



JACOB VAN EYCK EN DE ANDEREN

NEDERLANDS SOLOREPERTOIRE VOOR BLOKFLUIT IN DE GOUDEN EEUW

JACOB VAN EYCK AND THE OTHERS

DUTCH SOLO REPERTOIRE FOR RECORDER IN THE GOLDEN AGE

(with a summary in English)

**Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de Rector Magnificus, Prof. dr. W.H. Gispen, ingevolge het besluit
van het College voor Promoties in het openbaar te verdedigen op
maandag 29 mei 2006 des ochtends te 10.30 uur
door Thiemo Roeland Wind, geboren op 6 juni 1961 te Enschede**

Promotor: Prof. dr. E.G.J. Wennekes
Copromotor: Dr. R.A. Rasch

ISBN-10: 90-393-4256-3
ISBN-13: 978-90-393-4256-5

Realisatie drukwerk:
Atalanta Drukwerkbemiddeling, Houten

Afbeelding omslag:
Hendrick Terbrugghen: *Herder met blokfluit* (1621)
© Staatliche Museen, Kassel

Copyright © 2006 Thiemo Wind, Houten

Thiemo Wind



Jacob van Eyck en de anderen



Inhoud

Voor Mattie,
voor Jeroen en Danya



We have long been, I believe that we still are,
guests of creation. We owe to our host the
courtesy of questioning.

George Steiner, *Grammars of creation* (2000)



Inhoud

Lijst van afkortingen	10
------------------------------	----

Voorwoord	11
------------------	----

Inleiding	17
------------------	----

1. Het repertoire	17
-------------------	----

2. Opzet	17
----------	----

3. Definities en afspraken	20
----------------------------	----

DE BLOKFLUIT IN DE GOUDEN EEUW

1. ‘Konstlievers tot de Fluit’	25
---------------------------------------	----

1.1. Muziek in de Republiek	25
-----------------------------	----

1.2. De edities van Paulus Mattheisz	26
--------------------------------------	----

1.3. De blokfluit in woord en beeld	29
-------------------------------------	----

1.4. Consort en solo	42
----------------------	----

1.5. Een instrument voor jong en oud	44
--------------------------------------	----

1.6. Een instrument voor alle sociale klassen	46
---	----

1.7. Een instrument voor beide seksen	49
---------------------------------------	----

1.8. Een instrument voor alle niveaus	50
---------------------------------------	----

1.9. ‘Konstlievers tot de Fluit’: Paulus Mattheisz’ cliëntèle	51
---	----

JACOB VAN EYCK

2. Jacob van Eyck: Levensbeschrijving	57
--	----

2.1. Janskerkhof	57
------------------	----

2.2. De periode tot 1625: Heusden	60
-----------------------------------	----

2.3. Utrecht: het begin	69
-------------------------	----

2.4. ‘Een paradijs vol weelde’	72
--------------------------------	----

2.5. ‘Persoonen van de conste’	75
--------------------------------	----

2.6. ‘Directeur van de Klok-werken tot Utrecht, &c.’	77
--	----

2.7. Beiaardier van de Janskerk	81
---------------------------------	----

2.8. Kennis op klokkengebied: ‘de rechte conste’	82
--	----

2.9. Bijzondere gebeurtenissen	84
--------------------------------	----

2.10. Keurmeester in orgelzaken	86
---------------------------------	----

2.11. Jan Baptist Verrijt en andere leerlingen	87
--	----

2.12. ‘Eenige myne Inventien op de Fluyt’	88
---	----

2.13. Constantijn Huygens: ‘Mijn Edele Heer ende Neeff’	90
---	----

2.14. ‘Hemoni speelt een hemels klokmuzijk!’	92
--	----

2.15. Beiaardier van de Jacobikerk en het stadhuis	93
--	----

2.16. Laatste reizen	95
----------------------	----

2.17. Levensende: ‘O Stichtsche Orfeus!’	97
--	----



3. bronnen: <i>Euterpe</i> en <i>Der Fluyten Lust-hof</i>	103
3.1. In de Stoof-steegh, in 't Muzyk-boek	103
3.2. <i>Euterpe oft Speel-goddinne I</i> (1644)	105
3.3. <i>Der Fluyten Lust-hof II</i> (¹ 1646)	115
3.4. <i>Der Fluyten Lust-hof I</i> (² 1649)	120
3.5. <i>Der Fluyten Lust-hof II</i> (² 1654)	122
3.6. <i>Der Fluyten Lust-hof I</i> (³ ca.1656)	123
3.7. Excursie: de <i>Onderwyzinge</i> van Gerbrandt van Blanckenburgh	123
4. Variatiekunst: thema's, vormen en technieken	127
4.1. 'Konstigh en lieflyk gefigureert, met veel veranderingen'	127
4.2. Historische plaatsbepaling	131
4.2.1. Melodische variatie als versieringstechniek	131
4.2.2. Variatie als vormprincipe	134
4.3. Eenstemmigheid: verklaringen	136
4.4. Thema's	138
4.4.1. Nederlandse liedcultuur	138
4.4.2. Psalmen en lofzangen	138
4.4.3. Overige geestelijke liederen	140
4.4.4. Franse melodieën	142
4.4.5. Britse melodieën	145
4.4.6. Italiaanse melodieën	147
4.4.7. Duitse melodieën	148
4.4.8. Spaanse melodieën	149
4.4.9. Nederlandse melodieën?	150
4.5. Vormen	151
4.5.1. De variaties: deel van een groter geheel?	151
4.5.2. Indeling naar vormen en typen	153
4.5.3. Het congruente type	154
4.5.4. Het discongruente type	156
4.5.4.1. Thema met gefigureerde herhalingen	156
4.5.4.2. Thema met doorgecomponeerde modo 2	157
4.5.4.3. Doorgecomponeerde variaties	157
4.5.4.4. Geschakelde variaties (integraal en partieel)	159
4.5.4.5. Overige	162
4.5.5. Het gemengde type	163
4.5.6. Variatiereeksen: open of gesloten?	164
4.6. Technieken	168
4.6.1. Het thema vastgesteld	168
4.6.2. Het thema gewogen	172
4.6.3. Figuren	177
4.6.4. Het inrichten van de eerste variatie	180
4.6.5. De voortgang van het breken: uitbreidingstechnieken	183
4.6.6. Cumulatieve werking versus nevenschikking	186
4.6.7. Pseudo-meerstemmigheid en schijnpolyfonie	189
4.6.8. Echo	194
4.6.9. <i>Forma formans</i>	198
4.6.10. Geijkte patronen	202
4.7. Nieuwe vragen	208



5. Klok en Fluit: het geheim van de psalmvariaties	211
5.1. Fluit en Klock-gespeel	211
5.2. De psalmvariaties: een categorie apart?	212
5.3. Psalmvariaties: het corpus	216
5.4. De reeksen van 1644	218
5.4.1. ‘Onse Vader in Hemelryck’	218
5.4.2. ‘Psalm 118’ (eerste versie)	222
5.4.3. ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’	223
5.4.4. ‘d’Lof-zangh Marie’	225
5.4.5. ‘Psalm 68’	226
5.4.6. ‘Psalm 103’	227
5.5. Eerste balans	228
5.6. De eerste reeksen van 1646	230
5.6.1. ‘Psalm 1’	230
5.6.2. ‘Psalm 9’	232
5.6.3. ‘Psalm 33’	233
5.6.4. ‘Psalm 119’	234
5.7. Tweede balans	235
5.8. De laatste reeksen van 1646	235
5.8.1. ‘Psalm 133’	235
5.8.2. ‘Psalm 15’	236
5.8.3. ‘Psalm 116’	238
5.8.4. ‘Psalm 101’	239
5.8.5. ‘Psalm 134’	240
5.9. Derde balans	242
5.10. De reeksen van 1649	242
5.10.1. ‘Psalm 118’ (nieuwe versie)	242
5.10.2. ‘Psalm 150’	245
5.11. Vierde balans	246
5.12. De beiaardkunst als vertrekpunt	249
5.13. Beiaardmanieren	251
5.14. De vroegste psalmvariaties: beiaardmanieren of beiaardmuziek?	255
5.15. Nadere verkenningen	257
6. De variatiekunst geïnterpreteerd	269
6.1. Improvisatie en compositie	269
6.2. De techniek voorbij	276
6.2.1. De doorgecomponeerde modo 2	276
6.2.2. Transmutatie	281
6.2.3. Programmatische muziek	286
6.3. Datering, stijlontwikkeling	288
6.4. Tinteling voor de oren	298
6.5. Op zoek naar affecten	299
6.6. Overige retorische aspecten	317
6.7. <i>Homo ludens</i>	319



7. Overige werken	329
7.1. Het repertoire	329
7.2. Preludia	329
7.3. Fantasia's	333
7.4. 'Batali'	354
7.5. Evaluatie	360
8. Overlevering en authenticiteit	361
8.1. De (on)betrouwbaarheid van de bronnen	361
8.1.1. Van inventie naar gedrukte vorm: communicatieprocessen	361
8.1.2. De componist	362
8.1.3. Het dicteren	363
8.1.4. De helpende hand	365
8.1.5. Het noteren	367
8.1.6. De manuscripten	372
8.1.7. De redacteur	374
8.1.8. De muziekdruk	376
8.1.9. De notenzetter	378
8.1.10. Correctoren (terugkoppeling)	379
8.2. Accidenties	383
8.3. Herhalingen in verlengde slotvariaties	398
8.4. Vormvraagstukken	402
8.4.1. 'Doen Daphne'	402
8.4.2. 'Amarilli mia bella'	407
8.4.3. 'De eerste licke-pot'	408
8.5. 'Stil, stil een reys': een reconstructie	410
8.6. Duetten van Jacob van Eyck?	415
8.6.1. Vraagstelling	415
8.6.2. 'Comagain'	416
8.6.3. 'Philis schoon Herderinne'	418
8.6.4. 'Engels liedt'	421
8.6.5. 'More palatino'	422
8.6.6. 'Amarilli mia bella'	422
8.6.7. 'Prins Robbert Masco'	423
8.6.8. Paulus Matthijsz, duettensmid	424

DE ANDEREN

9. Bronnen: <i>Der Goden Fluit-hemel</i> en '<i>t Uitmend Kabinet</i>	429
9.1. 'Veel vermaarde Musicyns'	429
9.2. <i>Der Goden Fluit-hemel</i> (1644)	430
9.3. ' <i>t Uitmend Kabinet I</i> (¹ 1646)	436
9.4. ' <i>t Uitmend Kabinet II</i> (¹ 1649)	439
9.5. Excursie: de <i>Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit</i>	442
9.6. ' <i>t Uitmend Kabinet I</i> (² [1654])	445
9.7. ' <i>t Uitmend Kabinet II</i> (² ca.1656)	446
9.8. Een derde deel van ' <i>t Uitmend Kabinet</i> ?	446



10. De componisten en hun werk	449
10.1. Paulus Mattheisz	449
10.1.1. Leven	449
10.1.2. Solowerken	451
10.2. Jacob van Noordt	459
10.2.1. Leven	459
10.2.2. Solowerken	464
10.3. Johan Dix	477
10.3.1. Leven	477
10.3.2. Solowerken	481
10.4. Pieter de Vois	487
10.4.1. Leven	487
10.4.2. Solowerken	494
10.5. ‘Je ne puis eviter’: een <i>pasticcio</i>	511
10.6. De anonieme variatiewerken uit <i>Der Goden Fluit-hemel</i>	519
10.7. Jacob van Eyck en de anderen: een plaatsbepaling	529

UITVOERINGS PRAKTIJK

11. Het instrument	535
11.1. If it sounds good... (1)	535
11.2. De ‘vroegbarokke’ blokfluit	536
11.3. Drie contemporaine tabellen/instructies	537
11.4. Overgeleverde instrumenten	540
11.5. Wat de noten vertellen	543
11.6. Stemtoonhoogte	549
11.7. De introductie van de barokblokfluit	555
11.8. If it sounds good... (2)	562
12. Tijd: tempo en ritme	565
12.1. Tempo	565
12.1.1. Het belang van het juiste tempo	565
12.1.2. Tempohandhaving?	566
12.1.3. Notatie en tempo	568
12.1.4. Snelheidsbegrenzingen	569
12.1.5. Danstypen en hun karakteristieken	571
12.1.5.1. Een relativerend woord vooraf	571
12.1.5.2. Pavane	572
12.1.5.3. Al(le)mande	572
12.1.5.4. Branle	574
12.1.5.5. Bourrée	575
12.1.5.6. Courante	575
12.1.5.7. Galliard	577
12.1.5.8. Sarabande	578
12.1.6. Psalmen	578
12.1.7. Overige variatiewerken: criteria voor de tempokeuze	580
12.1.8. Een complex van factoren	582



12.2. Ritme	583
12.2.1. Jacob van Eyck: een mechanicus?	583
12.2.2. Ritmische alteratie	584
12.2.3. Excursie: opmaten in een gepuncteerde omgeving	585
12.2.4. Inegaliteit	587
13. Versieringen	591
13.1. Twee categorieën	591
13.2. Geïmproviseerde diminuties	591
13.3. Trillerversieringen	598
13.3.1. <i>Tremolo</i> en <i>grosso</i>	598
13.3.2. De toepassing van de <i>grosso</i>	599
13.3.3. De <i>tremolo</i>	603
13.3.4. Vingervibrato	608
14. Voordracht	615
14.1. Muzikale uitvoering	615
14.2. Voordracht en retorica	617
14.3. <i>Pronuntiatio</i> volgens de klassieke retorica	619
14.4. Voordracht in relatie tot Jacob van Eyck: technische beheersing	620
14.5. Lusthof of slagveld?	621
14.6. <i>Sprezzatura</i>	622
14.7. <i>Sprezzatura</i> en tempohandhaving	625
14.8. <i>Homo ludens</i>	627
Appendices	629
A. Bronnen en edities	629
1. Bronnen: originele drukken en hun vindplaatsen	629
2. <i>Der Fluyten Lust-hof</i> : inhoudsopgave	635
3. De anderen: moderne edities	640
B. Grepentabellen	641
1. Drie grepentabellen (Matthijsz, Van Blanckenburgh, Chr. Huygens)	642
2. Gerbrandt van Blanckenburgh: Trammelanten	646
3. Christiaan Huygens, <i>Tons de ma flute</i>	648
C. Lofzangen, rouwklachten en grafschriften	651
1. Jacob van Eyck	652
2. Jacob van Noordt	655
3. Pieter de Vois	657
Literatuur	659
Index: Werken van Jacob van Eyck	683
Summary	689
Curriculum vitae	699

Thiemo Wind



Jacob van Eyck en de anderen



Inhoud



Lijst van afkortingen

DFL	<i>Der Fluyten Lust-hof</i>
DGF	<i>Der Goden Fluit-hemel</i>
DTB	Doop-, trouw- en begraafregisters
Eut	<i>Euterpe oft Speel-goddinne</i>
GA	Gemeentearchief (c.q. Stadsarchief, Streekarchief)
HUA	Het Utrechts Archief
KB	Koninklijke Bibliotheek
m.	maat
mm.	maten
MM	Maelzels Metronoom
MS	Manuscript
NA	Nationaal Archief
NL-DHk	Den Haag, Koninklijke Bibliotheek
NL-Lu	Leiden, Universiteitsbibliotheek
NL-Uu	Utrecht, Universiteitsbibliotheek
NVE	New Vellekoop Edition
TVNM	<i>Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis</i>
UB	Universiteitsbibliotheek
UK	<i>'t Uitnemend Kabinet</i>



Voorwoord

Het Nederlandse solorepertoire voor blokfluit van jonker Jacob van Eyck en enkele tijdgenoten – die in dit boek ‘de anderen’ zullen heten – neemt in de muziekgeschiedenis op het eerste gezicht een bescheiden plaats in.¹ Deze componisten schreven hoofdzakelijk variatiewerken en bedienden zich hierbij van een diminutietechniek die ook in de improvisatiepraktijk werd toegepast. Destijds werd iedere professionele musicus geacht over deze vaardigheid te beschikken.

Het besef dat zij leefden in dezelfde tijd als Claudio Monteverdi, roept op tot nog meer bescheidenheid. Terwijl Monteverdi bijna vermorzeld werd tussen zijn compromisloze scheppingsdrang en het ongeduld van werkgevers, en antwoorden zocht op vragen als ‘hoe kan ik de wind een stem geven?’, schreven Jacob van Eyck en de anderen muziek van alledag. Had Van Eyck geweten dat driehonderdvijftig jaar na zijn dood hele boeken aan zijn kunst werden gewijd, dan had hij wellicht vol ongelooft het hoofd geschud.

Dit proefschrift is vanuit verwondering geschreven, een verwondering die voortkomt uit de vaststelling dat deze oer-Nederlandse blokfluitmuziek hedendaagse musici nog altijd veel te bieden heeft, ondanks haar compositorische eenvoud. De praktijk wijst het uit. Dit virtuoze repertoire behoort tegenwoordig wereldwijd tot de standaardbagage van professionele blokfluitisten. Musici van internationale naam en faam ruimen er een plaats voor in tijdens hun concerten, of hebben er plaatopnamen aan gewijd. Met het aantal verkochte exemplaren van moderne bladmuziekuitgaven moet men de Utrechtse Oudegracht moeiteloos kunnen dempen. Het is niet overdreven te stellen dat Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* voor de hedendaagse blokfluitwereld een bijna mythische betekenis heeft. Van Eyck als ‘oervader’: bij hem is het professionele blokfluitistendom begonnen.

¹ De titel van het proefschrift, *Jacob van Eyck en de anderen*, is geïnspireerd door *Philip en de anderen*, de eerste roman (1955) van Cees Nooteboom. Mocht er enige gelijkenis bestaan tussen Jacob van Eyck en Philip, of tussen de anderen en de anderen, dan berust dit op toeval.



Eenvoud in combinatie met een verrassende geliefdheid: men zou kunnen zeggen dat het repertoire een geheim in zich draagt. Het heeft mij twintig jaar beziggehouden.

Het duurde ongewoon lang voordat ik als amateurblokfluitist vertrouwd raakte met Van Eycks muziek. Toen Thiemo nog Tim werd genoemd en als zesjarig jongetje in Nieuw-Loosdrecht zijn eerste blokfluitlessen kreeg van Janny Dekker, was het boek op de lessenaar niet Gerrit Vellekoops *Handleiding voor de sopraan- of de tenorblokfluit*, in die tijd een van de meest gebruikte methodes. Reeds in het derde deel ervan had ik kunnen kennismaken met drie werken van Van Eyck: ‘Al hebben de princen haren’ (nr. 206), ‘Lossy’ (nr. 211) en ‘De France Courant’ (nr. 215).

De muziek van Jacob van Eyck ontbrak volledig in de methode aan de hand waarvan ik blokfluit leerde spelen, de *Handleiding voor de blokfluit in C* (1935) van G. Rooda. Wat erger was: het desbetreffende leerboek was nogal dor en bleek aan mij dermate slecht besteed, dat iedereen in de directe omgeving wanhopig werd van de bedroevende resultaten. Mijn ouders stonden al gauw voor de beslissing: stoppen of opnieuw beginnen? Zonder het geluk van een herkansing – ik ben mijn ouders er nog altijd dankbaar voor – zou mijn muzikale carrière in dat prille stadium definitief zijn gestrand. Uiteindelijk was ik de enige in het gezin die koos voor een loopbaan in de muziek.

Het moment waarop ik *Der Fluyten Lust-hof* leerde kennen, staat me nog helder voor de geest. Het was op een zondagmorgen in Driebergen, ik moet ongeveer dertien jaar oud zijn geweest. Die ochtend waren we op bezoek bij Gert Bolkestein, die niet alleen goed cello speelde maar ook blokfluit. Daar kwamen de drie felgekleurde delen van *Der Fluyten Lust-hof* op de lessenaar in de moderne uitgave van Gerrit Vellekoop. Twee indrukken zijn me bijgebleven. Ten eerste: ik had geen flauwe notie waar ik deze muziek historisch moest plaatsen. Ten tweede: het sportieve element, voortvloeiend uit de per variatie toenemende virtuositeit, kon ik bijzonder waarderen. In die periode had ik al geen blokfluitlessen meer, op elfjarige leeftijd was ik naar de hobo overgestapt. De blokfluit bood echter een onmisbare afleiding om muzikaal en instrumentaal-technisch datgene te realiseren wat ik op de hobo nog niet kon. In zekere zin kwam de muziek van Jacob van Eyck als geroepen.

Mijn aandacht voor het repertoire raakte in een stroomversnelling toen ik een aantal jaren later muziekwetenschap studeerde aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Het Instituut bevond zich toen nog aan de Drift, op steenworp afstand van het Janskerkhof waar Van Eyck in de zeventiende eeuw zijn blokfluitvarianties in de openlucht ten gehore had gebracht.

Van stimulerende invloed was de vriendschap met mijn jaargenoot Coert Bremmers, voor wie de blokfluit het hoofdinstrument was. Samen verrichtten we vakantiewerk in een kantoorboekhandel die schoolboeken verkocht vanuit een werfkelder aan de Utrechtse Oudegracht, pal tegenover het Nederlands Blokfluitcentrum. Dat Van Eyck enkele deuren verderop had gewoond, wist ik toen nog niet. Tijdens een middagpauze kochten we aan de overkant de facsimile-uitgave die Saul B. Groen van *Der Fluyten Lust-hof* had uitgegeven. Voor ons, musicologen in de dop, was de aanblik van het zeventiende-eeuwse origineel een bron van inspiratie. Diezelfde zomer speelden we Van Eyck voor de basiliek van Echternach, en verdienden daarmee op één dag een wezenlijk deel van onze fietsvakantie terug.

Het spelen uit de zeventiende-eeuwse bronnen vergrootte het besef dat de overlevering ernstige gebreken vertoonde, gebreken die ook hun sporen hadden nagelaten in de moderne uitgave die in 1957-1958 was verzorgd door Gerrit



Vellekoop. In 1984 bracht de Zwitserse uitgeverij Amadeus een nieuwe editie van *Der Fluyten Lust-hof* op de markt, die ik voor het *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* heb besproken.² De hoop dat dit de gedroomde uitgave zou zijn, bleek ijdel. Zo hadden de editores niet alle bronnen bestudeerd en lieten zij talrijke onvolkomenheden ongecorrigeerd. Na deze constatering heb ik Piet van Zuylen van Muziekuitgeverij XYZ het voorstel gedaan om een ‘New Vellekoop Edition’ [NVE] tot stand te brengen. Op die suggestie is hij ingegaan, en ik ben hem hiervoor nog altijd zeer erkentelijk. De realisatie heeft enkele jaren van intensief onderzoek gevergd. Deel 1 verscheen in 1986, twee jaar later was de uitgave klaar. Hier ligt de basis van het avontuur dat tot dit proefschrift heeft geleid.

Behalve een gereviseerde tekst heeft het onderzoek ook tal van andere wetenswaardigheden en inzichten opgeleverd die in deze dissertatie aan de orde zullen komen. Op diverse vragen omtrent de uitvoeringspraktijk geven de bronnen rechtstreeks antwoord. Het is vanaf het eerste moment mijn uitdrukkelijke bedoeling geweest een proefschrift te schrijven dat over muziek gaat, hetgeen in de musicologische wereld geen vanzelfsprekendheid is. Dit boek wil – om met de originele titelpagina’s van de *Lust-hof* te spreken – ‘dienstigh voor alle Konst-lievers tot de Fluit’ zijn. Wetenschappelijk onderbouwd, maar met het venster geopend naar de praktijk. De toekomst van het bestudeerde repertoire ligt niet bij de muziekwetenschap maar primair bij uitvoerende musici. Van hen zal Jacob van Eyck het moeten hebben, en ‘de anderen’ met hem.

Dit is niet het eerste proefschrift over Jacob van Eyck en zijn *Lust-hof*. Tijdens de totstandkoming van de New Vellekoop Edition verbleef de Amerikaanse musicologe dr. Ruth Griffioen twee jaar in Utrecht om een dissertatie over dit onderwerp voor te bereiden. Deze periode heeft tot een vruchtbare samenwerking geleid. Ik herinner me als de dag van gisteren hoe we op een druilerige namiddag van de toenmalige muziekbibliothecaris dr. Alfons Annegarn de sleutel kregen van een kelderkast waarin de collectie liedboekjes van de Gregorius Vereniging lag opgeslagen. Hier gingen we op zoek naar het thema van ‘Ach moorderesse’. Die ene maat die in de themaversie van Jacob van Eyck ontbrak, konden we eenvoudig reconstrueren aan de hand van de *Gulde-jaers feestdagen* (1635) van J. Stalpert van der Wiele.

Uit Griffioens proefschrift is in 1991 het boek *Jacob van Eyck’s Der Fluyten Lust-hof* voortgekomen.³ Anders dan deze titel doet vermoeden, heeft haar onderzoek zich hoofdzakelijk gericht op de thema’s die aan Van Eycks variaties ten grondslag liggen. Aan de variaties zelf of aan een interpretatie van het repertoire is zij niet meer dan zijdelings toegekomen. Het moge duidelijk zijn dat de essentie van Jacob van Eycks oeuvre juist in de variatiekunst gelegen is, waarmee ik overigens geen enkele afbreuk wil doen aan de onschatbare waarde van Griffioens boek.

Naast haar proefschrift over de thema’s plaats ik nu een proefschrift dat andere aandachtsgebieden bestrijkt: de variatiekunst en de betekenis ervan, het werk van Jacob van Eyck in relatie tot dat van zijn tijdgenoten, de bronnen, de overlevering, en niet in de laatste plaats de uitvoeringspraktijk. Om Van Eycks muziek in een breder kader te kunnen plaatsen, heb ik ervoor gekozen ook de vergelijkbare solowerken voor blokfluit van Nederlandse tijdgenoten te bestuderen, ‘de anderen’: Paulus Matthijsz, Jacob van Noordt, Johan Dixz, Pieter de Vois en anonymi. Hiermee wordt

² Wind 1984.

³ Van Baak Griffioen 1991.



voorkomen dat de musicus Van Eyck als een eenzame figuur wordt beschouwd. Hij manifesteert zich als een kind van zijn tijd.

Van beroep was hij beiaardier, en ook op de Utrechtse klokken zal hij variaties hebben gespeeld. Het is de frustratie van hedendaagse beiaardiers dat zij slechts kunnen gissen naar de relatie tussen Van Eycks beiaard- en blokfluitpraktijk. Carillonrepertoire uit die tijd is immers niet overgeleverd. Ik meen de sleutel te hebben gevonden in de psalmvariaties. Hier haakte Van Eyck aanvankelijk aan bij zijn klokkenpraktijk. Deze ontdekking, gedaan in de slotfase van het onderzoek, heeft geleid tot hoofdstuk 5, 'Klok en Fluit: het geheim van de psalmvariaties'. Hiermee werd dit proefschrift plotseling ook een boek voor beiaardiers.

In zekere zin zijn de proefschriften van Ruth Griffioen en schrijver zeszes als complementair te beschouwen. Door dit ene onderwerp vanuit verschillende richtingen te benaderen, komen de auteurs in een aantal gevallen tot verschillende conclusies, soms zelfs zeer fundamenteel. Ik besef terdege in een relatief comfortabele positie te hebben verkeerd. Het is eenvoudiger op stellingen van anderen te reageren dan als eerste gedachten over een onderwerp te moeten formuleren. Tegengestelde visies prikkelen de geest en kunnen leiden tot voortschrijdende inzichten. De muziek en de wetenschap zijn erbij gediend.

'Met dank voor alle hulp, medewerking en vriendschap', schreef Griffioen voor in het exemplaar dat ik destijds van haar dissertatie mocht ontvangen. Op deze plaats wil ik haar graag danken voor onze gedeelde ervaringen en mijn erkentelijkheid betuigen voor het onderzoek dat zij heeft verricht. Het is onmisbaar gereedschap gebleken.

Van degenen die ik persoonlijke dank verschuldigd ben, noem ik dr. Rudolf Rasch, die mijn promotieplan meteen positief begroette en zich terstond als co-promotor beschikbaar stelde. Volhardend in zijn aanmaningen heeft hij vijftien jaar geduld betracht, en al die tijd een bijna grenzeloos vertrouwen in mijn capaciteiten aan de dag gelegd. Zijn veelomvattende kennis op het gebied van de zeventiende-eeuwse Nederlandse muziek heeft hij belangeloos ter beschikking gesteld.

Prof. dr. Emile Wennekes dank ik omdat hij tussentijds de rol van promotor heeft willen overnemen, toen de dissertatie de voltooiing reeds naderde. Wij kenden elkaar al geruime tijd, als collega's in de muziekjournalistiek en als geestverwanten. Zijn kundigheid en toewijding heb ik als zeer stimulerend ervaren.

Dr. Eddie Vetter is gedurende de laatste jaren van het onderzoek mijn grootste steun en toeverlaat geweest. Hij heeft mij in het voorjaar van 2002 drie maanden vervangen als muzikeredacteur van De Telegraaf, een verlofperiode die ik intensief heb kunnen benutten om de vurig gewenste voltooiing van de dissertatie te bespoedigen. Vanaf dat moment heeft hij bovendien al mijn teksten gelezen, met een onvoorstelbare nauwgezetheid, en deze van scherpzinnige kanttekeningen voorzien. Ik heb die vier jaar onnoemelijk veel van hem geleerd. Graag dank ik hem voor zijn erudiete commentaren, zijn zorg en zijn vriendschap. Dit alles maakte het volkomen vanzelfsprekend dat ik hem zou vragen als paranimf op te treden bij de promotie. Even vanzelfsprekend was het dat ik drs. Bēla Luttmer, mijn tweede collega in de muzikeredactie van De Telegraaf, voor deze rol benaderde, als bekroning van vijf jaar harmonieuze samenwerking.

Frans Brüggen ben ik erkentelijk omdat ik de dissertatie aan zijn goedkeuring heb mogen onderwerpen, hoewel hij de blokfluit zelf al jaren geleden vaarwel heeft gezegd ten faveure van zijn Orkest van de Achttiende Eeuw. Mijn allereerste grammofoonplaat was een singletje waarop hij een sonate van Jean Baptiste Loeillet



speelde – twee delen aan de ene en twee delen aan de andere kant. Hij is altijd een bron van inspiratie gebleven. Na mijn studie heb ik enkele jaren musicologisch onderzoek voor hem en zijn orkest verricht, onder meer op het gebied van Beethovens symfonieën. Tijdens onze discussies was ik altijd weer getroffen door de wijze waarop hij de muziekpraktijk voorop stelde, hoe gedegen zijn kennis van historische bronnen ook was. Muziekwetenschap ten dienste van de klinkende muziek: ik hoop van harte dat iets van die praktijkgerichtheid doorklinkt in dit werk.

Van de collega's die hun expertise met mij hebben gedeeld, noem ik dr. Dick van den Hul, op wiens onderzoek naar Jacob van Eyck ik heb kunnen voortbouwen; Johan Giskes (muziekhistoricus van het Amsterdams Gemeentearchief), die onder meer behulpzaam was bij het ontcijferen van enkele moeilijk leesbare zeventiende-eeuwse handschriften; dr. Jan Bouterse, die mij enigszins vertrouwd maakte met de complexe materie van de blokfluitbouw; Arie Abbenes, de beiaardier van de Utrechtse Dom, die mij op een zaterdagochtend meenam op de toren zodat hoofdstuk 5 aan de praktijk kon worden getoetst; dr. David Lasocki (Indiana University), 's werelds grootste expert en vraagbaak op het gebied van de blokfluit en haar geschiedenis; en Maria van der Heijde-Zomerdijk, die de Engelse samenvatting corrigeerde. Verder dank ik de vele vakgenoten, collega's, vrienden en familieleden die in de loop der jaren hun belangstelling hebben getoond en bemoedigende woorden hebben gesproken. Ik kan onmogelijk iedereen persoonlijk noemen.

Ook diverse instellingen ben ik dank verschuldigd. Het is van meet af aan mijn plan geweest alle bibliotheken te bezoeken die originele zeventiende-eeuwse drukken bezitten van het hier bestudeerde repertoire. Dit voerde mij vanzelf naar de Toonkunstbibliotheek in Amsterdam, de bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam, de Staatsbibliotheek – Preußischer Kulturbesitz in Berlijn, de Koninklijke Bibliotheek 'Albert I' in Brussel, de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium in Brussel, het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag, de National Library of Scotland in Edinburgh en de British Library in Londen. De Koninklijke Bibliotheek in Den Haag stelde mij in staat talrijke liedboekjes te bestuderen. Kind aan huis was ik in de Letterenbibliotheek van de Universiteit Utrecht, waar ik grote aantallen boeken tegelijk mocht lenen en waar de vakreferent dr. Joost van Gemert op tal van vragen antwoord wist te geven. Van de geraadpleegde archieven noem ik Het Utrechts Archief, het Nationaal Archief in Den Haag, en verder de gemeente-, stads- c.q. streekarchieven te Amsterdam, Arnhem, Bergen op Zoom, Den Haag, Deventer, 's-Hertogenbosch, Harderwijk, Heusden, Maasland, Nijmegen en Wijk bij Duurstede.

Met weemoed herdenk ik enkele personen van wie ik zo graag had gezien dat zij de voltooiing van de dissertatie hadden kunnen meemaken. In de eerste plaats moet prof. dr. Kees Vellekoop worden genoemd, die op 25 mei 2002 door een tragisch ongeval uit het leven werd weggerukt. Hij zou mijn promotor zijn. Het onderwerp lag hem na aan het hart, het was immers zijn vader Gerrit Vellekoop die de eerste moderne editie van *Der Fluyten Lust-hof* had verzorgd. Toen ik de New Vellekoop Edition voorbereidde, keek hij over mijn schouder mee. Al tijdens de studie muziekwetenschap had hij mij meer vertrouwen geschonken dan mij billijk leek. 'Doe maar rustig aan', zei hij herhaaldelijk in zijn rol van promotor. Ik heb te goed naar hem geluisterd. Dat ik een bijdrage heb kunnen leveren aan een bundel te zijner nagedachtenis, is weliswaar een schrale troost, maar toch een troost.



Ook betreur ik het dat mijn schoonouders Henk en Antje Roozenboom, die ons in het voorjaar van 1998 kort na elkaar zijn overleden, de voltooiing niet hebben kunnen beleven. Weinigen hebben zo goed gevoeld hoeveel dit werk voor mij betekende. Hun leven was op geven ingesteld.

Ten slotte, maar zeker niet in de laatste plaats, dank ik Mattie, Jeroen en Danya, aan wie ik deze dissertatie in liefde opdraag. Een in zijn vrije tijd promoverende echtgenoot en vader is niet altijd een pretje, zoveel is mij wel duidelijk geworden. Wie drie jaar blijft beweren dat een proefschrift ‘bijna af’ is, wordt er niet geloofwaardiger op. ‘Was dat in de tijd van Adam en Eva?’, vroegen de kinderen op kleuterleeftijd als hun vader tijdens het winkelen in Utrecht bij het aanschouwen van de Domtoren prompt over die oude Jacob van ‘heel lang geleden’ begon te vertellen. Van lieverlee is het onderzoek in ons gezin ‘eyckelen’ gaan heten. De voltooiing van de dissertatie hebben we de eerste week van 2006 als gezin kunnen vieren met een prachtige vakantie op Gran Canaria.

Thiemo Wind
17 januari 2006



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.

DE BLOKFLUIT IN DE GOUDEN EEUW



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 muziekuitgaven 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 muziekrepertoire 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.

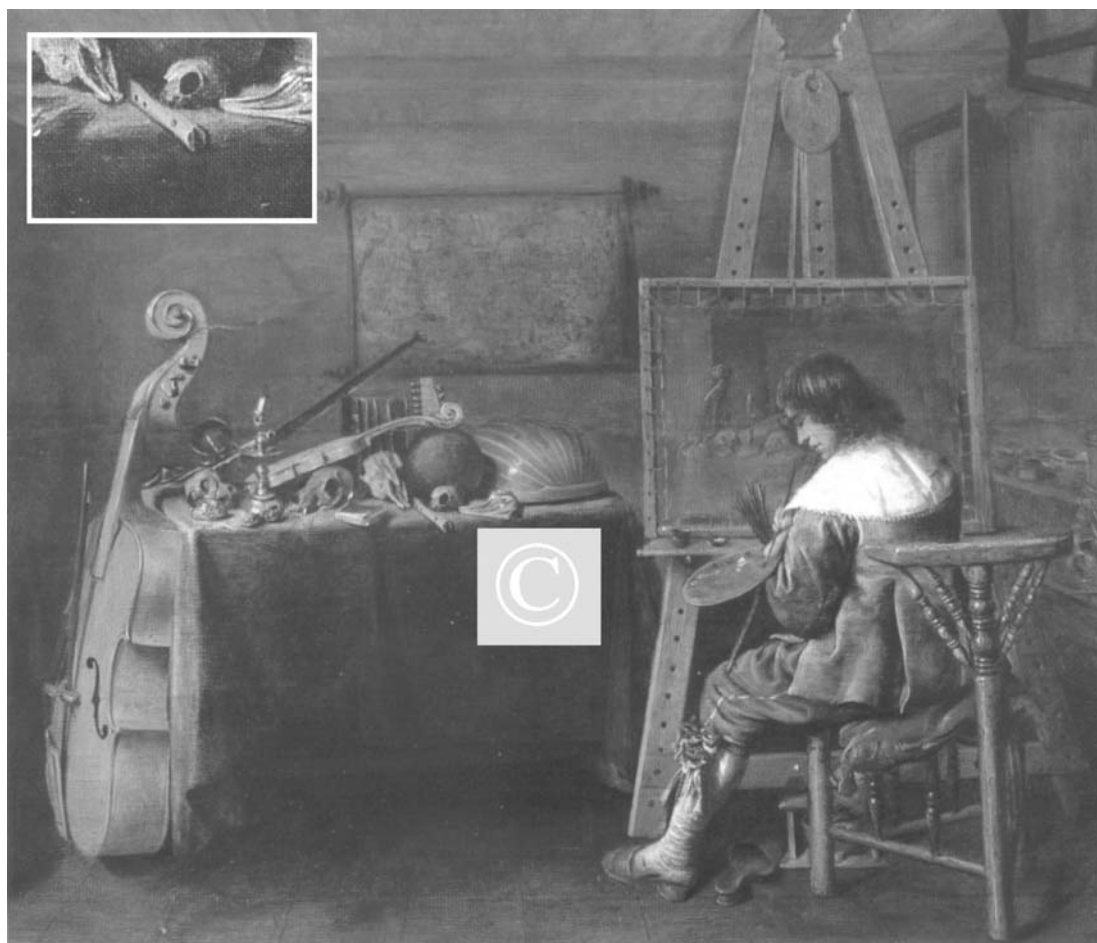
²⁹ Alpers 1989: 272.

