



1

Konstliefers tot de fluit

1.1. Muziek in de Republiek

De Nederlandse Republiek beleefde aan het einde van de zestiende en in de eerste helft van de zeventiende eeuw een ongekennde economische bloei die van positieve invloed was op de schilderkunst, de literatuur en de wetenschap. De namen van Rembrandt en Ruysdael, van Vondel en Hooft worden doorgaans in één adem genoemd met deze ‘Gouden Eeuw’. De klinkende muze trof het minder, althans vanuit de scheppende toonkunst bezien.¹ Met uitzondering van de werken van Jan Pieterszoon Sweelinck heeft deze periode van de geschiedenis weinig Nederlandse muziek van internationale betekenis opgeleverd. Oorzaken zijn eenvoudig aan te wijzen: hof en kerk speelden muzikaal nauwelijks een rol.

Het hofleven was dat van een calvinistische stadhouder, niet van een prachtlievende monarch. Met de kerkmuziek was het niet veel beter gesteld. De officiële godsdienst was de gereformeerde, die tijdens de eredienst alleen het zingen van Geneefse psalmen en enkele naburige liederen toestond. Orgelbegeleiding was hierbij aanvankelijk uit den boze, pas in de loop van de zeventiende eeuw zou hierin geleidelijk verandering optreden. Organisten musiceerden voor of na de kerkdienst, of tijdens afzonderlijke avondbespelingen, en bedienden veelal ook het carillon. Zij waren gewoonlijk in dienst van de stedelijke overheid, net als de stadsspeellieden. Vrijgevestigde musici trokken langs kroegen en herbergen. Voor het overige speelde de muziekbeoefening zich hoofdzakelijk af in de intimiteit van de huiselijke kring. Hier moeten de vroegste instrumentale edities van Paulus Mattheisz – Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* en de verzamelbundels *Der Goden Fluit-hemel* en *'t Uitnemend Kabinet* – hun weg hebben gevonden. Hoewel het niet kan worden uitgesloten dat ze ook zijn gebruikt door professionele speellieden, waren ze toch primair bestemd voor burgers, voor amateurmusici.

¹ Voor literatuur omtrent muziek in de zeventiende-eeuwse Republiek, zie onder meer Balfourt 1981; Buijsen & Grijp 1994; Grijp (ed.) 2001: 203-317.



Deze ‘konstlievers’, zoals ze door Paulus Matthijsz werden aangeduid op de titelpagina’s, waren niet alleen op muziek van eigen bodem aangewezen.² Overgeleverde inventarissen leren dat men uitstekend op de hoogte was van de jongste internationale ontwikkelingen. Uit een fantasia van Pieter de Vois kan worden afgeleid dat deze Haagse organist en violist binnen een jaar kon beschikken over vioolmuziek van Marco Uccellini die in Venetië was gedrukt.³ Het besef leefde dat de Franse en met name de Italiaanse muziek zich op een hoger plan bevond dan hetgeen in de Republiek zelf werd gecomponeerd. In zijn *Elementa musica* (1739) schrijft Quirinus van Blankenburg hoe zijn vader kooplui opdracht gaf uit Venetië de allernieuwste drukken mee te brengen, omdat de muziek aldaar tot een veel hogere trap van volmaaktheid was geklommen: ‘Deze waren d’eenigste die hem konden vermaken. En, wanneer ik daar na in myn jeugd zou musiecen leeren, zo mogt ik anders geen boeken als deze gebruiken; waar mede dan myn gedachten wierden opgevolt; ’t welk van dien uitslag was dat ik geen andre lomperyen mogt hooren.’⁴

Ook Constantijn Huygens heeft zich laatdunkend uitgelaten over het componeren van zijn landgenoten, in een van zijn brieven noemt hij zich koning eenoog in het land der blinden.⁵ Toch zullen deze meningen Paulus Matthijsz nauwelijks het gevoel hebben bezorgd dat hij met zijn uitgaven van Nederlandse muziek tegen een stroom moest oproeien. Van Blankenburg was beroepsmusicus, net als zijn vader, terwijl Huygens onovertroffen was in zijn niet zelden aan snobisme grenzende elitarisme. Dit was niet het publiek waar Matthijsz het van moest hebben. Maar wie waren die ‘konstlievers tot de fluit’ dan wel voor wie hij blokfluitmuziek drukte van Jacob van Eyck en ‘de anderen’? En: hoe geliefd is het instrument geweest?

In dit eerste hoofdstuk zullen we proberen de puzzel te reconstrueren, met de geruststellende gedachte dat vele stukjes nooit gevonden zullen worden. De schaarse bronnen verschaffen hooguit een fragmentarische kijk op de zaak.

1.2. De edities van Paulus Matthijsz

De edities van Paulus Matthijsz bieden uiteraard een eerste houvast. Ze waren onmiskenbaar bestemd voor de nationale markt.⁶ Zijn vertrouwen in het Nederlandse publiek werd niet beschaamd, van vrijwel alle edities verschenen binnen enkele jaren herdrukken.⁷ Waar muziek wordt gedrukt, zijn musici aanwezig om de noten te spelen. Waar muziek wordt *herdrukt*, zijn *veel* musici aanwezig. Het lijkt een kwestie van logica.

Toch is het hachelijk hieraan dwingende conclusies te verbinden betreffende de populariteit van de blokfluit. Het is niet moeilijk te zien wat men wil zien, de valkuilen zijn talrijk. Kwantitatieve gegevens over de verkoop van muziekboeken en instrumenten ontbreken. Dat de uitgaven van Paulus Matthijsz gretig aftrek hebben gevonden, is niet verwonderlijk als we bedenken dat er verder amper specifiek

² Konstlievers: tot aan het begin van de negentiende eeuw werd in het Duits nog een onderscheid gemaakt tussen ‘Kenner’ en ‘Liebhaber’.

³ Zie 10.4.2.

⁴ Van Blankenburg 1739: 7.

⁵ ‘En effect, Monsieur, c’est un roy borgne qui vous parle au pais des aveugles, et je dis avec beaucoup de deplaisir, qu’il n’y a que moy en ces Provinces qui se mesle de ce beau mestier jusques à la composition.’ Brief van 20 oktober 1656 aan een zekere Villiers. Worp 1911-1917: V, 274-275 (nr. 5514).

⁶ Zie 3.3.

⁷ Zie de hoofdstukken 3 en 9.



speelmateriaal voor de blokfluit voorhanden is geweest in die tijd. Als de blokfluit zich inderdaad zo populair heeft geweten als de edities van Paulus Matthijsz lijken te suggereren, zou men dan niet evenzeer mogen verwachten dat op dit gebied meer initiatieven waren ontplooid?

Hier dient de eerste valkuil zich al aan. De rechtgeaarde handelsgeest van Paulus Matthijsz ging uit van een zo groot mogelijke klantenkring, en zeker niet van blokfluitisten alleen. Zo achtte hij de muziek van Jacob van Eyck geschikt ‘voor alle Konstlievers tot de Fluit, Blaes- en allerley Speel-tuigh’, zoals Italiaanse muziekguitgaven veelal spraken over ‘ogni sorte di stromenti’. Matthijsz deed zijn uiterste best *Der Fluyten Lust-hof* te verkopen in combinatie met ‘t *Uitnemend Kabinet*, een collectie die in de eerste plaats voor strijkers was bedoeld.⁸

In 1644 ging hij weliswaar van start met Van Eycks *Euterpe oft Speel-goddinne* en de verzamelbundel *Der Goden Fluit-hemel*. De naam van de illustere Van Eyck zal destijds als vanzelfsprekend met de blokfluit zijn geassocieerd, en voor een *Fluit-hemel* geldt dit uiteraard niet anders. Maar ook hier past een kanttekening. *Der Goden Fluit-hemel* is minder een fluitbundel dan de titel doet geloven. Er staat ook vioolmuziek in, terwijl de presentatie ronduit halfslachtig is.⁹ Met deze editie heeft Matthijsz opzichtig op verschillende paarden gewed.

Een rechtstreeks vervolg heeft de *Fluit-hemel* niet gekregen. De volgende verzamelbundels heetten ‘t *Uitnemend Kabinet* en waren zoals gezegd primair voor strijkers ingericht. In het tweede deel van het *Kabinet* hebben de meeste meerstemmige werken uit *Der Goden Fluit-hemel* opnieuw onderdak gevonden. De eenstemmige variatiewerken uit de *Fluit-hemel* echter, uitgerekend de stukken die het nadrukkelijkst met de blokfluit in verband werden gebracht, keerden niet terug.¹⁰ In 1649 voegde Matthijsz aan de tweede druk van Van Eycks *Der Fluyten Lust-hof I* duetten toe en gelijktijdig aan ‘t *Uitnemend Kabinet II* een instructie voor de blokfluit. De initiatieven waren vermoedelijk bedoeld om de kopers van het *Kabinet* voor het werk van Jacob van Eyck te interesseren.¹¹ Met andere woorden: het verhandelen van blokfluitmuziek ging niet vanzelf.

De edities uit 1644 zijn de eerste instrumentale uitgaven die Paulus Matthijsz onder eigen vlag heeft gepubliceerd. Matthijsz was zelf amateurmusicus, hij componeerde voor de handfluit en kan ook worden aangewezen als de auteur van de *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit* die aan het tweede deel van het *Kabinet* is toegevoegd.¹² Dat hij zijn aandacht aanvankelijk op de blokfluit toespitste, kan dus ook uit een persoonlijke interesse zijn voortgevloeid.

Uit een meer neutrale hoek komt in dit verband de *Nieuw-meegse fluyten lourier crans* (1655), een verzameling duetvariaties van Goosen van Vreeswijck. Dit repertoire is vermoedelijk voor twee schalmeien of cornetten geschreven, ter gelegenheid van de oprichting van de Nijmeegse universiteit in 1655.¹³ Deze instrumenten stonden ook op de titelpagina vermeld. Het feit dat Van Vreeswijck het woord ‘fluyten’ een plaats gaf in de titel, is een aanwijzing dat hiermee een grote – en

⁸ Zie 3.4, 9.4 en 9.5.

⁹ Zie 9.2.

¹⁰ Op de titelpagina van de *Fluit-hemel* werden de eenstemmige werken geafficheerd als zijnde ‘tot de Fluit en allerley Blaas- en Speel-tuygh, gestelt’, terwijl de meerstemmige werken ‘zoo wel voor de Viool als Fluit, of eenigh Blaas-tuygh te gebruycken’ waren. Zie 9.2.

¹¹ Zie 9.5.

¹² Zie 9.5 en 10.1.

¹³ Wind 2003.



misschien wel de grootste – afzetmogelijkheid werd bereikt. Het zou betekenen dat de blokfluit populairder is geweest dan enig ander solo-instrument.

