatsen doen zich octaafecho’s voor. Het achterwege laten van een verlengde slotmaat is overigens iets wat Van Eyck vanaf ‘Psalm 9’ voor een nieuwe gewoonte is gaan houden. Behalve ‘Psalm 9’ vertonen ook ‘Psalm 33’, ‘Psalm 119’ en ‘Psalm 133’ deze eigenschap. We hebben gezien dat tussen deze vier werken, die in de genoemde volgorde in de bron voorkomen, een chronologisch verband bestaat.

5.8.4. ‘Psalm 101’

‘Psalm 101’ [NVE 146] is de eerste reeks waarin zowel het psalmthema als de variaties rusten hebben tussen de frasen (type III), overeenkomstig de originele notatie in de psalmboeken. Dit geldt ook voor de erop volgende ‘Psalm 134’, en voor ‘Psalm 150’ waarmee Van Eyck in 1649 *Der Fluyten Lust-hof I* zou besluiten. Het wekt de suggestie dat de Utrechtse jonker een nieuwe compositorische koers is gaan varen. De schijn bedriegt. In ‘Psalm 101’ is een ouder werk te herkennen, dat op basis van stijlkenmerken kan worden ingedeeld tussen ‘Psalm 103’ (de laatste psalmvariatiereeks van *Euterpe*) en ‘Psalm 1’ (de eerste reeks van *Der Fluyten Lust-hof II*).

Het duidelijkst is dit in modo 4, die begint met vier maten waarin een ritmisch patroon wordt gebruikt dat we in de bespreking van ‘Psalm 103’ ritme C hebben genoemd. In modo 4 van ‘Psalm 103’ is het een onderdeel van een opzichtige zoektocht naar ritmische verlevendiging. Ook in modo 4 van ‘Psalm 101’ wordt het ritme enkele maten achtereen gebruikt. De analogie wordt zonneklaar als de twee passages met elkaar worden vergeleken. (vb. 93a-b)

VOORBEELD 93 a. ‘Psalm 103’, modo 4, mm. 33-36; b. ‘Psalm 101’, modo 4, mm. 1-4.

a.



b.



³² Zie 4.6.5.



In ‘Psalm 1’ begint modo 4 met dit motief. Maar waar Van Eyck in die slotvariatie de ritmische afwisseling vasthoudt, neigt hij in modo 4 van ‘Psalm 101’ uiteindelijk toch meer naar snoeren van zestienden. In de voorlaatste frase staan er zelfs 96 op een rij. Het is alsof hij niet weet vol te houden waarmee hij is begonnen. Mocht de componist naar meer ritmische diversiteit hebben gezocht, dan kan deze variatie als minder goed gelukt worden beschouwd.

Modo 2 heeft een zelfde soberheid als de eerste variatie op ‘Psalm 1’. Ook hier zijn enkele halve noten uit het thema ongefiguureerd gebleven. In modo 3 lijkt Van Eyck een poging te hebben ondernomen de harmonisch georiënteerde schrijfwijze van achtsten zo veel mogelijk achter zich te laten. De glooiende figuraties cirkelen meestal rond de themanoten en maken een dorre, mechanische indruk. Drieklankfiguren komen alleen voor in maat 4, schijnpolyfonie blijft uit. Als Van Eyck dit werk aanvankelijk heeft verworpen, dan is dit goed te begrijpen.

In het thema en de variaties is ook aan het slot een hele rust geplaatst. In de laatste variatie was dit echter niet nodig geweest, hier werd het slot met twee maten verlengd. Deze overbodige toevoeging versterkt de indruk dat het plaatsen van rusten een activiteit is geweest die naderhand heeft plaatsgevonden.

5.8.5. ‘Psalm 134’

In ‘Psalm 134’ [NVE 148] kan eveneens een ouder werk worden herkend. Modo 2 is even simpel en op samenklank gericht als modo 2 van ‘Psalm 15’ [NVE 126]. Slechts een enkele ritmische rimpeling breekt de wandelgang van kwartnoten. (vb. 94) Op de tweede helft van maat 3 wordt een halve noot van het thema gebroken in twee kwarten met dezelfde toonhoogte, en hetzelfde gebeurt in maat 10. Beide keren geeft het thema daarna een stijgende kwartsprong. Het wekt verbazing dat Van Eyck het interval niet lineair heeft opgevuld met behulp van twee achtsten. De eenvoud van deze variatie grenst aan primitiviteit. Ook dit lijkt een van de eerste pogingen van de Utrechtse beiaardier om een kwartenvariatie voor blokfluit tot stand te brengen, met een dwingende invloed van carillongewoonten.

VOORBEELD 94 ‘Psalm 134’

Modo 2

8

15

22



Modo 3 is een tussenvariatie, met een evenwichtige verdeling tussen kwarten en achtsten, zoals in modo 2 uit ‘d’Lof-zangh Marie’ [NVE 13]. Laatstgenoemde compositie is waarschijnlijk een van de vroegste psalmvariatiewerken geweest. Een opvallende gelijkenis vertoont de manier waarop Van Eyck de tweede frase van ‘d’Lof-zangh Marie’ en de eerste frase van ‘Psalm 134’ heeft gebroken. (vb. 95)

VOORBEELD 95 a. ‘d’Lof-zangh Marie’, modo 2, mm. 5-8; b. ‘Psalm 134’, modo 3, mm. 1-4.

a.

b.

Modo 4 is een karakteristiek voorbeeld van een vroege, op harmonie gerichte achtstenvariatie, met een relatief groot aandeel van schijnpolyfonie. Modo 5 biedt veel doelloos toonladderwerk, echter niet in lange snoeren van zestiende noten door de tussenkomst van losse achtsten. Het doet sterk denken aan de slotvariatie van de oerversie van ‘Psalm 118’ [NVE 4*].

Voor het breken van een hele noot c" die wordt gevolgd door een d" kiest Van Eyck drie keer eenzelfde oplossing, bestaande uit een dalende en stijgende toonladder (m. 4, 15, 24). De variatie begint met exact dezelfde maat als modo 4 van ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ [NVE 6]. (vb. 96) Dit hoeft echter niet te betekenen dat de werken in de chronologie dicht bij elkaar staan. Dezelfde figuratie, zij het op andere toonhoogten, wordt ook aangetroffen in ‘Psalm 133’ (modo 4, m. 9) en de tweede versie van ‘Psalm 118’ (modo 4, m. 24).

VOORBEELD 96 ‘Psalm 134’, modo 5, m. 1 = ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’, modo 4, m. 1.

‘Psalm 134’ lijkt zich ook als een ouder werk te verraden doordat het thema met een longa eindigt, overigens nadat de finalis eerst als een hele noot is weergegeven.

Van Baak Griffioen heeft laten zien dat aan deze ‘Psalm 134’, als laatste reeks van *Der Fluyten Lust-hof II*, een bijzondere betekenis kan worden toegedicht: zoals *Der Fluyten Lust-hof I* in 1649 zou besluiten met ‘Psalm 150’, zo besloot ook het tweede deel in 1646 met een lofpsalm. Dit kan een vooropgezet plan zijn geweest. Dat het werk is blijven liggen, hoeft daarom niet te betekenen dat Van Eyck het aanvankelijk heeft verworpen.

5.9. Derde balans

Nu alle psalmvariaties uit *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) aan een nadere analyse onderworpen zijn, is het tijd om opnieuw een balans op te maken. De eerder geschetste relatie tussen de plaats in de bron en de chronologie blijkt niet op alle psalmvariatiereeksen uit *Der Fluyten Lust-hof II* van toepassing: na ‘Psalm 133’ is alleen ‘Psalm 116’ nog als een nieuw werk te beschouwen. De prille ‘Psalm 15’ en ‘Psalm 134’ kunnen in de omgeving van Van Eycks vroegste psalmvariatiereeksen uit *Euterpe* worden gesitueerd. ‘Psalm 101’ is stilistisch – en daarmee ook chronologisch – te plaatsen tussen modo 4 van ‘Psalm 103’ (de laatste reeks van *Euterpe*) en ‘Psalm 1’ (de eerste van *Der Fluyten Lust-hof II*). Het kan dus zijn dat deze reeks daadwerkelijk voor opname in het tweede deel bestemd is geweest, maar om deze of gene reden naar achteren is verschoven.

Een overeenkomst tussen ‘Psalm 101’ en ‘Psalm 134’ is dat beide rusten hebben tussen de frasen, zowel in het thema als in de variaties. Beide werken zijn als oudere composities ontmaskerd. Dit leidt als vanzelf tot de veronderstelling dat de rusten in een later stadium zijn toegevoegd. De overtollige rust aan het verlengde slot van ‘Psalm 101’ kan als een bevestiging hiervan worden beschouwd.

Dat het verband tussen plaatsing in de bron en de chronologie halverwege ophoudt te bestaan, hoeft niet in tegenspraak te zijn met de eerder gedane suggestie als zoude Van Eyck door schade en schande wijs zijn geworden en van losbladigheid zijn overgestapt op notatie in een vast cahier. Het kan immers zo zijn dat ouder werk los in het cahier is gelegd, of door Van Eycks helpende hand uit een oudere bron is overgeschreven.

Twee werken wachten nog op een analyse, te weten de psalmvariatiereeksen die in 1649 het licht zagen: een nieuwe versie van ‘Psalm 118’ [NVE 4] en ten slotte ‘Psalm 150’ [NVE 88].

5.10. De reeksen van 1649

5.10.1. ‘Psalm 118’ (nieuwe versie)

Met ‘Psalm 118’ [NVE 4*] was in *Euterpe* het nodige mis: een modo 2 ontbrak.³³ In de vermeerde tweede druk uit 1649, *Der Fluyten Lust-hof I*, is de reeks dan ook door een nieuwe vervangen [NVE 4]. Een vergelijking biedt de mogelijkheid eerdere bevindingen en hypothesen te toetsen. Wat deed Van Eyck hetzelfde, wat deed hij anders? Het antwoord op de vraag in welk stadium Van Eyck de nieuwe versie gemaakt heeft, is betrekkelijk nauwkeurig te geven. Stilistisch – en daarmee chronologisch – kan het werk worden gesitueerd tussen ‘Psalm 103’ (de laatste reeks van 1644) en ‘Psalm 1’ (de eerste reeks van 1646).

Uit de nieuwe modo 2 spreekt een streven naar de combinatie van soberheid en afwisseling dat ook de eerste variatie op ‘Psalm 1’ kenmerkt. Diverse halve noten van het thema blijven ongefigureerd. In de eerste zes maten kan deze terughoudendheid nog worden verklaard uit de omstandigheid dat de derde frase van het thema met de

³³ 5.4.2.



VOORBEELD 97 'Psalm 118', modo 3, begin

a. 1644



b. 1649



eerste identiek is. Van Eyck past hier cumulatie toe.³⁴ De tweede frase keert echter niet terug, terwijl Van Eyck hier toch een vergelijkbare soberheid aan den dag legt.