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 'Philis quam Philander tegen' [NVE 39] en 'Rosemond die lach 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

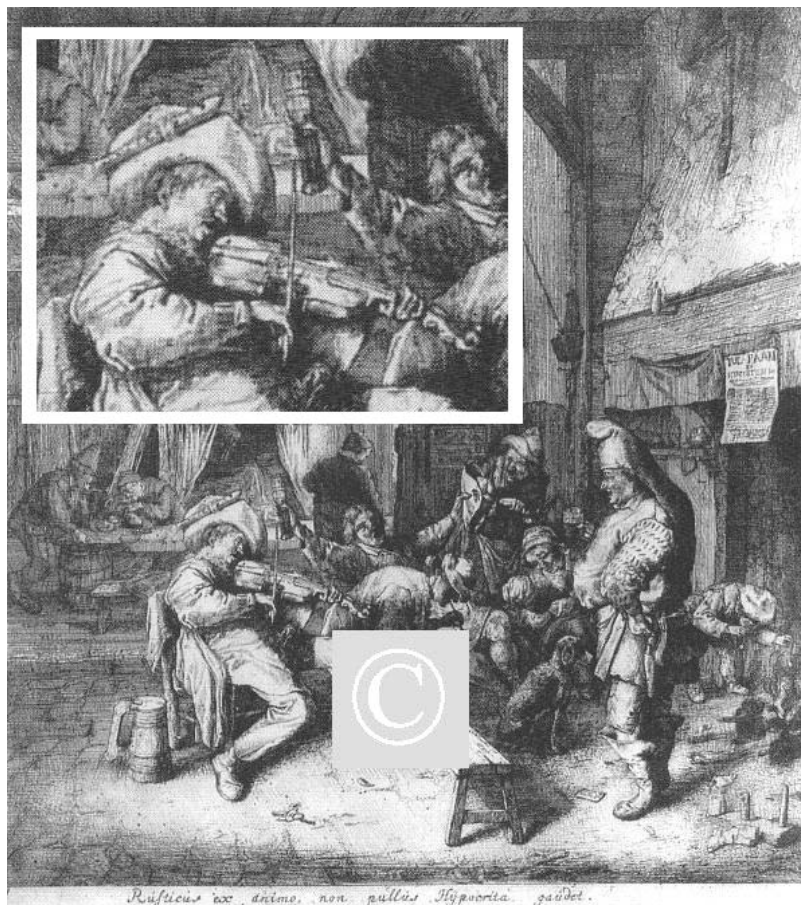
³⁶ Geciteerd in Koldewey 1993: 59 en De Jongh 2001: 269.

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 kluij voor te houden. Het is echter geen gewone kluij 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 Haefen

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 lusthoven 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 overschaduwd 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.

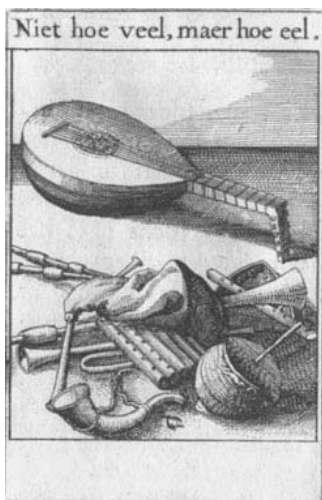


pestepidemieën die de Republiek ooit heeft gekend. Dood en verderf dringen tot iedere bladzijde van het dagboek door.

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’.

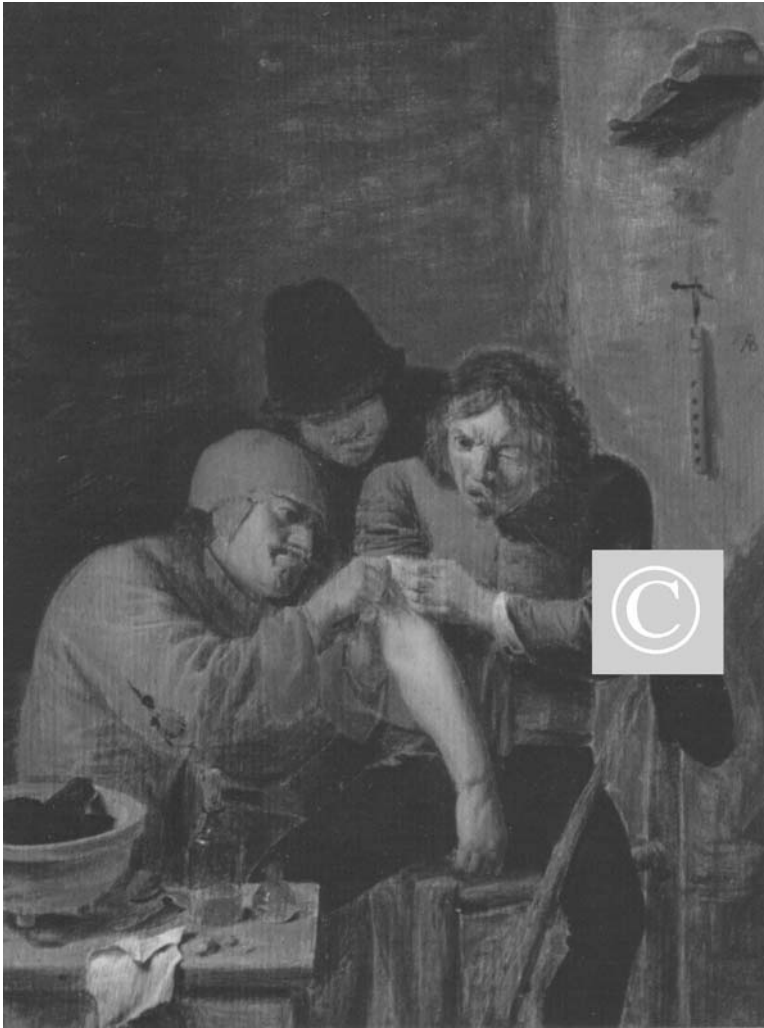
⁷⁷ Beck 1993: 64.

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 toonomvang 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 ‘Uitneemend 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 Stoofsteeg 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.

Thiemo Wind



Jacob van Eyck en de anderen



JACOB VAN EYCK

Thiemo Wind



Jacob van Eyck en de anderen



2

Jacob van Eyck: Levensbeschrijving

2.1. Janskerkhof

Afgezien van de zaterdagse bloemenmarkt is het Utrechtse Janskerkhof tegenwoordig hoofdzakelijk een parkeerplaats, als plannen om het plein autovrij te maken intussen niet zijn doorgedaan. De historische Janskerk – half Romaans, half Gotisch, met een gevel uit 1682 die is opgetrokken in Hollandse barokstijl – lijkt er bijna in de weg te staan. De doorgaande weg krult er in een flauwe bocht omheen. Piepende remmen van stads- en streekbussen maken de plaats voor muzikale doeleinden ongeschikt.

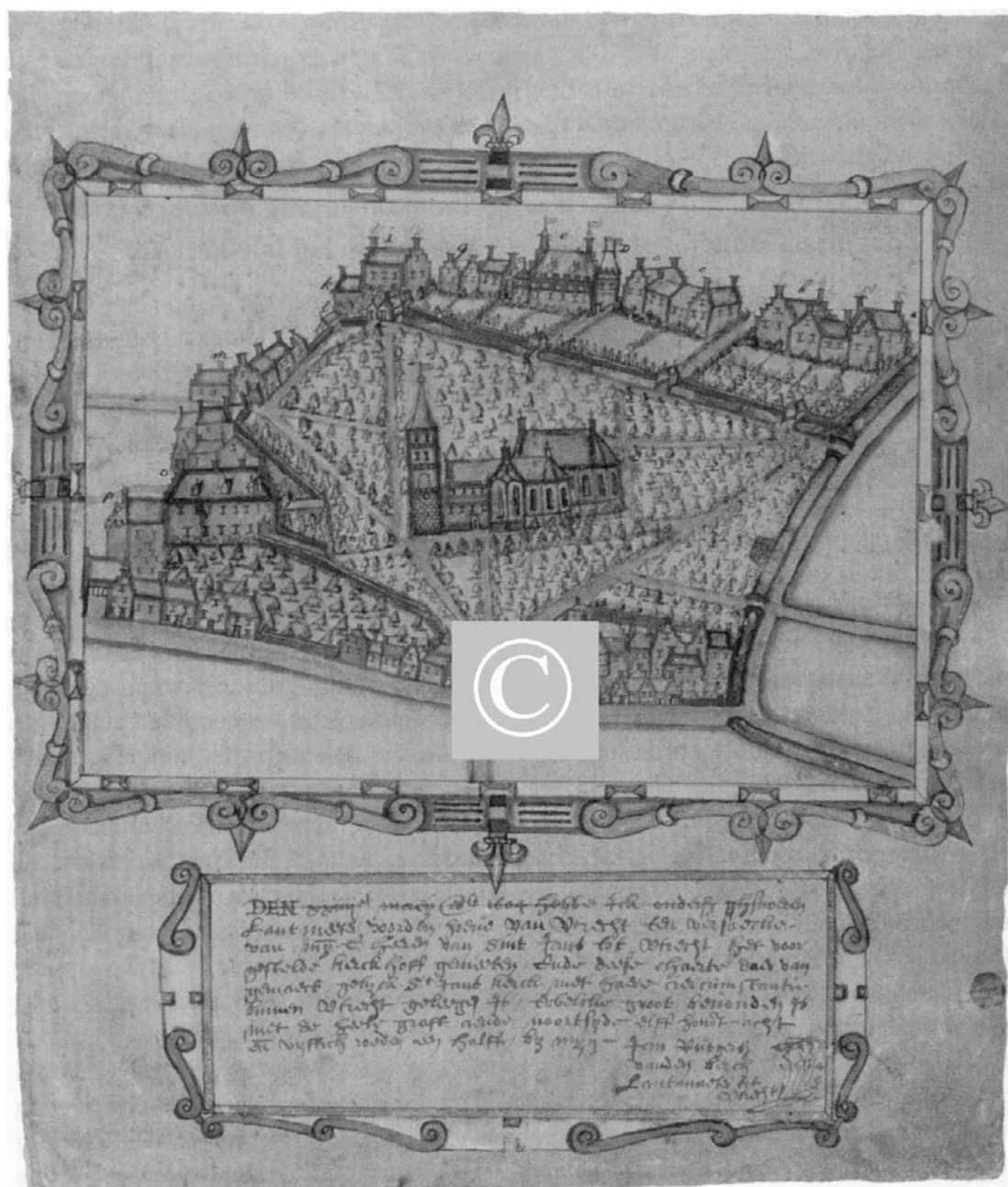
Zeventiende-eeuwse Utrechtse zouden het Janskerkhof nu nog herkennen aan zijn vorm, die niet wezenlijk is veranderd, en vanzelfsprekend aan de kerk zelf. In hun tijd was dit een park, beplant met boompjes, na het Vredenburg de tweede groenvoorziening binnen de stadsmuren.¹ De paden waren met langwerpige klinkertjes geplaveid.² In deze luthof ging de burgerij uit wandelen, jonge mensen op vrijersvoeten troffen elkaar hier in de avond. *Ultrajectina tempe, ofte S. Jans Kerck-hoffs versch wandel-groen* heet een lofdicht (1640) van Regnerus Opperveldt waarin het zo idyllisch wordt beschreven.³ Het Janskerkhof was voor de Utrechtse wat het Lange Voorhout voor de Hagenaars betekende: een oase om trots op te zijn. Het langademige gedicht van Opperveldt is dan ook rechtstreeks geïnspireerd door *Batava tempe* (1621), Constantijn Huygens' lofzang op het Voorhout.⁴

¹ Omtrent de geschiedenis van de Janskerk en het Janskerkhof, zie Graafhuis & Witteveen 1981.

² Basiliskos 1642: fol. B1r.

³ Opperveldt 1640.

⁴ In Basiliskos 1642 wordt de relatie met Huygens en zijn gedicht rechtstreeks gelegd: 'Son en kan geen gaetjes vinden: / En u bladers overvloet / Wijckt geen *Haegse* bleecke linden, / schoon ick *Huygens* wycken moet.' Basiliskos 1642: fol. B2r.



AFBEELDING 13 J. Rz. van den Bergh, *Het Janskerkhof*, gezien vanuit zuidelijke richting, 1604.

Utrecht, Het Utrechts Archief

Op het Janskerkhof zullen veel van Jacob van Eycks blokfluitwerken uit *Der Fluyten Lust-hof* voor het eerst in het openbaar hebben geklonken. Vaak geciteerd in de literatuur is de salarisverhoging van tachtig naar honderd gulden per jaar die het kapittel van Sint-Jan hem in 1649 verleende voor zijn diensten als beiaardier, ‘mits dat hij d’ wandelende luijden opt kerckhoff somwijlen savons mit het geluijt van sijn fluijtien vermaecke.’⁵ Anders dan deze voorwaarde scheppende woorden op het eerste gezicht misschien suggereren, bestond de praktijk al langer. Negen jaar eerder

⁵ Utrecht, HUA, Kapittel van Sint-Jan, inv.nr. 1¹⁴, *Resoluties*, p. 147.



besteedde Opperveldt er in zijn gedicht reeds uitgebreid aandacht aan. Hij voerde Van Eyck ten tonele als beiaardier én als blokfluitist:

Maer wat schelter in mijn ooren
 Dat soo vrolick sich laet hooren?
 't Is de soete klokke klanck,
 Eyckje singt zijn hellen sanck,
 Eyckje comt ons Pleyn vereeren,
 En de klockjes spreecken leeren,
 Schaetert door de teere blaen
 Datse we'er geluydtjes slaen.
 Daer begint hy op zijn fluydtje;
 Dat was't! O! wat liever tuytje!
 (Wech nu loome lompery!)
 Of ick inden hemel sy?
 O! vergoode Palmer-gaedtjes,
 O! wat boven-menschte maedtjes
 Vloeyen uyt u konstich rondt
 Van een rappen aessem-mondt.⁶

Aan het eind van het gedicht, als de beschreven dag ten einde komt, richt de dichter zich nog een keer tot Van Eyck persoonlijk:

Eyckje maeckt nu klock-geluydt!
 Spaert geen vingers, mont, noch fluyt!⁷

Deze avondbespelingen op het Janskerkhof moeten voor de Utrechters een bijzondere attractie zijn geweest. Toen Jacob van Eyck in 1657 overleed, kwam de predikant Lambertus Sanderus er nog eens op terug in zijn rouwklacht:

Hoe kriede straat en steeg wanneer g'in Mey en Lenten,
 Des avonts queelden op den toren van Sint Jan,
 Sa Juffers, kap en strik, en schoen en sluyer an,
 Vlieg na het Kerckhoff toe elk uyt sijn huys en tenten.⁸

Over Van Eycks arbeidzaam leven in Utrecht is meer bekend dan over zijn vroegste momenten. Zelfs een geboortedatum ontbreekt. Mogelijk kende hij deze zelf niet. Een archiefstuk van het Utrechtse Domkapittel, dat 23 januari 1628 als datum draagt, vermeldt dat Van Eyck toen 'out ontrent acht ende dartich jaren' was.⁹ Het is de enige indicatie. Van Eyck, zo valt te becijferen, moet omstreeks 1589/90 zijn geboren.

⁶ Opperveldt 1640: fol. [B4v].

⁷ Opperveldt 1640: fol. [C4v].

⁸ Appendix C.1.3.

⁹ Utrecht, HUA, Kapittel ten Dom, inv.nr. 545. Van den Hul 1982: 305 (noot 1399).



2.2. De periode tot 1625: Heusden

Zijn vader heette Godenaert (Godevaert, Goyart, etc.) van Eyck, zijn moeder Heilwich Bacx (Bax, Backx), en beiden stamden uit adellijke Brabantse geslachten.¹⁰ Godeaert en Heilwich hadden elkaar in 1576 in 's-Hertogenbosch het jawoord gegeven. Ter ere van hun huwelijk kregen zij van de Bossche magistraat een aam wijn cadeau.¹¹

De stad koos datzelfde jaar de zijde van de opstand, maar zou zich drie jaar later opnieuw onder Spaans gezag stellen als uitvloeisel van de Unie van Atrecht. In de tussenliggende tijd probeerden protestanten en katholieken zo goed en zo kwaad als het ging met elkaar samen te leven. De politieke en religieuze perikelen brachten in de familie Bacx een schisma teweeg.¹² Heilwichs vader Jacob Bacx bleef het Spaanse gezag en zijn katholieke geloof trouw. Zijn vier zonen Simon, Johan, Paul en Marcelis, alsmede zijn schoonzoon Godenaert van Eyck, kozen echter als protestanten de zijde van Oranje. Na de aftocht van de Spaanse troepen in 1576 was door de oudste zoon, Simon, een vrijwilligerscorps opgericht om de stad te kunnen verdedigen. Ook zijn broers waren lid van dit 'Schermersgilde', dat geleidelijk een protestantse signatuur zou gaan dragen, tot verontrusting van het katholieke volksdeel.

Begin 1578 werd Johan Bacx door de Staten van Holland benoemd tot gouverneur van het vestingstadje Heusden, circa vijftien kilometer ten westen van 's-Hertogenbosch. Kort daarop volgde zijn aanstelling tot kastelein-drossaard. Heusden lag op een strategisch punt, daar waar de hertogdommen Brabant en Gelderland en het graafschap Holland aan elkaar grensden. In 1577, na de Pacificatie van Gent, had het van oorsprong Brabantse stadje definitief de kant van de prins van Oranje gekozen en kwam de vesting onder de Staten van Holland en Westfriesland te vallen. Die aanwinst moest uiteraard wel beschermd worden.

Heusden en 's-Hertogenbosch verhielden zich tot elkaar als water en vuur. Herhaaldelijk verleende Johan Bacx medewerking aan complotten om zijn Heusdense manschappen binnen de Bossche stadsmuren te brengen, al bleven deze ondernemingen zonder succes.¹³ Uiteindelijk zouden de katholieken in 's-Hertogenbosch aan het langste eind trekken. Hoelang Godenaert van Eyck en zijn echtgenote nog in de stad zijn blijven wonen, is niet bekend, maar langer dan tot december 1579 kan het niet hebben geduurd. Toen werd de stad volledig van protestanten gezuiverd. Godenaert en Heilwich zijn op zeker moment naar Heusden getrokken.¹⁴ Een opmerkelijk detail is dat zij hun dochttertje Catharina achterlieten bij Jacob Bacx en diens echtgenote Anna, de grootouders dus van het meisje.¹⁵ Ze zou een katholieke opvoeding krijgen en haar leven lang in 's-Hertogenbosch blijven wonen.¹⁶

¹⁰ Omtrent de genealogie, zie onder meer Van Sasse van Ysselt 1918; Van den Hul 1982: 305.

¹¹ Swillens 1928: 94.

¹² Deze familiegeschiedenis wordt uitgebreid beschreven in Boeree 1943. De vader van Godenaert van Eyck was reeds overleden.

¹³ Boeree 1943: 82-85.

¹⁴ Godenaert had er een eigen huis. In 1599 werd 'Joncker Godenaert van Eyck' in een 'redres op 't kohier der cappitale settinge oft taxatien', een onroerendgoedbelasting voor het onderhouden van krijgsvolk (ook wel 'ruitergeld' genaamd), aangeslagen voor 25 pond, wat een relatief hoog bedrag was. Heusden, GA, C.12, fol. 3r.

¹⁵ Boeree 1943: 484 (nr. 35).

¹⁶ Catharina trouwde met Maarten Fierlandts, raad en rentmeester-generaal in het Kwartier van 's-Hertogenbosch. Zie Van Sasse van Ysselt 1918: 40.



AFBEELDING 14 Joan Blaeu, *Heusden*, 1649.

In 1581, dertien jaar na het begin van de Tachtigjarige Oorlog, werd besloten dat Heusden een sterke ‘fortresse’ moest worden. Jacob Kemp, schout van Gorinchem en fortificatiemeester, kreeg opdracht het stadje te omwallen met een systeem van bastions, grachten en ravelijnen. Als gouverneur van Heusden bleef Johan Bacx intussen plaagstoten uitdelen in oostelijke richting. In 1582 had de Bossche magistraat hier zo genoeg van, dat men op het idee kwam de gebroeders te chanteren door de oude Jacob Bacx in gijzeling te nemen. Hij werd in zijn eigen huis onder arrest geplaatst en moest onder dwang brieven schrijven aan zijn zoons en schoonzoon in Heusden, met de oproep de vijandelijkheden te staken.¹⁷ Misschien moest zijn hoofd zelfs worden afgehakt en in een zak naar Heusden worden gestuurd.¹⁸ Godenaert van Eyck stuurde haastig een verklaring waarin hij zich van de strooptochten en brandstichtingen distantieerde.¹⁹ De gebroeders Bacx begonnen inderdaad in te zien dat zij de veiligheid van hun ouders en nichtje niet op het spel konden zetten. Zij vroegen om overplaatsing. De Bossche regering kwam tot het inzicht dat Jacob Bacx niet verantwoordelijk kon worden gehouden voor het gedrag van zijn zoons.

¹⁷ Boeree 1943: 82-83.

¹⁸ Verreyt 1892: 635.

¹⁹ Verreyt 1892: 636.

Godenaert van Eyck was in Brabant ontvanger-generaal van de contributiën. Het innen en verdelen van belastingen was een verantwoordelijke functie, uit de opbrengsten werden de oorlogshandelingen betaald. Het rentmeesterschap draaide uit op een fiasco doordat Van Eyck niet bij machte bleek een deugdelijke administratie te voeren. De kwestie liep dusdanig uit de hand, dat hij in januari 1589 te Heusden in hechtenis werd genomen op last van de Raad van State en de Staten-Generaal.²⁰ Godenaert werd naar Den Haag overgebracht, waar hij op eigen kosten in een herberg werd bewaakt door twee boden. Hij zou niet eerder mogen vertrekken dan nadat de rekeningen konden worden gesloten. Zelfs over 1585 had de afrekening nog niet plaatsgevonden. (De rekeningen over 1581 en 1582 waren pas in 1588 naar Den Haag gestuurd...) De kwestie leidde tot een uitgebreide, wrevelige correspondentie tussen de Raad van State en de Staten-Generaal.

Op eigen aandringen werd Godenaert reeds na enkele weken op borgtocht vrijgelaten. Op 10 april besloten de Staten-Generaal dat hij uit zijn functie moest worden ontheven. Het onderzoek naar de wantoestanden zou nog tot 1592 voortduren. Het geeft wel aan welk een chaos de ontvanger ervan had gemaakt.

Van Eyck had amper bericht gekregen van zijn ontslag, toen Heusden te kampen kreeg met een belegering die de gehele zomer van 1589 zou duren. De vesting bleek ertegen bestand, hoewel de situatie niet langer had moeten aanhouden of het was op mooterij uitgedraaid.²¹ Omstreeks deze tijd moet Jacob zijn geboren. Hij was de tweede zoon uit het gezin, de oudste heette Caspar. Jacob was waarschijnlijk vernoemd naar zijn grootvader van moederszijde, de zo geplaagde Jacob Bacx.²² Verder bracht het huwelijk drie dochters voort. Naast Catharina, die bij haar grootouders in 's-Hertogenbosch was achtergebleven, waren dit Anna en Susanna.²³ De adellijke titel van 'jonker' erfde Jacob van zijn vader, hoewel zijn grafscript enkel opgaf van het 'braav geslacht der Baxen'.²⁴ Net als zijn vader voerde hij het volle wapen van de adellijke Van Eycks: drie geknotte palen van sabel op een veld van zilver.²⁵ Jacob gebruikte het wapen in zijn lakzegel. De Van Eycks hadden drie grote zitkussens in huis waarop het stond afgebeeld.²⁶

Hoe zwaarder de oorlogsdreiging, des te levendiger het bestaan in een vestingstadje was. Ieder gezin had wel een gedeelte van het huis of een plek in de tuin gereserveerd voor de huisvesting van soldaten. Toch was de vesting ook een compleet stadje, inclusief een Latijnse school, een gasthuis en een weeshuis. De jeugd speelde op de plaats voor het kasteel. Tegenwoordig staat Heusden bekend als een van de meest schilderachtige stadjes van Nederland, dankzij een ingrijpende restauratie en reconstructie, mede uitgevoerd aan de hand van de vogelvluchtkaart die Joan Blaeu in 1649 heeft gemaakt. (afb. 14) Het diep gelegen haventje, aan het begin van de twintigste eeuw nog een plantsoen, is weer uitgegraven. Ook de verdedigingswerken zijn in hun oude staat teruggebracht. De stadswallen, de poorten, de oude

²⁰ Zie over de gang van zaken Boeree 1943: 213-219; Japikse 1915-1970: V (1585-1587), VI (1588-1589), VII (1590-1592).

²¹ De belegering duurde van juni tot begin september. Beschreven in Bor 1679-1684: II, 467-478.

²² Zoals zijn oudere broer Caspar naar de grootvader van vaders kant, Jaspar van Eyck, zal zijn vernoemd. Zie de stamboom in Van den Hul 1982: 223.

²³ Van den Hul 1982: 223.

²⁴ Zie 2.17.

²⁵ Van den Hul 1982: 305. Het wapen was onder meer afgebeeld op Van Eycks grafsteen in de Utrechtse Weeskerk.

²⁶ Vermeld in het testament van Van Eycks moeder Heilwich Bacx, d.d. 4 februari 1623. Heusden, GA, Notarieel Archief, inv.nr. 3995 (5).



Catharijnekerk, de huizen met hun historische gevelstenen – veel herinnert aan de tijd dat Van Eyck hier opgroeide. Zelf heeft hij er echter nooit iets van kunnen zien. Hij werd blind geboren.²⁷

Verder is over Van Eycks jeugd vrijwel niets bekend. Op 8 maart 1604 nomineerde niemand minder dan de stadhouder prins Maurits hem als opvolger in een vicarie die ter collatie stond van de prins.²⁸ Een vicarie was een jaarlijkse rente uit geestelijke goederen. Uiteindelijk ging de vicarie naar een ander persoon. Als stadhouder en veldheer heeft Maurits de vesting Heusden verscheidene keren bezocht, in november 1601 bijvoorbeeld, nadat het leger in barre vrieskou een beleg van 's-Hertogenbosch had moeten opbreken. Terwijl het voetvolk meteen doorreisde naar Woudrichem, bleef Maurits een nachtje in Heusden over.²⁹ Hij gebruikte zijn tijd om er een brief aan de Staten-Generaal te schrijven waarin hij het einde van het beleg meldde.³⁰

Waarom zou Van Eyck prins Maurits om een vicarie hebben verzocht, en waarom zou de stadhouder dit verzoek hebben ingewilligd? De redenen moeten vermoedelijk bij Van Eycks vader worden gezocht. Wat Godenaert in de jaren na zijn vernederende ontslag voor de kost heeft gedaan, is onbekend. Maar in het voorjaar van 1599 diende hij bij de Raad van State een verzoek in of hij commissaris van de monsterring mocht worden.³¹ Het betrof een hoge militaire functie. Godenaert beriep zich op een eerdere toezegging dat hij te zijner tijd het landsbelang weer zou mogen dienen. Hij had nu wel lang genoeg gewacht. Pas in december werd het verzoek doorgestuurd naar de Staten-Generaal, waar men bedenkingen had maar uiteindelijk toch akkoord ging.

In juli 1601 werd Godenaert naar Oostende gestuurd, dat te stellen had met een schier eindeloos beleg zoals geen andere stad van de Republiek het ooit zou kennen. Daar vertoefde hij de volgende jaren, afgezien van reizen naar Den Haag om verslag uit te brengen aan de Staten-Generaal.³² Zelfs als Jacob van Eyck over zijn gezichtsvermogen had beschikt, had hij zijn vader vermoedelijk weinig gezien.

De belegering van Oostende, die in 1604 leidde tot de val van de stad, eiste een zware tol. Naar schatting hebben de schermutselingen honderdduizend levens geëist. Mogelijk heeft ook Godenaert het niet overleefd. De verlangde vicarie zou in dit geval kunnen worden uitgelegd als een vorm van wezenpensioen. Hoe het ook zij, zeker is dat Godenaert van Eyck in 1604 is gestorven. Op 29 december beraadslaagden de Staten-Generaal of het door zijn dood vrijgekomen ambt van monstercommissaris opnieuw moest worden vervuld.³³

Jacob van Eycks levensbeschrijving biedt pas enig houvast als er van arbeidsproductiviteit sprake is. Het vroegste document, een declaratie, dateert van 27 maart 1619.³⁴ Op die dag – Van Eyck liep inmiddels tegen de dertig – treffen we hem aan in het gezelschap van de klokkensteller Adriaen Jansz van Cuyck, klokkenmaker

²⁷ Dit wordt meegedeeld in een protocol van de Utrechtse notaris Verduin, gedateerd 27 februari 1626. Hier is sprake van 'Jonkheer Jacob van Eyck [...] blind geboren, zijn verstand en sprake machtig'. Zie Swillens 1928: 101.

²⁸ Dit blijkt uit een brief die Van Eyck in 1646 naar Constantijn Huygens stuurde. Zie verder 2.13.

²⁹ Duyck 1862-1866: I, 214ff; Van der Kemp 1843: II, 96-97.

³⁰ Van der Kemp 1843: II, 359. De brief dateert van 27 november. Adriaen Valerius noemt in zijn *Nederlandsche gedenck-clanck* een bezoek in 1599. Valerius 1626: 176-177; ed. Meertens e.a.: 173.

³¹ Den Haag, NA, Archief Staten-Generaal, inv.nr. 4894, *Liassen loopende, oktober-december 1599*. Japikse 1915-1970: X (1598-1599), 659-660; XI (1600-1601), 138-139.

³² Zie Fleming 1621: 97-98; Boeree 1943: 360; Japikse 1915-1970: XI (1600-1601), 408-409, 435.

³³ Japikse 1915-1970: XIII (1604-1606), 143.

³⁴ Van den Hul 1982: 302.



AFBEELDING 15 Het oude stadhuis van Heusden.
Ansichtkaart, ca. 1935

Isaac Joris uit Rotterdam (die het Heusdense torenuurwerk onderhield), slotenmaker Corst Segersz, de Heusdense stadsorganist Dirck Jansz de Poorter en een leidekker. De heren consumeerden tijdens hun vergadering elf kannen wijn, goed voor een declaratie van zes gulden twaalf stuivers. Hun bespreking had de vervaardiging van een nieuwe speeltafel voor het klokkenspel in de toren van het stadhuis als onderwerp. Daar bevond zich op circa veertig meter boven de grond het enige carillon dat Heusden rijk was.

Het stadhuis was in 1572 door een stadsbrand verwoest en werd pas in 1588 in neogotische stijl herbouwd. In 1586 had het stadsbestuur reeds een uur- en speelwerk besteld bij Jan Dirksz Coop uit Delft.³⁵ De slagklok en de klokken van het carillon werden gegoten door Thomas Both uit Utrecht. De Heusdense beiaard was dus ongeveer even oud als Van Eyck. In 1590 werden de klokjes in de toren gehangen. Het waren er vermoedelijk zeventien, diatonisch van c' tot c''' (klaviertoon), voorzien van bes-klokken.³⁶ Aan het uurwerk was ook een ruiterspel gekoppeld. Het handspel

³⁵ Van den Hul 1982: 305; Van Oudenhoven 1651: 8.

³⁶ Zoals in de toren van de Grote of Sint-Jacobskerk te Vlissingen, waarvoor Jan Dirksz Coop en Thomas Both omstreeks dezelfde tijd het uurwerk en een carillon van zeventien klokken vervaardigden. In 1880 is het Heusdense spel uitgebreid en zijn acht klokken hergoten. Twee van de oorspronkelijke exemplaren waren toen al verloren gegaan. Toen de firma Petit en Fritsen in 1956 een



werd vanaf februari 1591 bediend door Quintijn Dircxz van Niethuysen, de organist van de Catharinakerk.³⁷ Het versteken van de trommel van het automatisch speelwerk werd per diezelfde maand uitbesteed aan Adriaen Jansz van Cuyck.³⁸ Twee maanden eerder had Nicolaes Bartouts uit Delft beide heren reeds gedemonstreerd hoe het versteken in zijn werk ging.³⁹ Quintijn van Niethuysen was ook nog naar Gorinchem gegaan om de beierman van deze stad op de klokken te zien spelen en hem tevens naar Heusden uit te nodigen voor reparaties aan het carillon.⁴⁰ Veel expertise op dit gebied was dus nog niet aanwezig in het vestingstadje.

Van Niethuysen oefende zijn vak uit tot hij in de zomer van 1611 overleed. Zijn weduwe Cecilia Anthonisdr. wendde zich tot het stadsbestuur met de opmerking dat zij nog het traktement voor een half jaar tegoed had en de vraag of dit wellicht een heel jaar zou mogen zijn.⁴¹ Het verzoek werd ingewilligd, op 11 augustus ontving zij vijftig gulden. Op 14 september van datzelfde jaar werd Anthoni Marcelisz van der Meulen tot opvolger benoemd tegen een salaris van 175 gulden. De helft kwam voor rekening van de stad, de andere helft ten laste van de kerk.⁴² Ook Van der Meulen vervulde het ambt van organist en beiaardier. Hij vertrok op 13 juni 1616 en had zijn ontslag kennelijk tijdig aangekondigd, aangezien Dirck Jansz de Poorter al per 16 juni als opvolger kon worden benoemd.⁴³ Adriaen Jansz van Cuyck was al die jaren de voorslag blijven versteken tegen het honorarium van dertig gulden per jaar, dat in 1591 met hem was afgesproken.

Zo was de situatie toen op die maartse dag van 1619 werd vergaderd. De nieuwe speeltafel kwam er inderdaad. Op 3 juni nam de timmerman Jan Dircxz Verschueren het bestek aan tegen een som van zestien gulden. De speeltafel werd uitgerust 'boven met goede eycken clauwiers tot veertien int getal', en 'onder sullen wesen ses pidaellen om metten voet te spelen'.⁴⁴ Het carillon zal veertien klokken hebben gehad, aangezien de pedalen destijds gewoonlijk 'aangehangen' waren. Van degenen die op 27 maart aanwezig waren geweest, bezat Van Eyck klaarblijkelijk de meeste autoriteit. Toen de speeltafel eenmaal gereed was, verklaarde de smid in een specificatie dat 'Joncker Jacob van Eyck eenen nieuwen stoel omme te beyeren [heeft] doen maecken'.⁴⁵ Hier manifesteert Van Eyck zich voor het eerst, althans gedocumenteerd, als technisch deskundige op het gebied van de beiaard.

De volgende jaren werkte hij verder aan de verbetering van het instrument. Zo kocht hij in 1620 van Alewijn Isserman uit Gorinchem een 'metalen bell ofte clockxken [...] om de toonen van de clocken op het stadshuys mede te vinden of te verhoogen'.⁴⁶ Uit de gebruikte terminologie valt af te lezen dat het geen uitbreiding van het speelwerk betrof, maar een hulpmiddel bij het op stemming brengen van de aanwezige klokken. Voor deze aankoop ontving hij de som van zes gulden. De blinde

nieuw carillon goot, waren er nog zeven klokken van Both over (klaviertoon c-d-e-g-a-bes-b; slagtoon een kleine terts lager). Zeven ervan werden voor het nieuwe instrument gebruikt. Het kleinste klokje is door Petit en Fritsen bewaard. Het bevindt zich thans in het Nationaal Beiaardmuseum te Asten. Zie *Klokken en klokkengieters* 1963: 275.

³⁷ De tekst van zijn beiaardiersonstructie uit 1591 in Van den Hul 1982: 303.

³⁸ Van den Hul 1982: 303-304.

³⁹ Van den Hul 1982: 302.

⁴⁰ Van den Hul 1982: 303.

⁴¹ Heusden, GA, E.212, *Bijlagen gemeenterekeningen 1611*, rekest bij fol. 28.

⁴² Heusden, GA, E.212, *Bijlagen gemeenterekeningen 1612*, kwitantie bij fol. 31.

⁴³ Heusden, GA, E.58, *Gemeenterekeningen 1616*, fol. 31r-v; E.214, 1616 (kwitanties bij fol. 31).

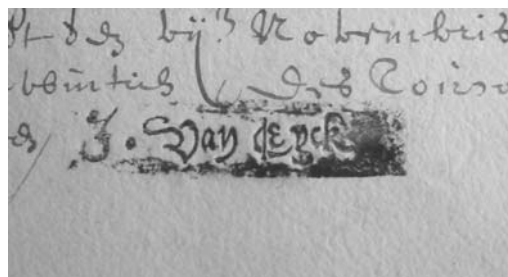
⁴⁴ Van den Hul 1982: 301.

⁴⁵ Van den Hul 1982: 302.

⁴⁶ Van den Hul 1982: 300, 306.

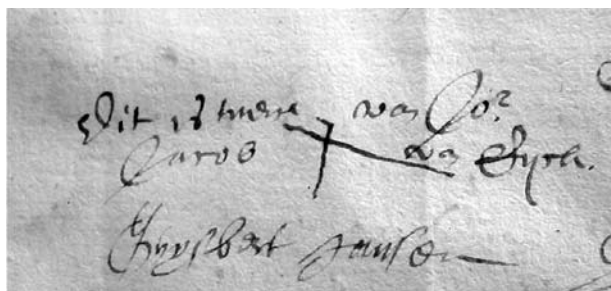


jonker signeerde de kwitantie op een chique manier, met een naamstempeltje. (afb. 16) Zo zou hij het tot zijn dood blijven doen. In 1621 ontving Van Eyck twaalf gulden voor een reis naar Holland, waar hij – zonder succes overigens – op zoek was geweest naar klokken die ter uitbreiding of verbetering van het Heusdense carillon zouden kunnen dienen.⁴⁷ In datzelfde jaar kwam een einde aan het Twaalfjarig Bestand, dat het vestingstadje een onwerkelijke rust moet hebben bezorgd. Vanaf dat moment nam de oorlogsdreiging weer toe.



