



Inleiding

1. Het repertoire

De muziek die het onderwerp vormt van deze dissertatie, is overgeleverd in oude drukken die halverwege de zeventiende eeuw werden gepubliceerd door Paulus Matthijsz in Amsterdam. Voor het oeuvre van Jacob van Eyck, de blinde stadsbeiaardier van Utrecht, reserveerde hij een afzonderlijke uitgave in twee delen, *Der Fluyten Lust-hof*, waarvan het eerste deel aanvankelijk *Euterpe, oft Speel-goddinne* heette. De collectie bevat ongeveer honderdvijftig composities (het exacte aantal is afhankelijk van de wijze waarop enkele doublures worden geteld). Daarnaast zijn soortgelijke solowerken bewaard gebleven van de uitgever Paulus Matthijsz zelf, van Jacob van Noordt, Johan Dicx, Pieter de Vois en anonymi. Het betreft hier een dertigtal werken die het licht zagen in *Der Goden Fluit-hemel* en de twee delen van *'t Uitnemend Kabinet*, verzamelbundels die een nauwe verwantschap vertonen met *Der Fluyten Lust-hof*. Telkens wanneer Matthijsz werk van Jacob van Eyck drukte of herdrukte, verscheen ook een verzamelbundel, in hetzelfde ongewone formaat dat sexto-oblong heet. Men kan derhalve van ‘tweelinguitgaven’ spreken. Ze verschenen tussen 1644 en circa 1656.

De titel van dit proefschrift, ‘Jacob van Eyck en de anderen’, is enerzijds gekozen op basis van kwantitatieve verhoudingen, anderzijds op basis van de bekendheid die de componisten heden ten dage genieten. Het bescheiden oeuvre van ‘de anderen’ stelt ons in staat de muziek van Van Eyck in een breder perspectief te plaatsen.

2. Opzet

De circa honderdtachtig werken vertegenwoordigen samen een breed maar overzichtelijk afgebakend werkterrein. Doel van deze dissertatie is dit repertoire in een veelheid van aspecten te belichten en te interpreteren. Gekozen is voor een opzet



in drie delen, voorafgegaan door een algemeen hoofdstuk waarin de positie van de blokfluit in de Gouden Eeuw wordt onderzocht.

Het uitgangspunt vormt vanzelfsprekend *Der Fluyten Lust-hof* van Jacob van Eyck. Hieraan is het eerste deel gewijd, dat de hoofdstukken 2 tot en met 8 beslaat. Allereerst gaat de aandacht naar Van Eycks biografie. Het leven van de componist is niet eerder op deze schaal beschreven, en ik ben mij er terdege van bewust dat ‘de anderen’ er verhoudingsgewijs bekaaid van zijn afgekomen. Zoals gezegd in het voorwoord vormt de overgeleverde *muziek* het primaire onderzoeksterrein van dit proefschrift. Een uitgebreide levensbeschrijving van Jacob van Eyck moest er echter een keer van komen. Vanaf de negentiende eeuw is intensief historisch onderzoek naar hem gedaan, maar tot een echte biografie heeft dit nooit geleid. Verschillende kansen zijn voorbijgegaan. De meeste gegevens over Van Eyck staan weliswaar in de dissertatie van Dick van den Hul.¹ De informatie is echter enigszins versnipperd geraakt, doordat niet zozeer Van Eyck als wel de Utrechtse klokkenkunst Van den Huls onderzoeksterrein heeft gevormd.

De biografie die het boek van Ruth van Baak Griffioen verstrekt, is aan de summiere kant, waarbij moet worden aangetekend dat haar originele proefschrift op dit gebied uitgebreider was.² Om niet nog een gelegenheid onbenut te laten, heb ik ervoor gekozen Van Eycks leven relatief uitgebreid te beschrijven, uitgebreider dan dat van de overige componisten. De meeste gegevens zijn ontleend aan het onderzoek van anderen. Daarnaast heeft eigen archiefonderzoek verscheidene nieuwe details aan het licht gebracht. Zo is nu bekend in welk huis aan de Oudegracht de blinde musicus heeft gewoond. Zijn werkzaamheden in Arnhem en Nijmegen waren tot dusverre onopgemerkt gebleven.