Van Vreeswijcks *Lourier crans* is verloren gegaan, een lot dat de meeste Nederlandse muziekguitgaven uit die tijd beschoren is. *Der Fluyten Lust-hof*, *Der Goden Fluit-hemel*, en *'t Uitnemend Kabinet* vormen gunstige uitzonderingen. De overlevering is zelfs riant te noemen: van de meeste edities is meer dan één exemplaar bewaard gebleven.¹⁴ Het is verleidelijk hieraan conclusies te verbinden. Visioenen doemen op van grote oplagen. Toch zijn de bewaard gebleven aantallen zo klein, dat statistisch van een flinke dosis geluk moet worden gesproken. Er zijn ook plausibele verklaringen te vinden voor het feit dat deze bronnen bewaard zijn gebleven en zoveel andere Nederlandse muziekdrukken niet. De belangrijkste is wel dat de instrumentale bundeltjes relatief minder kans hebben gehad te verdwijnen, onder meer door hun bijzondere karakter.

Het grootste deel van het muziekpertoire raakte snel uit de mode en mocht het publiek laatstelijk verwarmen vanuit de open haard. Met name *Der Fluyten Lust-hof* bevat muziek die in staat moet zijn geweest nieuwe modes te overleven. Van Eyck componeerde overwegend variaties. Van de melodieën die hieraan ten grondslag lagen, waren de meeste zo geliefd dat ze tegen de tand des tijds bestand bleken. De eerste druk van het *Haerlems oudt liedtboek* dateert uit omstreeks 1640, en het liedboek heette toen al oud. De laatste druk is de 31e, uit 1746.¹⁵ ‘Rosemond die lagh gedoocken’, door Van Eyck van vijf variaties voorzien, kwam in 1758 nog voor in een Utrechts liedboekje.¹⁶

Een aparte, prominente categorie in de *Lust-hof* vormen de variaties op Geneefse psalmen. Ze worden tot op de dag van vandaag gezongen in de Nederlandse protestantse kerken. Van Eyck schreef ook variaties op het ‘Wilhelmus’. Dit lied is door de eeuwen heen een nationaal symbool geweest. Er was, met andere woorden, genoeg dat actueel bleef. Dergelijke boekjes gooide je niet meteen weg. Ook de variatiekunst verouderde in wezen niet, terwijl de blokfluit in een nieuwe gedaante nog aan haar glorietijd moest beginnen.¹⁷ De muziek van Jacob van Eyck heeft aantoonbare sporen nagelaten tot in de achttiende eeuw.¹⁸

De negentiende eeuw gaf in een vroeg stadium een ontluikende herwaardering van oude muziek te zien, vooral van vaderlandse bodem. Een van de eerste collectioneers in Nederland was de componist, violist en dirigent Johan Coenradus Boers (1812-1896), die als jongeman geen boekenstalletje zomaar voorbij kon lopen, nieuwsgierig als hij was naar oude Nederlandse muziekdrukken.¹⁹ In de jaren 1847-1848 besteedde Florentius Cornelis Kist in het tijdschrift *Caecilia* uitgebreid aandacht aan *Lust-hof* en *Kabinet*.²⁰

Bij deze herwaardering hebben nationalistische gevoelens een belangrijke rol gespeeld. Dat zich van *Der Fluyten Lust-hof I* en *'t Uitnemend Kabinet II* een originele druk in de Nationale Bibliotheek van Schotland bevindt, komt doordat een negentiende-eeuwse Schot, de doedelzakbouwer en verzamelaar John Glen (1833-

¹⁴ Appendix A.1.

¹⁵ Grijp 1991: 48.

¹⁶ *Een nieuw zuiverlijk boekskén*, gedrukt door Henrik Jan Bosch. Genoemd in Van Baak Griffioen 1991: 307.

¹⁷ 11.7.

¹⁸ ‘Batali’ [NVE 47] en ‘Wat zalmen op den Avond doen’, tweede reeks [NVE 52], modo 7. Zie 7.4 en 11.7.

¹⁹ Zie Thijssse 1992: 189.

²⁰ Kist 1847-1848.



1904), er Britse melodieën in aantrof, waaronder ‘Een Schots Lietjen’.²¹ Hij noteerde de titels voor in het boekje. In Nederland ging het niet anders. Werkend aan zijn studie over het Stads-Muziekcollege van Utrecht stuurde jonkheer J.C.M. van Riemsdijk in december 1880 het vierde hoofdstuk in manuscript aan de genoemde Johan Coenradus Boers. In het desbetreffende hoofdstuk had Van Riemsdijk uitgebreid aandacht besteed aan Jacob van Eyck en diens *Lust-hof*.²² In een begeleidend briefje aan Boers deelde hij mee te hebben ‘genoten van de heerlijke zangwijzen die daarin voorkomen.’²³ Het ging Van Riemsdijk dus niet zozeer om de variatiekunst als wel om de thema’s.

Het vacuüm tussen laatste gebruik en muziekhistorische herwaardering heeft vermoedelijk nauwelijks meer dan een eeuw bestreken. Dit is aanzienlijk minder dan de ruim driehonderd jaar die ligt tussen de originele uitgaven en de eerste moderne editie van *Der Fluyten Lust-hof* die in de jaren vijftig van de twintigste eeuw werd verzorgd door Gerrit Vellekoop.

Samengevat kan worden gesteld dat de muziekboekjes van Paulus Matthijsz misschien wel iets maar zeker niet alles onthullen over de eventuele populariteit van de handfluit omstreeks het midden van de zeventiende eeuw. Er bestaan echter meer bronnen. De handfluit speelde ook een rol in de literatuur, in liedteksten, en niet in de laatste plaats in de schilderkunst.

1.3. De blokfluit in woord en beeld

Zeventiende-eeuwse schilderijen vormen op het eerste gezicht een rijke bron van informatie. De periode van welvaart heeft in hoge mate zijn weerslag gehad op de productie van schilderijen. Onderzoek wijst uit dat tien tot twaalf procent ervan enigerlei relatie bezit met muziek.²⁴ Van Baak Griffioen heeft een lijst aangelegd met honderd Nederlandse schilderijen uit de periode van circa 1625 tot 1675 waarop een blokfluit staat afgebeeld, en deze lijst is moeiteloos aan te vullen.²⁵ Maar kunnen de afbeeldingen als aanwijzing of bewijs gelden dat het instrument in de Gouden Eeuw een grote bloei heeft doorgemaakt?

Ook hier geldt dat het niet moeilijk is te zien wat men zien wil. In de twintigste eeuw is een inzicht gegroeid dat Nederlandse schilderijen uit de Gouden Eeuw niet als afspiegelingen van de werkelijkheid bedoeld behoeven te zijn en dat getoonde attributen, waaronder blokfluiten, veelal een symbolische betekenis hebben gehad.²⁶ Volgens deze optiek zou achter menig schilderij een diepere betekenis schuilgaan. De belangrijkste vertegenwoordiger van deze zienswijze is wel de Utrechtse kunsthistoricus Eddy de Jongh. Met de tentoonstelling ‘tot Lering en Vermaak – Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw’, gehouden in het Rijksmuseum te Amsterdam (1976), bracht hij Nederlandse schilderijen uit de Gouden Eeuw in verband met de zinbeelden van de embleemkunst en legde hij nadruk op verborgen boodschappen, veelal moralistisch van aard.²⁷

²¹ Johnson & Myers 2001.

²² Van Riemsdijk 1881.

²³ Thijsse 1992: 210.

²⁴ Kyrova 1994: 31.

²⁵ Van Baak Griffioen 1988: 438-439.

²⁶ Voor literatuur over dit onderwerp, zie o.a. Fischer 1972; Koldewij 1993; Buijsen & Grijp 1994; Rowland-Jones 2005. Een standaardwerk over de relatie tussen beeldende kunst en muziek is nog altijd Winternitz 1967. Op dit specifieke deel terrein begeeft Winternitz zich echter niet.

²⁷ De Jongh (ed.) 1976. Zie ook De Jongh 1986; De Jongh 1999.

Een reactie op deze emblematische interpretatie kwam van de Amerikaanse kunsthistorica Svetlana Alpers.²⁸ Zij stelt zich op het standpunt dat de Nederlandse embleemkunst meer een kwestie is van beeldtaal dan van verborgen betekenissen, en dat de essentie van de Nederlandse schilderkunst eerder gelegen is ‘in de zorgvuldige weergave van de wereld’.²⁹ Haar boek heet dan ook *The art of describing* (wat in de Nederlandse versie ongelukkigwijze werd ‘vertaald’ als *De kunst van het kijken*).

Waarschijnlijk ligt de waarheid ergens in het midden. Hoe natuurgetrouw de wereld ook nagebootst lijkt, tussen werkelijkheid en verbeelding kan een gapende kloof bestaan. Schilders *construeerden* hun werkelijkheid en konden er dus mee *spelen*. In dit verband kan worden gewezen op schilderijen die een schilder tonen in zijn atelier, bezig met het vastleggen van een zorgvuldig georganiseerde compositie. Een voorbeeld met blokfluit – vroeger toegeschreven aan Hendrick Pot, tegenwoordig aan Jan Miense Molenaer – bevindt zich in de collectie van Museum Bredius in Den Haag. (afb. 1) Wel of geen symboliek: de tentoonstelling ‘Zinnen en minnen – Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw’ in het Rotterdamse Museum Boijmans Van Beuningen (2004-2005) hinkte duidelijk op beide gedachten.³⁰

Een brede studie naar de blokfluit in de schilderkunst van de Gouden Eeuw moet nog worden ondernomen. Hoewel de materie zich in de context van dit boek slechts in vogelvlucht laat behandelen, is het onderwerp te belangrijk om het onaangeroerd te laten. Wie de kunst van het kijken niet verstaat, wordt gemakkelijk op het verkeerde been gezet. In de wijze waarop blokfluiten worden afgebeeld, zijn zoveel vaste patronen te herkennen, dat het naïef zou zijn een achterliggende betekenis te negeren. Anderzijds betekent het niet dat de blokfluit *altijd* als een metafoor moet worden opgevat.

In de pastorale schilderkunst van de zeventiende eeuw was de blokfluit – net als de staf – een attribuut in de hand van herder en herderin, of beter: de handfluit was een van de attributen die verduidelijkten dat de afgebeelde persoon een herder of herderin moest voorstellen.³¹ Personen van aanzien lieten zich graag in deze rol portretteren. Er bestaan schilderijen van Rembrandt als herder, en van Vondel. De Utrechtse caravaggist Gerard van Honthorst portretteerde in 1628 het Engelse koninklijke gezin in herderskostuum, en een jaar later dat van Frederik V, keurvorst van de Palts. Aan herderstaferelen zijn veel blokfluitafbeeldingen te danken.

De pastorale connotatie van de blokfluit is ook in de muziekgeschiedenis bespeurbaar. In de vroegste Italiaanse opera’s was het met name een arcadische context die tot de toepassing van blokfluiten aanleiding gaf.³² Claudio Monteverdi’s *L’Orfeo* kan hiervoor model staan. In de eerste akte laat Monteverdi een balletto van ‘ninfe e pastori’ vergezeld gaan van verschillende instrumenten waaronder een klein blokfluitje (*flautino alla vigesima seconda*), en in de tweede akte komt een pastorale scène voor met een Ritornello ‘sonato di dentro da duoi Chitaroni un Clavicembano, & duoi Flautini’.³³

²⁸ Alpers 1989: 272-277.