AFBEELDING 16 Naamstempel van Jacob van Eyck, onder een kwitantie (1620). Heusden, Streekarchief, inv.nr. E216

De Poorter overleed kort na de zomer van het jaar 1621.⁴⁸ Sinds 1620 had hij tevens de functie van klokkensteller waargenomen, nadat Adriaen Jansz van Cuyck was overleden. Nu zat Heusden dus in één keer zonder organist/beiaardier en zonder klokkensteller. Voor Van Eyck kwam de weg vrij naar een echte aanstelling. Vanaf 1 januari 1622 mocht hij de voorslag van het automatische speelwerk versteken. Voor zes maanden traktement ontving hij vijftien gulden. Sinds 1591 waren de tarieven dus nooit verhoogd. Het betrof slechts een benoeming ‘bij surrogatie’, een vervanging van tijdelijke aard. Zonder twijfel hoopte men dat de nieuwe organist/beiaardier ook de kunst van het versteken zou beheersen. Uit kwitanties blijkt dat het versteken maandelijks gebeurde.⁴⁹ Zolang de benoeming van een nieuwe organist/beiaardier op zich liet wachten, mocht Van Eyck klaarblijkelijk ook hand- en voetmatig op de beiaard spelen, getuige een



AFBEELDING 17 Handtekening van Jacob van Eyck (1621) onder een notariële akte. Wijk bij Duurstede, Streekarchief

kwitantie van de timmerman na het verrichten van de volgende aanpassing: ‘Den solder daer den stoel op staet daer Joncker Jacop op speelt sommyge nieu plancken op gemaectt, een nieu leer daer Joncker mede bij die draey klimpt, die schabbel [bank] daer hij op sidt ende speelt gecort.’⁵⁰ Het is een intrigerende tekst. Waarom moest de timmerman een nieuwe trede maken en de bank verlagen? Het lijkt erop te duiden dat Van Eyck uitzonderlijk klein van

postuur is geweest. Ongeveer twintig jaar later zou de dichter Opperveldt hem systematisch ‘Eyckje’ noemen, zoals we eerder zagen.

⁴⁷ Van den Hul 1982: 300.

⁴⁸ Heusden, GA, E.216, *Bijlagen gemeenterekningen 1621*. Het traktement voor de periode 16 juni – 16 september inde hij nog zelf, maar het versteekgeld voor de periode tot en met 1 september werd in ontvangst genomen door Cornelis van Benschop.

⁴⁹ Zie bijvoorbeeld Heusden, GA, E.217, *Bijlagen gemeenterekningen 1623*, kwitantie d.d. 30 juni.

⁵⁰ Van den Hul 1982: 300.



Vanaf 1621 genoot Van Eyck ook andere inkomsten. Eindelijk lukte het hem op te volgen in een vicarie te Wijk bij Duurstede die ter collatie stond van prins Maurits.⁵¹ Op 16 september machtigde hij de rentmeester en de secretaris van het kapittel in het stadje. Van Eyck had bij dit bezoek klaarblijkelijk zijn naamstempeltje niet bij zich en ondertekende de akte daarom met een kruisteken.⁵² (afb. 17) ‘Dit is tmerc van Jo.^r Jacob van Eyck’, schreef de notaris eromheen. Het is vermoedelijk de enige handtekening van de blinde jonker. Later dat jaar wees hij zijn broer Caspar aan als gemachtigde.⁵³ De vicarie, die verbonden was aan de Sint-Janskerk van Wijk bij Duurstede, bracht jaarlijks netto 110 gulden op.

Een benoeming tot beiaardier kreeg Van Eyck niet. François Coenraedtsz Stroombergen was degene die in april 1622 als organist én beiaardier van Heusden werd aangesteld.⁵⁴ Het was de gangbare combinatie. Stroombergen moest op zondagen en marktdagen spelen, wat van oudsher de traditie was. Op dinsdag werd in Heusden de wekelijkse marktdag gehouden.⁵⁵

Van Eyck bleef ook de volgende jaren verantwoordelijk voor het versteken van de voorslag, aangezien Stroombergen niet over deze vaardigheid beschikte. Toen Van Eyck enkele jaren later uit Heusden vertrok, kreeg Jan van Amerongen naast zijn gewone honorarium voor het opwinden van de uurwerken een extra betaling van veertien gulden ‘tot een gratuiteijt dat hij den voors. Organist geïnformeert heeft opt steken ende stellen vanden voorslach die daarvan geen kennisse en hadde.’⁵⁶

Met de benoeming van Stroombergen lijkt Van Eyck geen enkel probleem te hebben gehad. Toen de schepenen van ’s-Hertogenbosch de blinde meester in 1640 om advies vroegen inzake de benoeming van een organist, beval hij Stroombergen aan als de beste en bekwaamste, ‘niet alleen int speelen op de organo, maer mede op de klokken.’⁵⁷

Van Eyck bleef dus betrokken bij de Heusdense beiaard, en bij de verbetering ervan. In de nazomer van 1623 werd de geschutsgieter Aernout Pietersz Gossa besteld om op advies van Van Eyck twee speelklokken en de slagklok in hun klank en resonantie te verbeteren.⁵⁸ Teneinde dit te bereiken kapte Gossa metaal weg uit de kruin van de klok, een klus die hij uitvoerde ‘tot pereykel van sijn leven’. Hier zien we Van Eyck in volle gang als campanoloog, bekend met de relatie tussen de vorm van een klok en haar klank.

Het is een volstrekt raadsel hoe hij in het kleine Heusden deze kennis heeft kunnen ontwikkelen. Er zullen toch de nodige experimenten aan te pas moeten zijn gekomen. Metaal dat eenmaal uit een klok is verwijderd, is voorgoed verdwenen. Dat het stadsbestuur hem tot gewaagde experimenten in de gelegenheid heeft gesteld, lijkt niet waarschijnlijk. Of was het werk dat Thomas Both had geleverd zo matig, dat elke verandering bijna per definitie een verbetering inhield?

⁵¹ Op 21 juli 1620 had zich voor Van Eyck een tweede mogelijkheid voorgedaan een vicarie te ontvangen, maar ook deze was aan hem voorbijgegaan.

⁵² Wijk bij Duurstede, GA, Notarieel archief, inv.nr. 2941, fol. 21r-v.

⁵³ Heusden, GA, Notarieel Archief, inv.nr. 3994.

⁵⁴ Hij ontving dat jaar 65 gulden 12 stuivers, driekwart van het normale jaarsalaris. Heusden, GA, E.62, *Gemeenterekeningen 1622*, fol. 13v.

⁵⁵ Van Oudenhoven 1651: 16.

⁵⁶ Heusden, GA, E.65, *Gemeenterekeningen 1626*, fol. 23v.

⁵⁷ Van den Hul 1982: 299. Het is niet ondenkbaar dat Stroombergen beiaardles van Jacob van Eyck heeft gehad.

⁵⁸ Van den Hul 1982: 307.



Met de technische aspecten van het Heusdense carillon is hij zich in een relatief laat stadium gaan bezighouden. Toen Anthoni Marcelisz van der Meulen in 1611 tot opvolger van Van Niethuysen werd benoemd, kon deze het beiaardiersvak enige tijd niet uitoefenen aangezien het carillon zich in een bedroevende staat bevond.⁵⁹ Van Eyck was toen ongeveer 21 jaar oud. Het lijkt erop dat hij een laatbloeier is geweest. Voor blinden waren de kansen deel te nemen aan het arbeidsproces beperkt. Het vak van musicus was een voor de hand liggende optie, mits het talent aanwezig was.⁶⁰ In het kleine Heusden zullen genoeg mogelijkheden hebben bestaan om Van Eycks muzikale gaven tot wasdom te laten komen. Zo beschikte het stadje in die tijd al over een collegium musicum. Dit Sint-Caeciliagilde werd geleid door Franco Adolphi, de rector van de Latijnse school.⁶¹

In het carillonspel zal Van Eyck onderwezen zijn door Quintijn Dircxz van Niethuysen, Anthoni Marcelisz van der Meulen of Dirck Jansz de Poorter, afhankelijk van het moment waarop hij ermee is begonnen. De specialistische kunst van het versteken zal hij hebben geleerd van Adriaen Jansz van Cuijck.⁶² De blokfluit is minder specifiek. Het is aannemelijk dat menige soldaat het handzame instrument heeft bespeeld.⁶³ Blazers waren er genoeg. In het Staatse leger beschikte elke compagnie voetvolk over een pijper en twee trommelslagers, bij de ruitery bezat een compagnie van honderd paarden vijf trompetters.⁶⁴ De torenwachter van Heusden blies op de schalmei.⁶⁵ Het stadje had ook speellieden binnen zijn muren. Ter gelegenheid van nieuwjaar kregen zij traditiegetrouw een gratificatie. Zij kwamen uit Engeland, zo vermeldt een specificatie voor het jaar 1610.⁶⁶ Een van hen heette Robbert.⁶⁷

Het blijft merkwaardig dat de musicus Jacob van Eyck, die een grote carrière tegemoet zou gaan, zo lang uit de Heusdense boeken heeft kunnen wegblijven. Hoe het ook zij, uiteindelijk zal hij zelf tot het inzicht zijn gekomen dat één bescheiden stadscarillon onvoldoende voor hem kon betekenen, wilde hij zijn inmiddels bewezen capaciteiten optimaal benutten. Ook zal hij steeds duidelijker de noodzaak zijn gaan voelen op eigen benen te leren staan. De blinde jonker woonde nog bij zijn moeder

⁵⁹ Heusden, GA, E.212, *Bijlagen der gemeenterekeningen 1612*, kwitantie bij fol. 31. ‘Dat Anthonis Marcelissz van der Muelen, organist deser stede, bekenden ontvangen te hebben [...]den somme van drie ende viertich karolusgulden vijftien stuivers voer het beyeren van de speelwerck op den stadhuysse, daerop hij aengenomen is, sulx hij nochtans desen tijt gedurende, mitz dat ’tselve werck jegenwoordich daertoe onbequaem is, ende midlertijt gerepareert is geworden, nyet en heeft kunnen doen [...]’

⁶⁰ Zie ook 6.1.

⁶¹ Duker 1897-1914: I, 108. Heusden, GA, E.211, *Bijlagen der gemeenterekeningen 1609* (bij fol. 35).

⁶² In het aan Van Eyck gewijde lemma in de MGG spreekt Rudolf Rasch het vermoeden uit dat Dirck Jansz de Poorter zijn leraar was, maar dit is onwaarschijnlijk. De Poorter trad pas in 1616 in dienst. Van Eyck was toen al ongeveer 26 jaar oud. Rasch 2001.

⁶³ Toen in de eerste jaren van de zeventiende eeuw de stad Oostende werd belegerd, bevond zich in het Staatse leger een soldaat die Berent Janssen Fluylt heette. Mogelijk refereerde de achternaam aan het instrument dat hij speelde. Fleming 1621: 518. De handzaamheid zou in 1699 worden benadrukt door Claas Douwes: ‘De Fluiten sijn seer gemeene en gereede *Musijk instrumenten*, diemen by sig draagen kan, om daar op te speelen soo dikwils als men wil, het sy binnens of buytens huis.’ Douwes 1699: 110.

⁶⁴ Ten Raa 1911-1964: II, 330, 332.

⁶⁵ Heusden, GA, E.211, *Bijlagen der gemeenterekeningen 1609*, Rekest van torenwachter Julius Swaen bij fol. 35.

⁶⁶ Heusden, GA, E.52, *Gemeenterekeningen 1610*, fol. 26r; E.211 (bijlage bij fol. 25v). Ze worden als ‘d’engelsche speeluiden’ vermeld.

⁶⁷ Heusden, GA, C.10, *Cohieren van het haardstedegeld, 1600*, fol. 11r; *1604*, fol. 11r.



thuis. Op 17 februari 1623 maakte zij, ziek te bed liggend, haar testament op.⁶⁸ Heilwich was in 1576 getrouwd en moet dus al op respectabele leeftijd zijn geweest. Of zij haar ziekte heeft overleefd, vertelt het verhaal niet.⁶⁹ Mocht zij hersteld zijn, dan heeft een volgende dreiging al in het verschieft gelegen: de pest, die in 1624 en 1625 zwaar huishield in het stadje. Weken achtereen stierven tussen de twintig en dertig personen, ‘ende bleven seer weynige huysen in de stadt Heusden van die sterfte vry.’⁷⁰

Jacob van Eyck, het dertigste levensjaar ruim gepasseerd, sloeg omstreeks deze tijd zijn vleugels uit. Veertig kilometer noordelijk lag Utrecht. Daar zou hij een nieuwe bestemming vinden.

2.3. Utrecht: het begin

In 1623 reisde Van Eyck voor het eerst naar Utrecht, voorzover gedocumenteerd. Het carillon van de Domtoren vormde de aanleiding. Dit instrument was in 1617 door Hendrik Aeltz van Meurs gegoten en bestond uit slechts twaalf klokken.⁷¹ Van Eyck verving onder meer de draadverbindingen tussen de speeltrommel en de klokken.⁷² De expert uit Heusden drong tevens aan op een verbetering van het handspel. In 1624 kwam hij voor de periode van drie maanden naar Utrecht om een nieuwe speeltafel te installeren die in Heusden was vervaardigd door de timmerman Jan Dirxsz Verschuere, dezelfde die zes jaar eerder het Heusdense carillon van een nieuw exemplaar had voorzien. Van Eyck had op 12 mei, daags voor zijn vertrek, de twintig gulden al met hem afgerekend.⁷³ Twee dagen eerder betaalde hij de slotenmaker Thonis Anthonisz 34 gulden voor het ijzerwerk, en op 11 mei kreeg Johan van Amerongen drie gulden voor het fabriceren van loden tafeltjes. Ook maakte Van Amerongen een korf waarin de speeltafel veilig per schip naar Utrecht vervoerd kon worden. Van Eyck moest dus een aanzienlijk bedrag voorschieten.

Op 5 mei [oude stijl; in Heusden was het 15 mei] arriveerde Van Eyck in de stad en pas op 27 augustus zou hij weer vertrekken.⁷⁴ Voor de levering van de speeltafel en onkosten ontving hij van het Domkapittel 114 gulden 18 stuivers. Een rekensom leert dat voor de blinde musicus een respectabel honorarium is overgebleven.

⁶⁸ Heusden, GA, Notarieel Archief, inv.nr. 3995 (5). Dat Van Eyck nog bij zijn moeder woonde, blijkt uit de vermelding dat hij na haar dood zou mogen rekenen op het ‘ledecant daerop hy slaept’.

⁶⁹ De Heusdense begraafboeken gaan zover niet terug. Op 17 mei 1631 wees Van Eyck zijn broer Caspar aan om als volmacht te handelen bij de ‘schiftinge, scheidingen ende deylinge van alle goederen.’ Dit was echter niet het gevolg van het overlijden van hun moeder, maar van één van hun tantes van vaders zijde: Ida of Heilwich van Eyck, zussen van Godenaert. Jacob erfde uit hun nalatenschap landgoederen in Brabant, zoals blijkt uit zijn eigen testament (zie 2.17). Op 1 juli 1631 machtigde hij zijn broer Caspar voor het uitvoeren van een reparatie aan het huis Moddevelt, dat tot de geërfde goederen behoorde.

⁷⁰ Van Oudenhoven 1651: 50.

⁷¹ Van den Hul 1982: 119.

⁷² Utrecht, HUA, Kapittel ten Dom, inv.nr. 704 (1622), *Specificatie van Jan Reael*. Zie Van den Hul 1982: 116.

⁷³ Utrecht, HUA, Kapittel ten Dom, inv.nr. 704, *Acquitten 1623/1624*.

⁷⁴ Utrecht volhardde nog lang in het gebruik van de oude Juliaanse kalender (vandaar de benaming ‘oude stijl’). Het was er tien dagen vroeger dan in de meeste andere steden van de Republiek, die de nieuwe Gregoriaanse kalender hadden aangenomen. Deze was in 1582 ingesteld door paus Gregorius XIII, die een correctie op de Juliaanse kalender aanbracht door 4 oktober van dat jaar te laten volgen door 15 oktober.



Het mooie weer zal de werkzaamheden een handje hebben beholpen, de zomer begon dat jaar al vroeg in mei.⁷⁵ De Haagse schoolmeester David Beck had op de 24e het gevoel alsof de hondsdagen al waren begonnen, zo warm was het.⁷⁶ Ook de volgende maanden waren mooi, redelijk droog met veel warme dagen.

Voor Herman van Riemsdijck, die op 19 mei 1623 Dombeiaardier was geworden, zal het werk aan het carillon betekend hebben dat hij tijdelijk zijn ambt niet kon uitoefenen. Hij was ook beiaardier van het stadhuis, en bovendien schoolmeester en voorzanger in de Buurkerk.⁷⁷ Op 28 juni 1624 stelde het Domkapittel nog een nieuwe instructie voor hem op. Maar geleidelijk moeten de kapittelheren zo onder de indruk zijn geraakt van Jacob van Eycks kwaliteiten, dat zij van zijn permanente aanwezigheid zijn gaan dromen.

Op 20 augustus werd een commissie in het leven geroepen die met de vroedschap moest overleggen 'om een goed ordre te beramen opt spelen ende beyeren op de clocken deses toorns [de Domtoren] ende des stadts [stadhuis] ende op de onderhouinge vandien goede ordre ende gevoegelijke middelen te vinden.'⁷⁸ Van Riemsdijck bespeelde beide carillons, het ging dus vooral om het technisch onderhoud. Hiervoor was extra geld nodig. De conclusie moet wel luiden dat de heren dachten aan Van Eyck, die op het punt stond naar Heusden te vertrekken.

In december van dat jaar keerde Van Eyck terug naar de Domstad, vermoedelijk om de klepelbevestiging van de zwaarste luidklokken (met name de Mariaklok) zodanig te wijzigen dat het luiden lichter zou gaan. Van Eyck bereikte dit door verzwaring van de klepelbol, wat tevens een warmere klank tot resultaat had.⁷⁹ Dit advies had hij reeds eerder gegeven. Op 23 december besloten de kapittelheren met de vroedschap te gaan praten 'nopende het jaerlicx onderhoud van Jo. van Eyck, van meininge zijnde sich int stellen van de clocken te laten gebruycken.'⁸⁰ Enkele dagen later konden de heren Zijll en Van Weede in de vroedschap verklaren met Van Eyck gesproken te hebben.⁸¹ Hij had hun verteld dat het speelwerk op het stadhuis in slechte staat verkeerde, dat de klokken van de parochiekerken in hun resonantie verbeterd konden worden en dat de klokken van de Catharijnekkerk ook niet best waren. Tevens verklaarde Van Eyck zich wel in de stad te willen vestigen, 'als hij maer hadde vier hondert gulden sjaers, daer op hij als een blind man, die hulp moet hebben, soberlick enough sich soude moeten gedoen.'⁸² Over de privé-inkomsten uit de Wijkse vicarie hield hij waarschijnlijk wijselijk zijn mond.

Aangezien het Domkapittel al tweehonderd gulden had toegezegd, opperden de kapittelheren de suggestie dat de vroedschap en de vier andere kapittels wellicht elk vijftig gulden voor hun rekening zouden kunnen nemen. Daartoe moest eerst met de betrokken partijen worden overlegd. Vierhonderd gulden per jaar voor iemand die in Heusden dertig gulden had verdiend voor het versteken van de voorslag: het geeft wel aan in welke mate Van Eyck zich van zijn capaciteiten en de bijbehorende marktwaarde bewust is geweest.

De onderhandelingen met de kapittelheren wilden niet erg vlotten. Het was altijd hetzelfde liedje: de kapittels zaten op hun geld en wilden zo min mogelijk betalen

⁷⁵ Buisman 2000: 362-365.

⁷⁶ Beck 1993: 101.

⁷⁷ Van den Hul 1982: 144, 221.

⁷⁸ Van den Hul 1968: 14.

⁷⁹ Van den Hul 1982: 67.

⁸⁰ Utrecht, HUA, Kapittel ten Dom, inv.nr. 1²⁸, fol. 42r. Van den Hul 1968: 47.

⁸¹ Tekst in Swillens 1928: 103-104; Van Baak Griffioen 1988: 445.

⁸² Swillens 1928: 103-104.



voor zaken die het algemeen stadsbelang betroffen. Binnen een week besloot de vroedschap daarom Van Eyck ‘aen de hant te houden ende van stadts wegen toe te zeggen hondert gulden’, waarmee hij dus een jaarwedde van driehonderd gulden kreeg aangeboden.⁸³ Van Eyck hield echter voet bij stuk, zodat nog een keer met de kapittelheren moest worden gesproken. De heren van het Domkapittel zaten intussen niet stil en ondernamen een poging hem op 24 januari te laten opvolgen in een vicarie, een voorstel dat een week later kon worden bekrachtigd.⁸⁴

Op 7 maart 1625 ten slotte werd Van Eycks salaris vastgesteld op 350 gulden – 100 gulden van stadswegen en 250 gulden namens het Domkapittel. Dit was inclusief de genoemde vicarie, toegekend door de thesaurier van het Domkapittel. Met deze voorwaarden ging Van Eyck akkoord. Van de overige kapittels is geen sprake meer. Van Eyck trad dan ook in dienst van het Domkapittel om de ‘clocken op den toorn ten Dom als vant uurwerck aldaer in goede ordre te doen onderhouden.’⁸⁵ De vroedschap bekrachtigde zijn aanstelling pas op 28 juli.⁸⁶ De taakomschrijving zou niet meer zijn dan een begin. Meer dan dertig jaar drukte Jacob van Eyck zijn persoonlijke stempel op alles wat in Utrecht met luidklokken, uurwerken en beiaards te maken had. Zijn activiteiten breidden zich als een olievlek over de stad uit.

Voor de familie zal het een zorg minder zijn geweest dat de musicus een goede betrekking kreeg en op zichzelf ging wonen. Als Heilwich Bacx inderdaad in 1623 of kort erna is overleden, dan ligt het voor de hand dat Anna degene is geweest die haar blinde broer de laatste periode in Heusden heeft verzorgd. Anna bleef ongehuwd, net als Jacob.⁸⁷ Ook de oudste uit het gezin, Caspar, woonde nog in het stadje. Hij was op 24 april 1622 in de Grote Kerk van Den Haag getrouwd met Susanna de Rechtere.⁸⁸ Caspar werd in 1625 kastelein-drossaard van Heusden, waarmee hij in de kleine leefgemeenschap een van de invloedrijkste posities bekleedde. Samen met drie burgemeesters en zeven schepenen vormde de drossaard, die door de stadhouder werd benoemd, het eerste lid van wat de ‘brede regering’ werd genoemd. Oorspronkelijk was de functionaris belast met de criminele rechtspraak en de schout met de civiele, maar in Heusden waren die twee ambten al geruime tijd in één persoon verenigd. De drossaard resideerde vanouds op het kasteel, Heusdens trots, vandaar de toevoeging ‘kastelein’. De in 1584 benoemde Nicolaes Blanckaert was de eerste die het kasteel geheel ter beschikking stelde van de militia en met financiële compensatie zelf buiten het kasteel ging wonen. Dit leidde tot een discussie onder ‘eenige onverstandighen’ of de functionaris nog wel kastelein mocht heten.⁸⁹ De Staten van Holland en Westfriesland maakten aan die discussie een einde door Caspar van Eyck officieel tot kastelein-drossaard te benoemen, zonder dat hij slotvoogd was.

⁸³ *Bouwstenen* 1965-1981: I, 245; Swillens 1928: 104.

⁸⁴ Utrecht, HUA, Kapittel den Dom, inv.nr. 1²⁸, fol. 45v-46r en 47v-48r.

⁸⁵ Van den Hul 1968: 48.

⁸⁶ Van den Hul 1982: 144 (noot 1020).

⁸⁷ Ongevoelig voor het vrouwelijk schoon schijnt hij niet te zijn geweest, volgens een contemporaine anekdote die is opgetekend door Aernout van Overbeke: ‘Joncker Jacob van Eijck, die blind was, soende bij provisie de meyden eerst en dan vroeg hij ’s anderendaegs aen sijn maet of sij moy waren.’ Van Overbeke 1991: 153 (nr. 865).

⁸⁸ Unger 1883: 272; Van Sasse van Ysselt 1918: 41; Van den Hul 1982: 222.

⁸⁹ Van Oudenhoven 1651: 36.



AFBEELDING 18 Pieter Saenredam, *De Domtoren te Utrecht*, gezien vanaf de Oudegracht, met het stadhuis (links), 15 oktober (nieuwe stijl) 1636.
Utrecht, Het Utrechts Archief

2.4. ‘Een paradijs vol weelde’

Utrecht kan men al van verre zien liggen, dankzij de trotse Domtoren die met zijn 112 meter de hoogste kerktoren van Nederland is. Wat sinds de bebouwing van het buitengebied de binnenstad is gaan heten, was destijds de gehele stad: het gebied



binnen de singels die, afgezien van enkele dempingen, niet van hun plaats zijn geweken. Ook de grachten slingeren zich nog door de stad zoals zij in Van Eycks tijd deden. Op die 131 hectare binnen de singels woonden aan het begin van de zeventiende eeuw ongeveer 25 duizend zielen.⁹⁰ Dit inwonertal zou tot aan de negentiende eeuw nauwelijks toenemen, wat opmerkelijk is gezien de explosieve groei die verschillende andere steden van de Republiek doormaakten als gevolg van migratie en de economische bloei in de Gouden Eeuw. Ter vergelijking: Amsterdam zag zijn bevolking toenemen van dertigduizend in 1590 naar circa negentigduizend in 1620 naar circa honderdveertigduizend in 1640, om rond 1680 een stabiel niveau van ongeveer tweehonderdduizend ingezetenen te bereiken.⁹¹

Utrecht, eeuwenlang de grootste stad van de noordelijke Nederlanden, kon verhoudingsgewijs weinig profiteren van de voorspoed die de Hollandse handelssteden zo royaal ten deel viel.⁹² De Domstad had geen haven zoals Amsterdam en speelde daardoor in de wereldhandel ook geen rol van betekenis. De industrie was beperkt, de economie vooral lokaal gericht. Zij dreef op de behoeften van de stad en het omringende platteland, en vooral op de koopkracht van de adel en overige goed gesitueerden. De samenleving werd gedomineerd door een rijke elite die liever op geld en goederen ging zitten en rente ontving dan dat zij investeerde in economische ontwikkelingen. Die behoudende instelling maakte de stad tot een buitenbeentje in de Republiek. Het lijkt veelzeggend dat Utrecht lang volhardde in de toepassing van de oude Juliaanse kalender. Het was er tien dagen vroeger dan in de steden van Holland. De stad liep letterlijk en figuurlijk achter.

Er werd in die tijd wel beweerd dat Amsterdam door mensenhanden was gemaakt en Utrecht door God zelf. De Domstad had een voorname uitstraling, Joost van den Vondel omschreef Utrecht als 'een paradijs vol weelde'.⁹³

Toch betekende die ogenschijnlijk riante situatie niet dat Utrecht een vredig oord was. Jacob van Eyck arriveerde in een stad met een roerige geschiedenis. De tegengestelde belangen van de behoudende elite en de op economische expansie gerichte gildes leverden herhaaldelijk conflictstof op. Complexe tegenstellingen van godsdienstige aard waren hiermee verweven. Hoewel Utrecht zich officieel al lang en breed tot de Reformatie had bekeerd, werd de stad in Van Eycks tijd door minstens zo veel katholieken als protestanten bewoond.⁹⁴ In de oude bisschopsstad was het katholicisme te hecht verankerd om zich te laten uitbannen. Officieel was deze religie verboden, maar officieus werd zij gedoogd. De katholieken hadden hun schuilkerken zonder dat daar al te geheimzinnig over werd gedaan. Die situatie kon bestaan bij de gratie van het feit dat de verschillende groeperingen en facties niet zonder elkaar konden. De inwoners beseften hoe zij in economische en maatschappelijke zin op elkaar waren aangewezen.

Het protestantse volksdeel van de Republiek raakte in de eerste twee decennia van de zeventiende ernstig verscheurd door de twisten tussen remonstranten en contraremonstranten. Het conflict had de potentie om de Republiek in een burgeroorlog te storten. In Utrecht had het remonstrantse geloof vooral aanhang in de regentenklasse, terwijl het fanatieke contraremonstrantse gedachtegoed eerder postvatte in het gildenwezen. Aanvankelijk hadden de remonstranten het voor het

⁹⁰ De Vries 1997: 51; Van Baak Griffioen 1988: 9 (voetnoot 10).

⁹¹ Zie Burke 1974: 23-24.

⁹² Omtrent de economische situatie, zie De Vries 1997.

⁹³ Vondel 1986: 937-938 ('Op d'afbeelding van Utrecht, getekend door Herman Zachtleven').

⁹⁴ Zie Kaplan 1997.



zeggen, onder leiding van de predikant Johannes Wtenbogaert. Die invloed ging zo ver dat zelfs katholieken tot de vroedschap werden toegelaten. In 1618 maakte de contraremonstrantse stadhouder prins Maurits met een coup een einde aan deze situatie. Hij zette de vroedschap af en verminderde de macht van de adel: de oude vroedschapsleden werden vervangen door prinsgezinde vertegenwoordigers van de gilden, onder wie de schilder Paulus Moreelse. Voor de stad betekende het een complete omwenteling, die zich in alle maatschappelijke en economische geledingen deed voelen. In het Sint-Lucasgilde bijvoorbeeld, waarin de kunstschilders waren georganiseerd, verving Moreelse zijn katholieke collega Abraham Bloemaert als deken. Remonstrantse predikanten werden ontslagen. Voor de eerstvolgende decennia waren de kaarten geschud. Om kerk en stadspolitiek een gelijke tred te laten houden, waren verschillende ouderlingen en diakenen tevens lid van de vroedschap. Zo was de situatie toen Jacob van Eyck zich in 1625 in de Domstad vestigde.

Het lijkt op het eerste gezicht misschien vreemd dat hij werd benoemd door een kapittel, wat als vergadering van kanunniken van oorsprong een katholiek instituut was. Dit behoeft enige toelichting. De stad telde van oudsher vijf kapittels: die van de Dom, Sint-Jan, Sint-Marie, Sint-Pieter en Sint-Salvator (Oudmunster). Hun kerken en bijbehorende torens waren letterlijk gezichtsbepalend voor de stad. In een stad die zich eeuwenlang de zetel mocht noemen van het enige aartsbisdom in de noordelijke Nederlanden, speelde de rooms-katholieke geestelijkheid vanzelfsprekend een belangrijke politieke rol. In de Staten van Utrecht vervulde zij de eerste staat. De kapittels waren vermogend en hadden daardoor behalve economische ook politieke macht.

In Utrecht was eenderde van het stadsgebied kerkelijk bezit. Met het aanbreken van de Reformatie moest voor deze situatie een oplossing worden gezocht. Anders dan de strengste calvinisten eisten, werden de kapittels niet ontbonden maar gesecculariseerd. Omgevormd tot een soort beleggingsmaatschappijen behielden zij aanzienlijke invloed. De kanunniken mochten aanblijven maar moesten zich van geestelijke taken onthouden en bovendien verspreid gaan wonen. Zo gauw een plaats vrij viel, vulde een aristocraat of patriciër van protestantsen huize deze op. Dit wonderlijke samengaan van religies bleef bij buitenlandse bezoekers niet onopgemerkt. De Franse rechtsgeleerde Claude Joly, zelf kanunnik van de Notre Dame in Parijs, bezocht Utrecht in 1646. Over de Janskerk schreef hij:

l'Eglise de S. Iean qui est Canoniale n'est pas si grande, mais elle est située dans une fort belle place bien plantée d'arbres, qui est le cloistre des Chanoines, lesquels quoyque Calvinistes tiennent encore leurs prebendes, & leurs maisons. Il y en a mesme quelques uns de Catholiques; un desquels nous fit voir leur chappelle, où il y a un tableau de S. Jean Baptiste, dont il dit qu'ils avoient refusé une grande somme d'argent. Il nous montra aussi une fort belle Bibliotheque appartenante au Chapitre, laquelle est dans le Choeur de l'Eglise. Il n'est resté en tout qu'un autel en un coin de la nef.⁹⁵

⁹⁵ Joly 1672: 147-148.



2.5. ‘Persoonen van de conste’

Utrecht moet ook op Van Eyck de indruk hebben gemaakt van een ‘paradijs vol weelde’, althans wat de aanwezige luidklokken en carillons betreft. Als oude bisschopsstad was Utrecht goed bedeed met kerken, kloosters en conventen, en dus ook met klokken. Het is derhalve begrijpelijk dat de stad iemand als Jacob van Eyck goed kon gebruiken, te meer omdat veel van de oude katholieke instituten nieuwe bestemmingen kregen. Een dergelijke benoeming kende zijn weerga niet in de Republiek. Het bespelen van de klokken was immers gewoonlijk toegevoegd aan de verplichtingen van de organist. In Utrecht stond het ambt van klokkenist nog in de kinderschoenen. Van Eycks voorganger op de Domtoren, Herman van Riemsdijk, was in het dagelijks leven schoolmeester. Met andere woorden, het ambt van beiaardier was een nevenberoep bij uitstek. Van Eyck maakte er als eerste zijn hoofdberoep van, met een belangrijke toegevoegde waarde: hij combineerde de spelkunst met een ongeëvenaarde technische deskundigheid op klokkengebied. Dit zal bij zijn benoeming een wezenlijke rol hebben gespeeld.

Carillons waren een teken van welstand, ze verleenden status aan een stad. In Utrecht waren de klokken bovendien een uithangbord voor de eigen metaalnijverheid, een van de belangrijkste industriële activiteiten die de stad rijk was. Wie in tijden van oorlogsdreiging kanonnen maakte, kon zich in rustiger tijden bezighouden met het gieten van klokken.

Ten slotte kan Van Eycks aanstelling worden gezien vanuit een artistiek klimaat dat bijzonder gunstig moet zijn geweest. De beeldende kunst genoot in Utrecht een hoog aanzien. Van Eycks komst naar Utrecht viel samen met het moment waarop de Utrechtse schildersschool, met Abraham Bloemaert als ‘stamvader’, aan haar grootste bloei begon.⁹⁶ De stad ontwikkelde zich tot hét schilderscentrum van de Republiek. In 1620 keerde Gerard van Honthorst terug uit Italië, in 1621 Dick van Baburen, in 1625 Jan van Bijlert. Zij lieten zich daar beïnvloeden door de emotionele, realistische stijl van Caravaggio met zijn geroemde *chiaroscuro*-effecten. De internationale faam van deze Utrechtse ‘caravaggisten’ straalde vanzelfsprekend ook af op de stad, nog afgezien van het feit dat het schilderen een niet geringe economische betekenis had.

Met Van Eyck haalde Utrecht een musicus in huis met wie de stad kon pronken, weliswaar niet of nauwelijks op internationale schaal maar toch zeker op landelijke. Het lijkt er sterk op dat zijn aanstelling onderdeel is geweest van een helder omljnd plan de stadsmuziek in korte tijd naar een hoger plan te tillen. In het jaar voorafgaand aan zijn benoeming wierf de vroedschap al ‘persoonen van de conste’ om als ‘hoorders ende oordeelaers’ aanwezig te zijn bij audits voor het stadstromperschap.⁹⁷ Deze stadstrompers, speellieden in dienst van de stedelijke overheid, vormden een efficiënt georganiseerde en goed betaalde compagnie van vijf of zes leden onder aanvoering van een president. De proefspelen waren een serieuze aangelegenheid. In 1630 bijvoorbeeld werd Joannes Cuperus goedgekeurd als zanger, maar onvoldoende geïnteresseerd verklaard op de ‘sackebout’. Daarom werd hij slechts ‘bij provisie’ aangesteld.⁹⁸

Er was de Utrechtse overheden zoveel gelegen aan een professionele stadsmuziek, dat in 1626, een jaar na Van Eycks benoeming, zelfs de bereidheid bestond vijfhonderd gulden per jaar uit te geven voor de nieuwe Domorganist Alewijn de Vois uit Leiden,

⁹⁶ Zie Spicer & Orr 1997.

⁹⁷ Resolutie van 4 oktober 1624. Van Riemsdijk 1881: 1.

⁹⁸ Van Riemsdijk 1881: 2.



een zoon van de blinde Haagse organist Pieter de Vois.⁹⁹ Hij was met een aanbevelingsbrief van Constantijn Huygens naar Utrecht gekomen. Tijdens de auditie speelde hij drie of vier uur lang voor een commissie waarin onder meer de burgemeesters, stadstrompers ‘ende veel andere in deze conste ervaren mannen’ zaten. Het is aannemelijk dat ook Van Eyck deel heeft uitgemaakt van deze jury. De vroedschap telde gewoonlijk slechts zestig gulden per jaar neer voor een organist, maar bleek nu bereid tweehonderd gulden op tafel te leggen. En het Domkapittel betaalde niet de gebruikelijke tweehonderd gulden maar deed er honderd gulden bovenop. Men was bang dat iemand anders (lees: een andere stad) hem voor de neus van Utrecht zou weggapen.¹⁰⁰ Jarenlang hadden steden tegen Amsterdam moeten opkijken, waar de illustere Jan Pieterszoon Sweelinck als organist en ‘organistenmaker’ een internationale faam genoot. Maar Sweelinck was in 1621 overleden. Amsterdam had Pieter de Vois graag als Sweelincks opvolger willen benoemen, maar deze verkoos in Den Haag te blijven en verbond zich daar voor het leven. Door de dood van Sweelinck was het op orgelgebied weer tijd voor ambities. Utrecht telde graag mee.

Een laatste stap die niet lang op zich liet wachten, was de oprichting van een collegium musicum, een muziekgezelschap dat eveneens van stadswege werd gestimuleerd en gecontroleerd. In 1628 is voor het eerst sprake van ‘liefhebbers van de musyck’.¹⁰¹ Zij verzochten de kamer boven de secretarie te mogen gebruiken om een- of tweemaal per week gezamenlijk te kunnen oefenen, ‘gelijk daertoe in andere naburige steden ook publycke plaetsen vergonst zijn.’ Die laatste toevoeging suggereert dat de liefhebbers verwachtten dat de vroedschap gevoelig zou zijn voor het argument dat Utrecht niet bij andere steden kon achterblijven. In 1631 was de officiële oprichting van het Collegium Musicum Instrumentale een feit en een jaar later zou de stad dit bezegelen met de aanschaf van een Antwerps clavecimbel dat door Ruckers was gebouwd. De leden kwamen uit de voornaamste families van de stad. Het collegium werd ook betrokken bij het keuren van de stadstrompers.