Kennis van de omstandigheden waaronder Van Eyck leefde en werkte, maakt het beter mogelijk zijn muzikale nalatenschap te interpreteren. De wetenschap dat er op meiavond ‘iets’ gebeurde op het Utrechtse Janskerkhof, wat blijkt uit het feit dat de boompjes speciaal bewaakt moesten worden zodat niemand erin kon klimmen, werpt bijvoorbeeld een nieuw licht op ‘De lustelycke Mey’ [NVE 110].

Na een hoofdstuk over de bronnen komt in de hoofdstukken 4 tot en met 8 Van Eycks oeuvre aan de orde – eerst de variatiewerken, daarna het overige repertoire. Hoofdstuk 8 gaat nader in op de overlevering en authenticiteit.

Het tweede deel spiegelt zich aan het eerste, met dit verschil dat hier de werken van Van Eycks tijdgenoten ter sprake komen. Het minder omvangrijke repertoire heeft aanleiding gegeven tot een beknoptere opzet. De biografieën van de componisten en de beschrijvingen van hun werk vloeien samen in hoofdstuk 10, nadat in hoofdstuk 9 de bronnen aan de orde zijn gekomen. Zoals gezegd, zorgt dit tweede deel ervoor dat het oeuvre van Jacob van Eyck in een bredere context komt te staan: hij was niet de enige die variaties, fantasieën en preludia voor de blokfluit componeerde. Wat zijn de overeenkomsten tussen zijn muziek en die van de anderen, en wat zijn de verschillen? Was Jacob van Eyck een kwalitatief betere componist, of is de kwantiteit er een belangrijke oorzaak van dat hij tegenwoordig bekender is dan de anderen?

In een boek over Nederlands solorepertoire voor blokfluit uit de Gouden Eeuw mag een afsluitend deel over uitvoeringspraktijk niet ontbreken. Het bestudeerde repertoire is onvervalste speelmuziek, het biedt overwegend entertainment, is zelden

¹ Van den Hul 1982.

² Van Baak Griffioen 1988; Van Baak Griffioen 1991.



diepgravend, en appelleert sterk aan de *homo ludens*, de spelende mens. De muziek van Jacob van Eyck en de anderen is, met andere woorden, bij uitstek repertoire voor *performers*, voordrachtskunstenaars die hun publiek expressief weten te bespelen. Weinig muziek is zo slecht bestand tegen een objectieve weergave van de noten. Dit repertoire is sterk afhankelijk van hetgeen de uitvoerende ervan maakt, het leeft van het muzikale moment.

Hoofdstuk 11 gaat nader in op het instrument: de blokfluit, die destijds ‘handfluit’ of gewoon ‘fluit’ werd genoemd. In het kamp van de ‘authentieke uitvoeringspraktijk’ is de keuze van het instrument nog altijd een heet hangijzer, door het ontbreken van eenduidige historische aanwijzingen.

Hoofdstuk 12 richt zich op de tijd en de indeling ervan: tempo en ritme. Ook op dit gebied zijn de hangijzers nog heet. Dat de ideeën omtrent het tempo sterk uiteen kunnen lopen ten aanzien van Jacob van Eycks muziek, wordt duidelijk als plaatopnamen met elkaar worden vergeleken. ‘Blydschap van myn vliedt’ [NVE 114] duurt bij de ene musicus ruim twee keer zo lang als bij de andere.³ Het zal de desbetreffende uitvoerenden weinig moeite kosten hun keuze te motiveren en te verdedigen. Het betreft een droevige, langzame melodie, en het tempo kan afhankelijk worden gemaakt van de mate waarin het verdriet wordt gevoeld. Vreemder wordt de situatie als afwijkingen van honderd procent zich ook blijken te manifesteren in uitvoeringen van ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51, 52].⁴ Het thema is een dansmelodie, een allemande. Danstypen hadden eigen karakteristieken, waartoe ook een aan zekere marges gebonden tempo behoorde. Ten aanzien van het ritme heeft Van Eyck zich improvisatorische vrijheden veroorloofd waarvan uitvoerenden veel kunnen leren.