²⁹ Alpers 1989: 272.

³⁰ In de bijbehorende catalogus gaat Peter Hecht nader in op de materie, in een essay met de treffende titel ‘Het vermaak is geen probleem maar de betekenis is moeilijk’. Giltaij (ed.) 2004: 20-29.

³¹ Over de arcadische schilderkunst, zie Kettering 1983 en Van den Brink & De Meyere (ed.) 1993.

³² Van Heyghen 1995.

³³ Monteverdi, *L’Orfeo*, pp. 10-12 & 30.



AFBEELDING 1 Jan Miense Molenaer (?), *Kunstenaar in zijn atelier*. Inzet: detail van het blokfluitje op de rand van de tafel.
Den Haag, Museum Bredius

Van de pastorale betekenis van de handfluit naar een erotische duiding is slechts een kleine stap: herders en herderinnetjes vertonen niet zelden de neiging elkaar lief te hebben.³⁴ In de erotische context is de fluit als een fallisch symbool op te vatten, zoals de luit, cither of viool het vrouwelijk geslacht representeert.³⁵ In een handboek als de *Iconologia* (1593) van Cesare Ripa zullen we deze betekenis tevergeefs zoeken, in de beeldtaal was de fluit geen onderdeel van de officiële canon. Zodoende is er genoeg te interpreteren maar weinig te bewijzen.

Het lijkt echter weinig twijfel dat de Nederlandse burger ten tijde van de Gouden Eeuw in dit opzicht van de hoed en de rand wist. In liederen, gedichten en toneelstukken was de metafoer van de fluit (en de luit) aan de orde van de dag. Een versje bij 'De fluitspeler' van Bertholomeus Dolendo (1571-ca. 1629), naar Lucas van Leyden, luidt bijvoorbeeld:

³⁴ Menig lied dat aan een variatierееks van Jacob van Eyck ten grondslag ligt, heeft een pastorale liefde als onderwerp. Voorbeelden zijn 'Phylis quam Philander tegen' [NVE 39] en 'Rosemond die lagh gedoocken' [NVE 49].

³⁵ Omtrent de symbolische betekenis van blokfluiten op Nederlandse schilderijen uit de zeventiende eeuw, zie Koldewey 1993 en Rowland-Jones 2005.



Wel lustich fluyterken wilt mijnen lust coelen,
fluyt met u luytken dat ickt mach voelen.³⁶

In een lofdicht op het Utrechtse Janskerkhof uit 1642 laat een dichter die zich Basiliskos noemt een juffrouw zingen op de wijze van ‘Rosemond die lagh gedoocken’, waarna een jonker haar lied met gezang beantwoordt. Dan zegt hij:

Prinses, hier houd’ ick op: ick laet het singen varen:
Sou ick een herders fluyt met luyten willen paren?
Neen, dat waer ongerymt: u goddelick geluyt
Geen negen susters wyckt; en daerom roep ick uyt.
Syrenen (soomen seydt die plachten soo te singhen,
Dat schippers over boordt in ’t water moesten springen)
Maer als u soete keel haer sangen eens op heft
Soo val ick in een vier dat my het herte treft.³⁷

Ondubbelzinniger kunnen dubbelzinnigheden niet zijn. Of wat te denken van de volgende tekst, een versje uit het *Nieu-Amsterdams lied-boeck*:

Hij stack ’t aerdigh fluytjen
Bij mijn borsjens in.
Wech, wech, zeyd ick, guytjen,
Wat beduyt de min?
Wijl op ’t fluytje speelen
Speelt soo dat behoort!
’t sal mij niet verveelen:
’t is genoegh geboort!³⁸

De zeventiende eeuw kende de uitdrukking ‘het fluitje en de veêl’ [vedel, viool], die stond voor seksueel verkeer, en hiervan afgeleid voor onzedelijk dan wel liederlijk gedrag. In de *Klucht van de koe* (1612) laat Bredero de boer zeggen:

Maar alle heylige daeghs gaet hier de Veel met de Fluyt an boort,
’t Gaet so ondeughdelycke moy, jy wilt wild worden dat gy ’t hoort.³⁹

In het Haarlemse liedboekje *Sparens vreughden-bron* (1643) staat een contrafact op ‘Ick placht in den tijdt voor desen’ dat als volgt begint:

Myn gemoedt verheught van binnen,
Als ick gae die vreught versinnen,
Die wy hadden voor en naer,
Doen wy waren by malkaer:
Want ’t gheselschap vroom en eerlijck,
Nae de vreught altijd begheerlijck,
Songhen, sprongen op ’t *Gespeel*,
Van het *Fluytje* en de *Veel*.⁴⁰

³⁶ Geciteerd in Koldewey 1993: 59 en De Jongh 2001: 269.

³⁷ Basiliskos 1642: fol. D1v.

³⁸ Geciteerd in Koldewey 1993: 59.

³⁹ Bredero 1971: 67 (regels 99-100).

⁴⁰ *Sparens vreughden-bron*, II (1643), p. 163. Voor een facsimile, zie vb. 136, p. 285. Van Eyck componeerde variaties op deze melodie [NVE 137].



AFBEELDING 2 Cornelis Dusart, *Herbergtafereel*, 1685. Inzet: detail.
Den Haag, Gemeentemuseum, Collectie Scheurleer

In het *Pastorel musyck-spel van Juliana en Claudiaen* (1634) laat Jan Krul de herder Coridon tegen de herderin Amarillis zeggen:

Wel *Amarillis*, soo 't u lust in dese saecken,
U lusten te voldoen; ick ben voor 't mijn te vreen.⁴¹

Hierop reageert *Amarillis*:

Laet ons de Veel, en Fluyt dan stellen onder een;

Teksten over het fluitje en de veël vinden een pendant in de beeldende kunst. Als voorbeeld kan een ets van Cornelis Dusart (1660-1704) worden genoemd. (afb. 2) Getoond wordt een kroegscène waarbij een speelman de viool hanteert terwijl een blokfluitje in een lus aan zijn hoed is gestoken. Hetzelfde motief komt voor op een schilderij van Dusart, 'Het dorpsfeest' (1684).⁴² Op een schilderij van Adriaen Brouwer (1605/06-1638) zijn fluitje en viool verdeeld over twee personen.⁴³

⁴¹ Krul 1634: 4.

⁴² Haarlem, Frans Hals Museum.

⁴³ München, Alte Pinakothek, Inv.nr. 629.



AFBEELDING 3 Hendrick Pot, *Vrolijk gezelschap*.
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

Svetlana Alpers heeft gelijk als zij stelt dat veel van de vermeende betekenissen geen *verborgen* betekenissen zijn, aangezien ze als platitudes kunnen worden opgevat. De symboliek was iedereen duidelijk. Maar zal dat de vreugde van de zeventiende-eeuwse consument verminderd hebben? Het hoeft niet om moralistische boodschappen te gaan. Een aardigheid kan liggen in het besef dat afbeeldingen op verschillende betekenisniveaus te bekijken zijn, onschuldig én dubbelzinnig.

De aanwezigheid van een blokfluit kan de aard van een situatie verduidelijken. Een schilderij van Hendrick Pot dat als 'Vrolijk gezelschap' bekendstaat, toont een vrouw en twee mannen. (afb. 3) De vrouw heeft een dubbelblokfluit in haar rechterhand, die de erotische betekenis van het schilderij expliciteert: dit is een dame van lichte zeden, die het niet bij één wenst te houden, of een keuze uit twee moet maken. De getoonde blokfluit is een fantasie-instrument. Dubbelblokfluiten hebben wel bestaan, maar anders dan het hier getoonde instrument hadden ze een dubbele rij vingergaten.⁴⁴

Ook mannen die vrouwen het hof maken, zijn vaak met een handfluit afgebeeld. Een van de treffendste voorbeelden is in 1672 geschilderd door Pieter Cornelisz van Slingelandt (1640-1691). (afb. 4) De man lijkt het hondje, symbool van trouw, een kluif voor te houden. Het is echter geen gewone kluif maar een blokfluitje. De man is duidelijk in de vrouw geïnteresseerd. De vrouw lijkt te twijfelen over de toenadering, gezien de positie van de viool die voor haar op de stoel staat als een spiegel: niet met het voorblad naar de beschouwer gericht ('ja'), niet met het achterblad ('nee'), maar

⁴⁴ In september 1692 meldde Michiel Parent (1665-1710) in de *Amsterdamsche Courant* de uitvinding van een dergelijk instrument. Er zijn voorbeelden van bewaard gebleven, twee in het Haags Gemeentemuseum en twee in het Musikinstrumenten-Museum van Berlijn. Zie ook 11.3.



AFBEELDING 4 Pieter Cornelisz van Slingelandt, 'Het onmuzikale hondje'.
Inzet: detail van het blokfluitje.
Dresden, Gemäldegalerie

met de zijkant. Hoewel dit schilderij bekend is geworden onder de titel 'Het onmuzikale hondje', gaat het hier zonder twijfel over andere zaken.

Een genre dat talrijke afbeeldingen van blokfluiten heeft voortgebracht, is de *vanitas*, oftewel de verbeelding van het 'ijdelheid der ijdelheden' ('*vanitas vanitatum*') uit het bijbelboek Prediker. In Nederland is Leiden het belangrijkste centrum geweest van deze kunst.⁴⁵ Vanitasverbeeldingen tonen attributen die symbool staan voor de

⁴⁵ Literatuur: Bergström 1956; Wurfbain 1970.



AFBEELDING 5 Jan Vermeulen, *Vanitas*, detail.
Amsterdam, Salomon Lilian B.V.

vergankelijkheid van het menselijk bestaan, zoals een doodshoofd, een horloge, een gedoofde kaars die nog nawalmt, of zeepbellen die op het punt staan uiteen te spatten. Ook muziekinstrumenten representeren de tijdelijkheid. Het is om die reden dat ze doorgaans in onvolkomen staat zijn afgebeeld. Bij een viool of luit is vrijwel altijd een van de snaren gesprongen. Om een handfluit onvolkomen af te beelden, moest de schilder tot andere kunstgrepen zijn toevlucht nemen. Vaak wordt het instrument niet volledig getoond maar gaat het gedeeltelijk schuil achter een ander attribuut. Of het steekt over de rand van de tafel, waarmee het zich op de rand van de val bevindt (zie ook afb. 1).