Zowel de liefhebbers als de trompers genoten een bijzondere bescherming, maar moesten zich ook aan strikte regels houden. Voor de trompers was het bijvoorbeeld verboden om samen met andere speellieden op te treden.¹⁰² Een ordonnantie en instructie uit 1643 spreekt van het privilege ‘om alleen met exclusie van allen anderen, te speelen op solemneele maaltijden, banquetten ende bruyloften, binnen deese Stad ende de Vrijheit van dien.’¹⁰³ De leden werden deftig omschreven als de ‘zes Musiciens der stadt Utrecht, vanouds de Stadstrompers genaamt.’ Anderen die zich op het terrein van de trompers zouden wagen, moesten dit bekopen met verbeurdverklaring van hun instrumenten en een boete van twaalf gulden, waarvan eenderde ten goede zou komen aan de trompers. Als de trompers op bruiloften speelden, dan mochten zij niet meer dan vijf gulden per persoon vragen, maar wel meer ontvangen als iemand iets extra’s wilde geven uit liefde voor de kunst. Speelden zij van stadswege, dan dienden zij de zilveren letters te dragen op hun mantels of rokken van bruine lakense stof. De trompers werden veiligheidshalve steeds voor de periode van één jaar aangenomen.

⁹⁹ Omtrent de familie De Vois, zie verder 10.4.1.

¹⁰⁰ ‘...eer een ander hem ontruukt...’ Zie Van Riemsdijk 1881: 39.

¹⁰¹ Gegevens omtrent het collegium zijn ontleend aan Van Riemsdijk 1881 en Barents-Vermeer 1999.

¹⁰² Omtrent de trompers, zie Van Riemsdijk 1881: 25-32.

¹⁰³ Van Riemsdijk 1881: 27.



Trompers en liefhebbers waren nauw met elkaar verbonden. Op zaterdagmiddag werden de trompers geacht zich bij het collegium musicum te voegen om daar muzikale assistentie te verlenen. Absentie werd beboet. Uit alles blijkt dat de Utrechtse vroedschap ernst maakte met de stadsmuziek in de stad. De strakke regie had niet in de laatste plaats een religieuze achtergrond. De streng calvinistische stadsoverheid was beducht voor goddeloze uitwassen. Die betrof met name de dans. Een ordonnantie en instructie voor de zes trompers uit 1643 bepaalde dat het begeleiden van onbehoorlijke danserijen ten strengste verboden was, onder verwijzing naar een resolutie tegen de ‘Bal en Baletten’ die op 9 januari was aangenomen.¹⁰⁴ Een algemeen dansverbod volgde op 28 februari 1644.¹⁰⁵ Dat jaar verscheen anoniem *Een kort Tractaetjen van de Danssen*, dat overduidelijk uit de pen was gevloeid van de streng calvinistische dominee en theologisch hoogleraar Gisbertus Voetius. Hierin werd krachtig stelling genomen tegen de ‘dansduivel’.¹⁰⁶ Ook was 1644 het jaar waarin Van Eyck zijn eerste werken publiceerde, onder de titel *Euterpe oft Speel-goddinne*. Veel van de thema’s waren dansmelodieën, de titelpagina noemde pavanen en couranten. Al gold het verbod slechts de fysieke dans: dat Van Eyck als eerste de ‘Psalmen’ noemde, zal geen overbodige luxe zijn geweest.

2.6. Directeur van de Klok-werken tot Utrecht, &c.

Een omschrijving van Van Eycks plichten als Dombeschaarier is niet overgeleverd. Enig zicht op zijn werkzaamheden bieden mogelijk de instructies van zijn voorganger Herman van Riemsdijk.¹⁰⁷ In 1624 moest hij alle maandagen en zaterdagen van tien tot elf uur ’s morgens spelen, en op donderdagen tenzij er begrafenissen waren. Verder een uur per dag in de weken van kerst, Pasen en Pinksteren en rond andere hoogtijdagen, een halfuur na de kerkdienst van nieuwjaarsdag en Hemelvaartsdag, en een uur op iedere dag dat de prins van Oranje in de stad was.

Van Eycks eerste wapenfeiten na zijn definitieve aanstelling betroffen opnieuw de beiaard van de Dom. In augustus 1625 breidde hij het twaalfklokscarillon uit met zes klokken die hij elders uit de stad betrok. De Utrechtse klokkengieter Aelt van Meurs moest er één opnieuw gieten, de overige werden opnieuw gestemd zodat ze bij de al aanwezige klokken pasten.¹⁰⁸ De aanpassingen dienden onder meer ter verbetering van de voorslag. Bij zijn bezoek in het jaar ervoor had Van Eyck al kleine reparaties verricht, die ‘int pant’ waren uitgevoerd, wat erop duidt dat het Domkapittel over een eigen werkplaats beschikte.¹⁰⁹ Deze bevond zich in een kelder van het kapittelhuis. In 1626 of 1627 werden voor deze werkplaats sleutels gemaakt op persoonlijk verzoek van Van Eyck.¹¹⁰

¹⁰⁴ Van Riemsdijk 1881: 27.

¹⁰⁵ Van Riemsdijk 1881: 31.

¹⁰⁶ Voetius 1644.

¹⁰⁷ *Bouwstenen* 1965-1981: I, 243-244.

¹⁰⁸ De betekenis van het woord ‘voorslag’ wordt in dit kader door Van Eyck zelf uitgelegd. Hij voegt klokken toe ‘die seer souden verbeteren het *voorspel* der *slachclock*’ [cursivering door de auteur]. Van den Hul 1982: 116.

¹⁰⁹ Van den Hul 1982: 116.

¹¹⁰ Swillens 1928: 110.

De zes toegevoegde klokken en de hiermee samenhangende vergroting van de speeltrommel van twaalf naar achttien rijen gaten betekenden een aanzienlijke uitbreiding van de muzikale mogelijkheden.¹¹¹ Van Eyck bestelde bij Frederik Moll uit Vianen 650 nieuwe toonstiften in vijf verschillende maten, voor de verschillende delen van de muzikale maat. Volgens dit systeem kan een hele noot in acht achtsten worden onderverdeeld, eerder was slechts een verdeling in vieren mogelijk.¹¹² In een vroeger stadium had Van Eyck er al 75 bij Moll besteld, die hij ‘op die ton steken soude om te proeven’, en later nog een keer driehonderd.¹¹³ Blijkens een ongedateerde specificatie is Moll drie keer uit Vianen gekomen om Van Eyck te assisteren bij het versteken van de trommel door de moeren aan de binnenkant van de trommel vast te draaien. Moll was hiermee zes dagen kwijt.¹¹⁴ De blinde meester keurde de toonstiften vrijwel allemaal af: ze waren te dik of te dun, of niet op de juiste maat gemaakt waardoor de klokken op een verkeerd moment werden aangeslagen. Van Eyck deed er als getuige-deskundige verslag van voor het Hof van Utrecht, waar Moll en het Domkapittel hun geschil over de kwaliteit van het nieuwe speelwerk uitvochten. Dit gebeurde overigens pas in januari 1628. Van Eyck achtte het speelwerk ‘ondeuchdelyck ende defectueus ten aensien het selve niet speelen en can alle salmen ende musyckstukken.’¹¹⁵

Er is wel gesuggereerd dat Van Eyck het in zijn eerste Utrechtse jaren financieel moeilijk heeft gehad.¹¹⁶ Vroeg in het jaar 1626 leende hij namelijk het aanzienlijke bedrag van driehonderd gulden. Daartoe werd de Utrechtse notaris Nicolaes Verduyn ontboden in een herberg aan het Oudkerkhof die niet ontoepasselijk ‘In den Domstoorn’ heette.¹¹⁷ Deze was eigendom van Haesgen Dirxdr., weduwe van de boekverkoper Dirck Dircxs die zo veel tijd moet hebben gehad voor zijn klanten dat hij als ‘Dirck Geduldich’ bekendstond. Vermoedelijk woonde Van Eyck bij de weduwe in huis. Hij liet zich bij het opmaken van de akte namelijk vergezellen door haar kleinzoon Dirck Henricxsz Segerman, die als getuige optrad. Peter Wttenbogaert, rentmeester der Balijs van Sint-Catharina, stond borg voor de volle driehonderd gulden. Voor Van Eyck betekende het bijna een jaarsalaris.

Betwijfeld moet worden of hij het geld voor zijn levensonderhoud nodig heeft gehad. Is het aannemelijk dat een musicus die bij zijn benoeming vierhonderd gulden per jaar vraagt en driehonderdvijftig gulden krijgt, reeds na een jaar driehonderd gulden moet lenen? En wie zou zich hiervoor garant willen stellen? Het lijkt plausibeler de verklaring elders te zoeken, en wel in een opdracht die Van Eyck kreeg uit Den Haag. Het betrof de levering en plaatsing van een speeltafel in de toren van de Grote of Sint-Jacobskerk. Waarschijnlijk was het succes van de nieuwe beierstoel op de Utrechtse Dom ook tot Den Haag doorgedrongen, en wilde deze stad niet achterblijven.

Juist omdat Van Eyck de speeltafel zelf leverde, is het aannemelijk dat hij ook deze liet fabriceren door Jan Dircxsz Verschuere uit Heusden. Maar wat als Van Eyck

¹¹¹ Vlak na zijn dood wordt dit door zijn opvolger Johan Dix onvoldoende bevonden. Dix stelt omstreeks 1660 vast dat de ton ‘niet meer als achttien gaten’ heeft en ‘dienvolgende wijnich const mede gedaen can worden’.

¹¹² Het systeem wordt uitgelegd in Van den Hul 1982: 117-118.

¹¹³ Van den Hul: 117.

¹¹⁴ ‘Noch tot drie reysen met Joncker van Eyck die noten aangeschroeft en telcken ’s nachts gebleven makende tsamen ses dagen.’ Van den Hul 1982: 274.

¹¹⁵ Van den Hul 1982: 116.

¹¹⁶ Van den Hul 1982: 307.

¹¹⁷ Utrecht, HUA, Notarieel archief, inv.nr. U 009 a 011, fol. 6r-6v. 26 februari 1626.



ook nu de fabricage heeft moeten voorfinancieren? De werkzaamheden blijken verre van gering te zijn geweest, zo valt op te maken uit de Haagse stadsrekeningen. Met de levering en plaatsing van de stoel en het arbeidsloon voor Van Eyck en zijn dienaar was een totaalbedrag gemoeid van 364 pond (gulden) 17 schellingen (stuivers).¹¹⁸ De rekening maakt melding van ‘langduijrige vacatien opten grooten thoorn’ en het ‘ordonneren van veele goede reparatien ende verbeternisse aent horologie’.¹¹⁹ Een lening van driehonderd gulden is dus geenszins overdreven. Bovendien zal Van Eyck in Utrecht zelf voor vervanging hebben moeten zorgen, wat ook geld kostte.

Dat de blinde meester al binnen een jaar na zijn benoeming voor een langere periode uit Utrecht weg mocht teneinde Den Haag van een goede beiaard te voorzien, is opmerkelijk. Het betekent dat hij een potje kon breken bij zijn superieuren. Ook in latere jaren wisten verschillende steden van de Republiek hem te vinden.

Op 7 juli 1628 maakten de heren burgemeesters van Utrecht er melding van dat Van Eyck, ‘die voor zijn constich spelen op de clocken ten Dom van de stadt tot noch toe genoten heeft een tractement van hondert gulden jaerlicx enden van den Dom Capittelle twee hondert ende vijftich guldens’, om een verhoging van zijn gage had verzocht.¹²⁰ Mogelijk was het Van Eyck niet ontgaan dat de nieuwe Domorganist Alewijn de Vois aanzienlijk meer verdiende dan hij. Behalve een hoger salaris stelde Van Eyck ook een ingrijpende uitbreiding voor van het Domcarillon. Hij hield een pleidooi voor ‘een treffelijk accoort van dertich clocken, wiens gelijcken in de geünieerde provinciën nyet en zoude weesen, mits dat men hem daertoe moste laten volgen noch twaelf ofte veertien clocken uut andere kercken ende cloosters, die aldaer onnodich ende ondienstich zijn, breder gespecificeert in zijne schriftelijcke memorie alhier opgelesen’. Van Eyck legde dus meteen een wensenlijstje over met daarop concreet de Utrechtse klokken die hij op het oog had. Hij appelleerde overduidelijk aan de status van het carillon door te stellen dat zo’n uitgebreid instrument zijn weerga niet zou kennen in de Republiek.

De vroedschap stelde voor Van Eycks salarisverhoging in te willigen, maar er wel de voorwaarde aan te verbinden dat hij één of twee leerlingen zou aannemen ‘omme bij versterft sijne plaetse te cunnen becleden.’ Van Eyck kreeg de belofte dat hij het traktement tot aan zijn dood zou houden, ook als iemand anders vóór die tijd in zijn functie zou worden benoemd. Over de hoogte van het salaris werd opnieuw gebakkeleid. De burgemeesters stelden een verhoging voor van honderd gulden, die voor de helft voor rekening van de stad zou moeten komen en voor de andere helft voor rekening van het Domkapittel. Het kapittel vond echter dat de verhoging honderdvijftig gulden moest bedragen en dat de stad hiervan honderd gulden op zich moest nemen, dit vanwege de veer die het kapittel al had moeten laten bij Van Eycks aanstelling in 1625. In oktober viel de uiteindelijke beslissing. Vastgehouden werd aan vijftig gulden voor beide partijen, maar Van Eyck kreeg van stadswege ‘toegevoecht gelycke vyftich gulden jaerlicx voort opsicht die hy gehouden zal weesen te hebben opde horloges ende Clocken soo van andere Carspel kercken als vanden Stadthuijse.’¹²¹ Met de karspelkerken (parochiekerken) werden de Buurkerk,

¹¹⁸ Den Haag, GA, inv.nr. 1223, *Tresoriersrekeningen 1626*, fol. 338v-339r.

¹¹⁹ De rekeningen vermelden op fol. 302r-304r diverse betalingen aan de slotenmaker Cornelis de Vries voor geleverd ijzerwerk en arbeidsloon, ‘door ordere van Jacob van Eijck’. Hij moest onder meer een hamer vermaken van de voorslag en hielp bij het schorten van de draden.

¹²⁰ Volledige tekst in Van den Hul 1982: 275.

¹²¹ Swillens 1928: 107.



Nicolaikerk, Jacobikerk en Geertekerk bedoeld. Zo werd Jacob van Eyck, vier jaar na zijn aanstelling, benoemd in een veelomvattende functie die hij tot aan zijn dood bekleedde: ‘Musicyn en Directeur van de Klok-werken tot Utrecht’.

Van Eycks beiaardspel en zijn technische kennis lijken in even grote mate te zijn gewaardeerd. Sprak de vroedschap in juli nog over zijn kunstig spelen, drie maanden later werd de salarisverhoging verantwoord geacht ‘geconsidereert de goede diensten die den voorn. van Eyck aent uijrwerck ten Dom gedaen hadde, ende zyn vermakelijk beyeren, ende spelen opde clocken.’¹²² De Domtoren werd zijn privé-domein. Eind 1629 werd een slot gemaakt ‘aen ’t speelhuys op ’t achtkant voor Joncker van Eijck.’¹²³ Zeven jaar later bleek dit niet genoeg te zijn en werd ‘een sloot gemaect tot een deur op den toern, daer van Eijck duer klyemt.’¹²⁴ Carillon, het speel- en uurwerk werden in de loop der jaren een heuse bezienswaardigheid, de koster ging vanaf 1646 zelfs entreegeld heffen.¹²⁵ Tegen betaling van zes stuivers mocht de burger naar boven.

‘Een treffelijck accoort van dertich clocken, wiens gelijcken in de geünieerde provinciën nyet en zoude weesen’ – het draagt de geur van grote ambities. Toch zou de uitbreiding van het automatisch speelwerk pas na Van Eycks dood haar beslag krijgen, toen zijn opvolger Johan Dixx vaststelde dat de ton niet meer dan achttien rijen gaten had en ‘dienvolgende wijnich const mede gedaen can worden.’¹²⁶ Nog in het jaar 1738 was in de toren ‘een oude relique van een ton te sien met 19 gaaten ende clavieren’, aldus J.P.A. Fischer in zijn *Verhandeling van de klokken en het klokkenspel*.¹²⁷ De enige uitbreidingen die Van Eyck gerealiseerd kreeg, betroffen het handspel. En ook dit ging maar stapje voor stapje. Tussen 1630 en 1637 kwamen er niet meer dan vijf klokken bij, waaronder een ‘halve [: chromatische] toon’. In 1629 stelde Van Eyck voor een klok te verwisselen met een exemplaar dat in Amsterdam hing.¹²⁸ Het Domkapittel ging hiermee niet akkoord omdat de ingreep extra kosten van twee- à driehonderd gulden met zich mee zou brengen. Een Dombeiaard van 20 of 21 klokken, daar moest Van Eyck het mee doen.¹²⁹

Niettemin gaf hij er in 1631 blijk van nog steeds in zijn ideaal te geloven. In april van dat jaar deelde hij de vroedschap mee zijn leerlingen niet tot perfectie te kunnen brengen ‘sonder te hebben een accord cimbalen ofte cleyne clockgens omme sijne discipulen daerinne binnenshuys te oeffenen, die anders tot sijn ende der stadts schande op de publycque clocken souden brodden.’¹³⁰ Derhalve verzocht hij om de aanschaf van een ‘accord van dartich cimbaeltgen’ dat ongeveer vierhonderd gulden kostte.¹³¹ De raad willigde het verzoek in en stond toe dat het oefeninstrument in Van

¹²² Swillens 1928: 107.

¹²³ Swillens 1928: 110.

¹²⁴ Swillens 1928: 110.

¹²⁵ Van den Hul 1982: 118.

¹²⁶ Van den Hul 1982: 116.

¹²⁷ Fischer 1738: 5.

¹²⁸ Hij was dus goed op de hoogte van de beschikbare klokken in andere steden; eerder zagen we hoe hij vanuit Heusden een zoektocht maakte door Holland.

¹²⁹ In 1666, negen jaar na Van Eycks dood, accepteerde François Hemony twintig klokken als gedeeltelijke betaling voor een nieuw te gieten Domcarillon. Van den Hul 1982: 122.

¹³⁰ Van den Hul 1982: 293.

¹³¹ Zo’n instrument was op zich niet uniek. In de boedel van Philips Jansz van Velsen bevond zich ‘een beyerwerckjen van Cimmeltjens’. Zie Vente 1962.

Eycks huis zou komen te staan ‘omme te beeter selven te practiseren ende andere te instrueren.’¹³²

2.7. Beiaardier van de Janskerk

Van Eyck zag zijn beroepsmatige activiteiten in 1632 uitgebreid met een betrekking als beiaardier van de Janskerk, die een klokkentoren bezat op de zuidwesthoek. De Janskerk was van oorsprong een kapittelkerk maar was sinds de Alteratie niet meer als zodanig in gebruik.¹³³ Het koorgedeelte werd daarom van de rest van de kerk afgescheiden om ruimte te bieden aan de stadsbibliotheek, die later universiteitsbibliotheek werd.¹³⁴



AFBEELDING 19 J. van Attevelt, *De klokkentoren van de Janskerk*, eind 17e eeuw. Utrecht, Het Utrechts Archief

Een (nog bestaand) deurtje aan de achterzijde van het koor bood toegang. Basis van de collectie vormden de boeken en handschriften uit de klooster- en kapittelbibliotheken. Vanaf 1604 werd de kerk gebruikt voor de diensten van de Waalse gemeente, die later naar de Pieterskerk zou verhuizen. Pas in 1658, een jaar na Van Eycks dood, werd de Janskerk als gereformeerd godshuis in gebruik genomen.

De Janskerk had voorheen geen beiaardier gekend, het kloggelui beperkte zich hier tot ritmisch beierwerk. Het Janskapittel had dan ook niet meebetaald toen het in 1624/25 op een benoeming van Van Eyck aankwam. De instructie uit 1632 is het enige met Van Eyck afgesloten beiaardierscontract dat is overgeleverd. Als eerste wordt vermeld dat hij de klokken in goede staat diende te houden.

Verder moest hij alle zondagen en vrijdagen 's ochtends van elf tot twaalf uur spelen,¹³⁵ en van mei tot Donskermis vier avonden per week een uur 's avonds na het eten.

¹³² Van den Hul 1982: 294.

¹³³ Over de geschiedenis van de Janskerk en het Janskerkhof, zie Graafhuis & Witteveen 1981.

¹³⁴ Deze afscheiding is duidelijk waarneembaar op tekeningen die Pieter Saenredam in september en oktober 1636 maakte van het kerkinterieur. Zie Helmus (ed.) 2000: 257, 269.

¹³⁵ Kennelijk hoefde Van Eyck op deze tijdstippen niet op de Dom te spelen. Dit maakt het aannemelijk dat zijn werkzaamheden op de Dom althans gedeeltelijk overeenkwamen met die van zijn voorganger Herman van Riemsdijck. Deze speelde immers op maandagochtend, donderdagochtend en zaterdagochtend. De verplichtingen aan de Janskerk lijken hierop afgestemd.



Van Eyck werd in februari benoemd. Vier maanden later trad het Janskapittel met hem en de klokkengieter Aelt van Meurs in onderhandeling over uitbreiding van het aantal kleine klokken van (vermoedelijk) acht naar twaalf. Het kapittel stelde als voorwaarde dat ‘de selve clocken sullen wesen suyver zonder eenighe bijtonen.’¹³⁶ Dit was ook wel het minste wat de kapittelheren van Van Eyck mochten verwachten. Na tal van aanpassingen, vergietingen van oude klokken en de levering van nieuwe, raakte het werk in twee jaar voltooid.

In het jaar van zijn benoeming aan de Janskerk bracht Van Eyck een kort bezoek aan Bergen op Zoom.¹³⁷ Daar stemde hij eind september, begin oktober twee klokjes, verrichtte hij reparaties aan het automatisch speelwerk en keek hij het hele carillon na. Voor deze werkzaamheden ontving hij op 2 oktober de som van 25 gulden.

2.8. Kennis op klokkengebied: ‘de rechte conste’

Telkens als we Van Eyck ergens bezig zien met de verbetering van een carillon, valt op met welke vanzelfsprekendheid hij de stemming van bestaande klokken veranderde, al dan niet om ze een plaats te geven binnen een bestaand ‘akkoord’. In 1633 bijvoorbeeld was hij met Aelt van Meurs en timmerlieden bezig ‘int uythouden [uithouwen] van clocke’ voor de Janskerk. Door het verdunnen van de wand corrigeerden zij de klank en de toonhoogte. We zagen dat hij deze kunst al beheerste toen hij nog in Heusden woonde.

Hiermee gaf de blinde meester blijk van vakkennis waarover geen ander in die tijd beschikte. Van Eyck ontdekte hoe de vorm van een klok de klank beïnvloedt, en daarmee hoe de klank en toonhoogte van een klok kunnen worden veranderd. In samenhang hiermee kwam hij als eerste tot het inzicht hoe de boventoonstructuur van een klok is samengesteld. De vijf laagste deeltonen (partialen) leveren tezamen een consonant mineur-akkoord. Is de grondtoon c', dan zijn de partialen c"-es"-g"-c"¹³⁸. Het is niet de grondtoon maar de eerste partiaal (in het voorbeeld dus de c") die als krachtigste wordt waargenomen en daarom de slagtoon wordt genoemd.

In de jaren dertig van de zeventiende eeuw begon deze ontdekking bekend te raken in een selecte kring van Europese wetenschappers en andere intellectuelen. De eerste die er melding van maakte was de geleerde Isaack Beeckman (1588-1637), voor wie René Descartes in 1618 zijn *Compendium musicae* had geschreven bij wijze van nieuwjaarsgeschenk. In 1633 schrijft Beeckman in zijn journaal:

Joncker VAN EYCK, clockspeelder binnen Utrecht, blindt synde ende seer vermaert in die materie, seyde my den 24 Sept. 1633, dat de clocken altyt 2 octaven onder den slach luyden, sodat de slach de hooghste is, waervan de middelste dickwils valsch is, ende is een geluck als dit bygeluydt goet is; waervan nochtans hy seght de rechte konste gevonden te hebben, om de clocken goet te gieten, synde so het schyndt, geleghen in de juyste forme.

Seght oock dat hy elck vande octaven voorseyt bysonder [: afzonderlijk] kan doen hooren sonder aen de klokke te raken ofte yet sienlickx daeraen te stooten. Seght oock datter altyt onder de slach een tertie minor gehooert wort, hetwelcke schynt een

¹³⁶ Van den Hul 1982: 139.

¹³⁷ Slootmans 1937.

¹³⁸ Lehr, Truyen & Huybens 1991: 123.



duodecime boven den slach te syn. Seght oock dat de reden van dese resonantien geen mensche bekent en konnen syn, ende dat Godt dat alleen weet.¹³⁹

De kwestie schijnt de geleerde al een tijdje te hebben beziggehouden, want na andere kwesties te hebben aangeroerd schrijft Beeckman enkele regels verderop:

Den voorz. Joncker VAN EYCK seght, dat de klokken gaen niet ut mi sol, maer re fa la, waervan ick het contrary onlanckx in eenen brief aen D. MERSENNO geschreven, meyne bewesen te hebben.¹⁴⁰

De brief aan Mersenne, een van de belangrijkste muziektheoretici van die tijd, is bewaard gebleven en dateert van 30 mei van hetzelfde jaar.¹⁴¹ Mersenne nam Beeckmans dwaling over, getuige zijn *Harmonie universelle*.¹⁴²

In een later stadium zou Mersenne door nog twee anderen op Van Eycks kennis worden geattendeerd. Een van hen was de Franse filosoof René Descartes, die zich in in de Republiek had gevestigd en in 1635 tien maanden in Utrecht woonde.¹⁴³ Hij schreef Mersenne op 23 augustus 1638 gedetailleerd over Van Eycks werkwijze bij het analyseren van de klankstructuur:

A propos de quoy [Echo] je vous diray qu'il y a un aveugle a Utrecht, fort renommé pour la Musique, qui jouë ordinairement sur les cloches de cete haute tour dont vous desirez avoir les mesures, lequel j'ay vû faire rendre 5 ou 6 divers sons a chascune des plus grosses de ces cloches, sans les toucher, approchant seulement sa bouche de leur bord & y entonnent tout bassement le mesme son qu'il leur vouloit faire imiter. Mais il observoit que c'estoit tousjours ou le son naturel de la cloche, ou son octave, ou sa 12 &c.; car autrement elle ne luy eust point respondu, & elle luy respondoit tousjours fort distinctement en forme d'un Echo, lequel duroit assez long tems apres sa voix.¹⁴⁴

Descartes heeft het zich dus persoonlijk door Van Eyck laten demonstreren. Aan Constantijn Huygens deed de blinde beiaardier het procédé voor met behulp van een kristallen glas, reden om te veronderstellen dat hun contact buiten Utrecht heeft plaatsgevonden. Huygens schrijft hierover op 26 augustus 1639 een brief in het Latijn aan de Haarlemse muziektheoreticus Joan Albert Ban, waarvan de vertaling luidt:

[...] het staat voor mij vast dat elke klok, elk wijnglas drie verschillende tonen, niet één meer of minder, voortbrengt wanneer deze wordt aangeslagen. Van een klok heb ik weliswaar tot nu toe geen proeven gezien. Maar ik heb het waargenomen bij een glas dat afzonderlijke tonen op rij voortbracht door te fluiten, door te fluiten zeg ik, en dit niet door de luchtstroom te laten gaan, zoals gebruikelijk, maar juist door deze aan te trekken, opdat je niet de twijfelachtige invloed van de teruggekaatste lucht hebt. Dit toonde mij een edelman die blind is, maar over een verbijsterend gehoor en inzicht beschikt, Van Eyck, een bloedverwant van mij; en bij Hercules, hij draalde niet bij het onderzoeken van de tonen, maar als een lictor sloeg hij er de hand op en bracht hij de afzonderlijke tonen voort met zoveel fluitklanken, waarbij hij zich erover

¹³⁹ Beeckman 1945: III (1627-1634), 310-311. Van Eyck lijkt nog in de veronderstelling te hebben verkeerd dat de vierde partiaal, dus de toon twee octaven boven de grondtoon, de slagtoon was. Beeckman heeft een en ander niet helemaal goed begrepen, de duodeciem is de partiaal boven de tert.

¹⁴⁰ Beeckman 1945: III (1627-1634), 311.

¹⁴¹ De Waard (ed.) 1945-1988: III, 403-406.

¹⁴² Mersenne 1636: *Livre septiesme des instrumens de percussion*, 5-7 (proposition iv-v).

¹⁴³ Verbeek 1993.

¹⁴⁴ Descartes 1897-1913: II, *Correspondance* (mars 1638-décembre 1639), 329-330 (brief CXXXVIII).



verwonderde en het zelfs amper kon verdragen dat ik en de anderen hetzelfde trager en aftastend realiseerden.¹⁴⁵

Ook Huygens wijst er dus op dat Van Eyck niet proefondervindelijk op zoek ging naar de partialen, maar deze trefzeker te voorschijn toverde. Op dezelfde dag als aan Ban schreef hij deze ervaring ook aan Mersenne. De Franse geleerde raakte kennelijk toch overtuigd door Van Eycks bevindingen, want in zijn eigen gedrukte exemplaar van de *Harmonie universelle* staat als persoonlijke kanttekening: ‘Un aveugle d’Utrecht poussant ou retirant son au bord d’une cloche, cette cloche resonance à son ton naturel; et à l’octave, à la douzième, etc. Il fait la mesme chose avec un verre.’¹⁴⁶

2.9. Bijzondere gebeurtenissen

Naast zijn campanologische werkzaamheden en zijn vaste speeltijden waren er vanzelfsprekend ook bijzondere stadsaangelegenheden waarbij Van Eyck geacht werd zijn kunst te vertonen. We zagen reeds hoe zijn voorganger Herman van Riemsdijck op de klokken van de Dom moest spelen als de prins van Oranje in de stad was. Voor Van Eyck zal die verplichting niet anders zijn geweest. In een raadsresolutie van 9 november 1626 werd de verwachte intocht van de stadhouder protocollair vastgelegd in een ‘Orde opt innecomen van sijne Pr^e. Ex^{tie}. den Princen van Orangien’. Hierin werd bepaald ‘dat men de clocken alomme sal doen luiden ende tusschen beyden doen beyeren, ook voor den stadthuijse doen spelen op de aencompste van den Prince.’¹⁴⁷

Zo waren er meer feestelijkheden waarbij een beroep op Van Eyck werd gedaan, zoals militaire overwinningen. In de eerste dagen van 1629 waren er dankdiensten en feestelijkheden in de stad omdat Piet Heyn de Spaanse zilvervloot had veroverd. Op 7 januari werd van stadswege opdracht gegeven ‘dat snamiddachs van een tot twee, ende van ses tot seven urhen alle de clocken geluijt zullen worden ende van drie tot vijff urhen gebeyert ofte gespeelt op de clocken, te vyff urhen de heyrpannen opt Stadthuijs ontstoken, ende alsdan tot ses urhen by de stadstrompers gespeelt [...]’¹⁴⁸ Nadat prins Frederik Hendrik, de halfbroer en opvolger van Maurits, op 14 september van dat jaar de stad ’s-Hertogenbosch had veroverd op de Spanjaarden, was het opnieuw feest. Om vier uur ’s middags begon de beiaardier, van zes tot zeven speelden de stadstrompers voor het stadhuis ‘met hun gewoonlycke instrumenten’, en van zeven tot acht luidden alle klokken van de kerken, kloosters en gasthuizen.¹⁴⁹ Utrecht had ook zelf angstige maanden beleefd. Het Spaanse leger was over de

¹⁴⁵ Worp 1911-1917: II, 487-488 (nr. 2214): ‘[...] constat mihi omnem campanam, omnem calicem vitreum tres diversos, neque uno plures aut pauciores, sonos eodem ictu edere. Campanae quidem hactenus experimenta non vidi. In vitro autem novi, qui singulos sonos sibilando ordine eliceret, sibilando inquam, nec emissio quidem flatu, ut solemus, sed attracto, ne vim aeris repercussi suspectam habeas. Demonstrabat hoc vir nobilis et caecus, sed stupendi auditus et iudicij, Van Eickius, cognatus meus, neque hercule investigandis sonis haesitabat, sed, quasi injecta manu lictor, singulos tot sibilis evocabat, mirabundus interim at tantum non aegre ferens, idem a me et caeteris segnius et praetentando effeci.’ Nederlandse vertaling met dank aan Eddie Vetter.

¹⁴⁶ De aantekening is te vinden in de fascimile-editie uit 1963. Mersenne 1636: *Livre septiesme des instrumens de percussion*, 36.

¹⁴⁷ Utrecht, HUA, Stadsarchief II, inv.nr. 121¹², *Resoluties van de raad*, fol. 17r.

¹⁴⁸ Utrecht, HUA, Stadsarchief II, inv.nr. 121¹⁴, *Resoluties van de raad*, fol. 40r-v.

¹⁴⁹ Utrecht, HUA, Stadsarchief II, inv.nr. 121¹⁴, *Resoluties van de raad*, fol. 154r-v (9 september 1629, oude stijl).



Veluwe het Sticht binnengetrokken in de hoop dat Frederik Hendrik daarom zijn belegering van 's-Hertogenbosch zou opgeven. Amersfoort werd bezet, Hilversum geplunderd. Tussen 20 juli en 7 september werd er dag en nacht gewaakt op de Domtoren. Op 14 augustus verhuisden de Staten-Generaal zelfs van Den Haag naar Utrecht om dichterbij de brandhaard te zijn. Het was voor de laatste keer in de Tachtigjarige Oorlog dat Utrecht zo rechtstreeks de oorlogsdreiging voelde. Het zal Van Eyck aan zijn jeugd in Heusden hebben herinnerd.

In latere raadsresoluties wordt Van Eyck in diverse protocollaire instructies met naam genoemd. Op 9 september 1631 bijvoorbeeld: na 'het veroveren der machtige vloote van den vijant opt Slaeck tusschen Hollandt ende Seelandt, soo is goetgevonden, dat Jo.^r van Eyck sall beyeren des naernoens van vier tot sess uyren, dat de stadstrompers op de plaets sullen speelen van sess tot seven uyren, dat men van seven tot acht uyren sall luijen ende geduyrende tselve luijden de herpannen ende pecktonnen sall laten branden.'¹⁵⁰ Telkens blijkt dat een beiaardier geen geïsoleerde positie innam maar deel uitmaakte van de stadsmuziek, een constellatie waarbinnen ook de stadstrompers een belangrijke taak te vervullen hadden. Als gevolg hiervan moest dit soort feestelijkheden van hogerhand worden geregisseerd.

Een belangrijke gebeurtenis in de geschiedenis van Utrecht waarbij zowel Van Eyck als de stadstrompers betrokken waren, was de oprichting van de universiteit in 1636.¹⁵¹ Twee jaar eerder was hieraan de stichting van een Athenaeum of Illustre School voorafgegaan, een hogeschool waaraan men niet kon promoveren. De inaugurale rede werd op 26 maart in de Domkerk gehouden door Gisbertus Voetius, de streng calvinistische predikant en hoogleraar in de theologie. Van Eyck en Voetius zullen elkaar goed hebben gekend. Beiden kwamen uit Heusden en ze waren ongeveer even oud.¹⁵²

In het verslag van de inwijding wordt verhaald hoe, 'terwijl de Prinsen en de respectieve Collegiën naar de kerkck gingen, Jo.^r Jacques van Eyck, constig musicus op 't werck en de clocken van den Dom eenige fraaije musyckstukken, gelijk oock bij 't innecomen van deselve Prinsen ende Collegiën in de kerk bij de ordinaris musiciens [de trompers], staende op de galerije onder het gewulfsel van 't choor, met blasende instrumenten gespeelt werd.'¹⁵³ Voor en na de oratie zongen enkele studenten lieflijke muziek. Later werd opnieuw op blaasinstrumenten gespeeld en bij het orgel gezongen. Tijdens de maaltijd in het Agnietenklooster waren twee podia opgericht 'voor desen stadts ordinaris ende andere treffelicke musiciens, dewelcke per choros ende anderen, veel treffelycke musyckstukken songen ende op verscheyde Instrumenten speelde.'

¹⁵⁰ Utrecht, HUA, Stadsarchief II, inv.nr. 121¹⁵, *Resoluties van de raad*, 147r-v.

¹⁵¹ Zie Jamin 2001; Verbeek 1993; Dorsman 2005.

¹⁵² Voetius werd op 3 maart 1589 geboren.

¹⁵³ Van Riemsdijk 1881: 59; Van Asch van Wijk 1836: Bijlage II.



2.10. Keurmeester in orgelzaken

In juni van het jaar 1640 zien we Van Eyck voor het eerst in Utrecht een andere functie uitoefenen, namelijk die van keurmeester in orgelzaken. Verrassend is dit niet, de beroepen van organist en beiaardier waren immers verwant, ze waren vaak in één persoon verenigd. Maar was Van Eyck ook organist?

Enkele contemporaine bronnen lijken in die richting te wijzen. In zijn *Beschrijving der Meijerij van 's-Hertogenbosch* van omstreeks 1645 omschrijft Philips Baron van Leefdael hem als ‘woonachtlich ende gegadert vande stat van Utrecht als organist ende om te speelen sur le carillon oft veurslagh der klokken van de stat.’¹⁵⁴ De auteur blijkt niet goed op de hoogte, want een aanstelling als organist heeft Van Eyck nooit gehad. Thomas Asselijn schrijft in 1646 in zijn gedicht dat aan het tweede deel van *Der Fluyten Lust-hof* voorafgaat over het ‘zoet geluit van zyn Klok en Orgelpypen’. Maar ook dit kan zijn geschreven vanuit de veronderstelling dat een beiaardier iemand was die ook het orgelspel machtig was.

