

## 4

## Variatiekunst: Thema's, vormen en technieken

### 4.1. 'Konstigh en lieflyk gefigureert, met veel veranderingen'

Het was een eenvoudige variatiekunst waarvan Jacob van Eyck zich bediende, en 'de anderen' met hem. Het procédé werd simpel 'breken' genoemd. Een betere term is nauwelijks denkbaar. De noten van een thema werden in de variaties vervangen door groepjes noten van kleinere waarden, gebroken dus. Dit geschiedde door middel van omspeling. Wat in het thema bijvoorbeeld een kwartnoot is, kan in de variatie plaatsmaken voor twee achtsten, voor een achtste en twee zestienden, of voor vier zestienden. Reeds in de dertiende eeuw werd het principe plastisch als 'breken' omschreven, getuige de term 'fractio modi' ter aanduiding van het in kleinere waarden onderverdelen van de ritmische modus.<sup>1</sup>

Jacob van Eyck hanteerde het principe doorgaans volgens de meest elementaire formule, door in een reeksvorm telkens een stap verder te gaan met breken, met een toenemende virtuositeit als rechtstreeks gevolg. De eenvoud van deze variatiekunst schuilt dus in het conceptuele, en nadrukkelijk niet in de uitvoering.

'Gebroocken van J. Jacob van Eyck', staat in *Der Fluyten Lust-hof* boven menige pagina te lezen achter de titel van het thema. Joseph Butler spreekt in 1652 enkele keren van "t gebroken" als hij zijn variaties bedoelt.<sup>2</sup> De muziektheoreticus Joan Albert Ban hanteert in zijn *Zangh-bloemzel* (1642) de benaming 'talbrekinge'.<sup>3</sup>

In de terminologie van de titelpagina's van *Der Fluyten Lust-hof* zijn de thema's 'konstigh en lieflyk gefigureert, met veel veranderingen'. Daarbij kan figureren worden uitgelegd als het technische procédé, de omspeling door middel van 'figuren'.<sup>4</sup> De term figureren duidde op een onophoudelijk breken, wat onder meer

<sup>1</sup> Apel 1953: 235.

<sup>2</sup> Butler, *Stichtelycke rymen*, voorwoord ('Aen de Liefhebbers van Stichtelyck Rym, Gezangh, en Speel-konst').

<sup>3</sup> Ban 1642: *Onderrechtigh om dese zanghen wel te zinghen*, III. Talbrekinge.

<sup>4</sup> Figuren in deze betekenis mogen niet worden verward met muzikaal-retorische figuren.



blijkt uit het *Compendium musicae* van René Descartes, waar sprake is van ‘gezangen, die zeer gebroken, en, gelijk men zegt, gefigureert zijn’.<sup>5</sup>

Minder duidelijk is op het eerste gezicht wat de omschrijving ‘met veel veranderingen’ betekent. Verandering is de Nederlandse vertaling van ‘variatio’, zodat het gewettigd lijkt hierin de aanduiding van de afzonderlijke variaties te zien. Verandering kan echter ook op de omspelande figuren slaan. In het Duits waren beide betekenissen in de achttiende eeuw nog in gebruik. De eerste komen we bijvoorbeeld tegen bij Johann Sebastian Bach, wiens *Goldbergvariaties* (BWV 988) uit een ‘Aria mit 30 Veränderungen’ bestaan. Bachs tijdgenoot Johann Joachim Quantz gebruikte de term in de tweede betekenis toen hij in zijn methode voor dwarsfluit een hoofdstuk wijdde aan ‘den willkürlichen Veränderungen über den simplen Intervalle’.<sup>6</sup>

Ook in de zeventiende-eeuwse Republiek kwamen beide betekenissen voor. De titelpagina’s van Pieter Meyers *Konstigh speeltooneel*, een door Paulus Matthijsz uitgegeven collectie voor viool en bas, vermeldde dat de thema’s ‘meest alle met verscheyden veranderingen’ waren gesteld.<sup>7</sup> Meyer gaf ofwel alleen een ongefigureerd thema, ofwel een thema met geornamenteerde reprises, ofwel een thema gevolgd door één enkele variatie. Het suggereert dat met veranderingen de figuraties werden bedoeld, en niet hele variaties. Het bijvoeglijke ‘veel’ of ‘verscheyden’ duidde derhalve op het reservoir van omspelande figuren waarover de componist beschikte.

In *Der Fluyten Lust-hof* moet ‘verandering’ in de eerste plaats als ‘variatio’ worden uitgelegd. Dit blijkt onder meer uit de eerste druk van het tweede deel (1646), waar de meeste composities in de inhoudsopgave worden aangeduid door hun titel, gevolgd door het aantal ‘veranderingen’. Merkwaardig is wel dat het thema werd meegeteld. ‘Psalm 1’ [NVE 91] met zijn drie variaties heet bijvoorbeeld ‘Psalm 1. met 4. veranderingen’.

In het eerste deel wordt de tweede variatiereeks op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ aangeduid als ‘Noch verscheyden Veranderinge’. Als na de eerste variatiereeks op ‘Wilhelmus van Nassouwen’ [NVE 43] nog een tweede volgt [NVE 44], staat erboven: ‘Noch een veranderingh van Wilhelmus’. Aangezien dit werk uit twee variaties bestaat, heeft ‘verandering’ hier de betekenis van ‘variatiwerk’. Uit niets blijkt dat de term in *Der Fluyten Lust-hof* betrekking heeft op de figuraties zelf.

Voor het breken bestonden diverse andere benamingen, waarvan diminutie de meest gangbare was en is. Toch is het ook een verwarrende term. Zoals een schoteltje na het breken zijn oorspronkelijke hoeveelheid materie behoudt, zo behoudt ook een muzikaal thema in gebroken vorm zijn lengte. *Diminutio* betekent verkleining en duidt op de verkorting van de notenwaarden, zonder te impliceren dat door die verkorting het aantal noten omgekeerd evenredig toeneemt. Op deze tekortkoming in de terminologie is reeds in de zeventiende eeuw gewezen. De Bacilly bijvoorbeeld schreef in zijn *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter*:

Le plus grand ornement du Chant, & le plus usité, principalement dans les seconds Couplets des Airs, est ce qu’on appelle vulgairement *Diminution*, lequel nom luy a esté donné, à cause que l’on diminuë la longueur d’une Note en plusieurs brèves;

<sup>5</sup> ‘In cantilenis autem valde diminutis et figuratis, ut ajunt, multa ex praecedentibus remittuntur.’

Descartes 1897-1913: X, 134-135. Nederlandse contemporaine vertaling van J.H. Glazemaker volgens Descartes 1661: 40.

<sup>6</sup> Quantz 1752: 118ff.

<sup>7</sup> Rasch 1990: 36, 43. Facsimile van de titelpagina van het derde deel in Pieter Meyer, *’t Konstigh speeltooneel*, ed. Wind. De collectie kan in zekere zin als opvolger worden beschouwd van de edities van *Der Fluyten Lust-hof* en *’t Uitnemend Kabinet*. Zie ook 9.8.



ainsi l'on pourroit en quelque façon par un nom contraire l'appeller *augmentation*, puis qu'elle augmente le nombre des Nottes.<sup>8</sup>

Verwarrend is verder dat de term ook andere betekenissen had en heeft. In canon en fuga bijvoorbeeld betekent diminutie dat een thematisch gegeven in verkorte (gehalveerde) waarden zijn intrede doet.

De omspelingen die voor de hoofdnoten in de plaats kwamen, werden in Italië meest *passaggi* genoemd, wat zoveel betekent als 'loopjes' ('passages'). Joseph Butler in Amsterdam gebruikte die ook tegenwoordig nog gebezigde Nederlandse vertaling, hij schrijft over 'konstighe Loopjes in 't gebroken'.<sup>9</sup> De Italiaanse benaming was eveneens in de Nederlandse Republiek bekend: *Der Goden Fluit-hemel* bevat een etude-achtig vioolwerk van een zekere 'M[eesster] Willem' dat 'Passasi' heet.<sup>10</sup> (vb. 1) In stijgende en vervolgens dalende lijn worden stereotiepe omspelingen sequensmatig toegepast. Dat het een omgewerkte viooloefening betreft, blijkt uit de slotmaten. De laatste neerwaartse octaveringen zijn tot tertsen verkleind. De bewerker is echter één

VOORBEELD 1 'Mr. Willem', 'Passasi' [DGF, fol. 23ab]

**Passasi, van M. Willem.**

The image shows a musical score for a piece titled 'Passasi, van M. Willem.' It consists of eight staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some dynamic markings and articulation marks throughout the piece. The piece ends with a double bar line.

**Passasi.** 23

The image shows a musical score for a piece titled 'Passasi.' It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some dynamic markings and articulation marks throughout the piece. The piece ends with a double bar line.

<sup>8</sup> Bacilly 1679: 203-204.

<sup>9</sup> Butler, *Stichtelycke rymen*, voorwoord ('Aen de Liefhebbers van Stichtelyck Rym, Gezangh, en Speel-konst').

<sup>10</sup> Deze Willem was vermoedelijk de Amsterdamse stadsmuzikant Willem Cornelisz Velsen.



maat te lang doorgedaan met de octaveringen, waardoor de toon bes voorkomt die op de handfluit niet realiseerbaar is.<sup>11</sup>

Met name in het Duitse taalgebied was ook de uitdrukking ‘coloratura’ in gebruik. Christoph Bernhard, een leerling van Heinrich Schütz, schrijft over ‘*Variatio*, von denen Italiänern *Passaggio* und insgemein *Coloratura* genant’.<sup>12</sup> Coloreren betekent letterlijk ‘kleuren’. Johann Andreas Herbst trok in 1642 een vergelijking met de schilderkunst:

[...] werden meines Erachtens darumb *Coloraturen* genennet daß gleich wie in der Malhrey, das Gemählde durch mancherley Farben gleichsam lebendig gemacht wird; also auch das Gesang so mit solcher Lieblichkeit gezieret und besprenget ist, desto anmutiger den Ohren zukompt und eingeht, werden aber desto annemblicher, wenn sie von einem erfahrenen und kunstreichen *Musico* gebraucht werden, sonsten ist es ein lauterer Gereusch, und kein lieblicher Gesang.<sup>13</sup>

Deze duiding vindt een bevestiging in de klassieke Oudheid. Het woord ‘varius’ en afgeleide woorden als ‘varietas’ en ‘variatio’ werden aanvankelijk gebruikt voor het onderscheiden van verschillende kleuren.<sup>14</sup>

De variaties worden in de drukken van Paulus Matthijsz aangeduid met ‘modo’, het Italiaanse woord voor manier. Opmerkelijk daarbij is dat de eerste variatie modo 2 heet, zodat het thema als modo 1 moet worden opgevat en dus nevensgeschikt is, als ‘eerste verschijningsvorm’. In de laatste, ongedateerde herdrukken van *Der Fluyten Lust-hof I* en *'t Uitnemend Kabinet II* (ca. 1656) is Matthijsz ertoe overgegaan het renaissanceistische ‘modo’ te vervangen door het modernere ‘var.[iatio]’.<sup>15</sup> Toch is de oude aanduiding in verschillende gevallen de enige juiste, en daarom te prefereren. De meeste thema’s bestaan uit twee of meer herhaalde secties. Soms bevat modo 1 zowel het thema als een variatie, doordat herhalingen direct van figuratie zijn voorzien. Ook zijn er composities waarin het thema achterwege blijft. Het repertoire is derhalve gebaat bij een neutrale terminologie.

Dat het thema als ‘de eerste manier’ werd beschouwd, is niet zo vreemd. Wanneer klavier- of luitcomponisten het thema presenteerden, deden zij dit meerstemmig, zodat reeds het thema hun eigen signatuur droeg. De eerste verschijningsvorm werd dan veelal meteen als variatie aangeduid. In eenstemmige muziek lijkt die signatuur te ontbreken, maar ook dan is de rol van de componist niet geheel neutraal. Hij moest bijvoorbeeld bepalen in welke toonsoort hij de melodie wilde weergeven. In *Der Fluyten Lust-hof* komen variatiewerken voor op identieke melodieën, echter met verschillende toonsoorten. Jacob van Eyck componeerde variaties op ‘Amarilli mia bella’ in d en g mineur. Waar hij ‘Kits Almande’ in d mineur zette, koos Paulus Matthijsz in *Der Goden Fluit-hemel* voor a mineur. Bovendien bestonden van melodieën talrijke varianten. Het thema reflecteert de gedaante waarin de componist de melodie kende of wenste te kennen. Het is daarom niet overdreven het thema de

<sup>11</sup> Omdat het hier zo overduidelijk om een vioolwerk gaat, zullen deze ‘Passasi’ in dit proefschrift niet nader worden besproken en zal ‘M. Willem’ geen plaats tussen ‘de anderen’ innemen.

<sup>12</sup> Müller-Blattau 1926: 73.

<sup>13</sup> Herbst 1642: 4.

<sup>14</sup> Cicero schrijft in *De finibus*: ‘Varietas enim Latinum verbum est, idque proprie quidem in disparibus coloribus dicitur, sed transfertur in multa disparia: varium poema, varia oratio, varii mores, varia fortuna, voluptas etiam varia dici solet, cum percipitur e multis dissimilibus rebus dissimiles efficientibus voluptates.’ Geciteerd in Weber 1986: 6.

<sup>15</sup> Lodewijk Meijers *Woordenschat*, 5e druk (1669) geeft het woord variatie en legt het uit als ‘verandering’. Meijer 1669: 329.



‘eerste manier’ te noemen en het weer te geven. ‘Eerste variatie’ daarentegen werd een stap te ver bevonden, zoals de laatste drukken aantonen.

## 4.2. Historische plaatsbepaling

### 4.2.1. Melodische variatie als versieringstechniek

Muzikale variatie moet bijna zo oud zijn als de muziek zelf. In alle culturen komen muzikale variatieprincipes voor. ‘Eindelijk staat aan te merken dat de verandering in alle dingen zeer aangenaam is’, schrijft Descartes in zijn *Compendium musicae*, in navolging van de antieken.<sup>16</sup> De techniek van het breken was beslist niet nieuw toen Nederlandse componisten halverwege de zeventiende eeuw hun variaties voor de handfluit componeerden. Luitisten en klavierspelers kenden de praktijk van ‘intavolaties’, instrumentale bewerkingen van vocale werken, waarbij omspelende versieringen vrijwel altijd een rol hadden. Maar ook als meerstemmige vocale muziek werd gezongen of met één instrument per partij werd gespeeld, ging dit van versieringspraktijken vergezeld. Tijdens de Renaissance behoorde het improviseren van *passaggi* tot de basisvaardigheden van musici, zowel zangers als instrumentalisten.

Ter instructie verschenen in de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw verscheidene handleidingen. Dat de eerste daarvan, Silvestro di Ganassi’s *Opera intitulata Fontegara* (1535), primair voor blokfluit was bestemd, kan als een toevalligheid worden bestempeld. Tot de latere instructieboeken behoren onder meer Diego Ortiz’ *Tratado de glosas* (1553), *Il vero modo di diminuir* (1584) van Girolamo dalla Casa, Giovanni Bassano’s *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585), Riccardo Rognoni’s *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (1592) en *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (1594) van Giovanni Battista Bovicelli.<sup>17</sup> Tegenwoordig zijn we geneigd zulke auteurs muziektheoretici te noemen, maar zij schreven hun werken geheel vanuit de praktijk. Los van deze gespecialiseerde literatuur zijn er ook geschriften die het breken te midden van andere onderwerpen bespreken, zoals Lodovico Zacconi’s *Prattica di musica* (1592).

Door middel van de instructieboeken leerde een musicus hoe een polyfone compositie van ornamentiek kon worden voorzien. Zangers en instrumentalisten maakten gebruik van dezelfde technieken, al leefde wel het besef dat instrumenten grotere mogelijkheden kenden als het ging om grote intervalsprongen. De instructiewerken zijn samengesteld volgens een standaardprocédé: ze geven per interval voorbeelden hoe deze door melodische formules kunnen worden vervangen, en laten vervolgens aan de hand van polyfone werken zien hoe ze kunnen worden toegepast. De ene instructie deed dit uitvoeriger dan de andere. Diego Ortiz gaf bijvoorbeeld twaalf simpele manieren om een stijgende secunde te ornamenteren, terwijl Bovicelli veertig jaar later vijfendertig *passaggi* gaf voor hetzelfde interval. Ze zijn uitgebreider en ritmisch veelal gecompliceerder dan die van Ortiz.<sup>18</sup> Enerzijds kunnen de loopjes stereotiep worden genoemd, anderzijds zijn de mogelijkheden schier onuitputtelijk. Musici werden aangemoedigd nieuwe *passaggi* te blijven bedenken en oude te laten varen, om de praktijk levendig te houden en de geest scherp.

<sup>16</sup> ‘Denique notandum est varietatem omnibus in rebus esse gratissimam.’ Descartes 1897-1913: X, 92; Nederlandse vertaling van J.H. Glazemaker volgens Descartes 1661: 7.

<sup>17</sup> Voor een overzicht, zie Ferand 1966 en Brown 1976: x ff.

<sup>18</sup> Voorbeeld in Brown 1976: 18-20.



Hoewel *passaggi* konden worden toegepast op alle polyfone stemmen, lag de nadruk in de meeste instructies op de bovenstem. Die werd voor het virtuoze werk het meest geschikt geacht. Descartes noemde de bovenzang de fijnste stem, die voor snelle ornamenten geschikter is dan lage stemmen:

Zy [de bovenzang] word gemeneljk gezwindelijckst van alles in de gebroke musijk bewogen, gelijk in tegendeel de grontstem zeer langsamelijck. De redenen hier af blijken uit de voorgaanden: want een flauwer stem treft d'oren langsamelijcker: en dieshalven zou 't gehoor zo gezwind een verandering daar in niet kunnen verdragen, om dat het geen tijt zou hebben tot yder toon in 't bezonder onderscheidelijck te horen, enz.<sup>19</sup>

Reeds halverwege de zestiende eeuw stond het gebruik van *passaggi* ter discussie. Componisten moesten lijdzaam ervaren hoe hun werk werd overgeleverd aan de grillen van uitvoerende musici, en hoe het werd bedolven onder noten die zijzelf niet hadden geschreven. Tot de verbeelding spreekt het beroemde verhaal van Josquin, die een zanger de mantel uitveegde omdat deze *passaggi* improviseerde: 'Idioot: waarom voeg je versiering toe? Als ik dat had gewild zou ik het er zelf in hebben gestopt. Als je voltooide composities wilt verbeteren, maak dan je eigen, maar laat de mijne onverbeterd.'<sup>20</sup> Hier worden we een spanningsveld gewaar tussen musica als *object* en musica als *activiteit*. De authenticiteit van het verhaal is moeilijk te beoordelen, omdat Johannes Manlius de anekdote pas in 1562 optekende, veertig jaar na Josquins dood. Maar feit is, dat er in elk geval in 1562 al verzet tegen de praktijk bestond. We lezen er ook over in *Le institutioni harmoniche* (1558) van Zarlino, die zangers bekritiseert die diminuties toepassen die wild of buiten proportie zijn, die de luisteraar verwarren en tot fouten leiden.<sup>21</sup>

De kritiek op de gangbare praktijken kreeg een extra voedingsbodem toen zich rond 1600 een nieuwe muziek aandiende, waarin de muziek dienaar was van de tekst. De basis van deze 'seconda prattica' lag bij de Florentijnse Camerata, een groep intellectuelen en musici die bijeenkwamen ten huize van graaf Giovanni de' Bardi.<sup>22</sup> Zij lieten zich inspireren door de opvatting van Plato dat harmonie en ritme het woord of de gedachte (logos) moeten volgen. Zo ontwikkelden zij een muzikale stijl waarin de uitdrukking van de tekst, en daarmee van de emotie, als het hoogste goed werd beschouwd. Ook versieringen moesten in dienst daarvan staan. Giulio Caccini en Claudio Monteverdi waren de belangrijkste ambassadeurs van de nieuwe stijl. Caccini publiceerde in 1602 zijn *Le nuove musiche*, een collectie madrigalen en strofische liederen voor solostem en basso continuo. In het uitgebreide voorwoord deed hij uit de doeken wat de nieuwe stijl behelsde. Caccini achtte de versieringen geschikter voor instrumenten dan voor de zangstem, en signaleerde een verkeerd gebruik onder zangers, met onverstaanbaarheid als gevolg. De kritiek is samen te

<sup>19</sup> 'Haec vox [: Superius] maxime per gradus debet incedere, quia, cum acutissima sit, differentia terminorum in illâ maiorem molestiam facerent, si nimis distarent ab invicem illi termini, quos successive efferret. Celerrime autem omnium moveri solet in Musicâ diminutâ, vt contrâ Bassus tardissime. Cuius rationes patent ex superioribus: sonus enim remissior lentius aures ferit; ideoque tam celerem in eo mutationem auditus ferre non posset, quia illi non daretur otium singulos tonos distincte audiendi et caetera.' Descartes 1897-1913: X, 136. Nederlandse vertaling volgens Descartes 1661: 42.

<sup>20</sup> 'Tu assine, quare addis coloraturam? Si mihi ea placuisset, inseruissem ipse. Si tu velis corrigere cantilenas recte compositas, facias tibi proprium cantum, sinas mihi meum incorrectum.' Zie Osthoff 1962-1965: I, 222 (Duitse vertaling p. 82).

<sup>21</sup> Zarlino 1558: III, 239-240 (hfdstk. 46).

<sup>22</sup> Zie onder meer Palisca 2001.



vatten in zijn constatering ‘dat de *passaggi* niet zijn uitgevonden omdat zij nodig zouden zijn voor een goede manier van zingen, maar ik geloof meer vanwege een zekere tinteling voor de oren van diegenen die minder begrijpen wat het is om met affect te zingen; als zij het zouden begrijpen, zouden zij de *passaggi* ongetwijfeld hebben verafschuwd, aangezien niets meer tegengesteld is aan het affect dan zij [de *passaggi*].’<sup>23</sup>

Toch betekent het niet dat Caccini de versieringen definitief wilde uitzwaaien, hij zette zich af tegen de onverschillige toepassing ervan. Caccini gebruikte ze zelf in emotioneel minder belangrijke passages, op lange lettergrepen en in slotcadensen. Waar de uitvoerende zelf versieringen wil toevoegen, moet dit volgens de regels gebeuren. Caccini noemt de *exclamatio* het fundament van de passie, maar wie deze retorische figuur in alle soorten muziek gebruikt zonder zich af te vragen of de tekst erom vraagt, vergist zich. ‘Quest’arte non patisce la mediocrità’, vindt Caccini. ‘Deze kunst duldt geen middelmatigheid.’

Claudio Monteverdi huldigde vergelijkbare standpunten. Als hij in zijn brieven een beoordeling geeft van individuele zangstemmen, noemt hij vrijwel zonder uitzondering de kwaliteit van de *gorgia*, een term die Nicola Vicentino in *L’antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) had geïntroduceerd voor vocale ornamentiek.<sup>24</sup> Het beheersen van de versieringskunst behoorde klaarblijkelijk ook voor Monteverdi tot de basisvaardigheden van iedere zanger. Uiteraard zegt dit niets over het gewenste gebruik van die versieringen. Duidelijk is dat ook Monteverdi ze graag zelf noteerde. Tijdens het componeren van de maritieme fabel *Le nozze di Tetide* in 1617 sprak hij de vrees uit dat drie liederen van de drie Sirenen te lang zouden zijn en de luisteraar te weinig afwisseling zouden brengen. Om hieraan te ontkomen, stelde hij onder meer het gebruik voor van ‘tirate che sostentino il parlare et trilli’ (‘loopjes die de declamatie voeden, en *trilli*’).<sup>25</sup> De *tirata* was strikt genomen een stijgende toonladderfiguur ter opvulling van grote intervallen.

In dezelfde brief schrijft Monteverdi over de rol van Venus, waaraan hij een ‘cantar di garbo cioè in tirate et trilli’ verbindt (‘een gracieus zingen, dat is in *tirate* en *trilli*’). Een maand eerder, op 9 december 1616, had hij aangegeven de godinnen graag op zo’n manier te horen zingen.<sup>26</sup> Goden die zich van versieringen bedienen, de voorkeur is in Monteverdi’s oeuvre op meer plaatsen aanwijsbaar. De mooiste variant doet zich voor in *L’Orfeo*, als de titelheld zich bij Caronte meldt om de Styx te mogen oversteken. De met goddelijke gaven gezegende zanger Orfeo probeert indruk te maken, hij doet zich zo goed mogelijk voor en neemt in zijn aangrijpende smeekbede ‘Possente spirito’ zijn toevlucht tot *canto passeggiato*, de taal van de goden, om Caronte te vermurwen.<sup>27</sup> Als Orfeo zich aan het slot verenigd weet met Apollo en samen met hem ten hemel stijgt, bedienen beiden zich van deze bloemrijke stijl. ‘Cantando al cielo’: zij zingen zich een weg naar de hemel.

<sup>23</sup> Caccini, *Le nuove musiche*, Ai Lettori: ‘[...] che i passaggi non sono stati ritrovati per che siano neceßarij alla buona maniera di cantare, ma credo io più tosto per una certa titillatione à gli orecchi di quelli, che meno intendono, che cosa sia cantare con affetto, che se ciò sapessero indubitatamente i passaggi sarebbono abborriti, non essendo cosa più contraria di loro all’affetto.’

<sup>24</sup> Brieven van 9 juni 1610, 22 januari 1611, 2 maart 1624, 13 juni 1627, 20 juni 1627, 24 juli 1627, 18 december 1627. Paoli 1973: 48-49, 57-59, 217-219, 256-257, 259-260, 266-267, 295-297. Engelse vertalingen in Stevens 1995: 65-67, 73-76, 278-283, 330-333, 334-336, 342-346, 384-389.

<sup>25</sup> Brief van 6 januari 1617. Paoli 1973: 96; Engelse vertaling in Stevens 1995: 119.

<sup>26</sup> Brief van 9 december 1616 aan Alessandro Striggio: ‘...le quali piace udire le deitate cantar di garbo’. Paoli 1973: 87; Engelse vertaling in Stevens 1995: 110.

<sup>27</sup> Monteverdi, *L’Orfeo*, Atto terzo, pp. 52-65.



‘Possente spirto’ toont aan hoe rijke versieringen wel degelijk de emotie kunnen dienen. Dat Monteverdi in deze smeekbede het hart en de climax van zijn *favola in musica* zag, vertelt de genoemde brief van 9 december 1616. Monteverdi weet niet hoe hij de winden een stem moet geven, omdat zij niet spreken: ‘Arianna leidt me naar een ware klaagzang, en Orfeo naar een ware bede, maar deze fabel ik weet niet naar welk doel.’<sup>28</sup> En enkele regels eerder: ‘Arianna bewoog ons omdat ze een vrouw was, en Orfeo eveneens omdat hij een man was, en niet de wind.’<sup>29</sup>

De partituur van ‘Possente spirto’ bevat zowel het onversierde als het versierde gezang. Ligt hier een uitnodiging om zelf *passaggi* te bedenken? Het zou kunnen. Maar waarschijnlijker is dat het Monteverdi niet om keuzevrijheid was te doen. Hij wilde laten zien wat hij deed, en welke praktijk hij Orfeo in de mond gaf. Uiteindelijk zijn het Monteverdi’s *diminuties* die van ‘Possente spirto’ een ‘giusta preghiera’ maken.

De versieringskunst zou een moeilijk uitroeibaar fenomeen blijken, hoeveel verzet er ook tegen heeft bestaan. Virtuoze castraten konden er eer mee behalen, het publiek vond het prachtig. Uit Caccini’s voorwoord tot *Le nuove musiche* spreekt een onverbloemde irritatie over het gewone volk, dat onwetend is en de virtuoze maar zinledige improvisaties verheerlijkt. In 1623 publiceerde Johann Nauwach in Dresden een *Libro primo di arie passeggiate* waarin ook ‘Amarilli mia bella’ uit *Le nuove musiche* voorkomt, zo onder ornamentiek bedolven dat het Caccini waarschijnlijk bleek om de neus zou zijn geworden.<sup>30</sup> In 1642 noemde Johann Andreas Herbst zijn *Musica practica sive instructio pro symphoniacis*, die zich hoofdzakelijk op de *diminutiekunst* richtte, op de titelpagina ‘Eine kurtze Anleitung, wie die Knaben [...] auff jetzige Italienische Manier [...] können *informiret* und unterrichtet werden’.<sup>31</sup> Twee jaar later verschenen in Amsterdam de eerste werken van Jacob van Eyck in druk.

#### 4.2.2. Variatie als vormprincipe

Om de blokfluitvarianties van Jacob van Eyck en zijn tijdgenoten naar waarde te kunnen schatten, is het van essentieel belang variatie als *techniek* te onderscheiden van variatie als *vorm*. Op het eerste gezicht lijken de variaties sprekend op de voorbeelden aan de hand waarvan de Italiaanse instructieboeken het improviseren van *passaggi* uit de doeken hebben gedaan. De technieken waren immers dezelfde, de melodische omspelingen vormden een muzikale *lingua franca*. Maar afgezien van deze uiterlijke overeenkomsten zijn het werelden van verschil. Van Baak Griffioen is het cruciale onderscheid uit het oog verloren toen zij schreef:

Compared with the still-developing Italian ornamentation practices, the most striking thing about Van Eyck’s style is how very old-fashioned he is. His is essentially a Renaissance musical style: rhythmically restrained, even figures, not very far removed from the style of the early- to mid-sixteenth century. Long before Van Eyck wrote down his improvisations, the Italians were already moving to a new style. Diminutions became increasingly text-oriented; ornaments made up of short groups of notes rather than long strings of them, accenting individual notes, became more

<sup>28</sup> ‘I’Arianna mi porta ad un giusto lamento; et l’Orfeo ad una giusta preghiera, ma questa non so a qual fine.’ Paoli 1973: 87; Engelse vertaling in Stevens 1995: 110.

<sup>29</sup> ‘Mosse l’Arianna per esser dona, et mosse parimenti Orfeo per essere homo et non vento.’

<sup>30</sup> Nauwach, *Libro primo di arie passeggiate*, nr. 12.