Maat 26 heeft het ritme van gepunteerde achtste en zestiende, gevolgd door drie kwarten. In modo 2 van 'Psalm 68' zagen we dit voor het eerst, in modo 2 van 'Psalm 103' speelde het ritme een belangrijke rol. In 'Psalm 1' liet Van Eyck het ritme van gepunteerde achtste en zestiende daarentegen naar modo 3 verhuizen.

De achtstenfiguraties van modo 3 hebben meer stroomlijn gekregen. In de beginmaten is goed te zien hoe Van Eyck de grootste sprongen uit de versie van 1644 heeft vervangen door vloeiender passages, terwijl hij andere heeft laten staan. (vb. 97) Ook de zestienden uit maat 1 zijn verdwenen. Uit alles blijkt dat de Utrechtse componist zijn oude modo 3 van figuratie op figuratie heeft gecontroleerd, heeft laten staan wat hem welgevallig was en heeft veranderd wat niet meer in overeenstemming was met zijn nieuwe opvattingen. Terecht spreekt Van Baak Griffioen over 'revision by patchwork'.³⁵ De 'carillonpassages' van maat 15, waarvan we eerder hebben vastgesteld dat ze de themanoten niet op het juiste moment weergeven, zijn compleet verdwenen. De themanoten verschijnen nu wél op het goede moment. (vb. 98) De laatste drie frasen van de variatie zijn vrijwel ongewijzigd gebleven. Van Eycks tevredenheid met de oorspronkelijke slotfase is goed invoelbaar, het is een lofzang op de schijnpolyfonie: lineaire motieven die door registerwisselingen van elkaar zijn gescheiden.

VOORBEELD 98 'Psalm 118', modo 3, mm. 13-16

a. 1644



b. 1649



³⁴ Zie 4.6.6.

³⁵ Van Baak Griffioen 1991: 289.



Dat bij het vervaardigen van de nieuwe reeks de oude versie opnieuw ter hand is genomen, wordt ook gesuggereerd door de weergave van het thema. Het eindigt met een longa, net als in *Euterpe*.

Ten opzichte van de oerversie heeft 'Psalm 118' in *Der Fluyten Lust-hof I* een interessante noviteit in de vorm van een tussenvariatie, geplaatst tussen modo 3 (achtsten) en de slotvariatie (modo 5, zestienden). Achtsten en zestienden maken samen de dienst uit in een levendig discours. Van Eyck plukt hier alle vruchten die het experiment van 'Psalm 103' had opgeleverd. Het is een van de grilligste psalmvariaties, die het idee van een achterliggend thema doet vergeten. Schijnpolyfonie is aanwezig in de maten 7 (met opmaat) en 8. (vb. 99)

VOORBEELD 99 'Psalm 118' (nieuwe versie)

Modo 4

Het patroon dat bij de bespreking van 'Psalm 103' ritme C is genoemd en dat ook voorkomt in 'Psalm 1' en 'Psalm 101', is te vinden in de maten 15, 19 en 32. Hier gaat Van Eyck er niet toe over in de slotfase een lang snoer van zestienden aan te brengen, het motievenspel wordt tot het einde volgehouden. Toch is dit geen reden het werk vóór 'Psalm 101' en 'Psalm 1' te dateren. Hier is de situatie immers anders, omdat sprake is van een tussenvariatie: er volgt nog een modo waarin zestiende noten een leidende rol vervullen.

In deze afsluitende modo 5 keren elementen terug uit de slotvariatie van de oerversie. De openingsfrase wordt niet meer ongefigureerd weergegeven maar gefigureerd. Het markante begin van de tweede frase is er wel. Eerder zagen we dat het in de vroegste versie een maat te laat begint (zie vb. 74, p. 223). Nu is dit gecorrigeerd: de laatste noot van de eerste frase (d^{''}) is een halve, waardoor de tweede helft van maat 6 ruimte geeft aan de achtste rust en de eerste stijgende toonladderfiguur.

Deze nieuwe versie werpt een boeiend licht op de gang der gebeurtenissen. Van Eyck kan niet eerder dan in augustus 1644, toen *Euterpe* in Amsterdam van de persen kwam, hebben gemerkt dat met 'Psalm 118' iets mis was. De nieuwe versie moet dus daarna zijn ontstaan. Dit leidt tot de volgende twee conclusies:

1. Van Eyck was op dat moment nog niet actief met het dicteren van de werken die in 1646 in *Der Fluyten Lust-hof II* zouden worden gedrukt, althans niet met het vastleggen van de psalmvariaties. Stilistisch is de nieuwe versie immers te situeren tussen 'Psalm 103' en 'Psalm 1'.



2. De dwingende aanwijzing dat hij reeds kort na het verschijnen van *Euterpe* een nieuwe versie van ‘Psalm 118’ heeft gemaakt, betekent dat toen al over een tweede druk is nagedacht. Anders zou de moeite van het werk tevergeefs zijn geweest. Het blijkt ook uit het briefje dat Van Eyck meestuurde toen hij Constantijn Huygens een opdrachtexemplaar van *Euterpe* deed toekomen. De Utrechtse musicus vroeg zijn verre neef de muziek op fouten te controleren.³⁶

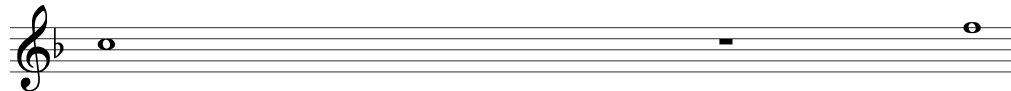
Tot slot moet worden opgemerkt dat deze nieuwe versie van ‘Psalm 118’ ten aanzien van het gebruik van rusten tussen de frasen type I aanhangt, net als de oude versie. Ook dit wijst erop dat de nieuwe versie al geruime tijd klaar heeft gelegen, en zich zodoende heeft onttrokken aan de processen die in *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) en *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649) tot de typen II en III hebben geleid.

5.10.2. ‘Psalm 150’


Onder de laatste variatie van ‘Psalm 150’ [NVE 88] liet Van Eyck in 1649 de woorden ‘Ick eyndige’ drukken. Dit werk markeert de voltooiing van het eerste deel, en daarmee tevens van de gehele *Lust-hof*. ‘Psalm 150’ heeft rusten tussen de frasen, zowel in het thema als in de variaties. Er is echter een verschil met de andere variatiereeksen van type III: in de modo’s 3, 4 en 5 is de rust tussen de voorlaatste en laatste frase (m. 43) met figuratie opgevuld. (vb. 100) Dit toont aan dat in type III de rusten tussen de frasen de bedoeling van de maker weerspiegelen, en niet het initiatief zijn geweest van de redacteur of notenzetter.

VOORBEELD 100 ‘Psalm 150’


Thema




Modo 2




Modo 3



Modo 4



Modo 5



┌ ┐ : latere toevoeging?

³⁶ Zie 3.2.



Het is verleidelijk aan de opvulling de conclusie te verbinden dat ‘Psalm 150’ Van Eycks allerlaatste psalmvariatiereeks is geweest, gecomponeerd op basis van de nieuwste inzichten. Toch is dit voorbarig. Stilistische kenmerken wijzen op een vroegere datering. Het notenbeeld is sober. In modo 2 hebben kwartnoten de overhand, modo 3 is een tussenvariatie met kwarten en achtsten. In modo 4 domineren achtsten en treden drieklankfiguren op (m. 10, 28, 33, 40¹, 46²). Modo 5 bestaat overwegend uit zestiende noten in lange, dorre reeksen. De identieke frasen 1-2 zijn in dit variatiewerk overigens volgens het schakelprincipe behandeld, en hetzelfde geldt voor de frasen 6-7.

Zoals in andere werken van type III de rusten aanpassingen van later datum moeten zijn geweest, zo kan dit ook gelden voor de overbruggende figuraties van ‘Psalm 150’. Wat opvalt, is dat de opvulling in alle drie gevallen op een stereotiepe wijze tot stand wordt gebracht, door middel van voorimitatie. Deze standaardisatie lijkt de hypothese te ondersteunen.

De vraag is wel hoe Van Eyck op het idee is gekomen de rusten hier met omspelingen op te vullen, en waarom hij dit in modo 2 – en tussen de andere frasen – heeft nagelaten. De kans is groot dat de oorspronkelijke gedaante de gekozen oplossing heeft aangedragen. In psalmvariatiereeksen van type I (geen rusten tussen de frasen) heeft Van Eyck incidenteel de slotnoot van frasen gefigureerd. Bij de overgang van een voorlaatste naar een laatste frase legde hij een bovenmatige belangstelling aan den dag voor het aldus creëren van een continuüm. Voorbeelden zijn ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2], ‘Psalm 68’ [19] en ‘Psalm 103’ [22]. Vermoedelijk hebben ook de modo’s 3, 4 en 5 van ‘Psalm 150’ oorspronkelijk aan dit principe gehoorzaamd.

Waarschijnlijk eindigde de voorlaatste frase van modo 2 ook in de oorspronkelijke opzet met een hele noot. De toevoeging van een rust was in dit geval de eenvoudigste weg. Indien de volgende modo’s figuratie bezaten op de desbetreffende locatie, dan veroorzaakte dit een probleem. Twee oplossingen dienden zich aan. Van Eyck kon de slotnoot van de voorlaatste frase (m. 42) haar figuratie ontnemen, of er een gefigureerde maat aan toevoegen. Hij koos voor het laatste. De voorimitatie vertoont overigens een gelijkenis met die in modo 2 van ‘Psalm 103’ [NVE 22], al is de situatie daar volkomen anders (zie vb. 52, p. 199). De figuraties waarvan verondersteld kan worden dat zij in een later stadium zijn toegevoegd, zijn in voorbeeld 100 met vierkante haakjes gemarkeerd.

Een laatste aanwijzing dat ‘Psalm 150’ al jaren op de plank lag toen het werk in 1649 voor het eerst werd gedrukt, is gelegen in het feit dat het thema eindigt met een longa. Zoals reeds gedemonstreerd, kan de toepassing van deze notenwaarde met de vroegste psalmvariatiereeksen uit 1644 in verband worden gebracht.

5.11. Vierde balans

In 1649 zagen twee psalmvariatiereeksen het licht. De nieuwe versie van ‘Psalm 118’ [NVE 4] moet echter al enkele jaren klaar hebben gelegen, stilistische kenmerken en een gehoorzaamheid aan type I verraden dat het werk is ontstaan voordat Van Eyck een begin heeft gemaakt aan de psalmvariaties van *Der Fluyten Lust-hof II*. De oude en nieuwe versie van ‘Psalm 118’ bieden een ideale mogelijkheid tot vergelijking. De overeenkomsten laten zien dat Van Eyck de oude versie van figuratie op figuratie heeft gecontroleerd, teneinde slechts te veranderen wat hem niet is bevallen. De verschillen tonen dat Van Eyck een harmonisch georiënteerde schrijfwijze heeft



vervangen door een meer lineaire. Dit bevestigt de hypothese dat hij bij het componeren van zijn psalmvariaties voor blokfluit aanvankelijk de carillonpraktijk als uitgangspunt heeft genomen, en vervolgens steeds ‘blokfluitistischer’ te werk is gegaan.