Toch moet hierbij een kanttekening worden geplaatst. Organisten konden het carillonspel eenvoudig als nevenberoep uitoefenen doordat de beiaard een klavierinstrument was dat door zijn technische beperkingen relatief bescheiden vaardigheden verlangde. Daardoor konden ook muzikaal onderlegde schoolmeesters of deurwaarders het vak uitoefenen. Dat veel organisten het beiaardspel erbij deden, impliceert niet dat elke beiaardier ook het orgelspel beheerste. Toen Heusden zonder organist, beiaardier en klokkensteller kwam te zitten, nam Van Eyck wel het versteken en het carillonspel voor zijn rekening, echter niet het orgelspel. Het is zeer onwaarschijnlijk dat hij zich voor organist heeft uitgegeven.¹⁵⁵

Het genoemde keurmeesterschap had betrekking op het orgel van de Jacobikerk.¹⁵⁶ Goert van Pisa had reparaties uitgevoerd aan de blaasbalgen, waarna deze aan een gebruikelijke inspectie werden onderworpen. Behalve door Jacob van Eyck werd deze verricht door Wout van Gelder, die organist was van de Janskerk en de Buurkerk.

Twee jaar eerder waren Van Eyck en Van Gelder al betrokken geweest bij de keuring van het orgel in de Sint-Joriskerk van Amersfoort, dat door de orgelbouwers Van Hagerbeer was vernieuwd.¹⁵⁷ Hier voerden zij de inspectie uit samen met de plaatselijke organist Jacob de Groot. Met hem heeft Van Eyck ook later contact gehouden. Toen de Amersfoortse vroedschap De Groot in 1647 een organistencontract aanbood, stond als plicht omschreven ‘dat hij gehouden sall sijn mede waer te nemen 't stellen van de clocken ofte 't voorslach in de L. Vrouwentooren. Edoch dat Jo^f. van Eyck tweemaell off driemaell des jaers, soo 't de heeren Regeerders nodich achten, sich tot costen van de stadt alhier sal vervoegen om de voorsc. clocken te stellen, mits datte selve Jo^f. van Eyck bij Mr. Jacob voorsc. sal logeeren ende in cost bij deselve geduyrende den tijt van desselffs verblijff alhier, buyten costen van de stadt onderhouden worden [...]’¹⁵⁸

Jacob de Groot op zijn beurt werd ook in Utrecht genodigd. Vaste netwerken van keurmeesters waren in die tijd heel gewoon. Van Gelder en Van Eyck hadden in 1640 uitgebreidere herstelwerkzaamheden ten aanzien van het orgel in de Jacobikerk

¹⁵⁴ Van Leefdael 1918: 77-78.

¹⁵⁵ In hoofdstuk 5 zullen we tot de slotsom komen dat Van Eycks variatiekunst op de beiaard overwegend eenstemmig is geweest, en daardoor meer overeenkomsten met zijn blokfluitspel zal hebben vertoond dan met het métier van een organist.

¹⁵⁶ Van den Hul 1982: 147.

¹⁵⁷ Van den Hul 1982: 147.

¹⁵⁸ Van den Hul 1982: 298.



geadviseerd. Deze werden in januari 1642 gekeurd door De Groot en twee Utrechtse organisten, Andries Michielsz van de Dom en Johan Glabbeek van de Jacobikerk. Omstreeks diezelfde tijd realiseerden Galtus en Germer van Hagerbeer verbeteringen aan het orgel van de Dom. Toen deze in juni 1642 gereed waren, werden ze geïnspecteerd door een uitgebreid comité dat bestond uit Jacob de Groot, Andries Michielsz, Wout van Gelder, Jacob van Eyck, Cornelis Helmbreecker uit Haarlem, Alewijn de Vois uit Leiden (die eerder vaste organist van de Dom was geweest) en Jan Baptist Verrijt uit 's-Hertogenbosch.¹⁵⁹

2.11. Jan Baptist Verrijt en andere leerlingen

Bij Jan Baptist Verrijt staan we iets langer stil, omdat hij een leerling van Van Eyck is geweest. Verrijt was in 1640 benoemd tot organist van de Sint-Janskerk in 's-Hertogenbosch. In die benoemingsprocedure heeft Van Eyck, tevens ontboden voor beraadslagen over een nieuw te bouwen beiaard, een adviserende rol gespeeld. Zoals we eerder zagen vond hij François Coenraedtsz Stroombergen, die hij nog kende uit Heusden, de beste van twee kandidaten (de ander was een zekere meester Helmich uit Gorinchem).¹⁶⁰ Van Eyck had hun kunsten op 12 juli 1640 mogen keuren. 's Ochtends en 's middags speelden de twee op het orgel in de kerk, 's middags ook op een clavecimbel in het Bossche stadhuis. Verder moesten zij zingen en op andere instrumenten spelen. Er werd dus het nodige van de kandidaten verwacht. Het stadsbestuur benoemde uiteindelijk geen van beiden, omdat de geschiktste kandidaat als een dronkaard bekend zou staan. Wel benoemd werd Jan Baptist Verrijt, die omstreeks 1610 in het Noord-Brabantse Eersel was geboren en als organist in Leuven werkzaam was.¹⁶¹

De aanstelling in 's-Hertogenbosch mag opmerkelijk heten omdat Verrijt geen geoefend beiaardier was; zijn bekwaamheid als organist interesseerde de stadsregeerders schijnbaar meer. Het beiaardierschap was dan ook van later zorg, want het nieuwe speelwerk moest nog worden vervaardigd. Van Eyck was er nauw bij betrokken. De klokken werden gegoten door Jacob Notemans uit Leeuwarden, die in mei 1641 acht kleine klokken leverde en in januari 1642 een grote.¹⁶² Diezelfde maand verbleef Van Eyck enkele dagen in 's-Hertogenbosch om de klokken te stemmen. Het is opmerkelijk dat dit bij nieuwe klokken nog moest gebeuren. Het geeft wel aan hoe specifiek zijn vakkennis was.

Van Eyck logeerde bij de koster van de kerk. Waarschijnlijk ondernam hij de thuisreis met een verzoekschrift om hem later dat jaar te laten terugkeren, zodat hij de beiaard kon inrichten. Op 11 juni gingen de heren van het Domkapittel akkoord 'dat aen de Magistraet van 's-Hertogenbosch zall geschreven werden, dat Jo. Jacob van Eyck voor een tijt noch bij haer E. sall comen ende sorge draegen, dat de clauwieren om de clocken te speelen wel ende naer behoren worden gemaect.'¹⁶³ Op 14 september was Van Eyck terug in de stad met stoel, klavier en bedradingen, waarvoor hij 260 gulden veertien stuivers ontving. Verder kreeg hij vierhonderd gulden als arbeidsloon en voor

¹⁵⁹ Van den Hul 1982: 147.

¹⁶⁰ Zie 2.2.

¹⁶¹ Tollefsen & Rasch 2001.

¹⁶² Deze geschiedenis staat beschreven in Swillens 1928: 113-114.

¹⁶³ Utrecht, HUA, Kapittel ten Dom, inv. nr. 1³⁰, *Resoluties*, 11 juni 1641.



de moeite die hij had gedaan om een paar keer naar 's-Hertogenbosch en Amsterdam te gaan. Zijn knecht ontving dertig gulden. Op 20 oktober was het werk gereed.

Ook de Bossche stadsbestuurders moeten onder de indruk zijn geweest van Van Eycks kwaliteiten. Op 26 oktober, nog geen week na zijn vertrek, besloten zij Verrijt voor een maand naar Utrecht te sturen, zodat hij zich daar bij de blinde meester in het vak van beiaardier kon bekwamen. Voor reis en verblijf kreeg Verrijt twee gulden per dag mee, maar hij was wel verplicht om zelf de plaatsvervanging in 's-Hertogenbosch voor zijn rekening te nemen. Verrijt kreeg de opdracht 'sijn tijt neerstich waer te nemen van hem wat te oeffenen op de fleute.'¹⁶⁴ Ook als blokfluitist genoot Van Eycks dus een faam die buiten de Utrechtse stadsgrenzen reikte.

Verrijt is niet de eerste en niet de laatste geweest aan wie Van Eyck onderricht heeft gegeven in het beiaardspel. In 1633 kreeg de blinde meester door het Gereformeerd Burgerweeshuis een zekere Claes Jansz Weyman als knecht toegewezen met de opdracht hem ook in het carillonspel te onderrichten, 'soo veel [...] sijns Nicolaes capaciteyt can begrijpen.'¹⁶⁵ Was hij niet zo snugger, of werd er getwijfeld aan zijn muzikaliteit?

Zoals Verrijt door zijn werkgever naar Utrecht werd gestuurd, zo gebeurde dit in 1646 ook met Pieter de Moor uit Middelburg, die vier tot vijf maanden mocht wegblijven.¹⁶⁶ In 1651 ten slotte reisde Jacob van Reynsburch met hetzelfde doel af naar de Domstad, zodat hij zijn overleden vader zou kunnen opvolgen als stadsbeiaardier van Leiden.¹⁶⁷ Van al deze leerlingen is Verrijt de enige die ook met onderricht op de blokfluit in verband kan worden gebracht. Van Eyck componeerde een variatiewerk op een 'Almande Verryt' [NVE 93] dat in het tweede deel van *Der Fluyten Lust-hof* een plaats kreeg.

2.12. 'Eenige myne Inventien op de Fluyt'

Jacob van Eyck zal zijn naam als blokfluitist goeddeels hebben ontleend aan de zomeravondbespelingen op het Utrechtse Janskerkhof. Onbekend is wanneer deze traditie haar aanvang heeft genomen, maar 1631 kan als een veilige *terminus post quem* worden gehanteerd. In dat jaar immers werd Van Eyck benoemd tot beiaardier van de Janskerk, met als verplichting dat hij tussen mei en Domskermis vier avonden per week na het eten een uur moest spelen op de klokken.

Hij zal zich nogal onthand hebben gevoeld op deze beiaard, die maar twaalf klokken bezat. Het ligt voor de hand dat hij de blokfluit muzikaal en speeltechnisch als een ontsnappingsmogelijkheid heeft beschouwd, om te kunnen ontkomen aan de beperkingen van het carillon. Van Eyck was overigens niet de enige stadsmusicus die openluchtconcerten gaf. Een resolutie uit 1633 bepaalde dat de stadstrompers voortaan iedere dag voor het stadhuis moesten spelen 'tot recreatie van de eerlycke luyden, die alsdan op de plaets gaen wandelen.'¹⁶⁸

Het Janskerkhof was een park dat door de kapittelheren met de grootste zorg werd omringd. Die zorg gold met name de boompjes. Op alle oude kaarten zijn ze te zien,

¹⁶⁴ 's-Hertogenbosch, GA, inv.nr. A.34, *Resoluties van de magistraat*. Transcriptie in Van den Hul 1968: 55.

¹⁶⁵ Van den Hul 1982: 148.

¹⁶⁶ Van den Hul 1982: 149.

¹⁶⁷ Van den Hul 1982: 149.

¹⁶⁸ Van Riemsdijk 1881: 29.



het duidelijkst op een afbeelding uit 1604. (afb. 13) Elk voorjaar werden de boompjes gesnoeid.¹⁶⁹ Het kapittel beschikte over een klusjesman die Sander heette en 's zomers een paar dagen per maand als tuinman werkte. Als er storm op komst was, werden de boompjes speciaal gestut. Jaarlijks waren er drie bijzondere feestavonden waarop Sander samen met Willem de klepperman als bijzondere taak had de boompjes te bewaken, waarschijnlijk om te voorkomen dat jongelui erin zou klimmen. Allereerst was dat op meiavond, de avond vóór de eerste mei. Bij deze jaarlijkse festiviteit heeft Van Eyck ongetwijfeld zijn variaties op 'De lustelycke Mey' [NVE 110] gespeeld, zoals die in *Der Fluyten Lust-hof* zijn te vinden. Tevens werden de boompjes bewaakt tijdens Sint-Jansavond (ook wel Sint-Jansnacht genoemd, wat de werkelijkheid waarschijnlijk meer benaderde) en op pinksteravond.¹⁷⁰

Hoeveel avonden per jaar Van Eyck in het openbaar blokfluit speelde, is onbekend. 'Somwijlen savons' is een rekbaar begrip. Van Eyck zal in de loop der jaren een omvangrijk repertoire hebben opgebouwd. *Der Fluyten Lust-hof* bevat ongeveer honderdvijftig werken, waarbij moet worden opgemerkt dat niet alle stukken tot zijn gevestigde repertoire hebben behoord.¹⁷¹ In 1644 verscheen het eerste deel, dat toen nog de titel *Euterpe oft Speel-goddinne I* droeg. Twee jaar later volgde het tweede deel, *Der Fluyten Lust-hof II*. Begin 1649 ten slotte verscheen een uitgebreide versie van *Euterpe* als *Der Fluyten Lust-hof I*, waarmee de verzameling compleet was. Met de woorden 'Ik eyndige.' op de laatste bladzijde zette hij er letterlijk een punt achter. De vraag is wie de aanzet heeft gegeven tot de publicatie, Van Eyck zelf of de Amsterdamse muziekuitgever Paulus Matthijsz. Uit de opdracht aan Constantijn Huygens zou men het eerste kunnen opmaken. De componist begint die opdracht met de woorden: 'Alsoo ick ter begeerte van verscheyden Lief-hebbers der Speel-konste, niet konde laten eenige myne Inventien op de Fluyt, door den Druck gemeyn te maken [...]'¹⁷² Hij kon het dus niet laten. Uit de formulering wordt niet volledig duidelijk of hier van concrete liefhebbers sprake was die op verspreiding hadden aangedrongen, of dat Van Eyck de muziek publiceerde *opdat* muziekliefhebbers haar zouden begeren.

Voor zijn professionele loopbaan zal Van Eyck de erkenning als componist niet meer nodig hebben gehad. Toen zijn eerste werken werden gedrukt, was hij al ruim in de vijftig, voor die tijd een man op leeftijd. Wellicht heeft hij om die reden de behoefte gevoeld om een werk dat – althans grotendeels – in zijn geheugen lag opgeslagen door middel van een uitgave te 'catalogiseren', misschien ook om iets van zijn kunst na te laten.

Hoe het ook zij, *Der Fluyten Lust-hof* laat er weinig twijfel over bestaan dat het blokfluitspel voor Jacob van Eyck een volwassen onderdeel was van zijn professionele muzikantschap. Zo werd het door zijn omgeving ook beschouwd. Op zijn graf zou eerst de fluit worden genoemd, pas daarna de klokken. De carillons waarop hij speelde waren nog verre van perfect en voldeden niet aan zijn ideaal. Twintig klokken of de gedroomde dertig, het maakt een groot verschil. De blokfluit moet het medium zijn geweest waarmee de blinde musicus zijn ultieme vaardigheden

¹⁶⁹ Utrecht, HUA, Kapittel van Sint-Jan, inv.nr. 162-23, *Rekeningen 1646-1655*.

¹⁷⁰ Utrecht, HUA, Kapittel van Sint-Jan, inv.nr. 162-23, *Rekeningen 1646-1655*. De vermeldingen keren jaarlijks in de rekeningen terug. In mei 1655 bijvoorbeeld: 'Den i.ⁿ deser aen Sander ende den Clepperman ter causen zij op Maijavont de boomen opt kerkckhoff gewaecht hadden.'

¹⁷¹ Zie de hoofdstukken 5 en 6.

¹⁷² Voor de volledige tekst zie 3.2.



als instrumentalist heeft kunnen demonstreren. De virtuositeit die hij in *Der Fluyten Lust-hof* etaleert, is van het professionele soort.

Wanneer musici in stadsdienst hun werk publiceerden, droegen zij dit vaak op aan lokale gezagsdragers, en het was gebruikelijk dat zij hiervoor met klinkende munten werden bedankt. In Nijmegen bijvoorbeeld ontving Goosen van Vreeswijck na de publicatie van zijn *Nieuw-meegsche fluyten lourier crans* (1655) dertig gulden ‘voort dediceren ende presentieren van eenighe Musiekstukken bij hem gemaect.’¹⁷³

Van Eyck deed het anders. Hij kon bogen op een goede verstandhouding met zijn verre neef Constantijn Huygens. Aan hem droeg hij beide delen van *Der Fluyten Lust-hof* op. Vermoedelijk hebben de kapittelheren van Sint-Jan gemeend dat zij iets moesten doen, de gedrukte muziek was immers ten nauwste verbonden met hun eigen kerkhof, en mogelijk heeft Van Eyck hun een exemplaar geschonken.

De *Lust-hof* was in het voorjaar van 1649 nog maar net voltooid of plots was er de eerder aangehaalde salarisverhoging op voorwaarde dat hij de wandelende luiden op het Janskerkhof zou vermaken, met ‘somwijlen savons’ als teken van enige vrijblijvendheid. Die *timing* kan bijna geen toeval zijn, de traditie bestond immers al veel langer. De geste lijkt samen te hangen met de voltooiing van *Der Fluyten Lust-hof*. Zo werd Jacob van Eyck op hoge leeftijd een bezoldigd blokfluitist.

2.13. Constantijn Huygens: ‘Mijn Edele Heer ende Neeff’

Op zijn werkgevers zal het zeker indruk hebben gemaakt dat Van Eyck zijn werk aan Constantijn Huygens kon opdragen. Huygens was als ‘secretaris van zyn Hoogheyd, den Prince van Orangien’ (zoals Van Eyck hem in de aanhef aanspreekt) een van de invloedrijkste personen van het land. Hij was ook amateurmusicus en componist.¹⁷⁴ Zijn *Pathodia sacra et profana*, een bundel airs en psalmcomposities voor zangstem en basso continuo, verscheen in 1647 bij Ballard in Parijs.

Van Eycks opdrachten aan Huygens zijn in formele taal gesteld en verraden niets van een familierelatie.¹⁷⁵ Die bestond hierin dat Van Eycks overgrootvader Jan Bacx de bet-overgrootvader was van Constantijn Huygens.¹⁷⁶ De families Huygens en Van Eyck zijn zich terdege van hun verwantschap bewust geweest, ook al was het een verre.¹⁷⁷ De verstandhouding was hartelijk, ze zochten elkaar geregeld op. Jacob van Eycks moeder, Heilwich Bax, was peettante van Constantia Huygens, een jongere zus van Constantijn. In 1620 ontmoette Constantijn op zijn reis door Italië in Bergamo zijn ‘neef van Eyck’; waarschijnlijk was dit Jacobs broer Caspar.¹⁷⁸ Op 24 april van het jaar 1622 was Huygens’ zus Constantia aanwezig toen Caspar in Den Haag trouwde met Susanna de Rechtere.¹⁷⁹ Later dat jaar legden Caspar en Anna van Eyck een bezoek af aan hun nichten Geertruyd en Constantia Huygens.¹⁸⁰ Anna bleef een week logeren.

Constantijn Huygens omschreef Jacob van Eyck in een brief aan Joan Albert Ban als ‘cognatus’ (bloedverwant), zo zagen we eerder. Toen Van Eyck in 1644 een

¹⁷³ Nijmegen, GA, inv.nr. 105, *Raadssignaten 1655-1657*, p. 152 (22 augustus 1655).

¹⁷⁴ Zie onder meer Rasch 2001.

¹⁷⁵ Volledige tekst in 3.2 en 3.3.

¹⁷⁶ Voor een stamboom, zie Van den Hul 1982: 222-223.

¹⁷⁷ Unger 1883.

¹⁷⁸ Worp 1911-1917: I, nr. 83.

¹⁷⁹ Worp 1911-1917: I, nr. 146. Zie ook Swillens 1928: 99.

¹⁸⁰ Worp 1911-1917: I, nr. 135.



exemplaar van *Euterpe oft Speel-goddinne* naar Huygens stuurde, begon hij de begeleidende brief met ‘Mijn Ed. Heer ende Neeff’.¹⁸¹ In een brief van twee jaar later begint hij met ‘Mons^r. mon Couzijn’ en eindigt met ‘UE. Geaffectioneerde Neef ende Dien^r.’ Hoe de verhoudingen in maatschappelijke zin gevoeld werden, valt op basis van deze brieven moeilijk te beoordelen.

In deze brief uit 1646 vraagt Van Eyck om raad inzake de al eerder genoemde vicarie die hij door toedoen van prins Maurits genoot in Wijk bij Duurstede. Hij wil de vicarie verkopen om ‘de Penningen daar van procederende te beleggen, omme bij Ouderdom, gelijk ick algereets beginne te vernemen, als in Sieckten, ofte andere inconvenienten, te mogen gebruijcken.’ (Dat laatste was geen valide reden, Van Eyck had in Utrecht immers de toezegging dat hij tot aan zijn dood zijn salaris zou genieten, ook als iemand anders zijn werk voortijdig zou overnemen.) Van Eyck weet niet of het wel netjes is de vicarie te verkopen en vraagt Huygens om raad. Kennelijk heeft deze negatief geadviseerd, want de vicarie blijft Van Eycks eigendom en gaat pas vlak voor zijn dood over in handen van zijn opvolger Johan Dicx. In dezelfde brief neemt Van Eyck een niet geringe vrijheid. Hij vraagt of Huygens stadhouder Frederik Hendrik wil polsen over de mogelijkheid op te volgen in een nieuwe vicarie. Dit als een soort genoegdoening voor het feit dat hij in 1604 en 1620 twee keer naast het net had gevestigd. Overigens had Van Eyck in 1645, een jaar voordat hij de bewuste brief schreef, in Utrecht al een niet geringe salarisverhoging gekregen van honderd gulden, aangezien de vroedschap zich bereid toonde jaarlijks driehonderd gulden te betalen, nadat hij het speelwerk van het stadhuis op orde had gebracht.¹⁸² Maken we de optelsom, dan valt te concluderen dat hij rond die tijd bijna achthonderd gulden per jaar verdiende.

Behalve de twee genoemde brieven aan Constantijn Huygens van Jacob van Eyck zijn er ook nog vier van zijn zus Anna bewaard gebleven. Ze hebben alle betrekking op haar neef Godevaert, een zoon van Caspar, over wie Anna zich als voogd heeft ontfemd. De eerste dateert van 3 mei 1643, de dag na Caspars overlijden.¹⁸³ Ze vraagt Huygens om speciale bescherming van haar neef, die een militaire loopbaan ambieert, en nodigt Huygens meteen uit in Heusden bij de begrafenis aanwezig te zijn. Twee jaar later stuurt ze hem als dank voor zijn goede zorgen jegens haar neef een brief en belooft Huygens een paaslammeken, dat echter eerst nog wat meigras moet eten. Deze eerste brief gaat alvast vergezeld van een kalkoen.¹⁸⁴ Het Brabants lammetje, ‘de welcke men plach te seggen dat beter syn als de hollanse’, wordt drie weken later nagestuurd, met een zwart bandje om de hals.¹⁸⁵

De laatste brief dateert uit 1648 en is opnieuw een bedankje wegens bewezen diensten aan haar neef.¹⁸⁶ Ze schrijft hoe deze op 2 december 1647 naar Amsterdam is vertrokken om daar aan te monsteren op de vloot. Hij logeerde twee dagen bij ‘sijn oom tutert’ [t’Utrecht], Jacob van Eyck dus, die volgens haar bericht net was teruggekeerd uit Deventer.

¹⁸¹ Zie p. 111 en afb. 25, p. 112. Volledige tekst van de brief in Unger 1883: 103-104; samengevat in Worp 1911-1917: IV, 4310. De aanduiding ‘neef’ was gebruikelijk voor iedere verre loedverwantschap. Zie hiervoor Haks 1982: 48-52.

¹⁸² Utrecht, HUA, Stadsarchief II, inv.nr. 121²¹, *Resoluties van de raad*, fol. 95v-96r (22 juli 1645). Zie Van den Hul 1968: 49.

¹⁸³ Worp 1911-1917: III, 280 (nr. 3249). Volledige tekst in Unger 1883: 104-105.

¹⁸⁴ Worp 1911-1917: IV, 141 (nr. 3932), 18 april 1645. Volledige tekst in Unger 1883: 105-106.

¹⁸⁵ Brief d.d. 9 mei 1645. Volledige tekst in Unger 1883: 106.

¹⁸⁶ Worp 1911-1917: IV, 446 (nr. 4731). Volledige tekst in Unger 1883: 107. Huygens ontving de brief op 6 januari 1648.



2.14. ‘Hemoni speelt een hemels klokmuzijk!’

De reis naar Deventer laat zich verifiëren. Het had alles te maken met het contact dat Van Eyck sedert enkele jaren onderhield met de gebroeders François en Pieter Hemony. Zij waren afkomstig uit Lotharingen, een streek die veel klokkengieters heeft voortgebracht.¹⁸⁷ Via Duitsland kwamen zij in de Republiek terecht, waar ze in 1641 de eerste luidklokken goten, voor de Gereformeerde Kerk van Goor. In die plaats woonde ook de familie Sprakel, die gespecialiseerd was in het vervaardigen van torenuurwerken en speeltrommels. Jurriaan Sprakel kreeg in 1642 van de stad Zutphen opdracht het uur- en speelwerk van de Wijnhuistoren te vervangen. Er moest



AFBEELDING 20 Jacob van Eyck en de gebroeders Hemony. Romantische impressie uit W.J. Hofdijk, *Lauwerbladen uit Neêrlands gloriekrans*, I [1875]

ook een beiaard komen. Een jaar later sleepte François Hemony deze order in de wacht, zonder twijfel door toedoen van Sprakel. In 1644 begon Hemony met het gieten van het carillon, in een voormalig klooster dat voor dit doel was gehuurd. Deze beiaard moet tot stand zijn gekomen in samenwerking met Jacob van Eyck. Een Gentse kroniek uit 1713/14 vermeldt dat de Hemony's samen met Jacob van Eyck ‘groten arbeyd, zorgvuldigheyd en onkosten besteed hadden om de ware kunst van het klok-gieten te achterhalen en om de klokken tot accord te brengen, want te voeren was de kunst van de klokken tot volmaekt accord te brengen nog niet gevonden, het was meer een geluk als wetenschap.’¹⁸⁸

In 1645 was het werk klaar en kregen Van Eyck en diens collega Lucas van Lenninck uit Deventer de uitnodiging het resultaat te komen keuren. De heren namen er twee weken de tijd voor, wat aangeeft dat zij meer hebben

gedaan dan luisteren alleen. Het instrument was een volledig chromatisch carillon met negentien klokken over anderhalf octaaf. Van Eyck en Lenninck achtten dit onvoldoende om ‘een volcoemen musyck’ te kunnen spelen en gaven de stad daarom

¹⁸⁷ Omtrent de Hemony's, zie Lehr 1959.

¹⁸⁸ Lehr 1991: 126.



het advies de beiaard met een aantal discantklokjes uit te breiden tot twee octaven. Toen een jaar later ook dit werk gereed was, verklaarden de twee keurmeesters ‘dat sie daerinnen niet meer weten t’doen haeres oordels niet verbetert kan worden.’¹⁸⁹ Het getuigschrift dat de Hemony’s ontvingen, bevatte een en al lof.

Waarschijnlijk op aandrang van Lucas van Lenninck richtte François Hemony zich vervolgens zelfverzekerd tot de stad Deventer met de opmerking dat het carillon aldaar ‘niet veele besonders is, tot disreputatie van so eene fameuse plaetse.’¹⁹⁰ Van Lenninck, organist van de Lebuïnuskerk, had uiteraard wel oren naar een beiaard zoals die zojuist in Zutphen in gebruik was genomen. Hemony bood de stad een carillon aan dat door Van Eyck te licht werd bevonden voor de hoogte van de Lebuïnustoren. Het Gemeentearchief van Deventer bewaart een brief die de Utrechtse musicus op 6 november 1646 over deze kwestie heeft geschreven aan Van Lenninck.¹⁹¹ Hij spreekt daarin zijn vrees uit dat de klank niet ver genoeg zal dragen, met name die van de ‘hommeltiess’ (de hummeltjes, oftewel de kleinste klokken). Zich welbewust van zijn gezag schrijft hij vervolgens: ‘Ich wenste wel indien het begonde wiert, dat wij met malkander Mr. franco [François Hemony] eerst noch een uerken ofte twee mochten spreecken ende hem wat onderrechten; nu, gy cunt het hem eens andienen. Indien hy te Amsterdam mocht gaen om spyss te coopen, dat hij mij eerst aenspraeck, opdat ich hem noch int een ofte ander wat onderrechte.’ Van Eyck heeft Hemony dus nog wel wat bij te brengen! Uit de brief spreekt een goede verstandhouding. Van Eyck zendt de groeten aan Van Lennincks echtgenote en dochter, en ook aan het Deventer collegium musicum, dat hij bij eerdere bezoeken klaarblijkelijk had leren kennen. Hij ondertekent met ‘Ue dienstwillige vrient ende dienaer Jacob Van Eijck’.

In 1647 kwam Van Eyck naar Deventer om het werk te keuren. Tien weken en twee dagen verbleef hij in de stad. Van Eyck logeerde bij meester Lucas thuis. Voor de onkosten ontving Van Lenninck op 27 december van stadswege een bedrag van 146 gulden en acht stuivers. De Hemony’s raakten door hun eerste carillons snel wijd en zijd bekend. Veertien beiaards hebben zij in Zutphen gegoten, waaronder die voor ‘s-Hertogenbosch (1649), Arnhem (1650-52) en Zaltbommel (1654). In 1655 deelde de stad Amsterdam hun mee enkele carillons te willen bestellen. De Hemony’s kregen er gratis woonruimte en een gieterij aangeboden. In het voorjaar van 1657 verhuisden zij. Twee jaar eerder had Joost van den Vondel in zijn *Inwijding van het stadhuis te Amsterdam* geschreven: ‘Hemoni speelt een hemels klokmuziek!’¹⁹² In 1661 zou Joost van den Vondel een heel gedicht aan Hemony’s kunst wijden, ‘Op het Klokmuziek t’Amsterdam’.¹⁹³ De dichter vergeleek hun kunst met die van Sweelinck en Lassus.

2.15. Beiaardier van de Jacobikerk en het stadhuis

Dat Van Eyck tijd kon vrijmaken om zich uitgebreid met de carillons in Zutphen en Deventer te bemoeien, mag een wonder heten, aangezien zijn werkzaamheden in Utrecht in 1645 aanzienlijk werden uitgebreid. Naast het beiaardierschap aan de Dom en de Janskerk kwamen in dat jaar de Jacobikerk en het stadhuis er nog eens bij.

¹⁸⁹ Lehr 1991: 126.

¹⁹⁰ Lehr 1991: 126.

¹⁹¹ Volledige transcriptie in Hogenstijn 1983: 152.

¹⁹² Vondel 1986: 758.

¹⁹³ Vondel 1986: 817.



Het in verval geraakte carillon van het stadhuis had in 1644 onder supervisie van Van Eyck belangrijke verbeteringen ondergaan.¹⁹⁴ Ze waren uitgevoerd door de orgelmaker Geurt van Pisa. Na de renovatie telde het spel twintig klokken, waarvan er volgens opgave van Fischer (1738) twaalf op het automatisch speelwerk waren aangesloten.¹⁹⁵ In 1644 werkte Dirk van Schorrenberch er nog als beiaardier. Hij was geen professioneel musicus maar deurwaarder van beroep en combineerde het beiaardierschap aan het stadhuis met dat van de Jacobikerk. In mei 1645 legde hij zijn werk als deurwaarder neer en kort daarna moet hij ook ontslag hebben genomen als beiaardier, want op 22 juli kreeg Jacob van Eyck een benoeming als zijn opvolger, niet alleen op het stadhuis maar ook op de toren van de Jacobikerk.

Deze kerk bezat aanvankelijk geen carillon. In 1630 kreeg de uurwerkmaker Johan Carlier uit Zwolle opdracht een automatisch speelwerk te fabriceren.¹⁹⁶ Waarschijnlijk was Van Eyck bij de beslissing betrokken. Het speelwerk moest namelijk even goed zijn als dat van Middelburg, gemaakt door Jan Dirksz Coop, die ook in Heusden het uurwerk had vervaardigd. Carlier kon uiteindelijk niet aan zijn verplichtingen voldoen, de plannen verhuisden naar zolder.

De installatie van een handspel verliep voorspoediger. Al voor het uurwerk werd aanbesteed, hadden de kerkmeesters gezorgd voor bestaande Utrechtse klokken, waarmee de kosten binnen de perken konden blijven. Ze waren afkomstig uit de Catharijnekerk, die in ruil hiervoor drie luidklokken terugkreeg. De kerkmeesters verplichtten zich het salaris van de voormalige Dombeiaardier Herman van Riemsdijck, die nog wel beiermeester was gebleven van de Catharijnekerk, op zich te nemen, zodat deze als vanzelf beiaardier werd van de Jacobi.¹⁹⁷ De klokken werden opgehangen in een nieuw ontworpen torentje dat een plaats kreeg aan de oostkant van de spits. In de daaropvolgende jaren voorzag Aelt van Meurs de beiaard van een aantal nieuwe klokken.

Herman van Riemsdijck werd in 1643 wegens ouderdom van zijn verplichtingen ontheven, hij overleed een jaar later en werd opgevolgd door Dirk van Schorrenberch. Deze legde echter in mei 1645 zijn functie neer en werd zoals gezegd op 22 juli door Van Eyck opgevolgd.

In 1648, achttien jaar na het debacle met Carlier, ging een nieuwe opdracht voor het vervaardigen van een automatisch speelwerk naar Jan (Becker) van Call (Kall) uit Nijmegen. Van Eyck was nauw bij het proces betrokken en zag de kans schoon Utrecht aan zijn eerste Hemony-carillon te helpen. De eerste afspraken werden gemaakt op 10 september 1650, toen Van Call de speeltrommel al gereed had. Met François Hemony kwamen de kerkmeesters overeen dat deze vijftwintig klokken zou gieten, evenveel als in Zutphen en Deventer. Alle klokken zouden worden aangesloten op de speeltrommel. Het zal een chromatisch carillon zijn geweest met een omvang van twee octaven. Enkele jaren na Van Eycks dood kwamen er nog eens zeven nieuwe klokjes bij waarmee het totale aantal kwam op 32, de normale omvang van Hemony's carillons.

¹⁹⁴ Omtrent de geschiedenis van het carillon van het stadhuis, zie Van den Hul 1982: 111-114.

¹⁹⁵ Fischer 1738: 36. Van den Hul 1982: 114.

¹⁹⁶ De geschiedenis van het carillon van de Jacobikerk wordt beschreven in Van den Hul 1982: 130-138.

¹⁹⁷ Van den Hul 1982: 132.

2.16. Laatste reizen

Vanaf zijn eerste jaren in Utrecht heeft Jacob van Eyck zijn diensten als klokkendeskundige ook aan andere steden aangeboden. We zagen hem aan het werk in Den Haag (1626), Bergen op Zoom (1632), 's-Hertogenbosch (1640-41), Zutphen (1645-46) en Deventer (1646-47). Ook in de laatste jaren van zijn leven kon men hem nog buiten Utrecht aantreffen. In 1650 en 1652 bracht hij enige tijd door in Arnhem, in de zomer van het tussenliggende jaar verbleef hij in Nijmegen. In juni 1655 ten slotte was hij in Amsterdam een van de keurmeesters van het orgel in de Nieuwe Kerk.

Toen Zutphen en Deventer eenmaal hun Hemony-carillon hadden, wilde Arnhem vanzelfsprekend niet achterblijven. Er werd alles op alles gezet om ook in de toren van de Eusebiuskerk een klokkenspel geplaatst te krijgen. De eerste plannen werden beraamd in 1649. De kosten van het uurwerk en de klokken werden geschat op 26.000 gulden, een bedrag dat zou moeten worden betaald uit de opbrengsten van giften en een collecte.¹⁹⁸ Het uurwerk werd besteld bij Jurriaan Sprakel, die ook in Zutphen en Deventer met de Hemony's had gewerkt. Een probleem was wel dat de Eusebiustoren geen ruimte had om een carillon te herbergen. Daarom moest eerst een nieuwe, achthoekige torenbekroning worden gemaakt, een werk dat werd uitbesteed aan de Haagse bouwmeester Paul Pelen. Zo werd de toren 41 voet verhoogd. Reeds in een vroeg stadium, nog voordat de klokken werden geleverd, was advies ingewonnen bij Jacob van Eyck. Aan de stadsorganist Nicolaes Steenwijck werd in 1650 een betaling verricht 'voor gedaene rejskosten en dachgelden, om te halen het advies vant Clockenspel.'¹⁹⁹ Dat hij Van Eyck is gaan halen, blijkt uit een betaling van 46 gulden twee stuivers aan de blinde jonker 'voor vacatien en reijsgelt van Utrecht alhier'.²⁰⁰ In 1652 konden het uurwerk en het carillon worden geïnstalleerd. Het werk stond vermoedelijk onder leiding van Van Eyck. Samen met zijn knecht verbleef hij bij Jacob van Dam, die 240 gulden betaald kreeg voor de kost en inwoning.²⁰¹ Dit bedrag wijst op langdurige aanwezigheid. Het Arnhemse carillon beschikte over negentien klokken en zou negen jaar later door de Hemony's met nog eens vijf klokken worden verrijkt.

In het tussenliggende jaar 1651 werkte Van Eyck in Nijmegen. Hier was de toren van de Stevenskerk zwaar beschadigd geraakt tijdens het beleg door prins Maurits in 1591. De torenromp werd snel daarna hersteld, een nieuwe torenbekroning werd in 1604/05 gemaakt naar een ontwerp van de Leidse timmerman Pieter Gerritsz Verspek. De klokken voelden zich er echter niet thuis. Bij het luiden begon de toren te schudden. Het was een probleem dat de Nijmeegse overheid decennialang zorgen zou baren. In 1634 werd Verspek uitgenodigd om de problemen op te nemen en advies te geven.²⁰² Besloten werd de klokken te verhangen, iets wat later nog vaker zou gebeuren. Veel hielp het niet. In 1641 kwamen de stadstimmerlieden van Arnhem en Zutphen naar Nijmegen om de zaak te inspecteren en advies te geven.²⁰³ Kennelijk verslechterde de situatie zienderogen.

¹⁹⁸ Voor de geschiedenis van het Arnhemse carillon, zie Schulte 1994: 80, 94-97.

¹⁹⁹ Arnhem, GA, inv.nr. 1315, *Rekeningen 1650-1651*, fol. 101v.