Een ander veelvuldig gehanteerd motief is een metalen kapsel om de kop (en/of de voet) van de fluit, iets wat buiten het vanitasgenre zelden te zien is. Deze omkapseling kan wijzen op een bescherming tegen barsten (ter illustratie dat het instrument vergankelijk is), maar ook uitdrukken dat het instrument reeds gebarsten is en met een metalen versterking is opgelapt. Erg plezierig zal het niet hebben gespeeld, met metaal tegen de lippen. Op vanitasschilderijen van Jan Vermeulen, actief in Haarlem omstreeks 1650, is de metalen omkapseling vrijwel altijd aanwezig. (afb. 5) Zeventiende-eeuwse tenorblokfluiten in de verzameling van de Accademia Filarmonica te Bologna laten zien dat (gebarsten) instrumenten met metalen kapsels daadwerkelijk hebben bestaan.⁴⁶

Een interessante vanitasschilder in relatie tot Jacob van Eyck is Evert (Edwaert) Collier (Collyer) (ca. 1633-1708), die zowel in Leiden als in Londen heeft gewerkt. Hij maakte van de vanitas zijn specialiteit.⁴⁷ Op twee schilderijen heeft hij werk van Jacob van Eyck afgebeeld. Collier schiep er behagen in teksten te gebruiken en hiermee zijn voorstellingen te verduidelijken. Boekjes op de rand van de val zijn

⁴⁶ Tiella 2005: 131-132.

⁴⁷ Bergström 1956: 180-181.



AFBEELDING 6 Evert Collier, *Vanitas*, 1662. Inzet: detail van het muziekboek.
Voorheen Minneapolis, Minneapolis Institute of Art (bruikleen)

bijvoorbeeld niet zelden lusthoven, bronnen van aards vermaak. Zo toont een schilderij in het Leidse museum De Lakenhal *Cupidoos lust-hof*, een Amsterdams liedboekje.⁴⁸

Op een vanitas uit 1662 (Minneapolis Institute of Art) ligt het tweede deel van *Der Fluyten Lust-hof* opengeslagen bij de variaties op 'Quæta dolce sirena' van Giovanni Gastoldi. (afb. 6) Afgezien van de titel zijn ook de woorden 'Der Fluyten Lust-hof' zichtbaar. Dat Collier zijn eigen werkelijkheid schept, blijkt wel uit het feit dat onder de noten gedrukte tekst is weergegeven, wat niet strookt met de realiteit. Bovendien

⁴⁸ Afgebeeld in Wurfbain 1970: cat. 9.

begint de muziek in de originele drukken op een linkerpagina (fol. 48a), terwijl een rechterpagina Collier beter uitkwam. De keuze van het getoonde werk zal niet op toeval hebben berust, de schilder lijkt de aardse lust hier in verband te brengen met de verlokkingen van de mythologische Sirenen. Het boekje hangt half van de tafel, zoals Cupido's lusthof op het eerdergenoemde schilderij. Ook blokfluit en schalmei steken over de rand van de tafel, ze lijken samen een kruisteken te vormen. De kop van de blokfluit is met metaal omkapseld.

Het tweede schilderij dateert uit 1684.⁴⁹ (afb. 7) Deze keer heeft Collier zichzelf (?) in een vanitasomgeving geportretteerd, met een vrouwenportret in zijn hand. De blokfluit bevindt zich in een karakteristieke positie, met de kop (hier niet omkapseld) over de rand van de tafel en half verscholen achter een viool met gebroken snaar. Hier is Collier cryptisch te werk gegaan, het schilderij bevat verborgen codes. De betekenis van de afgebeelde muziek is slechts duidelijk voor ingewijden, de symboliek is namelijk gelegen in hetgeen de beschouwer niet te zien krijgt. Het is een treffend voorbeeld van dissimulatie.

Deze keer heeft Collier *Der Fluyten Lust-hof* als manuscript weergegeven. Boven aan de bladzijde staat niet de titel van het boekwerk maar slechts 'TANNEKEN Jacob van EYCK'. Om te weten dat het hier om een lusthof gaat, moet de beschouwer eerst weten wie Jacob van Eyck was en hoe zijn werk heette.

Zoeken we de compositie [NVE 18] op in de gedrukte bronnen, dan blijkt het werk voluit 'Onan of Tanneken' te heten. Hier lijkt een tweede sleutel te liggen. De tekst van het liedje over het dociele meisje Tanneken is voor het eerst te vinden in een liedboekje uit ongeveer 1622, *Venus minne-giffens*.⁵⁰ Als melodieaanduiding geeft deze bron: 'Op de Voys: Onan'. Kennelijk bestond er al eerder een liedje over Onan, en wie kan dit anders geweest zijn dan de oudtestamentische figuur uit Genesis 38? Onan trad in het huwelijk met zijn schoonzuster Tamar, maar om voor zijn broer geen nakroost te verwekken verspilde hij zijn zaad op de vloer. Het woord 'onanie' is ervan afgeleid.

Een *Fluyten Lust-hof* over de rand van de tafel, een fluit over de rand van de tafel: in combinatie met het verhaal van Onan en Tamar moge de bedoeling duidelijk zijn. Dit schilderij suggereert dat blokfluiten ook op vanitasschilderijen een fallische connotatie hebben gekend, in combinatie met een bijbelse. Als blokfluiten uitsteken over de rand van de tafel, dan lijkt dit rechtstreeks naar Onan te verwijzen.

Naar de aard van het liedje over Onan valt slechts te gissen, de tekst is nergens overgeleverd. Waarschijnlijk moet dit als veelzeggend worden bestempeld. Aannemelijk is dat 'Onan' een scabreus liedje is geweest, en dat op de melodie een nieuwe tekst is gemaakt om hiermee het verderfelijke origineel te verdringen. Deze praktijk was in de zeventiende eeuw niet ongewoon.⁵¹ Wellicht is hier van 'literaire ontlening' sprake geweest, en is de beginregel van 'Onan' opnieuw gebruikt voor 'Tanneken' om de tekst daarna een nieuwe wending te geven (wat uiteraard hielp om de oude tekst te doen vergeten). Het liedje 'Tanneken' begint met de woorden 'Op 's

⁴⁹ Enkele weken voor de voltooiing van dit proefschrift dook het op toen bij Sotheby's in Londen de Collectie Lillemor Herweg werd geveild (8 december 2005). Ruim veertig jaar was het schilderij aan de openbaarheid onttrokken geweest.

⁵⁰ Van Baak Griffioen 1991: 232-235.

⁵¹ Dit substitutie-motief wordt beschreven in Grijp 1991: 24-27. Doorgaans was sprake van een wereldlijke tekst die door een stichtelijke tekst werd vervangen. In het geval van Onan zou sprake zijn van een bijbels georiënteerde maar als verderfelijk beschouwde tekst die vervangen wordt door onschuldige wereldlijke woorden.



AFBEELDING 7 Evert Collier, *Zelfportret in vanitasomgeving*, 1684.
Londen, Johnny Van Haeften

Wereldts bodem soud'men niet vinden'. Er is weinig fantasie nodig om te bedenken dat ook een liedje over Onan zeer goed met deze zinsnede kan beginnen.

Blokfluiten worden ook aangetroffen op Nederlandse kinderportretten uit de zeventiende eeuw. In de ongeschonden kinderwereld lijkt iedere symbolische connotatie uitgesloten. Toch kan ook die schijn bedriegen. Wanneer dergelijke schilderijen deel uitmaken van een reeks van vijf, is die serie gewoonlijk een visuele verbeelding van de 'vijf zinnen' (zintuigen): het gezicht, het gevoel, het gehoor, de reuk en de smaak. Een muziekinstrument symboliseert in deze context het gehoor. Een voorbeeld is het roerende portret dat Dirck Santvoort omstreeks 1638 heeft



gemaakt van Elisabeth Spiegel. (afb. 8) Zij hangt nu eenzaam in het Cleveland Museum of Art. Maar ze had vier zussen en samen zijn ze als de vijf zinnen geportretteerd.⁵² Dat de kleine Elisabeth blokfluit heeft gespeeld, is dus allerminst gezegd.



AFBEELDING 8
Dirck Santvoort,
*Portret van
Elisabeth Spiegel*
(‘*Het gehoor*’), ca. 1638.
Cleveland, Cleveland
Museum of Art

Zelfs als de dagelijkse werkelijkheid zich lijkt aan te dienen, kan de schijn nog bedriegen. In dit verband moet worden gewezen op het levensgrote portret dat Hendrick Cornelisz van Vliet in 1640 maakte van de Delftse familie Van der Dussen. (afb. 9) Het betreft een van de uitbundigste Nederlandse schilderijen als het om blokfluiten gaat. Van Vliet heeft zich rijkelijk tot beeldtaal laten verleiden, maar de kern van de symboliek die de zeven of acht blokfluiten in zich dragen, lijkt kunsthistorici tot op heden te zijn ontgaan. Het is verbazingwekkend met welk een lichtvaardigheid zij erop zinspelen dat de heren in het gezin Van der Dussen blokfluit hebben gespeeld. Zelfs Eddy de Jongh, pionier op het gebied van de symbolische duiding, dicht vader Michiel van der Dussen ‘een zwak voor de blokfluit’ toe.⁵³ Frauke Laarmann ziet in het schilderij de ‘vrijtijdsbesteding van een rentenier’: de Van der Dussens tonen zich ‘als uitgesproken liefhebbers en beoefenaars van blokfluitmuziek’.⁵⁴

⁵² Eckart 1990. Ook Frans Hals en Dirck Hals hebben het gehoor verbeeld door kinderen een blokfluit in de hand te geven. Zie Slive 1989: 207 (Frans Hals); Welu (ed.) 1993: 296 (Dirck Hals).

⁵³ De Jongh 2001: 261.

⁵⁴ Laarmann 1999: 63, 65; Laarmann 2003: 191, 194.



AFBEELDING 9 Hendrick Cornelisz van Vliet, *Het gezin Van der Dussen*, 1640.
Delft, Museum Prinsenhof

Waarschijnlijk zijn De Jongh en Laarmann overrompeld geweest door het ongebruikelijk grote aantal blokfluiten. Vijf of zes instrumenten figureren op en onder de kruk links, vader Van der Dussen en zijn tweede zoon houden ieder een blokfluit in hun hand. De genoemde kunsthistorici hebben zich niet de vraag gesteld of de jongste dochter een vogeltje heeft gehad, en of haar oudere zussen van bloemen respectievelijk druiven hebben gehouden. Het echtpaar Van der Dussen had vijf kinderen, en de attributen in hun handen verwijzen dan ook eenduidig naar de vijf zinnen: het gezicht (boek), het gehoor (blokfluit), de reuk (roos), de smaak (druiven) en het gevoel (een pikkend vogeltje). De blokfluit van de tweede zoon voldoet wat dit betreft geheel aan de conventies. Het geeft alle aanleiding hier een katalysator te zoeken van de symboliek waaraan het schilderij zo rijk is.