In ‘Psalm 150’ is de stijl te herkennen van een Jacob van Eyck die nog volop zoekende is. Het werk moet al enkele jaren op de plank hebben gelegen. Dit zou kunnen betekenen dat de componist bij voorbaat van plan is geweest de uitgave van zijn oeuvre met deze lofpsalm te laten besluiten.

Van de variatiereeksen die beantwoorden aan type III, is ‘Psalm 150’ een sleutelwerk: het laat immers zien dat de rusten tussen de frasen als intentioneel moeten worden aangemerkt. Dit neemt niet weg dat ze vermoedelijk later zijn toegevoegd, net als de rusten in ‘Psalm 101’ en ‘Psalm 134’.

De knellende vraag blijft overeind waarom Van Eyck ertoe is overgegaan rusten toe te voegen, aanvankelijk alleen in de thema’s (type II), later ook in de variaties (type III). Het respecteren van de rusten kan voor hem geen zaak van grote betekenis zijn geweest. Anders valt niet te verklaren waarom hij in 1649 een nieuwe versie van ‘Psalm 118’ publiceerde die opnieuw aan type I gehoorzaamde. Ook de psalmvariaties uit *Euterpe* zijn in de tweede druk niet aangepast, terwijl dit een zeer eenvoudige handeling was geweest. Gezien de achteloosheid is een stimulus van buitenaf de meest plausibele verklaring.

Een interessante bijkomstigheid is de gesignaleerde terugkeer naar soberheid die zich aftekent in *Der Fluyten Lust-hof II*. Deze ontwikkeling loopt min of meer parallel met de ontwikkeling van type II (wat in de praktijk neerkomt op type I) naar type III. Die omslag naar soberheid lijkt zich zelfs binnen één variatiewerk te manifesteren: ‘Psalm 113’ [NVE 109], waar modo 2 ritmisch nog rijk geschakeerd is terwijl modo 3 en 4 een schoolse aanpak laten zien die aan de vroegste psalmvariaties herinnert.

Ook hier kan een stimulus van buitenaf worden vermoed. Anders is moeilijk te verklaren waarom Van Eyck op volgende bladzijden zelfs teruggrijpt naar oud ‘carillonesk’ werk, gevat in een stijl waarvan te reconstrueren valt dat hij daar al in een vroeger stadium vanaf wilde.

Ik vermoed dat Van Eyck tijdens de totstandkoming van *Der Fluyten Lust-hof II* raadgevingen heeft ontvangen, die het volgende behelsden:

1. Respecteer de psalmrusten;
2. Hoed u voor al te grote frivoliteiten.

Ten aanzien van punt 2 lijken de raadgeving te zijn gekomen kort na het maken van ‘Psalm 119’ [NVE 105], misschien zelfs tijdens het componeren/dicteren van ‘Psalm 133’. De overgang van type II naar type III houdt hiermee echter geen gelijke tred. Het lijkt erop dat Van Eyck wat het negeren van de rusten betreft nog op de oude voet is doorgegaan, en pas in een later stadium de (geleidelijke) omslag heeft gemaakt.

Overigens had Van Eyck in 1646 ook in de *variaties* van ‘Psalm 1’, ‘Psalm 9’, ‘Psalm 119’, ‘Psalm 133’ en ‘Psalm 15’ eenvoudig rusten kunnen opnemen, zoals hij zou doen in ‘Psalm 101’, ‘Psalm 134’ en ‘Psalm 150’. Verdere aanpassingen waren onnodig geweest, omdat in geen van deze vijf werken frasen door figuratie aan elkaar vastgeklonken zijn. Ook dit wekt de indruk dat de nieuwe koers niet uit een dringende innerlijke overtuiging is voortgekomen. Gemakzucht lijkt de belangrijkste drijfveer te zijn geweest.³⁷ Slechts op drie plaatsen was wel een aanpassing noodzakelijk geweest:

³⁷ Niet geheel uitgesloten mag worden dat het voor *Der Fluyten Lust-hof II* bestemde repertoire in verschillende porties naar Paulus Matthijsz is gestuurd, en dat werken al waren gezet toen de laatste arriveerden. In dat geval zou de componist de drukker kunnen hebben verzocht alleen de thema’s van rusten te voorzien, met het besef dat aanpassing van de variaties te veel inspanning zou vergen. Toch is



twee keer in ‘Psalm 33’ (modo 2 , m. 40; modo 3, m. 40), één keer in ‘Psalm 116’ (modo 4, m. 15).

Een praktische vraag is tot op heden buiten beschouwing gebleven: wat moet een componist van eenstemmige muziek aanvagen met een hele maat rust? De oude psalmmelodieën hebben een *alla breve*-maat, maar wie hele noten breekt in zestien zestienden komt door tempobeperkingen vanzelf bij een vierkwartsmaat terecht. In zo’n omgeving leidt een hele maat rust gemakkelijk tot verbrokkeling, aangezien de frasen door een relatief lange stilte van elkaar zijn gescheiden.³⁸

Alles wijst derhalve op een prikkel van buitenaf. Iemand heeft Van Eyck tot een rechtschapenheid willen bewegen die bestond uit het strikt volgen van het psalmboek en het variëren in een sobere stijl. Het moet iemand zijn geweest aan wiens autoriteit Van Eyck zich weliswaar wilde onderwerpen, zij het niet uit volle overtuiging. De vraag is: wie kan deze persoon zijn geweest?

De gedachte gaat meteen uit naar Constantijn Huygens, de verre neef aan wie Van Eyck zijn *Lust-hof* opdroeg. De Utrechtse componist vroeg hem bij het versturen van *Euterpe* de werken op fouten te controleren. Er zijn geen aanwijzingen dat Huygens zich door dit verzoek aangesproken heeft gevoeld, veel fouten uit *Euterpe* zouden vijf jaar later in *Der Fluyten Lust-hof I* terugkeren. Maar Huygens zal Van Eyck toch zeker een bedankje hebben gestuurd voor het boekje en de opdracht.

Het lijkt allerminst gewaagd te veronderstellen dat de secretaris van de stadhouder een bovengemiddelde aandacht voor de psalmvariëaties heeft gehad, en zich eraan heeft gestoord. Huygens was zeer met de psalmen begaan, en met de naar zijn bevinding vreselijke manier waarop ze in de gereformeerde eredienst werden gezongen. Daarom had hij in 1641 zijn *Gebruyck of ongebruyck van ’t orgel inde kercken der Vereenighde Nederlanden* geschreven, een traktaat waarin hij orgelbegeleiding bepleitte. Tegelijk wilde hij afrekenen met de ‘weelde ende wellust’ van de buiten-liturgische orgelbespelingen.³⁹

Huygens’ woorden zijn een roep om soberheid en orde. Hij zette zich af tegen ‘alle konstighe dertelheden vanden Orgelist’ en achtte het ongepast ‘de aendachtighe Lofsangen diemen Gode toesinght, met ydele pronckerije van Stemme oft handen te verciereren’.⁴⁰ Hij roept de kerkvaders als getuigen te hulp, onder wie Augustinus: ‘Si sonum illic, non sensum libido audiendi desideret, improbatur; Soo de wellust der Ooren meer begeerlickheids heeft tot het geluyd, dan tot den Sinn, is de Kerck-musike verdoemelick’.⁴¹ Weliswaar heeft Huygens het hier over kerkmuziek, maar de woorden die hij wijdt aan het orgelspel en het variëren van psalmen buiten de eredienst zijn van eenzelfde strekking. Huygens schrijft spottend: ‘Oock is de Psalm ondertuschen lichtelick ten einde; naer dat syne dry of vier versen, in alle vaten van de konst vergoten, in allerhande swieren gebogen ende gebroken zijn gheweest’.⁴² Hij doet het af als ‘onkerckelic vermaeck’.⁴³

Huygens ziet wel een rol weggelegd voor het orgel ter begeleiding van het psalmgezag, vanwege ‘eene onlijdelicke onachtsaemheid [...] in ’t singen van die

dit een onwaarschijnlijke optie. Zou het thema van ‘Psalm 33’ aanvankelijk zonder rusten gezet zijn geweest, dan had dit op de tweede regel van folio 12a enkele noten en zes rusten gescheeld. De laatste twee noten van de melodie waren dan nooit samen op een derde regel terechtgekomen. Matthijsz had modo 2 dan aan de kantlijn kunnen laten beginnen.

³⁸ Zie 12.1.6.

³⁹ Huygens gebruikt deze woorden op p. 27 van zijn traktaat.

⁴⁰ Huygens 1641: 95, 97.

⁴¹ Huygens 1641: 105.

⁴² Huygens 1641: 14.

⁴³ Huygens 1641: 15.



Gebeden ende Lofsangen, die ons de heilige Dichters derselve met soo sorghvuldighen geregeltheit voorgestelt ende naghelaten hebben.⁴⁴ De auteur vervolgt:

Inder daed, het laet sich onder ons veeltijds aenhooren, als ofter meer ghehuylt oft geschreewt dan menschelick ghesonghen werde. Cantare non norunt, sed malè sonoros dant rugitus. Sy en konnen niet singhen, maer slaen een leelick brieschende geluyt. De Toonen luyden dwars onder een, als gevogelte van verscheiden becken. De maten strijden, als Putemmers, d'een dalende soo veel d'ander rijst.⁴⁵

Huygens achtte het orgel nodig om deze ongerijmdheden te voorkomen. Het machtige instrument zou de gemeentezang kunnen sturen en zorg kunnen dragen voor een 'eenparighe, middelmatighe, dat is, een' onverhaeste ende onvertraeghde maet; (waerin mede veeltijds groffelick werdt gefeilt) [...]'⁴⁶

Het moge duidelijk zijn dat ordentelijke gemeentezang slechts dan te realiseren is als ook de rusten tussen de regels worden gerespecteerd. Jacob van Eyck gaf het slechte voorbeeld door ze achterwege te laten. Dit zal Huygens een doorn in het oog zijn geweest. Aangezien hij niet gewend was een blad voor de mond te nemen, kan redelijkerwijs worden aangenomen dat hij Van Eyck heeft aangespoord zijn gewoonte te wijzigen.

Op 10 augustus 1644 stuurde Van Eyck het opdrachtexemplaar van *Euterpe* aan Huygens. We hebben gezien dat Van Eyck pas ná het verschijnen van dit eerste deel is begonnen met de voorbereidingen van *Der Fluyten Lust-hof II*, althans voor zover het de psalmvariaties betrof. Dit tweede deel verscheen begin april 1646. De kans bestaat derhalve dat Huygens' reactie is gekomen op een moment dat de voorbereidingen voor het tweede deel in volle gang waren.