²⁰⁰ Arnhem, GA, inv.nr. 1315, *Rekeningen 1650-1651*, fol. 101r.

²⁰¹ Arnhem, GA, inv.nr. 1317, *Rekeningen 1652-1653*, fol. 54r.

²⁰² Nijmegen, GA, inv.nr. 848, *Stadsrekeningen 1634*, fol. 190r-v.

²⁰³ Nijmegen, GA, inv.nr. 98, *Raadssignaten 1641*, pp. 175-176.



In 1645 besloot de Nijmeegse raad tot een grootscheepse hersteloperatie, die de stad uiteindelijk een fortuin zou kosten.²⁰⁴ In maart werd begonnen met de aanschaf van een grote partij hout en het aannemen van personeel. Aan het eind van het jaar bleek de operatie al 3760 gulden en 11 stuivers te hebben gekost. Ondanks deze astronomische uitgaven bleef de toren schudden.

Nieuwe pogingen werden gedaan in 1651. Op 29 januari 1651 brachten de raadsvrunden Verheyden en Loeffs verslag uit van hun onderzoek naar 'het vervallen Clock ende spuelwerck opten Toorn'.²⁰⁵ Kennelijk werd ook het carillon erbij betrokken. Het instrument was in 1576 in Mechelen gegoten en bestond uit dertien klokken, die als voorslag dienden maar ook handmatig konden worden bespeeld. Het beiaardspel werd in Nijmegen verzorgd door de torenwachters.²⁰⁶ Per 1 januari was een verandering opgetreden in de personele bezetting, door het overlijden van de eerste torenwachter Herman van Wechhuijsen. De tweede wachter Johan van Royen schoof door naar diens positie. Tot tweede torenwachter werd Goosen van Vreeswijk benoemd, die de wereld vier jaar later zou verblijden met de publicatie van zijn *Nieuw-meegsche fluyten lourier crans*.²⁰⁷

Na de inspectie van klok- en speelwerk werd besloten tot reparatie over te gaan volgens een bestek van meester Jan van Call, de plaatselijke uurwerkmaker. Eerder zagen we hoe de kerkmeesters van de Utrechtse Jacobikerk hem in 1648 opdracht gaven een nieuw uur- en speelwerk te ontwerpen, mede op instigatie van Van Eyck.²⁰⁸ Dat werk was in oktober 1650 gereedgekomen. Het maakt aannemelijk dat Van Call degene is geweest die ervoor heeft gezorgd dat Van Eyck bij het werk in Nijmegen betrokken is geraakt.

Zijn bezoek vond plaats in de zomer van 1651. Van Eyck gaf advies hoe de klokken lichter konden worden getrokken, en moest een oplossing vinden voor het schudden van de toren. De raadsheren gingen persoonlijk met Van Eyck een kijkje nemen op de toren, terwijl de koster de klokken luidden zodat de aard van het beven duidelijk zou worden.²⁰⁹ Jan van Call zorgde voor het verhangen van de luid- en speelklokken.²¹⁰ Van Eyck adviseerde tevens een uitbreiding van het speelwerk met enkele kleine klokken; op 22 juli maakte de raad afspraken hierover met de klokkengieters Hendrick en Johannes van Trier, die ze nog hetzelfde jaar konden leveren. Voor zichzelf en zijn discipel ontving Van Eyck op 12 juli het niet onaanzienlijke bedrag van 225 gulden.²¹¹ De blinde jonker uit Utrecht en zijn gezelschap hadden gelogeerd ten huize van Remunt van Tuijll.²¹² Het probleem van het schudden zal hooguit ten dele verholpen zijn. Het bleef de gemoederen ook later bezighouden.

In de nazomer van 1655 ten slotte reisde Jacob van Eyck naar Amsterdam, om het orgel van de Nieuwe Kerk te keuren. Bij een kerkbrand, tien jaar eerder, was het

²⁰⁴ Nijmegen, GA, inv.nr. 100, *Raadssignaten 1645-1646*, pp. 42-43, 50-51, 118-119, 124-126, 133, 215-218.

²⁰⁵ Nijmegen, GA, inv.nr. 103, *Raadssignaten 1651-1652*, pp. 18-19 (29 januari 1651).

²⁰⁶ Wind 2003.

²⁰⁷ Wind 2003.

²⁰⁸ Zie 2.15.

²⁰⁹ Nijmegen, GA, inv. nr. 868, *Stadsrekeningen 1651/52*, pp. 298-299: 'Den 12. dito [juli] aende Custers van S^t. Stephens kerck drie gulden voor het trecken van de clocken doen mijn Heeren met Jo.^f van Eijck op den toorn waeren, volgens ordonn: – iij. gl.'

²¹⁰ Nijmegen, GA, inv. nr. 868, *Stadsrekeningen 1651/52*, p. 335.

²¹¹ Nijmegen, GA, inv.nr. 868, *Stadsrekeningen 1651/52*, pp. 298-99.

²¹² Van Tuijll kreeg 100 gulden 19 stuivers 'tot voldoeninghe vant geene Jo.^f Eijck, overt verstellen, met sijn discipel, t' sijnen huijse verteert heeft.' Nijmegen, GA, inv.nr. 868, *Stadsrekeningen 1651/52*, pp. 336-37.



bestaande grote orgel verloren gegaan.²¹³ Datzelfde jaar nog werd aan Germer Galtusz van Hagerbeer de opdracht verstrekt een nieuw orgel te bouwen, maar dat zou er niet van komen doordat hij in het voorjaar van 1646 overleed. Pas in 1650 werd een nieuwe opdracht verstrekt, toen aan de Duitse orgelbouwer Hans Wolff Schonat. Vijf jaar later was het werk klaar en kon tot inspectie worden overgegaan. Behalve Nicolaes Lossy, de vaste organist van de Nieuwe Kerk, waren Jacob van Noordt en Jacob van Eyck de keurmeesters, zo wist Joachim Hess in 1774 nog te melden.²¹⁴ Van Eycks aanwezigheid wordt bevestigd in een verklaring die Schonat in 1657 liet vastleggen door een Amsterdamse notaris. Schonat deelde mee 'dat oock jaer en dagh nae 't opnemen van 't voorsz. orgel wijlen joncker Van Eyck in sijn leven woonachtich tot Utrecht, seer loffelijck van 't accoort tegen hem getuijge heeft gesproken in presentie van anderen.'²¹⁵ Het keuringsrapport is niet bewaard gebleven, maar Schonat ontving zijn laatste termijnbedrag op 24 augustus.²¹⁶ De finale goedkeuring zal dus kort voor die datum hebben plaatsgevonden. Uit het feit dat Schonat op 7 november nog een douceur van tweehonderd dukaten kreeg uitbetaald, kan worden afgeleid dat de stadsoverheid zeer tevreden was over zijn werk.

2.17. Levens einde: 'O Stichtsche Orfeus!'

In april 1646 schreef Van Eyck aan Huygens over zijn 'ouderdom, gelijk ick algereets beginne te vernemen.'²¹⁷ Toch kan het moeilijk anders of hij heeft over een sterke lichamelijke conditie beschikt. Het dagelijks beklimmen van de torens, het spelen in een koude en vochtige omgeving, het tijdrovende versteken van de voorslag: de werkzaamheden stelden zware eisen aan het fysieke gestel. Van Eyck heeft dat werk tot na zijn zestigste levensjaar volgehouden. In 1654, het jaar waarin het tweede deel van *Der Fluyten Lust-hof* de tweede druk beleefde, liet hij zijn testament opmaken, zich ervan bewust dat niets zekerder is dan de dood en niets onzekerder dan het moment waarop deze zich aandient.²¹⁸ Hij was zijn hele leven ongehuwd gebleven. Naaste familieleden had hij op dat moment al niet meer. Zijn broer en zakelijke toeverlaat Caspar was in 1645 overleden, en ook zijn drie zusters waren hem ontvallen: Susanna al voor 1623, Catharina in 1635, en Anna vermoedelijk kort voordat hij zijn testament liet opmaken.²¹⁹

Van Eyck vermaakte de roerende en onroerende goederen in Brabant aan nichten en neven, met uitzondering van een stukje hooiland onder Empel of Meerwijk, dat hij aan Johan Dixx wenste na te laten. Ook had hij nog een vordering in de vorm van landerijen in de Bommelerwaard, geërfd van zijn zuster Anna. Van deze landgoederen had Van Eyck een derde deel gekregen, maar de bezittingen waren nog niet verkocht. Dit derde deel wenste hij tot zijn Utrechtse boedel te rekenen. Voor zijn hospita, de weduwe Hendrickgen Blom, reserveerde hij honderdvijftig gulden waarvan honderd in de vorm van een rentebrief en vijftig gulden contant, en daarboven een lijfrente van

²¹³ Edskes 1981; Van Biezen 1995: II, 473-474.

²¹⁴ 'Ao. 1655 is hetzelfde geëxamineerd door *J.J. van Eyck* Klokke-speelder te *Utrecht, Nic. Luly* Organist van dit orgel, en *Jac. van Noord* Organist van de Oude Kerk.' Hess 1774: 8.

²¹⁵ Scheurleer 1909-1914: 235-236.

²¹⁶ Edskes 1981: 5-6.

²¹⁷ Unger 1883: 103-104. Worp 1911-1917: IV, 294 (nr. 4310).

²¹⁸ Volledige tekst in Unger 1883a: 269-270.

²¹⁹ Haar overlijden is mogelijk de directe aanleiding geweest voor het opmaken van het testament: omdat zij de laatste nabije erfgenaam was, moest Van Eyck zijn bezittingen wel aan anderen vermaken.

zeventig gulden per jaar. De diaconie van de Utrechtse Gereformeerde Kerk kreeg honderd gulden. Voor het overige benoemde hij Johan Dix tot universeel erfgenaam en executeur van zijn laatste wilsbeschikking.²²⁰ Deze beiaardier is waarschijnlijk een leerling van Van Eyck geweest, en langs deze weg zijn vertrouwensman geworden.²²¹ Het is aannemelijk te veronderstellen dat hij degene was die Van Eyck verving wanneer deze buiten de stad verbleef.

Kon Van Eyck in de nazomer van 1655 nog het orgel van de Amsterdamse Nieuwe Kerk keuren, daarna ging het snel bergafwaarts met zijn gezondheid. Op 8 oktober kreeg Johan Dix toestemming van het Domkapittel de blinde musicus te vervangen 'gedurende zijn indispositie'.²²² De winter viel vroeg dat jaar en zou langer duren dan normaal.²²³ Constantijn Huygens, terugkerend van zijn buitenhuis Zuilichem in de Bommelerwaard, moest op 19 december te voet de dichtgevroren Waal oversteken.²²⁴ Maar zijn blinde neef kon de dagen thuis bij het haardvuur doorbrengen. Volgens de eerdere contractbepalingen behield Van Eyck zijn salaris, wat zou betekenen dat Dix de werkzaamheden om niet verrichtte.

Twee maanden later, op 9 januari 1656 's middags om twaalf uur, trof Dix een regeling met Johan van Nellesteyn, die behalve raad in de vroedschap en oud-kameraar van de stad ook eigenaar was van een pand aan de noordzijde van de Oudegracht dat pal tegenover de Reguliersbrug lag. Dit was precies het huis waar Jacob van Eyck zijn adres had. Van Eycks hospita Hendrickgen Blom woonde er al in 1644 toen haar dochter Maria trouwde met Gerrit van Bunnick uit de Jansstraat.²²⁵ Waarschijnlijk had Van Eyck er al verschillende jaren onderdak. De financiële staat waarin hij Hendrickgen Blom na zijn dood wenste achter te laten, is een dankbetuiging die wijst op langdurige zorg.

Op die januarimiddag kocht Dix het desbetreffende pand van Van Nellesteyn voor een bedrag van tweeduizend gulden.²²⁶ Voor vijfhonderd gulden kocht Dix er 'ijser ende andere waren bij'. Contant geld kwam er niet aan te pas. Dix leende het bedrag van dezelfde Van Nellesteyn tegen een rente van vijf procent. Dix verplichtte zich twee huizen die zijn eigendom waren als onderpand te stellen. Het ene, goed voor vijftienhonderd gulden, was het pand waar hij op dat moment nog woonde, aan de noordzijde van het Oudkerkhof. Het andere, goed voor duizend gulden, was gelegen aan de oostzijde van de Oudegracht tussen Volder- en Geertenbrug, 'daar 't melkmeysken uythangt'. Beide huizen kwamen uit de erfenis van zijn schoonvader, de chirurgijn Peter van Schagen.

²²⁰ Een klein jaar eerder, op 3 juni 1653, had Van Eyck bij notaris Verduyn al een andere testamentaire regeling met Dix gesloten. Helaas is deze akte niet bewaard gebleven.

²²¹ Johan Dix zullen we in 10.3 tegenkomen als een van 'de anderen'.

²²² Van den Hul 1982: 308.

²²³ Over het weer in deze periode, zie Buisman 2000: 540-542.

²²⁴ Buisman 2000: 541.

²²⁵ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 97, *Huwelijksregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1641-1659*, p. 156. Hendrickgen overleed in september 1663 (aangifte: 14 september) en werd begraven in de Buurkerk. Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 124, *Register van overledenen 1657-1665*, p. 565.

²²⁶ Utrecht, HUA, Stadsarchief II, Gerecht, inv.nr. 3243, *Registers van transporten en plechten 1578-1742*, 1656, pp. 9-11.



De transactie zal bedoeld zijn geweest om de familie Dix in staat te stellen zich bij de zieke Jacob van Eyck te voegen. Toen op 30 maart 1654 in de Domkerk het eerste kind uit het gezin werd gedoopt, woonden de Dixen nog aan het Oudkerkhof.²²⁷ Maar bij de doop van het tweede kind, op 7 augustus 1656, gaf Johannes Dix ‘aen de Reguliersbrugh’ als adres op.²²⁸ Van Eyck betaalde met ingang van 1656 dus huur aan zijn vertrouweling, die hem tevens als beiaardier verving. Mogelijk ging ook dit met gesloten beurzen, kreeg Dix het inkomen van de blinde meester en bood hij Van Eyck in ruil hiervoor kost en inwoning. Of Van Eyck onder deze nieuwe omstandigheden nog langer van de diensten van Hendrickgen Blom gebruik bleef maken, is onbekend.

De woning op de Oudegracht draagt tegenwoordig het huisnummer 262.²²⁹ Dit is het enige perceel dat pal tegenover en dus aan de Reguliersbrug ligt.²³⁰ In 1623 was het pand bekend als ‘t Goude Lam’. Op zeventiende-eeuwse stadsplattegronden werd de ligging niet erg helder weergegeven, doordat kaartenmakers er per definitie van uit leken te gaan dat iedere brug uitliep op een weg of steeg. Bij de Reguliersbrug was dit echter aan geen van beide zijden het geval. Het pand had een dwars achterhuis waarvan tegenwoordig alleen de kelder nog bestaat. Dit achterhuis zorgde voor een vrije in- en uitgang aan het Schroijerssteegje, dat ook wel als Abcoudersteegje of Patervaetsteegje bekendstond en nu de Regulierssteeg heet.

Uit de genomen maatregelen valt af te leiden dat Van Eycks gezondheidstoestand zo slecht was dat niemand verwachtte dat hij ooit nog beter zou worden. Vanaf zijn sterfbed heeft Van Eyck mogelijk nog Utrechts tweede nieuwe Hemony-carillon kunnen horen, dat in maart 1657 onder supervisie van Dix werd geïnstalleerd in de toren van de Nicolaïkerk.²³¹ De kerk bevindt zich niet ver van de plaats waar hij woonde. De Hemony's hadden dit carillon al in de jaren 1649-1651 op voorraad gegoten, tegelijk met het instrument voor de Jacobikerk, maar er nog geen bestemming voor gevonden. Keulen toonde zich aanvankelijk enthousiast. Nadat de klokken per schip naar deze stad waren gebracht, haakte het stadsbestuur echter af. Via Athanasius Kircher werd vervolgens geprobeerd de klokken aan Rome te slijten, maar ook dat ging niet door. Zo belandde het carillon uiteindelijk in Utrecht.

Jacob van Eyck stierf op 26 maart 1657 en werd enkele dagen later begraven in het koor van de Weeskerk, aan de overkant van de Oudegracht, schuin tegenover zijn huis. Het groot gelui van de Domtoren en de klokken van de Jacobi overluiden hem drie uur. Ook de klokken van de Janskerk zijn die dag voor hem geluid, zo leert een half vergane specificatie van de luider.²³² Ten teken van welstand arriveerde de stoet

²²⁷ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 5, *Doopregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1651-1665*, p. 111. Zie ook 10.3.1.

²²⁸ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 5, *Doopregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1651-1665*, p. 222.

²²⁹ Omtrent dit pand, zie Dolfin e.a. 1989: I (overzicht), 131.

²³⁰ Van Baak Griffioen 1991: 38 toont een oude tekening van de overzijde met de opmerking dat Van Eyck waarschijnlijk in een van deze huizen woonde. Dit is onmogelijk, het enige pand aan westzijde dat aan de Reguliersbrug lag, was het weeshuis. ‘Aen de Reguliersburgh’ duidt daarmee per definitie op de oostzijde.

²³¹ Van den Hul 1982: 110-111.

²³² Utrecht, HUA, Kapittel van Sint-Jan, inv.nr. 164-4, *Acquitten 1653-1659*: ‘Specificatie vant Luyden van den do... [verdere tekst ontbreekt] den 1 octobris tot den Laesten Septembris’. Even verder: ‘[tekst ontbreekt] Marty Jo.† Jacob van Eyck 2-2-0.’ Dat ‘do...’ op ‘doden’ of iets dergelijks slaat en niet op bijvoorbeeld ‘dom’, bewijst een vergelijkbare specificatie van de beiermeester in hetzelfde handschrift, maar dan van twee jaar eerder: ‘Specificatie van Luyen over den doden in St. Janskercken den 1 octobris 1653 tot den Laetsten Septembris 1654’.



AFBEELDING 21 De toren van de Nicolaikerk, waar zich Utrechts enige bewaard gebleven Hemony-carillon uit Van Eycks tijd bevindt.

een half uur te laat bij de kerk. De predikant Lambertus Sanderus, een zwager van Johan Dix, bezorgde een vierregelig grafschrift.²³³ Ook tekende Sanderus voor een uitgebreide lijklucht, 'Helikon in rouw', Over't Afsterven van Jonkr. JACOB VAN EYCK. Gestorven den 26 van Lentemaand. 1657'.²³⁴ Sanderus roept hem hierin toe met 'O Stichsche Orfeus! Eer en roem der Konstenaren!' Een tweede rouwklucht, zo zagen we reeds in de inleiding, werd geschreven door Lodewijk Meijer.²³⁵

Met de dood van Van Eyck werd in Utrecht op muzikaal gebied een epoche afgesloten. Zijn ideaal, een Dombeiaard van dertig klokken, werd pas zeven jaar na zijn dood verwezenlijkt, uiteraard door Hemony. Het werd zelfs een instrument met 35 klokken, meer dan waar Van Eyck zelf van droomde.²³⁶ Van Eyck had zelf voor zijn opvolging gezorgd, maar niets wijst erop dat Johan Dix de grootheid van zijn voorganger heeft kunnen benaderen. Het Janskapittel benoemde na Van Eyck geen nieuwe beiaardier meer, de klokkentoren van de Janskerk werd in 1681 neergehaald.²³⁷ Op klokkengebied bezit Utrecht tegenwoordig vrijwel niets meer dat direct aan Van Eyck herinnert. De Nicolaikerk heeft nog steeds zijn Hemony-beiaard, al is het instrument in 1952 uitgebreid tot 35 klokken. Een wervelstorm die op 1

²³³ Appendix C.1.4.

²³⁴ Appendix C.1.3.

²³⁵ Appendix C.1.2.

²³⁶ Nog aanwezig zijn 33 van deze oorspronkelijke klokken, aangevuld met 17 nieuwe.

²³⁷ Zie 10.3.1.

augustus 1674 over Utrecht raasde en onder meer de scheiding tussen de Domkerk en de Domtoren tot gevolg had, beroofde de Jacobikerk van de torenspits en van het aangebouwde torentje waarin zich Utrechts eerste Hemony-instrument bevond. Het oude stadhuis werd vroeg in de negentiende eeuw afgebroken en vervangen door een nieuw gebouw, zonder carillon.

Ook Heusden heeft zijn oude carillon niet meer, afgezien van de kleinste klok.²³⁸ Het oorspronkelijke stadhuis is verdwenen. Dit monumentale gebouw werd in de nacht van 4 op 5 november 1944 opgeblazen door de zich terugtrekkende bezetter. Van de ongeveer tweehonderd inwoners die zich op de parterre schuilhielden voor het oorlogsgeweld, zouden 134 Heusdenaren het niet overleven, ongeveer tien procent van de totale bevolking. Het is een van de zwartste bladzijden uit de geschiedenis van het stadje.²³⁹

Wat ons rest zijn Van Eycks blokfluitwerken, die muzikaal rekenschap afleggen van zijn virtuositeit als uitvoerend kunstenaar. In de wetenschap dat de meeste Nederlandse muziekdrukken uit die tijd verloren zijn gegaan, mogen we van geluk spreken dat Van Eycks oeuvre volledig is overgeleverd. Van elk van de verschillende drukken en herdrukken van *Der Fluyten Lust-hof* is ten minste één exemplaar bewaard gebleven.

²³⁸ Zie pp. 64-65.

²³⁹ Dijs 1988: 90-95.

3

Bronnen:

Euterpe en Der Fluyten Lust-hof

3.1. In de Stoof-steegh, in 't Muzyk-boek

De Stoofsteeg in Amsterdam is een onooglijk steegje, een smalle doorsteek die de Oudezijds Voor- en Achterburgwal met elkaar verbindt. Wie er niets te zoeken heeft, loopt er gemakkelijk voorbij. Tegenwoordig wordt menige etalage er bevolkt door dames van lichte zeden. Halverwege de zeventiende eeuw had hier een ambitieuze muziekdrukker en boekverkoper zijn winkel en werkplaats, aan de noordzijde van de steeg. Het was Paulus Matthijsz, in zijn tijd de belangrijkste muziekuitegever van de noordelijke Nederlanden. Zonder zijn ondernemerschap zouden we waarschijnlijk over geen van de werken hebben beschikt die het onderwerp vormen van deze studie. Matthijsz was tevens componist en zal nog uitgebreid ten tonele verschijnen als een van 'de anderen'.¹ Hij verzorgde niet alleen de publicatie van Jacob van Eycks *Lust-hof*, maar gaf ook *Der Goden Fluit-hemel* en 't *Uitnemend Kabinet* uit, verzamelbundels waarvoor hij zelf als redacteur optrad.

Eind zeventiende, begin achttiende eeuw zou Amsterdam als stad van muziekdrukkers het centrum van de wereld worden, dankzij de uitgevershuizen van Pierre Mortier, Estienne Roger en Michel-Charles Le Cène.² Toen Matthijsz zich er in 1640 vestigde als zelfstandig drukker, was het zover nog niet en moest Amsterdam in de dogestad Venetië zijn absolute meerdere erkennen op dit gebied. Antwerpen was een goede tweede. Hier waren het Pierre Phalèse en Christoffel Plantijn die talloze bundels met motetten, madrigalen en chansons het licht deden zien. Vaak waren het herdrukken van muziek die eerder in Italië was verschenen.

In 1583 zocht Plantijn de noordelijke Nederlanden op door een filiaal in Leiden te openen, dat bij zijn dood in 1589 werd geërfd door zijn schoonzoon François Raphelengius (van Ravelingen). Maar Amsterdam bleef, wanneer de vele lied- en

¹ 10.1.

² Voor een beknopt overzicht van de muziekdruk in de zeventiende en achttiende eeuw, zie Krummel 2001 (II, 2-3).



psalmboeken die dikwijls muzieknoten bevatten buiten beschouwing worden gelaten, een buitenbeentje. Nog afgezien van het feit dat er aan de Amstel nauwelijks muziek werd gedrukt, kan men zich afvragen waar de welgestelde Amsterdamse muzikliefhebbers hun buitenlandse muziekguitgaven vandaan haalden. Veel zal rechtstreeks door kooplui uit het buitenland zijn meegenomen.³ Het lijkt veelzeggend dat de Utrechtse boekverkoper Johannes van Doorn in Amsterdam adverteerde toen hij in 1639 een grote collectie muziek te koop had.⁴ Voorzover bekend had Amsterdam zo'n adres niet. Muziek was weliswaar verkrijgbaar bij de boekverkoper Hendrick Laurensz (1588-1649), die zijn winkel 'in 't Schrijf-boeck' aan het Damrak had. Maar als we het muzikale aandeel van zijn catalogi bekijken, is het moeilijk ervan onder de indruk te raken.⁵ Er is meer sprake van een samengeraapt allegaartje dan van een poging tot de opbouw van een geschakeerd assortiment.

Paulus Matthijsz produceerde zijn eerste muziekdrukken in opdracht van anderen. In 1641 drukte hij twee verzamelingen met werken van Gastoldi: *Balletten met drie stemmen* in opdracht van Jan Jansz, *Balletti a cinque voci* voor Everhard Cloppenburgh.⁶ Uit het feit dat de driestemmige balletten van Nederlandse teksten waren voorzien, blijkt wel dat de uitgaven speciaal voor de thuismarkt waren bestemd. De Nederlandse markt in zijn algemeenheid en de Amsterdamse in het bijzonder was een snel groeiende. De explosieve ontwikkeling van de welvaart in de Gouden Eeuw vond ook haar weerslag op de bevolkingstoename.⁷

Hier moet Matthijsz een gat in de markt hebben gezien. Hoewel hij altijd niet-muzikale uitgaven is blijven drukken, uit naam van zichzelf en van anderen, zou hij zich spoedig opwerken tot de belangrijkste muziekguitgever in de Republiek. In korte tijd moet het goed zijn gegaan met de muzikale zaken. Heette zijn werkplaats in de Stoofsteeg aanvankelijk nog neutraal 'de Boekdrukkerij', al snel – in 1646 of 1647 – maakte de naam plaats voor 'In 't Muzyk-boek'. Dit geeft wel aan waar zijn prioriteiten lagen.

In 1644 sprong Matthijsz in het diepe door instrumentaal repertoire uit te geven dat niemand eerder had gepubliceerd: Nederlandse muziek, overwegend voor de blokfluit. Enerzijds maakte hij een begin met het publiceren van het blokfluit-oeuvre van Jacob van Eyck, waarvan het eerste deel verscheen als *Euterpe oft Spiel-goddinne*. Parallel hiermee zag *Der Goden Fluit-hemel* het licht, een verzamelbundel met werken van verschillende (meest Nederlandse) componisten voor één, twee en drie sopraanblokfluiten of andere melodie-instrumenten zoals de viool.⁸ Het zijn voorzover bekend de vroegste muziekguitgaven die hij onder eigen vlag publiceerde. Het zou in latere jaren de gewoonte blijven dat elke editie van werk van Jacob van Eyck werd gecombineerd met een verzamelbundel, zodat van 'tweelinguitgaven' kan worden gesproken.

³ Zie het citaat van Quirinus van Blankenburg in 1.1.

⁴ Van Selm 1987: 307 (noot 218). Catalogus: Van Doorn 1639. Het aanbod oogt meer als een verkapte veilingcatalogus dan als een fondscatalogus.

⁵ Scheurleer 1900 en Laurensz 1649.

⁶ Rasch 1974: 91.

⁷ Zie 2.4.

⁸ Rudolf Rasch spreekt in verband met *Der Goden Fluit-hemel* en 't *Uitnemend Kabinet* over anthologieën, oftewel bloemlezingen (Rasch 1972: 167). Dit is echter een minder gelukkige benaming, omdat het woord suggereert dat de bundels het beste bevatten van hetgeen de samensteller uit een veel groter reservoir kon putten. Hoofdstuk 9 zal demonstreren dat Matthijsz in het geval van de *Fluit-hemel* alle zeilen heeft moeten bijzetten om het boekje te vullen. Om die reden verdient 'verzamelbundel' de voorkeur boven 'anthologie'.



In 1646 verscheen het vervolg op Van Eycks *Euterpe* als *Der Fluyten Lust-hof II*. Een tweede deel van de *Fluit-hemel* kwam er niet, in plaats hiervan publiceerde Matthijsz het eerste deel van *'t Uitnemend Kabinet*: wel een verzamelbundel, echter niet meer voor blokfluit maar primair voor strijkinstrumenten als viool en viola da gamba. In 1649 verscheen een vermeerderde herdruk van Van Eycks *Euterpe* als *Der Fluyten-Lusthof I*, gecombineerd met *'t Uitnemend Kabinet II*. In 1654 en omstreeks 1656 zouden de edities paarsgewijs om en om worden herdrukt. Een historisch-bibliografisch overzicht is weergegeven in Tabel 1.

TABEL 1 De 'tweelinguitgaven' van Paulus Matthijsz

Jaar	Jacob van Eyck		Verzamelbundel
1644	<i>Euterpe oft Speel-goddinne I</i>	+	<i>Der Goden Fluit-hemel I</i>
1646	<i>Der Fluyten Lust-hof II</i>	+	<i>'t Uitnemend Kabinet I</i>
1649	<i>Der Fluyten Lust-hof I</i> ² (= <i>Euterpe</i> , vermeerderd)	+	<i>'t Uitnemend Kabinet II</i>
1654	<i>Der Fluyten Lust-hof II</i> ²	+	<i>'t Uitnemend Kabinet I</i> ²
ca. 1656	<i>Der Fluyten Lust-hof I</i> ³	+	<i>'t Uitnemend Kabinet II</i> ²

Dat Matthijsz heterogene uitgaven paarsgewijs bleef drukken, is opmerkelijk. Het suggereert dat hij ze ook in combinatie, dus samengebonden, heeft verkocht. Zo'n (gedeeltelijk) Siamese relatie valt inderdaad aan te tonen. In dit hoofdstuk zal de aandacht primair uitgaan naar het oeuvre van Jacob van Eyck en slechts summier naar de relatie met de verzamelbundels. De bronnenbeschrijving hiervan komt aan de orde in hoofdstuk 9.

3.2. *Euterpe oft Speel-goddinne I* (1644)

Het eerste deel van Jacob van Eycks oeuvre heette aanvankelijk *Euterpe oft Speel-goddinne*. Het is een neutrale titel, in die zin dat zij niet specifiek naar de blokfluit verwijst. Euterpe was in de Griekse mythologie een der negen muzen, de dochters van Apollo die ieder op een eigen manier werden gekarakteriseerd. Euterpe was de muze van de muziek en de lyrische poëzie en werd gewoonlijk afgebeeld met een enkele of dubbele fluit (rietfluit). (afb. 22) Hier ligt een verwijzing naar Van Eycks instrument. Paulus Matthijsz noemde Euterpe een 'Speel-goddinne', oftewel een godin van de instrumentale muziek. Door de eeuwen heen is zij naamgeefster geweest van muziekguitgaven en vooral ook van muziekverenigingen. Toen Jacob van

Eyck zijn muziek publiceerde, was er nog maar één muziekdruk die de naam van de muze droeg: *L'Euterpe* (Venetië, 1606), een bundel met vocale werken voor één tot vier stemmen van Domenico Brunetti. Euterpe werd door Lodewijk Meijer als eerste aangeroepen nadat Jacob van Eyck in 1657 was overleden, en ook in de rouwklacht van Lambertus Sanderus komt zij voor.⁹

Van Euterpe oft Speel-goddinne I is niet meer dan één exemplaar bewaard gebleven, dat in de jaren zestig van de twintigste eeuw door Lloyd P. Farrer werd opgemerkt in



AFBEELDING 22 Virgile Solis (1514-1562), *Euterpe*

de bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam.¹⁰ Gerrit Vellekoop kon deze bron dus niet raadplegen voor de eerste moderne uitgave van Van Eycks oeuvre uit 1957/58. Eerder was de titel alleen bekend door verschillende andere bronnen, waaronder Van Eycks opdracht uit het tweede deel van *Der Fluyten Lust-hof* (1646), waarin hij naar *Euterpe* verwijst.¹¹ *Euterpe* bevat 66 stukken voor blokfluit solo, die werden gedrukt in twaalf katernen van elk twaalf bladzijden. De katernen zijn rechts onder aan de rechterpagina's aangeduid met A(1-6) t/m M(1-6).¹² De katernen 'H' en 'I' zijn verloren gegaan. Alleen de rechterpagina's zijn genummerd, zodat de nummering een foliëring aanduidt. De inhoudsopgave laat zien dat hierbij niet is uitgegaan van *recto* en *verso*, maar dat de nummering verwijst naar de bladzijde zelf en naar die ter linkerkzijde.

(afb. 26) Om verwarring te voorkomen handhaven we dit principe, waarbij een linkerpagina met 'a' zal worden aangeduid en een rechterpagina met 'b'. Dit systeem werd geïntroduceerd door Ruth van Baak Griffioen.¹³

Het ongebruikelijke aantal van twaalf bladzijden per katern is een gevolg van het ongewone formaat waarin de boekjes werden gedrukt, sexto oblong, wat inhoudt dat de vellen werden gesneden en gevouwen tot katernen van drie dubbelfolio's.¹⁴ Het leverde bundeltjes op in een formaat van circa 20 (breedte) bij 10 (hoogte) cm.

⁹ Appendix C.1.2 en C.1.3.

¹⁰ Voor de bronnen en hun vindplaatsen, zie Appendix A.1.

¹¹ Zie 3.3.

¹² De J werd beschouwd als zijnde identiek met de I en daarom overgeslagen.

¹³ Van Baak Griffioen 1991.

¹⁴ Hoe dit gebeurde, is nog te zien aan drie ongesneden vellen uit Matthijsz' werkplaats die bewaard zijn gebleven in de Universiteitsbibliotheek van Uppsala, Zweden. Deze bladen waren bestemd voor 't *Konstigh speeltooneel* van Pieter Meyer, een driedelige muziekcollectie die Matthijsz in de jaren 1658-1660 publiceerde, eveneens in het sexto-oblongformaat. Een snijlijn gaf aan dat eerst één dubbelfolio moest worden afgesneden. Vervolgens werden de twee resterende dubbelfolio's gevouwen alsof het een gewoon quarto-katern betrof. Daarna werd het afgesneden dubbelfolio in het hart van het katern ingevoegd, waarna het boek werd ingenaaid en gesneden. Hiermee hanteerde Matthijsz een tamelijk omslachtig en verhoudingsgewijs arbeidsintensief procédé.



AFBEELDING 23 Dirck Hals, *Blokfluit spelende vrouw*.
Haarlem, Frans Halsmuseum

In de muziekdrukunst van die tijd waren oblongformaten gangbaar.¹⁵ Door de oblongverhouding kon een boekje gemakkelijk open op tafel blijven liggen tijdens het musiceren. Dat dit de praktijk was, blijkt uit *Der Goden Fluit-hemel*, waar in meerstemmige muziek partijen op de kop werden gedrukt zodat de uitvoerenden aan weerszijden van de tafel konden zitten. Van Dirck Hals is een schilderij overgeleverd van een vrouw die blokfluit speelt uit een op tafel liggend boekje. (afb. 23)

¹⁵ Vgl. Phalèse's *Ghirlanda di madrigali* (1601); zie vb. 8, p. 147.



Paulus Matthijsz gebruikte voor zijn tweelinguitgaven een klein notentype, door Plantijn als ‘Petite Musique’ aangeduid.¹⁶ Het werd ook gebruikt in liedboeken uit die tijd. Het formaat van de boekjes, dat van de noten en de aard van het repertoire hangen nauw met elkaar samen. Van Eycks variatiekunst heeft naar de begrippen van die tijd een onwaarschijnlijk groot aantal noten opgeleverd.¹⁷ Zouden deze in een groot notentype zijn gedrukt, dan had dit de uitgaven onbetaalbaar gemaakt.¹⁸ Kleine noten stellen op hun beurt beperkingen aan de afmetingen van een boek. Zo zal Matthijsz bijna vanzelf zijn terechtgekomen bij sexto-oblong, dat overzichtelijk zes notenbalken per pagina toelaat en bovendien een formaat en verhoudingen oplevert waardoor het boekje open op tafel kan liggen.

Om al die nootjes in speeltempo te kunnen lezen, moet de uitvoerende over goede ogen beschikken. Daarmee lijkt het formaat van de noten tevens iets te zeggen over het publiek waarop Matthijsz zich richtte. De muziekboekjes van Matthijsz vragen om flexibele, jonge ogen. Het leesprobleem in relatie tot kleine formaten werd in die tijd onderkend. In 1658 meldde Cornelis de Leeuw in Amsterdam te hebben uitgegeven ‘een Bijbeltje in 8. het Psalmboek mede vol Nooten en op eenen Sleutel gestelt, met soodanige groote Letter, die van Luyden, die de Bril gebruycken, kan gelesen werden.’¹⁹

De uitgave van *Euterpe* bezit twee titelpagina’s, zoals gebruikelijk was. De tweede markeert het begin van het drukprocédé en is tevens de eerste pagina van het eerste muziekkatern. Pas nadat (vrijwel) alle muziek was gezet, werd een inleidend dubbelfolio gedrukt dat opende met de officiële eerste titelpagina. De tekst hiervan luidt:

EUTERPE
OFT
SPEEL – GODDINNE,

Opgepronkt met veelerhande uitnemende Voysen, als Psalmen, Pavanen, Couranten, &c. konstelyk en lieffelyk gefigureert; met verscheyde veranderingen.

*Door den E. JR. JACOB van EYCK, Musicyn en Directeur
vande Klok-werken tot Utrecht, &c.*

Nut en dienstigh, voor alle Konst-lievende Lief-hebbers tot de Fluit, Blaes- en allerley Speel-tuygh.

EERSTE [Drukkersmerk] DEEL.

t’AMSTERDAM, Gedrukt by *Paulus Matthysz* in de Stoofsteegh, in de Boeck-drukkery, 1644.

Dat *Euterpe* als eerste deel werd geafficheerd, betekent niet per definitie dat Van Eyck en Matthijsz al nadachten over een vervolg. Een dergelijke deelaanduiding was gangbaar als voorzorgsmaatregel. Er zijn uit vroeger eeuwen talloze eerste delen

¹⁶ Bain 2001.

¹⁷ De twee delen van *Der Fluyten Lust-hof* bevatten naar schatting honderdduizend noten.