<sup>31</sup> Herbst 1642. De zinsnede werd nog in de derde druk van zestien jaar later herhaald. Herbst 1658.





common and more stylized, leading to the *agréments* of the Baroque; dissonant ornaments began to be placed on strong beats, and the whole practice took on an increasingly emotional cast. Van Eyck's style shows none of these things.<sup>32</sup>

Hier worden appels met peren vergeleken, en krijgt Jacob van Eyck op basis van oneigenlijke argumenten de naam ouderwets te zijn. Een vernieuwer was hij zeker niet, maar ouderwets evenmin. Van Eyck was een kind van zijn tijd.

De versierde vocale partijen uit chansons of madrigalen waren bedoeld als substituut, zij vervingen het origineel in een meerstemmige uitvoering. In de Nederlandse blokfluitvarianties is sprake van een thema dat aan een *reeks* instrumentale veranderingen wordt onderworpen. Dat is muziek van een andere orde, gehoorzaamend aan heel andere wetten. Het veranderen was niet meer louter een middel tot verlevendiging, het was een doel op zich geworden. Als we voor de blokfluitvarianties enig equivalent willen vinden in een genre, dan zijn ze op één lijn te stellen met de klaviervarianties van Jan Pieterszoon Sweelinck en tijdgenoten, of de luitvarianties van Nicolas Vallet. Wel is er één belangrijk verschil: Van Eyck paste louter figuratieve omspeling toe, terwijl dit bij luit- en klaviercomponisten slechts één van de variatietechnieken was.

Die discrepantie laat zich verklaren uit het feit dat de blokfluit een eenstemmig instrument is. Een andere mogelijkheid dan melodische omspeling bestond eenvoudigweg niet. Een componist als Sweelinck kon gebruikmaken van een onversierde cantus firmus door figuratie een plaats te geven buiten het thema. Hij kon het thema van de ene stem naar de andere laten zwerven, of motieven uit het thema in andere stemmen verwerken. Het waren mogelijkheden waarover Jacob van Eyck niet beschikte. Frits Noske heeft naar aanleiding van Sweelincks klaviermuziek de term *forma formans* geïntroduceerd: de zich vormende vorm.<sup>33</sup> In tegenstelling hiermee zijn de blokfluitvarianties overwegend ornamenteel van aard. Eenstemmigheid kent behalve vrijheid ook aanzienlijke beperkingen.

Zij die *passaggi* gebruikten om tot een instrumentale vorm te komen, hoefden zich van de kritiek van Caccini en geestverwanten niets aan te trekken. De variatiereeks als genre betekende een niet onbelangrijke stap in de verzelfstandiging van de instrumentale muziek, die eeuwenlang in de schaduw van het vocale had gestaan. De instrumentale variatiekunst was halverwege de zeventiende eeuw springlevend, en zou dat nog eeuwen blijven. Een afsluitende gavotte met *double* uit een klaviersuite in G majeur die Georg Friedrich Händel omstreeks 1718 componeerde, kan probleemloos model staan voor het *breken* zoals Jacob van Eyck het beoefende.<sup>34</sup> (vb. 2)

Melodische omspeling bleef tot in de negentiende eeuw in gebruik als populaire manier van variëren. Rond 1810 werd in Duitsland nog een onderscheid gemaakt tussen 'figurirte' en 'thematische Variationen'.<sup>35</sup> Vincent d'Indy rekende in zijn *Cours de composition musicale* (1909) genadeloos af met het mechanische variëren zoals dit door sommige romantische componisten werd beoefend. Hij gunde abbé Gélinek de overwinning, van wie meer dan honderd cahiers vol *Thèmes variés* bewaard zijn gebleven. De tweede prijs gaf hij aan Czerny, van wiens duizend werken ten minste de helft uit thema's met varianties zou bestaan.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Van Baak Griffioen 1991: 374.

<sup>33</sup> Noske 1969. Zie 4.6.9.

<sup>34</sup> Bell 1972: nr. 60 (16).

<sup>35</sup> Van Reijen 1988: 14.

<sup>36</sup> Zie Nelson 1948: 18.



VOORBEELD 2 G.F. Händel, Gavotte met *double* uit Klaviersuite in G majeur (melodie)



Variatieprincipes zijn dus eeuwenlang onveranderd gebleven, en voor de theorievorming geldt dit evenzeer. Nog in 1752 herhaalde Lacombe wat Sébastien de Brossard een halve eeuw eerder over de variatie had geschreven, en het is probleemloos van toepassing op de kunst van Jacob van Eyck:

VARIATIONS. Terme de Musique, par lequel on entend les différentes manieres, dont on peut jouer ou chanter un air, soit en subdivisant les premieres notes en plusieurs autres de moindre valeur, soit en y ajoutant des passages & autres traits d'agrément, mais de maniere, que le fond de l'air, qu'on nomme le simple, se fasse toujours sentir.<sup>37</sup>

Het variatiegenre is ook in de achttiende en negentiende eeuw niet aan blaasinstrumenten voorbij gegaan. Een voorbeeld is de Duitse fluitist Christian Karl Hartmann, die op 22 januari 1782 in de *Rotterdamsche Courant* aankondigde 'Concerten en gevarieerde Airtjes, van zyn compositie' te zullen spelen in de grote concertzaal aan de Bierstraat. In *Caecilia* van 1 januari 1848 schreef F.C. Kist: 'Het variëren van thema's schijnt Jonkheer van Eyck's bijzonder vermaak en welligt zijn fort geweest te zijn. Wij geven den lezers hierbij eene kleine proeve, waaruit HH. fluitisten zien zullen, dat de manier om een thema voor de fluit te variëren, zoo als Hofmeister, Drouet en vele anderen dit in de 19. eeuw dikwijls gedaan hebben, in het midden der 17. eeuw reeds bekend was.'<sup>38</sup> Los van het feit dat Hofmeister en Drouet de dwarsfluit bespeelden en niet de blokfluit, sloeg Kist de spijker op de kop.

### 4.3. Eenstemmigheid: verklaringen

Alle melodische variaties die in dit boek aan der orde komen, zijn eenstemmig.<sup>39</sup> Het enige werk dat eventueel meerstemmig zou kunnen worden genoemd, Van Eycks

<sup>37</sup> Geciteerd in Weber 1986: 28.

<sup>38</sup> Kist 1848: 1.

<sup>39</sup> Enkele duetbewerkingen in *Der Fluyten Lust-hof I* (1649) zijn niet van de hand van Van Eyck. Zie 8.6.



‘Boffons’, is van een ander type omdat het *passamezzo*-variaties bevat op een (niet weergegeven) bas.<sup>40</sup> De vraag waar de eenstemmige praktijk vandaan kwam, is typisch een probleemstelling van de moderne tijd. In vroeger eeuwen was eenstemmigheid een wijdverbreid en algemeen geaccepteerd verschijnsel. We hoeven daarbij slechts te denken aan de solistische *ricercate* die Giovanni Bassano in 1585 publiceerde.<sup>41</sup> Eenstemmigheid was ook een gangbare praktijk bij speellieden die van herberg naar herberg trokken. Kort na 1700 brachten Estienne Roger en Pierre Mortier in dertien afleveringen een uitgebreide eenstemmige collectie *Oude en nieuwe Hollantse boeren lietjes en contredansen* op de markt, die bedoeld was voor viool of (blok-)fluit.

In de achttiende eeuw toonde Johann Mattheson zich een warm pleitbezorger van de melodie, kritisch als hij stond tegenover Rameau’s gerichtheid op harmonie. Voor Mattheson is louter melodie met haar edele eenvoud, klaarheid en duidelijkheid zodanig in staat het hart te raken, dat zij vaak alle harmonische kunst overtreft.<sup>42</sup> Hij roept de hulp in van getuigen, variërend van kerkgezag tot het fluiten van een vogel. En waarmee brengt men zuigelingen in slaap? Bij de dans, oordeelt Mattheson, is de werking van de melodie zo groot, dat het bijna niemand uitmaakt of er begeleiding van een bas bij is of niet. Engelse dansmeesters zouden de harmonische begeleiding zelfs liever kwijt zijn dan rijk. Vervolgens geeft de auteur nog meer ‘Exempel aus allen Stylen’.

Toch maken deze voorbeelden de vraag naar het hoe en waarom van de eenstemmige blokfluitvariaties niet geheel overbodig, omdat er ook meerstemmige voorbeelden zijn. Genoemd zijn reeds de variaties voor melodie-instrument en bas van Joseph Butler en Pieter Meyer, en de variaties voor twee melodie-instrumenten van Goosen van Vreeswijck. Een plausibele verklaring voor de eenstemmigheid is de overweging dat dit type variatiekunst idealiter een individuele en daarmee een mono-instrumentale aangelegenheid was. Hierbij kan worden gewezen op de nauwe betrekkingen tussen variatie en improvisatie en op het onmiskenbaar aanwezige show-element.<sup>43</sup> Het mono-instrumentale biedt de solist de grootste vrijheid. In combinatie met een blokfluit leidt het vanzelf tot eenstemmigheid.

De theorie dat de eenstemmigheid verklaard zou kunnen worden uit het feit dat in de zeventiende eeuw verschillende stemtoonhoogten gangbaar waren terwijl de blokfluit niet verstembaar is, klinkt minder aannemelijk.<sup>44</sup> Een begeleidende strijkbas is immers altijd aan te passen aan de stemming van een blokfluit. Ook kan het in de zeventiende eeuw geen onoverkomelijk probleem zijn geweest twee handfluiten te vinden die qua stemming bij elkaar pasten. In 1649 voegde Paulus Matthijsz aan *Der Fluyten Lust-hof I* verschillende stukken toe ‘om met 2 Boven-zangen te gebruiken’. Zes jaar later bevatte de *Nieuw-Meegsche Fluyten Lourier Crans* van Goosen van Vreeswyck louter duetten.<sup>45</sup> *Der Goden Fluit-hemel* bevat zelfs werken voor drie sopraanblokfluiten.<sup>46</sup>

<sup>40</sup> Van Baak Griffioen 1991: 125-126.

<sup>41</sup> Zie ook 7.3.

<sup>42</sup> ‘Die blosse Melodie beweget mit ihrer edlen Einfalt, Klarheit und Deutlichkeit die Herzen solcher Gestalt, dass sie oft alle harmonische Künste übertrifft.’ Mattheson 1739: 138.

<sup>43</sup> Zie ook 6.1, 6.5, 6.6, 14.4 t/m 14.8.

<sup>44</sup> Deze suggestie wordt geopperd in Rasch 1986: 122.

<sup>45</sup> Wind 2003.

<sup>46</sup> Zie 11.6 (vb. 325, p. 552).

## 4.4. Thema's

### 4.4.1. Nederlandse liedcultuur

De Nederlandse Republiek kende in de zeventiende eeuw een sterk ontwikkelde liedcultuur. Talloze liedboekjes zijn er het bewijs van. Het lied was typisch de uiting van een volkscultuur, in de definitie die de historicus Peter Burke daaraan heeft gegeven: een cultuur voor alle geledingen van de maatschappij.<sup>47</sup> Muzikaal kon deze Nederlandse liedcultuur niet op eigen benen staan, de meeste melodieën kwamen uit het buitenland. Voor de muzen 'staet de lieflijckheyt der Italiaensche Deuntjens open, soo ook de licht-hippelige France Airs, en d'Engelsche draey-sangen', vermeldt de voorrede van de *Amsterdamsche Pegasus* (1627). In de Republiek werden deze melodieën van nieuwe, Nederlandse teksten voorzien, een principe dat contrafactuur heet.<sup>48</sup> Het gebeurde op alle niveaus. De grootste Nederlandse dichters, van Bredero tot Vondel, hebben zich met het vervaardigen van contrafacten beziggehouden. In liedboekjes werden de noten van de melodie veelal niet weergegeven, er werd van uitgegaan dat de gebruiker die kende. Het volstond om de tekst van een wijsaanduiding vergezeld te laten gaan: 'Stemme:' of 'Op de vois:', waarna de tekst volgde van de eerste regel van een algemeen bekend lied.

Beiaardiers speelden diezelfde populaire melodieën op het carillon, en het moge duidelijk zijn dat geen stedeling zich aan hun torenmuziek kon onttrekken, de doven uitgezonderd. Als de beiaardier niet op de toren was, zette het automatische speelwerk ieder uur (of halfuur, of kwartier) het carillon in werking, bij wijze van voorslag. Ook Jacob van Eyck zal als beiaardier over een groot liedrepertoire hebben beschikt. De thema's uit *Der Fluyten Lust-hof* bieden een dwarsdoorsnede van wat destijds gangbaar was. Ongeveer de helft van het aantal melodieën kwam uit Frankrijk, circa dertig procent was van Britse oorsprong.<sup>49</sup> De volgende paragrafen vatten de resultaten samen van het uitgebreide onderzoek dat Ruth van Baak Griffioen naar de melodieën uit de *Lust-hof* heeft gedaan.<sup>50</sup>

### 4.4.2. Psalmen en lofzangen

De psalmen en aanverwante liturgische lofzangen kunnen eveneens tot de liedcultuur worden gerekend. In het dagelijks leven speelden ze een grote rol, en in *Der Fluyten Lust-hof* navenant.<sup>51</sup> In de gereformeerde kerk maakten de psalmen muzikaal volledig de dienst uit, behoudens een enkele uitzondering waren andere liederen niet toegestaan in de liturgie. De Nederlandse calvinisten zongen de psalmen meest in de berijming van Petrus Dathenus (Datheen) uit 1566.<sup>52</sup> Hieraan ten grondslag lag het Geneefse psalter uit 1562, in het Frans berijmd door Clément Marot en Théodore de Bèze. Naast de honderdvijftig psalmen bevatte het psalmboek nog enkele toegevoegde lofzangen. In Genève waren dit het gezongen onzevader en de Lofzang van Simeon (het Magnificat). In de Republiek behoorden ook de Lofzangen van Maria en

---

<sup>47</sup> Burke 1990.

<sup>48</sup> Het standaardwerk over dit onderwerp is Grijp 1991.

<sup>49</sup> Van Baak Griffioen 1995: 166; Van Baak Griffioen 1991: 413-416.

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

<sup>51</sup> De psalmen waren niet onaantastbaar, hun melodieën werden ook voor contrafacta gebruikt.

<sup>52</sup> Zie o.a. Luth 1986.



Zacharias, de tien geboden, de geloofsbelijdenis en enkele andere liederen tot de toegevoegde liturgische gezangen.

Volgens de strenge geloofsopvattingen van Johannes Calvijn diende het zingen van psalmen ongebeleid te geschieden, zonder ‘paaps’ gebruik van het orgel. Het leidde muzikaal tot erbarmelijke resultaten, wat Constantijn Huygens er in 1641 toe bewoog in zijn *Gebruyck of ongebruyck van 't orgel inde kercken der Vereenighde Nederlanden* orgelbegeleiding te bepleiten.<sup>53</sup>

Om het kerkvolk vertrouwd te maken met de psalmmelodieën, werden organisten geacht voor de dienst op psalmmelodieën te variëren. Dit was juist een praktijk waartegen Huygens fel gekant was. Een instructie voor de Utrechtse organist Peter Wtenbogaert schreef in 1609 voor:

Mitsdien dat hij mede gehouden sal weesen, waer het sermoen gedaen werdt, terstond nae de eerste clockluydinghe in de voorsch. kercke te compareren, om als daer eenighe vergaderinghe is van volck op het orgel te spelen.

To welcken eynde een swardt tafeldt sal geordonneert werden, daer de psalm ofte lofsanck opgeschreven sal worden, dien men voor de predicatie sal singhen, van welcken psalm oft loffsanck hij tenminsten speelden sal vijff ofte ses veersen.<sup>54</sup>

Dat vrijwel iedere beiaardiers-instructie het spelen van psalmen als verplichting vermeldde, zal een zelfde opvoedkundig doel hebben gehad. In 1667, na de dood van Van Eycks opvolger Johan Dix, kregen de Utrechtse beiaardiers David van Slegtenhorst en Johan Carel Valbeek een uitgebreide taakomschrijving.<sup>55</sup> 's Zondags mochten zij op het carillon van de Dom alleen psalmen spelen. De voorstellen van de verschillende torens mochten ‘melodieuse voorspelen’ bevatten, maar het voorspel van de hele uren diende een psalmmelodie te zijn. De koster van de Nicolaikerk kreeg in 1648 de verplichting de voorstellen van het hele en halve uur op de ton te versteken ‘ende geen andere psalmen, looffsangen ofte voysen daerop te stellen dan gelijk men hier in de Gereformeerde kercke gebruyckelijcke is te singen.’<sup>56</sup> Jacob van Eyck kwalificeerde het automatisch speelwerk van de Dom in 1628 als ‘ondeuchdelyck ende defectueus ten aensien het selve niet speelen en can alle salmen ende musyckstukken.’<sup>57</sup>

In *Der Fluyten Lust-hof* nemen de psalmen een prominente plaats in, zowel in aantal als qua positionering. Op de titelpagina's worden ze als eerste genoemd. Het eerste deel begint (na een preludium) met een gebed, ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2] en eindigt in de definitieve versie (tweede druk, 1649) met het loflied psalm 150 [NVE 88].<sup>58</sup> Het tweede deel vangt (na een preludium en phantasia) aan met psalm 1 [NVE 91], een beschrijving van de wandel en gelukzaligheid der vromen, en besluit eveneens met een loflied, psalm 134 [NVE 148]. Van Baak Griffioen merkt op dat de finale afsluiting met psalm 150 extra toepasselijk is omdat deze de cimbalen noemt.<sup>59</sup> Een klok in Deventer droeg Van Eycks naam en een van de verzen van deze psalm.<sup>60</sup> Ook de fluit wordt in de psalm genoemd.

<sup>53</sup> Huygens 1641. Over dit onderwerp, zie onder meer Kalkman 1981. Zie ook 10.4 over de rol van Pieter de Vois.

<sup>54</sup> *Bouwstenen* 1965-1981: II, 306-308.

<sup>55</sup> Van den Hul 1982: 295-296.

<sup>56</sup> Van den Hul 1982: 292.

<sup>57</sup> Van den Hul 1982: 116.

<sup>58</sup> Nicolas Vallet besloot zijn *Secretum musarum* voor luit met variaties op ‘Onse Vader in Hemelryck’.

<sup>59</sup> Van Baak Griffioen 1991: 36.

<sup>60</sup> Hogenstijn 1983: 170-171; Van Baak Griffioen 1991: 36 (noot 36).



De meeste psalmen waarop Van Eyck blokfluitvarianties componeerde, behoorden tot de favorieten van die tijd: 1, 9, 15, 33, 68, 103, 116, 118, 119, 133 en 140.<sup>61</sup> Minder gangbaar waren de psalmen waarmee de twee delen van *Der Fluyten Lust-hof* besluiten (134 respectievelijk 150), en verder psalm 101. De tien geboden werden gezongen op de melodie van psalm 140, die bij Van Eyck dan ook ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ [NVE 6] heet. Verder varieerde Van Eyck op de ‘Lof-zangh Marie’ [NVE 13] en, zoals gezegd, het onzevader (‘Onse Vader in Hemelryck’, een vertaling van het Lutherlied ‘Vater unser im Himmelreich’).

De keuze van de psalmen en de positionering in *Der Fluyten Lust-hof* lijken te duiden op een eerbiedige houding van de componist. Van Eycks godvrezendheid wordt bevestigd door het journaal van Isaac Beeckman, tegenover wie Van Eyck verklaarde ‘dat de reden van dese resonantien [van de klokken] geen mensche bekent en kunnen syn, ende dat Godt dat alleen weet.’<sup>62</sup> Er zal echter nog iets anders hebben meegespeeld: het strenge calvinistische bewind in Utrecht, onder aanvoering van de theoloog Gisbertus Voetius.<sup>63</sup> Dit zal het opnemen van psalmvarianties sociaal wenselijk, zonet verplicht hebben gemaakt, als tegenwicht van het aardse vermaak. In Utrecht werden herhaaldelijk resoluties uitgevaardigd tegen het dansen. De kerkenraad had zich er in 1640 en 1643 al van gedistantieerd, en zou dat in 1644 opnieuw doen. In laatstgenoemd jaar schreef Voetius anoniem *Een kort Tractaetjen vande Danssen*, waarin hij zijn mening luid en duidelijk verkondigde: ‘Wy dan nae-volgende het gemeene gevoelen, ende de practijcke der Gereformeerde kercken, segghen, *Dat de danssen, soo alsse nu hedensdaeghs by de Franschen, Nederlanders, &c. in ’t gebruyck zijn, niet mogen geoeffent worden.*’<sup>64</sup> Als remedie gaf hij de volgende aanbeveling: ‘Laetse oock alle Musicanten ende Instrument-speelders so de haren, als uytheemsche, ghestrengelijck verbieden tot de danssen te komen, ofte de danssers te dienen.’<sup>65</sup>

In hetzelfde jaar 1644 verscheen *Euterpe oft Speel-goddinne*, het eerste deel van Van Eycks oeuvre. Het repertoire is strikt genomen geen dansmuziek, maar de thema’s zijn in veel gevallen wel dansmelodieën en konden daarom als verdacht worden aangemerkt. Zou het toeval zijn dat de titelpagina van *Euterpe* ‘Psalmen, Pavanen, Couranten &c.’ vermeldt maar geen balletten, terwijl die er wel in staan (‘Frans Ballet’, ‘Ballette Gravesand’)? Balletten verschijnen pas op de titelpagina’s van latere edities van de *Lust-hof*.

#### 4.4.3. Overige geestelijke liederen

Behalve op psalmen en verwante liturgische gezangen varieerde Van Eyck ook op andere geestelijke liederen. De meest opvallende categorie wordt daarbij gevormd door kerstrepertoire. Het kerstfeest kende oude tradities die dateren van voor de Reformatie. De gereformeerde kerk kon er moeilijk mee afrekenen. Zo bevat *Der Fluyten Lust-hof* zelfs een thema met Latijnse titel: ‘Puer nobis nascitur’ (‘Een kind is

<sup>61</sup> De bekendheid van de verschillende melodieën is onder meer af te lezen uit het psalmboek van Geldorpius (1644), die de psalmen in rijm en dicht heeft gesteld ‘om gezongen te worden op veertich der gewoonlikke wyzen.’ Omtrent de mate waarin de psalmen van instrumentale zettingen zijn voorzien, zie ook Rasch 1973: Appendix B.

<sup>62</sup> Zie 2.8.

<sup>63</sup> Duker 1897-1914.

<sup>64</sup> Voetius 1644: 26-27.

<sup>65</sup> Voetius 1644: 98-99.



ons geboren’) [NVE 128]. Van oorsprong was het een Middeleeuws paraliturgisch tropegezing, en als gevolg van een meerstemmige praktijk bestond het lied in verschillende versies, doordat een contramelodie de rol van hoofdmelodie kon krijgen.<sup>66</sup> Dit verschil treedt aan het licht als het thema uit *Der Fluyten Lust-hof* wordt vergeleken met de versie waarop Sweelinck zijn klaviervariaties baseerde.<sup>67</sup> Een overeenkomst is, dat zowel Sweelinck als Van Eyck de laatste twee frasen in gewijzigde vorm herhaalt, waarmee de melodie meer substantie krijgt. Mogelijk moet het op deze manier als een zelfstandige instrumentale versie worden geïnterpreteerd, die los stond van enige vocale praktijk.<sup>68</sup> Kennelijk was ‘Puer nobis nascitur’ zo wijdverbreid en breed geaccepteerd, dat het zelfs in een stad die officieel puriteins calvinistisch was geen kwaad kon.

Een ander oud kerstlied van katholieke origine dat een plaats heeft gekregen in *Der Fluyten Lust-hof*, is ‘Een kindeken is ons gebooren’ [NVE 119]. Tot de achttiende eeuw zou dit het populairste Nederlandstalige kerstlied zijn.<sup>69</sup> Al vroeg is dit gezang door het protestantisme geadopteerd, getuige de plaats die het kreeg in de *Hymni ofte loff-sangen* uit 1615. Van Baak Griffioen heeft aangetoond dat Van Eycks versie van de melodie hierop terug te voeren is.<sup>70</sup> Veel jonger was de melodie van ‘O Heyligh zaligh Bethlehem’ [NVE 56], gebaseerd op een anonieme Franse *air de cour* die voor het eerst in 1606 in druk was verschenen.<sup>71</sup> In de katholieke Zuidelijke Nederlanden is zowel ‘Een kindeken is ons gebooren’ als ‘O Heyligh zaligh Bethlehem’ tot het domein van de meerstemmige, paraliturgische *cantiones natalitiae* gaan behoren.<sup>72</sup> ‘Waeckt op Israël’ was een nieuwjaarslied met terugblik op het kerstfeest.<sup>73</sup> Met zijn oorspronkelijke tekst, ‘O Venus dierken’, komt het lied al in 1551 voor in een *musyck boexken* van Tielman Susato, in een vierstemmige versie van Benedictus Appenzeller. In liedboekversies – en ook bij Van Eyck – is de polyfone traditie nog herkenbaar in de cadensformules. Volgens Van Baak Griffioen was het lied in Van Eycks tijd al niet meer gangbaar.

Hetzelfde kan het geval zijn geweest met het thema dat in *Der Fluyten Lust-hof* de merkwaardige titel ‘Beginnende door reden ons gegeven’ [NVE 142] draagt. Van Eyck moet bij het dicteren iets hebben gezegd in de trant van ‘Dit is een lied beginnende: Door reden ons gegeven’, wat vervolgens verkeerd is opgevat door degene die de muziek voor hem noteerde. (Dit wijst er tevens op dat de componist verantwoordelijk kan worden gehouden voor de titels.) De woorden ‘Door reden ons gegeven’ passen precies op de eerste zeven noten van de melodie. (vb. 3)

### VOORBEELD 3

The image shows a musical staff in G-clef and common time (C). The melody consists of the following notes: a whole rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a whole note G4. Below the staff, the lyrics are aligned with the notes: 'Door' under the first note, 're - den' under the next three notes, 'ons' under the fifth note, 'ge - ge - ven' under the last four notes.

<sup>66</sup> Smits van Waesberghe 1959.

<sup>67</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, I-2, nr. 8. Sweelincks versie is weergegeven in Dirksen 1997: 141.

<sup>68</sup> Pieter Dirksen schrijft over Sweelincks variatiereeks: ‘Puer nobis nascitur shows a strong leaning towards secular variation style as no other sacred variation cycle does.’ Dirksen 1997: 141.

<sup>69</sup> Rasch 1985: 419-420.

<sup>70</sup> Van Baak Griffioen 1991: 168.

<sup>71</sup> Van Baak Griffioen 1991: 227-232. Omtrent het genre van de *air de cour*, zie 4.4.4.

<sup>72</sup> Rasch 1985.

<sup>73</sup> Van Baak Griffioen 1991: 340-342.

Van Baak Griffioen heeft het lied nergens kunnen traceren, maar de tekst wijst op een geestelijke herkomst, met name door het gebruik van het woord ‘ons’. Wat is door (de goddelijke) rede(n) ons gegeven? Het leven? Als rijmwoord lijkt het de grootste kanshebber.

Ook hier wijzen de cadensen op een polyfone traditie, net als de vele toonherhalingen en de beperkte ambitus. Van Baak Griffioen suggereert, op basis van stilistische overeenkomsten en verschillen, dat deze melodie nog ouder is dan ‘Waeckt op Israël’ en ‘De lustelycke Mey’.<sup>74</sup> Toch kan het ook een relatief jonge compositie zijn geweest, die door haar meerstemmigheid slechts in beperkte kring gezongen werd en daardoor niet is gekend door Van Eycks helpende hand. De afwezigheid van de tekst in geestelijke liedboekjes zou hiervoor zelfs als een aanwijzing kunnen worden opgevat. De melodie van ‘Door reden ons gegeven’ vertoont in de beginmaten een opvallende overeenkomst met de bovenstem van ‘O Godt mijn Heer der Heeren, seer wonder is uw cracht’, gecomponeerd door Willem Swart uit Arnhem en in 1603 verschenen in diens *Lust-hoff der nieuwe musycke*. (vb. 4)

VOORBEELD 4 a. ‘Door reden ons gegeven’, begin; b. Willem Swart, ‘O Godt mijn Heer der Heeren’ (1603), begin (bovenstem).

a.

b.

O Godt mijn Heer der Hee - ren, seer won - der is u cracht.

Er zijn verschillende plaatsen geweest waar Van Eyck met dergelijke meerstemmige vocale muziek in aanraking kan zijn gekomen, ook buiten Utrecht. Heusden, waar hij zijn jonge jaren doorbracht, had bijvoorbeeld een collegium musicum.<sup>75</sup> In Deventer had Van Eyck contact met het collegium musicum aldaar, via de plaatselijke organist Lucas van Lenninck die er leiding aan gaf. In een brief van 6 november 1646 vroeg de Utrechtse beiaardier zijn collega de groeten over te brengen aan de musici.<sup>76</sup> Van Lenninck was zelf componist van geestelijke vocale muziek.<sup>77</sup>

#### 4.4.4. Franse melodieën

Zoals gezegd, leunde de Nederlandse liedcultuur in muzikaal opzicht zwaar op het buitenland. Daarbij is het opmerkelijk dat de zangwijzen die in liedboekjes het aanzien hebben van volksliedjes, veelal gebaseerd zijn op ‘deftige’ airs, waarvan de componisten doorgaans met naam bekend zijn. Een belangrijke bron vormde het genre van de Franse *air de cour*, dat aan het eind van de zestiende eeuw tot bloei

<sup>74</sup> Van Baak Griffioen 1991: 360

<sup>75</sup> Zie 2.2.

<sup>76</sup> Zie 2.14.

<sup>77</sup> Dubbe 1961; Hogenstijn 1983; De Ruiter 1981.





kwam en tot halverwege de zeventiende eeuw in zwang bleef.<sup>78</sup> Deze *airs de cour* waren sololiederen die met luitbegeleiding werden gezongen, of in homofone vocale zettingen met vier of meer stemmen. Pierre Guédron, Antoine Boësset en Etienne Moulinié waren de belangrijkste componisten in het genre. De *chansons pour danser et pour boire*, dans- en drinkliederen, waren met de *airs de cour* verwant. Zij hadden hun verspreiding goeddeels te danken aan de Parijse muziekuitgevers Ballard, die in de periode 1627-1662 een reeks van 21 delen publiceerden en in de jaren daarna nog een tweede zevendelige serie.