5.12. De beiaardkunst als vertrekpunt

Jacob van Eyck is in dit hoofdstuk op de voet gevolgd bij zijn zoektocht naar een muzikaal bevredigende manier om psalmvariaties voor blokfluit te componeren. Uit de ontwikkeling die hij heeft doorgemaakt, valt te concluderen dat deze werken niet tot zijn gevestigde blokfluitrepertoire hebben behoord. Dit is ook wel logisch. Voor de beiaardier Van Eyck behoorde het spelen van psalmen tot de van hogerhand opgelegde verplichtingen. Zou hij zich als onbezoldigd blokfluitist, 's avonds op het Utrechtse Janskerkhof in vrijheid de wandelende luiden vermakend, niet liever hebben laten verleiden tot het spelen van vrolijke liedjes? Die boden hemzelf meer houvast bij het variëren, en het publiek zonder twijfel meer vertier. Uit een opmerking van Constantijn Huygens blijkt dat ook menige organist een voorkeur toonde voor andere melodieën dan de psalmen: 'Ende, soo het den Orgelist niet ghelegen en komt eenen tweeden [psalm] op te heffen, soo volghen wederom van syne droomen daerop; ten besten geduydt: anders, Madrigalen, soomense noemt, van allerhanden slagh, naerse de Boecken uyt gheven.'⁴⁷ De conclusie is duidelijk: '[...] sien wy niet watter op volghet? tegens eenen Psalm thien Madrigalen, en lichter deunen, in geen' Kercke

⁴⁴ Huygens 1641: 114.

⁴⁵ Huygens 1641: 114-115.

⁴⁶ Huygens 1641: 121.

⁴⁷ Huygens 1641: 14.



sonder aenstoot te noemen.⁴⁸ Overigens schitteren in het blokfluitwerk van ‘de anderen’ psalmvariaties door afwezigheid.

Er zijn verschillende redenen te bedenken waarom Van Eyck vond dat zijn *Lust-hof* psalmvariaties moest bevatten. Godvrucht kan een motief zijn geweest, maar maatschappelijke wenselijkheid evengoed. In het streng calvinistische Utrecht, waar de theoloog Gisbertus Voetius een fundamentalistisch gezag uitoefende, zal het geen kwaad hebben gekund.⁴⁹ Op deze manier kon een musicus elke twijfel uitsluiten omtrent zijn religieuze geaardheid. Bovendien konden de psalmen een tegenwicht vormen voor de frivoliteiten.

Er zijn dwingende aanwijzingen dat Van Eyck bij het ontwikkelen van psalmvariaties voor blokfluit zijn beiaardpraktijk als vertrekpunt heeft genomen. Het blijkt primair uit de aanvankelijke gerichtheid op harmonie, die later plaatsmaakt voor een meer lineaire schrijfwijze. Een vergelijking tussen de oude en de nieuwe modo 3 van ‘Psalm 118’ [NVE 4*, NVE 4] bevestigt de theorie.

De grootste problemen ondervond Van Eyck bij het tot stand brengen van variaties waarin zestiende noten domineren. De hele en halve noten van het thema boden hem weinig houvast, het gevaar van doelloos passagewerk lag op de loer. Sommige van deze zestiendenvariaties voegde hij pas in een later stadium toe, zoals ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ en ‘Psalm 103’ laten zien: beide hebben een voorlaatste variatie met een verlengde slotmaat. ‘Psalm 15’, pas in 1646 verschenen maar aan te merken als een van de vroegste psalmvariatiereeksen, reikt slechts tot een modo 3 (achtsten). Klaarblijkelijk behoorden psalmvariaties met zestiende noten in de hoofdrol niet tot Van Eycks beiaardpraktijk, en waren ze exclusief voorbehouden aan de blokfluitist.

Niets wijst erop dat de psalmvariaties uit *Euterpe* (1644) zijn gedrukt in de volgorde waarin ze zijn ontstaan. Het ontbreken van een modo 2 in ‘Psalm 118’ [NVE 4*] wekt de suggestie dat het manuscript losbladig is geweest. Alleen zo kon een hele variatie zoekraken. Waarschijnlijk is Van Eyck door schade en schande wijs geworden. Op basis van stilistische ontwikkelingen kan worden vastgesteld dat de eerste vier psalmvariatiereeksen van *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) wél gedrukt zijn in de volgorde van ontstaan. Dit geeft voeding aan het vermoeden dat de blinde jonker gebruik is gaan maken van vaste cahiers of van een boekwerk. Het suggereert ook dat deze werken ‘instant’ zijn gecomponeerd, tijdens het proces van dicteren.

In het volgende hoofdstuk zal het schakelprincipe aan de orde komen als een teken van herhaalbaarheid en gevestigd repertoire.⁵⁰ Kleine verschillen tussen ‘identieke’ frasen uit aan elkaar grenzende variaties verraden dat Van Eyck deze frasen tweemaal dicteerde. In de psalmvariaties hanteerde Van Eyck de schakelmethode eveneens: ‘Psalm 68’ [NVE 19], ‘Psalm 150’ [88] en ‘Psalm 33’ [98]. Kleine verschillen tussen frasen die strikt genomen identiek zouden moeten zijn, doen zich hier echter niet voor. Het schakelprincipe hoeft niet per definitie op gevestigd repertoire te wijzen: Van Eyck kan zijn helpende hand hebben gevraagd figuraties uit een vorige variatie over te nemen. Het gemak van schakeling diende in zo’n geval de mens. Dit gemak kan als een van de verklaringen worden aangevoerd waarom Van Eyck er in zijn psalmvariaties op een grote schaal gebruik van heeft gemaakt. Het blokfluitistisch figureren van de psalmmelodieën zal hem al moeite genoeg hebben gekost.

⁴⁸ Huygens 1641: 34. Van Baak Griffioen merkt op dat in *Der Fluyten Lust-hof* de verhoudingen ongeveer gelijk liggen. Van Baak Griffioen 1991: 276-277 (noot 209).

⁴⁹ Zie ook 2.5.

⁵⁰ 6.1.



5.13. Beiaardmanieren

Uit de analyse van de psalmvariaties is een relatie naar voren gekomen tussen Van Eycks beiaardpraktijk en zijn blokfluitwerken. Dit nodigt uit te onderzoeken waar in *Der Fluyten Lust-hof* de invloeden ophouden en waar eventueel ‘echte’ carillonmuziek begint, binnen én buiten het domein van de psalmen. De vraagstelling is des te interessanter omdat geen klokkenrepertoire uit Van Eycks tijd bewaard is gebleven, terwijl de kans dat zulk repertoire ooit nog ergens opduikt zeer gering is. Beiaardiers in de Republiek improviseerden, zoals ook organisten dit deden.

De vroegste voorbeelden van carillonmuziek zijn zogenaamde versteekboeken, waarin muziek voor het automatische speelwerk is genoteerd.⁵¹ Het componeren hiervan kon thuis bij de haard geschieden, waarna de muziek met toonstiften op de trommel werd vastgezet. Aan dit componeren werden hoge eisen gesteld. Dit is begrijpelijk, omdat het resultaat elk uur te horen was, vaak weken of zelfs maanden achtereen. In Leiden kreeg de beiaardier Jan Pietersz van Reynsburch lessen van Cornelis Schuyt in het ‘componeren van eenige musyck stucken om opte clocken te stellen.’⁵² In Delft moest elke drie of vier weken een ‘divers liedeken of Psalm van David’ worden gestoken op het hele en halve uur, ‘naar de kunst van de muziek in twee of drie partijen.’⁵³ Het moge duidelijk zijn dat een speelautomaat andere mogelijkheden biedt dan het handspel. Versteekboeken mogen derhalve niet zomaar als specimina van een hand- en voetmatige speelpraktijk worden geïnterpreteerd. De vroegste voorbeelden van idiomatisch carillonrepertoire, althans als zodanig gepresenteerd, stammen uit de achttiende eeuw. Het zijn de preludia van Matthias Vanden Gheyn (1721-1785).⁵⁴

Op basis van *Der Fluyten Lust-hof* kan mogelijk de idiosyncrasie van Van Eycks beiaardpraktijk worden getraceerd. Alvorens op nader onderzoek uit te gaan, geven we eerst een overzicht van de belangrijkste typen figuraties waarvan kan worden verondersteld dat zij tot deze praktijk hebben behoord. Let wel: het betreft figuraties die ook in zijn blokfluitpraktijk een rol hebben gespeeld, anders zouden we er immers geen weet van hebben. Het is de *constellatie* – het complete samenstel van figuraties – die maakt of een variatie op het carillon wijst of niet. Een gerichtheid op harmonie en dialoog is de cruciale factor.

De bijbehorende figuren kunnen in verschillende categorieën worden onderverdeeld: harmonische brekingen (enkel- en meervoudig), harmonisch-melodische brekingen, dialogen en ‘h’-figuren. De volgende muziekvoorbeelden zijn bij voorkeur ontleend aan de psalmvariaties die door kwartnoten en achtste noten worden gedomineerd (modo 2 en 3) en tevens tot de vroegste psalmvariaties uit de *Lust-hof* kunnen worden gerekend: ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ [NVE 6], ‘Psalm 68’ [NVE 19], ‘Psalm 15’ [NVE 126] en ‘Psalm 134’ [NVE 148].

In het geval van enkelvoudige harmonische brekingen wordt de hoofdnoot in tweeën gebroken, waarbij de twee noten consonant zijn. Vanzelfsprekend treden deze brekingen het meest op in modo’s 2, wanneer halve noten worden gebroken in twee kwarten, of als een hele noot wordt gebroken in twee halve noten. De beginmaten van modo 2 uit ‘Psalm 15’ [NVE 126] kunnen als voorbeeld dienen. (vb. 101)

⁵¹ Het vroegste versteekboek is dat van Théodore de Sany uit Brussel, *Lof onser uurwerckx in Dienende tot den vorschlag en hora in Ste Nicolaes* uit 1648.

⁵² Zie 6.1.

⁵³ Meilink-Hoedemaker 1985: 62.

⁵⁴ Rombouts 2001a en Rombouts 2001b.

VOORBEELD 101 'Psalm 15'

Thema



Modo 2

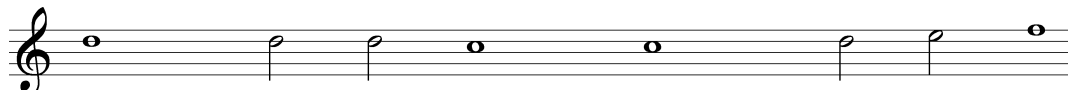


Hoewel enkelvoudige harmonische brekingen meestal met dalende sprongen gepaard gaan, behoren stijgende sprongen ook tot de mogelijkheden, zoals modo 2 (mm. 4-5) van 'Psalm 134' [NVE 148] demonstreert (zie vb. 94, p. 240). In de maten 3 en 10 van deze variatie worden hoofdnoten zelfs gebroken in noten van dezelfde toonhoogte, wat wel de meest elementaire manier van figureren is.