¹⁸ Voor Pieter Meyers *Konstigh speeltooneel*, gedrukt in hetzelfde sexto-oblongformaat, gebruikte Matthijsz later wel een groot notentype. Dit repertoire bevat per compositie aanmerkelijk minder noten.

¹⁹ Rasch 1977: 22 (noot 97).

bekend van muziekuitgaven die geen vervolg hebben gekregen. De verzamelbundel *Der Goden Fluit-hemel* is er een voorbeeld van.

De tweede titelpagina is specifiekker dan de eerste als het gaat om de aanduiding van de instrumenten: na de titel *Euterpe oft Speel-goddinne* staat in een groot lettercorps te lezen dat de muziek bestemd is om ‘Op de Fluit en allerlei Blaes-tuigh te gebruiken’. (afb. 24) Enkele regels lager is in een kleinere cursiefletter te lezen: ‘Nut en dienstigh, voor alle Konst-lievende Lief-hebbers van de Fluit, of Blaes-tuigh, en allerlei Instrumenten.’ Op deze tweede titelpagina wordt de componist omschreven als ‘Uitnemendt Meester, op de Fluit en Klock-gespeel, van den Dom tot Utrecht, &c.’. Dit is de enige titelpagina die Van Eyck expliciet als meester op de fluit noemt.

E U T E R P E
Oft
S P E E L - G O D D I N N E,
Om
Op de Fluit en allerlei Blaef-tuigh te gebruiken:

Gestelt door den E. JONCKER JACOB van EYCK, Uitnemendt
Meester, op de Fluit en Klock-gespeel, van den Dom tot Utrecht, &c.
Elck stuck met verscheyde veranderinghen.

Nut en dienstigh, voor alle Konst-lievende Lief-hebbers van de Fluit, of Blaes-tuigh, en allerlei Instrumenten.

E E R S T E -



D E E L.

† Amsterdam by *Paulus Matthijz.* in de Stoof-steegh in de Boek-drukkery gedruckt, 1644.

AFBEELDING 24 *Euterpe oft Speel-goddinne*, tweede titelpagina.

Op de drie bladzijden tussen de eerste en tweede titel staan respectievelijk een opdrachtrijm aan Constantijn Huygens, Van Eycks opdracht aan Huygens en ten slotte de inhoudsopgave. Het gedicht is ondertekend met ‘Prudenter’. De identiteit van de auteur bleef tot op heden onopgehelderd.²⁰ De verzen luiden:

²⁰ J.F.M. Sterck merkt op: ‘Er zijn tien met Prudenter geteekende versjes bekend, die van de meest verschillende inhoud en strekking zijn. Een zestal staan in nauw verband tot Vondel; maar eenige verkondigen zijn lof, een ander is een hatelijk schimpdicht op hem. Zij vallen tusschen de jaren 1645-1657. Het spreekt, dat al die Prudenter-verzen niet aan één persoon toegeschreven kunnen worden. Deze pseudoniem was blijkbaar een in die jaren meermalen gebruikte naam voor iemand, die iets te schrijven had, dat hem tot voorzichtigheid moest aanmanen, wilde hij zich geen onaangenaamheden op den hals halen.’ Zie Sterck 1918: 230.



OPDRACHT

Aen den Heere

CONSTANTYN HUYGENS.

Stantvaste Ziel! al raest rontom
 't Lichaemlyk oor Trompet en Trom,
 Al dondren de Kartouwen,
 Ghy blyft in een geruste staet,
 En hebt noch voor de zoete maet
 Uw recht gehoor behouwen;
 Ontfangh, ter liefde van de kunst,
 Dit kunstigh Boeck in uwe gunst,
 Om voor der Lasteraeren
 Bedurve stem, die 't al misduydt,
 Het Snaer'-en Klocke-spel, de Fluyt,
 En 't Orgel te bewaeren.

PRUDENTER.

Van Eycks eigen opdracht aan Constantijn Huygens is geheel in de vormelijke taal van die tijd gesteld, zonder dat de componist iets verraadt van de familieverbanden:

Aen den Edelen ende Hoogh geleerden Heere

CONSTANTYN HUYGENS,

Ridder, Heere tot Zuylichem, Secretaris van syn Hoocheyt,
 den Prince van Orangien.

MYN HEERE,

Alsoo ick ter begeerte van verscheyden Lief-hebbers der Speel-konste, niet konde laten eenige myne Inventien op de Fluyt, door den Druck gemeyn te maken, ende overleyde onder wiens luyster ende bescherminge deselve de Werelt alderveylighst soude mogen passeeren: Soo is uwe Ed. my voor gekomen, die niet alleen een groot Lief-hebber ende voorstander der Musyck-Konste is, maer oock met de levende stemme ende verscheyde Speel-tuygh, te recht een Phœnix geacht wert. Derhalven ick te meer vertrouwe uw Ed. dit werck met soo goede genegentheyt sal aennemen, als het van my wert opgedraghen, die altyt blyven sal

Uwe Ed. onderdanige Dienaer
 JACOB van EYCK.

Dat de verzamelbundel *Der Goden Fluit-hemel* tegelijk met *Euterpe* werd gedrukt, wordt duidelijk na vergelijking van de watermerken. Deze zijn identiek: een adelaar met twee koppen. Vrijwel hetzelfde watermerk komt voor in een andere Amsterdamse bron uit 1644.²¹ Bij bestudering van verschillende Matthijsz-drukken komen we slechts bij hoge uitzondering dezelfde watermerken tegen, ook niet in uitgaven uit

²¹ Heawood 1950: nr. 1298.



eenzelfde jaar. Dit wijst erop dat Matthijsz zijn papier in relatief kleine partijen inkocht. Identieke watermerken duiden dus op (vrijwel) simultaan drukken. Ook in tweelinguitgaven van latere jaren worden steeds paarsgewijs dezelfde watermerken aangetroffen.

Op 10 augustus 1644 (oude stijl) stuurde Van Eyck beide boekjes naar Constantijn Huygens, die zich op dat moment als secretaris van de Prins van Oranje in het leger bevond, voor het Sas van Gent.²² De brief die het pakje vergezelde, is bewaard gebleven.²³ (afb. 25) Opnieuw valt de vormelijke taal op, al geeft Van Eyck er in de aanhef blijk van zich goed bewust te zijn van de familieband:

Mijn Ed. Heer ende Neeff,
 naer behoorlijke salutatie sullen dese alleenlijck dienen, omme te geleijden dit medegaende boexken, geintituleert *Euterpe oft Speelgoddin*, door mij gemaect ende UEd. toegeeijgent, voor sooveel het voorste aengaet, doch is bijgevoecht den *Fluijt hemell*, wt diversche autheuren gecomen; verhoope, UE. t selve mijn niet qualijck sult afnemen, als niemant bequamer tot het oordeell van t selve vindende, noch wetende; welke voorss. werck versoecke te sullen gelieven naer te sien bij gelegentheijt, oft saeck waer, datter eenige abuijsen, ofte fauten mochten gecommiteert wesen, soo in t overschrijven als in t drukken, ende sall van deselve, naergesien hebbende, antwoord verwachten, waeraen mijn sonderlinge vrintschap sal geschieden. UEd. sult oock gelieven te laten weten, ofte ick er noch eenige meer aen UEd. sal senden in t leger; des niet, sal ick se behouden ter tijt UEd. met lieff sult thuijs gecomen sijn, dat Godt gunne, in wiens genade ick UEd. ben bevelende, en van herten seere gegroet door, ofte wt den naem van
 UE Dienstb. Neeff
 Jacob van Eijck.

De zinsnede ‘gegroet door, ofte wt den naem van...’ duidt erop dat de blinde Van Eyck de brief niet zelf heeft geschreven, maar de woorden heeft gedictieerd.²⁴

Deze brief is om verschillende redenen van belang. Allereerst omdat Van Eyck blijk geeft van zijn twijfel over de nauwkeurigheid waarmee de noten zijn opgeschreven en gedrukt. Die twijfel was zeker niet ongegrond, zoals we in hoofdstuk 8 zullen zien. Om die reden verzoekt hij zijn verre neef de muziek te corrigeren. Of de drukbezette Huygens aan dit verzoek heeft willen voldoen, valt te betwijfelen. De tweede editie uit 1649 bevat weliswaar correcties, maar er zijn ook nog veel fouten blijven staan.²⁵

Het is de vraag waarom Van Eyck naast *Euterpe* ook de *Fluit-hemel* meestuurde. Weliswaar was in de verzamelbundel anoniem een werk van de Utrechtse componist opgenomen, maar het is twijfelachtig of Van Eyck hiervan zelf op de hoogte is geweest.²⁶ Van een tweestemmige ‘Comagain’ was de bovenstem afkomstig van een eenstemmige variatie uit *Euterpe*, zonder dat de duetbewerking aan Van Eyck kan worden toegeschreven.²⁷ Tegenover Huygens maakte Van Eyck geen melding van

²² Dit is 20 augustus nieuwe stijl.

²³ Leiden, UB, *Codex Hugenorium* 37.

²⁴ In 1645 schreef de blinde organist Pieter de Vois een brief aan Constantijn Huygens die hij dicteerde aan zijn schoonzoon Steven van Eyck. De brief is ondertekend met ‘Steven van Eijck, wt den naem van mijn schoonvader Mr. P. de Voijs’. Zie 10.4 en 10.5. Facsimile in Wind 1993: 109.

²⁵ 8.1.10.

²⁶ 10.6.

²⁷ 8.6.2.



staat, waarbij *Euterpe* aan de *Fluit-hemel* voorafging.²⁸ Het neutrale ‘doch is bijgevoecht’ zou erop kunnen wijzen dat Van Eyck niet zelf verantwoordelijk was voor de samenvoeging. Toen in maart 1688 de bibliotheek van de overleden Constantijn Huygens werd geveild in Den Haag, vermeldde de catalogus wel ‘*Euterpe, of Speel-Godinne, door J. van Eyck, 2 deelen*’, maar van *Der Goden Fluit-hemel* ontbrak ieder spoor.²⁹ Het is denkbaar dat de verzamelbundel aan de aandacht is ontsnapt doordat zij verscholen ging achter het werk van Van Eyck. Iets dergelijks is waarschijnlijk gebeurd toen de Amsterdamse boekverkoper Broer Jansz zijn *Catalogus universalis*, een jaarlijks overzicht van de Nederlandse boekhandel, opmaakte over het jaar 1644. Hij merkte wel *Euterpe* op maar niet de *Fluit-hemel*.³⁰ Zoals gezegd, ontbreken in het enige bewaard gebleven exemplaar van *Euterpe* twee katernen (H en I). Ondanks het verdwijnen van 24 pagina’s lijkt het verlies niet erg groot. Uit het register valt de inhoud van de ontbrekende pagina’s eenvoudig te reconstrueren. (afb. 26) Alle ontbrekende werken zouden vijf jaar later terugkeren in *Der Fluyten Lust-hof I*. Wel moet er rekening mee worden gehouden dat van afwijkende lezingen sprake kan zijn geweest. Varianten tussen *Euterpe* en *Der Fluyten Lust-hof I* treden veelvuldig op. Diverse voorbeelden zullen nog ter sprake komen.

R E G I S T E R.

P Reludium	fol. 1.	Pfalm 103	24, 25, 26.	2 Courante mars	49.
Onse vader	1, 2, 3.	Van Goofen	27.	Bataly	50, 51.
Doen Daphne	4.	Si vous ne voules me guarir	27, 28.	Rofemont die lagh gedoocken	52.
2 Daphne	5.	2 Courant	28.	Ballette Bronckhorft	53.
Pfalm 118	6, 7.	Ha quille Ciele	29, 30.	Wat zal men op den avont	54, 55, 56.
Malle Symes	8.	Ballette Gravezand	30, 31.	Sarabanda	56, 57.
Pfalm 140	9.	Nachtegaeltje	32.	Repicaban	57.
Aerdigh Martyntje	10.	Ach moorderesse	33, 34.	O heyligh zaligh Berthlehem	58.
Pavaen Lachrimæ	11, 12.	Phillis schoonfte herderinne	35, 36.	Schots lietje	64.
2. Pavaen Lachrimæ	61, 62, 63.	Vande Lombert	36.	4 Daphne	65, 66.
Lavignone	13.	Commagyn	37, 38, 39.	Amarilliken doet myn willeken	67, 68.
2 Lavignone	59, 60.	3 Courant	40.	1 Carileen	68, 69.
Sarabanda	14.	3 Daphne	40.	2 Carileen	69, 70.
Rofemont	14, 15.	Amarilli mia bella	41, 42, 43.	1 Nieuw voifken	71.
1 Courant	15, 16.	Lux de mi alma	43.	2 Nieuw voifken.	71.
Loffangh Marie	16, 17.	Engels liet	44.		
Frans Ballet	17.	Phillis quam Philander tegen	45.		
Fantasia Echo	18.	Al hebben de Princen	46.		
Gefwinde bode	19.	2 Rofemont	46.		
Tanneken	19, 20, 21.	De zoete zomer tyden	47.		
Pfalm 60.	22.	Wilhelmus van Naffouwen	48, 49.		
La mie cille	23.	Meysje wijje by myn slapen	49.		
Bravade	24.	1 Courante mars	49.		



AFBEELDING 26 *Euterpe oft Speel-goddinne*, register.

²⁸ In latere gevallen zullen we vrijwel steeds zien dat bij gecombineerde overlevering de muziek van Van Eyck aan de verzamelbundel voorafgaat.

²⁹ Rasch 1987: 146. Met ‘2 deelen’ kan moeilijk de combinatie *Euterpe/Fluit-hemel* zijn bedoeld. Omdat Van Eyck ook zijn tweede boekje, *Der Fluyten Lust-hof II*, aan Huygens opdroeg, zal hij ook hiervan een exemplaar hebben gestuurd. Bovendien beloofde Van Eyck in zijn brief uit 1644 om nog meer exemplaren van *Euterpe* te sturen, zodat ‘2 deelen’ ook nog twee exemplaren kan betekenen.

³⁰ Zie De Kooker (ed.) 1986: VIII, nr. 123. Uit de zorgvuldige weergave (van de tweede titelpagina) is op te maken dat Broer Jansz een exemplaar onder ogen heeft gehad. Dat in 1646 naast Van Eycks *Der Fluyten Lust-hof II* ook ‘t *Uitnemend Kabinet I* werd opgemerkt, is logisch: het *Kabinet* had namelijk een apart stemboekje voor de bas. Ook hier citeerde Jansz de tweede titelpagina, die echter identiek is aan de enige titel van het basboekje, zodat Jansz de tekst ook daarvan kan hebben betrokken.



Enige onduidelijkheid bestaat rondom de gedaante waarin de variaties op ‘Amarilli mia bella’ in *Euterpe* hebben gestaan.³¹ Merkwaardig is de vermelding van ‘Courante Mars’. Volgens het register zouden beide variatiereeksen [NVE 46, 57] op de folio’s 49ab hebben gestaan, maar in combinatie met het slot van ‘[Noch een veranderingh van] Wilhelmus van Nassouwen’ [NVE 44] en ‘Meysje wilje by myn slapen’ [NVE 45] is dit onmogelijk. De ruimte ontbreekt. In werkelijkheid is de ‘Tweede Courante Mars’ te vinden op folio 58b.

Volgens het register beslaat de ‘Batali’ vier pagina’s, terwijl dit stuk in 1649 probleemloos op drie pagina’s past. Vermoedelijk heeft in 1644 tussen de ‘Batali’ [NVE 47] en ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49] nog ‘Schoonste Herderinne’ [NVE 48] gestaan, zoals ook vijf jaar later het geval was. In het register wordt het werk echter niet vermeld. Dit is verklaarbaar. Er heerste krapte op de onderhavige pagina’s, zoals blijkt uit de tweede druk van 1649. De lay-out heeft ‘Schoonste Herderinne’ onopvallend gemaakt. Het werk begint op de onderste notenbalk van de linkerpagina, en de titel is in een kleine letter gedrukt. Zo zal het in 1644 ook zijn geweest.

‘Janneman en Alemoer’ [NVE 55] staat op folio 57b, maar in het register ontbreekt ieder spoor. Waarschijnlijk is het stuk er op het allerlaatste moment tussen gemoffeld, nadat het register al was gezet.³² Matthijsz had bij het besluiten van het laatste katern van *Euterpe* nog repertoire van Jacob van Eyck over.³³ De ‘Tweede Courante Mars’ heeft vermoedelijk op een vergelijkbare manier zijn definitieve plaats gekregen.

Varianten die *Euterpe* biedt ten opzichte van *Der Fluyten Lust-hof I*, zijn interessant omdat ze inzicht kunnen geven in creatieve processen. Zeker zo belangwekkend is, dat *Euterpe* materiaal bevat dat in latere uitgaven niet terugkeerde, waaronder een ‘Sarabande’ met modo 2 [NVE 10] die tot Van Eycks beste composities mag worden gerekend. Voor ‘Psalm 118’ [NVE 4*] en de ‘Eerste Carileen’ [NVE 63a] kwamen in de tweede druk van 1649 nieuwe versies in de plaats [NVE 4, 63b].

De status van *Euterpe oft Speel-goddinne I* is in het verleden niet altijd naar waarde geschat. Rudolf Rasch heeft het ten onrechte als ‘a kind of pre-publication’ gekwalificeerd.³⁴ Het is echter een volwaardig eerste deel, de eerste druk van een bundel die vijf jaar later in een vermeerderde en verbeterde versie op de markt zou komen als *Der Fluyten Lust-hof I*, nadat ook een *Der Fluyten Lust-hof II* was verschenen.³⁵ In 1649 heet *Der Fluyten Lust-hof I* dan ook ‘den 2 Druk, op nieuws overhoort, verbeterd en vermeerderd’. Rasch en – in navolging – Van Baak Griffioen hebben voor enige verwarring gezorgd door deze tweede druk de eerste te noemen, en de ongedateerde derde druk van ca. 1656 als de tweede te bestempelen.³⁶

³¹ Hierop wordt nader ingegaan in 8.4.2.

³² Zie verder 8.1.5.

³³ Zie 8.1.5 en 10.6.

³⁴ Voorwoord tot *Three Pieces, not included in Der Fluyten Lust-hof*.

³⁵ *Euterpe* was zelfs omvangrijker dan *Der Fluyten Lust-hof II*, het boekje bezat één katern meer.

³⁶ Rasch 1972: 162. Van Baak Griffioen 1991: 47 (Tabel 3.1). In voetnoot 12 op dezelfde bladzijde: ‘RISM A I no. V 279-283 has a number of errors, mostly stemming from the confusion caused by a work whose part II was always published before its part I.’



3.3. *Der Fluyten Lust-hof II* (1646)

Toen in 1646 het tweede deel van Van Eycks oeuvre verscheen, heette dit dus niet *Euterpe II* maar *Der Fluyten Lust-hof II*. Een plausibele verklaring voor deze naamswijziging kan worden gevonden bij de wederhelft van de tweelinguitgaven. Waarschijnlijk heeft Matthijsz het woord ‘fluyt’ niet twee keer willen gebruiken voor parallelle uitgaven, om verwarring te voorkomen. Daarbij is het wel vreemd dat hij het woord ‘fluyt’ in 1644 reserveerde voor een verzamelbundel – *Der Goden Fluit-hemel* – die ook werken voor viool bevatte, terwijl de parallelle collectie van Jacob van Eyck veel specifiekter op de handfluit was toegespitst. Juist aan Van Eycks werk gaf hij een neutrale titel, *Euterpe oft Speel-goddinne. Der Goden Fluit-hemel* (‘eerste deel’) kreeg in 1646 geen voortzetting. Matthijsz gaf de aanzet tot een nieuwe collectie die niet meer voor de handfluit bestemd was en daarom ook geen *Fluit-hemel* meer kon worden genoemd. Deze collectie ging ‘t *Uitnemend Kabinet* heten. Daarmee kwam de weg vrij om het woord ‘fluyt’ aan Van Eycks werk te verbinden. Vermoedelijk is op die manier de naam *Der Fluyten Lust-hof* geboren.

Met deze pastorale titel toonden Jacob van Eyck en Paulus Matthijsz zich kinderen van hun tijd. De lusthof, ‘beplant met’, was een veel gebruikte metafoor in boektitels, met name waar het liedbundels betrof.³⁷ De constructie ‘Der Fluyten’ kan op een meervoud duiden, maar moet hier worden opgevat als een oude genitief enkelvoud, en niet alleen op basis van het eenstemmige repertoire.³⁸ Enkele decennia eerder had de Utrechtse musicus Michael Vredeman (ca. 1562-1629) een bundel uitgegeven die *Der Cyteren lusthoff* heette, in een Franse versie *Le Jardin de Cijtere* geheten.³⁹ Enkelvoud dus. Mogelijk heeft de titel van dit werk Jacob van Eyck en Paulus Matthijsz tot voorbeeld gediend.

Van Der Fluyten Lust-hof II (1646) was lange tijd slechts één exemplaar bekend, dat zich bevindt in het Nederlands Muziek Instituut (voorheen: Gemeentemuseum) in Den Haag.⁴⁰ In 1992 trof ik bij toeval een tweede exemplaar aan in het Koninklijk Conservatorium van Brussel.⁴¹ Worden de inleidende pagina’s van beide boekjes vergeleken, dan blijkt dat Matthijsz tijdens het drukproces nog correcties heeft aangebracht: het Brusselse exemplaar weerspiegelt een vroegere fase in de drukgang dan het Haagse. Zo staat in Brussel ‘Balleten’ te lezen op de eerste titelpagina, wat later werd veranderd in ‘Balletten’. (afb. 27) ‘Almanden’ werd gewijzigd in ‘Allmanden’ (een schrijfwijze die gelijktijdig werd gebruikt op de titelpagina van ‘t

³⁷ Zie Van Baak Griffioen 1991: 57.

³⁸ Van Baak Griffioen 1991: 52 (noot 18).

³⁹ Beide versies bevonden zich in 1618 in de bibliotheek van Pibo Gualtheri te Leeuwarden. Zie Brouwer 1940: 143. Met dank aan Rudolf Rasch.

⁴⁰ Zie Appendix A.1: DFL-II¹(1).

⁴¹ Toen ik bij onderzoek naar de in Brussel aanwezige exemplaren van ‘t *Uitnemend Kabinet* enkele keren andere drukken te zien kreeg dan de aangevraagde, vroeg ik de dienstdoende dame alle boekjes van de plank mee te brengen die het sexto-oblongformaat hadden. Hiertussen bleek zich het onbekende exemplaar van *Der Fluyten Lust-hof I* (1646) te vinden. Het heeft een signatuur (FRW 24.105 (FA VI 13)), maar is niet in de gedrukte bibliotheekcatalogus opgenomen. Het wordt overigens wel genoemd in RISM. Net als het in dezelfde bibliotheek aanwezige exemplaar van ‘t *Uitnemend Kabinet I* (1646) stamt het boekje uit het bezit van de Duitse muziekverzamelaar R. Wagener uit Marburg, getuige een stempel achterin. Een belangrijk deel van diens collectie werd in 1902 geacquireerd door Alfred Wotquenne, de toenmalige bibliothecaris van de Brusselse Conservatoriumbibliotheek (zie Schott 2001). Wotquenne maakte in 1916 allerhande aantekeningen in het boekje.

D E R
F L U Y T E N L U S T - H O F,

Beplant met Psalmen, Pavanen, Almanden, Couranten, Balleten, Airs, &c.
En de nieuwste voizen, konstigh en lieflyk gefigureert, met veel veranderingen.

*Door aen Ed. JR. JACOB van EYCK, Musicyn en Directeur
vande Klok-wercken tot Utrecht, &c.*

Dienstigh, voor alle Konst-lievers tot de Fluit, Blaes en allerley Speel-tuigh.

T W E E D E



D E E L.

t'AMSTERDAM, by *Paulus Matthyfz.* in de Stoof-steeg in de Boek-drukkery gedrukt, 1646.

AFBEELDING 27 *Der Fluyten Lust-hof II* (¹1646), eerste titelpagina.
Exemplaar Brussel, Koninklijk Conservatorium

Uitnemend Kabinet I).⁴² Ook op de volgende inleidende pagina's zijn kleine correcties aangebracht. Afgezien van deze afwijkingen is het zetsel identiek. Het is dus niet zo dat Matthijsz van de inleidende pagina's een dubbel zetsel heeft vervaardigd. De tekst van de definitieve eerste titelpagina, de 'Haagse versie' derhalve, luidt:

D E R
F L U Y T E N L U S T - H O F,

Beplant met Psalmen, Pavanen, Almanden, Couranten, Balletten, Airs, &c.
En de nieuwste voizen, konstigh en lieflyk gefigureert; met veel veranderingen.

*Door den Ed. JR. JACOB van EYCK, Musicyn en Directeur
vande Klok-wercken tot Utrecht, &c.*

Dienstigh, voor alle Konst-lievers tot de Fluit, Blaes- en allerley Speel-tuigh.

T W E E D E [Drukkersmerk] D E E L.

t'AMSTERDAM, bij *Paulus Matthysz.* in de Stoof-steegh, in de Boek-drukkery gedrukt, 1646.

⁴² 9.3. De definitieve schrijfwijzen zijn te vinden in de catalogi van de boekenbeurzen te Frankfurt en Leipzig, waar Matthijsz de bundels in het najaar van 1646 te koop heeft aangeboden. Zie p. 118, n48.



Voor de eerste titelpagina maakte Matthijsz, anders dan in 1644, gebruik van tweekleurendruk: verschillende tekstfragmenten werden in rood gedrukt. Ook met het tegelijkertijd gepubliceerde eerste deel van *'t Uitnemend Kabinet* was dit het geval. Nadat de muziek voor beide bundels was gezet en gedrukt, kon Matthijsz de inleidende pagina's voor *Lust-hof* en *Kabinet* – in beide gevallen één dubbelfolio – op één vel drukken, wat de productie goedkoper maakte. Ook in het drukken van het rood geeft het Haagse exemplaar een correctie te zien ten opzichte van het Brusselse. In laatstgenoemde druk is de naam van de componist te laag weergegeven, met uitzondering van het in zwart gedrukte woord 'van'. (afb. 27)

De tweede titelpagina vermeldt, omgeven door een uitgebreide randversiering waarin onder meer de spreuk 'Musica dîs curae est' ('Muziek ligt de goden na aan het hart') is te lezen, de volgende tekst:⁴³

DER FLUITEN
L U S T H O F ,

Beplant met Psalmen, Pavanen, Couranten, Almanden, Airs &c.
Door den Ed. Konstryken Musicyn, J. JACOB van EYK.

II. Deel, *Om op Snaar en allerlei Blaes-tuigh te gebruiken.*

t'AMSTERDAM, by *Paulus Matthysz.* inde Stoof-steegh, gedrukt. 1646.

De eerste (linker-)bladzijde van het inleidende dubbelfolio is blanco, rechts ervan staat Van Eycks opdracht aan Constantijn Huygens:

Aen den wel Edelen, Hoogh-geleerden, ende zeer vermaerden Heere,
CONSTANTYN HUYGENS,
Ridder, Heere van Zuylichem, Secretaris van zyn Hoogheyt,
den Prince van Orangien.

MYN HEERE,

De oorzaeken die my bewoghen hebben, om myn eerste werck op den naem van Euterpe, of Speel-goddin, onder u Ed. luyster ende bescherminge de werelt te doen passeeren, de zelve verbinden my sterkelyk, om dit myn tweede werk op den Titel van der Fluiten Lust-hof, niemant anders als uwe Ed. op te draghen: met hoope ende vertrouwen dat het van uwe Ed. ende van alle konst-lievende Geesten, met gelycke aengenaemheyt zal ontfangen werden. Waar door ik op nieuw zal verplicht worden om myn leven langh u Ed: grootdadigheyt en gunst te roemen, en te blyven.

Uwer Ed: onderdanighe Dienaer,
JACOB van EYCK.

⁴³ Facsimile in Van Baak Griffioen 1991: 53.



Slaan we de bladzijde om, dan zien we rechts de tweede titelpagina en links een lofdicht op Jacob van Eyck en zijn *Lust-hof*.⁴⁴ De auteur van dit gedicht is de Nederlandse toneeldichter Thomas Asselijn (1620-1701), afkomstig uit Dieppe in Noord-Frankrijk, die onder meer boekbinder en karmozijnverver in Amsterdam is geweest. Zijn roem dankt hij aan vier blijspelen die hij op hoge leeftijd heeft geschreven en die meer dan een eeuw repertoire hebben gehouden.⁴⁵

Der Fluyten Lust-hof II en *'t Uitnemend Kabinet I* verschenen in het voorjaar van 1646. Op 7 april adverteerde Matthijsz beide titels uitgebreid in de *Courante uyt Italien ende Duytschland*.⁴⁶ Opvallend is dat hij er geen andere verkoopadressen bij noemt, bijvoorbeeld in andere Nederlandse steden. In het najaar bood de uitgever de vier werken uit 1644 en 1646 – *Euterpe*, *Der Goden Fluit-hemel*, *Der Fluyten Lust-hof II* en *'t Uitnemend Kabinet I* – aan op de boekenbeurzen van Frankfurt am Main en Leipzig.⁴⁷ Niet bekend is of Matthijsz zelf naar Duitsland is gegaan. Hij kan zich ook door een Amsterdamse collega of een buitenlandse agent hebben laten vertegenwoordigen. In beide beurscatalogi zijn de titels zeer volledig en exact weergegeven, in de volgorde *Der Goden Fluit-hemel*, *'t Uitnemend Kabinet I*, *Der Fluyten Lust-hof II* en *Euterpe*.⁴⁸ Dit lijkt erop te wijzen dat er niet van samengebonden exemplaren sprake is geweest.

Het is zeer de vraag wat het Duitse avontuur Paulus Matthijsz heeft opgeleverd. Mogelijk is het op een deceptie uitgelopen. Hij zou in latere jaren geen muziekboeken meer op de Duitse beurs aanbieden. Niets wijst erop dat de edities uit 1644 en 1646, noch die uit latere jaren, een meer dan incidentele verspreiding over de grens hebben gekend. De meeste overgeleverde exemplaren bevinden zich thans in Nederlandse collecties. Originele drukken in buitenlandse bibliotheken hebben vrijwel zonder uitzondering Nederlandse eigenaren gehad. Het lijkt er sterk op dat de uitgever zich, in zijn ambitie en enthousiasme, heeft vergist in de internationale verkoopbaarheid. De kans op welslagen was zonder twijfel groter geweest als hij de titelpagina en inleidende bladzijden in meer talen had laten drukken, zoals Johannes Jansonius vier jaar eerder had gedaan met *Apolloos soete lier* van Nicolas Vallet. Deze muziekdruk werd op de boekenbeurzen van Frankfurt aangeboden als *Douce lyre d'Apollo oder Apollinis süsse Leyer*.⁴⁹ Een buitenlandse bibliotheek waar zich in een vroeg stadium (1649) een exemplaar bevond van *Der Fluyten Lust-hof II* in combinatie met het *Kabinet I*, was die van koning João IV van Portugal.⁵⁰ Waarschijnlijk werd de muziek rechtstreeks uit Amsterdam betrokken. João IV bezat namelijk ook muziek van Cornelis de Leeuw die hier eind 1644 was verschenen. Deze drukken werden *niet* in

⁴⁴ Volledige tekst in Appendix C.1.1.

⁴⁵ Van Bork & Verkruijsse (ed.) 1985: 54.

⁴⁶ 't Amsterdam bij Paulus Matthyssz in de Stoof-steegh, is ghedruckt en wordt uytghegheven, 't tweede deel van de konstighe wercken (van den Ed. Heer Jacob van Eyck) ghenamend der Fluyten Lust-hof, beplant met Psalmen ende nieuwe Pavanen, Couranten, Almanden, Airs, &c. konstigh gefigureert, elck stuck met verscheyden veranderingh, dienstigh voor alle konst-lievers tot de Fluyt, Blaes en alderley speel-tuygh. Hier neffens 't uytneement Cabinet vol Paduanen, Almanden, Sarabanden, Couranten, Balletten, Airs, &c. om met 2 en 3 Fiolen of ander speel-tuygh te gebruycken, van de konstighste Speel-meesters en Lief-hebbers van de gheluyt-kavelinghe (deser tijdt) bij een ghestelt: oock eenighe stucken voor de Fiool de gamba a 2.' Facsimile in Van Baak Griffioen 1991: 63.

⁴⁷ Göhler 1902: I, nrs. 1296 en 1297 (*Kabinet I* en *Fluit-hemel*); II, nrs. 440 en 441 (*Euterpe* en *Lust-hof II*).

⁴⁸ *Catalogus universalis* 1646 (Frankfurt): fol. [B4]r; *Catalogus universalis* 1646 (Leipzig): fol. C2r.

⁴⁹ Zie Göhler 1902: II, nrs. 1577-78.

⁵⁰ Vasconcellos (ed.) 1874: I, 514-515 (nr. 935). Zie ook 9.3 (noot 28).



Frankfurt of Leipzig aangeboden, maar in Amsterdam waren ze uiteraard volop te koop.⁵¹

Der Fluyten Lust-hof II bevat 58 stukken en heeft daarmee ongeveer dezelfde omvang als het eerste deel.⁵² Het tweede deel heeft één katern minder (A t/m L) dan *Euterpe*. Het Haagse exemplaar is incompleet, het laatste folio met daarop het slot van ‘Psalm 134’ ontbreekt. Het Brusselse exemplaar is wel compleet, maar op een andere manier ook weer niet. Aan *Der Fluyten Lust-hof II* is opvallend meer redactionele zorg besteed dan aan *Euterpe*. Toch is bij het drukken iets verkeerd gegaan. In het Haagse exemplaar zijn twee bladzijden overplakt met gecorrigeerde versies, en deze eenzijdig bedrukte velletjes zijn in Brussel afwezig, zodat origineel en correctie nu met elkaar kunnen worden vergeleken.⁵³ In een vroeger stadium heeft het Brusselse exemplaar deze correcties echter wel bevat, aangezien kleine beschadigingen enkele lijmpunten aangeven. In een exemplaar uit 1646 van *'t Uitnemend Kabinet I* dat zich in dezelfde Brusselse bibliotheek bevindt en vroeger vermoedelijk met het *Lust-hof*-exemplaar samengebonden is geweest, kan een los correctievelletje nog wel worden aangetroffen.⁵⁴ Het is niet vastgeplakt – ook niet geweest – maar alleen mee ingenaaid.

Dit laatste vertelt iets over de wijze waarop de boekjes werden verkocht. Verondersteld kan worden dat boeken in de zeventiende eeuw als ongevouwen en ongesneden vellen werden bewaard tot het moment waarop zij aan een klant werden verkocht. Dit had verschillende voordelen. Allereerst maakte het alle boeken even groot, wat de opslag vereenvooudigde. Maar ook kon de consument bij aanschaf zelf kiezen welke titels hij bij elkaar ingebonden wilde hebben. Het laten inbinden in een lederen band was een kostbare aangelegenheid, meer titels in één band maakten het product relatief goedkoop.

Het gestuntel met losse velletjes papier maakt het bijzonder onwaarschijnlijk dat de hier besproken muziekuitgaven van Paulus Matthijsz in ongebonden staat aan collega-boekverkopers zijn verhandeld. Hoe kon Matthijsz zijn afnemers zonder schaamte opzadelen met losse papiertjes, bedoeld ter correctie van drukfouten? Dit geeft voldoende reden te veronderstellen dat het snijden, vouwen en naaien een procédé is geweest dat zich in Matthijsz' eigen werkplaats in de Stoofsteeg heeft voltrokken, al betekent het niet dat zijn winkel het enige verkooppunt is geweest. Deze eerste druk van *Der Fluyten Lust-hof I* was bijvoorbeeld ook te koop bij Matthijsz' collega (en mogelijk vroegere leermeester) Hendrick Laurensz.⁵⁵

⁵¹ Rasch 1977: 4 en 18 (voetnoten 38, 40).

⁵² Voor de inhoud, zie Appendix A.2.

⁵³ 8.1.5.

⁵⁴ 9.3.

⁵⁵ De veilingcatalogus van zijn fonds, die in 1649 werd gemaakt nadat Laurensz was overleden, vermeldt onder de ‘libri musici’ ‘Fluyten Lust-hoff van Eyck 4. Amsterdam 1646’. Laurensz 1649: 160. Een catalogus uit 1647 vermeldde de titel nog niet. Zie Scheurleer 1900.

3.4. *Der Fluyten Lust-hof I* (1649)

In 1649 was *Euterpe oft Speel-goddinne I* toe aan een herdruk. Hieraan werd logischerwijze de titel *Der Fluyten Lust-hof I* gegeven. De titelpagina van deze vermeerderde tweede druk luidt:

DER
FLUYTEN LUST-HOF,

Vol Psalmen, Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Airs, &c.
Konstigh en lieflyk gefigureert, met veel veranderingen.

Door den Ed. J. JACOB van EYK, Musicyn en Directeur vande Klokwerken tot Utrecht, &c.

Den 2 Druk, op nieuws overhoort, verbeterd en vermeerderd, door den Autheur, met Psalmen, Paduanen, Allemanden, en de nieuwste voyzen, en verscheyden stukken om met 2 Boven-zangen te gebruiken.

Dienstig voor alle Konstlievers tot de Fluit, Blaes- en allerley Speel-tuigh.

EERSTE [drukkersmerk] DEEL.

t'AMSTERDAM, by *Paulus Matthysz.* in de Stoof-steegh, in 't Muzyk-boek, gedrukt. 1649.

In tegenstelling tot deze titelpagina geeft de tweede, waarvan de tekst niet wezenlijk afwijkt, het jaartal 1648. Eerder zagen we dat de tweede titel het begin van het zet- en drukproces markeert als zijnde de eerste bladzijde van het eerste muziekatern, terwijl de eerste titel het drukproces afsluit. De verschillende jaartallen duiden erop dat het werk in het najaar van 1648 is aangevangen en in het voorjaar van 1649 zijn voltooiing heeft gevonden.

De vermeerdering ten opzichte van de druk uit 1644 bestaat uit zestien eenstemmige variatiewerken, alsmede uit vijf duetbewerkingen die op eenstemmige composities uit de *Lust-hof* zijn gebaseerd maar niet aan Jacob van Eyck mogen worden toegeschreven.⁵⁶ Drie composities die in 1644 waren verschenen moesten in 1649 het veld ruimen, naar het zich laat aanzien om druktechnische redenen (lay-out).⁵⁷ Alhoewel de toevoegingen ervoor zorgden dat het eerste deel fors dikker werd (de toename bedraagt vijf katernen), was het toegevoegde materiaal te gering om er een afzonderlijk derde deel mee te vullen.