Hoofdstuk 13 gaat over versieringen. Melodische omspelingen vormen de essentie van de eenstemmige variatiekunst. Dit roept de vraag op in hoeverre deze muziek nog om *toegevoegde* versieringen vraagt.

Het laatste hoofdstuk is aan verschillende aspecten van de voordracht gewijd. Welke elementen zijn van belang bij de uitvoering? De praktijk leert dat er blokfluitisten zijn die de variatiewerken van Jacob van Eyck zo heilig serieus nemen, dat zij vergeten er levende en waar nodig uitbundige muziek van te maken. Anderzijds bestaan er ook musici die het repertoire zo weinig serieus wensen te nemen, dat zij ermee aan de haal gaan op een wijze die ver verwijderd lijkt van de bedoelingen die de componist ermee heeft gehad.⁵ De vraag dringt zich op hoe ver de vrijheden reiken van de uitvoerende die zich ten doel stelt zich uit te drukken in de geest van de maker.

De hoofdstukken over uitvoeringspraktijk hebben vanzelfsprekend betrekking op het oeuvre van Jacob van Eyck én de anderen. Dat de meeste voorbeelden uit *Der Fluyten Lust-hof* afkomstig zijn, heeft een praktische reden. Het repertoire van Jacob van Eyck is zoveel omvangrijker, dat het een ruimer referentiekader schept en meer mogelijkheden tot vergelijking biedt.

³ Marion Verbruggen (Harmonia Mundi USA, HMX 2907351): één minuut en tien seconden (1’10), Coert Bremmers (Sonclair, JB 109074): 2’35. Dan Laurin (Bis, CD 780b) bewandelt een middenweg: 1’53.

⁴ Zie 12.1.5.3.

⁵ Ooit heb ik een van ’s werelds bekendste blokfluitisten hierop aangesproken. De persoon in kwestie verdedigde zich door te stellen: ‘Van Eyck deed zelf ook maar wat, kijk maar naar het thema van “Amarilli mia bella”. Dat heeft weinig met Caccini te maken.’ Overigens deed Van Eyck niet zomaar iets ten aanzien van ‘Amarilli’. Zie 4.4.6.



3. Definities en afspraken

Het begrip solorepertoire moet in dit proefschrift in de meest letterlijke zin worden opgevat: muziek voor één enkel instrument, de blokfluit, wat eenstemmige muziek impliceert. Deze beperking wordt rechtstreeks ingegeven door het feit dat het gehele oeuvre van Jacob van Eyck eenstemmig is, terwijl een pendant hiervan te vinden is in de verzamelbundels. Meerstemmige werken waren er wel. In de verzamelbundels zijn dit echter hoofdzakelijk eenvoudige liedzettingen, die vanuit compositorisch en muzikaal oogpunt minder belangwekkend zijn. In hoofdstuk 6 zal aandacht worden besteed aan enkele duetten die in *Der Goden Fluit-hemel* en de tweede druk van *Der Fluyten Lust-hof I* zijn verschenen, omdat deze zijn afgeleid van eenstemmige (variatie-)werken. De authenticiteit ervan moet worden betwijfeld.

Aanvankelijk lag het in de bedoeling een apart hoofdstuk te wijden aan de *Nieuw-meegsche fluyten lourier crans* (1655), een verloren gegane muziekdruk van Goosen Iemens van Vreeswijck. De muziek was bedoeld om ‘met 1. of 2. Fluyten gedurich te speelen’. Duetten dus, maar met de mogelijkheid tot eenstemmige uitvoering. Uiteindelijk heb ik er om verschillende redenen voor gekozen dit onderwerp buiten het proefschrift te laten en de onderzoeksresultaten in een apart artikel te publiceren.⁶ Ten eerste is ‘halve tweestemmigheid’ niet hetzelfde als bewust gekozen eenstemmigheid. Ten tweede is de muziek niet bewaard gebleven, waardoor er relatief weinig over te zeggen valt. En ten derde is uit mijn onderzoek in de Nijmeegse archieven gebleken dat Van Vreeswijck zijn muziek vermoedelijk voor schalmeien of cornetten heeft bedoeld, instrumenten die ook op de titelpagina hebben gestaan.