De meervoudige harmonische breking betreft overwegend de gebroken drieklank, in allerhande verschijningsvormen. In een modo 2 kan deze wijze van figureren worden toegepast op hele noten. In een modo 3 reserveert Van Eyck deze wijze van breken hoofdzakelijk voor plaatsen waar het thema halve noten te zien geeft. Een enkele keer wordt ook een hele noot gebroken in achtsten die gezamenlijk een drieklank vormen, zoals in modo 3 van 'Psalm 15' [NVE 126], de maten 15 en 17. (vb. 102)

VOORBEELD 102 'Psalm 15'

Thema



Modo 2



Modo 3

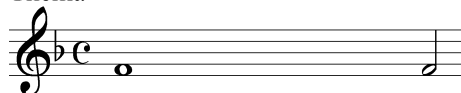


Het prototype van een gecombineerd harmonisch-melodische breking is een figuratie waarin een harmonisch sprong wordt gevolgd door een melodische opvulling in tegengestelde richting. Het toonladderscheppen is er een voorbeeld van. Op deze plaats moet worden gewezen op een specifieke breking die in vroege psalmvariaties herhaaldelijk voorkomt (modo 3), maar in de latere psalmvariaties en buiten het domein van de psalmen vrijwel afwezig is in het oeuvre van Van Eyck. Het betreft een zaagtandvormige figuratie die ontstaat door een sprong naar de onderkwart of onderterts (afhankelijk van de themanoot die volgt), die vervolgens in omgekeerde richting wordt opgevuld, waarbij een stijgend motief van drie achtste noten twee keer

klinkt.⁵⁵ Dit kan worden geïllustreerd aan de hand van ‘Psalm 68’ [NVE 19], modo 3. (vb. 103; vgl. modo 2) Er bestaat ook een meer harmonisch georiënteerde variant van, die naar de *onderkwint* springt waarna de stijgende motieven op van elkaar afwijkende manieren worden gerealiseerd. Deze variant treedt onder meer op in ‘Psalm 15’, modo 3, de maten 14 en 16. (vb. 102)

VOORBEELD 103 ‘Psalm 68’

Thema



Modo 2



Modo 3



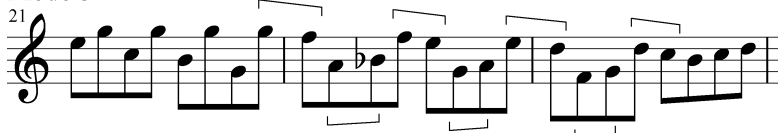
Dialogfiguren vormen een samenspraak van motieven die zich doorgaans in verschillende registers bevinden en veelal uit twee of vier noten van gelijke lengte zijn opgebouwd. Een voorbeeld van korte motieven geeft ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’, modo 3, de maten 22-23. (vb. 104) Puur vanuit de hoofdnoten beschouwd zouden de figuraties als gecombineerd harmonisch-melodisch moeten worden aangemerkt. De dialoogwerking ontstaat hier door aanhechting. Men zou kunnen stellen dat de overgangen tussen de hoofdnoten een pendant hebben gekregen in tegengestelde richting: waar de melodie dalende secunden laat zien, vertonen de lage motieven telkens een stijgende secunde.

VOORBEELD 104 ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’

Thema



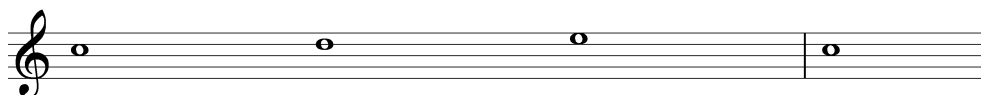
Modo 3



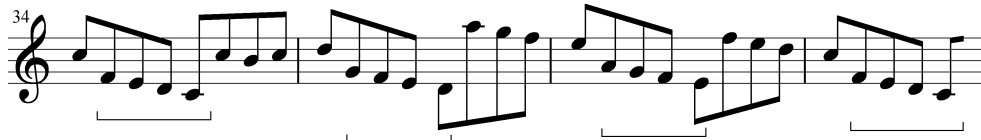
Wanneer de dialoogmotieven uit vier noten van gelijke lengte bestaan, spelen de overgangen tussen de hoofdnoten ook een rol, maar afgezien van de aanhechting manifesteert het dialoogpatroon zich overwegend op het terrein van één hoofdnoot. Als voorbeeld kan modo 3 van ‘Psalm 118’ [NVE 4, 4*] worden genomen, de maten 34 en volgende. (vb. 105) Vanaf de tweede helft van maat 35 gaat de motiefwerking gepaard met octaafcho’s.

VOORBEELD 105 ‘Psalm 118’ [NVE 4 en 4*]

Thema



Modo 3



De ‘h’-figuur is in het vorige hoofdstuk al aan de orde geweest als een clichématige wijze van breken.⁵⁶ Deze schaduwfiguur kent verschillende varianten. De dalende sprong is doorgaans een sext maar kan eveneens een ander consonant interval beslaan. Een enkele keer treedt een variant op die de intervallen geeft te zien van een dalend octaaf, stijgende kwart en dalende secunde. Het is in opzet de klassieke ‘h’-figuur, met de tweede noot een terts verlaagd. In modo 3 van ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ [NVE 6] komt deze figuratie twee keer achter elkaar voor (m. 2), gevolgd door een echte ‘h’-figuur. (vb. 106) Modo 2 begint met een andere afgeleide: dalende sext, stijgende kwart en dalende secunde. Zo kende het principe allerhande mogelijkheden tot variëren.

VOORBEELD 106 ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’, modo 3



Dat slechts een geringe ingreep nodig is om de traditionele ‘h’-figuur te veranderen in een dialoogpatroon zoals weergegeven in voorbeeld 104, laat een vergelijking zien tussen de maten 13-14 van de modo’s 3 en 4 uit ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2]. (vb.107)

⁵⁶ 4.6.10.

VOORBEELD 107 'Onse Vader in Hemelryck'



Nu de meest karakteristieke beiaardmanieren in kaart zijn gebracht, is het tijd om op zoek te gaan naar een antwoord op de vraag in hoeverre psalmvariaties uit *Der Fluyten Lust-hof* als beiaardmuziek kunnen worden aangemerkt.

5.14. De vroegste psalmvariaties: beiaardmanieren of beiaardmuziek?

Door de vroegste psalmvariaties ontstaat een beeld van de manier waarop Van Eyck de klokken heeft bediend. Dat invloeden van de beiaardpraktijk in *Der Fluyten Lust-hof* doorklinken, kan nauwelijks verwondering wekken. Maar waar liggen de grenzen? Bestaan er werken waarin de beiaardmanieren zo sterk zijn vertegenwoordigd, dat beiaardmuziek mag worden vermoed? Kunnen beiaardmuziek en blokfluitmuziek in aanleg identiek zijn geweest?

De vele consonante intervallen en gebroken drieklanken in de vroegste psalmvariaties suggereren dat Van Eyck op de klokken samenklanken bereikte door tonen *na elkaar* aan te slaan. Een lineair principe derhalve, dat vanzelf in een lichte vorm van meerstemmigheid uitmondde door het uitklinken van de klokken.⁵⁷ Fischer verwees in 1738 naar deze eigenschap toen hij stelde dat de klokken 'bromen soo lang als se kunnen.'⁵⁸ Dit effect moet overigens wel worden gerelativeerd. Het carillon is een staccato-instrument, het moment van aanslaan is het belangrijkste dat men waarneemt. De mate waarin het uitklinken wordt ervaren, is mede afhankelijk van de hoogte waarop de klokken hangen, hun grootte, en van de richting en snelheid waarmee de wind waait.

Het behoeft geen betoog dat het lineaire principe eigen is aan de blokfluit, maar zonder het doorklinken blijft het resultaat eenstemmig. Dit is het wezenlijke verschil. Dat Van Eycks drieklankfiguren in de vroege psalmvariaties op doorklinken zijn gebaseerd, suggereert een eerder genoemd voorbeeld uit 'Psalm 118' [NVE 4* en 4], waar de noten c" van maat 3 in de variaties niet altijd op hun plaats staan (zie vb. 69, p. 214). In de omgeving is de bewuste toonhoogte echter dominant aanwezig.

Het is belangrijk te beseffen dat carillons in Van Eycks tijd veelal een omvang hadden van twee octaven te beginnen op een C, net als de blokfluit. Dit is een overeenkomst die een parallelle praktijk zal hebben bevorderd. Het carillon van de Dom bezat na

⁵⁷ Het is interessant om te zien hoe de preludia van de Leuvense beiaardier Matthias Vanden Gheyn (1721-1785), die voorheen als de vroegste voorbeelden van idiomatisch carillonrepertoire werden aangemerkt, nog goeddeels op dit principe zijn gebaseerd. De 'toccata-stijl' heeft Vanden Gheyn de bijnaam 'Bach van het carillon' opgeleverd. Zie Rombouts 2001a en 2001b; Vanden Gheyn, *Preludia voor beiaard*.

⁵⁸ Zie 5.15.



verschillende door Van Eyck gerealiseerde uitbreidingen 20 of 21 klokken, vermoedelijk twee octaven met enkele ‘halve tonen’ (zoals bes en fis).⁵⁹ De ton van het automatische speelwerk had achttien rijen gaten.⁶⁰ Van Eyck kwalificeerde het speelwerk overigens als ‘ondeuchdelyck ende defectueus ten aensien het selve niet speelen en can alle salmen [psalmen] ende musyckstukken.’⁶¹

Toen de Hemony’s in 1652 een nieuw carillon inrichtten op de toren van de Jacobikerk, had dit 25 klokken, vermoedelijk ruim twee octaven chromatisch (met gebruikelijke weglating van de lage cis en es).⁶² De Hemony-beiaard waarmee in 1657 de Nicolaikerk werd verrijkt, bestond uit 23 klokken van c" tot c"', chromatisch maar zonder cis" en es".⁶³

Een aparte baslijn zal in Van Eycks variatiepraktijk op het carillon misbaar zijn geweest, gezien de fixatie op ‘lineaire harmonie’. In voorkomende gevallen zal zo’n bas zelfs tot de onmogelijkheden hebben behoord. Voorbeeld 92 (p. 238) heeft aan de hand van ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ en ‘Psalm 15’ een manier laten zien voor het breken van hele noten e" en d". De sprongen bestrijken hier een groot gebied, van hoog tot laag. Op een instrument met twee octaven laat dit vrijwel geen ruimte aan een toegevoegde bas.