Sommige *airs de cour* vonden in korte tijd hun weg naar het buitenland. Het beste voorbeeld is wel ‘Est-ce Mars le grand Dieu des alarmes’ van Pierre Guédron, dat op 17 november 1613 aan het Franse hof deel had uitgemaakt van een *Ballet de Madame* en hetzelfde jaar nog twee keer werd gedrukt.<sup>79</sup> Uit de jaren erna zijn instrumentale versies bekend uit diverse landen, de populariteit moet ongekend groot geweest zijn. In Amsterdam publiceerde Vallet vier luitzettingen in zijn *Secretum musarum*, Sweelinck componeerde een reeks van zeven klaviervariaties. Jacob van Eyck nam de ‘Courante Mars’ twee keer als thema voor een variatiewerk [NVE 46, 57].

In sommige gevallen zal de Utrechtse componist de *airs de cour* in hun oorspronkelijke gedaante hebben leren kennen, andere keren door versies die in Nederlandse liedboekjes verschenen. Dit kan verklaren waarom Van Eyck nu eens als titel het Nederlandse contrafact geeft, dan weer rechtstreeks naar de originele Franse air verwijst. ‘Ho ho op myn brack en winden’ [NVE 100] bijvoorbeeld is de Nederlandse gedaante van Boësset’s *air de cour* ‘Quittés, quittés vos campagne’.<sup>80</sup> Pogingen de Franse tekst weer te geven konden verzanden in opmerkelijke verbasteringen. De air ‘Ha! que le Ciel’ van François de Chancy luidde in Van Eycks *Euterpe* (1644) ‘Ha Kille Siele’, wat in de tweede druk van 1649 uiteindelijk plaats maakte voor ‘Ghy Ridder in het prachtigh Romen’ [NVE 26].<sup>81</sup>

Wat in de *Lust-hof* ‘Schasamisie vous re veille’ [NVE 78] heet, was oorspronkelijk André Rosier’s *chanson pour boire* ‘Mes amis je vous resveille’.<sup>82</sup> Opmerkelijk is dat dit chanson in geen enkel Nederlands liedboekje opduikt. Dit geeft aanleiding tot het vermoeden dat Van Eyck rechtstreeks toegang had tot muzikale kringen waarin dit Franse repertoire werd gezongen. Een variatiewerk uit *Euterpe* (1644) dat ‘Stemme nova’ (inhoudsopgave: ‘Nieuw Voysken’) [NVE 65] als titel draagt, lijkt het te bevestigen. Het thema, een *air à boire* van Jean Boyer, was inderdaad gloednieuw en Van Eyck wist dit, ook zonder de titel te kennen: Pierre Ballard had het twee jaar eerder uitgegeven in Boyer’s tweede *Livre des chansons à danser et à boire*.<sup>83</sup> In 1646 zou Van Eyck opnieuw een chanson uit deze collectie van variaties voorzien, en weer heette het werk ‘Stemme nova’ [NVE 143].<sup>84</sup>

Van ‘Bien heurus’ [NVE 74] ontbreekt in liedboekjes elk spoor.<sup>85</sup> Het is opmerkelijk omdat tussen het moment waarop deze *air de cour* van Pierre Bonnet verscheen (1597) en het gebruik door Van Eyck (1649) meer dan een halve eeuw ligt. Waarschijnlijk is deze melodie niet voor contrafactuur in aanmerking gekomen en heeft Van Eyck haar als oorspronkelijke *air de cour* leren kennen. Niet alleen de

<sup>78</sup> Het standaardwerk over dit onderwerp is Durosoir 1991.

<sup>79</sup> Van Baak Griffioen 1991: 153-156.

<sup>80</sup> Van Baak Griffioen 1991: 184-187.

<sup>81</sup> Van Baak Griffioen 1991: 142-145.

<sup>82</sup> Van Baak Griffioen 1991: 316-317.

<sup>83</sup> Van Baak Griffioen 1991: 327-328.

<sup>84</sup> Van Baak Griffioen 1991: 329.

<sup>85</sup> Bonnet, *Airs de court* (1597). Voor overige bronnen, zie Van Baak Griffioen 1991: 115-118.



Frans titel wijst in die richting maar ook de variaties doen dit, aangezien Van Eycks manier van fraseren uiting geeft aan vertrouwdheid met de tekstplaatsing. Wordt het thema louter als melodie beschouwd, dan ligt het voor de hand de eerste frase tot en met de e" van maat 6 te laten duren. (vb. 5b) In de air van Bonnet echter eindigt de frase eerder, vertaald naar Van Eycks versie na de gepuncteerde halve noot van maat 5. (vb. 5ab) Geheel hiermee in overeenstemming laat de Utrechtse componist deze maat 5 in zijn twee variaties de (ongeverieerde) slotnoot zijn van de eerste frase, waarna met maat zes een nieuwe begint.

VOORBEELD 5 a. Pierre Bonnet, 'Bien heureux', begin (melodie);  
b. Van Eyck, 'Bien heureux', thema, begin.

a.

Bien heur - eux qui se peut di - - re Tout ex -

b.

Van Baak Griffioen heeft niet alle Franse melodieën kunnen traceren. De verborgen herkomst van de courante 'L'amie Cillæ' [NVE 20] wekt verbazing, het is een van de sierlijkste melodieën uit de *Lust-hof*. Tot de opmerkelijke geheimen behoort verder het levendige 'Gabrielle maditelle' [NVE 71]. Tussen 'Bien heurus' en 'Gabrielle maditelle' doet zich een opvallende verwantschap voor: de maten 9-12 van het laatstgenoemde thema zijn identiek met de maten 10-13 van 'Bien heurus'. (vb. 6) Toch ligt hierin geen aanwijzing besloten dat 'Gabrielle Maditelle' eveneens van Bonnet is. Van Eyck volgt op dit punt de oorspronkelijke *air de cour* 'Bien heureux' namelijk niet letterlijk. Voor de gesignaleerde analogie lijkt hij derhalve zelf verantwoordelijk te zijn geweest.

VOORBEELD 6 'Bien heurus', mm. 10-13 = 'Gabrielle maditelle', mm. 9-12

Omtrent de uitvoering van Franse *airs de cour* is uit Van Eycks directe omgeving één voorbeeld dat tot de verbeelding spreekt. In *Ultrajectina tempe, ofte S. Jans Kerck-hoffs versch wandel-groen* uit 1640, het lofdicht van Regnerus Opperveldt waarin Jacob van Eyck als beiaardier en blokfluitist ten tonele wordt gevoerd, komt ook een zanger/luitist voor die een lied voordraagt, beginnende 'Als ick in d'alder droefste dutten'.<sup>86</sup> Als wijsaanduiding geeft de dichter 'Heureuse se-jour de Partheneße' ('Heureux sejour de Parthenise'), een *air de cour* van Antoine Boësset die in 1623 door Ballard was gepubliceerd.<sup>87</sup> Of we hier met een concreet voorval hebben te maken dan wel met de verbeelding van een dichter, is overigens de vraag.

<sup>86</sup> Opperveldt 1640: fol. C[1]<sup>f</sup>.

<sup>87</sup> *Airs de differents auteurs avec la tablature de luth*, deel XI.



Van verschillende door Jacob van Eyck gebruikte melodieën is een Franse herkomst aantoonbaar, zonder dat er een componist aan kan worden gekoppeld. Soms spreekt de Franse origine uit de titel: ‘Een Frans Air’ [NVE 76], ‘France Air’ [96], ‘Frans Air (Pour moy)’ [138]. Tot de Franse melodieën kan ook het ‘Wilhelmus’, het Nederlandse volkslied, worden gerekend. Het was een contrafact op een satirisch liedje, ‘O la folle entreprise du prince de Condé’, waarin de vergeefse belegering van Chartres door de prins van Condé wordt bespot.<sup>88</sup> In de zeventiende eeuw bleef het ‘Wilhelmus’ symbool van de Nederlandse vrijheidsstrijd tegen Spanje. Van Eyck componeerde twee variatiereksen op het ‘Wilhelmus’ [NVE 43, 44], en gaf de melodie tevens een plaats in de ‘Batali’ [NVE 47].

#### 4.4.5. Britse melodieën

Parallel met de Franse *air de cour* beleefde ook het Engelse luitlied rond 1600 een grote bloei, met John Dowland als belangrijkste vertegenwoordiger. Zijn bekendste werken, de songs ‘Flow my tears’ en ‘Come again’, zijn beide in *Der Fluyten Lust-hof* vertegenwoordigd, eerstgenoemd lied zelfs twee keer.<sup>89</sup> Zelf maakte Dowland er drie versies van: de eerste was voor luit (omstreeks 1595), de tweede betrof een vocale versie met luitbegeleiding (*Second booke of songs and ayres*, 1600), en in 1604 ten slotte plaatste Dowland deze ‘Lachrimae Antiquae’ aan het hoofd van zijn *Lachrimæ or Seaven Teares*, voor vijf viola’s da gamba en luit.<sup>90</sup> Nederlandse versies en instrumentale zettingen bestonden in overvloed, zodat Van Eyck de melodie op verschillende manieren kan hebben leren kennen. Van Baak Griffioen vermoedt dat het eerder instrumentale dan vocale versies zijn geweest die Dowlands lied in de Nederlandse Republiek bekend hebben gemaakt, omdat ‘Lachrimæ’ de gangbaarste benaming was. In Van Eycks tweede variatiereeks [NVE 59] is de geest van Dowland voelbaar in de wijze waarop Van Eyck modo 2 afsluit. (vb. 7) De formule is zelfs een aanwijzing dat Van Eyck de consortversie heeft gekend, omdat hij hier vrijwel letterlijk de afsluitende formule volgt waarmee de luit de eerste herhaalde sectie besluit. (In de andere secties en in de liedversie speelt de luit in plaats van de eerste twee zestiende noten een achtste, de c" wordt overgeslagen.)

VOORBEELD 7 ‘Pavane Lacryme’, modo 2, slot



De melodie die in de *Lust-hof* ‘2. Courante, of Hartediefje waerom zoo stil’ [NVE 120] heet, bestond in Dowlands oeuvre eveneens in twee versies: de ‘Frog Galliard’ voor luit en de song ‘Now, o now I needs must part’ (*First booke of songes or ayres*, 1597).<sup>91</sup> In Nederland waren beide versies bekend. Eveneens afgeleid van een werk van Dowland, maar daar toch verder van verwijderd, is ‘Excusemoy’

<sup>88</sup> Van Baak Griffioen 1991: 351-356.

<sup>89</sup> ‘Pavaen Lachrymæ’ [NVE 8], ‘Pavane Lacryme’ [59], ‘Comagain’ [33].

<sup>90</sup> Zie Poulton 1982; Van Baak Griffioen 1991: 249-253.

<sup>91</sup> Van Baak Griffioen 1991: 149-152.



[NVE 111]. Het was een galliard, aanvankelijk voor luit, waaruit de song ‘Can shee excuse my wrongs’ ontstond, verschenen in Dowlands *First booke of songes or ayres*. De sterk van het origineel afwijkende vorm die Van Eyck gebruikte, verscheen in 1609 voor het eerst in de *New citharen lessons* van Thomas Robinson.<sup>92</sup>

Tot het genre van het Engelse luitlied behoort ook ‘Farewell dear love’ van Robert Jones, uit diens *First booke of songes and ayres* (1600). Het lied heeft zich van het begin af geliefd gevoeld.<sup>93</sup> Een jaar na publicatie nam William Shakespeare een couplet op in zijn *Twelfth Night*. Ook in Nederland raakte de melodie onmiddellijk bekend, als ‘Wanneer ick slaep voel ick mijns levens vreught’. Toen de Amsterdamse boekverkoper Hendrick Barentsz deze tekst in 1605 opnam in het *Tweede, nieu amoreus liedt-boeck*, gaf hij als wijsaanduiding: ‘Een nieu Liedeken op de wijze alsoot beghint’.<sup>94</sup> Enerzijds was er dus de notie van nieuwheid, anderzijds werden tekst en melodie al zo bekend geacht dat iedere referentie aan het origineel van Robert Jones kon ontbreken. Van Eyck en veel andere Nederlandse bronnen geven de titel ‘O slaep, o zoete slaep’ [NVE 70], de woorden waarmee in alle drie coupletten de laatste regel begint (telkens met een andere afloop).

Enkele melodieën die in *Der Fluyten Lust-hof* als ‘Carilenen’ zijn aangeduid, hebben een andersoortige Engelse herkomst.<sup>95</sup> Ze werden gecomponeerd door William Lawes, als onderdeel van *masques* die aan het Engelse hof zijn uitgevoerd. In Nederland waren vijf melodieën als ‘Carileen’ bekend, Van Eyck heeft de eerste vier van variaties voorzien.<sup>96</sup> De eerste melodie werd gezongen op de tekst ‘Carileen, Ay! wilt u niet verschuilen’, wat de titel verklaart. Dat ook de andere melodieën ‘Carileen’ zijn genoemd, berust waarschijnlijk op de muzikale analogie. Tekstueel is een analogie niet aantoonbaar.

Het thema van de ‘Eerste Carileen’ [NVE 63a, 63b] stamt uit *The triumphs of peace* (1634). De melodie is deel van een instrumentale ‘symphony’. De vroegste Nederlandse bron is het *Nieu dubbelt Haerlems lietboeck ghenaeemt den laurier-krans, der amoureuzen* (zevende druk, 1643), waar de wijsaanduiding ‘Belade’ luidt. Van Baak Griffioen vermoedt hier een eerder gebruik met een andere tekst, maar waarschijnlijker lijkt dat hier sprake is van een verbastering van het Engelse woord ‘ballad’. In een liedboekje uit 1649 is de wijsaanduiding ‘Simphonia I’, wat een rechtstreekse verwijzing is naar de plaats in de *masque*.

De ‘Tweede Carileen’ [NVE 64] was vermoedelijk ook een van de *symphonies* uit *The triumphs of peace*. In Nederlandse liedboekjes zijn wijsaanduidingen te vinden als ‘Samponie’ en ‘Simphony 2’. Het thema van de ‘Derde Carileen’ [NVE 67] vindt haar oorsprong in een andere *masque* waarvoor William Lawes de muziek componeerde, *Brittannia triumphans* uit 1638. Van de ‘Vierde Carileen’ [NVE 75] zijn geen Engelse bronnen bekend, maar op basis van de stijl en de titel valt te vermoeden dat de herkomst in dezelfde richting kan worden gezocht.

*Der Fluyten Lust-hof* bevat nog een vijftiental andere melodieën die van Britse origine zijn, maar waarvan geen componist bekend is. Hiertoe behoren onder meer eeuwige favorieten als ‘Doen Daphne’ [NVE 3, 35, 61] en het ‘Engels Nachtegaeltje’ [NVE 28, 115]. ‘Doen Daphne’ werd in de Republiek bekend door de *Friesche Lust-hof* (1621) van de uit Engeland afkomstige Jan Starter, kort nadat het originele ‘When Daphne

<sup>92</sup> Van Baak Griffioen 1991: 179-181.

<sup>93</sup> Van Baak Griffioen 1991: 244-249.

<sup>94</sup> Van Baak Griffioen 1991: 246.

<sup>95</sup> Van Baak Griffioen 1991: 129-138.

<sup>96</sup> In de *Christelycke plicht-rymen* (1648) van Cornelis de Leeuw zijn de vijf melodieën gebruikt om de Vijf Zintuigen te bezingen.



from faire Phoebus did flie' in Engeland was ontstaan.<sup>97</sup> Het lied behoorde tot het genre van de *broadside ballads*, zo genoemd omdat dergelijke liederen op losse vellen papier ('broadsides') werden verspreid. Het vrolijke liedje dat in Schotland bekend was als 'The merry cuckold', staat in *Der Fluyten Lust-hof* als 'Een Schots Lietjen' [NVE 60].<sup>98</sup>

#### 4.4.6. Italiaanse melodieën

Italië wordt in *Der Fluyten Lust-hof* in de eerste plaats vertegenwoordigd door 'Amarilli mia bella', dat als het bekendste werk van Giulio Caccini (ca. 1545-1618) de geschiedenis is ingegaan. Het verscheen in 1602 in diens bundel *Le nuove musiche*. Van Eyck componeerde variaties op 'Amarilli' in d mineur [NVE 36] en g mineur [NVE 68]. Bovendien bevatte het eerste deel van de *Lust-hof* in 1649 een tweestemmige bewerking [NVE 84].<sup>99</sup>

Van Eyck nam niet Caccini's monodie als uitgangspunt maar een anonieme zesstemmige vocale versie die reeds in 1601, nog voordat *Le nuove musiche* het licht zag, in Antwerpen bij Phalèse was verschenen in de bundel *Ghirlanda di madrigali*.<sup>100</sup>

VOORBEELD 8 'Amarilli mia bella': bovenstem van een zesstemmige versie uit *Ghirlanda di madrigali* (Antwerpen, 1601). Den Haag, Nederlands Muziek Instituut

CANTO: 4

Marilli mia bella Non credi del mio cor dolce desio, D'esser tu l'Amor mio.

Amarilli mia bella, Non credi del mio cor dolce desio, D'esser tu l'Amor mio. Credilo pur,

E s'el timor t'affale, Prendi questo mio strale, Apprim'il petto E vedrai scritt'al core Amaril-

li mio Amore, Credilo pur E s'el timor t'affale, Prendi questo mio

strale. Apprim'il petto, E vedrai scritt'al core, Amarilli mio Amore.

<sup>97</sup> Van Baak Griffioen 1991: 162-167.

<sup>98</sup> Van Baak Griffioen 1991: 319-321.

<sup>99</sup> 8.6.6.

<sup>100</sup> 'Giulio Caccini's masterpiece 'Amarilli' was also a great success in the Netherlands, although it arrived there rather late: the first surviving printed source is from 1623', schrijft Van Baak Griffioen, die van het bestaan in de *Ghirlanda di madrigali* niet op de hoogte was. Van Baak Griffioen 1991: 91.



(vb. 8) Deze bron zou ‘Amarilli’ haar grootste bekendheid bezorgen ten noorden van de Alpen. Ook Peter Philips lijkt er gebruik van te hebben gemaakt toen hij in 1603 een klavierzetting maakte die overgeleverd is in het *Fitzwilliam virginal book*.<sup>101</sup>

In de *Ghirlanda di madrigali* heeft ‘Amarilli mia bella’ een canzone-structuur (vormschema: AABB) en de coda uit *Le nuove musiche* ontbreekt. Ook de aanhef is alledaagser: op de plaats waar *Le nuove musiche* een dalende verminderde kwart (‘-ril-li’) bevat, met een dramatische werking, geeft de zesstemmige gedaante een dalende secunde te zien. Tim Carter heeft uitgebreid onderzoek gedaan naar de verschillende verschijningsvormen van dit ene werk.<sup>102</sup> Veel blijft onopgehelderd. Mogelijk kan de zesstemmige madrigaalversie ook aan Caccini worden toegeschreven, en is deze er zelfs eerder geweest dan de monodie.

Dat Phalèse’s *Ghirlanda di madrigali* nog niet vergeten was toen Van Eyck zijn *Lust-hof* publiceerde, laat een editie zien die Paulus Matthijsz in 1644 drukte van het *Livre septième*.<sup>103</sup> Hierin verscheen een vierstemmige reductie. In de duetbewerking uit *Der Fluyten Lust-hof* is de onderstem aan de bas ontleend. In sommige uitgaven werd zowel de Italiaanse tekst als een Nederlandse vertaling meegedeeld.<sup>104</sup>

De enige andere melodie van Italiaanse herkomst is ‘Questa dolce sirena’ van Giovanni Gastoldi [NVE 130]. Van Gastoldi’s vijfstemmige *balletti* is dit verreweg de bekendste. In de Nederlanden vond de muziek van deze componist aanvankelijk haar weg door Antwerpse drukken van Phalèse.<sup>105</sup> In 1628 verscheen een editie in Rotterdam. In 1641 drukte Paulus Matthijsz de *balletti* voor Everhard Cloppenburgh, in 1648 en omstreeks 1657 ten slotte in eigen beheer.<sup>106</sup>

#### 4.4.7. Duitse melodieën

Duitse melodieën zijn schaars in *Der Fluyten Lust-hof*. Op de lutherse herkomst van ‘Onse Vader in Hemelryck’ is al gewezen. Er bestaat weinig twijfel dat ook de allemande (!) ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51, 52] uit Duitsland afkomstig was. Daar was het lied bekend als ‘Was wölln wir auff den Abend thun’.<sup>107</sup> De tekst van de eerste strofe luidde:

Was wölln wir auf den Abend thun?  
Schlafen wölln wir gan.  
Schlafen gan ist wolgethan,  
Schöne Jungfrau, wollt ihr mit uns gan?  
Schlafen wölln wir gahn.<sup>108</sup>

In het Duitse taalgebied heeft het lied hardnekkig standgehouden: nog in 1940 had een Zwitserse vrouw tekst en melodie paraat.<sup>109</sup> Kennelijk bestond er ook een

<sup>101</sup> Ed. Fuller Maitland & Barclay Squire, I, nr. LXXXII.

<sup>102</sup> Carter 1988.

<sup>103</sup> *Livre septième*, 1644, fol. 28v (alle stemboekjes). RISM B I: 1644<sup>3</sup>.

<sup>104</sup> Een voorbeeld is het liedboekje *Amsterdamsche minne-zuchjens* uit 1643. Voor een facsimile, zie Van Baak Griffioen 1991: 94.

<sup>105</sup> Van Baak Griffioen 1991: 299-303.

<sup>106</sup> Rasch 1974.

<sup>107</sup> Van Baak Griffioen 1991: 342-345.

<sup>108</sup> Volledige tekst in Erk & Böhme 1893: III, 59.

<sup>109</sup> Van Baak Griffioen 1991: 343 (voetnoot 263).



Nederlandse vertaling van, hoewel deze op de eerste regel na niet in druk is overgeleverd. Waarschijnlijk berustte de overlevering op een orale traditie. De tekst zal een tamelijk getrouwe vertaling uit het Duits zijn geweest. Niet alleen de beginregel zoals gegeven in *Der Fluyten Lust-hof* wijst hierop. In het Nederlandse *Thysius Manuscript* (luit) kreeg de melodie de titel ‘Almande Slaepen gaen’, wat verwijst naar de woorden ‘schlafen wölln wir gahn’ die in de eerste strofe twee keer voorkomen.<sup>110</sup>

Dat het lied in Nederland behalve gespeeld ook gezongen werd, toont Constantijn Huygens in zijn gedicht *Hofwyck* (1653), waarin hij een ode brengt aan zijn gelijknamige landgoed in Voorburg bij Den Haag:

Dan berst het oude lied van, Scheiden bitter scheiden,  
Uyt d’een ofd’ ander’ keel, en klinckt door wegh en weiden;  
En ’t andere, Wat sal men op den avond doen;  
En ’t slot is, veel danckhebs, versegelt met een’ soen.<sup>111</sup>

Interessant is dat Huygens het als een afscheidslied ten tonele voert, wanneer de gasten huiswaarts keren. Op dezelfde manier lijkt het aannemelijk dat Van Eyck zijn avondbespelingen ermee heeft besloten. Dit kan verklaren waarom de *Lust-hof* twee variatiereeksen op de melodie bevat, en waarom met name de tweede reeks een echt uitsmijterkarakter draagt. Geen ander variatiewerk van Van Eyck is uitgebreider: de laatste variatie is modo 9.<sup>112</sup>

Mogelijk was ook ‘Amarilleken doet myn willeken’ [NVE 62] van oorsprong een Duits lied. Het is een allemande die vergezeld gaat van een karakteristieke ‘Nachtanz’ in driekwartsmaat. De melodie die Van Eyck ‘Van de Lombart’ [NVE 32] noemt, heet in de tweestemmige bewerking uit 1649 ‘More Palatino’ (‘Volgens de gewoonte van de Palts’). Dit was een drinkliedje van Duitse studenten. Hieraan lag echter een Franse air ‘En revenant’ ten grondslag.<sup>113</sup>

#### 4.4.8. Spaanse melodieën

Twee thema’s uit *Der Fluyten Lust-hof* kwamen uit Spanje. Uiteraard geldt dit voor het melodietje dat ‘Een Spaense Voys’ [NVE 72] heet. Het is verder nergens getraceerd. Het andere Spaanse vers is ‘Lus de mi alma’ [NVE 37] (‘Licht van mijn ziel’), dat in 1634 voor het eerst en meteen twee keer in Nederland opdook als wijsaanduiding.<sup>114</sup> De dichter J.H. Krul voorzag de melodie van het contrafact ‘Ach Blinde Benghel’. Constantijn Huygens stuurde zijn echtgenote op 13 augustus 1634 een liefdesgedicht dat kon worden gezongen op ‘Lus de mi alma’. Links van de tekst noteerde hij de melodie, wat erop wijst dat deze nog niet algemeen bekend was.<sup>115</sup> Achter de wijsaanduiding ‘Repicavan’ [NVE 54] lijkt op het eerste gezicht een Spaanse herkomst schuil te gaan. ‘Repicavan las campanillas’ was echter een *air de cour* met gitaarbegeleiding, op Spaanse tekst gecomponeerd door Etienne Moulinié.<sup>116</sup>

<sup>110</sup> Land 1884: 188 (nr. 53).

<sup>111</sup> Ed. P.J.H. Vermeeren: regels 2161-2164.

<sup>112</sup> Zie verder 5.15.

<sup>113</sup> Van Baak Griffioen 1991:220-225.

<sup>114</sup> Van Baak Griffioen 1991: 213-215.

<sup>115</sup> Facsimile in Van Baak Griffioen 1991: 214.

<sup>116</sup> Van Baak Griffioen 1991: 303-307.



#### 4.4.9. Nederlandse melodieën?

Uit het bovenstaande kan worden geconcludeerd dat de ‘bepanting’ van de *Lust-hof* zeer gevarieerd en bovendien internationaal van samenstelling was. Resteert de vraag in hoeverre Jacob van Eyck ook melodieën gebruikte die echt van Nederlandse oorsprong waren. Het zullen er weinig zijn. Van Baak Griffioen geeft 22 mogelijke kandidaten, maar merkt terecht op: ‘Many of them, however, may be of other origins (especially French or English) which have not yet been discovered.’<sup>117</sup> Slechts drie gevallen hebben van haar het predikaat ‘zeer waarschijnlijk’ gekregen. Twee hiervan zijn reeds genoemd onder de geestelijke liederen: ‘Een Kindeken is ons gebooren’ en ‘Waeckt op Israël’. Het derde lied is ‘De lustelycke Mey’, dat al meer dan honderd jaar oud was toen Van Eyck er variaties op componeerde [NVE 110].<sup>118</sup> In 1539 kwam het voor als ‘Den lusteliken mey Christus playsant’ in *Een devoot ende profitelijck boecxken*, in Antwerpen verschenen. Ook van ‘De lustelycke Mey’ hebben al vroeg polyfone versies bestaan, die hun sporen hebben nagelaten in de cadensformules. Formeel zou het wellicht tot de geestelijke teksten moeten worden gerekend, maar de vraag is of dit meelied in Van Eycks tijd nog een religieuze connotatie had. Het werd gezongen bij het meifeest: de dans rond de meiboom of het meivuur.<sup>119</sup>

Voor de beiaardier Jacob van Eyck begonnen de avondbespelingen op het Janskerkhof in mei. Dat *Der Fluyten Lust-hof* variaties op ‘De lustelycke Mey’ bevat, maakt aannemelijk dat voor zijn blokfluitbespelingen hetzelfde gold. Met deze variaties zal hij het seizoen voor geopend hebben verklaard. Het is interessant te zien hoe hij deze reeks aanmerkelijk rustiger opbouwt dan andere. Figuraties worden aanvankelijk slechts mondesmaat toegevoegd, als modo 4 aanbreekt is het proces van breken niet verder gevorderd dan tot achtste noten. De volledige uitvoering van de reeks duurt al gauw veertien minuten, waarmee het een van de langste werken uit *Der Fluyten Lust-hof* is. Heeft Van Eyck deze muziek gespeeld als begeleiding bij feestelijkheden, en daarom doelbewust gerekt? Het heeft er alle schijn van. Op meivond moest Willem de klepperman met de klusjesman die Sander heette de boompjes op het Janskerkhof bewaken, kennelijk om te voorkomen dat mensen erin zouden klimmen.<sup>120</sup> Er was dus iets te zien. Dat de Utrechtse destijds om een meiboom hebben gedanst, lijkt uitgesloten gezien het streng calvinistische bewind.<sup>121</sup> Het branden van een meivuur is een waarschijnlijker optie.

Tot de Nederlandse melodieën lijkt in elk geval de ‘Almande Verryt’ [NVE 93] te kunnen worden gerekend. In Van Eycks biografie kwam reeds ter sprake dat Jan Baptist Verrijt een leerling van hem is geweest, en dat hij opdracht kreeg van de stad ’s-Hertogenbosch zich bij de blinde meester niet alleen te bekwamen in het carillonspel maar ook in het bespelen van de fluit. Van Verrijts composities is alleen de verzameling *Flammae divinae* uit 1649 bewaard gebleven, bestaande uit motetten en missen. Andere gedrukte werken, waaronder pavanen voor vijf instrumenten, zijn verloren gegaan. Van Eycks thema kan aan Verrijt worden toegeschreven.

<sup>117</sup> Van Baak Griffioen 1991: 416.

<sup>118</sup> Formeel mogen deze drie liederen niet ‘Dutch’ worden genoemd, omdat ze vermoedelijk uit de Zuidelijke Nederlanden afkomstig waren.

<sup>119</sup> Omtrent het meifeest, zie onder meer Kruijswijk & Nesse 2004: 106-128.

<sup>120</sup> Zie 2.12.

<sup>121</sup> Zie 4.4.2.





## 4.5. Vormen

### 4.5.1. De variaties: deel van een groter geheel?

Het formele aspect van de variatiekunst is in een relatief laat stadium doorgedrongen tot de theoretische geschriften. Dit is te verklaren uit het feit dat variatierreeksen uit een losse en betrekkelijk willekeurige aaneenschakeling van variaties kunnen bestaan. Theoretici zijn daardoor lange tijd meer op de techniek van het variëren gefixeerd geweest dan op het formele aspect. Ook in *Der Fluyten Lust-hof* ontbreekt een woordelijke verwijzing naar de vorm: omschrijvingen als ‘gebroocken van J. Jacob van Eyck’ of ‘konstigh en lieflyk gefigureert, met veel veranderingen’ beschrijven primair de techniek. De variaties zijn als ‘modo’ aangeduid, als manier van veranderen dus, als verschijningsvorm. In combinatie met het diminueren komen we dit woord tegen in de titel van Girolamo dalla Casa’s traktaat, *Il vero modo di diminuir*. In diminutietraktaten werd het woord ‘modo’ gebruikt wanneer de auteur verschillende voorbeelden wilde geven van de wijze waarop één melodie geornamenteerd kon worden. Het duidde dan op een alternatief. Bij Dalla Casa heet zo’n alternatieve zetting ‘alio modo’, bij Bassano ‘diverso modo’.<sup>122</sup> Rognoni laat het woord modo vergezeld gaan van een karakteristiek op basis waarvan het alternatief zich van eerder meegedeelde diminuties onderscheidt. Zo verbindt hij aan Palestrina’s ‘Io son ferito’ een ‘modo di passegiar con arte e maestria’, en aan ‘Vestiva i colli’ van dezelfde componist een ‘modo di passegiar con diverse inventioni, non regolate al canto’.