Dit laatste leidt tot een wezenlijke vraag: hoe moet het begrip ‘blokfluitmuziek’ worden gedefinieerd? Is het voldoende wanneer de titelpagina de blokfluit vermeldt? Uit het geval Van Vreeswijck blijkt dat het zo eenvoudig niet ligt.

Der Fluyten Lust-hof kan veilig als blokfluitrepertoire worden aangeduid. Weliswaar achtte Van Eycks uitgever Paulus Matthijsz de muziek geschikt voor ‘de Fluit, Blaesen allerley Speel-tuigh’. Maar de titel wijst in de richting van de blokfluit, Jacob van Eyck was een virtuoos op dit instrument en hij sprak zelf in zijn opdracht aan Constantijn Huygens ondubbelzinnig over ‘eenige myne Inventien op de Fluyt’.⁷

Bij de werken uit *Der Goden Fluit-hemel* en *'t Uitnemend Kabinet* ligt de kwestie minder eenvoudig. In de *Fluit-hemel* vermeldt de titelpagina behalve de blokfluit ook de viool. Er staat een solowerk in met de titel ‘Passasi’, geschreven door een zekere ‘Mr. Willem’ (met wie waarschijnlijk de Amsterdamse stadsspeelman Willem Cornelisz Velsen is bedoeld). Het betreft overduidelijk een aangepaste vioolcompositie.⁸ In een anonieme ‘Courante Bourbon’, die keurig binnen de toonumfang van de blokfluit blijft, verschijnt een dubbelgreep.⁹ De titel van de collectie is dus enigszins misleidend.

In de twee delen van *'t Uitnemend Kabinet* is het primaat van de blokfluit verdwenen. Als composities uit het *Kabinet* zich voegen naar de technische mogelijkheden van de blokfluit, wil dit niet per definitie zeggen dat ze daadwerkelijk voor dit instrument bedoeld zijn. Elk werk dat voor blokfluit geschikt is, kan ook op viool worden gespeeld. Antwoorden op de vraag in hoeverre de solowerken van Paulus Matthijsz,

⁶ Wind 2003.

⁷ 3.2.

⁸ Zie vb. 1, p. 129.

⁹ Zie vb. 306, p. 520.



Jacob van Noordt, Johan Dixx en Pieter de Vois als blokfluitmuziek gekarakteriseerd of gedefinieerd kunnen worden, stellen we graag uit tot hoofdstuk 10.

Het instrument dat Van Eyck en zijn Nederlandse tijdgenoten hebben bespeeld, wordt tegenwoordig sopraanblokfluit genoemd. Het heeft de c" (klinkend) als laagste toon en reikt in de hoogte tot d"". De muziek werd en wordt echter een octaaf lager genoteerd. In dit boek zullen de notennamen volgens de notatie worden weergegeven, en niet volgens het klinkende resultaat. Met c' is derhalve de toon bedoeld die klinkt als c". Wanneer van deze regel wordt afgeweken, bijvoorbeeld als instrumententypen ter sprake komen, is dit expliciet vermeld. Het instrument zal als blokfluit worden aangeduid, andere keren – volgens de terminologie van die tijd – als 'handfluit'.

Voor de blokfluitgrepen is het gangbare systeem gehanteerd waarbij de O de duim van de linkerhand aangeeft, de 1 de wijsvinger, etcetera. Aldus eindigt de nummering bij 7, de pink van de rechterhand. In de zeventiende eeuw was de positie van de handen overigens nog niet gestandaardiseerd. De ene musicus speelde met de linkerhand boven en de rechterhand onder, de ander deed het precies andersom. Het pinkgat was om die reden dubbel aanwezig, links en rechts van het instrument, met de bedoeling dat een van beide gaatjes werd afgedicht door middel van was of een ander kneedbaar materiaal.