Zoals van Elisabeth Spiegel niet met zekerheid kan worden gezegd dat zij blokfluit heeft gespeeld, zo geldt dit hier ook voor de zoon van Michiel van der Dussen. Maar de vader dan? zal de oplettende lezer zich afvragen. De vader heeft een blokfluit met een metalen kapsel om de kop en een metalen ring om de voet, een devies dat rechtstreeks voortvloeit uit de vanitastraditie. Als symbool van vergankelijkheid past het bij de leeftijd van de vader. De zoon heeft een blokfluit zonder kapsel. De verzameling blokfluiten als geheel kan als symbool worden opgevat van huiselijke harmonie.⁵⁵

De vanitasinvloed is ook bespeurbaar bij de muziekboeken die Van Vliet heeft afgebeeld. Zoals Collier zijn luthoven van de tafel laat bungelen, zo ligt hier de Leidse madrigaalbundel *Nervi d'Orfeo* (1605) slordig op de grond onder de

⁵⁵ De Jongh 2001: 263-267.



lessenaar.⁵⁶ Op de lessenaar en in handen van de oudste zoon daarentegen bevindt zich katholieke kerkmuziek, ‘Factum est silentium’ uit de *Cantiones sacrae de praecipuis festis* (1599) van Hieronymus Praetorius.⁵⁷ De stemboeken lijken een meerledig doel te dienen: (1) de oudste zoon kan er een zintuig (het gezicht) mee verbeelden, (2) ze laten zien dat de Van der Dussens katholiek waren, en (3) ze bieden met een compositie ‘In Festo S. Michaelis’ een verwijzing naar de voornaam van vader Van der Dussen. Het is de verwevenheid van de symboliek die dit schilderij zo intrigerend maakt.

Aan de hand van diverse voorbeelden is gedemonstreerd hoeveel waakzaamheid geboden is bij het kijken naar blokfluiten op schilderijen uit de Gouden Eeuw, althans wanneer men conclusies zou willen trekken betreffende de populariteit van het instrument en de rol die de blokfluit heeft gespeeld in het muziekleven van die tijd. Symboliek leidt gemakkelijk tot vertroebeling.

1.4. Consort en solo

Hoewel het veelvuldig opduiken van de blokfluit op schilderijen weinig behoeft te zeggen over de geliefdheid van het instrument, lijken de schilderijen wel hun informatieve waarde te bewijzen waar het gaat om de instrumenten zelf, los van de context waarin ze zijn afgebeeld. De meeste schilders lijken een realiteitsgetrouwe weergave te hebben nagestreefd. Twee kenmerken zijn opvallend: (a) het goeddeels ontbreken van de blokfluit als consortinstrument en (b) de vaststelling dat afgebeelde blokfluiten vrijwel zonder uitzondering van een klein formaat zijn.

Met de meerstemmigheid en de opkomst van de instrumentale muziek ontwikkelden zich tijdens de Renaissance per instrumentensoort hele families, van klein tot groot, van hoog tot laag. Sebastian Virdung vermeldt in zijn *Musica getutscht und ausgezogen* (1511) een blokfluitconsort bestaande uit vier instrumenten: een bas op f, twee tenoren op c' en een discant op g' (klinkend).⁵⁸ Martinus Agricola geeft in zijn *Musica instrumentalis* (1528) dezelfde samenstelling, maar noemt een van de twee tenorinstrumenten ‘altus’, naar analogie van de vocale vierstemmigheid.⁵⁹

In de eerste helft van de zeventiende eeuw had de blokfluit haar bestaansrecht nog in een belangrijke mate aan de consortmuziek te danken. In 1619 maakt Michael Praetorius in zijn *Syntagma musicum* melding van een ‘ganz Stimmwerck’ dat uit elf instrumenten bestaat in negen verschillende afmetingen: ‘Undd ein solch ganz Stimmwerck kan auß Venedig umb 80. Thaler ohngefähr herauß gebracht werden.’⁶⁰ Een complete set instrumenten werd ook wel een ‘akkoord’ genoemd. In Frankrijk maakt Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) onderscheid tussen een achtvoets *grand jeu* en een viervoets *petit jeu*.⁶¹ Als repertoirevoorbeeld geeft hij een vierstemmige ‘Gavote pour les Flustes douces’ van Henry le Jeune.

⁵⁶ Omtrent deze collectie, zie Schönberger 1973.

⁵⁷ Grijp 1998: 36.

⁵⁸ Virdung 1511: fol. [M3]v-[04]r.

⁵⁹ Agricola 1896: 16-19 en 151-156.

⁶⁰ Praetorius 1619: II, 34.

⁶¹ Mersenne 1636: *Livre cinquieme des instrumens à vent*, 237-240 (proposition viii).

De vraag is in hoeverre de praktijk van het blokfluitconsort gangbaar is geweest in de Republiek. Op Noord-Nederlandse schilderijen uit die tijd komen consorts niet voor.⁶² De zeven of acht blokfluiten die Hendrick Cornelisz van Vliet heeft afgebeeld op het portret van de familie Van der Dussen, ogen eerder als een samengeraapt stel dan als een homogeen consort. Ook qua afmeting verschillen de instrumenten te weinig om ze als consort te kunnen aanmerken. Het toeval wil dat in Delft ten minste één blokfluitconsort heeft bestaan ten tijde van de Van der Dussens. Het was in bezit van Cornelis Graswinckel, halverwege de zeventiende eeuw een van Delfts notabelen. Op 27 oktober 1653 maakte Graswinckel zijn testament op. Hierbij hoorde een codicil waarin behalve een groot aantal muziekboeken ook instrumenten werden genoemd, met name blokfluiten.⁶³ Aan zijn zoon Hugo legateerde hij ‘het accord Norenburger fluiten ende musyckboeken hem op sijn vertrek na Heusden met gegeven.’ Met Norenberg werd Neurenberg bedoeld, de Duitse stad die reeds in de zestiende eeuw met vertegenwoordigers van de familie Schnitzer een centrum was van blokfluitbouw.⁶⁴

Dit codicil is de enige bron betreffende het blokfluitconsort in de Republiek. Was het gangbaar geweest, dan zou men ten minste schilderijen verwachten waarop allerlei verschillende maten instrumenten waren afgebeeld, dus ook alt-, tenor- en bassetblokfluiten. Vrijwel alle instrumenten – een enkele alt- of tenorfluit daargelaten – zijn echter van het sopraantype, waarbij de gedachte als vanzelf in de richting gaat van de handfluit op c" (klinkend) waarvoor Jacob van Eyck en zijn tijdgenoten hun werken hebben gecomponeerd.⁶⁵

In landen als Italië en Frankrijk was de altblokfluit op g' vanouds het discant-instrument bij uitstek.⁶⁶ Aan het einde van de zeventiende eeuw zou hieruit de altblokfluit op f' als het meest prominente solo-instrument van de blokfluitfamilie voortkomen. Praetorius noemt als onderdeel van het consort weliswaar discantfluiten op c" en d", maar acht deze met name geschikt om de grote fluiten in het bovenoctaaf te verdubbelen. Hij beveelt groepen aan van instrumenten die qua ligging bij elkaar in de buurt komen en spreekt daarbij zijn voorkeur uit voor de grotere typen, omdat de kleintjes ‘gar zu starck und laut schreien.’⁶⁷

⁶² Er bestaan wel voorbeelden uit de zuidelijke Nederlanden. De Antwerpse schilder Adriaen van Utrecht toont een foedraal voor ten minste zes blokfluiten op een groot ‘Stilleven met hond en kat’ dat zich in de Gemäldegalerie van Dresden bevindt. Vijf instrumenten zijn gedeeltelijk zichtbaar. Voor een reproductie, zie Marx 2003: 141. Een ander voorbeeld, ook uit Antwerpen, is van Theodoor Rombouts (1597-1637). Hij toont vijf blokfluiten in een foedraal op een schilderij dat de vijf zinnen verbeeldt (Gent, Museum voor Schone Kunsten).

⁶³ Zie 11.6, De Ruiters 1981 en Graswinckel 1956. Deze Cornelis Graswinckel was gehuwd met een Maria van der Dussen, die hooguit in de verte familie kan zijn geweest van de Michiel van der Dussen die met zijn gezin werd geportretteerd door Hendrick Cornelisz van Vliet. Maria van der Dussen was de dochter van Jacob Huygenszoon van der Dussen. De vader van Michiel van der Dussen heette Cornelis, de grootvader van vaderkant Sasbout. Michiel van der Dussen was katholiek, de echtgenote van Cornelis Graswinckel protestants. Voor een stamboom van de familie van Michiel van der Dussen, zie Laarmann 1999: 72. Omtrent Cornelis Graswinckel en Maria van der Dussen, zie Graswinckel 1956: 137-162.

⁶⁴ Kirnbauer 1995.

⁶⁵ Als voorbeelden van grotere blokfluittypen kunnen worden genoemd: Jan Miense Molenaer, ‘Het duet’ (Seattle Art Museum); Gabriel Metsu, ‘Jonge schilder als blokfluitist’ (Roermond, privé-collectie); Willem Buytewech, ‘De bejaarde blokfluitist’ (Voorheen Den Haag, Collectie Scheurleer).

⁶⁶ Zie Van Heyghen 1995.

⁶⁷ Praetorius 1619: III, 158.



Het sterke primaat van blokfluiten in sopraanligging op Nederlandse schilderijen wijst op een regionale traditie, die overwegend solistisch van aard moet zijn geweest. Het solorepertoire van Jacob van Eyck en de anderen stemt hiermee overeen.

1.5. Een instrument voor jong en oud

Een blokfluit op c" is beduidend kleiner van formaat dan een altblokfluit op g'. Hiermee waren de Nederlandse fluiten ook geschikt voor kleine handen, en dus voor kinderen. Tegenwoordig is de sopraanblokfluit een beproefd medium voor het eerste instrumentale onderricht aan de jeugd. In de zeventiende-eeuwse Republiek zal dit niet anders zijn geweest.

Door zijn aard leent het instrument zich goed voor elementair muziekonderwijs. Het produceren van een toon geschiedt eenvoudigweg door te blazen. 'Tis as easy as lying', luidt een opmerking die William Shakespeare aan Hamlet in de mond legt over het blokfluitspel.⁶⁸ Hamlet vervolgt: 'Govern these ventages with your finger and thumb, give it breath with your mouth, and it will discourse most eloquent music. Look you, these are the stops.'

In de Republiek had menig kind een speeltje dat bestond uit een fluitje met belletjes eraan. Op kinderportretten is het een veel afgebeeld attribuut. Een van de mooiste voorbeelden is een schilderij van Govert Flinck dat te zien is in het Haagse Mauritshuis. Stephanus Blanckaart gaf in zijn *Verhandeling van de opvoedinge en ziekten der kinderen* uit 1684 ouders de volgende raad: 'Als het Kindjen in de Kak-stoel sit, moet men het verscheide speel-tuig geven, voor eerst sodanige, waar mede het sig niet beledigen [bezeren] kan, geeft het een rateltjen, fluytjen, rinkels en diergelyke dat niet scherp is, of niet in de keel kan krygen: Want de kinderen moeten niet sonder exercitie gelaten werden.'⁶⁹

In 1994 stuitten archeologen bij opgravingen aan de Utrechse Mariaplaats (Walsteeg) op de afvalput van een huis dat van 1617 tot 1651 aan de schilder Abraham Bloemaert heeft toebehoord. Daarin werd tussen het speelgoed een klein blokfluitje aangetroffen, elf centimeter kort met vijf vingergaten.⁷⁰ Het heeft vermoedelijk een van Bloemaerts kinderen toebehoord.