Het is denkbaar dat Van Eyck met de variaties slechts versierde verschijningen van het thema heeft willen tonen, zonder dat zij als onderdeel van een groter geheel zijn bedoeld. Daarom zal eerst moeten worden onderzocht of er van een grotere vorm (variatierreeks) sprake is.

Een eerste dwingende aanwijzing voor het bestaan van een vorm is het model dat Van Eyck heeft gehanteerd bij het breken van het thema: de steeds kortere notenwaarden, die een spanningsverhogend effect sorteren. Zou dit spanningsverhogende element niet nodig of gewenst zijn, dan had Van Eyck zijn variaties even goed willekeurig kunnen rangschikken. De proportioneel georiënteerde toepassing van het breken wijst derhalve intrinsiek op een vastgestelde volgorde, en daarmee op een vorm.

Andere kenmerken wijzen in dezelfde richting. In sommige gevallen zijn thema en variaties niet van elkaar gescheiden maar worden zij weergegeven als één doorlopende compositie, zonder dat de variaties nader worden aangeduid. Een voorbeeld is ‘Gabrielle maditelle’ [NVE 71]. De lezer zou kunnen opmerken dat deze notatie met opzet kan zijn gekozen, en dat deze werken zich daarin doelbewust onderscheiden van andere. Toch zijn er voorbeelden die dit weerspreken. ‘Schoonste Herderinne’ [NVE 48] is in het origineel weergegeven als een thema met modo 2, maar deze variatie blijkt in werkelijkheid uit twee aan elkaar gekoppelde variaties te bestaan.

Met de eerste ‘Lanterlu’ [NVE 30] is het ook misgegaan. In 1644 gaf *Euterpe* modo 1 en modo 2 als één doorlopende compositie. In 1649 heeft een redacteur zijn best gedaan een scheiding aan te brengen, maar modo 2 begint vier maten te laat, zodat de

<sup>122</sup> Voor deze en volgende voorbeelden, zie *Italianische Diminutionen*.



eerste vier maten van de variatie het slot vormen van modo 1. In de derde druk is dit ongecorrigeerd gebleven.<sup>123</sup>

Er bestaat geen enkele aanwijzing waaruit zou kunnen blijken dat de variaties niet als reeks moeten worden opgevat. Ze dienen in de gegeven volgorde te worden gespeeld. Bovendien is het de bedoeling dat ze elkaar *zonder onderbreking* opvolgen. Hiervoor bestaan diverse aanknopingspunten, waaronder het gebruik van ‘regelwachters’ (custoden), kleine vinkjes aan het einde van een notenbalk op de toonhoogte waarmee de volgende regel begint. Het is een teken van continuïteit. In *Euterpe* staan ze aan het einde van elke regel, behalve wanneer sprake is van een overgang van de ene variatie naar de volgende. In 1646 bracht *Der Fluyten Lust-hof II* hier verandering in en kwamen de regelwachters ook standaard op die plaatsen te staan, dus tussen twee variaties in.

Iets vergelijkbaars doet zich voor in ‘Janneman en Alemoer’ [NVE 55], in de tweede druk van *Der Fluyten Lust-hof I* uit 1649.<sup>124</sup> Qua notatie manifesteert zich hier een tussenvorm tussen scheiden en verbinden: een aparte aanduiding voor modo 2 ontbreekt, maar aan het slot van het thema staat wel een dubbele streep en de variatie begint met een mensuurteken. Aan het eind van het thema (na de dubbele streep) staat een regelwachter. (vb. 9)

VOORBEELD 9 ‘Janneman en Alemoer’ [NVE 55] [DFL-I (2)1649], fol 59b)

Janneman en Alemoer, van J. JACOB van EYCK. 59

Dat de modo-indeling geen tijdsonderbreking inhoudt, wordt ook duidelijk in de variaties op ‘Questa dolce sirena’ [NVE 130] en ‘Laura’ [127]. In eerstgenoemd werk is de opmaat van modo 3 toegevoegd aan de slotmaat van modo 2. (vb. 10) Het doet zich voor op een punt waar de bladzijde moet worden omgeslagen. Mogelijk heeft de zetter de noot verplaatst om te verduidelijken dat op de volgende pagina nog een variatie volgt. Maar het kan natuurlijk ook zijn dat de dubbele streep als scheidingsteken op de verkeerde plaats in het manuscript heeft gestaan en door een argeloze zetter als omslagpunt is gekozen.

In ‘Laura’, waar de slotnoot een onderscheid te zien geeft tussen *prima* en *seconda volta* (een hele noot respectievelijk een gepunteerde halve), doet zich het omgekeerde voor. De *seconda volta* aan het einde van modo 2 is doorgeschoven naar de eerste maat van modo 3. (vb. 11)

<sup>123</sup> In hoofdstuk 8 komen nog andere aanwijzingen ter sprake dat de modo-indeling in diverse gevallen niet herkenbaar is geweest in het manuscript, en dat deze indeling is gemaakt door de redacteur/uitgever.

<sup>124</sup> In *Euterpe* (1644) had dit werk een andere regelindeling. Zie 8.1.5.

VOORBEELD 10 'Questa dolce sirena' [DFL-II (<sup>2</sup>1654)]

fol. 48b (slot van modo 2)

fol. 49a ('begin' van modo 3)

La Sirena. Der Fluyten L U S T - H O F,

M. 3.

VOORBEELD 11 'Laura' [DFL-II (<sup>2</sup>1654), fol. 45b]: overgang van modo 2 naar modo 3

Laura. van J. J. van E Y C K. 45

Net zoals in het geval van 'Questa dolce sirena' is hier een dubbele streep in het geding, wat erop zou kunnen duiden dat deze in het manuscript heeft gestaan en tot de ongewone notatie heeft geleid. Op het eerste gezicht lijkt het misschien een praktische oplossing, maar dat is het niet: als in modo 3 de eerste sectie wordt herhaald, moet de gepunteerde halve noot g', als zijnde de afsluitende *seconda volta* van modo 2, uiteraard niet in de herhaling worden betrokken.

## 4.5.2. Indeling naar vormen en typen

Uit het voorgaande blijkt dat de variatiewerken van Jacob van Eyck als reeksen kunnen worden beschouwd. Dit impliceert niet dat alle werken volgens hetzelfde stramien zijn gebouwd. Er kunnen verschillende vormen en typen worden onderscheiden. Gewezen is op de belangrijke rol die de *techniek* van het breken speelt in het variatieproces. Omdat de voortgang van de ene variatie naar de volgende primair door het proces van breken wordt bepaald, heeft het weinig zin om aan de hand hiervan reeksen van elkaar te willen onderscheiden. Het principe is immers een constante, uitzonderingen daargelaten. Zinvoller is het de reeksen in te delen naar de *vorm* van de afzonderlijke variaties. Van Eyck bracht afwisseling door op verschillende manieren met herhaalde secties van de thema's om te gaan.



Hierin kunnen *congruentie* en *discongruentie* van elkaar worden onderscheiden. Onder congruente variaties zullen we die modo's verstaan die hetzelfde vormschema hebben als het thema. Heeft het thema bijvoorbeeld de vorm ||: A :||: B :||, dan heeft de variatie ||: A' :||: B' :|| als vorm.<sup>125</sup> Anders gezegd: bevat het thema herhalingstekens, dan heeft de variatie die ook. Onder discongruente variaties verstaan we variaties die een ander vormschema te zien geven dan het thema. Deze discongruentie manifesteert zich bijvoorbeeld wanneer een variatie volledig is doorgecomponeerd. Heeft een thema de bovengenoemde vorm, dan luidt het vormschema van de variatie A'A''B'B''. Gewezen dient te worden op het feit dat discongruente variaties toch een mate van congruentie in zich kunnen hebben. Wanneer een thema uit twee herhaalde secties bestaat, kan bijvoorbeeld in de variatie de eerste sectie herhaald worden en de tweede doorgecomponeerd zijn (thema ||: A :||: B :|| – eerste variatie ||: A' :|| B'B''). Het moge duidelijk zijn dat variaties met een congruente en een discongruente component per saldo discongruent zijn.

Wanneer Van Eyck zich in een variatiereeks eenmaal tot congruentie dan wel discongruentie had bekend, bleef hij er doorgaans aan vasthouden. Daarom kan de dichotomie ook in de grotere vorm worden doorgevoerd. Tot het congruente *type* rekenen we die reeksen waarin alle variaties congrueren met het thema. In het discongruente type zijn alle variaties discongruent. In de schaarse gevallen waar binnen één reeks sprake is van zowel congruente als discongruente variaties, zal van een gemengd type worden gesproken.

De verschillende vormen en typen zullen nu aan een nader onderzoek worden onderworpen, waarna de vraag aan de orde komt of en op welke manier in variatiereeksen een gesloten vorm is te herkennen.

### 4.5.3. Het congruente type

Verreweg de meeste variatiereeksen in *Der Fluyten Lust-hof* zijn van het congruente type.<sup>126</sup> Dit is opmerkelijk omdat vrijwel alle thema's herhaalde secties in zich

<sup>125</sup> In de vormschema's geven de hoofdletters al dan niet herhaalde secties weer, of, in het geval van psalmmelodieën, muzikale frasen. De variaties zijn weergegeven met een apostrof, waarbij elke toegevoegde apostrof wijst op een volgende stap in het variatieproces. Wanneer *prima* en *seconda volta* verschillen, is dit weergegeven door <sub>1</sub> en <sub>2</sub>.

<sup>126</sup> Volledig congruent zijn de volgende eenstemmige variatiewerken (\* achter de titel betekent: congruentie de enige mogelijkheid door het ontbreken van herhalingen in het thema): 'Onse Vader in Hemelryck' [NVE 2], 'Psalm 118'\* [4, 4\*], 'Malle Symen (Malsimmes)' [5], 'Psalm 140, ofte tien Geboden'\* [6], 'Aerdigh Martyntje' [7], 'Pavaen Lachrymæ' [8], 'Lavignone' [9], 'Rosemont'\* [11], 'd'Lof-zangh Marie'\* [13], 'Stil, stil een reys' [15], 'Geswinde Bode van de Min' [17], 'Onan of Tanneken' [18], 'Psalm 68' [19], 'Bravade' [21], 'Psalm 103'\*[22], 'Van Goosen' [23], 'Si vous me vouldes guerir' [24], 'Courante' [25], 'Ghy Ridder in het prachtigh Romen' [26], 'Engels Nachtegaeltje' [28], 'Ach Moorderesse' [29], 'Vande Lombart' [32], 'Courant' [34], 'Tweede Daphne' [35], 'Amarilli mia Bella' [36], 'Lus de mi alma' [37], 'Engels Lied' [38], 'Al hebben de Princen haren' [40], 'De zoete Zoomertyden' [42], 'Wilhelmus van Nassouwen' [43], 'Noch een veranderingh van Wilhelmus' [44], 'Rosemond die lach gedoocken' [49], 'Ballette Bronckhorst' [50], 'Wat zalmen op den Avond doen' [51], 'Sarabanda' [53], 'Janneman en Alemoer' [55], 'O Heyligh zaligh Bethlehem' [56], 'Pavane Lacryme' [59], 'Amarilleken doet myn willeken' [62], 'Eerste Carileen' (1644) [63a], 'Eerste Carileen' (1649) [63b], 'Tweede Carileen' [64], 'Stemme nova [I]' [65], 'Stemme nova [II]' [66], 'Derde Carileen' [67], 'Amarilli mia bella' [68], 'Courante Madamme de la moutaine' [69], 'O slaep, o zoete slaep' [70], 'Een Spaense Voys' [72], 'Een Courant' [73], 'Bien heurus' [74], 'Vierde Carileen' [75], 'Kits Almande' [77], 'Prins Robberts Masco' [79], 'Waeckt op Israël' [80], 'Princesse hier koom ick by nacht' [86], 'Wel Jan &c.' [87], 'Psalm 150'\* [88] (verkapt discongruent), 'Psalm 1'\* [91], 'Almande Verryt' [93], 'Psalm 9'\* [94], 'Princes roaeyle' [97], 'Psalm 33'\* [98]



dragen, wat de mogelijkheid aanreikt van doorgecomponeerde variaties. Het vormschema AABB is dominant. Van de 138 variatiewerken hebben 87 stukken een thema met dit schema.<sup>127</sup> Daarvan worden er 68 volgens het principe van congruentie gevarieerd, wat neerkomt op 78 procent. Ook waar van drie herhaalde secties sprake is (AABBCC), overheerst het congruente model.

Hoewel herhalingen in variaties haaks lijken te staan op het wezen van de variatiekunst, namelijk het bereiken van afwisseling, is de score toch niet zo verbazingwekkend. Het idee van herhaling ligt al in het variatiegenre zelf besloten, een variatiereeks is immers niet anders dan een aaneenschakeling van verschillende verschijningen van een thema. Als een thema herhalingen kan bevatten, waarom zou een variatie dit dan niet kunnen? Van Eyck was niet de enige die er zo over dacht. Ook in *Der Goden Fluit-hemel* en *t' Uitnemend Kabinet* staan solovariaties die herhalingen in zich dragen, en in de achttiende eeuw gold dit voor variatiewerken van Mozart en tijdgenoten niet anders. Sweelinck hanteerde in zijn klaviervariaties een doorgecomponeerde vorm, maar kan daarmee niet als representatief gelden.<sup>128</sup> Het handhaven van herhalingen lijkt de luchtigheid van het genre te onderstrepen. De vraag naar voortdurende verversing zal van ondergeschikt belang zijn geweest.

Ook het praktische element van spaarzaamheid kan een rol hebben gespeeld. Eenstemmigheid geeft beperkingen. Door zuinig met de middelen om te gaan, kon de uitvoerende/componist variatiereeksen toch een volwassen duur geven. Anders gezegd: wie twee stappen in het proces van breken in één variatie onderbrengt, is twee keer zo snel klaar. Wat dat betreft mag het veelzeggend worden genoemd – we lopen vooruit op de bespreking van het discongruente model – dat Van Eycks doorgecomponeerde variatiereeks op 'Lanterlu' [NVE 30] slechts een modo 1 en 2 omvat, terwijl een tweede reeks die volgens het congruente principe is opgebouwd tot modo 7 reikt [NVE 125].

Dat spaarzaamheid een motief is geweest, lijkt te worden bevestigd door de variaties op 'Comagain' [NVE 33]. De sequens waarmee de tweede sectie van het lied begint ('To see, to heare, to touche, to kisse, to die'), en de dialoog met de bas die zich in Dowlands origineel voordoet, biedt zelfs een componist van eenstemmige blokfluitvariaties een keur van mogelijkheden op het gebied van imitatie en pseudo-meerstemmigheid (zie vb. 42, p. 192).<sup>129</sup> Van Eyck heeft de uitnodiging aangenomen en deze tweede sectie doorgecomponeerd, twee variaties lang. Hier hoefde hij niet spaarzaam te zijn. Dat de minder tot de verbeelding sprekende eerste

---

(verkapt discongruent), 'Philis en son bel Atente' [99], 'Ho ho op myn brack en winden, &c.' [100], 'Postillon' [101], 'Na dien u Godlyckheyt' [102], 'Bockxvoetje' [104], 'Psalm 119'\* [105], 'En fin l'amour' [106], 'Psalm 133'\* [109], 'Verdwaelde Koningin' [112], 'Malle Symen' [113], 'Den Nachtegael' [115], '1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght' [116], 'Janneman en Alemoer' [117], '2. Balet, of Ay Harder hoort' [118], '2. Courant, of Harte diefje waerom zoo stil'\* [120], 'Courant 1' [121], '3. Ballet' [122], '4. Ballet' [124], 'Lanterlu' [125], 'Psalm 15'\* [126], 'Laura' [127], 'Puer nobis nascitur' [128], 'Psalm 116'\* [129], 'Ballet de Grevelinge' [131], 'Almande prime roses' [132], 'Lavolette' [133], 'De eerste licke-pot (I) [134] (verkapt discongruent), 'De tweede licke-pot' [136], 'Ick plach wel in den tydt voor dezen' [137], 'Frans Air (Pour moy)' [138], 'Orange' [139], 'Sarabande' [140], 'Sarabande, Noch een veranderingh' [141], 'Stemme nova [III]' [143], 'Bockxvoetje' [144], 'Psalm 101'\* [146], 'Psalm 134' [148].

<sup>127</sup> Het aantal van 138 variatiewerken is geteld volgens de indeling van de New Vellekoop Edition. De eerste variatiereeks op 'Doen Daphne' [NVE 3] is als twee afzonderlijke werken aangemerkt (zie 8.4.1). De twee versies van de 'Eerste Carileen' [NVE 63a & 63b] zijn apart geteld. Ook meegerekend is een anoniem overgeleverde 'Stemme Nova' uit *Der Goden Fluit-hemel* (zie 10.6).

<sup>128</sup> 'Ballo del granduca' is de enige uitzondering, maar de authenticiteit van dit werk wordt betwijfeld. Vermoedelijk is het werk van Samuel Scheidt. Dirksen 1997: 242-244.

<sup>129</sup> Het is veelzeggend dat Van Eycks modo 2 later is onderworpen aan een duetbewerking. Zie 8.6.2.



sectie een congruente behandeling laat zien, lijkt het motief van spaarzaamheid te onderstrepen. Er zijn echter aanwijzingen dat de herhaling van de eerste sectie de interpretatie van een redacteur is geweest, en dat Van Eyck uitging van John Dowlands oorspronkelijke vorm ABB.<sup>130</sup>

Tot de congruente variatiewerken behoort als vanzelf het gros van de psalmvariaties, omdat de psalmthema's meestal geen herhaalde frasen of secties in zich dragen. In zulke gevallen moeten de variaties wel congruent zijn.

#### 4.5.4. Het discongruente type

##### 4.5.4.1. Thema met gefigureerde herhalingen

Een thema met gefigureerde herhalingen is wel de elementairste vorm van discongruentie. Hier wordt het thema niet volledig geëxposeerd, de herhalingen geven meteen aanleiding tot figuratie. Het was destijds een van de gangbaarste variatiemodellen, die rechtstreeks lijkt voort te vloeien uit het idee dat elke herhaling om verandering en afwisseling vraagt. Bij de Engelse virginalisten wordt het type veel aangetroffen, het *Fitzwilliam virginal book* staat er vol mee. Voor Nederlandse klavierboeken geldt hetzelfde. In het oeuvre van Sweelinck daarentegen manifesteert het thema met gefigureerde reprises zich als zelfstandige vorm slechts in de 'Pavana Lachrymae'.<sup>131</sup>

In *Der Fluyten Lust-hof* komt het type slechts drie keer voor, en steeds is invoelbaar waarom Van Eyck ervoor heeft gekozen. In 'Een Schots Lietjen' [NVE 60] zal de lengte hem ertoe hebben bewogen. Het dansthema in driekwartsmaat heeft de vorm AABB, waarbij zowel de eerste als de tweede sectie 32 maten telt (of 16, als wordt erkend dat de melodie eigenlijk een zeskwartsmaat heeft in plaats van een driekwarts). Met de notatie is overigens iets mis gegaan. Van Eycks helpende hand of de notenzetter in de werkplaats van Paulus Matthijsz heeft niet goed opgelet en op de plaats waar de gevarieerde herhaling van de eerste sectie begint een 'modo 2' laten beginnen, zich niet realiserend dat het thema 32 maten verderop wordt vervolgd. Het geeft aan hoezeer men eraan gewend was dat Van Eyck variaties componeerde die volgden op een ongefigureerde expositie van het volledige thema.

'Repicavan' [NVE 54] leent zich voor gevarieerde reprises door de gekozen structuur van de melodie. We schrijven 'gekozen' omdat het thema in de *Lust-hof* in formeel opzicht afwijkt van Moulinié's oorspronkelijke *air de cour*, wat opmerkelijk is omdat Van Eyck voor het overige vrijwel naadloos bij het origineel aansluit.<sup>132</sup> Volgen we de regelindeling van de *air de cour*, dan heeft deze de vorm ABCDEDE. De air staat in een vierkwartsmaat met uitzondering van frase D, die een driekwartsmaat heeft. Van Eyck koos ervoor AB, C en DE te herhalen, waardoor een grillige vorm ontstaat. Deze

<sup>130</sup> Zie 8.1.10.

<sup>131</sup> Hierbij moet worden aangetekend dat de eerste verschijning van de herhaalde secties al Sweelincks eigen zetting bevat, waarin ook variatie een rol speelt. Sweelinck, *Opera omnia*, I-3, nr. 10. Een 'Malle Sijmen' met geornamenteerde herhalingen, die in het *Leningrad Manuscript* aan 'Mr. J.P.' is toegeschreven, is dermate primitief dat deze niet van Sweelinck kan zijn. *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. XLVII. Zie Dirksen 1997: 247-248.

<sup>132</sup> In elk geval dichter dan Jacob van Noordt in 't *Uitnemend Kabinet*. Zie 10.2.2. Zou men niet beter weten, dan kon gemakkelijk het idee ontstaan dat Jacob van Eyck ziende was en Van Noordt blind, in plaats van andersom. De oorspronkelijke *air de cour* van Moulinié is in facsimile weergegeven in Van Baak Griffioen 1988: 336.



ongewone gedaante kan een aanleiding zijn geweest voor gevarieerde herhalingen te kiezen. De vorm in *Der Fluyten Lust-hof* is derhalve: AB-A'B'-CC'-DE-D'E'.

In 'Blydschap van myn vliedt' [NVE 114] ten slotte is de vorm te verklaren vanuit de affectieve lading van de melodie (zie vb. 150, p. 306). Het is een klaagzang die zich beter leent voor licht gevarieerde herhalingen dan voor de opzichtigheid van een afzonderlijke variatie of afzonderlijke variaties.

Wanneer een thema volgens het congruente principe wordt behandeld maar door slechts één variatie wordt gevolgd, kan het werk eenvoudig worden veranderd in een thema met gevarieerde reprises. Dit is een zinnige suggestie voor de eerste 'Pavaen Lachrymæ' [NVE 8]. Hier is sprake van een lange, drieledige, droevige melodie. Modo 2 maakt gebruik van uiteenlopende notenwaarden en kan goed dienst doen als substituut voor de herhalingen van het thema. In wezen deed Sweelinck hetzelfde in zijn klavierversie van deze pavane.

#### 4.5.4.2. Thema met doorgecomponeerde modo 2

In enkele werken gaat het thema vergezeld van een doorgecomponeerde modo 2. Deze vorm heeft composities opgeleverd die tot de interessantste uit Van Eycks oeuvre kunnen worden gerekend. Het thema bevat herhalingen maar de variatie (modo 2) is er volledig vrij van. Aangezien volgende variaties ontbreken, hoefde de componist zich niet in te houden. Een grote diversiteit aan gebruikte notenwaarden (volgens Dalla Casa 'il vero modo di diminuir') en grilligheid zijn kenmerkend voor dit type.<sup>133</sup> Vier keer heeft Van Eyck het toegepast: 'Doen Daphne' [NVE 3, 'modo 4'], 'Sarabande' [NVE 10], 'l'Amie Cillaë' [NVE 20] en 'Lossy' [NVE 107]. Opvallend is dat het zonder uitzondering dansthema's in driekwartsmaat betreft. Klaarblijkelijk achtte Van Eyck deze er bij uitstek geschikt voor. Andere karakteristieken ter verklaring dat Van Eyck op dit variatietype zijn keus liet vallen, zijn er niet. Op de 'Sarabande' componeerde hij ook een congruente variatiereeks, maar dan met de titel 'Aerdigh Martyntje' [NVE 7].

'Doen Daphne' heeft hij eveneens op andere manieren gevarieerd. Dat de doorgecomponeerde variatie op 'Doen Daphne' in 1649 als een modo 4 in *Der Fluyten Lust-hof* terecht kwam (en als gevolg daarvan ook in de New Vellekoop Edition), is misleidend. In de eerste druk, *Euterpe* (1644), was het nog een afzonderlijke compositie. In hoofdstuk 8 zullen de vormtechnische aspecten van de verschillende 'Daphne'-variaties nader aan de orde komen.<sup>134</sup>

Van Eyck relateerde aan het thema met doorgecomponeerde modo 2 specifieke variatiemanieren die de vier desbetreffende composities ook stilistisch tot een groep maken.<sup>135</sup>

#### 4.5.4.3. Doorgecomponeerde variaties

Als een thema meer dan één doorgecomponeerde variatie heeft, levert dat een ander variatiewerk op dan wanneer het doorcomponeren zich tot een modo 2 beperkt. Volgde nog een modo 3, dan moest daarmee in modo 2 rekening worden gehouden. Reeksen van doorgecomponeerde variaties zijn een zeldzaamheid in *Der Fluyten*

<sup>133</sup> Omtrent Dalla Casa's kwalificatie, zie Brown 1976: 26.

<sup>134</sup> 8.4.1.

<sup>135</sup> 6.2.1.



*Lust-hof*, ze komen slechts twee keer voor. In de eerste ‘Lanterlu’ [NVE 30] betreft het in feite slechts anderhalve variatie, omdat modo 1 het kale thema geeft met gefigureerde reprises. De reeks vertoont tekenen van spaarzaamheid. Het thema heeft de vorm AAB (modo 1: AA’BB’; modo 2: A’’A’’’B’’B’’’). Van Eyck koos ervoor alleen in de laatste reprise van het B-gedeelte (B’’’) zestiende noten te laten prevaleren, een opbouw die kan worden verklaard uit een streven naar finalewerking. Met andere woorden: voor het B-gedeelte behoefde hij slechts twee versies in achtsten te componeren (B’, B’’), voor het A-gedeelte daarentegen drie (A’, A’’, A’’’). In de behandeling van de A-sectie is hij beduidend voorzichtiger van start gegaan, met slechts hier en daar een figuratie. (vb. 12)

VOORBEELD 12 Eerste ‘Lanterlu’, modo 1

‘Een Kindeken is ons gebooren’ [NVE 119] is de andere doorgecomponeerde reeks. Omdat het thema geen herhalingsstekens bevat, lijkt van congruentie sprake, maar nadere inspectie leert dat het element van herhaling in deze melodie groter is dan in enig ander thema uit de *Lust-hof*. Het vormschema is  $A_1A_2BBA_1A_2$ . Het enige verschil tussen  $A_1$  en  $A_2$  betreft de slotnoot, die de eerste keer een a' is en de tweede keer een f'. De eerste keer dat  $A_2$  optreedt, permittent Van Eyck zich bovendien een kleine omspeling in de vorm van een gepunteerde figuur (m. 8) die in de allerlaatste frase niet terugkeert.<sup>136</sup> Om de zaak niet nodeloos ingewikkeld te maken, hebben we deze kleine afwijking geen rol laten spelen in het vormschema.

Dat Van Eyck een melodie die zoveel herhaling herbergt van doorgecomponeerde variaties voorziet, is opmerkelijk. Hij volgt hier de weg van de grootst mogelijke geleidelijkheid, door zeer spaarzaam te werk te gaan bij het aanbrengen van figuraties. Aan het einde van de tweede en tevens laatste variatie (modo 3) blijkt dat hij een snoer van zestienden niet eens nodig heeft. Waar deze goed op hun plaats waren geweest, in de laatste zes maten van modo 3, kiest de componist voor loopjes van achtsten in verschillende registers, die het effect hebben van schijnpolyfonie.

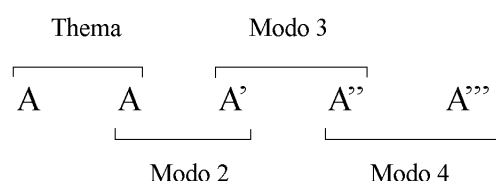
<sup>136</sup> De versiering loopt al vooruit op modo 2, waar deze figuur terugkomt in de figuratie van  $A_1$  (maten 2 en 30).





#### 4.5.4.4. Geschakelde variaties (integraal en partieel)

Van Eyck is te beschouwen als uitvinder van een procédé waarvoor we de term ‘geschakelde variaties’ of ‘schakelvariaties’ introduceren.<sup>137</sup> Het schakelprincipe neemt een plaats in tussen de congruente behandeling van herhaalde secties en de maximale afwisseling die met doorcomponeren wordt bereikt. In geschakelde variaties is de eerste verschijningsvorm van een herhaalde sectie identiek met de tweede verschijningsvorm uit de voorgaande variatie. Wat in het thema bijvoorbeeld AA is, wordt in de eerste variatie AA', in de tweede A'A'', in de derde A''A''', enzovoort. Visueel kan dit als een schakelketting worden weergegeven:



Wanneer het gehele thema volgens dit principe wordt behandeld, kan van *integrale* schakeling worden gesproken. Beperkt het procédé zich tot een gedeelte ervan, dan is er sprake van *partiële* schakeling. In beide gevallen is de variatie als geheel discongruent.

Voorzover bekend komt deze manier van ‘variëren op het variëren’ bij geen andere componist voor. Van Eyck raakt hiermee in zeker opzicht verwijderd van het traditionele breken, aangezien de toename van de virtuositeit aan geleidelijkheid inboet. Een schakelvariatie draagt immers altijd twee opeenvolgende stadia van het diminutieproces in zich. Wanneer het thema een meerledige vorm heeft en als geheel volgens de schakelmethode wordt behandeld, dan is er ten aanzien van de gehanteerde notenwaarden altijd sprake van vooruit- en terugschakelen. In modo 2 van de ‘Tweede Lavignone’ [NVE 58] bijvoorbeeld, met vormschema A'A''B'B'', gaat het – globaal gezien – van kwarten (A') naar achtsten (A'') naar kwarten (B') naar achtsten (B''). Alleen bij de overgang van de ene variatie naar de volgende raken secties elkaar die zich in hetzelfde stadium van breken bevinden: in de ‘Tweede Lavignone’ eindigt modo 2 met achtsten (B'') en begint modo 3 ook met achtsten (A''). (Zie tevens het schema op p. 567.)