Van Eyck speelde echter ook met de voeten. Dit deed hij al in Heusden. Het bestek voor een nieuwe speelstoel vermeldde in 1619 behalve veertien toetsen voor de handen: ‘Onder sullen wesen ses pidaellen om metten voet te speelen.’⁶⁴ Het nieuwe klavier dat Van Eyck in 1625 voor de Dom liet vervaardigen, had eveneens pedalen, getuige de kosten voor ‘seven ijserkens aen de treders’.⁶⁵ In de zeventiende eeuw waren zulke pedalen ‘aangehangen’: de klokken waarmee zij verbonden waren, konden ook met de hand worden bespeeld.⁶⁶ Als Van Eyck niet meerdere klokken tegelijk aansloeg, welke reden zou er dan zijn geweest voor de aanwezigheid van pedalen? Twee handen hadden dan volstaan. De aanwezigheden van pedalen lijkt wel degelijk de gewenstheid van een basfunctie te impliceren.

Nu hoeft het ene het andere niet uit te sluiten. Tot nu toe heeft de beschrijving van de beiaardmanieren zich beperkt tot variaties. Maar Van Eyck speelde op zijn blokfluit ook het onversierde thema. Er is geen reden te bedenken waarom hij dit op het carillon achterwege zou hebben gelaten. Om een variatiewerk goed te kunnen volgen, moet de luisteraar eerst doordrongen zijn van het thema, in ongeornamenteerde gedaante. Dat Van Eyck hierbij de mogelijkheid van meerstemmigheid onbenut heeft gelaten, is onwaarschijnlijk. Vermoedelijk heeft hij bij het presenteren van het thema de melodie van een eenvoudige baslijn vergezeld laten gaan. Zodra hij ging variëren, bezigde hij een stijl waarin het gelijktijdig aanslaan van de klokken achterwege kon blijven.⁶⁷

⁵⁹ Van den Hul 1982: 122.

⁶⁰ Van den Hul 1982: 116.

⁶¹ Van den Hul 1982: 116.

⁶² Van den Hul 1982: 137.

⁶³ Van den Hul 1982: 111.

⁶⁴ Van den Hul 1982: 301.

⁶⁵ Van den Hul 1982: 120.

⁶⁶ Met dank aan dr André Lehr voor het verstrekken van deze informatie.

⁶⁷ In de beleving van tijdgenoten lijken de beiaardiersvoeten amper een rol te spelen. Toen Lodewijk Meijer in zijn rouwklacht uit 1657 Van Eycks virtuositeit op klokken en fluit roemde, noemde hij alleen de handen. Zie Appendix C.1.2. Ook Opperveldt liet de voeten buiten beschouwing: ‘Eyckje maeckt nu klock-geluydt / Spaert geen vingers, mont, noch fluyt.’ Lambertus Sanderus noemde in zijn rouwklacht het voetenwerk wel, hij schreef over ‘die brave vingeren en welgeleerde voeten.’ Appendix C.1.3.



Slechts in enkele gevallen is de gerichtheid op harmonie en dialoog zo sterk, dat psalmvariaties als verkapte carillonwerken kunnen worden geïdentificeerd. Het betreft hier de variaties waarvan kan worden verondersteld dat ze aan het begin hebben gestaan van Van Eycks zoektocht naar een psalmvariatiestijl voor blokfluit. Van de werken die in 1644 in *Euterpe* het licht zagen, komen modo 2 en 3 van ‘Psalm 140, ofte Geboden’ [NVE 6] in aanmerking. Alle andere psalmvariaties uit 1644 geven – weliswaar in verschillende gradaties – een verschuiving in de richting van blokfluitmelodiek te zien. Van de werken uit *Der Fluyten Lust-hof II* is ‘Psalm 15’ [NVE 126] een werk dat bij uitstek de carillonstijl weerspiegelt. Hier reikt het variëren niet verder dan tot modo 3, en geen enkele psalmcompositie heeft een modo 2 die zo sterk op harmonie is geënt. Wat ‘Psalm 140, ofte Geboden’ en ‘Psalm 15’ verder met elkaar verbindt, is het feit dat alle variaties met een longa eindigen, een notatiegewoonte die later geleidelijk verwaterd lijkt te zijn.

Een waarschuwing is op deze plaats noodzakelijk. Wanneer de genoemde psalmvariatiwerken zonder pardon als carilloncomposities worden bestempeld, zou dit in tegenspraak zijn met het idee dat beiaardiers improviseerden. Het is daarom veiliger te stellen dat Van Eyck het als beiaardier *mogelijk* op deze manier heeft gedaan. Het antwoord op de vraag in hoeverre Van Eycks variatiegewoonten ten aanzien van de psalmen ingesleten en daarmee gefixeerd zijn geraakt, moeten we schuldig blijven. Toch zijn er wel aanknopingspunten. De gesignaleerde overeenkomsten tussen ‘Psalm 140, ofte Geboden’ en ‘Psalm 15’ – namelijk in het breken van een hele noot e", gevolgd door een hele noot d" (vb. 92) – suggereren dat de beiaardier Van Eyck zich door een macht der gewoonte heeft laten leiden.

Met name ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ zal een prominente plaats in Van Eycks beiaardpraktijk hebben ingenomen. De melodie werd immers voor twee verschillende gezangen gebruikt, en de tien geboden behoorden op veel plaatsen tot het dagelijks brood. Elke zondag werden ze tijdens de eredienst gelezen of gezongen. De organist van Culemborg speelde ’s zondags op het orgel van de Barbarakerk of de tien geboden, of de geloofsbelijdenis.⁶⁸ Constantijn Huygens leerde als jong kind alle negen coupletten van de tien geboden van zijn moeder.⁶⁹ Van Eyck zal de melodie zo vaak op de klokken hebben gespeeld en gevarieerd, dat de kans groot is dat zijn improvisaties zijn ‘gestold’ tot vaste patronen en gewoonten.

5.15. Nadere verkenningen

De opgedane kennis nodigt uit met nieuwe ogen naar *Der Fluyten Lust-hof* te kijken, ook naar de werken die zich buiten het domein van de psalmen bevinden. Zijn er meer carillonvariaties te vinden, of blokfluitwerken waarvan kan worden vermoed dat de carillonpraktijk eraan ten grondslag heeft gelegen?

Diverse composities trekken de aandacht. Een intrigerend werk is ‘Onan of Tanneken’ [NVE 18], waar in modo 2, en in modo 3 nog sterker, de gerichtheid op harmonie en dialoog evident is. Ruth van Baak Griffioen heeft gewezen op een relatie tussen Van Eycks weergave van het thema en de versie die in 1642 verscheen in *Apollos soete lier* van Nicolas Vallet.⁷⁰ Van deze bundel voor viool en bas is alleen de baspartij in gedrukte vorm bewaard gebleven. Maar van ‘Onan of Tanneken’ is ook de vioolpartij

⁶⁸ Vente 1989: 293.

⁶⁹ Van Baak Griffioen 1991: 293 (noot 222).

⁷⁰ Van Baak Griffioen 1991: 232-235.

overgeleverd, in een manuscript dat in Oxford wordt bewaard. Van Baak Griffioen schrijft:

Compared with the songbook versions of ‘Tanneken’, Van Eyck’s melody has an extra opening measure (the first five notes; the text of the song begins on Van Eyck’s sixth note). The manuscript copy of Vallet’s ‘Tanneken’ makes it clear that these come from a two-measure continuo introduction to the melody [...] Van Eyck’s blindness probably accounts for his inclusion of what was undoubtedly the melodic accompaniment to the continuo as part of the actual tune. His tune fits Vallet’s bass so perfectly that it may well have been Vallet’s piece that he heard.⁷¹

Er blijkt echter een nog nauwere relatie te bestaan, die aan haar aandacht is ontsnapt: Van Eycks modo 2 is niet zozeer een variatie als wel een *transcriptie* van Vallets meerstemmige model, samengeperst tot eenstemmigheid. Het canonische verband tussen viool en bas (mm. 8-11) is in octaafecho’s veranderd. (vb. 108)

VOORBEELD 108 ‘Onan of Tanneken’

Van Eyck, modo 2



Vallet [getransponeerd, 4♯]

Op een soortgelijke manier zijn Van Eycks maten 26 en volgende tot stand gekomen. (vb. 109) Ook de tegenbeweging in maat 20 is rechtstreeks terug te voeren op Vallet. (vb. 110)

VOORBEELD 109 ‘Onan of Tanneken’

Van Eyck, modo 2



Vallet [getransponeerd, 4♯]

⁷¹ Van Baak Griffioen 1991: 233.



Tremoli van consonante intervallen behoren tot op de dag van vandaag tot het beiaardidoom. Klokken galmen wel na, maar het carillon is zoals gezegd in de eerste plaats een staccato-instrument. Door middel van *tremoli* kan de samenklank in stand worden gehouden.

Modo 3 is als verschijnsel zo interessant omdat hier de melodie én de bas in het figureren zijn verwerkt. Dit versterkt de hypothese dat de beiaardier Van Eyck lineair figureerde, zonder toegevoegde basnoten.

Modo 2 is moeilijker te duiden. Speelde Van Eyck de ‘variatie’ zo ook op de klokken, of nam hij Vallets meerstemmige versie bij wijze van thema en is dit de blokfluitvariant ervan? Een eenduidig antwoord op deze vraag is niet te geven.

Ook de twee versies van de ‘Eerste Carileen’ [NVE 63a en b] trekken de aandacht. De eerste verscheen in *Euterpe* (1644), vijf jaar later kwam er een volledig nieuwe versie voor in de plaats. De gedaante van het thema verschilt in tal van opzichten. De vroege versie is relatief dor. De eerste twee maten worden bijvoorbeeld volledig beheerst door de toon c". In de latere versie wordt de spankracht verhoogd doordat de tweede helft van de eerste maat een g' is geworden. Terwijl de eerste helft van maat 8 in 1644 nog een halve rust te zien geeft, is deze rust in 1649 tot een kwart gereduceerd. Ook dit geeft meer spanning. De variaties uit 1644 zijn eveneens dor. Er zit weinig richting in, de figuraties maken een doelloze indruk. De ‘Eerste Carileen’ uit 1649 kan in alle opzichten een verbetering worden genoemd.

Dat Van Eyck ontevreden is geweest met het stroeve variatiewerk uit 1644, is alleszins te begrijpen. De tweede versie is als een reactie op de eerste te beschouwen. De vervangende ‘Eerste Carileen’ bezit ongewone eigenschappen. Er zijn twee variaties, die beide worden gedomineerd door achtste noten. De versie uit 1644 kende ook twee variaties, maar dan volgens het reguliere patroon van breken, dus met een slotvariatie waarin zestiende noten de boventoon voerden. In de nieuwe versie is modo 2 overwegend vloeiend van karakter, terwijl modo 3 voornamelijk uit gebroken drieklanken en andere op harmonie georiënteerde figuren is opgebouwd en een vrijwel onafgebroken stroom van achtste noten laat zien. (vb. 112) Deze variatie wekt sterk de indruk een carillonwerk te zijn.