Dat de blokfluit geschikt werd bevonden voor kinderhanden, komt helder naar voren in het slepende conflict dat zich in het tweede decennium van de zeventiende eeuw heeft afgespeeld tussen de Antwerpse speelman Peter Burlon en de grootouders van zijn leerling Lenaert van Hove, een kwestie die tot aanzienlijke dossiervorming heeft geleid.⁷¹ De grootouders beschuldigden Burlon onder meer ervan dat hij Lenaert alleen op de handfluit had leren spelen en niet op de schalmei. Burlon verweerde zich door te stellen dat de instrumenten vrijwel eender waren en dat de jongen 'ten tyde synder aenbestedinge maer thien jaeren oudt en was [...] ende in de ierste leerjaeren noch te jonck ende te cleyn van vingeren was om de gaters van de schalmeyen nae verheysch te connen stoppen.'⁷²

In dit hoofdstuk zijn portretten aan de orde geweest waarop kinderen met een blokfluit zijn afgebeeld. Ondanks de eventuele symboliek en de onzekerheid of de

⁶⁸ Shakespeare, *Hamlet*, III, ii, 379ff; ed. Craig: p. 963.

⁶⁹ Blanckaart 1684: 27-28.

⁷⁰ Afgebeeld in *Tijdschrift voor oude muziek* 4/94 (1994), 39.

⁷¹ Spiessens 1968.

⁷² Spiessens 1968: 108.



AFBEELDING 10 Johanna Vergouwen, *Een tweeling*, 1668 (detail).
Hoorn, Particuliere collectie

desbetreffende kinderen daadwerkelijk blokfluit hebben gespeeld, wekken deze schilderijen wel de suggestie dat de blokfluit destijds tot de muzikale belevingswereld van het kind heeft behoord. Op deze plaats voegen we er nog een voorbeeld aan toe: het portret dat de Antwerpse schilderes Johanna Vergouwen in 1668 maakte van een tweeling.⁷³ (afb. 10) De jongetjes zijn als kleine militairen uitgedost. Beiden dragen een harnaslijfje. Het ene kind berijdt een stokpaard, het andere is omgord met een degen. Het muziekinstrument dat hierbij paste, was uiteraard de trompet. Het kind rechts heeft echter een handfluit, die als een meer bij de belevingswereld van het kind passende equivalent van de trompet kan worden opgevat.

Het is niet ondenkbaar dat schoolgaande kinderen van hun meester onderricht hebben gehad op het instrument. Verscheidene lesboekjes laten zien dat muziekonderricht in die tijd al deel uitmaakte van het curriculum.⁷⁴ De muzikuitgever Paulus Mattheisz, zelf vermoedelijk amateurblokfluitist, was de zoon van een schoolmeester.⁷⁵ In Den Haag was David Beck (1594-1634) een schoolmeester die blokfluit speelde. Beck hield nauwgezet een dagboek bij ‘tot een soete gedachtenisse, voor mijne lieve kinderen’. Een van deze dagboeken, over het jaar 1624, bleef bewaard.⁷⁶ Het is een van de weinige egodocumenten uit de Nederlandse Gouden Eeuw. De inhoud ervan is roerend. Voor Beck was 1624 niet zomaar een jaar. Zijn vrouw Roeltje was net overleden. Als dichter werkte hij aan een reeks sonnetten tot haar nagedachtenis, ‘Daphnis clachten op de doodt van zijne Orlande’. Zo is de lezer getuige van zijn rouwproces. Verder werd het leven dat jaar overschaduwed door een van de grootste

⁷³ Het schilderij is onder meer gereproduceerd in Bedaux & Ekkart (ed.) 2000: 269.

⁷⁴ Zie Balfourt 1981: 55-56.

⁷⁵ 10.1.1.

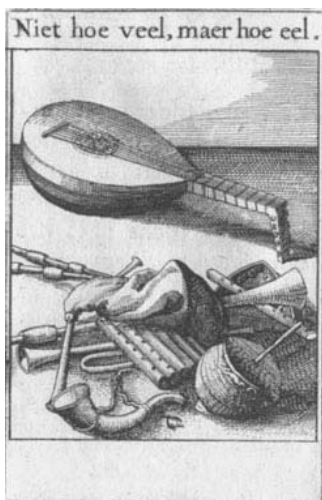
⁷⁶ Den Haag, Gemeentearchief. Moderne uitgave: Beck 1993.

pestepidemieën die de Republiek ooit heeft gekend. Dood en verderf dringen tot iedere bladzijde van het dagboek door.

De schoolmeester wandelde veel, hij zong psalmen, speelde viool en blokfluit. In de eerste maanden liet hij deze instrumenten echter onaangeroerd. Wel kwam op 24 januari een vriend informeren hoe het met zijn vioolspel stond. De lang aanhoudende winter kan een oorzaak zijn geweest voor het afzien van instrumentale activiteiten. Donderdag 21 maart was ‘den eersten dach naer de winter dat myne handen te dege doijden ende bequam wierden om met de penne naer wil, aert ende wenschen te spelen.’⁷⁷ Een waarschijnlijker oorzaak is dat Becks hoofd er niet naar stond na het overlijden van zijn vrouw. Pas eind juni pakt hij de viool weer op. Dan, op 5 juli, vermeldt het dagboek: ‘Des avonts voor ende naer den eten speelde ick een wijl op mijn Contoor op de Viole ende fluijte.’⁷⁸ De volgende dag: ‘Speelde op den middag ende an de avont eenige Psalmen op de Violons. naer den avont eten ging ick met Breckerfelt met de zijne besoecken, spelende eenige Psalmen op zijne fluyt waeronder zij zongen, ende hebbende daernaer al discourerende van onse toestant een Nagelwaterken gelepelt ging ick naer 11 uijr thujs ende strax te bedde.’⁷⁹ De blokfluit komt verder dat jaar niet meer ter sprake. Wel toont Beck zich een verwoed violist.

1.6. Een instrument voor alle sociale klassen

De geschiktheid voor de jeugd kan mede verklaren dat de handfluit in uiteenlopende geleidingen van de maatschappij is bespeeld. Iedere volwassene, rijk of arm, is immers



AFBEELDING 11
Roemer Visscher, uit
Sinnepoppen (1614)

kind geweest, en jong geleerd is oud gedaan. Hierbij moet wel worden opgemerkt dat de kwaliteit van instrumenten sterk kan hebben gewisseld, afhankelijk van de financiële armslag en de maatschappelijke positie van de bespeler. Enerzijds waren er ‘fluitjes van een cent’, anderzijds duurdere instrumenten waarvan de bouwer zich gekend wenste te weten door het aanbrengen van een merkteken.⁸⁰

Over de eerste categorie had Roemer Visscher het in zijn *Sinnepoppen* (1614), waar een van de emblemata een luit laat zien, afgezet tegen een allegaartje van doedelzak, hoorn, schalmei, panfluit, rommelpot en blokfluit. (afb. 11) De begeleidende spreuk luidt: ‘Niet hoe veel, maer hoe eel’ [eël: edel]. In proza geeft Roemer Visscher de betekenis weer. Een goed gestemde luit in handen van een kundig luitist geeft een beter resultaat dan honderd losse instrumenten. Zo is het ook met raadgevers en goede raad. De goede raadsheer is de luit, terwijl ‘alle d’andere de boeren

Fluyten’ zijn.⁸¹ Boeren fluiten: het is een uitdrukking die nog wordt gebruikt in de zegswijze ‘op z’n (jan)boerenfluitjes’.

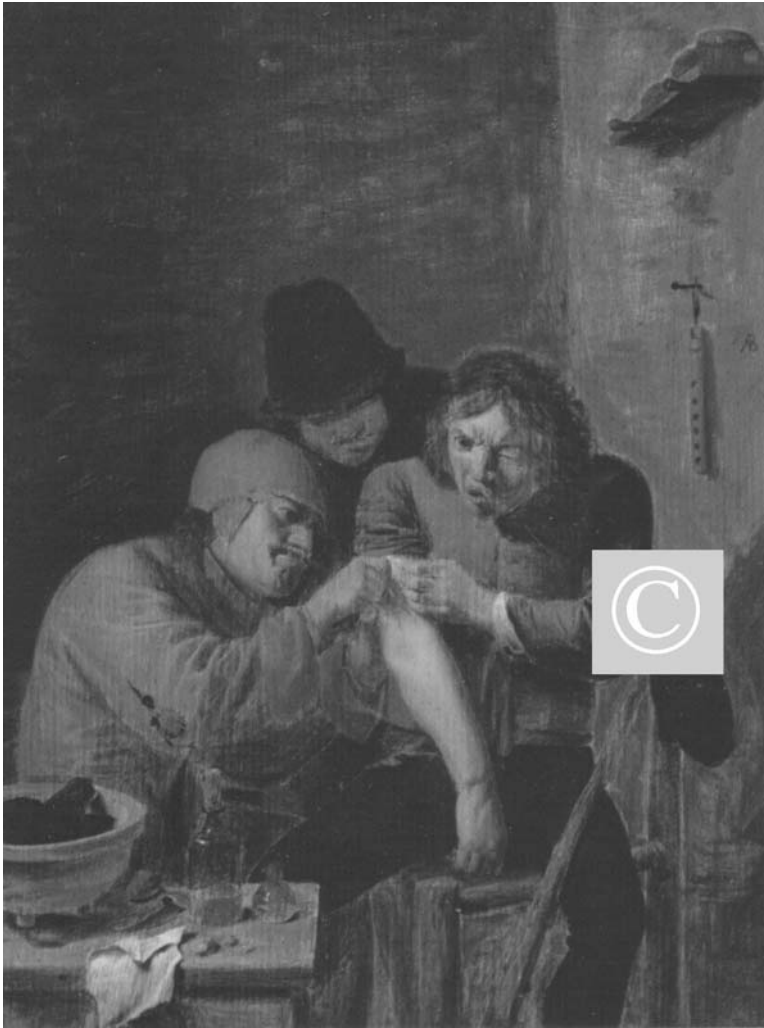
⁷⁷ Beck 1993: 64.

⁷⁸ Beck 1993: 128.

⁷⁹ Beck 1993: 128.

⁸⁰ Bouterse 1999.

⁸¹ Raasveld 1995: 216-217.



AFBEELDING 12 Adriaen Brouwer, *Het gevoel*.