Het schakelprocédé is mogelijk voortgekomen uit een streven naar extra afwisseling. Het moge duidelijk zijn dat een variatiereeks van het congruente type eenvoudig in een geschakelde versie kan worden veranderd, en omgekeerd. Van Eyck heeft dit zelf gedemonstreerd: de ‘Tweede Lavignone’ [NVE 58] is, op enkele varianten na, een geschakelde versie van de eerste ‘Lavignone’ [NVE 9].

Het aantal variatiereeksen waarin Van Eyck de schakelmethode op de grootst mogelijke schaal heeft toegepast, op het gehele thema en van de eerste tot de laatste variatie, beperkt zich tot zeven: ‘Schoonste Herderinne’ [NVE 48], ‘Tweede Lavignone’ [58], ‘Derde Doen Daphne’ [61] (minus modo 4 en 5; zie 8.4.1), ‘Silvester in de Morgenstont’ [92], ‘La Bergere’ [95], ‘Onder de Linde groene’ [103]

<sup>137</sup> In het verleden heb ik er de benaming ‘kettingvariaties’ aan gegeven. Zie Wind 1987. Bij nader inzien is dit een minder gelukkige term, omdat elke variatiereeks in zekere zin als een ketting kan worden beschouwd.



en ‘Questa dolce sirena’ [130]. Enkele marginale afwijkingen zijn dan wel voor lief genomen. In ‘Questa dolce sirena’ zijn de eerste maten van modo 2 al licht gefigureerd, waar deze volgens de strikte regels van de schakelpraktijk nog ongefatureerd zouden moeten zijn. In ‘Silvester in de Morgenstont’ is het vormschema van modo 2 op het eerste gezicht AA’BB’CC’. Op de slotnoot van B en C zoekt Van Eyck echter al aansluiting bij de gefatureerde reprise door deze noot te breken (m. 16 en 32). In de ‘Derde Daphne’ (vormschema: AABBC) kon Van Eyck het niet nalaten het B-gedeelte meteen licht te figureren. Dit moet zijn gewoonte zijn geweest, want in de eerste ‘Doen Daphne’ [NVE 3] deed hij dit ook, op een vrijwel identieke manier, in een niet-geschakelde omgeving. Zulke uitzonderingen tonen aan hoezeer het variëren voor Van Eyck een levende en flexibele praktijk was.

‘Ballette Gravesand’ [NVE 27], dat het vormschema AABB heeft, bevestigt het. Hier treedt het schakelprincipe op in alle secties, maar het moment van ‘instappen’ is verschillend. Het A-gedeelte is in modo 2 nog congruent behandeld en wordt pas in modo 3 aan schakeling onderworpen, terwijl het B-gedeelte van begin af aan is geschakeld (modo 2: A’A’BB’; modo 3: A’A’’B’B’’). Modo 2 is derhalve nog partieel geschakeld, modo 3 integraal.

Wat opvalt is dat de integraal geschakelde variaties de ene keer beginnen met een volledige weergave van het ongefatureerde thema, terwijl die stap andere keren wordt overgeslagen, waardoor de reeks direct begint met het thema voorzien van geornamenteerde herhalingen. Een systematiek is eenvoudig te ontdekken: het thema blijft achterwege als reeds een andere variatiereeks op de bewuste melodie is gepasseerd.<sup>138</sup> Deze keuze kan zijn gemaakt door Van Eyck zelf, maar natuurlijk ook door een economisch denkende Paulus Matthijsz die papier en inkt wilde besparen. Het roept de vraag op: wilde Van Eyck het thema daadwerkelijk ongefatureerd uitgevoerd hebben, of wenste hij het slechts in ongefatureerde vorm weer te geven om te laten *zien* wat hij deed, en kon het daarom desnoods achterwege blijven?

De eerste mogelijkheid is de meest waarschijnlijke. Een directe aanwijzing ligt besloten in ‘Silvester in de Morgenstont’ [NVE 92] en ‘La Bergere’ [NVE 95], die na het ongefatureerde thema slechts een geschakelde modo 2 hebben. (Daarmee is zelfs de vraag te stellen in hoeverre we hier nog van geschakelde variaties mogen spreken, het schakelproces is immers onvoldragen.) Zou Van Eyck het thema niet hebben willen laten klinken, dan had hij het achterwege kunnen laten en waren deze werken van het type ‘thema met gefatureerde herhalingen’ geweest zoals eerder beschreven.<sup>139</sup> Of, andersom geredeneerd: waarom had hij werken als ‘Een Schots Lietjen’ [NVE 60], ‘Repicavan’ [54] en ‘Blydschap van myn vliedt’ [114] dan niet door het kale thema laten voorafgaan?

De bronnen mogen dan opheldering verschaffen, iets anders is de vraag in hoeverre het volledig uitvoeren in de tegenwoordige praktijk wenselijk en verstandig is. Het dient geen enkel doel en staat haaks op het meest plausibele motief voor het schakelprincipe, namelijk het brengen van meer afwisseling. Met name in ‘Silvester in de Morgenstont’ en ‘La Bergere’ zou ik musici een plenaire uitvoering willen ontraden. Anders gaat driekwart van de tijd op aan het ongefatureerde thema en blijft voor de figuratie slechts één kwart over. Dat is wel erg mager als we van een variatiewerk willen spreken.

<sup>138</sup> ‘Tweede Lavignone’, ‘Derde Daphne’. Een aanwijzing dat Van Eyck het thema niet altijd opnieuw dicteerde in een tweede variatiereeks op een thema, is te vinden in de tweede ‘Pavane Lacryme’

[NVE 59]. Zie 8.1.7.

<sup>139</sup> 4.5.4.1.



Het is interessant te onderzoeken hoe Van Eyck op het idee van de schakelvariaties is gekomen. Mogelijk heeft hij de inspiratie gevonden in herhaalde frasen c.q. secties die zich in een non-repetitieve omgeving bevinden. Hierbij valt onmiddellijk het oog op een aantal psalmen. In de schaarse gevallen waar zich in psalmmelodieën een onmiddellijke herhaling van een of meer frasen voordoet, is dit voor Van Eyck vrijwel zonder uitzondering aanleiding zich tot het schakelprincipe te bekennen.

In 'Psalm 150' [NVE 88] zijn de eerste en tweede frase identiek, en ook de zesde en zevende. Beide keren kiest Van Eyck voor schakeling. Net als in de psalmboeken zijn de herhalingen niet door middel van herhalingstekens aangegeven in het thema, ze zijn volledig uitgeschreven. Daarom lijkt van congruentie sprake, maar juist is het van verkapte discongruentie te spreken.

Twee keer wordt in het thema een frase herhaald, bij vier frasen gebeurt dit niet. Het zijn de niet-herhaalde frasen die de progressie van het breken bepalen. Van Eyck had naar analogie van de herhalingen in het thema ook herhalingen in de variaties kunnen toepassen, maar mogelijk heeft hij dit niet gewild met het oog op de non-repetitieve omgeving die van zichzelf garant staat voor verversing. Doorcomponeren was in feite de ene mogelijkheid. Dit had echter de verplichting gegeven voor de herhaalde frasen verschillende figuraties te bedenken in gelijke notenwaarden.<sup>140</sup> De schakelmethode was de andere mogelijkheid. Deze biedt het oor schijnbaar iets nieuws en versterkt de indruk van een continuüm, zonder dat de componist voor de bewuste frasen vaker iets behoefde te bedenken dan voor de niet-herhaalde frasen. Het enige neveneffect was dat Van Eyck binnen de variaties verschillende stappen in de progressie van het breken moest toelaten (maar dat is in integraal geschakelde variaties niet anders).

Op een vergelijkbare manier paste Van Eyck het principe toe in 'Psalm 33' [NVE 98]. Hier zijn de frasen 1 en 2 identiek met 3 en 4, en frase 5 met 6. Een gedeeltelijke uitzondering op de regel vormt 'Psalm 68' [NVE 19]. De eerste drie frasen worden herhaald, en in het thema is dit door middel van een herhalingsteken weergegeven. Hier liet Van Eyck het schakelprocédé achterwege: ook de variaties hebben de herhaling. De eerste twee frasen erna zijn eveneens identiek. Op deze plaats is de schakelmethode wél toegepast.

Dat het schakelprincipe is ontstaan als praktische oplossing voor herhaalde secties in een verder non-repetitieve omgeving, lijkt te worden bevestigd door enkele vergelijkbare voorbeelden buiten het domein van de psalmen. De aandacht gaat in de eerste plaats naar 'Een Frans Air' [NVE 76] en 'Schasamisie vous re veille' [NVE 78]. Beide melodieën hebben het vormschema ABB. In het thema van 'Een Frans Air' is het B-gedeelte uitgeschreven, wat verklaard kan worden uit het feit dat de noten in de herhaling een halve maat zijn verschoven ten opzichte van de eerste verschijning. Doordat de B-sectie een geschakelde behandeling krijgt, geven de variaties – op basis van de gebruikte notenwaarden – intern een symmetrische opzet te zien: het middengedeelte doet een stap terug in het proces van breken (modo 2: A'BB'; modo 3: A''B'B''). Exact hetzelfde doet zich voor in 'Schasamisie vous re veille'. Als geheel wekken deze variaties de indruk non-repetitief te zijn, terwijl ze door hun symmetrische opbouw afwisseling en stabiliteit bieden. Ook nu moet overigens worden vastgesteld dat er uitzonderingen op de regel bestaan. 'Bien heurus' [NVE 74] heeft eveneens het vormschema ABB, maar de behandeling is congruent, dus met

<sup>140</sup> In het volgende hoofdstuk zullen we zien dat de psalmvariaties niet tot Van Eycks reguliere blokfluitrepertoire hebben behoord, wat als een extra argument voor een praktische oplossing kan worden aangevoerd.



behoud van herhalingen. In ‘Comagain’ [NVE 33] is het B-gedeelte doorgecomponeerd.<sup>141</sup>

Waar het thema het omgekeerde vormschema AAB heeft, is altijd van een congruente behandeling sprake. Deze vorm wordt aangetroffen in ‘Lus de mi alma’ [NVE 37], ‘Sarabanda’ [NVE 53] en ‘Postillon’ [NVE 101].<sup>142</sup>

Afwijkend is ‘Rosemont’ [NVE 11]. Men zou de vorm hier eveneens AAB kunnen noemen, ware het niet dat de uit vier maten bestaande A-sectie de eerste keer op c'' aanstuurt en de tweede keer op c', wat ertoe heeft geleid dat het thema volledig is uitgeschreven, zonder gebruik van een herhalingsteken. De vorm is weer te geven als A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>B. Van Eyck kon niet om het verschil tussen ‘prima’ en ‘seconda volta’ heen. Hij heeft het homogene en het heterogene met elkaar verbonden door het schakelprocédé toe te passen zolang dit mogelijk was (twee maten en drie kwarten).

Weer anders gaat het in ‘Philis, schoone Harderinne’ [NVE 31]. Hier is de vorm A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>BB. In de A-sectie kiest Van Eyck aanvankelijk (modo 2) voor dezelfde oplossing als in ‘Rosemont’: schakeling zolang dit mogelijk is. In modo 3 zet hij dit echter niet door en kiest hij juist voor homogeniteit door de identieke delen van de A-sectie identiek te figureren. Deze figuraties vinden bovendien aansluiting bij de reprise van het B-gedeelte, dat geheel volgens de schakelmethode is behandeld: Van Eyck koos in beide gevallen voor het herhaalde ritme van een achtste gevolgd door twee zestiensten. Daardoor wordt iets van spiegeling gevoeld: de maten 17-26 tekenen zich als een rustig middendeel van hun omgeving af.

Samengevat kan worden gezegd dat het schakelprocédé Van Eyck allerhande mogelijkheden heeft geboden en dat hij er dankbaar gebruik van heeft gemaakt. Het principe zorgt voor afwisseling, brengt reliëf aan in het spanningsverloop, kan stabiliserend werken en bovendien de indruk van een continuüm versterken. Jacob van Eyck reikt musici zelf methoden aan om variatiereeksen van het congruente type naar een incongruente variant om te buigen.

#### 4.5.4.5. Overige

In een aantal gevallen valt de discongruentie buiten een van de bovenstaande categorieën. ‘Meysje wilje by’ [NVE 45], waarvan het thema uit twee herhaalde secties van elk vier maten bestaat, kreeg één variatie. Hierin is het A-gedeelte congruent behandeld en het B-gedeelte doorgecomponeerd, waarbij moet worden aangetekend dat de eerste verschijningsvorm van B in de variatie slechts fractioneel afwijkt van het thema (op de tweede kwart van maat 7 maakt de kwartnoot plaats voor twee achtsten). De vorm van de variatie kan daarmee worden weergegeven als A'A'B'B'', maar als het minieme verschil wordt genegeerd ook als A'A'BB'.

Merkwaardig is de vorm waarin het ‘Frans Ballet’ [NVE 14] is gegoten. Modo 1 en 2 geven beide het thema met gefigureerde herhalingen. Wel heeft de oorspronkelijke modo 1 in de derde maat figuratie die in de andere modo ontbreekt (op de tweede en

<sup>141</sup> De herhaling van de A-sectie moet de ingreep van een redacteur zijn geweest. Zie 8.1.10.

<sup>142</sup> Na een noodzakelijke reconstructie kan ook ‘Stil, stil een reys’ [NVE 15] hiertoe worden gerekend. Zie 8.5. De melodie van ‘Gabrielle maditelle’ [NVE 71] heeft op het eerste gezicht eveneens het vormschema AAB. Bij nadere bestudering blijkt dat het B-gedeelte een interne herhaling in zich heeft. Het A-gedeelte en de herhaling in het B-gedeelte zijn beide volgens de schakelmethode gefigureerd. Het thema van ‘Beginnende door reden ons gegeven’ [NVE 142] heeft een vergelijkbare vorm. Hier is de A-sectie in modo 2 congruent behandeld (A'A'), waarna in modo 3 een aanzet tot schakeling wordt gegeven (A'A''). De B-sectie is in beide variaties volledig doorgecomponeerd.



vierde kwart achtsten in plaats van kwartnoten). Mogelijk waren het twee aparte composities. Mocht dit niettemin als één werk bedoeld zijn, dan is de volgorde verkeerd, omdat modo 1 van kortere notenwaarden gebruikmaakt dan modo 2.<sup>143</sup> In de New Vellekoop Edition is de volgorde om die reden omgedraaid.<sup>144</sup>

Ongewoon is ook de discongruente samenstelling van ‘Courant, of Ach treurt myn bedroefde’ [NVE 12], waar sprake is van ‘breken’ en ‘ont-breken’. Door deze structuur tot een vormprobleem te reduceren, zouden we het werk onrecht aandoen. Vanuit een muzikaal oogpunt (affect) is de gekozen vorm verklaarbaar. Dit komt later aan de orde.<sup>145</sup>

‘Excusemoy’ [NVE 111] heeft het vormschema AABBC. In de twee variaties heeft Van Eyck de tweede sectie doorgecomponeed, de eerste en derde daarentegen congruent behandeld. Een interessante vergelijking biedt een van de variaties op ‘Doen Daphne’ [NVE 3, modo 2], die volgens hetzelfde principe is gevarieerd. Ook ‘Daphne’ is een melodie in ternaire maat met het genoemde vormschema. De neiging het B-gedeelte door te componeren, is ook bespeurbaar in modo 1 uit de ‘Derde Doen Daphne’ [NVE 61]. Modo 1 bevat wat de secties A en C betreft het onversierde thema met geornamenteerde herhalingen, waarmee de basis wordt gelegd voor een geschakelde behandeling. Het B-gedeelte daarentegen biedt direct ornamentatie. Het vormschema van modo 1 is hiermee AA’B’B’’CC’.

#### 4.5.5. Het gemengde type

De combinatie van congruente en discongruente variaties komt slechts sporadisch voor. Soms is een kleine afwijking genoeg om een variatiewerk tot een mengvorm te moeten rekenen. In de eerste ‘Doen Daphne’ [NVE 3] is de middelste sectie aanvankelijk doorgecomponeed (modo 2), waarna dit gedeelte in modo 3 net als de andere secties congruent wordt behandeld.<sup>146</sup> In ‘De France Courant’ [NVE 147] is modo 3 congruent, maar laat modo 2 in het B-gedeelte in eerste instantie de ongeornamenteerde melodie zien, als ware het een aanzet tot schakeling.

Twee keer heeft Van Eyck de ‘Courante Mars’ [NVE 46 & 57] in een mengvorm gegoten. Modo 1 is in beide werken het thema met geornamenteerde reprises (AA’BB’).<sup>147</sup> Modo 2 van de eerste ‘Courante Mars’ maakt gebruik van herhalingstekens (A’’A’’B’’B’’) en is daarmee congruent. In de ‘Tweede Courante Mars’ lijkt hetzelfde bedoeld, maar is modo 2 niet apart aangegeven, terwijl de herhalingstekens ontbreken (AA’BB’A’’B’’). In de New Vellekoop Edition hebben we dit werk dezelfde vorm gegeven als zijn voorganger. Van beide composities zijn eenvoudig schakelvarianties te maken, door aan modo 2 de figuraties uit modo 1 toe te voegen.

Omdat het thema in beide werken identiek is, kan ook een doorgecomponeerde vorm worden samengesteld. Een vergelijking wekt zelfs het vermoeden dat de twee stukken uit één ‘moederwerk’ afkomstig zijn, omdat de figuraties uit de eerste reeks in het

<sup>143</sup> We zullen nog zien dat het manuscript dat in 1644 naar Paulus Mattheijsz is gegaan, een verzameling losse bladen moet zijn geweest. Zie 8.1.6.

<sup>144</sup> De juistheid van deze beslissing blijkt ook uit het feit dat de slotnoot van de meest virtueuze variatie met een gefigureerde maat is verlengd, wat ondubbelzinnig wijst op een slotvariante. Zie 4.5.6.

<sup>145</sup> 6.4.

<sup>146</sup> Omtrent de doorgecomponeerde modo 4, zie 8.4.1 en 6.2.1.

<sup>147</sup> Het thema was al decennialang bijzonder geliefd in de Republiek. Wellicht is het de overbekendheid in combinatie met de eenvoud en beknoptheid van het thema geweest die Van Eyck ertoe heeft bewogen meteen aan het figureren te gaan.



stadium van breken een fractie eenvoudiger zijn dan de corresponderende figuraties uit de tweede. In maat 7 van beide modo's 1 zijn dezelfde akkoordbrekingen toegepast, maar de volgorde van de noten verschilt. Wat verder opvalt, is dat in modo 2 de eerste twee maten van het B-gedeelte (mm. 5-6) zich ritmisch vrijwel complementair gedragen. (vb. 13)

Er zijn verschillende manieren om de twee werken samen te voegen, maar ze lijken voor een doorgecomponeerde variatiereeks geboren. Permanente verversing geeft variaties op dit eenvoudige thema het meeste gewicht.

VOORBEELD 13 a. 'Courante Mars', modo 2, mm. 5-6;

b. 'Tweede Courante Mars', modo 2, mm. 5-6.



'Wel op, wel op, ick gae ter jaght' [NVE 123] geeft ten aanzien van de B-sectie dezelfde behandeling te zien als beide variatiereksen op 'Courante Mars', het A-gedeelte (dat uit niet meer dan twee maten bestaat) is echter in modo 1 en 2 congruent behandeld.

Een combinatie van volledig congruente en volledig discongruente variaties komt alleen voor in de tweede reeks op 'Wat zalmen op den Avond doen' [NVE 52].<sup>148</sup> Zoals reeds aangegeven is het een van de uitbundigste variatiereksen uit de *Lust-hof*, nergens is het aantal variaties groter dan hier. Het is denkbaar dat Van Eyck om die reden het regelmatige patroon twee keer bewust heeft doorbroken, de eerste keer door de variatie die in het origineel 'Modo 4 en 5' heet, de tweede keer door modo 7.<sup>149</sup>

#### 4.5.6. Variatiereksen: open of gesloten?

De variaties en variatiereksen zijn in kaart gebracht, ingedeeld naar vormen en typen. Tot slot van deze exploratie gaan we op zoek naar antwoorden op de vraag in hoeverre variatiereksen als open dan wel gesloten te kwalificeren zijn. Een open vorm laat aan het eind de onzekerheid bestaan of er nog volgende variaties kunnen komen, een gesloten vorm sluit een voortzetting uit.

Er is reeds op gewezen dat het variatiegenre zich leent voor een losse en open structuur, wat er mogelijk de oorzaak van is dat het vormaspect zo lang verwaarloosd is in de theoretische geschriften. In de muziekgeschiedenis bestaan verschillende voorbeelden van variatiereksen die zich geleidelijk hebben gevormd. In de muzikale nalatenschap van Wolfgang Amadeus Mozart zijn de klaviervariaties KV 455 op

<sup>148</sup> Een uitzondering vormt de laatste variatiereeks op 'Doen Daphne', maar dat werk roept vragen op ten aanzien van de authenticiteit. De kwestie komt nader aan de orde in 8.4.1.

<sup>149</sup> Over de structuur van beide variatiereksen op 'Wat zalmen op den Avond doen', zie 5.15 en 8.1.6.



‘Unser dummer Pöbel meint’ uit Glucks *Pilgrimme von Mekka* een treffend voorbeeld.<sup>150</sup> In de definitieve vorm bevat het werk tien variaties, maar er is ook een versie van vijf vrijwel volledige variaties bewaard gebleven. De laatste twee ervan keren in de definitieve versie terug als de nummers vijf en acht.

Een losse structuur kan Van Eycks variatiewerken niet worden toegedicht, het proces van het breken heeft een strikte ordening tot gevolg.<sup>151</sup> De virtuositeit neemt van modo tot modo toe, en men zou kunnen zeggen dat de vorm gesloten wordt verklaard door die variatie waarin de instrumentaal-technische grenzen op het gebied van snelheid zijn bereikt. Toch is dit geen handzaam criterium, want waar liggen die grenzen? Met ‘Doen Daphne’ in zestiende noten gebroken lijkt een limiet bereikt. Niettemin voorzag Van Eyck een reeds bestaande variatiereeks op ‘Doen Daphne’ in 1649 van twee extra variaties, waarvan de meest virtuoze door tweeëndertigste noten wordt bepaald [NVE 61].<sup>152</sup>

Anderzijds kan de vraag worden gesteld: als Van Eyck slechts eenvoudige variaties aan een thema verbindt, is de reeks dan open omdat er virtuoze aan kunnen worden toegevoegd? ‘Van Goosen’ [NVE 23] had in 1644 twee variaties, in de tweede druk van 1649 voegde Van Eyck er nog drie aan toe. Iets dergelijks had Van Eyck kunnen doen met ‘Janneman en Alemoer’, dat in *Euterpe* slechts één simpele variatie bevat waarin achtsten een vloeiende beweging onderhouden [NVE 55]. Voor een toevoeging heeft Van Eyck de herdruk van 1649 niet afgewacht, in *Der Fluyten Lust-hof II* van 1646 publiceerde hij een uitgebreidere tweede variatiereeks op ‘Janneman en Alemoer’ [NVE 117]. Deze kan echter probleemloos worden gezien als een voortzetting van de eerste. Ook in de tweede reeks zijn het achtsten die in modo 2 overheersen, maar het vloeiende maakt plaats voor meer sprongen. Beide werken zijn derhalve eenvoudig samen te voegen.

Dat de eerste ‘Lavignone’ [NVE 9] nog een variatie kan gebruiken, bewijst bijna vijftig folio’s verderop de ‘Tweede Lavignone’ [NVE 58]. Laatstgenoemd werk is een geschakelde versie van het eerstgenoemde, maar in de progressie van het breken gaat de ‘Tweede Lavignone’ één stap verder (tot zestiende noten). Met andere woorden: uit de laatste schakelvariatie kan een congruente zestiendenvariatie worden gedistilleerd die in de eerste ‘Lavignone’ als modo 4 dienst kan doen.<sup>153</sup>

Omgekeerd redenerend zou men kunnen zeggen dat de uitvoerende na elke variatie het werk eigenhandig voor gesloten kan verklaren. Het zal geen luisteraar opvallen dat de reeks nog niet voltooid is. Deze praktijk hadden Jacob van Eyck en Paulus Matthijsz mogelijk in het achterhoofd toen zij *Der Fluyten Lust-hof* in druk aan de wereld bekendmaakten. De bundels bevatten muziek op verschillende niveaus, maar lang niet iedereen zal de snelste variaties hebben kunnen spelen.<sup>154</sup>

Uit de bovengenoemde voorbeelden zou gemakkelijk de conclusie kunnen worden getrokken dat de kwestie van open- of geslotenheid een zaak was die Van Eyck onverschillig liet. Toch had hij wel degelijk een beproefd middel om aan te geven dat hij zijn variatiereeks voor gesloten wenste te verklaren: een gefigureerde verlenging van de slotnoot, meestal met één maat, andere keren ook met twee of zelfs drie.<sup>155</sup>

<sup>150</sup> Landon 1990: 305-306. Zie ook 6.1.

<sup>151</sup> Een uitzondering is het type van het thema met doorgecomponeerde modo 2. Dit is als vanzelf een gesloten vorm, omdat dit variatietype zich onttrekt aan het normale proces van breken.

<sup>152</sup> 8.4.1.

<sup>153</sup> Wind 1993: 180-181 geeft beide ‘Lavignone’-reeksen in facsimile naast elkaar.

<sup>154</sup> Zie 1.9. en 9.5 (afbeelding 33).

<sup>155</sup> Het maximum van drie is te vinden in ‘Princes roaeyle’ [NVE 97]. Zie verder 8.3.



Verlenging treedt op in 34 stukken, ongeveer een kwart van alle variatiewerken.<sup>156</sup> Van Eyck paste het principe vooral toe in een binaire maatsoort, slechts in drie gevallen is van een ternaire maatsoort sprake. In de variaties op de psalmen en verwante liturgische gezangen doet verlenging zich tien keer voor en zes keer niet. De volgende formule was een van Van Eycks favorieten wanneer hij een slotnoot met één maat wilde verlengen:

## VOORBEELD 14



Deze figuratie treedt vier keer op, en nog drie keer in een iets afwijkende vorm.<sup>157</sup> 'Psalm 118' [NVE 4] maakt er ook gebruik van, alleen zijn hier de twee helften van de maat verwisseld. Alle andere voorbeelden zijn verschillend. Toonladderfiguren zijn een veel voorkomend verschijnsel in verlengde slotmaten.

Onallegaars is de wijze waarop Van Eyck de laatste variatie van 'Philis schoone Harderinne' [NVE 31] heeft verlengd. Het komt mede doordat hij, anders dan anderen, in deze melodie met ternaire maatsoort de tonica niet op de eerste tel van de maat bereikt maar deze naar een onbeklemtoond maatdeel heeft verschoven (zie vb. 300b, p. 513).<sup>158</sup> In de verlenging treedt een nieuwe verschuiving op die er op het eerste gezicht merkwaardig uitziet, totdat we de laatste twee maten interpreteren als een hemiool (in voorbeeld 15 met haken aangegeven). Het effect is verfrissend.

## VOORBEELD 15 'Philis schoone Harderinne'

Thema  
25

Modo 4  
36

Doorgaans blijft Van Eyck in de verlenging notenwaarden toepassen die de desbetreffende variatie domineren. Een enkele keer schakelt hij echter terug naar langere notenwaarden. Op die manier brengt hij de 'Pavane Lacryme' [NVE 59] tot

<sup>156</sup> NVE 2, 4, 6, 13, 14, 18, 22, 23, 26, 27, 31, 49, 59, 61 (modo 3; zie 8.4.1), 70, 71, 76, 80, 88, 91, 97, 99, 102, 106, 110, 113, 122 (?), 124, 125, 126, 136, 138, 146, 148.

<sup>157</sup> 'Onan of Tanneken' [NVE 18], 'Ghy Ridder in het prachtigh Romen' [26], 'En fin l'amour' [106], 'De tweede licke-pot' [136]. In vrijwel identieke vorm: 'Malle Symen' [NVE 113], 'Frans Air (Pour moy)' [138], 'Psalm 134' [148].

<sup>158</sup> Op dit punt wijkt de duetversie af. Zie 8.6.3.



rust.<sup>159</sup> (vb. 16) Iets vergelijkbaars doet zich voor in ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49]. Ook daar gaat de ontspanning gepaard met een picardische tert (fis in d mineur).

VOORBEELD 16 ‘Pavane Lacryme’, modo 4



Vier keer treedt verlenging al vóór de laatste variatie op. In ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ [NVE 6], ‘Psalm 103’ [NVE 22] en ‘Waeckt op Israël’ [NVE 80] doet het verschijnsel zich voor in de voorlaatste variatie (en vervolgens in de laatste). Waarschijnlijk heeft Van Eyck in de genoemde psalmcomposities de slotvariatie in een later stadium toegevoegd.<sup>160</sup> In de tweede ‘Lanterlu’ [NVE 125] zijn modo 3, 6 én de afsluitende modo 7 verlengd. Met zes variaties is het een van de langste reeksen. Mogelijk heeft Van Eyck hier twee keer gekozen voor een tussentijdse verlenging om zo een verrassingseffect te creëren: met de stijgende toonladder van G majeur, uitkomend op een hele noot g", lijkt het einde bereikt, waarna het nerveuze figureren tegen de verwachtingen in toch weer een voortzetting krijgt. Het capricieuze karakter van deze ‘Lanterlu’ wordt er extra door benadrukt.<sup>161</sup>

De vraag hoe in de praktijk met verlengde slotnoten dient te worden omgegaan wanneer herhaling van de laatste sectie in het spel is, komt aan de orde in hoofdstuk 8.<sup>162</sup>

<sup>159</sup> Ten opzichte van het thema bedraagt de verlenging twee maten, maar in feite is slechts één maat toegevoegd, aangezien de slotnoot (hele noot) in het thema een maat te kort is weergegeven. In modo 2 en 3 duurt de slotnoot (inclusief één maat figuratie) twee maten. Die ongelijkheid tussen het thema en de variaties treedt ook op aan het eind van de eerste en tweede herhaalde sectie.

<sup>160</sup> Zie 5.4.3 en 5.4.6. In ‘Waeckt op Israël’ lijkt het erop dat de slotnoot van het thema een maat te kort is. Zie verder 8.1.8.

<sup>161</sup> De verlenging valt des te meer op doordat de slotnoot in het thema de duur van een halve maat heeft. De verlenging is derhalve een verdrievoudiging.