Van oorsprong is de ‘Eerste Carileen’ een Engelse melodie uit 1634, gecomponeerd door William Lawes.⁷² Nederlandse liedboeken geven vanaf 1643 een explosie van verwijzingen te zien. Alleen al in 1643 zijn er drie liedboeken – twee uit Haarlem, één uit Amsterdam – die samen zes liederen bevatten die op deze melodie kunnen worden gezongen.⁷³ Met name de zevende druk van het *Nieu dubbelt Haerlems lietboek ghenaeemt den laurier-krans, der amoureuzen* is interessant, omdat dit liedboek de volledige tekst geeft waaraan de melodie haar Nederlandse titel ontleende: ‘Carileen, ay! wilt u niet verschuylen’. De wijsaanduiding luidt hier overigens ‘Beladen’, wat betekent dat er een vroeger contrafact heeft bestaan. Nadere bijzonderheden hieromtrent ontbreken. Uit het feit dat in het liedboek geen muzieknoden worden gegeven, zou men kunnen afleiden dat de melodie al enige tijd circuleerde. Anderzijds verstrekt de zevende druk van *'t Amsteldams minne-beeckje* uit 1645 de melodie

⁷² Van Baak Griffioen 1991: 130-134. Zie ook 4.4.5.

⁷³ Her eerste deel van *Sparens vreughden-bron* (Haarlem, Michiel Segerman), het eerste deel van *d'Amsteldamsche minne-zuchjens* (Amsterdam, Gillis Joosten voor Aeltje Verwou) en de zevende druk van het *Nieu dubbelt Haerlems lietboek ghenaeemt den laurier-krans, der amoureuzen* (Haarlem, Vincent Casteleyn). Zie Van Baak Griffioen 1991: 133.

VOORBEELD 112 'Eerste Carileen' (1649)

Modo 3



wel.⁷⁴ Uit de vele contrafacten uit 1643 en volgende jaren valt af te leiden dat de melodie omstreeks die tijd buitengewoon populair is geworden in de Republiek.

Vermoedelijk wilde Van Eyck in 1644 bij deze mode aanhaken, maar verkeerde hij nog in onzekerheid over de melodische finesses. Ook zijn schuchtere figuraties zijn verre van uitgekristalliseerd. Het is bijna ondenkbaar dat Van Eyck ze aan de praktijk heeft getoetst, waarschijnlijk heeft hij ze tijdens het proces van dicteren bedacht. In de jaren erop volgend zal hij ook als beiaardier op de 'Eerste Carileen' zijn gaan variëren en op die manier zijn gedachten omtrent het thema hebben aangescherpt. Het lijkt er sterk op dat Van Eyck in 1648 bij de voorbereidingen van *Der Fluyten Lust-hof I*, geconfronteerd met het 'misbaksel' uit 1644, zijn toevlucht heeft genomen tot hetgeen hij als beiaardier gewoon was te doen, en vervolgens tussen het thema en zijn carillonvariatie nog een vloeiende blokfluitvariatie heeft toegevoegd.

Een soortgelijk procédé – een variatie op carillonmanier met tussengeschoven blokfluitvariatie – lijkt zich te manifesteren in 'Ach Moorderesse' [NVE 29]. Het thema is voorzien van drie variaties. De middelste, modo 3, voldoet aan alle kwalificaties van een carillonvariatie. Deze variatie blijkt op verschillende manieren een spel te zijn. Modo 2 is vloeiender van karakter en in die zin een onvervalste blokfluitvariatie. Maar Van Eyck lijkt het bezwaar te hebben ingezien van twee achtereenvolgende variaties waarin achtste noten overheersen. In modo 2 speelt hij een spel met punctering, mogelijk om deze eerste variatie een eigen karakter te geven ten opzichte van de volgende.

⁷⁴ Facsimile in Van Baak Griffioen 1988: 149.



Worden modo 2 en 3 met elkaar vergeleken, dan is van nevenschikking sprake: ze hebben qua figuraties weinig met elkaar uit te staan. Nu is het interessant om modo 3 naast modo 4 te leggen. De slotvariatie bevat weliswaar een aantal op harmonie gerichte figuraties, maar niet genoeg om haar als een ‘werk op de carillonmanier’ te mogen beschouwen. Er blijkt echter een directe relatie te bestaan met modo 3. Op verschillende plaatsen is sprake van cumulatieve werking, van melodische opvulling van harmonische patronen uit de vorige variatie. De beginmaten van beide variaties kunnen als illustratie dienen. (vb. 113) Men zou modo 4 een ‘blokfluitisering’ van modo 3 kunnen noemen. De relatie blijkt ook uit de maten 17, 18, 19 en 20, die beginnen met specifieke figuraties die in modo 3 en 4 identiek zijn.

VOORBEELD 113 ‘Ach Moorderesse’

a. Modo 3



b. Modo 4



a.





VOORBEELD 114 'Wal zalmen op den Avond doen'

Thema eerste reeks [NVE 51]



Thema tweede reeks [NVE 52]



In het vorige hoofdstuk zijn de achtergronden van dit lied al aan de orde gekomen.⁷⁷ Het werd ter afsluiting van de avond gezongen. Het antwoord op de vraag die in de titel besloten ligt, luidde immers iets in de trant van: 'Slapen zullen we gaan'. Dit maakt het aannemelijk dat Van Eyck een blokfluit- en een carillonversie heeft vervaardigd. Wanneer de beiaardier op zomeravonden op het Janskerkhof speelde, deed hij dit 'somwijlen' als blokfluitist. 'Wat zalmen op den Avond doen' zal door het publiek als signaal zijn herkend dat het laatste nummer was aangebroken. Speelde Van Eyck een avond slechts op het carillon, dan koos hij zijn carillonversie. Speelde hij ter afsluiting op de handfluit, dan nam hij de andere versie.

Modo 2 van de tweede reeks herbergt alle elementen van een carillonvariatie. In de eerste sectie worden de hoofdnoten van de melodie gebroken door middel van dalende sprongen, waarbij de lage noten steeds consonant zijn met hun bijbehorende hoofdnoot. (vb. 115a) Deze maten kunnen ook worden genoteerd op een klaviermatige manier, waarbij de hoofdnoten ongewijzigd blijven en de variatienoten 'napikken'. (vb. 115b; de f' van maat 2 behoort niet tot het thema en is daarom tussen haakjes geplaatst.) Maar er is nog iets wat opvalt. De variatienoten zijn zo gekozen dat ze niet alleen consoneren met de hoofdnoot ervoor, maar ook met die erna. (De overgang van maat 2 naar 3 (d'-e'') is hierop de enige uitzondering.) De variatie is derhalve ook op een andere manier te noteren, als een spel van schuivende kwartnoten. (vb. 115c) Men kan zich indenken dat hiermee een techniek wordt blootgelegd die Van Eyck als beiaardier heeft gebruikt. Klokken nemen hun eigen tijd

VOORBEELD 115 'Wat zalmen op den Avond doen', tweede reeks [NVE 52], modo 2, begin:

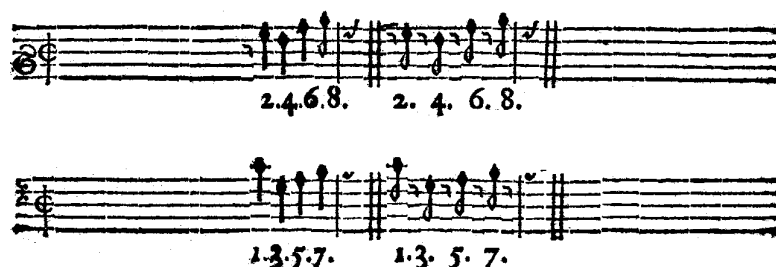
a. Van Eyck; b-c. dezelfde maten, maar dan op klaviermanieren genoteerd.

⁷⁷ 4.4.7.

om uit te klinken, en ze zijn door hun klankstructuur niet erg zuiver. Het zoeken naar optimale consonantie is daarom een voor de hand liggend streven.

In 1738 gaf de Utrechtse Dombeiaardier J.P.A. Fischer een notenvoorbeeld dat gelijkenis vertoont met de voorbeelden 115c en 115a:

VOORBEELD 116



The image shows two musical staves. The top staff has two measures of music with rhythmic markings '2.4.6.8.' and '2. 4. 6. 8.' below them. The bottom staff also has two measures with rhythmic markings '1.3.5.7.' and '1.3. 5. 7.' below them. The notation includes notes, stems, and bar lines.

Hierbij merkte hij op:

Dese twee Exempels syn ten opzigt van de klokken ende het versteeken van de Ton een ende 't selve, als ook voor 't gehoor; want de klokken geeven niet om de nooten, of se kort of lang in waerdy, en of se gebonden of *staccato* syn, maer bromen soo lang als se kunnen. Om dese rede is 't ook gelyk veel, of men bindingen, of dat men Pausen in de plaats set, genoeg dat men se by de Compositie verondersteld.⁷⁸

Ook de tweede sectie van Van Eycks modo 2 is op harmonie gericht, nu met behulp van gebroken drieklankfiguren. (vb. 117) In deze tweede sectie zijn de eerste twee maten en de volgende twee identiek. Van Eyck verbindt er verschillende akkoordfiguraties aan: in de maten 5 en 6 een dalende kwint, gevolgd door een stijgende drieklankbreking; in de maten 7 en 8 dalende sprongen, zoals in de eerste helft van modo 2. Beide manieren geven per halve maat een volledige drieklank. De maten 7-8 zijn een intensivering van 5-6, doordat de achtsten in de maten 7-8 groepjes van twee noten vormen en in 5-6 groepjes van vier. In maat 9 ten slotte is van een combinatie sprake: de eerste helft is gefigureerd zoals in de maten 5-6, de tweede helft zoals in 7-8.

VOORBEELD 117 'Wat zalmen op den Avond doen', tweede reeks [NVE 52]



The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Thema' and has a treble clef with a '5' above it. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is labeled 'Modo 2' and also has a treble clef with a '5' above it. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

⁷⁸ Fischer 1738: 54-55.



In de eerste helft van maat 6 worden de e" en c" van het thema gebroken tot een a-klein-akkoord, in maat 9 tot C-groot. Zulke harmonische verschillen treden veel op. De ene keer lijkt Van Eyck het melodische en sequensmatige te laten prevaleren (grondliggingen), de andere keer het harmonische. De ambivalentie komt in volgende variaties op 'Wat zalmen op den Avond doen' eveneens tot uitdrukking.