Schilders gaven het instrument inderdaad veelvuldig in handen van boeren en andere lieden van bescheiden komaf. Voor de genreschilder Adriaen Brouwer (1605/06-1638) was het een geliefd thema. Zijn blokfluiten bevinden zich meer dan eens in een deplorabele staat. (afb. 12) Tegelijk schaamde een keurige Delftse familie Van der Dussen zich er niet voor met blokfluiten geportretteerd te worden. Jacob van Eyck was als jonker een virtuoos bespeler van het instrument en droeg zijn blokfluitmuziek op aan niemand minder dan Constantijn Huygens, een van de hoogst geplaatste personen van het land. En Van Eyck hechtte aan zijn titel. Waarheen hij ook ging, vrijwel altijd kwam hij als 'jonker' in de boeken te staan.

Sociale klassen waren in de Republiek, een handelsnatie bij uitstek, minder scherp afgebakend dan in monarchieën als Engeland of Frankrijk. Dit komt onder meer doordat maatschappelijke structuren grotendeels economisch waren bepaald. Status werd eerder afgemeten aan rijkdom en macht dan aan (adellijke) afkomst. Zodoende was de samenleving in de Republiek minder formeel, en daardoor opener van karakter. Cornelis Pieterszoon Hooft, vader van de dichter, toneelschrijver en historicus P.C. Hooft, maakte aan het begin van de zeventiende eeuw het globale onderscheid tussen mensen 'van middelbaren ofte noch lageren staet' en 'de rijksten,



eerbaersten ende notabelsten personen'.⁸² In Den Haag kon men op een zomerse namiddag Constantijn Huygens en Jacob Cats tegen het lijf lopen, wandelend op het Voorhout, zoals de schoolmeester David Beck op 28 juli 1624 mocht ervaren.⁸³

De handfluit was typisch een instrument dat in deze maatschappelijke structuur een brede geliefdheid ten deel kon vallen, het instrument kan model staan voor een 'volkscultuur' in de betekenis die de historicus Peter Burke aan dit begrip heeft gegeven. Burke definieert de volkscultuur als een cultuur van iedereen, de gewone man én de elite.⁸⁴ Daarnaast bestond er een typische elitecultuur waaraan de mensen van een lagere stand niet konden deelnemen, bijvoorbeeld door hun financiële situatie of doordat de scholing ontbrak. Het moge duidelijk zijn dat een clavecimbel slechts voor een maatschappelijke bovenlaag weggelegd was.

Wanneer in de Republiek één persoon exponent kan worden genoemd van de elitecultuur, dan is het wel de staatsman, dichter en musicus Constantijn Huygens.⁸⁵

Uit zijn gedicht *Oogen-Troost of Eufrasia*, in 1647 gestuurd aan Lucretia van Trello na het verlies van een van haar ogen, zou men kunnen afleiden dat Huygens zelf de handfluit heeft bespeeld:

Daer stond voor op mijn hoofd, all inde wiegh, geschreven,
Ick soude speel-sieck zijn, keel-blind en snaren-blind.
Men heeft mij opgequeeckt tot hooger onderwind:
Maer ingeboren aerd gaet allen dwang te boven.
Ick sie noch huijsbestier, noch Heeren-dienst, noch Hoven,
Noch Nood, noch Oorboor aen; ick sie geen' tijd te kort,
Daer Veel, of Keel, of luyt, of fluyt versleten wordt.⁸⁶

'Fluit' rijmt op 'luit', misschien moet het noemen van het instrument als een dichterlijke vrijheid worden opgevat. Desondanks is Huygens nog op een andere manier met de handfluit in verband te brengen, los van dit gedicht en *Der Fluyten Lust-hof*. Zijn meest illustere zoon, Christiaan, heeft een handfluit in bezit gehad. Christiaan kreeg een humanistisch georiënteerde opvoeding, waarin muziek een belangrijke rol speelde. Zijn vader heeft deze opvoeding nauwkeurig in een dagboek bijgehouden.⁸⁷ In de winter, als Constantijn thuis was, nam hij zelf de opvoeding van zijn kinderen ter hand. Christiaan kreeg de eerste muzieklessen van zijn vader in februari 1637, toen hij bijna acht was. Hij leerde de namen van de noten en hoe ze gezongen moesten worden. Nadat op 10 mei van dat jaar zijn moeder was overleden, kreeg Catherina Suerius, een nicht van Constantijn, de zorg over de vijf kinderen. Van haar had Christiaan dagelijks muziekles. Christiaan bleek zeer getalenteerd. Al vroeg leerde hij muzikale inventies op te schrijven en hij was lid van het collegium musicum dat iedere vrijdagavond in huize Huygens bijeenkwam.

Begin 1639 kreeg Christiaan, samen met zijn oudere broer Constantijn junior, voor het eerst les op de viola da gamba, en na zeven dagen kon hij de melodie van Psalm 117 foutloos spelen. Constantijn senior ging op 23 mei van huis om het leger te dienen, en droeg het gambaonderwijs op dat moment over aan Steven van Eyck.⁸⁸ In 1640 leerden de broers luit spelen van Hieronymus van Someren, en in 1643 volgden

⁸² Hooft 1871: 109, 168.

⁸³ Beck 1993: 141.

⁸⁴ Burke 1978.

⁸⁵ Zie ook 2.13.

⁸⁶ Huygens 1892-1899: IV, 110.

⁸⁷ Worp 1913.

⁸⁸ Steven van Eyck zal nader ter sprake komen in 10.4.1 en 10.5.



clavecimbellessen van de genoemde Steven van Eyck. Van de handfluit ontbreekt in dit verhaal elk spoor. Niettemin maakte Christiaan op latere leeftijd een grepentabel, *Tons de ma flute*, die in het jaar 1686 te dateren is.⁸⁹ Het was een blokfluit met een c als laagste toon, en er bestaat alle reden te veronderstellen dat het instrument uit zijn vroege jeugd heeft gestamd. Toen hij de *Tons de ma flute* noteerde, had Christiaan Huygens al in Parijs gewoond en gewerkt als lid van de Académie des Sciences, en het kan moeilijk anders of hij heeft daar de mode meegemaakt van de nieuwe driedelige altblokfluit op f.⁹⁰ Zou de blokfluit nog actualiteitswaarde voor hem hebben gehad in praktische zin, dan had hij zonder twijfel een nieuw instrument aangeschaft.⁹¹

Jacob van Eyck, Constantijn en Christiaan Huygens, de Graswinckels en Van der Dussens uit Delft: de maatschappelijke positie van deze Nederlandse burgers was van dien aard, dat het met de sociale status van de blokfluit alleszins moet zijn meegevallen. Zoals gezegd: het was een instrument dat in alle sociale geledingen van de maatschappij werd bespeeld.

1.7. Een instrument voor beide seksen

In de zeventiende eeuw waren bepaalde instrumenten vrijwel exclusief aan een van beide seksen gebonden. Het virginaal was in de eerste plaats een instrument voor vrouwen (hoewel ook Constantijn Huygens het bespeelde), de viool gold als een echt manneninstrument. Voor de handfluit is een dergelijke scheiding niet aan te brengen: behalve voor alle leeftijden en alle sociale klassen was het ook een instrument voor beide seksen. Dit kan opnieuw worden verklaard uit de geschetste geschiktheid voor het eerste instrumentale onderricht, die een uitnodiging inhield aan jongens én meisjes de handfluit te leren bespelen.

Er is wel iconologisch onderzoek gedaan naar muziekinstrumenten in relatie tot het geslacht van hun bespelers.⁹² De slotsom op basis van de steekproef luidde dat fluiters meestal van het manlijke geslacht waren. Los van de vaststelling dat het bestudeerde corpus vrij klein is om een dergelijke conclusie te rechtvaardigen, kan worden gesteld dat de uitkomst nogal voorspelbaar is vanwege de vigerende erotische symboliek. Een fallisch symbool hoort nu eenmaal primair bij de man, en eventueel bij een verlangende vrouw, al dan niet van lichte zede.⁹³ De schilderkunst lijkt geen betrouwbare graadmeter voor het toekennen van een muziekinstrument aan een van beide geslachten.

In deze dissertatie zullen vooral manlijke blokfluitisten ter sprake komen, van wie jonker Jacob van Eyck de bekendste was en is. Toch zijn er – buiten iconografische voorstellingen – voldoende betrouwbare gegevens die aangeven dat de handfluit behalve door mannen ook door vrouwen is bespeeld. Paulus Mattheisz droeg de verzamelbundel *Der Goden Fluit-hemel* op aan Adriana vanden Bergh, die in een later stadium nog ter sprake zal komen. Ze moet een groot virtuoze zijn geweest. Mattheisz

⁸⁹ Leiden, Universiteitsbibliotheek, Cod. Hug. I. Zie 11.3.

⁹⁰ Zie ook 11.7.

⁹¹ Andere overwegingen komen in 11.3 aan de orde.

⁹² Grijp 1994b: 117.

⁹³ Fluit heeft gewestelijk nog de betekenis van lichtzinnige vrouw, lichtekooi, of een trouwlustig meisje. Zie *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, derde deel, derde stuk ('s-Gravenhage: Nijhoff, Sijthoff, 1920), kol. 4585.



dichte een vierregelig vers op haar fluitkunst, dat de opdracht vergezelde.⁹⁴ Ook de Zeeuwse dichter Jan de Brune de Jonge (1616-1649) liet zich inspireren door een fluitiste die zich in het openbaar had laten horen:⁹⁵

Een Iuffrou op de Fluyt spelende.

Ik hoord'onlanx de geen die my doet soetlijk queelen,
Op haere fluyte speelen,
Terwijl haer oog gestraelt nu hier, nu ginder ging,
En eene menichte van zielen daer door ving.
'k Weet niet of 'k door haer Fluyt, of wel door hare oogen
Wier meer tot min bewogen.

Doch'k weet ik my door bey doorgrijfd vond van doods schicht,
'k Wier door haer Fluyt een *Hert, een mug door haer gesicht.

* Een Hert wanneer 't de Jagers op de Fluyt hoort blasen,
soo blijft het wel stee-vast staen, ende luystert met opgerechte
ooren toe, waer door het te lichter gevangen en gedoot wert.

1.8. Een instrument voor alle niveaus

De variatiekunst van Jacob van Eyck blinkt uit in virtuositeit. Dit staat in groot contrast met het beeld van de Haagse schoolmeester David Beck die psalmen blaast terwijl de anderen zingen. Dit waren de uitersten waarbinnen het gebruik van de handfluit zich bewoog. Het was dus ook een instrument voor alle niveaus.