<sup>162</sup> 8.3.

## 4.6. Technieken

### 4.6.1. Het thema vastgesteld

Nu de oorsprong van de thema's en de diversiteit van de variatievormen en -typen in kaart zijn gebracht, zullen verschillende aspecten aan de orde komen die met de techniek van het breken verband houden. Soms zijn deze technieken algemeen van aard, soms ook specifiek voor het oeuvre van Jacob van Eyck.

Variatiekunst begint met de vaststelling van het thema. De melodieën die Van Eyck tot thema strekten, circuleerden in tal van varianten en verbasteringen. Een uitzondering vormen de psalmen en hieraan gerelateerde liturgische lofzangen.<sup>163</sup> Met name de verbasteringen van Franse *airs de cour* zijn vaak van dien aard, dat het origineel moeilijk herkenbaar meer is.

Het bestaan van varianten is te verklaren uit een overwegend orale overlevering. In liedboeken werden teksten veelal voorzien van wijsaanduidingen, zonder weergave van de noten. Door deze praktijk konden gemakkelijk veranderingen optreden. Ook beiaardiers zullen een rol in dit proces hebben gespeeld. Eén klokkenist kon bepalend zijn voor de wijze waarop de bevolking van een stad een melodie leerde kennen. Zeker geldt dit wanneer de melodieën werden gebruikt als voorslag, waardoor ze vele malen per dag klonken, soms weken of maanden achtereen.

Voor Van Eyck was het bestaan van varianten geen reden achteloos met de thema's om te springen. Had hij eenmaal een versie van een melodie gekozen, dan richtte hij zich er in de variaties ook strikt naar.<sup>164</sup> Deze rechtlijnigheid is begrijpelijk. Wie noten wil omspelen, moet exact weten welke noten het zijn. Het thema is immers het enige houvast. Dit geldt evenzeer voor de luisteraar.<sup>165</sup>

Het wil niet zeggen dat melodievarianten in Van Eycks oeuvre geen rol spelen. Soms nam hij twee verschillende versies van een thema als uitgangspunt voor verschillende variatiereeksen. Ook dan geldt dat de variaties zich naar die varianten richten. Een goed voorbeeld is 'Wat zalmen op den Avond doen' [NVE 51, 52]. Van Baak Griffioen spreekt van 'an unequalled thirteen variations', zonder te signaleren dat aan die vele variaties twee themavarianten ten grondslag liggen (zie vb. 114, p. 263).<sup>166</sup> Dit is ook de reden waarom het thema twee keer is weergegeven, aan de kop van beide reeksen. De tweede versie klinkt stoer en zelfverzekerd in vergelijking met de eerste, die eerder vloeiend, lieflijk en licht melancholiek van aard is.

Op basis van de verschillen kan worden vastgesteld dat een van de variaties uit de tweede reeks abusievelijk in de eerste verzeild is geraakt.<sup>167</sup> In de hedendaagse uitvoeringspraktijk gebeurt het wel dat musici variaties uit verschillende reeksen tot een nieuw geheel samensmeden. Het moge duidelijk zijn dat zoiets in een situatie als deze vermeden dient te worden.

Tot op zekere hoogte konden melodieën varianten vertonen zonder dat deze op de variaties van invloed behoeften te zijn. Dit laat een vergelijking zien tussen 'Ballette Gravesand' [NVE 27] en 'Laura' [NVE 127], melodieën die – net als hun variaties – vrijwel identiek zijn. Het belangrijkste verschil betreft de toonsoort: d mineur in 'Ballette Gravesand', g mineur in 'Laura'. In de eerste twee maten doen zich kleine

---

<sup>163</sup> Wel konden leidtonen in de praktijk verschillen veroorzaken. Zie 8.2.







<sup>164</sup> Waar van het tegendeel sprake lijkt te zijn – verschillende voorbeelden zullen aan de orde komen – is er vrijwel altijd iets aan de hand met de overlevering.

<sup>165</sup> Over de 'regels van het spel', zie 6.7.

<sup>166</sup> Van Baak Griffioen 1991: 343.

<sup>167</sup> 8.1.6.

## VOORBEELD 17 'Ballette Gravesand' en 'Laura': begin van modo 1-3

<p>'Ballette Gravesand' Thema</p> 	<p>'Laura' Thema</p> 
<p>Modo 2</p> 	<p>Modo 2</p> 
<p>Modo 3</p> 	<p>Modo 3</p> 

varianten voor. In de tweede helft van de eerste maat stelt het thema van 'Ballette Gravesand' al aan de orde wat in modo 2 van beide reeksen als figuratie wordt gegeven. (vb. 17)

Waar de tweede maat van 'Ballette Gravesand' twee noten van gelijke toonhoogte laat zien, een gepunteerde halve gevolgd door een kwartnoot, heeft 'Laura' een dalende tertssprong. In de modo's 2 worden beide noten gecombineerd (achtsten cis'a' respectievelijk fis'd').

Voor de variaties zijn deze afwijkingen zonder gevolgen gebleven. De redenering kan ook worden omgedraaid: misschien heeft Van Eyck het thema veranderd op basis van zijn variaties, omdat hij op zeker moment niet meer wist wat de hoofdnoot was en wat het ornament.

In de maten 12 en 13 is het verschil groter, zo groot dat Van Eyck ook voor andere figuraties heeft gekozen. Waar in maat 12 van 'Ballette Gravesand' een gepunteerde halve noot staat, heeft 'Laura' een halve, waardoor een verschuiving optreedt die pas in de eerste helft van maat 13 weer wordt rechtgetrokken. (vb. 18)

## VOORBEELD 18 a. 'Ballette Gravesand', thema, mm. 12-14; b. 'Laura', thema, mm. 12-14.

<p>a. 12</p> 
<p>b. 12</p> 

Van de 'Eerste Carileen' presenteerde Van Eyck in 1649 een nieuwe versie [NVE 63a,b]. Het thema is op tal van punten veranderd ten opzichte van de gedaante die de melodie in 1644 kende, zodat Van Eyck ook hier naar nieuwe figuraties heeft

moeten uitwijken. In de tweede ‘Eerste Carileen’ is het thema een maat korter dan in de eerste.<sup>168</sup>

Bij het vaststellen van het thema heeft Van Eyck zich doorgaans weinig aan de vocale oorsprong van melodieën gelegen laten liggen. In het thema van ‘Silvester inde Morgenstont’ [NVE 92] geeft maat 2 bijvoorbeeld twee halve noten (e"d"), waar dit vier kwarten zouden moeten zijn om de tekst (‘mor-gen-stond be-’) zingbaar te maken. In de vroegste Nederlandse bron van het lied (en waarschijnlijk de oorsprong van de tekst), de *Friesche Lust-hof* van Jan Starter (<sup>2</sup>ca. 1622), staan deze kwarten er inderdaad. (vb. 19) Er is meer dat opvalt. Van Eyck geeft het thema de vorm AABBC, terwijl bij Starter de vocale vorm AABC is.

VOORBEELD 19 ‘Silvester inde morgenstont’, begin

Jan Starter, *Friesche Lust-hof* (<sup>2</sup>ca. 1622)

Ilvester inde morgen-stond Begaf hem op de jacht,

Van Eyck

‘Janneman en Alemoer’ is een soortgelijk geval. Bij Van Eyck is de vorm AABB, in gezongen contrafacten AAB. Van Eyck heeft de melodie twee keer voor een variatiewerk gebruikt [NVE 55, 117]. Worden de twee versies van het thema met elkaar vergeleken, dan valt in maat 10 op dat de Utrechtse componist in 1644 [NVE 55] voor ‘instrumentaliteit’ koos en in 1646 [NVE 117] voor ‘vocaliteit’. Een tekst over Janneman en Alemoer is niet bewaard gebleven, maar contrafacten maken duidelijk dat maat 10 met twee herhaalde kwartnoten d" moet beginnen om de

VOORBEELD 20 ‘Janneman en Alemoer’, slot

a. Valerius (1626)

Sy loo-pen door de woe-ste Zee, Als door het bosch de Leeuw'.

b. Van Eyck (1644)

c. Van Eyck (1646)

<sup>168</sup> Zie 5.15.



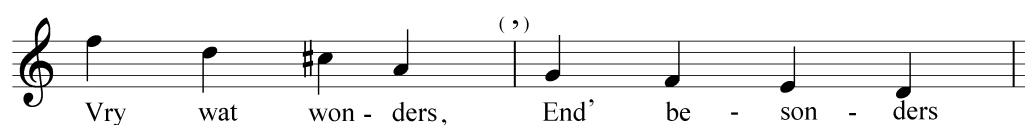
tekstplaatsing mogelijk te maken. Een voorbeeld is ‘Waer datmen sich al keerd of wend’ uit de *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626) van Valerius.<sup>169</sup> (vb. 20a) In 1644 gaf Van Eyck de d" als één halve noot, twee jaar later als twee kwarten. (vb. 20b-c)

In één geval hanteerde Van Eyck voor één melodie verschillende vormschema's: ‘Rosemont’ [NVE 11] heeft als schema  $A_1A_2B$ , aan de ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41] ligt het schema  $A_1A_2BB$  ten grondslag, zonder dat hier een vergissing in het spel kan zijn geweest. In gezongen gedaante was het muzikale vormschema AAB.<sup>170</sup>

Ook in de frasering wijkt Van Eyck soms af van de manier waarop een melodie werd gezongen. In ‘Malle Symen’ hoort de laatste noot van maat 5 officieel bij de voorgaande drie, zoals het contrafact ‘Ay hoor eens buerman lieve kaer’ uit Valerius’ *Gedenck-clanck* laat zien.<sup>171</sup> (vb. 21a) Van Eyck [NVE 5, 113] suggereert echter een muzikale analogie met de maten 2 (laatste kwart) en 3. Hij trekt in zijn variaties de laatste noot van maat 5 bij maat 6, als aanzet van een sequens. (vb. 21b)

#### VOORBEELD 21 ‘Malle Symen’, mm. 5-6

- a. Valerius (1626), ‘Ay hoor eens buerman lieve kaer’



- b. Van Eyck, [Tweede] ‘Malle Symen’ [NVE 113]

Thema

Modo 2

Modo 3

Modo 4

<sup>169</sup> Valerius 1626: 222; ed. Meertens e.a.: 213.

<sup>170</sup> Van Baak Griffioen 1991: 311-312.

<sup>171</sup> Valerius 1626: 206; ed. Meertens e.a.: 202. Zie ook het contrafact ‘’t Hert is my benout’ uit de *Stichtelycke rymen* van D.R. Camphuysen, in facsimile afgebeeld in Wind 1995: 184. Dit contrafact laat dezelfde frasering zien.



Deze afwijkingen onderstrepen dat de *Lust-hof* geen liedboek zonder woorden is, en dat het niet de bedoeling was dat bij het blokfluitspel werd gezongen.<sup>172</sup> Van Eyck schrok er niet voor terug de vorm naar eigen inzicht aan te passen. Zijn variatiekunst, met andere woorden, was een zuiver instrumentale praktijk.

#### 4.6.2. Het thema gewogen

‘Bewunderung erregt die Variation, in wiefern sie Alles, was in einem Grundthema verborgen liegt, allmählich hervorruft und zur reizendsten Mannichfaltigkeit entfaltet,’ schreef Christian Friedrich Michaelis omstreeks 1800.<sup>173</sup> Sweelinck had tweehonderd jaar eerder eventueel hetzelfde kunnen zeggen, maar Jacob van Eyck niet. In diens eenstemmige variatiekunst wilde het zo’n vaart niet lopen, gestoeld als zij was op ornamentale figuratie. Het veranderen van het thema was belangrijker dan het doorgronden ervan. Het thematische materiaal dat Van Eyck heeft gebruikt, is zo heterogeen dat het niet overdreven is te stellen dat elk type melodie voor variatie in aanmerking kon komen. Populariteit zal de belangrijkste factor zijn geweest bij de keuze, meer dan deugdelijkheid. Toch mag worden aangenomen dat Van Eyck zijn thema wel heeft ‘gewogen’ voordat hij aan het variëren ging, daarbij lettend op zaken als ambitus, motiefwerking en herhalingen.

De ambitus, de afstand tussen de hoogste en de laagste toon van de melodie, bepaalde in welke liggingen de componist het thema kon toepassen. De handfluit heeft een omvang van twee octaven en een secunde (genoteerd c'-d''). Een andere beperkende factor waren de beschikbare toonsoorten. De muziek in Van Eycks tijd werd nog sterk bepaald door de mogelijkheden en onmogelijkheden van de middentoonstemming. De majeure toonsoorten beperken zich tot C, F en incidenteel G, de mineur toonsoorten tot d, a en g.

Met opzet hebben we het kiezen van de toonsoort niet tot de vaststelling van het thema gerekend, maar tot de weging ervan. Er zijn al diverse voorbeelden gepasseerd van melodieën die Van Eyck in verschillende toonsoorten heeft toegepast. Het thema kan derhalve zijn vastgesteld zonder dat er een vaste toonsoort aan gekoppeld is. Vanzelfsprekend is de ligging van het thema sterk bepalend voor de mogelijkheden van het figureren. Een ‘centrale’ ligging aan weerszijden van de c'' zorgt ervoor dat in zowel het hoge als het lage register ruimte blijft voor figuratieve uitweiding.

Dat de variaties op ‘Ballette Gravesand’ [NVE 27] en ‘Laura’ [NVE 127] met een kwint verschil vrijwel identiek konden zijn, mag een toeval worden genoemd, of een aanwijzing dat Van Eyck met het ontwikkelen van de variaties al met uitvoering in beide toonsoorten rekening heeft gehouden. Weinig andere variatiereeks laten zo’n transpositie toe. Waar Van Eyck tegen de grenzen van het instrument aanliep, deed hij probleemloos iets anders. In modo 2 van ‘Ballette Gravesand’ laat maat 22 bijvoorbeeld een gebroken drieklank zien in dalende richting. In ‘Laura’, een kwint lager, behoorde dit niet tot de mogelijkheden, doordat de figuratie een secunde (bes)

<sup>172</sup> Ruth van Baak Griffioen is zo sterk op het onderzoek naar de oorsprong van de melodieën gefixeerd geweest, dat zij voor afwijkingen tussen vocale en instrumentale gedaantes menigmaal oplossingen heeft aangedragen in het voordeel van de vocale voorbeelden. In haar bespreking van ‘Ach Moorderesse’ schrijft zij bijvoorbeeld: ‘The text shows that only the first half of the melody needs repetition.’ Als een van haar onderzoeksresultaten noemt zij ‘resolution of many printing ambiguities (e.g., correct form of tunes; which repeat signs were observed).’ Van Baak Griffioen 1991: 80, 74.

<sup>173</sup> Geciteerd in Van Reijen 1988: 13.



## VOORBEELD 22

'Ballette Gravesand', modo 2



'Laura', modo 2



onder de laagste toon c' zou uitkomen. Van Eyck zag hier af van de drieklankfiguratie. (vb. 22) Het wijst op een flexibele praktijk.

Een vergelijkbaar voorbeeld, maar dan met de afstand van een octaaf, is de ultrakorte 'Sarabande' [NVE 140] uit het tweede deel van de *Lust-hof*, die wordt gevolgd door 'Noch een veranderingh' [NVE 141]. (vb. 23) Het eerste werk bestaat uit het thema, gevolgd door een simpel gefigureerde modo 2. 'Noch een veranderingh' geeft het thema en de variatie een octaaf lager. De variatie is hier niet als 'modo 2' maar als 'modo 3' aangeduid, wat suggereert dat de stukken bij elkaar horen. Duidelijk is echter dat het afzonderlijke werkjes betreft.<sup>174</sup> In de slotmaat kon de figuratie van de lage versie die van de hoge versie niet exact volgen, omdat de handfluit geen tonen lager dan c' toestaat. Daarom moest Van Eyck hier naar boven uitwijken. (vb. 23) Wellicht zijn deze wat onnozele stukjes als didactisch materiaal gebruikt, om te laten zien hoe met verschillende liggingen kan worden omgegaan.

VOORBEELD 23 'Sarabande' [NVE 140 & 141] [DFL-II (<sup>2</sup>1654), fol. 58a-b]

Sarabande.

Modo 2.

Noch een veranderingh. van J. J. van E Y C K. 58

Modo 3.

Voor 'Rosemont' [NVE 11] nam Van Eyck het thema uitzonderlijk laag, zonder dat hij de vrijkomende ruimte in de hoogte heeft benut. Het thema blijft binnen het bereik c'-d", in de variaties treedt hij hier nauwelijks buiten.<sup>175</sup> De 'Tweede Rosemond'

<sup>174</sup> Bovendien: wanneer Van Eyck binnen één reeks octavering toepaste, dan deed hij dit spanningsverhogend, met een wisseling naar het bovenoctaaf.

<sup>175</sup> In modo 2 (m. 12) gaat hij er één keer een secunde bovenuit, in modo 3 (m. 12) één keer een tert.







eenvoudig te beweren dat hij naar afwisseling op zoek is geweest. Met andere woorden, overeenkomstige figuraties moeten wel zeer specifiek zijn of zich over een langere periode uitstrekken om in de gelijkenis met een redelijke mate van waarschijnlijkheid een intentie te kunnen ontdekken. Aan de hand van een aantal voorbeelden zullen we de grenzen hiervan onderzoeken.

In de psalmmelodieën komen geregeld identieke frasen voor op enige afstand van elkaar. In psalm 118 bijvoorbeeld zijn de frasen 1 en 3 gelijk, net als 4 en 8. Muzikaal en vormtechnisch is de relatie tussen 1 en 3 duidelijker dan die tussen 4 en 8: de frasen 3 en 4 doen aan als een herhaling van 1 en 2, echter met een andere afloop. Van Eyck [NVE 4] houdt in modo 2 de figuratie van de eerste frase voor zijn doen ongewoon rustig. (vb. 25) Waar in modo 2 van zijn psalmvariaties gewoonlijk kwartnoten uit wandelen gaan, bestaat in de eerste zes maten van deze modo meer dan de helft uit onveranderde psalmnoten. Spreekt hier Van Eycks besef dat hij dezelfde frase zeven maten verderop nog een keer moet figureren, en dat hij zich daarom beter kan inhouden? Het heeft er alle schijn van, te meer omdat de figuraties van de derde frase rechtstreeks verband lijken te houden met die van de eerste frase (vgl. m. 5 en m. 17).

#### VOORBEELD 25 'Psalm 118'

Thema, frase 1 (= 3)



Modo 2, frase 1



Modo 2, frase 3



Zoals gezegd liggen de frasen 4 en 8 verder van elkaar verwijderd, en hun relatie is minder evident. Van Eyck paste enkele identieke omspelingen toe, die eerder voor de hand liggen dan dat zij specifiek kunnen worden genoemd. (vb. 26) Dwingende conclusies zijn er niet aan te verbinden.

#### VOORBEELD 26 'Psalm 118'

Thema, frase 4 (= 8)



Modo 2, frase 4



Modo 2, frase 8





In ‘Psalm 103’ [NVE 22] zijn de frasen 3 en 6 identiek, maar in de figuraties bestaat geen enkele overeenkomst. In de melodie van ‘Psalm 1’ [NVE 91] zijn de eerste en laatste frase (6) gelijk. In modo 2 zijn de overeenkomsten te groot om als een toevalligheid te kunnen worden aangemerkt. (vb. 27b-c) De eerste drie maten zijn afwijkend, de volgende zes identiek. Hierbij moet worden aangetekend dat Van Eyck de eerste twee noten van het thema aanvankelijk niet figureert. In modo 3 (achtsten) en 4 (zestienden) wordt de brug tussen begin- en slotfrase niet meer geslagen. Dit zullen we in Van Eycks werk nog vaker tegenkomen: allerlei relaties hebben de neiging te vervagen naarmate het proces van breken vordert.

#### VOORBEELD 27 ‘Psalm 1’

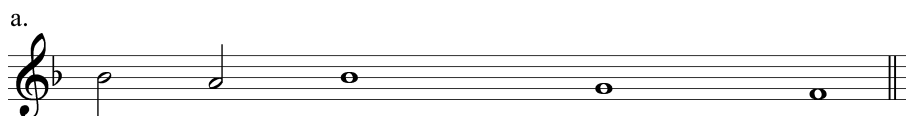
a. Thema, frase 1 (= 6)



b. Modo 2, frase 1



c. Modo 2, frase 6



Bij het variëren op ‘Ballette Bronckhorst’ [NVE 50] maakte Van Eyck in modo 2 de relatie duidelijk die bestaat tussen de maten 16-19 en 24-27. Van een letterlijke herhaling is geen sprake, maar ritmisch en melodisch is er wel verwantschap. (vb. 28a) Ook de in variatie wordt die relatie evident, met name door de specifieke manier waarop de maten 18 en 26 zijn gefigureerd. (vb. 28b) In modo 3 is de analogie goeddeels verdwenen.

In het korte thema ‘Van Goosen’ [NVE 23] zijn de laatste twee maten van de eerste herhaalde sectie identiek met die van de tweede. Hier lijkt Van Eyck juist naar maximale afwisseling op zoek te zijn geweest.<sup>178</sup>

<sup>178</sup> Zie verder 6.1.



## VOORBEELD 28 'Ballette Bronckhorst'

## a. Thema



## b. Modo 2



## 4.6.3. Figuren

De variatiekunst van Jacob van Eyck en 'de anderen' wortelde stevig in de geïmproviseerde Italiaanse diminutiekunst. Traktaten gaven tabellarische overzichten waarin de omspelende *passaggi* doorgaans naar de te figureren intervallen (dalend en stijgend) werden gerangschikt. Aan de hand van *Der Fluyten Lust-hof* kunnen dergelijke tabellen uiteraard ook worden samengesteld.<sup>179</sup> Tabel 2 toont 35 verschillende melodische manieren die Van Eyck heeft toegepast om een f' of f'' te omspelen die gevolgd wordt door een g' respectievelijk g'', gerangschikt naar het aantal noten, variërend van twee tot acht. In Tabel 2 zijn tevens locaties aangegeven waar de desbetreffende figuraties worden aangetroffen (waarbij geen volledigheid is nagestreefd). Notenwaarden en ritmes zijn gemakshalve buiten beschouwing gelaten. De omspeelde f' of f'' kan een hele noot zijn, maar ook een halve of een kwart.

Verscheidene van deze omspelingen zijn ook in Italiaanse en Spaanse traktaten terug te vinden. Zo heeft figuur 13 zo'n stereotiep patroon dat het in de meeste handleidingen voor een stijgende secunde een plaats heeft gekregen.<sup>180</sup>

Ondanks de gelijkenis kunnen de fundamentele verschillen tussen de Italiaanse diminutiekunst en de variatiewerken van Jacob van Eyck niet genoeg worden benadrukt. In het eerste geval dienden de ornamenten ter vervanging van een genoteerde melodische lijn in een meerstemmige omgeving. De ornamenten mochten de harmonische regels niet schenden. De omspeling zowel beginnen als eindigen op de hoofdnoot werd als de veiligste methode beschouwd. In Tabel 2 beantwoorden de figuren 3, 6, 11, 13, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32 en 34 aan deze methode. Anderzijds werd er niet te zwaar getild aan een enkele parallelle kwint, omdat de versiering vaak zo snel aan het oor voorbij trok dat het euvel niet eens kon worden opgemerkt. Het moge duidelijk zijn dat Van Eyck zich om zulke zaken niet behoefde te bekommeren. Hij maakte eenstemmige muziek, niet gehinderd door contrapuntische regels. Ook hoefde hij zich niet om de tekstinhoud te bekommeren in de behandeling van melodieën met een vocale oorsprong. Zijn versieringen dienden

<sup>179</sup> Giorgio Pacchioni heeft in 1994 een *Manuale di diminuzione* gemaakt aan de hand van het oeuvre van Jacob van Eyck. Zie de literatuurlijst.

<sup>180</sup> Voorbeelden in Brown 1976: 18 (Ortiz), 24 (Ganassi), 29 (Conforto).



immers niet ter vervanging, hij nam het preëxistente materiaal als *uitgangspunt* voor een instrumentale vorm en had derhalve meer vrijheden.

Waar diminutiekunst ter substitutie diende, konden zangers en instrumentalisten naar hartelust hun grillen serveren. Een bonte afwisseling van verschillende notenwaarden werd door Girolamo dalla Casa als ‘il vero modo di diminuir’ beschouwd.<sup>181</sup> Maar Jacob van Eyck koos de weg van het breken in reeksvorming als uitgangspunt, een enkele uitzondering daargelaten. Die reeksvorming kon hij alleen realiseren door gematigd te beginnen, teneinde het kruit niet te snel te verschieten. Een van de geheimen was gelegen in het economisch inrichten van de eerste variatie.

TABEL 2 Van f' naar g' / f'' naar g'' in *Der Fluyten Lust-hof*: 35 voorbeelden

<sup>181</sup> ‘[...] perche il diminuir Misto è il vero diminuir.’ Dalla Casa 1584: libro primo, fol. A2r.

TABEL 2 (vervolg)

Figuur: NVE-modo-maat:

---

1	93-2-15
2	2-3-28; 9-2-26; 27-2-3; 27-2-22; 27-3-3; 27-3-20; 28-2-7; 29-2-4; 29-3-4; 62-3-12; 63a-2-4; 63b-2-5; 63b-3-9; 69-2-2; 70-3-25; 74-2-1; 74-2-31; 76-2-2; 106-2-11; 115-2-7; 117-2-9; 126-2-8; 129-2-2; 129-2-9; 129-2-21; 138-2-9
3	29-3-4; 63b-3-5; 131-3-11
4	2-2-3; 19-2-2; 24-2-3; 26-2-2; 49-2-3; 49-2-7; 63a-2-9; 63b-2-9; 69-2-8; 77-2-1; 105-2-24; 119-3-17; 129-2-25
5	7-2-2; 13-3-20; 25-3-2; 29-4-4; 49-5-3; 53-2-1; 53-2-21; 53-3-1; 60-1-52; 60-1-58; 63a-3-9; 70-4-25; 76-3-2; 77-3-1; 80-3-21; 93-3-12; 94-2-14; 106-3-12; 107-2-22; 112-2-6; 115-3-7; 119-3-25; 128-3-19; 137-4-1; 138-3-9
6	10-2-2
7	3-1-2
8	131-3-10
9	49-3-3; 49-3-7; 129-3-2
10	19-2-13; 49-5-7; 88-2-47; 88-3-47
11	2-2-2; 2-4-28; 7-3-2; 19-3-2; 27-2-1; 27-3-1; 28-3-7; 35-1-1; 55-2-9; 69-3-2; 69-3-8; 79-4-7; 93-4-12; 94-3-14; 116-4-9; 119-2-3; 128-2-9; 128-2-17; 129-3-9; 129-3-21; 129-4-2; 129-4-9; 131-4-11
12	62-4-12; 63a-3-5; 87-3-7
13	107-2-28; 129-3-25
14	25-2-12
15	19-3-13; 49-4-3; 49-4-7; 88-4-47
16	19-2-41
17	2-3-2; 2-3-28
18	49-6-3; 49-6-7; 106-4-12; 138-4-9
19	126-3-8
20	128-3-1; 128-3-9; 128-3-17
21	105-3-24
22	3-3-1
23	13-3-20
24	117-3-9
25	27-3-9
26	13-2-5; 25-3-12
27	119-3-13
28	61-5-1
29	26-3-2
30	13-3-25; 129-4-21; 129-4-25
31	2-5-2; 2-5-28; 58-3-62; 61-3-9; 61-4-1; 128-4-1; 128-4-9; 128-4-17
32	3-4-9; 105-4-24
33	19-3-41
34	13-3-5
35	26-4-2

---



#### 4.6.4. Het inrichten van de eerste variatie

Aan de variatiekunst van Jacob van Eyck mag dan in het algemeen een strikte interpretatie van het ‘breken’ ten grondslag liggen, de thema’s houden hiermee uiteraard geen rekening. Ze herbergen gewoonlijk verschillende notenwaarden. Stel dat een melodie uit halven, kwarten en achtsten is opgebouwd, en de componist zou al deze notenwaarden in de eerste variatie in twee gelijke helften willen breken. De achtsten worden dan zestienden, waarmee direct de grens zou zijn bereikt. Anders gezegd: zou het principe van breken op alle vigerende notenwaarden gelijkelijk worden toegepast, dan zouden de ritmische verschillen blijven bestaan en zou reeksvorming vrijwel onmogelijk zijn.

Van Eyck vond een oplossing in ritmische effening, in een zekere gelijkschakeling van de notenwaarden. Een van de puurste vormen kan worden aangetroffen in het domein van de psalmvariaties. Hier bestaan de thema’s slechts uit hele en halve noten. In modo 2 zijn het meestal kwartnoten die de dienst uitmaken.<sup>182</sup> Met andere woorden: de hele noten worden gevierendeeld, de halve noten enkelvoudig gebroken. Waar melodieën in een drie- of zeskwartsmaat worden gedomineerd door halve noot en kwart, zijn het in de meeste gevallen eveneens kwarten die het gezicht van modo 2 bepalen, vaak in combinatie met het gepunteerde ritme ♩ ♪ ♪. Voorbeelden zijn ‘Een Spaense Voys’ [NVE 72], ‘Wel Jan &c.’ [87] en ‘Excusemoy’ [111]. Het betreft hier dansante melodieën met een hoog tempo, die zich daardoor niet lenen voor breken in zestienden. Het breken in kwarten bood uitkomst. Op deze manier kon Van Eyck toch een reeks tot stand brengen: een thema met twee variaties, de eerste gedomineerd door kwartnoten, de tweede door achtsten.

Sommige melodieën in vierkwartsmaat geven vrijwel alleen kwarten te zien. Van Eyck kiest hier de eenvoudigste weg van het breken en laat in de eerste variatie achtsten prevaleren. We zien dit onder meer in ‘Philis quam Philander tegen’ [NVE 39], ‘Janneman en Alemoer’ [55 & 117], ‘Stemme nova [I]’ [65] en ‘Almande Verryt’ [93].

Als een thema in vierkwartsmaat een evenwichtige verdeling van halven en kwarten kent, heeft Van Eyck soms de neiging modo 2 hieraan te spiegelen door voor een even uitgebalanceerde combinatie van kwarten en achtsten te kiezen, en pas in een volgend stadium voor een dominantie van achtsten. Daarbij is het overigens niet zo dat de halven strikt in kwarten veranderen en de kwarten in achtsten. Een voorbeeld is ‘De zoete Zoomertyden’ [NVE 42]. (vb. 29)

Geeft het thema een mengeling van kwarten en groepjes achtsten te zien, dan is een beproefde methode van effening het opvullen: de kwarten worden gebroken, de achtste noten uit het thema blijven staan. De tweede sectie van ‘Malle Symen’ [NVE 5] kan als illustratie dienen. (vb. 30) Tegelijk wordt de levendigheid bevorderd doordat Van Eyck al incidenteel groepjes van twee zestiende noten toelaat.