Ook modo 3 is typisch een variatie op carillonmanier. De eerste twee maten geven drie keer een figuur te zien die we eerder in dit hoofdstuk als een afgeleide van de 'h'-figuur hebben geduid. Incidenteel komen zestiende noten voor, als onderdeel van kleine dialoogmotieven, en in de tweede helft van maat 9 als harmonische brekingen. De doorgecomponeerde variatie die 'modo 4 en 5' heet, lijkt op het eerste gezicht een twijfelgeval. Op het carilloneske karakter valt weinig af te dingen. Dialogen, gebroken drieklanken, de 'h'-figuur en toonladderscheppen vormen de basisingrediënten. Maar een carillonvariatie die door zestiende noten wordt gedomineerd, lijkt in tegenspraak met de eerder gedane vaststelling dat de beiaardier Van Eyck bij het variëren op de psalmen doorgaans niet verder ging dan tot achtste noten. Echter, hoe bindend is deze stelregel? Het hangt uiteraard mede af van het tempo. 'Wat zalmen op den Avond doen' is een allemande, een dans met een rustige tred. Ook het feit dat een modo 6 volgt 'met Twee-en-dertigh noten in een maet' is een aanwijzing voor een betrekkelijk rustig basistempo. Vanuit die optiek beschouwd valt niet uit te sluiten dat deze variatie met zestiende noten tot de mogelijkheden van het carillon heeft behoord.⁷⁹

Modo 6 is op grond van de voortrazende tweeëndertigste noten, hoofdzakelijk met secunde-afstanden, zonder enige twijfel exclusief een blokfluitvariatie. Dan volgen nog drie variaties in ternaire maatsoort. In modo 7 vertonen beide secties in eerste instantie vloeiende melodiek, bij de tweede verschijning gebroken drieklanken. Mogelijk heeft de beiaardier het vloeiende van een baslijn voorzien, als ware het een nieuw thema, en heeft hij de gebroken drieklanken voor zich laten spreken.

Modo 8 is met zijn lineair dalende en stijgende motieven eerder een blokfluitvariatie dan een carillonwerk, maar modo 9 kan met zijn akkoordbrekingen weer als een variatie op carillonmanier worden gekarakteriseerd. (vb. 118)

VOORBEELD 118 'Wat zalmen op den Avond doen', tweede reeks [NVE 52]

Modo 9

⁷⁹ Omtrent het tempo van 'Wat zalmen op den Avond doen', zie 12.1.5.3.



Men kan zich overigens afvragen hoe deze variatie in metrisch opzicht gespeeld dient te worden. Het is verlokkelijk de eerste sectie als een 6/8 maat te interpreteren. In de tweede sectie kan vervolgens gedurende vier maten worden overgeschakeld naar 3/4 (mm. 9-12), dan weer vier maten naar 6/8 (mm. 13-16). Maat 17 kan vervolgens weer als 3/4 worden gespeeld, maat 18 als 3/4 of 6/8. Zo ontstaat een swingend effect, alsof ‘America’ uit de *West Side Story* van Leonard Bernstein een zeventiende-eeuwse voorganger heeft gehad. In de eerste druk, *Euterpe* (1644), is telkens na de tweede achtste een ‘witje’ geplaatst, wat in de richting van 3/4 wijst. Het betreft hier echter een gewoonte van de notenzetter, klaarblijkelijk bedoeld om het notenbeeld overzichtelijker te maken. In de tweede druk uit 1649 zijn deze ‘witjes’ verdwenen. Muzikale conclusies mogen hieraan niet worden verbonden.

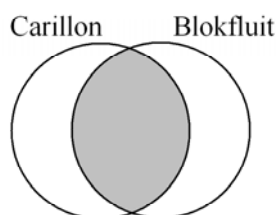
De variatiereksen op ‘Wal zalmen op den Avond doen’ zijn belangrijke instrumenten om de gedachten te scherpen omtrent de relatie tussen Van Eycks praktijken als beiaardier respectievelijk als blokfluitist. De vergelijking laat zien dat het geen gescheiden werelden hoefden te zijn, het waren ook gedeelde werelden.⁸⁰ De eerste reeks kan als een echt blokfluitwerk worden geïnterpreteerd, ongeschikt in Van Eycks carillonpraktijk. De tweede reeks lijkt juist in de carillonpraktijk een voedingsbodem te hebben, maar is hiermee nog niet zomaar een carillonwerk. Het werk werd immers gepubliceerd in een boek dat *Der Fluyten Lust-hof* heette, en werd door de componist dus geschikt gevonden voor de handfluit. Bovendien bevat de reeks ten minste één variatie (modo 6) die exclusief als blokfluitwerk kan worden aangemerkt.

Dit besef van gedeelde werelden is belangrijk. Zoals Van Eyck op de klokken varieerde, zo kon het op de blokfluit ook, zij het met een ander klinkend resultaat. Maar het omgekeerde gold niet. Vloeiende melodiek van voortsnellende noten was typisch iets voor de blokfluit, een instrument waarop Van Eyck klaarblijkelijk met meer vlugheid heeft kunnen spelen dan op de klokken. Anderzijds beschikt het carillon over mogelijkheden die de blokfluit niet bezit, en die daardoor onzichtbaar blijven in *Der Fluyten Lust-hof*: verschillende tonen kunnen gelijktijdig worden aangeslagen. Dit verschil zal zich met name hebben geopenbaard bij het spelen van onversierde thema’s. De relatie kan als volgt worden gevisualiseerd:

⁸⁰ Het is verleidelijk te speculeren over de vraag in hoeverre beiaardiers in Van Eycks omgeving dit hebben herkend, en er gebruik van hebben gemaakt. Interessant in dit verband is een reisverslag van de Britse wapenschilder Thomas Penson, die in september 1687 een bezoek bracht aan Utrecht. In zijn reisjournaal beschrijft Penson hoe hij met de toenmalige Dombeiaardier Carel van Valbeek de toren heeft beklommen:

In the morning Mr Vries attended me with great respect and kindly entertained me at his house, and afterwards went and showed me what was remarkable in this ancient city, particularly the Dom, which is a vast high tower or steeple [...] At the top of this tower is affixed a great iron barrel, about ten foot diameter, whose motion causes the chimes to go in pleasant tunes. Above that is a room where Mr [Carel van] Falkin [lees: Valbeek] (who is a very ingenious master of Music) played on the bells with his hands and feet as with the organ. He played several English and Dutch tunes by book for the space of an hour on purpose to oblige me (being a stranger).

Zou het gebruikte boek met Engelse en Nederlandse melodieën wellicht een exemplaar van *Der Fluyten Lust-hof* zijn geweest? Het reisjournaal, *Penson's Short Progress into Holland, Flanders and France, with Remarques*, is in manuscript overgeleverd in de National Library of Scotland, Edinburgh. Het citaat is overgenomen uit Van Strien 1998: 335-336.



Dat blokfluitvariatiereeksen incidenteel variaties bevatten die Van Eycks beiaardpraktijk weerspiegelen, is dus vanzelfsprekend.⁸¹ Ze boden hem een uitbreidingsmogelijkheid. Door het springerige en het vloeiende tegenover elkaar te stellen, kon hij twee variaties aan één notenwaarde wijden en toch afwisseling scheppen. De twee praktijken waren keerzijden van dezelfde medaille, alleen hadden beide instrumenten er nog eigen medailles naast hangen. Zo kon Van Eyck ook typisch blokfluitistische figuraties en gedeelde figuraties met elkaar verbinden binnen het bestek van één variatie. Modo 3 van ‘Pavane Lacryme’ [NVE 59] bevat bijvoorbeeld opmerkelijk veel carilloneske elementen, zonder dat het een carillonvariatie kan worden genoemd. Juist in de maten 23-25, waar men op basis van Dowlands origineel dialogen zou verwachten, ontbreken deze. Op harmonie en dialoog gerichte figuraties zijn overwegend te vinden in de eerste en derde sectie.

In dit verband moet ook ‘Questa dolce sirena’ [NVE 130] worden genoemd, een werk met een geschakelde opzet. Modo 2 is nog blokfluitistisch. In de laatste variatie echter, modo 3, geven de tweede verschijningen van de secties carillonfiguraties in achtste noten. Ook dit is een voorbeeld van verwevenheid.⁸²

Een verschil tussen beide instrumenten was ook, dat Van Eyck op de blokfluit alle chromatische tonen tot zijn beschikking had, terwijl dit voor de carillons die hij bespeelde (nog) niet gold. Het eerste chromatische carillon waarover Utrecht ging beschikken, werd pas enkele jaren na het verschijnen van *Der Fluyten Lust-hof* geïnstalleerd. In ‘Philis quam Philander tegen’ [NVE 39] oogt modo 2 als een carillonvariatie, maar het is sterk de vraag of Van Eyck de toon es" (m. 9, 13) op de hem ter beschikking staande klokken heeft kunnen uitvoeren.

Het is dus goed mogelijk dat Van Eyck op zijn blokfluit ‘carillonvariaties’ heeft gespeeld die op het echte carillon niet tot de mogelijkheden behoorden, door technische beperkingen van het instrument. In de variatie uit de tweede reeks op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52] die ‘modo 5 en 6’ heet, zijn zestiende noten op het carillon nog denkbaar gezien het behoudende basistempo. Maar in de tweede reeks op ‘Lanterlu’ [NVE 125] lijkt dit toch anders te liggen. Dit was bij uitstek een vrolijke melodie, en in deze uitgebreide variatiereeks lijkt Van Eyck alles uit de kast te spelen. Echt carillonesk wordt het figureren pas in de afsluitende modo 7, die door zestiende noten wordt bepaald. (vb. 119) Akkoordbrekingen maken de dienst uit, zelfs een *terts-tremolo* komt erin voor (m. 5). Of Van Eyck deze variatie op het carillon heeft kunnen

⁸¹ Markante voorbeelden zijn ‘Vande Lombart’ [NVE 32], modo 2; ‘Lus de mi alma’ [37], modo 2; ‘Engels Lied’ [38]: modo 2; ‘Philis qua Philander tegen’ [39], modo 2; ‘Stemme nova [I]’ [65], modo 3; ‘Prins Robberts Masco’ [79], modo 2 en 3; ‘Waeckt op Israël’ [80], modo 3; ‘Philis en son bel Atente’ [99], modo 3; ‘Postillon’ [101], modo 2; ‘Na dien u Godlyckheyt’ [102], modo 4; ‘Ballet de Grevelinge’ [131], modo 3 (en 2?).

⁸² Het is aardig te zien hoe Chris Bos in zijn carillonbewerking uit het *Utrechts beiaardboek* verschillende van deze carillonfiguraties onbegeleid heeft gelaten.

VOORBEELD 119 Tweede 'Lanterlu' [NVE 125]

Modo 7



realiseren, moet ernstig worden betwijfeld (nog afgezien van de vraag of hij over de fis', fis'' en cis'' beschikte). Eerder lijkt deze variatie op een beiaardiersdroom, waargemaakt door een blokfluitist.