Het spelen van psalmen moet een niet te onderschatten activiteit zijn geweest als uiting van godvrezendheid. In 1674 adverteerde Paulus Matthijsz in de *Oprechte Haerlemse Courant* een uitgave van het psalmboek met daarbij de aanbeveling: '[...] alle de Psalmen zijn er een G Sleutel gestelt, om te zingen, mede bequaem op Fiool, Fluyt, &c. te spelen; gelijk in de Voorreden te zien is; noyt zoo gedrukt, in 16.'⁹⁶ Eerdere psalmboeken maakten gebruik van de C-sleutel. Juist vanwege het instrumentale gebruik waren ze in de nieuwe uitgave omgezet naar de G-sleutel.⁹⁷ Deze publicatie heeft zeker in een behoefte voorzien. Toen Matthijsz in 1677 een nieuwe editie publiceerde met toevoeging van een basstem, begon hij zijn voorrede:

Kunst-lievende Heeren en Lief-hebbers van de Zangh- en Speel-kunst, bevonden hebbende, dat de 150 Psalmen Davids en de Lof-zangen, alle door my op de G sleutel gestelt, by de Zangh- en Speel-lievende aengenaem zyn geweest; zoo hebbe ick door aenraeden van de Kunst-lievende goedt gevonden noodigh te zyn een Bas op de F sleutel, op alle Psalmen en Lof-zangen, te laeten stellen, door *J. J. Backer*, Organist, van de Nieuwe-zyds Capel tot Amsterdam. Al wie nu twee Psalmen, op de Fiool, Fluyt, of eenigh Speel-tuygh kan spelen, uyt dit Psalmboek, en uyt de Psalm-boecken by my uytgegeven, in den Jaere 1676 en 1677, kan alle de Psalmen,

⁹⁴ 9.2.

⁹⁵ De Brune 1664: *De Honig-bye*, p. 9.

⁹⁶ *Oprechte Haerlemsche Courant*, 21 juli 1674.

⁹⁷ In 1652 omschreef Joseph Butler het gebruik van de f- en g-sleutel als zijnde 'tegen de gemeene regel vande zang Musyc.' Hij paste ze toe 'om dat die Sleutels meest gebruycklyck en best bekendt voor de Speelders, en de Zangers niet ongerieflyck zyn.' Butler, *Stichtelycke rymen*, voorwoord.



en de Lof-zangen speelen, mits dat hy in de maet en slagh van heele en halve Nooten niet onkundigh is.⁹⁸

Later hebben de erfgenamen van Paulus Matthijsz de eenstemmige versie nog gedrukt in opdracht van de Verenigde Oostindische Compagnie.⁹⁹ Uit de titelpagina blijkt dat Matthijsz zelf de omzetting naar de G-sleutel had gemaakt. Hij zal dus ook hebben beslist op welke toonhoogte hij de verschillende psalmen wilde laten beginnen, daarbij lettend op de toonumfang van de handfluit, die beperkter is dan die van de viool. Hij wist er alles van.

1.9. Konstlievers tot de Fluit: Paulus Matthijsz' cliëntèle

Worden de voorgaande paragrafen samengevat, dan kan worden gesteld dat de handfluit in de zeventiende eeuw een instrument is geweest voor jong en oud, voor alle sociale klassen, voor beide seksen, en ten slotte voor het musiceren op alle denkbare niveaus. Dit maakt een brede geliefdheid aannemelijk, hoewel deze niet in getallen meetbaar is. Wat de positie van het instrument in de Republiek anders maakt dan in andere landen, is het sterke primaat van de handfluit op c".

Paulus Matthijsz heeft in 1644 genoeg cliëntèle vermoed om direct twee boekjes aan de wereld te presenteren die – zij het met enige reserve – als blokfluituitgaven kunnen worden aangemerkt. Maar wie waren die klanten? Boerenlui zullen niet meteen bij hem op de stoep van de Stoofsteeg hebben gestaan, muziekgaven waren kostbaar en het notenlezen was een vaardigheid waarover niet iedereen beschikte. Bij de uitgaven van Matthijsz moet eerder worden gedacht aan mensen 'van middelbaren staet' en hogere sociale klassen. Uit sociologische studies blijkt dat de grote steden tijdens de Gouden Eeuw bevolkt waren met een groot aantal ongehuwde twintigers.¹⁰⁰ Dit was het publiek dat liedboekjes kocht, dit zal ook het publiek zijn geweest dat belangstelling heeft gehad voor de fluitboekjes van Paulus Matthijsz.

De vraag dringt zich op of de virtuositeit, met name van *Der Fluyten Lust-hof*, geen hoge drempel heeft opgeworpen. Dit zal beslist zijn meegevallen. Virtuositeit in de zin van vele noten per seconde wordt in de variatiewerken doorgaans pas na verloop van tijd bereikt. De composities bevatten muziek op verschillende niveaus, en wie zelfs de eenvoudigste variaties niet kan spelen heeft nog altijd een boek met thema's, als ware het een liedboek zonder woorden. De Koninklijke Bibliotheek van Brussel bezit een derde druk van *Der Fluyten Lust-hof I* waarin een zeventiende-eeuwse hand notennamen heeft geschreven onder de eerste variatie van 'Psalm 68', die een van de geliefdste psalmen was en is (zie afb. 33, p. 445). Dit is niet de activiteit van een blokfluitvirtuoos geweest, zoveel moge duidelijk zijn. In 1652 verklaart de Amsterdamse musicus en componist Joseph Butler geen 'konstige loopjes' te hebben toegepast in zijn variaties, 'uyt oorzaeck, dat gemeene Lief-hebbers zelden oft nimmer komen tot perfect gebruyck van zoodanige Musyc.'¹⁰¹

Geen enkele particuliere boedelinventaris uit de zeventiende eeuw is bekend waarin *Der Fluyten Lust-hof* of een van de verzamelbundels wordt genoemd. Derhalve zijn we zo goed als onwetend van Matthijsz' klantenkring. Er is slechts één uitzondering,

⁹⁸ Backer, *De CL Psalmen*.

⁹⁹ Zie B. Huys 1974: 123 (nr. 322). Deze uitgave dateert van na 1684, het jaar waarin Paulus Matthijsz overleed.

¹⁰⁰ Grootes 1987.

¹⁰¹ Butler, *Stichtelycke rymen*, voorwoord.



en geen onbelangrijke: de filoloog, filosoof, medicus, dichter en toneelschrijver Lodewijk Meijer (1629-1681). Hij speelde een sleutelrol in het culturele leven van zijn tijd. Meijer promoveerde in 1660 te Leiden in de filosofie en medicijnen, werkte in Amsterdam als arts en behoorde daar in 1669 tot de oprichters van het genootschap Nil Volentibus Arduum. Als filosoof was Meyer bevriend met Spinoza.¹⁰²

Om Lodewijk Meijer als een bezitter van *Der Fluyten Lust-hof* te kunnen ‘ontmaskeren’, moet een toevlucht worden genomen tot *circumstantial evidence*. Nadat Jacob van Eyck in 1657 was overleden, zette Paulus Matthijsz de publicatie van een nieuwe instrumentale serie in gang: *'t Konstigh speeltooneel* van de dove violist P(ieter) Meyer uit Hamburg.¹⁰³ De drie delen verschenen in de periode 1657-1660. Het merendeel van de muziek is verloren gegaan, het enige wat resteert zijn drie ongevouwen en ongesneden vellen die als restanten de drukkerij van Paulus Matthijsz hebben verlaten en zich nu in de Universiteitsbibliotheek van Uppsala bevinden. Voor deel drie van het *Speeltooneel* schreef Lodewijk Meijer – geen familielid van de componist – een lofdicht. Verder bevatten de inleidende pagina's drie duetten (Preludium, Ballet en Courant) ‘Ter eeren Sr. L. Meyer der Phil. en Med. Doct. gestelt van P.M.’¹⁰⁴

De variatiewerken van Pieter Meyer waren bestemd voor viool en bas. De drie aan Lodewijk Meijer opgedragen duetten zijn echter geschreven voor ‘2 Fluyten of Violinen’, wat een eerste vermoeden is dat Lodewijk Meijer de handfluit heeft bespeeld. Een bevestiging van deze veronderstelling lijkt de rouwklacht te geven die hij drie jaar eerder heeft geschreven bij de dood van Jacob van Eyck. De 27-jarige dichter omschrijft Van Eyck als ‘Uitneemendt Musicyn, en Directeur van de Klókwerken tot UITRECHT. &c.’, titulatuur die rechtstreeks aan de titelpagina's van *Euterpe oft Speel-goddinne* en *Der Fluyten Lust-hof* is ontleend.¹⁰⁵ Is het toeval dat Meijer zijn rouwklacht begint met de woorden ‘Euterpe, hef nu an, op klók en fluiten’?

Lodewijk Meijer bracht zijn jeugd door in Amsterdam. Hij woonde met zijn ouders aan de Bierkade, een gedeelte van de Oudezijds Voorburgwal, gelegen tussen de Damstraat en het Oudekerksplein.¹⁰⁶ Het was bij Paulus Matthijsz om de hoek. Toen Van Eycks eerste werken in de Stooftsteeg werden gedrukt, was Meijer vijftien jaar oud. In 1654 vertrok hij naar Leiden om daar te gaan studeren. Overigens was zijn dertien jaar oudere halfbroer Alardus muzikant (violist).¹⁰⁷

De dichter heeft niet alleen aandacht voor de muzikale kwaliteiten waarover Van Eyck bij zijn leven beschikte, maar zoekt ook troost in de muziek die van hem bewaard gebleven is en spreekt de hoop uit dat het repertoire tot in lengte van dagen zal klinken:

¹⁰² Omtrent Meijer, zie Thijssen-Schoute 1954 en Van Hardeveld 2000.

¹⁰³ Rasch 1990.

¹⁰⁴ Moderne uitgave ed. T. Wind. ‘P.M.’ kan behalve op de componist Pieter Meyer ook op de uitgever Paulus Matthijsz slaan, maar dat lijkt in deze context minder waarschijnlijk.

¹⁰⁵ Volledige tekst in Appendix C.1.2. In beide delen van *Der Fluyten Lust-hof* wordt Van Eyck ‘Musicyn en Directeur van de Klok-wercken tot Utrecht, &c.’ genoemd. De kwalificatie ‘uitnemend’ is te vinden op de tweede titelpagina van *Euterpe* (1644), waar Van Eyck als ‘Uitnemendt Meester, op de Fluit en Klock-gespeel, van den Dom tot Utrecht, &c.’ wordt bestempeld.

¹⁰⁶ Van Hardeveld 2000: 11.

¹⁰⁷ Van Hardeveld 2000: 12-14.



[...]

Maar troost u weêr met zoveel ghoude vruchten
Daar 't Lusthóf meê beplant is van dien Gheest,
Dien Gheest, die nu veel gheur'gher zangghenuchten,
Daer boven smaakt, dan hier ooit zyn gheweest:
Dien Gheest, die maateloos nu lof en danken
Zyn Schepper toezingt, en by d'Eng'len leeft,
En leeven zal in Neêrlandt op zyn klanken,
Zo lang'er mensch in Neêrlandt ooren heeft.¹⁰⁸

Van Eyck leeft nog voort op zijn klanken, en niet alleen in Nederland. Dat *Der Fluyten Lust-hof* meer dan driehonderd jaar later tot de standaardbagage van iedere professionele blokfluitist behoort, waar ook ter wereld, zal destijds het voorstellingsvermogen ver te boven zijn gegaan.

¹⁰⁸ Appendix C.1.2.