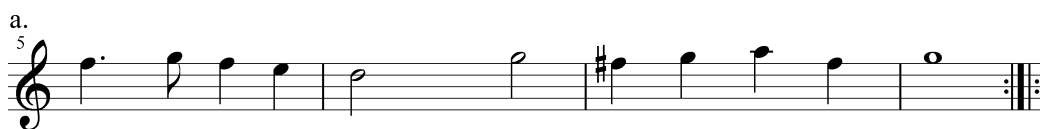
<sup>182</sup> Dit geldt met name voor de vroege psalmvariaties. In latere werken heeft Van Eyck naar meer ritmische differentiatie gezocht. Zie hoofdstuk 5.

## VOORBEELD 29 'De zoete Zoomertyden'

## a. Thema



## b. Modo 2



## VOORBEELD 30 'Malle Symen'

## Thema



## Modo 2



Een amusant voorbeeld van opvulling manifesteert zich in 'Postillon' [NVE 101]. Een postiljon was een koerier die met paard en koets de post overbracht. Dat hij met een posthoorn was uitgerust, is aan de melodie te horen. Het thema zit vol signaalmotieven op één toonhoogte, waarbij het ritme kort-kort-lang domineert. Aanvankelijk zijn dit twee achtsten gevolgd door een kwart, in maat 5 twee kwarten met een halve. De *Amsteldamsche minne-zuchjens* uit 1643 is de vroegste Nederlandse bron die Ruth van Baak Griffioen heeft kunnen traceren, andere liedboekjes die de melodie bevatten dateren uit 1645.<sup>183</sup> Van Eyck was in 1646 derhalve up-to-date met zijn variaties.

<sup>183</sup> Van Baak Griffioen 1991: 261-264.



## VOORBEELD 31 'Postillon'

Thema

Modo 2

In modo 2 valt op dat Van Eyck het motief van herhaalde achtsten heeft uitgebreid naar plaatsen waar het thema deze niet heeft. Een enkele keer is er ook van verschuiving sprake. Voorbeeld 31 laat dit zien aan de hand van de eerste vier maten. Als geheel is deze variatie 'trompetterig' van karakter, wat aangeeft dat Van Eyck zich van de aard van deze melodie ten volle bewust is geweest. In modo 3 is van dit karakter niets meer over, zestiende noten snellen voort in vloeiende lijnen.

De 'Vierde Carileen' [NVE 75] laat zien hoe behendig Van Eyck ook in een ritmisch bonte wijs een stroomlijn kon aanbrengen. Voor de beginmaten van modo 2 heeft hij vrijwel geen figuratief materiaal nodig. (vb. 32) In de eerste helft van maat 1 blijft het melos intact. De twee zestiende noten verandert hij in achtsten, een methode die tegengesteld is aan het normale breken. Er zit een element van 'ontkenning' in, het thema zelf wordt als het ware gladgestreken. Dit procédé heeft Van Eyck vaker toegepast.

De gepunteerde kwart maakt plaats voor twee achtsten op dezelfde toonhoogte. Maat 3 wordt op dezelfde manier behandeld. De gepunteerde halve noot c" van maat 2 biedt ruimte aan voorimitatie. Zo verandert een grillige melodie in een overzichtelijke en samenhangende variatie, zonder dat het kruit te vroeg is verschoten. Hierna heeft Van Eyck nog ruimte voor een modo 3 en 4.

## VOORBEELD 32 'Vierde Carileen'

Thema

Modo 2

Bovengenoemde voorbeelden zouden de suggestie kunnen wekken dat het ritme in Van Eycks werk een ondergeschikte rol heeft gespeeld. Dit is niet het geval. De voorbeelden geven slechts basisprincipes aan. In variaties die een duidelijke voorkeur voor een bepaalde notenwaarde te zien geven, konden ook andere waarden






voorkomen. Het elementaire proces van het breken liet genoeg gelegenheid bestaan voor ritmische levendigheid.<sup>184</sup>

#### 4.6.5. De voortgang van het breken: uitbreidingstechnieken

Zou Van Eyck het systematische model van het breken altijd strikt hebben toegepast, dan had dit – ondanks het element van effening – een beperking gesteld aan het aantal variaties. Als we er gemakshalve van uitgaan dat zestienden het gezicht van de laatste modo bepalen, dan zou het maximale aantal neerkomen op drie variaties (kwarten – achtsten – zestienden) of twee (achtsten – zestienden). In menige reeks blijkt het aantal variaties groter te zijn. Dit nodigt uit te onderzoeken welke uitbreidingstechnieken Van Eyck heeft toegepast.

De meest voor de hand liggende vorm van uitbreiding is het oprekken van het proces van breken door na zestiende noten een variatie toe te voegen waarin tweeëndertigste noten de overhand hebben. Van Eyck doet dit slechts sporadisch, reden om het een uitbreidingstechniek te noemen. ‘Met Twee-en-dertigh noten in een maet’, staat enigszins dreigend – en als teken van uitzondering – boven modo 6 van de tweede reeks variaties op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52]. Tweeëndertigste noten domineren ook de laatste variatie van de derde ‘Daphne’ [NVE 61], die Van Eyck in 1649 aan een reeds bestaande reeks toevoegde.<sup>185</sup> Verder komen ze op grote schaal voor in modo 4 van de tweede ‘Amarilli mia bella’ [NVE 68]. Of deze variatie daadwerkelijk als een modo 4 bedoeld is, valt nog te bezien.<sup>186</sup>

Tussenvariaties konden worden gecreëerd door verschillende notenwaarden uit omringende variaties te combineren. Tussen een variatie waarin achtsten domineren en die waarin zestienden het beeld bepalen, zien we vaak een modo geplaatst waarin achtsten én zestienden samengaan. Het meest gebruikt is  (*figura corta*). Dit ritme ‘galoppeert’ prettig in de mond bij het articuleren. Van Eyck paste het graag toe. Een karakteristiek voorbeeld is modo 3 uit de tweede ‘Janneman en Alemoer’ [NVE 117]. (vb. 33)

#### VOORBEELD 33 ‘Janneman en Alemoer’ [NVE 117]

Thema



Modo 2



Modo 3



Modo 4



<sup>184</sup> Zie verder 12.2.

<sup>185</sup> Zie 8.4.1.

<sup>186</sup> 8.4.2.





## VOORBEELD 35 ‘Stemme nova [I]’ [NVE 65]

Modo 2



Modo 3



Modo 2 en 3 van ‘Stemme nova [I]’ [NVE 65] kunnen model staan voor deze polariteit. (vb. 35)

Dat bij sprongen sprake kan zijn van baas boven baas, laat een vergelijking zien tussen de eerste en tweede variatie op ‘Prins Robberts Masco’ [NVE 79]. (vb. 36) In modo 2 bestaat de eerste maat uit dalende tertsen. Maat 3 geeft intensivering door vergroting van de intervallen (dalende sexten), waarna ontspanning optreedt door verkleining (dalende kwint respectievelijk tert). In modo 3 werkt het anders. Daar volgen de achtsten gescheiden sporen in twee registers waarbij de intervallen aanvankelijk steeds groter worden. Ze gaan (verbindende secunden niet meegerekend) van een dalende en stijgende sext naar een dalend septiem, stijgend octaaf, dalende decime en stijgende undecime. Na dit ‘uitvouwen’ wordt in maat 3 (met opmaat) de terugweg bewandeld: de intervallen gaan van groot naar klein, net als in modo 2, maar met een sterkere werking. Niet van een sext maar van een decime terug naar een tert. De spanningsverhouding in modo 2 is duidelijk een andere dan die in modo 3. Dit voorbeeld illustreert treffend de mogelijkheden en de werking van sprongen.

## VOORBEELD 36 ‘Prins Robberts Masco

Thema



Modo 2



Modo 3



Een bijzonder gebruik van octavering als uitbreidingstechniek manifesteert zich in ‘Rosemond die lach gedoocken’ [NVE 49]. Octavering kon een gewone rol spelen in het variatieproces, als spanningsverhogend element met finalewerking. Ook in ‘Rosemond die lach gedoocken’ heeft Van Eyck het op die manier toegepast. Maar er is meer aan de hand. De laatste ‘lage’ variatie, modo 4, is samengesteld uit snoeren van zestienden. Modo 5 is geoctaveerd (de overgang van lage naar hoge ligging wordt al voorbereid in de slotmaat van modo 4), maar doet in de notenwaarden een stap



terug: deze variatie is gebaseerd op het ritme van een achtste gevolgd door twee zestienden, de *figura corta*. Met andere woorden: Van Eyck lijkt zich op het standpunt te hebben gesteld dat octaving hier zoveel spanningsverhoging brengt, dat hij in het gebruik van notenwaarden enig krediet kon nemen. Extra verhoging van de spanning wordt in modo 5 overigens bereikt door de introductie van grote sprongen. Modo 4 heeft verhoudingsgewijs weinig spanning door de extreem lage ligging.

Het in modo 5 gehanteerde ritme doet zich in de lage variaties niet voor. We zagen eerder dat Van Eyck daar een tussenvariatie inrichtte met behulp van gepuncteerde triolen. Modo 6 biedt zestienden met sprongen, wat eveneens ontbreekt in de lage variaties. Al met al wekt deze variatiereeks, hoe eenvoudig ook, de indruk van een uitgekende planmatigheid.

Als laatste uitbreidingstechniek dient de wisseling van maatsoort te worden genoemd. Hiermee is niet een cosmetische ingreep bedoeld zoals gepleegd in modo 3 van 'Rosemond die lach gedoocken', een 12/8 maat die aangeeft dat triolen hun intrede doen in een vierkwartsmaat. Zo'n wisseling kon ook optreden binnen één variatie, zoals 'Van Goosen' [NVE 23] (modo 3) en 'De lustelycke Mey' [110] (modo 4 en 5) laten zien. Een echte verandering van maat geeft het niet.

Die verandering doet zich wel voor in de tweede variatiereeks op 'Wat zalmen op den Avond doen' [NVE 52], en het is een van de middelen waardoor het aantal variaties tot modo 9 heeft kunnen oplopen. De melodie wordt gekenmerkt door een rustige vierkwartsmaat, in elk geval zo rustig dat in modo 6 tweeëndertigste noten het beeld mogen bepalen. Dan volgen nog drie variaties in driekwartsmaat. Drie kwarten hebben dezelfde tijdsduur als twee kwarten in het thema en de voorgaande variaties. Formeel zou het overigens juister zijn geweest als hier voor een zeskwartsmaat was gekozen.<sup>188</sup> Op het eerste gezicht wekken deze eenvoudige variaties enige bevreemding na het virtuoze geweld van tweeëndertigste noten. Deze 'toegift' is te interpreteren als een nadans. Er kan een aanwijzing in worden gezien dat Van Eyck zich van de Duitse oorsprong van het thema bewust is geweest. Het is typisch een allemande, een danstype in vierdelige maat dat vaak van een 'Nachtanz' in driedelige maat werd voorzien.

#### 4.6.6. Cumulatieve werking versus nevenschikking

Breekt een componist de noten van een thema verschillende keren in omspelende noten van een steeds kortere duur, dan kan zowel cumulatieve werking als nevenschikking optreden. Onder cumulatieve werking verstaan we de situatie waarin figuraties niet alleen als een verandering van het thema zijn te beschouwen, maar ook van figuraties uit een tussenliggende variatie. Lijkt de componist zich van voorgaande figuraties niets aan te trekken en is de omspelings slechts op het thema terug te voeren, dan spreken we van nevenschikking.

Het moge duidelijk zijn dat de omstandigheden van moment tot moment kunnen veranderen. Waar de ene noot cumulatief wordt gebroken, kan bij een volgende noot nevenschikking aan de orde zijn. En waar een noot het ene moment nog cumulatief wordt gebroken, kan in een volgende variatie van nevenschikking sprake zijn.

Omdat voor Van Eyck het strikte breken favoriet was, lijkt het voor de hand te liggen dat hij er een bijzonder plezier aan heeft beleefd figuraties steeds verder aan te vullen

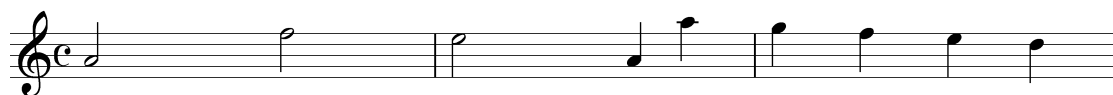
<sup>188</sup> In modo 7 staat deze er in feite ook. De maataanduiding is weliswaar 3/4, maar er is gebruikgemaakt van een oude zwarte notatie die op *sesquialtera* duidt. Zie 12.1.2. en het facsimile in voorbeeld 328.

en op te vullen, oftewel dat hij gepreoccupeerd is geweest met de cumulatieve techniek. Toch is dit niet het geval. Cumulatieve werking komt weliswaar voor, maar verreweg de meeste variaties zijn gebaseerd op nevenschikking. Die biedt ook de meeste vrijheid.

De mogelijkheden en onmogelijkheden van het cumulatieve principe kunnen worden geïllustreerd aan de hand van de eerste herhaalde sectie van 'Malle Symen' [NVE 113]. (vb. 37) In modo 3 vormen de maten 1-4 zowel een variatie op het thema als op modo 2. In de maten 5-8 houdt deze mogelijkheid gedeeltelijk op te bestaan, aangezien modo 2 hier zestienden introduceert die zich niet verder laten breken. Cumulatie met behoud van notenwaarden is niet mogelijk, hooguit kunnen noten blijven bestaan.

VOORBEELD 37 Tweede 'Malle Symen' [NVE 113]

a. Thema



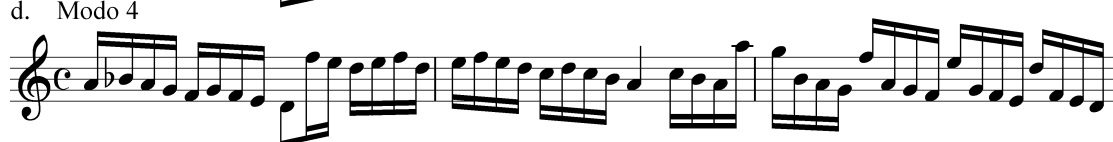
b. Modo 2



c. Modo 3



d. Modo 4



## VOORBEELD 37 (Vervolg)



In maat 3 van modo 4 is het cumulatieve principe verkapt aanwezig. Modo 3 geeft vier keer een *figura corta*. In modo 4 zijn de achtste noten uit modo 3 gebroken tot een dalende sext, terwijl de zestiende noten uit modo 3 naar het onderoctaaf zijn verlegd.

De eerste helft van maat 1 laat zien hoe cumulatie en nevenschikking kunnen samengaan. Modo 3 is uit te leggen als een cumulatie van modo 2, modo 4 eveneens. Maar modo 4 is geen cumulatie van modo 3. Hier treedt derhalve vertakking op.

Een cumulatief proces hoeft niet per se bij het thema te beginnen, een latere instap is ook mogelijk. Op de eerste en derde kwart van maat 6 laat modo 2 een achtste en twee zestienden zien, modo 3 twee achtsten. Deze achtsten zijn dus niet het gevolg van cumulatie, maar worden zelf wel cumulatief behandeld in modo 4, waar de tussenliggende groepjes van vier zestienden ongewijzigd blijven.

Bekijken we het oeuvre van Van Eyck op details, dan komen we dit soort relaties vaak tegen, maar vaak zo incidenteel dat het zeer de vraag is in hoeverre hij zich van het cumulatieve principe bewust is geweest. Zelfs het voorbeeld uit 'Malle Symen' kan een grensgeval worden genoemd, omdat de figuraties eerder stereotiep zijn dan specifiek. In de eerste maat zijn de relaties het duidelijkst: het thema begint met de stijgende sprong a'-f', terwijl alle variaties beginnen met een stapsgewijze afdaling van a' naar d'. Die dalende lijn en de f' als 'tussenstation' hebben een toonsoortbevestigende werking: de melodie staat in d mineur, de begintoon a' is de kwint op de tonica. De figuratie ondervangt in zekere zin de instabiliteit van het thema, een instabiliteit die wordt veroorzaakt door het lange uitblijven van de grondtoon.<sup>189</sup>

Het onderscheiden van cumulatie en nevenschikking is interessant omdat het iets zou kunnen zeggen over de totstandkoming van een werk. Als Van Eyck al improviserend tot een variatiereeks is gekomen, ligt nevenschikking meer voor de hand dan

<sup>189</sup> Jacob van Noordt lijkt op een vergelijkbare manier naar toonsoortbevestiging te hebben gezocht, al heeft hij een andere weg bewandeld. In zijn eerste variatie op 'Malle Symes' figureerde hij de halve noot a' waarmee de melodie begint door middel van de achtste noten d"a'd"e". Zie vb. 268, p. 469.



cumulatie. Improvisatie is immers iets eenmaligs, in principe ongefixeerd, terwijl een cumulatief proces eerder fixatie veronderstelt. Cumulatie zou kunnen wijzen op de attitude van een componist die in geleidelijke processen denkt. Hieraan mag niet de conclusie worden verbonden dat cumulatie een hogere vorm van variaties componeren is dan de lossere nevenschikking. Bonte afwisseling is evengoed een variatieprincipe.

Als Van Eyck met het oog op de publicatie van *Der Fluyten Lust-hof* een geheel nieuwe variatiereeks heeft willen maken (en hoofdstuk 5 zal laten zien dat deze situatie zich meer dan eens moet hebben voorgedaan), dan waren verschillende werkwijzen denkbaar. Hij kon bij het bedenken en dicteren van omspelingen per variatie teruggaan naar de bron, naar het kale thema. Maar ook kon hij zijn assistent vragen mondeling te herhalen wat hij in een vorige variatie had gedaan, teneinde deze eerdere figuraties nader te omspelen. Het zijn twee verschillende processen, zonder dat de uitgangspositie anders geweest behoeft te zijn.

Hoe complex de problematische dichotomie compositie — improvisatie is, zal in hoofdstuk 6 nader worden gedemonstreerd.

#### 4.6.7. Pseudo-meerstemmigheid en schijnpolyfonie

De blokfluitvarianties van Jacob van Eyck mogen dan eenstemmig zijn, toch wil dit geenszins zeggen dat een oriëntatie op harmonie ontbreekt. Het gegeven voorbeeld van ‘Malle Symen’ wijst op die gerichtheid, en ook een reeds aangehaald fragment uit ‘Prins Robberts Masco’ [NVE 79]. In het laatstgenoemde geval kunnen de groter wordende en weer afnemende intervallen uit modo 3 niet alleen worden uitgelegd als een proces van spanning en ontspanning, maar ook vanuit het elementaire contrapuntische principe van de tegenbeweging. Dit wordt duidelijk als de lineaire figuratie in meerstemmigheid wordt vertaald. (vb. 38)

VOORBEELD 38 ‘Prins Robberts masco’, a. modo 3, begin; b. idem, omgeschreven naar tweestemmig contrapunt.

Deze oriëntatie op harmonie wekt geen verbazing: Van Eyck was beiaardier van beroep en zal zich in dit vak meerstemmig hebben geuit. Zijn carillons in Heusden en op de Dom van Utrecht waren met pedalen uitgerust.<sup>190</sup> Mogelijk biedt ‘Prins Robberts Masco’ enig inzicht in de wijze waarop Van Eyck de klokken heeft bediend. Hij kan op de klokken hebben gespeeld volgens de manier van voorbeeld 38b, maar evengoed volgens voorbeeld 38a. Wellicht combineerde hij beide praktijken, waarbij

<sup>190</sup> Zie 2.2 en 5.14.



voorbeeld 38b als het thema werd gepresenteerd en 38a als de eerste variatie. De relatie tussen Van Eycks blokfluitmuziek en zijn beiaardpraktijk zal in hoofdstuk 5 nader aan de orde komen.

Gerichtheid op harmonie spreekt ook uit het veelvuldig gebruik van gebroken drieklankfiguren. Markante voorbeelden zijn te vinden in de tweede reeks van ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52] (zie vb. 115 en 117, p. 263 en 264). Hiermee lijkt Van Eyck zich als een kind van zijn tijd te bewijzen, dergelijke drieklankfiguraties waren destijds geliefd in de klavierpraktijk. Ze komen overvloedig voor bij de Engelse virginalisten en ook in het oeuvre van Sweelinck.<sup>191</sup> Van Baak Griffioen ziet in Van Eycks gebroken drieklanken een rechtstreekse invloed van de Engelse virginaalstijl.<sup>192</sup> Hoofdstuk 5 zal echter laten zien dat er een directe relatie te bespeuren valt met het carillon, en zodoende met Van Eycks beiaardpraktijk.<sup>193</sup>

Invloed van de meerstemmigheid is ook waarneembaar in de verdeling van motieven over verschillende registers. Vaak is een hoofdnoot van het thema door een sprong van een bijbehorend figuratiemotief gescheiden. Het begin van modo 3 uit ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ [NVE 6] kan als voorbeeld dienen. (vb. 39) Een klaviercomponist, gebruikmakend van een cantus-firmustechniek, zou de noten opschrijven zoals in voorbeeld 39b. Het is interessant deze transcriptie te vergelijken met het begin van Sweelincks vijfde variatie op dit thema, waar de cantus firmus in de middenstem ligt.<sup>194</sup> (vb. 39c) Van Eycks figuratie is verwant aan die van Sweelinck.

VOORBEELD 39 ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’, beginmaten: a. Van Eyck, modo 3; b. idem, herschreven met cantus firmus; c. Sweelinck, quinta variatio.

In veel gevallen zijn Sweelincks cantus-firmusfiguraties eenvoudig te reduceren tot eenstemmige varianten die probleemloos van Jacob van Eyck zouden kunnen zijn. Voorbeeld 40 laat dit zien aan de hand van de maten 14 en 15 uit Sweelincks eerste

<sup>191</sup> Curtis 1972: 126ff.

<sup>192</sup> Van Baak Griffioen 1991: 365-366.

<sup>193</sup> Van Baak Griffioen lijkt deze relatie ook te leggen als zij schrijft (p. 366): ‘More to the point, he [Van Eyck] was a carillonneur and was thus familiar with keyboard idioms.’ Dit is een voorbarige conclusie zolang geen onderzoek is gedaan naar het beiaardidoom van die tijd. Zie hoofdstuk 5.

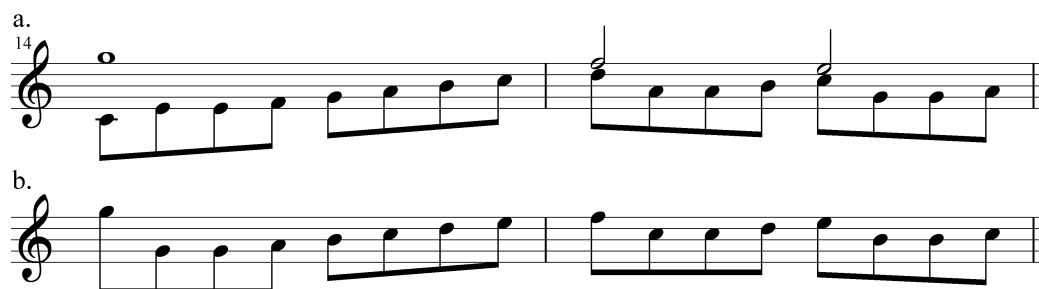
<sup>194</sup> Sweelinck, *Opera omnia*, I-2, nr. 12.





variatie op dezelfde psalm 140. Tertstransposities zijn toegepast omdat Van Eyck op de zware maatdelen de hoofdnoten van de melodie moest aanraken.

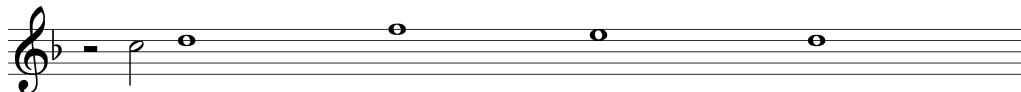
VOORBEELD 40 Sweelinck, 'Psalm 140', eerste variatie, mm. 14-15: a. origineel; b. met behulp van tertstransposities omgeschreven naar eenstemmigheid, op de manier van Van Eyck.



Figuraties in achtsten waarbij een dalende sprong wordt gevolgd door twee noten van dezelfde toonhoogte, komen in het oeuvre van Van Eyck met name in de psalmvarianties voor.<sup>195</sup> Als voorbeeld nemen we modo 3 van 'Psalm 103' [NVE 22]. (vb. 41) In de maten 19 en 21 doorbreekt hij het patroon.

VOORBEELD 41 'Psalm 103', begin van de derde frase

Thema



Modo 3



Pieter Dirksen heeft aan de hand van een fantasia laten zien dat Sweelinck vaak het aantal stemmen reduceert als hij snelle figuratie toepast, maar dat deze lineaire figuraties geregeld twee stemmen herbergen, zodat van een stemmenreductie in wezen geen sprake is.<sup>196</sup> Dit equivalent geeft wel aan dat het niet overdreven is Van Eycks eenstemmige variatiekunst met meerstemmigheid in verband te brengen.

Wanneer Van Eyck een spel speelt met korte gelijkberechtigde motieven in verschillende liggingen, kan van schijnpolyfonie worden gesproken. Soms wordt dit polyfone spel door het thema zelf aangereikt, zoals in 'Comagain' [NVE 33]. In het originele lied van John Dowland voeren de melodie van de zangstem en de bas van de luitbegeleiding een dialoog aan het begin van de tweede sectie ('to see, to heare, to touch, to kisse, to die'). In muziekvoorbeeld 42a zijn de desbetreffende maten

<sup>195</sup> 'Onse Vader in Hemelryck' [NVE 2], modo 3, m. 21; 'Psalm 103' [NVE 22], modo 3, m. 18 & 20; 'Psalm 1' [NVE 91], modo 3, mm. 36-38; 'Psalm 9' [NVE 94], modo 4, m. 3 & 7; 'Psalm 119' [NVE 105], modo 3, m. 4 & 25; 'Psalm 15' [NVE 15], modo 3, m. 23.

<sup>196</sup> Dirksen 1997: 534-535 (voorbeeld 193c-d).



## VOORBEELD 42 'Come again' / 'Comagain', begin van de tweede sectie

## a. Dowland (Valerius)



## b. Van Eyck, thema



## c. Modo 2



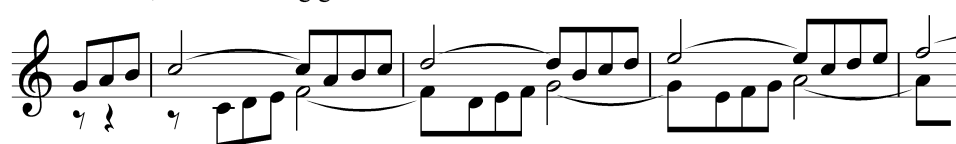
## d. Modo 3



## e. Modo 4



## f. Modo 4, meerstemmig genoteerd



weergegeven in de versie uit Valerius' *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626), die Dowlands origineel op de voet volgt.<sup>197</sup>

Van Eyck koos ervoor deze herhaalde sectie door te componeren. Aanvankelijk beperkt hij zich tweemaal tot figuratie van de melodie. (vb. 42c) Vanaf modo 3 doet de 'bas' ook mee. (vb. 42d) In modo 3 treden verschuivingen op ten opzichte van het

<sup>197</sup> Valerius 1626: 166-167; ed. Meertens e.a.: 164-165.



thema, de tweede keer worden de opmaten zelfs eerste tel. Hier wordt een syncopisch ritme toegepast waar Giovanni Bassano een bijzondere voorliefde voor heeft gehad. In vrijwel al diens diminutievoorbeelden komt het wel een of meerdere keren voor.<sup>198</sup>

In modo 4 raken de ideeën uit modo 2 (mm. 23 e.v.) en modo 3 met elkaar verbonden. (vb. 42e) Deze dialogen zijn ook polyfoon te noteren. (vb. 42f)

Van Eyck heeft dergelijke uitnodigingen tot schijnpolyfonie niet altijd aangenomen. In de melodie van 'Frans Ballet' [NVE 14] doet zich een constructie voor die erg lijkt op die van Dowland. Aan het begin van de tweede sectie smeekt de melodie om een antwoord van de bas. In een bron uit het begin van de achttiende eeuw, de *Oude en nieuwe Hollantse boeren lieties en contredansen*, heet de melodie dan ook 'Allemande Fugue'.<sup>199</sup> Een verwant klavierwerk in het *Leningrad Manuscript* draagt als titel 'Echo'.<sup>200</sup> In de collectie *Boeren Lieties* is het een van de weinige melodieën die van een variatie zijn voorzien, en daarin is het antwoord van de bas inderdaad aanwezig. (vb. 43a) Van Eyck koos echter voor een puur ornamentele aanpak. (vb. 43b)

VOORBEELD 43 a. 'Allemande Fugue' (*Boeren lieties*, nrs. 630-631), begin tweede sectie met variatie; b. 'Frans Ballet' (Van Eyck), begin tweede sectie met corresponderende variaties.

a. *Boeren lieties*, thema



b. Van Eyck, modo 1 en 2



Anderzijds had Van Eyck zulke handreikingen niet nodig om tot vergelijkbare schijnpolyfonie te komen, hij wist dikwijls de gelegenheid te vinden zonder dat het thema een directe aanleiding vormde. De laatste frase van 'Een Kindeken is ons geboren' [NVE 119] kan als voorbeeld dienen. (vb. 44) Er was wel het nodige kunst-

<sup>198</sup> Zie de voorbeelden in *Italianische Diminutionen*.

<sup>199</sup> Nrs. 630 & 631.

<sup>200</sup> *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. XXXV.

en vliegwerk nodig om de suggestie van polyfonie te kunnen wekken en tegelijk de aansluiting met het thema niet te verliezen. De kwartnoten c" en bes' van maat 37 keren in de variatie als achtsten terug. Van Eyck had de ruimte waar in het thema de c" staat nodig om zijn uitweiding op de d" te voltooien.

#### VOORBEELD 44 'Een Kindeken is ons gebooren'

Thema



Modo 3



De motieven van vier achtste noten staan twee keer in een octaafrelatie: na hun eerste verschijning worden ze een octaaf lager herhaald. Hier wordt het terrein van de echo betreden. Het effect van de echo kon zich in de zeventiende eeuw in een bijzondere populariteit verheugen, ook bij Van Eyck. Het is reden om er apart aandacht aan te schenken.

#### 4.6.8. Echo

De liefde voor de echo hield nauw verband met die voor het pastorale en het arcadische. Waar herders en herderinnetjes in lieflijke landschappen hun idylle mochten beleven, was de grot nooit ver weg, en daarmee de echo dichtbij. De echo werd in de zestiende eeuw populair in de vocale muziek, in madrigalen en verwante werken.<sup>201</sup> Echocomposities stonden doorgaans aan het eind van madrigaalboeken.

Bij de Grieken en Romeinen was Echo zelf een nimf die zo beperkt was in het verbale dat zij niet meer kon dan het laatste woord herhalen. Op die manier is de echo ook gebruikt in vroege opera's, met Monteverdi's *Orfeo* als bekendste voorbeeld. Aan het begin van de vijfde akte zoekt Orpheus in het diepste van zijn ellende troost bij Echo, die drie keer de laatste stukjes tekst herhaalt.

In een Nederlands toneelstuk uit 1634, het *Pastorel musyck-spel van Juliana en Claudiaen*, komen echo en blokfluit samen. Met dit spel van Jan Harmenszoon Krul (1601-1646) werd in mei van dat jaar Kruls Musyck-Kamer geopend, een initiatief dat bedoeld was om muziek een substantiële rol te verschaffen in het Amsterdamse toneel.<sup>202</sup> Het spel begint met een dialoog tussen de herder Coridon en de herderin Amarillis. Amarillis speelt een 'fluytje', Coridon viool. Later is het Coridon die het fluitje bespeelt, en uit de gravure blijkt dat het een blokfluit en geen dwarsfluit is. De instrumenten worden duidelijk als seksuele symbolen geïntroduceerd. Coridon wil met zijn fluitspel het hart van Amarillis winnen, maar zij wijst hem af. Coridon geeft niet op en bereikt zijn doel uiteindelijk in een echo-scène. Hij spreekt tot Amarillis.<sup>203</sup>

<sup>201</sup> Campbell & Térey-Smith 2001.

<sup>202</sup> Veldhorst 2004.

<sup>203</sup> Krul 1634: 23-24.



Mijn dunckt dat hier in 't wout  
 Een Echo sich verhout:  
 'k Moet sien of ick die vinde;  
 Hier, of een weynich voort  
 Heb ick die lest ghehoort,  
 Het was ontrent dees linde.

(Hy fluyt eens)

Hier isset *Amaril*,  
 Ey! weest een weynigh stil,  
 En let eens op dit queelen,  
 Wat speelen ick besta,  
 Dit bootst mijn Echo na,  
 En salder teghen speelen.

Coridon:  
 Was 't *Amaril* niet soet?

Amarillis:  
 't Beweeghden mijn ghemoet.

Coridon:  
 't Gheeft my een lust tot spelen.  
 Amarillis:  
 Het treckt myn hert tot Min.

Coridon:  
 Dies ick noch eens begin.

Amarillis:  
 Wat doch?

Coridon:  
 Op nieu te quelen.

Uiteindelijk verliest Amarillis zichzelf. Het lijkt geen twijfel dat hier echt blokfluitspel heeft geklonken, inclusief de imitatie van een echo, maar hoe dit in zijn werk is gegaan, blijkt niet uit de tekst.

In de instrumentale muziek was het gebruikelijk een echo te imiteren door een heel motief te herhalen, en niet slechts het laatste deel daarvan. In het klavierwerk van Sweelinck treedt de echo prominent op, in de zogenaamde echofantasia's maar ook in menige toccata.<sup>204</sup> Omdat de echo een lineair, geluidreflecterend principe is, was het ook voor gebruik in een eenstemmige omgeving uitermate geschikt. Jacob van Eyck componeerde een 'Fantasia & Echo', die in hoofdstuk 7 aan een nadere bestudering zal worden onderworpen, maar paste de echo ook in zijn variatiewerken talloze keren toe.

Het verschijnsel van de echo wordt gekenmerkt door het wegsterven van geluid, en dus met de notie van sterk en zacht, terwijl de toonhoogte hetzelfde blijft. Niet alle instrumenten kennen de mogelijkheid van verschillen in dynamiek. Een eenmanualig clavecimbel in het geheel niet, een handfluit slechts in beperkte mate.<sup>205</sup> Muzikaal laat de echo zich ook vertalen in de tegenstelling tussen hoog en laag, en daarmee in

<sup>204</sup> Omtrent de echofantasia's, zie Dirksen 1997: 453-478.

<sup>205</sup> Zie 11.5.



neerwaartse octavering, waarmee de natuur als het ware een handje wordt geholpen. Op deze manier heeft Van Eyck het effect op uitgebreide schaal toegepast.

In 'Malle Symen' [NVE 5 & 113] komen de octaafecho's al met het thema aanwaaien. (vb. 45) Het is van oorsprong een Engelse melodie, in de *Stichtelycke rymen* van Dirck Camphuysen heeft deze melodie 'Engelsche Echo' als wijsaanduiding gekregen.<sup>206</sup> 'Malle Symen' beslaat ruim twee octaven, wat een instrumentale oorsprong doet vermoeden. Er is ook geen originele tekst bewaard gebleven. In vocale contrafachten van deze melodie was de tweespraak populair, de verschillende registers van de echopassages konden dan worden verdeeld over een vrouwen- en een mannenstem. Op de handfluit is 'Malle Symen' strikt genomen niet uitvoerbaar.<sup>207</sup> Van Eyck nam voor zijn blokfluitvarianties de toonsoort d mineur, die voor de melodie ook het meest gangbaar was. Het eerste echomotief kan niet volledig een octaaf lager worden gespeeld, een octaafverlegging in maat 12 bood uitkomst.

#### VOORBEELD 45 'Malle Symen' [NVE 113], thema

\* Formeel: *8va bassa*

Waar het thema de herhaling van een motief op gelijke toonhoogte te zien geeft, kon Van Eyck zelf een octaafecho aanbrengen. Dit laat maat 3 van 'Bravade' [NVE 21] zien. (vb. 46) Of in dit thema muzikaal gezien van een echo kan worden gesproken, is discutabel. Eerder lijkt het een herhaling van een triomfantelijke uitroep. In de tweede sectie van de melodie komen eveneens herhaalde motieven voor die een halve maat in beslag nemen (m. 9 en 11), terwijl de maten 11-12 een licht gewijzigde herhaling vormen van 9-10. Dat Van Eyck hier niet met octaafecho's heeft gespeeld, is begrijpelijk. De motieven beginnen met de toon cis", een octaaf lager zou dit neerkomen op cis'. Deze toon vereist een half gesloten pinkgat en is op een blokfluit week en instabiel.

<sup>206</sup> Facsimile in Van Baak Griffioen 1991: 217.

<sup>207</sup> Zie 10.2.2 voor de bespreking van het variatiewerk dat Jacob van Noordt op deze melodie componeerde.

## VOORBEELD 46 'Bravade'

Thema



Modo 2



Modo 3



Toonherhalingen in het thema boden de componist een ideale mogelijkheid echo's toe te passen, door tonen naar het onderoctaaf te verleggen. Dit gebeurt onder meer in 'Kits Almande' [NVE 77]. (vb. 47) De inrichting van de figuraties is handig afgestemd op die themanoten die zich aan de toonherhaling onttrekken.

## VOORBEELD 47 'Kits Almande'

Thema



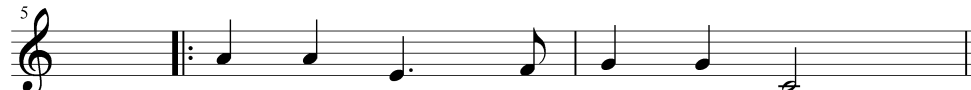
Modo 2



In een enkel geval had Van Eyck aan slechts de herhaling van een kwartnoot genoeg om flitsend korte echo's te realiseren, zoals in modo 5 van 'Rosemond die lagh gedoocken' [NVE 49]. Hier neemt de componist al een voorschot door de introductie van een opmaat. (vb. 48)

## VOORBEELD 48 'Rosemond die lagh gedoocken'

Thema



Modo 5







VOORBEELD 50 Sweelinck, 'Est-ce Mars', secunda variatio, tweede sectie, eerste verschijning



Jacob van Eyck is in modo 2 van zijn eerste 'Courante Mars' [NVE 46] min of meer op hetzelfde idee gekomen als Sweelinck: maat 6 als een imitatie van maat 5. Door de eenstemmigheid kan het proces zich echter alleen lineair voltrekken en niet canonisch. De themagebonden achtsten van maat 6 moest hij noodgedwongen laten vallen, en aan het begin van maat 7 was een 'noodsprong' nodig om van d' bij d'' terecht te komen. (vb. 51)

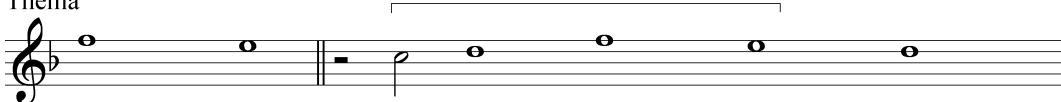
VOORBEELD 51 Eerste 'Courante Mars' [NVE 46], modo 2




Toch mag dit ene voorbeeld geen reden zijn Van Eyck te beklagen om de beperkingen van het instrument. We kunnen namelijk eveneens vaststellen dat hij veel mogelijkheden onbenut heeft gelaten. In de psalmvariaties hoefde hij zich slechts naar hele en halve noten te richten, in de figuraties had hij derhalve alle ruimte met thematisch materiaal te spelen. Zeker geldt dit waar een hele noot wordt gebroken in acht achtsten of zestien zestienden. Niettemin heeft Van Eyck zich in de psalmvariaties zelden iets gelegen laten liggen aan motieven uit het thema. In modo 4 van 'Psalm 116' [NVE 129] komen echomotieven voor die hetzelfde melos hebben als de eerste drie noten van de melodie (mm. 3-4, 18-19). De motieven zijn echter zo alledaags, dat hier ook van toeval sprake kan zijn. Een sterker voorbeeld is te vinden in modo 2 van 'Psalm 103' [NVE 22], bij de overgang van de voorlaatste naar de laatste frase. De inzet van de laatste frase krijgt een voorafschaduwning (een octaaf lager, bij wijze van voorimitatie), het motief c-d-f-e komt uit het thema. (vb. 52) In feite klinkt het bewuste motief dus drie keer: (1) als 'cantus firmus', (2) tijdens de eerste twee noten van deze 'cantus firmus' in diminutie, en (3) in de laagte bij wijze van voorimitatie.

VOORBEELD 52 'Psalm 103', overgang van voorlaatste naar laatste frase

Thema



Modo 2





## VOORBEELD 55 'Onse Vader in Hemelryck', overgang frase 5-6

Thema



Modo 4  
25



Het interessantst blijven toch die gevallen waar Van Eyck met het thema zelf heeft gespeeld, in die zin dat thematiek en figuratie samenvloeien. Een versnelde herhaling zoals in 'Onse Vader in Hemelryck', maar dan van een themagebonden motief, verschijnt in de eerste variatie op de 'Derde Carileen' [NVE 67], aan het begin van de tweede sectie. (vb. 56) Doordat de herhaling zich een octaaf lager voltrekt, treedt tevens echowerking op.

## VOORBEELD 56 'Derde Carileen'

Thema



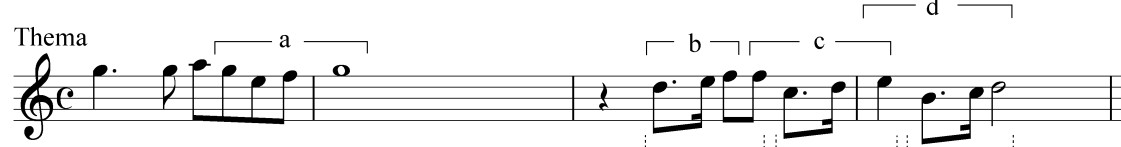
Modo 2




Aan het begin van dezelfde variatie doet zich het mooiste voorbeeld van het *forma formans*-principe voor uit de hele *Lust-hof*. (vb. 57) In het thema zijn de maten 1-2 en 9-10 duidelijk aan elkaar verwant, maar wat in maat 10 een halve noot is, is in maat 2 een hele (vgl. vb. 56 en 57). Die biedt nog meer ruimte voor tussentijdse figuratie, en Van Eyck heeft er dankbaar gebruik van gemaakt. We zullen reconstrueren hoe de figuratie tot stand is gekomen. Motief (a) is het uitgangspunt geweest. De sequens in de maten 2 en 3 vraagt formeel om een groepering die in muziekvoorbeeld 57 met stippellijnen is aangegeven. Van Eyck heeft echter in zijn variatie aansluiting gezocht

## VOORBEELD 57 'Derde Carileen'

Thema



Modo 2





bij motief (a) uit maat 1 en nam een andere sequensmatige indeling, met (c) als centrum. Om een complete sequens te laten ontstaan, moest (b) met een beginnoot g" worden uitgebreid, hetgeen in de variatie motief (b') oplevert.

De volgende stap is het opvullen geweest van de ruimte tussen (a) en (b'), met (e) en (f) die samen een brug slaan. Motief (e) volgt (a) een kwint lager en krijgt in (f) verdieping doordat de dalende tertssprong plaatsmaakt voor een kwart. Daarmee is de aansluiting met (b') een feit. Opgemerkt dient te worden dat Van Eyck (b') in achtsten opdient, terwijl (b) in het thema het ritme van (c) en (d) heeft.

Veel belangrijker dan deze technische analyse is de vaststelling dat Van Eyck door een beperkte toevoeging een maximaal effect uit deze beginmaten heeft weten te halen.

#### 4.6.10. Geijkte patronen

Het breken is een techniek waarbij gebruik wordt gemaakt van min of meer geijkte melodische patronen. Het reservoir is niet onuitputtelijk. Tabel 2 heeft laten zien hoe sommige figuraties veel voorkomen in Van Eycks oeuvre. De inventie schuilt dan ook niet zozeer in de figuraties zelf, als wel in de creatieve wijze waarop deze aan elkaar worden geregen. Het is verleidelijk in dit verband van clichés te spreken. De vraag is echter of het repertoire hiermee recht wordt gedaan. Het woord 'cliché' bezit een negatieve connotatie. Van Dale omschrijft de term als een 'telkens overgenomen, altijd weer gebruikte en daardoor versleten, niet meer "sprekende" wending of figuur, gemeenplaats.'<sup>213</sup> De kwalificatie berust op een moderne esthetiek waarin een streven naar oorspronkelijkheid als het hoogste goed wordt beschouwd.

Wanneer is iets versleten? En wanneer houden figuraties in *Der Fluyten Lust-hof* op te 'spreken'? Het is zeer twijfelachtig of Van Eyck en zijn tijdgenoten in zulke termen dachten. In dit hoofdstuk zijn voorbeelden ter sprake gekomen waaruit valt af te leiden dat de Utrechtse componist binnen de grenzen van een variatiewerk naar maximale afwisseling op zoek is geweest. Het meest pregnante voorbeeld zal nog aan de orde komen in hoofdstuk 6: de tien verschillende manieren waarop hij twee maten uit 'Van Goosen' aan figuraties heeft geholpen.<sup>214</sup> Tegelijk is het in de diminutiepraktijk vrijwel onontkoombaar dat gewoonten inslijten. Waar verschillende thema's identieke melodische formules bevatten, heeft Van Eyck niet zelden naar

VOORBEELD 58 a. Begin van 'Wilhelmus' = begin van 'Wat zalmen op den Avond doen';  
b. Begin modo 4 van 'Wilhelmus' [NVE 43] = begin 'modo 4 en 5' van 'Wat zalmen op den Avond doen' [NVE 52].



<sup>213</sup> Van Dale 1984: I, 508.

<sup>214</sup> Zie vb. 123, p. 275.

identieke figuraties teruggegrepen. De melodieën van ‘Wilhelmus’ [NVE 43, 44] en ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51, 52] zijn in de aanhef gelijkkluidend. Als de melodieën in zestienden worden gebroken, doet Van Eyck twee keer exact hetzelfde. (vb. 58)

In de doorgecomponeerde ‘modo 4 en 5’ uit de tweede reeks van ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52] hanteert hij de tweede keer een variant van deze figuratie, op een manier die overeenkomt met de wijze waarop modo 5 van ‘Philis en son bel Atente’ [NVE 99] begint. (vb. 59)

VOORBEELD 59 ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52], ‘modo 4 en 5’, m. 5 met opmaat = ‘Philis en son bel atente’ [NVE 99], modo 5, begin.



Het heeft weinig zin uittentreuren naar zulke overeenkomsten te zoeken in *Der Fluyten Lust-hof*, er is vrijwel geen figuratie te vinden die niet vaker dan eenmaal is toegepast. Belangrijker is vast te stellen dat zulke overeenkomsten er *zijn*, en dat er in wezen niet aan te ontkomen viel.

Vaak zijn omspelingen zo weinig specifiek of voor de hand liggend, dat ze ook in het werk van anderen kunnen worden aangetroffen. Dat zowel Sweelinck als Van Eyck in de ‘Courante Mars’ een dalende kwint heeft opgevuld, wil allerm minst zeggen dat Van Eyck het werk van Sweelinck heeft gekend. De dalende kwintsprong in het thema reikt zo’n oplossing eenvoudigweg aan.

In Boedapest is onder Sweelincks naam een variatiecyclus op ‘Onse Vader in Hemelryck’ voor klavier overgeleverd, die vier maten lang zestiendenfiguraties laat zien die vrijwel identiek zijn met die van Van Eyck.<sup>215</sup> De overeenkomsten demonstreren slechts hoe gangbaar omspelingen konden zijn. In de tweede sectie van ‘Doen Daphne’ heeft Van Eyck octaafbrekingen toegepast die ook door klaviercomponisten in zijn omgeving werden gebruikt als zij op deze melodie varieerden.<sup>216</sup>

In modo 2 van ‘Rosemont’ [NVE 11] geeft Van Eyck de maten 1-3<sup>3</sup> in hun herhaling (mm. 5-7<sup>3</sup>) een figuratie die allerm minst eigen vinding was: de omspelingen werden door iedereen *gezongen*. Dit blijkt onder meer uit de tekst van ‘Rosemond’ en latere contrafacten, waar het aantal lettergrepen de aanwezigheid van de ‘versieringsnoten’ vereist. Het lied begon:

Rosemond, waer ghy vliet,  
Ghy ontloopt my noch soo niet,  
't Lof dat voor u beeft,  
Als ghy 't Wout door-rent,  
Seyt: mijn Rosemont is hier ontrent:  
[...]<sup>217</sup>

<sup>215</sup> Zie 5.4.1 (vb. 73).

<sup>216</sup> Zie 13.3.3 (vb. 357).

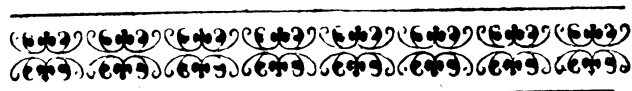
<sup>217</sup> ‘Een Nieu Liedeken van *Rosemond*, Op de Stemme: *Londons Bridge, Reformee*’. Den Haag, KB, 1700 D 1: 28. Facsimile in Van Baak Griffioen 1988: 343.



Op noten wordt de omspelingen aangetroffen in het liedboek *Bellerophon* (editie 1648) van Dirck Pietersz Pers, waar de melodie is gebruikt voor het lied ‘Hoe Loos dat oock een man’.<sup>218</sup> (vb. 60a) Het grappige is dat Van Eyck de omspelingen in het thema nog niet geeft, daar zijn de maten 5-7<sup>3</sup> nog identiek met 1-3<sup>3</sup>. (vb. 60b) Met andere woorden: hij kleedt de melodie als het ware eerst uit en vervolgens weer aan.

VOORBEELD 60 ‘Rosemont’: *Bellerophon* en Van Eyck

a. Dirck Pers, *Bellerophon* [ed. [1648], p. 189]



Noyt soo Loos of men vint Looser.

*Interdum doctus dormitat Homerus.*

Stemme: Rosemond waer ghy vlied, &c.

De Loos dat oock een Man/ Al sijn saken  
schicken kan: Ja hoe wijs en kloeck / Hy oock wesen  
mach/ Hoe dat hy 't maecht daer komt geklach. Hopt  
hout wijshepd stal/ Daermen reden mist/ En sijn

b. Van Eyck, ‘Rosemont’ [DFL-I (<sup>2</sup>1649), fol. 15a]

Rosemont gebroken, van

J. I A C O B van E Y C K.

Rosemont.  
Modo 2.

<sup>218</sup> ed. [1648]: 189. [Den Haag, KB 12 K 12 <sup>[1]</sup>].

Bij één specifiek type figuratie staan we wat uitgebreider stil, omdat Jacob van Eyck er een handelsmerk van heeft gemaakt, zelfs zo dat aan de kwalificatie ‘cliché’ bijna niet te ontsnappen valt. Het betreft een noot die in vieren wordt gebroken, waarbij de hoofdnoot wordt gevolgd door een dalende sextsprong. De lage noot wisselt vervolgens met de bovenseconde. Grafisch volgt deze figuratie het patroon van de letter ‘h’. Daarom zullen we deze omspeling als ‘h’-figuur benoemen.

Het is een harmonisch georiënteerde figuur die zich bij uitstek leent voor seriematig gebruik, omdat er geen melodische richting in besloten ligt. Van Eyck heeft er hele maten en soms zelfs halve variaties mee gestoffeerd. In gemiddeld één op de vijf variatiewerken komt de ‘h’-figuur wel ergens voor. De beginmaten van modo 6 uit ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49] kunnen als voorbeeld dienen. (vb. 61)

#### VOORBEELD 61 ‘Rosemond die lagh gedoocken’

##### a. Thema





## VOORBEELD 62 Sweelinck, 'Est-ce Mars', Quarta variatio, mm. 68 e.v.

Maat 67 is nog vierstemmig, en in maat 71 keert Sweelinck weer naar vierstemmigheid terug. Hieruit valt op te maken dat niet alleen de *tremoli* van de maten 68-69 maar ook de figuraties van maat 70 als equivalent van tweestemmigheid zijn te beschouwen. Een van de redenen om de oorsprong in de klaviermuziek te zoeken, is het feit dat de figuur een pendant is van een basfiguratie die Alan Curtis de 'Alberti-bas van de vroege zeventiende eeuw' heeft genoemd.<sup>220</sup> In de geciteerde variatie van Sweelinck zien we deze baspatronen verschijnen in de (parallele) voorgaande maten. (vb. 63)

## VOORBEELD 63 Sweelinck, 'Est-ce Mars', Quarta variatio, mm. 63 e.v.

Men merke op dat er sprake is van een tegengestelde beweging: waar de rechterhandfiguur (m. 70) een dalende sprong, een stijgende secunde en een dalende secunde te zien geeft, heeft de linkerhandfiguur een stijgende sprong, een dalende secunde en een stijgende secunde. Ook bij de Engelse virginalisten worden dergelijke bassen veel aangetroffen. Een geval van een sequens waarbij de stijgende sprongen sexten zijn, is te vinden in een 'Miserere' van John Bull.<sup>221</sup>

Hoewel de sext de standaardsprong was die Van Eyck in dit type figuratie hanteerde, kon de sprong ook een ander interval overbruggen. Duidelijk blijkt dit in modo 4 van 'Prins Robberts Masco' [NVE 79], de beginmaten. (vb. 64) In maat 1 volgen de sprongen een patroon van divergentie dat goeddeels overeenkomt met modo 3.<sup>222</sup> In maat 3 is de derde kwart geen letterlijke herhaling van de tweede, doordat de dalende sprong een kwint is in plaats van een sext.

<sup>220</sup> Curtis 1972: 130-131.

<sup>221</sup> Zie Curtis 1972: 130.

<sup>222</sup> Zie vb. 36, p. 185.



## VOORBEELD 64 'Prins Robberts Masco', modo 4



Van Eyck had ook andere methoden tot zijn beschikking om de strikte herhaling van motieven te vermijden. Geregeld reist hij na de standaardfiguratie door naar het onderoctaaf, zoals in modo 4 van 'Ghy Ridder in het prachtigh Romen' [NVE 26]. (vb. 65) Op die manier ontstaat een karakteristieke figuur die een halve maat in beslag neemt. Gewoonlijk begint deze op een beklemtoond maatdeel. De tweede maat van de genoemde variatie is hierop een uitzondering. Het effect is dat van een maatwisseling: de tweede kwart van maat 2 wekt de suggestie een eerste tel te zijn. Het is een interessant gegeven dat deze melodie ook in een driedelige maat bestond, als 'Courant, of Ach treurt myn bedroefde' [NVE 12] (zie vb. 154, p. 309). Wordt in 'Ghy Ridder in het prachtigh Romen' de opmaat van maat 1 een eerste tel gemaakt, dan ontstaat die ternaire versie vanzelf. De figuratie uit modo 4 lijkt een aanwijzing dat Van Eyck ondanks de vierkwartsmaat iets van een metrische dualiteit heeft willen laten voelen. De eerste herhaalde sectie van modo 4 kan zelfs geheel als driekwartsmaat worden uitgevoerd, op een volkomen natuurlijke manier, en hetzelfde geldt voor de corresponderende maten in modo 2 en 3. (In de tweede sectie laat het thema die metrische indeling niet toe.)

## VOORBEELD 65 'Ghy Ridder in het prachtigh Romen'

## a. Thema



## b. Modo 4



## a.



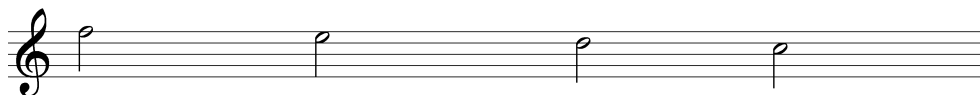
## b.



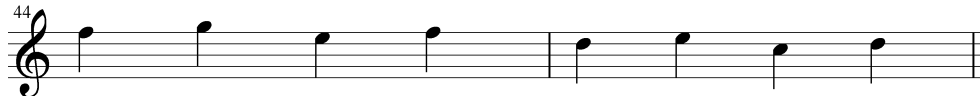
In 'Psalm 118' (versie 1649) [NVE 4] combineerde hij de gewraakte figuur met een vorm van cumulatie. In modo 3 (mm. 44-46) verschijnt de standaardfiguratie in achtsten, ter breking van halve noten. In modo 5 is de figuur proportioneel versneld, maar in plaats van herhaling paste Van Eyck wisselnoten toe op de onbeklemtoonde maaddelen. Deze wisselnoten ontleende hij aan modo 2. (vb. 66)

VOORBEELD 66 'Psalm 118', mm. 44-45

Thema



Modo 2



Modo 3



Modo 4



Het behoeft geen betoog dat deze clichématige, mechanische wijze van diminueren een routinehandeling was, er is geen compositorische kennis nodig om dergelijke figuraties per strekkende meter te kunnen leveren. Maar het heeft effect, het speelt plezierig en het thema blijft eenvoudig herkenbaar. Bovendien zijn het typisch instrumentale patronen die voorboden lijken van een nieuwe tijd.<sup>223</sup> In dit type figuratie is te horen dat Antonio Vivaldi al op de drempel stond.

#### 4.7. Nieuwe vragen

*Der Fluyten Lust-hof* zou de indruk kunnen wekken veel van hetzelfde te bieden. Het uitgangspunt was immers uniform: Jacob van Eyck nam een melodie en brak de noten. De eenstemmigheid legde hierbij aanzienlijke beperkingen op. Bij nader inzien blijkt Van Eyck met de beperkte mogelijkheden te hebben gewoekerd, zoals dit hoofdstuk heeft gedemonstreerd. Hij hanteerde bijvoorbeeld diverse vormprincipes. Door middel van schijnpolyfonie wist hij meerstemmigheid te suggereren. De muziek is die van een echte *performer*, die zijn publiek geleidelijk meeneemt op een weg naar steeds grotere virtuositeit. Daarmee lijkt het repertoire model te staan voor Van Eycks persoonlijke praktijk. Maar hoe ver gaat die idiosyncrasie?

<sup>223</sup> Manfred Bukofzer noemde het 'one of the essential elements of baroque music, namely patterned figuration that relied on rhythmic consistency and the abstract interplay of patterns and lines.' Bukofzer 1947: 73.



De meeste variatierreeksen zijn van het congruente type. Hun modo's incorporeren de herhalingen die het thema ook heeft. Als dit overeenstemt met Van Eycks praktijk, dan betekent het dat hij tot exacte herhaling in staat was, hetgeen betekent dat de desbetreffende variaties in zijn geheugen gefixeerd waren. Dit bewijs kan echter moeilijk worden geleverd. In muzieknotatie is immers weinig zo eenvoudig als het plaatsen van een herhalingsteken.

Enkele doublures in de *Lust-hof* laten zien dat inderdaad van memorisatie sprake geweest moet zijn. Tegelijk impliceert dit niet dat *alle* variatiewerken vanuit Van Eycks geheugen de weg naar het papier hebben gevonden. Zoals hij als blinde beiaardier zal hebben geïmproviseerd, zo zal hij ook onvoorbereid figuraties hebben kunnen dicteren. Bij ogenschijnlijke doublures doen zich dikwijls kleine verschillen voor die op een element van improvisatie lijken te duiden. Dit roept de vraag op waar de grenzen liggen tussen compositie, fixatie en improvisatie, en daarmee hoe zijn gedrukte oeuvre tot stand is gekomen. Dergelijke vragen zullen in hoofdstuk 6 nader aan de orde komen.

Eerst zal echter een andere, hiermee nauw samenhangende problematiek worden aangesneden, namelijk de vraag in hoeverre Van Eycks blokfluitwerken verband houden met zijn beiaardpraktijk. Aangezien ook beiaardiers op algemeen geliefde melodieën varieerden, ligt een relatie voor de hand. Maar een blokfluit is geen carillon, en een carillon geen blokfluit. Hoe groot het raakvlak is, valt op het eerste gezicht moeilijk te beoordelen, aangezien uit Van Eycks tijd geen snipper carillonrepertoire bewaard is gebleven. Beiaardiers improviseerden immers. Toch blijkt het geheim ontrafeld te kunnen worden.