Van deze tweede druk zijn twee exemplaren bewaard gebleven, in Amsterdam en Edinburgh.⁵⁸ Beide zijn samengebonden met 't *Uitnemend Kabinet II* uit hetzelfde jaar 1649 (en wederom gedrukt op papier met hetzelfde watermerk), en twee keer gaat de *Lust-hof* aan het *Kabinet* vooraf. Dat dit niet op toeval berust, bewijst het Amsterdamse exemplaar, dat door uitgeverij Saul B. Groen werd gebruikt voor het vervaardigen van een facsimile-uitgave. In de inhoudsopgave van de *Lust-hof* worden na de eigen composities uit de *Lust-hof* ook tien eenstemmige werken uit 't *Uitnemend Kabinet II* genoemd, die op hun beurt ontbreken in de inhoudsopgave van

⁵⁶ 8.6.

⁵⁷ 'Sarabande' [NVE 10], 'Stemme nova [I]' [NVE 65] en 'Stemme nova [II]' [NVE 66]. Zie 8.1.7.

⁵⁸ Appendix A.1: DFL-I²(1) en DFL-I²(2).



het *Kabinet*. (afb. 28) Hiermee is aangetoond dat dit exemplaar voor een Siamese gedaante was voorbestemd. Deze vaststelling maakt het nog onwaarschijnlijker dat Matthijsz de boeken ongebonden heeft verhandeld. Dit lijkt het initiatief van een drukker die alles in eigen hand had.

B L A D T - W Y Z E R.

tot der FLUYTEN LUST-HOF.

Prelidium of Voorſpel.	fol. 1	Courante.	30	Rofemont die lagh gedoken.	53	Een Courant.	81
Onſe Vader in Hemelryck.	1. 2. 3	Ghy Ridder in het prachtigh.	31. 32	Ballette Bronckhorſt.	54	Bien heurus.	82. 83
Doen Daphne.	4. 5	Ballette Graveland.	32. 33	Wat zal men op den Avondt doen.	55. 56. 57	Een Frans Air.	85. 86
Pſalm 118.	6. 7. 8	Engels Nachtegaeltje.	34	Sarabanda.	58	Kits Almande.	87. 88
Malfimmes.	9	Ach Moordereffe.	35. 36	Repicavan.	59	Schafmiffe vous re veille.	88. 89
Pſalm 140.	10. 11	Lanterlu.	36	Jannſman en Alemoer.	59. 60	Prins Robberts Maſco.	89. 90
Aerdigh Martyntje.	11. 12	Philis ſchoone Herderin.	37. 38	O Heiligh Zaligh.	60	Waekt op Iſraël.	90. 91
Pavaen Lachrymz.	12. 13	Vande Lombart.	38	Tweede Courante Mars.	61. 62	Princeſſe hier koom ick by nacht.	97. 98
Lavignone.	14	Comagain.	39. 40. 41	Tweede Lavignone.	63. 64. 65	Wel Jan &c.	97. 98
Rofemont.	15	Courant.	42	Pavane Lachryme.	66	Pſalm 150.	98. 99. 100
Courant , of Ach treurt myn.	16	Tweede Daphne.	42	Een Schots Lietjen.	66	<i>Met 2 Boven-zangen.</i>	
Lof-zangh Marie.	17	Amarilli mia bella.	43. 44	Derde Daphne.	67. 68. 69. 70	Philis ſchoon Herderinne.	92
Frans Ballet.	18	Lus de mi alma.	44	Amarilleken doet myn.	70. 71	Engels Lied.	93
Stil, ſtil een reys.	18	Engels Lied.	45	Eerſte Carileen.	72	More palatino.	94
Fantafia & Echo.	19	Philis quam Philander.	46	Tweede Carileen.	73	Amarilli mia bella.	95
Gefwinde Bode van de Min.	20	Al hebben de Princen haren.	47	Derde Carileen.	74	Prins Robberts Maſco.	96
Onan of Tanneken.	20. 21. 22	Tweede Rofemont.	47	Vierde Carileen.	84. 85	<i>Met 1.</i>	
Pſalm 68.	23	De zoete Zoomer tyden.	48	Amarilli mia bella.	75. 76	5 Brandes door J. van Noort.	32. 33
Pſalm 68.	23	Wilhelmus van Naffouwen.	49. 50	Courante Madame de la M.	76	Frere fraper.	34
Bravade.	25	Meysje wilje by.	50	O ſlaep, o zoete ſlaep.	77. 78	Malle Symes.	35
Pſalm 103.	25. 26. 27	Courante Mars.	50	Gabrielle Maditelle.	79	Courant la Royale van J. Dix.	36
Van Goofen.	28. 29	Batali.	51. 52	Een Spaenſe Voys.	80	2 France Air.	37
Si vous me voules guerir.	29. 30	Schoonſte Herderinne.	52				

AFBEELDING 28 *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649), inhoudsopgave, met rechtsonder vermelding van enkele werken uit *'t Uitmement Kabinet II*.

Exemplaar Amsterdam, Toonkunstbibliotheek

Het exemplaar uit Edinburgh wijkt op dit punt af, hier beperken beide inhoudsopgaven zich tot de stukken die daadwerkelijk in de desbetreffende bundels zijn opgenomen. Het zetsel werd niet geheel uit elkaar genomen.⁵⁹ Wel zijn de titels en hun bijbehorende folio-aanduidingen anders gegroepeerd om een evenwichtige bladspiegel te realiseren. In hoofdstuk 8 zal nader op de implicaties worden ingegaan.⁶⁰ Blijkbaar reserveerde Paulus Matthijsz een gedeelte van de oplage voor gecombineerde verkoop en een gedeelte voor losse distributie.

Het exemplaar in Edinburgh is afkomstig uit de muziekcollectie van de Schotse doedelzakbouwer John Glen (1833-1904), die een verzameling opbouwde van oude gedrukte Britse muziek.⁶¹ Ook het convoluut met *Lust-hof I* en *Kabinet II*, het oudste uit de verzameling, werd met dit doel verworven. Dit tonen Glen's potloodaantekeningen voor in de bundel: hij noteerde hier de titels van Engelse en Schotse melodieën.⁶² Het convoluut, dat zich nog in originele staat bevindt, is in Nederland gebonden. Dit is te zien aan vier strookjes perkament in de rug, die aan een Nederlands middeleeuws manuscript zijn ontnomen. Het hybrida-schrift bevat

⁵⁹ In beide inhoudsopgaven is bijvoorbeeld sprake van 'Psalm 118' [sic].

⁶⁰ 8.1.7.

⁶¹ Zie Johnson & Myers 2001. In 1927 kwam deze collectie terecht in de National Library of Scotland.

⁶² Glen noemt uit de *Lust-hof* 'Malle Symen', 'Engels Nachtegaeltje', 'Engels Lied' en 'Een Schots Lietjen', uit het *Kabinet* 'Malle Symen'.



verschillende Nederlandse woorden.⁶³ Het boekje behoorde in de zeventiende eeuw toe aan een Nederlandstalige eigenaar die bij enkele werken titelvarianten noteerde. Net als in 1646 drukte Paulus Matthijsz het inleidende folio aan één zijde (hier: titelpagina en inhoudsopgave) in twee kleuren – zwart en rood. Met het beginfolio van *'t Uitnemend Kabinet II* deed Matthijsz hetzelfde. Deze keer zorgde Matthijsz ervoor dat bij het gelijktijdig drukken van deze twee dubbelfolio's geen derde overschoot. Het derde folio gebruikte hij voor een instructie in het blokfluitspel, de *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit*. De titel hiervan is in het rood weergegeven, wat de bovengeschetste procedure bevestigt. Omdat dit dubbelfolio extra moest worden ingevoegd, had de eerste pagina in plaats van een katernaanduiding een asterisk. Officieel behoorde de *Vertoninge* tot *'t Uitnemend Kabinet II*. Daarom zal de instructie in hoofdstuk 9 nader worden belicht.⁶⁴

3.5. *Der Fluyten Lust-hof II* (²1654)

Hoefde *Euterpe* slechts vijf jaar te wachten op een tweede druk, in het geval van *Der Fluyten Lust-hof II* zou dit tot 1654 duren, dus acht jaar. Het is een bekend verschijnsel dat tweede delen minder snel verkopen dan eerste, er zijn altijd consumenten die aan één deel genoeg hebben. Is *Der Fluyten Lust-hof II* ook aan dit mechanisme onderworpen geweest? Het kan, maar het hoeft niet. Het is eveneens denkbaar dat Matthijsz, getroffen door het succes van zijn bundels uit 1644, in 1646 besloot het tweede deel in een grotere oplage te drukken.

De inhoud van deze tweede druk verschilt niet noemenswaardig van de eerste. In de notentekst werden sommige fouten gecorrigeerd en deden nieuwe hun intrede, zoals ook met het eerste deel was gebeurd. In 'Psalm 116' [NVE 129] bleef een verschuiving van vier maten ongecorrigeerd.⁶⁵ Desondanks zijn er aanwijzingen dat Van Eyck met deze tweede druk nog bemoeienis heeft gehad, wat aanleiding geeft deze editie als belangrijkste bron aan te merken. In de variaties van 'Excusemoy' [NVE 111] werd in 1654 met behulp van een dubbel *signum congruentiae* (♯) verduidelijkt dat de tweede van de drie herhaalde secties niet moest worden herhaald. In 'Onder de Linde groene' [NVE 103] zijn aan het slot van de laatste variatie acht maten toegevoegd.

Van de druk uit 1654 zijn vier exemplaren bewaard gebleven, meer dan van welke andere bron dan ook.⁶⁶ Twee bevinden zich in de Amsterdamse Toonkunstbibliotheek. De Deutsche Staatsbibliothek in Berlijn bezit een originele band waarin naast deze editie het tweede deel van het *Kabinet II* wordt aangetroffen (een ongewone combinatie), in de eerste druk uit 1649.⁶⁷ Dit origineel heeft, getuige het *ex libris*, in de negentiende eeuw toebehoord aan Florentius Cornelis Kist (1796-1863), die dit convoluut in 1847/48 in het muziektijdschrift *Caecilia* heeft beschreven.⁶⁸ Voor in het bandje maakte Kist allerhande potloodaantekeningen. In de rug bevinden zich perkamenten strookjes uit een middeleeuws Nederlands handschrift, net als in het convoluut uit 1649 dat zich in Edinburgh bevindt.

⁶³ '... dat ...', '... ach wat ...', '... ende ...', '... van alles ...'.

⁶⁴ 9.5.

⁶⁵ 8.1.5.

⁶⁶ Appendix A.1: DFL-II².

⁶⁷ Opmerkelijk is het ontbreken van de *Vertoninge en onderwyzinge*, die formeel tot het *Kabinet II* behoort. Zie 9.5.

⁶⁸ Kist 1847-1848.



De British Library in Londen bezit een originele zeventiende-eeuwse band waarin de tweede druk van *Der Fluyten Lust-hof II* is samengebonden met de ongedateerde derde druk van het eerste deel uit circa 1656.⁶⁹ Dit bundeltje heeft toebehoord aan een eigenaar die ook een *Kabinet I* (1654) en *Kabinet II* (ca. 1656) als convoluut bezat. Deze pendant bevindt zich in de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium in Brussel.⁷⁰ Dat de boekjes uit Londen en Brussel bij elkaar hebben gehoord, is op te maken uit het identieke *ex libris* met de initialen 'I.M.' en de spreuk 'Grijpt als 't rijpt', die de weg wijzen naar de negentiende-eeuwse Amsterdamse boekenverzamelaar en makelaar in suiker Isaac Meulman.⁷¹ Zijn bibliotheek werd tussen 22 en 27 november 1869 geveild.⁷²

3.6. *Der Fluyten Lust-hof I* (³ca. 1656)

Kort voor Van Eycks dood beleefde het eerste deel van de *Lust-hof* nog een derde druk, die niet gedateerd is. Met zekerheid is te stellen dat deze editie niet eerder dan in 1654 is verschenen en uiterlijk in maart 1657, de maand waarin Jacob van Eyck overleed. Het eerste kan worden geconcludeerd uit de nieuwe manier waarop de variaties in de notentekst zijn aangeduid. Gebeurde dit tot en met 1654 met de archaïsche term 'modo', in deze derde druk kwam hiervoor 'var.[iatio]' in de plaats.⁷³ Naast het reeds genoemde Londense exemplaar zijn originele drukken van deze editie bewaard gebleven in Amsterdam en Brussel.⁷⁴ Geen van de drie boekjes noemt in de inhoudsopgave de solowerken uit 't *Uitnemend Kabinet II*, zoals het Amsterdamse exemplaar van de tweede druk uit 1649 doet. Toch mag hieruit niet worden afgeleid dat zulke combinatiedrukken niet hebben bestaan.⁷⁵

3.7. Excursie: de *Onderwyzinge van Gerbrandt van Blanckenburgh*

De combinatie van *Der Fluyten Lust-hof I* (³ca. 1656) en *II* (²1654) in de British Library gaat vergezeld van een blokfluitinstructie die uitgebreider is dan die welke Matthijsz in 1649 het licht had doen zien en omstreeks 1656 had herdrukt. De instructie werd gedrukt als één sexto-oblongkatern van twaalf pagina's en was dus op één vel papier toegesneden. Het Londense origineel, ingebonden tussen het inleidende

⁶⁹ Appendix A.1: DFL-II²(3) & DFL-I³(3).

⁷⁰ Appendix A.1: UK-I²(3) & UK-II²(3).

⁷¹ Afgebeeld in Schwencke 1947: 12 (afb. 7).

⁷² Meulman 1869. Het convoluut van *Lust-hof I* en *II* wordt in de catalogus vermeld onder nummer 4221, dat van *Kabinet I* en *II* onder nummer 4222 (p. 342). Deze nummers kwamen op 26 november onder de hamer. Voor in de catalogus werden de muziekbundeltjes genoemd tussen 'quelques articles importants à l'attention des amateurs'.

⁷³ Deze wijziging vond ook plaats in het *Kabinet*, zodat Paulus Matthijsz ervoor verantwoordelijk kan worden gehouden. Niet op alle plaatsen is de verandering correct doorgevoerd. In 'Malle Symes' van Jacob van Noordt bijvoorbeeld ('t *Uitnemend Kabinet II*, fol. 35ab) is de eerste variatie met '2.' aangeduid, zoals in de eerste druk uit 1649. De tweede variatie heet 'Variat. 2'. Facsimile in Giskes 1989: 103.

⁷⁴ Appendix A.1: DFL-I³.

⁷⁵ Van een Siamese relatie had sprake kunnen zijn in het Brusselse boekje, dat zich in gezelschap bevindt van het *Kabinet II* (²1654). Hier zou zo'n gecombineerde inhoudsopgave op zijn plaats zijn geweest. Het ontbreken ervan zegt echter weinig, zoals het Edinburghse convoluut uit 1649 laat zien.

dubbelfolio en het eerste muziekkatern van *Der Fluyten Lust-hof I*, is voorzover bekend de enige bron. De instructie heeft een eigen titelpagina:

ONDERWYZINGE

Hoemen alle de Toonen en halve Toonen, die meest gebruyckelyck zyn, op de

H A N D T - F L U Y T

Zal kunnen t'eenemaal zuyver Blaezen, en hoe men op yeder 't gemackelyckst een Trammelant zal kunnen maken, heel dienstigh voor de Lief-hebbers.

Gesteld door den konstrycken Musicyn G. van BLANCKENBURGH, Organist der stad Gouda.

[drukkersmerk]

't Amsterdam, by Paulus Matthijsz., in de Stoof-steegh, in 't Muzyc-boeck gedruckt.

De laatste pagina deelt mee dat Van Blanckenburgh de instructie heeft geschreven op speciaal verzoek van Paulus Matthijsz: 'Deze beschrijvinge om de Hant-fluyt heel zuyver te kunnen bespelen, hebbe ick ten verzoecke van P. Matthijsz., ende ten dienste van alle Lief-hebbers van de Handt-fluyt aldus gestelt.'⁷⁶

Wat is nu de relatie tussen deze *Onderwyzinge* en *Der Fluyten Lust-hof* of 't *Uitnemend Kabinet*? Rudolf Rasch heeft de suggestie gewekt dat deze instructie die van Matthijsz zelf verving toen omstreeks 1656 't *Uitnemend Kabinet II* werd herdrukt.⁷⁷ De aanduiding 'met een korte onderwyzinge op de Hand-fluyt' wees toen echter nog steeds op Matthijsz' *Vertoninge en onderwyzinge*, die gelijk met *Lust-hof I* en *Kabinet II* werd herdrukt.⁷⁸ Het feit dat Van Blanckenburghs *Onderwyzinge* een eigen titelpagina heeft, bewijst dat het werkje als afzonderlijk traktaat is verkocht. Zo was het halverwege de achttiende eeuw ook aanwezig in de bibliotheek van Isaac Le Long.⁷⁹

Heeft Matthijsz voor het drukken van de *Onderwyzinge* zomaar, zonder enige bedoeling, gekozen voor het sexto-oblongformaat? Dit lijkt niet erg waarschijnlijk. Het formaat maakte de instructie geschikt om als supplement bij *Lust-hof* of *Kabinet* dienst te doen. Ook de manier waarop de pagina's zijn genummerd, verraadt dat Matthijsz het boekje drukte met deze mogelijkheid in gedachte. Hij gebruikte geen gewone katernaanduiding (A1 t/m 6) maar een asterisk (*) gevolgd door een nummer, zoals hij ook deed met inleidende folio's en met zijn eigen *Vertoninge en onderwyzinge* uit 1649.⁸⁰

Doorgaans wordt Van Blanckenburghs traktaat gedateerd op 1654, omdat dit het enige jaartal is dat in het Londense convoluut voorkomt, namelijk op de titelpagina

⁷⁶ Fol. [*6]b.

⁷⁷ Zie Rasch 1980.

⁷⁸ Een exemplaar hiervan bevindt zich in het convoluut van *Lust-hof I* (ca. 1656) en *Kabinet II* (ca. 1656) dat bewaard wordt in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel. Zie Appendix A.1: DFL-I³(2) & UK-II²(2). Dat hier sprake is van een tweede druk van Matthijsz' *Vertoninge*, laten onder meer enkele spellingvarianten ('Vertooninge') en een afwijkend gebruik van het rood zien.

⁷⁹ Rasch 1972: 199 (noot 53).

⁸⁰ In het facsimile dat Saul B. Groen heeft uitgegeven van *Der Fluyten Lust-hof* is onderaan bij de opdracht aan Constantijn Huygens (*Der Fluyten Lust-hof I*, 1649) een asterisk weggeretoucheerd, links van het cijfer 2.

van het meegebonden tweede deel van *Der Fluyten Lust-hof*.⁸¹ Aangezien Van Blanckenburghs geschrift in zekere zin een antwoord is op de instructie van Matthijsz (die nog omstreeks 1656 werd herdrukt), mag worden aangenomen dat deze niet lang erna is verschenen.⁸² ‘Omstreeks 1656’ lijkt vooralsnog de veiligste datering.

De aanwezigheid van Van Blanckenburghs traktaat in Londen kan tevens als verklaring worden aangevoerd voor de afwezigheid van Matthijsz’ *Vertoninge en onderwyzinge* in de Brusselse *Kabinet*-pendant, die zoals we zagen aan dezelfde eigenaar heeft toebehoord. Mogelijk heeft Paulus Matthijsz de uitgebreide instructie als bonus cadeau gedaan aan klanten die gelijktijdig de hele *Lust-hof* en het hele *Kabinet* aanschafte.

Op inhoudelijke aspecten van de *Onderwyzinge* zal nader worden ingegaan in de hoofdstukken 11 en 13, als het instrument en de door Van Blanckenburgh genoemde versieringstechnieken ter sprake komen.⁸³

⁸¹ Thomas E. Warner suggereert dat het jaartal van de titelpagina is afgesneden. Daar is geen sprake van. Warner 1967: 1.

⁸² Matthijsz deelde mee dat hij eigenlijk ook ‘alle de verborgenste, zoetste bewegingen (die op de hand-fluit te doen zijn)’ wilde aanwijzen. Hiermee doelde hij op trillers of ‘trammelanten’. Van Blanckenburgh voldeed aan die wens.

⁸³ 11.3 en 13.3.4.

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.¹

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.² De muziektheoreticus Joan Albert Ban hanteert in zijn *Zangh-bloemzel* (1642) de benaming 'talbrekinge'.³

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'.⁴ De term figureren duidde op een onophoudelijk breken, wat onder meer

¹ Apel 1953: 235.

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

³ Ban 1642: *Onderrechtingh om dese zanghen wel te zinghen*, III. Talbrekinge.

⁴ 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’.⁵

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’.⁶

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.⁷ 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 *diminutio* 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;

⁵ ‘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.

⁶ Quantz 1752: 118ff.

⁷ 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.⁸

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'.⁹ 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.¹⁰ (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 features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

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 features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

⁸ Bacilly 1679: 203-204.

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

¹⁰ 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.¹¹

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’.¹² 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 Malherrey, 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.¹³

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.¹⁴

De variaties worden in de drukken van Paulus Mattheisz 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 Mattheisz ertoe overgegaan het renaissanceistische ‘modo’ te vervangen door het modernere ‘var.[iatio]’.¹⁵ 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 Mattheisz 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

¹¹ 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.

¹² Müller-Blattau 1926: 73.

¹³ Herbst 1642: 4.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸ 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.

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

¹⁷ Voor een overzicht, zie Ferand 1966 en Brown 1976: x ff.

¹⁸ 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.¹⁹

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.'²⁰ 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.²¹

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.²² 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

¹⁹ 'Haec vox [: Superius] maxime per gradus debet incedere, quia, cum acutissima sit, differentia terminorum in illa maiorem molestiam facerent, si nimis distarent ab invicem illi termini, quos successive efferret. Celerrime autem omnium moveri solet in Musica diminuta, ut contra 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.

²⁰ '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).

²¹ Zarlino 1558: III, 239-240 (hfdstk. 46).

²² 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*].’²³

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.²⁴ 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*’).²⁵ 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.²⁶ 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.²⁷ 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.

²³ 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.’

²⁴ 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.

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

²⁶ 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.

²⁷ 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.’²⁸ En enkele regels eerder: ‘Arianna bewoog ons omdat ze een vrouw was, en Orfeo eveneens omdat hij een man was, en niet de wind.’²⁹

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.³⁰ 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’.³¹ 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

²⁸ ‘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.

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

³⁰ Nauwach, *Libro primo di arie passeggiate*, nr. 12.

³¹ 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.³²

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.³³ 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.³⁴ (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'.³⁵ 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.³⁶

³² Van Baak Griffioen 1991: 374.

³³ Noske 1969. Zie 4.6.9.

³⁴ Bell 1972: nr. 60 (16).

³⁵ Van Reijen 1988: 14.

³⁶ 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.³⁷

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.'³⁸ 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.³⁹ Het enige werk dat eventueel meerstemmig zou kunnen worden genoemd, Van Eycks

³⁷ Geciteerd in Weber 1986: 28.

³⁸ Kist 1848: 1.

³⁹ 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*-variëties bevat op een (niet weergegeven) bas.⁴⁰ 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.⁴¹ 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.⁴² 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 blokfluitvariëties niet geheel overbodig, omdat er ook meerstemmige voorbeelden zijn. Genoemd zijn reeds de variëties voor melodie-instrument en bas van Joseph Butler en Pieter Meyer, en de variëties 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.⁴³ 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.⁴⁴ 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.⁴⁵ *Der Goden Fluit-hemel* bevat zelfs werken voor drie sopraanblokfluiten.⁴⁶

⁴⁰ Van Baak Griffioen 1991: 125-126.

⁴¹ Zie ook 7.3.

⁴² ‘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.

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

⁴⁴ Deze suggestie wordt geopperd in Rasch 1986: 122.

⁴⁵ Wind 2003.

⁴⁶ 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.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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.⁴⁹ 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.⁵⁰

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.⁵¹ 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 1566.⁵² 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

⁴⁷ Burke 1990.

⁴⁸ Het standaardwerk over dit onderwerp is Grijp 1991.

⁴⁹ Van Baak Griffioen 1995: 166; Van Baak Griffioen 1991: 413-416.

⁵⁰ Van Baak Griffioen 1991.

⁵¹ De psalmen waren niet onaantastbaar, hun melodieën werden ook voor contrafacta gebruikt.

⁵² 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.⁵³

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 voorschr. 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.⁵⁴

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.⁵⁵ '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 Nicolaikerkerk 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.’⁵⁶ 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.’⁵⁷

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].⁵⁸ 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.⁵⁹ Een klok in Deventer droeg Van Eycks naam en een van de verzen van deze psalm.⁶⁰ Ook de fluit wordt in de psalm genoemd.

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

⁵⁴ *Bouwstenen* 1965-1981: II, 306-308.

⁵⁵ Van den Hul 1982: 295-296.

⁵⁶ Van den Hul 1982: 292.

⁵⁷ Van den Hul 1982: 116.

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

⁵⁹ Van Baak Griffioen 1991: 36.

⁶⁰ 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 140.⁶¹ 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.’⁶² Er zal echter nog iets anders hebben meegespeeld: het strenge calvinistische bewind in Utrecht, onder aanvoering van de theoloog Gisbertus Voetius.⁶³ 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.*’⁶⁴ 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.’⁶⁵

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

⁶¹ 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.

⁶² Zie 2.8.

⁶³ Duker 1897-1914.

⁶⁴ Voetius 1644: 26-27.

⁶⁵ 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.⁶⁶ Dit verschil treedt aan het licht als het thema uit *Der Fluyten Lust-hof* wordt vergeleken met de versie waarop Sweelinck zijn klaviervariaties baseerde.⁶⁷ 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.⁶⁸ 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.⁶⁹ 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.⁷⁰ 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.⁷¹ 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.⁷²

‘Waeckt op Israël’ was een nieuwjaarslied met terugblik op het kerstfeest.⁷³ 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, a half note F4, and a quarter note E4. 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 remaining notes.

⁶⁶ Smits van Waesberghe 1959.

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

⁶⁸ 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.

⁶⁹ Rasch 1985: 419-420.

⁷⁰ Van Baak Griffioen 1991: 168.

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

⁷² Rasch 1985.

⁷³ 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’.⁷⁴ 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.⁷⁵ 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.⁷⁶ Van Lenninck was zelf componist van geestelijke vocale muziek.⁷⁷

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

⁷⁴ Van Baak Griffioen 1991: 360

⁷⁵ Zie 2.2.

⁷⁶ Zie 2.14.

⁷⁷ Dubbe 1961; Hogenstijn 1983; De Ruiter 1981.



kwam en tot halverwege de zeventiende eeuw in zwang bleef.⁷⁸ 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 muziekuitegivers 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.⁷⁹ 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’.⁸⁰ 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].⁸¹

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’.⁸² 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*.⁸³ In 1646 zou Van Eyck opnieuw een chanson uit deze collectie van variaties voorzien, en weer heette het werk ‘Stemme nova’ [NVE 143].⁸⁴

Van ‘Bien heurus’ [NVE 74] ontbreekt in liedboekjes elk spoor.⁸⁵ 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

⁷⁸ Het standaardwerk over dit onderwerp is Durosoir 1991.

⁷⁹ Van Baak Griffioen 1991: 153-156.

⁸⁰ Van Baak Griffioen 1991: 184-187.

⁸¹ Van Baak Griffioen 1991: 142-145.

⁸² Van Baak Griffioen 1991: 316-317.

⁸³ Van Baak Griffioen 1991: 327-328.

⁸⁴ Van Baak Griffioen 1991: 329.

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



Fransen 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'.⁸⁶ 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.⁸⁷ Of we hier met een concreet voorval hebben te maken dan wel met de verbeelding van een dichter, is overigens de vraag.

⁸⁶ Opperveldt 1640: fol. C[1]^f.

⁸⁷ *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.⁸⁸ In de zeventiende eeuw bleef het ‘Wilhelmus’ symbool van de Nederlandse vrijheidsstrijd tegen Spanje. Van Eyck componeerde twee variatiereeksen 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.⁸⁹ 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.⁹⁰ 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).⁹¹ In Nederland waren beide versies bekend. Eveneens afgeleid van een werk van Dowland, maar daar toch verder van verwijderd, is ‘Excusemoy’

⁸⁸ Van Baak Griffioen 1991: 351-356.

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

⁹⁰ Zie Poulton 1982; Van Baak Griffioen 1991: 249-253.

⁹¹ 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.⁹²

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.⁹³ 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’.⁹⁴ 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.⁹⁵ 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.⁹⁶ 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

⁹² Van Baak Griffioen 1991: 179-181.

⁹³ Van Baak Griffioen 1991: 244-249.

⁹⁴ Van Baak Griffioen 1991: 246.

⁹⁵ Van Baak Griffioen 1991: 129-138.

⁹⁶ 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.⁹⁷ 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].⁹⁸

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].⁹⁹

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*.¹⁰⁰

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.

⁹⁷ Van Baak Griffioen 1991: 162-167.

⁹⁸ Van Baak Griffioen 1991: 319-321.

⁹⁹ 8.6.6.

¹⁰⁰ '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*.¹⁰¹

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.¹⁰² 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*.¹⁰³ 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.¹⁰⁴

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.¹⁰⁵ 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.¹⁰⁶

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’.¹⁰⁷ 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.¹⁰⁸

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

¹⁰¹ Ed. Fuller Maitland & Barclay Squire, I, nr. LXXXII.

¹⁰² Carter 1988.

¹⁰³ *Livre septième*, 1644, fol. 28v (alle stemboekjes). RISM B I: 1644³.

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

¹⁰⁵ Van Baak Griffioen 1991: 299-303.

¹⁰⁶ Rasch 1974.

¹⁰⁷ Van Baak Griffioen 1991: 342-345.

¹⁰⁸ Volledige tekst in Erk & Böhme 1893: III, 59.

¹⁰⁹ 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.¹¹⁰

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.¹¹¹

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 9.¹¹²

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.¹¹³

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.¹¹⁴ 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.¹¹⁵ 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.¹¹⁶

¹¹⁰ Land 1884: 188 (nr. 53).

¹¹¹ Ed. P.J.H. Vermeeren: regels 2161-2164.

¹¹² Zie verder 5.15.

¹¹³ Van Baak Griffioen 1991:220-225.

¹¹⁴ Van Baak Griffioen 1991: 213-215.

¹¹⁵ Facsimile in Van Baak Griffioen 1991: 214.

¹¹⁶ 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.’¹¹⁷ 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].¹¹⁸ 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.¹¹⁹

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 meiavond 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.¹²⁰ Er was dus iets te zien. Dat de Utrechters destijds om een meiboom hebben gedanst, lijkt uitgesloten gezien het streng calvinistische bewind.¹²¹ 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.

¹¹⁷ Van Baak Griffioen 1991: 416.

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

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

¹²⁰ Zie 2.12.

¹²¹ 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’.¹²² 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

¹²² Voor deze en volgende voorbeelden, zie *Italienische Diminutionen*.



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

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 1649.¹²⁴ 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 tijdszonderbreking 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)

¹²³ 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.

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

VOORBEELD 10 'Questa dolce sirena' [DFL-II (²1654)]

fol. 48b (slot van modo 2)

↑ = opmaat modo 3

Keer-om.

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

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

M. 3.

VOORBEELD 11 'Laura' [DFL-II (²1654), fol. 45b]: overgang van modo 2 naar modo 3

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

Modo 3.

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.¹²⁵ 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.¹²⁶ Dit is opmerkelijk omdat vrijwel alle thema's herhaalde secties in zich

¹²⁵ 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 ₁ en ₂.

¹²⁶ 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.¹²⁷ 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.¹²⁸ 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).¹²⁹ 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].

¹²⁷ 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).

¹²⁸ '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.

¹²⁹ 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.¹³⁰

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'.¹³¹

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.¹³² 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

¹³⁰ Zie 8.1.10.

¹³¹ 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.

¹³² 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.¹³³ 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.¹³⁴

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

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*

¹³³ Omtrent Dalla Casa's kwalificatie, zie Brown 1976: 26.

¹³⁴ 8.4.1.

¹³⁵ 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 AABB (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 herhalingstekens 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.¹³⁶ 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.

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



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.¹³⁸ 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.¹³⁹ 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.

¹³⁸ ‘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.

¹³⁹ 4.5.4.1.



Het is interessant te onderzoeken hoe Van Eyck op het idee van de schakelvariëties 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 verkapt 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.¹⁴⁰ 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

¹⁴⁰ In het volgende hoofdstuk zullen we zien dat de psalmvariëties 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.¹⁴¹

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].¹⁴²

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 A₁A₂B. 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 A₁A₂BB. 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

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

¹⁴² 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 2.¹⁴³ In de New Vellekoop Edition is de volgorde om die reden omgedraaid.¹⁴⁴

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.¹⁴⁵

‘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.¹⁴⁶ 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’).¹⁴⁷ 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

¹⁴³ 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.

¹⁴⁴ 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 slotvariatie. Zie 4.5.6.

¹⁴⁵ 6.4.

¹⁴⁶ Omtrent de doorgecomponeerde modo 4, zie 8.4.1 en 6.2.1.

¹⁴⁷ 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].¹⁴⁸ 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 7.¹⁴⁹

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

¹⁴⁸ 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.

¹⁴⁹ 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.¹⁵⁰ 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.¹⁵¹ 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].¹⁵²

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 schakelvariantie kan een congruente zestiendenvariantie worden gedistilleerd die in de eerste ‘Lavignone’ als modo 4 dienst kan doen.¹⁵³

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.¹⁵⁴

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.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Landon 1990: 305-306. Zie ook 6.1.

¹⁵¹ 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.

¹⁵² 8.4.1.

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

¹⁵⁴ Zie 1.9. en 9.5 (afbeelding 33).

¹⁵⁵ 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.¹⁵⁶ 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.¹⁵⁷ '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 'Phylis 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).¹⁵⁸ 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 'Phylis schoone Harderinne'



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

¹⁵⁶ 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.

¹⁵⁷ '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].

¹⁵⁸ Op dit punt wijkt de duetversie af. Zie 8.6.3.

rust.¹⁵⁹ (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.¹⁶⁰ 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.¹⁶¹

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 8.¹⁶²

¹⁵⁹ 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.

¹⁶⁰ 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.

¹⁶¹ 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.

¹⁶² 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.¹⁶³ 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.¹⁶⁴ 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.¹⁶⁵

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).¹⁶⁶ 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.¹⁶⁷ 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

¹⁶³ Wel konden leidtonen in de praktijk verschillen veroorzaken. Zie 8.2.







¹⁶⁴ 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.

¹⁶⁵ Over de 'regels van het spel', zie 6.7.

¹⁶⁶ Van Baak Griffioen 1991: 343.

¹⁶⁷ 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.¹⁶⁸

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 (²ca. 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* (²ca. 1622)

Van Eyck

‘Janneman en Alemoer’ is een soortgelijk geval. Bij Van Eyck is de vorm AABB, in gezongen contrafachten 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 contrafachten maken duidelijk dat maat 10 met twee herhaalde kwartnoten d" moet beginnen om de

VOORBEELD 20 ‘Janneman en Alemoer’, slot

a. Valerius (1626)

b. Van Eyck (1644)

c. Van Eyck (1646)

¹⁶⁸ Zie 5.15.



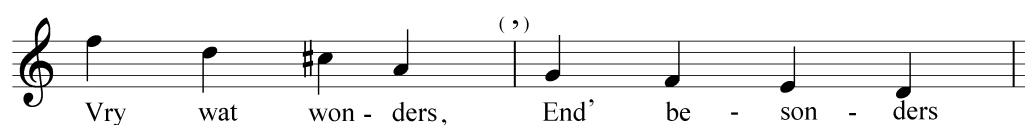
tekstplaatsing mogelijk te maken. Een voorbeeld is ‘Waer datmen sich al keerd of wend’ uit de *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626) van Valerius.¹⁶⁹ (vb. 20a) In 1644 gaf Van Eyck de d" als één halve noot, twee jaar later als twee kwarten. (vb. 20b-c)

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.¹⁷⁰

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.¹⁷¹ (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

¹⁶⁹ Valerius 1626: 222; ed. Meertens e.a.: 213.

¹⁷⁰ Van Baak Griffioen 1991: 311-312.

¹⁷¹ 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.¹⁷² 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 1800.¹⁷³ 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)

¹⁷² 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.

¹⁷³ 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.¹⁷⁴ 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 (²1654), 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.¹⁷⁵ De 'Tweede Rosemond'

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

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



[NVE 41] is vrijwel identiek met modo 3 van de eerste, maar een kwart hoger genoteerd, in F majeur.

In 'Rosemond die lach gedoocken' [NVE 49] koos Van Eyck de laagst mogelijke ligging, wat opmerkelijk is omdat de ambitus niet verder reikt dan een sext (c'-a').¹⁷⁶

Na drie variaties gebruikt hij de ruimte in het hoge register om het thema in het bovenoctaaf te variëren. Een soortgelijk gebruik van octavering is ook te vinden in 'Psalm 116' [NVE 129]. Of hij bewust gekozen heeft voor een lage ligging om later te kunnen octaveren, of is gaan octaveren omdat de gekozen ligging hem die gelegenheid bood, is een vraag van kip en ei. De eerste mogelijkheid is de meest waarschijnlijke, omdat Van Eyck in de lage variaties geen enkele interesse toont voor een hoger register, wat een aanwijzing is dat hij de octavering als een verrassingseffect heeft willen inzetten.

Welke mogelijkheden een relatief hoge ligging biedt, laat een werk als 'Philis quam Philander tegen' [NVE 39] zien. Het thema is genoteerd in F majeur, maar dit had evengoed een kwart lager kunnen zijn. Hier maakt Van Eyck in modo 2 meteen intensief gebruik van de ruimte die de laagte biedt. In de eerste vier maten geven de achtsten dalende sprongen te zien, variërend van een kwint tot een decime. (vb. 24)

VOORBEELD 24 'Philis quam Philander tegen'

Thema



Modo 2



Niet altijd was er iets te kiezen ten aanzien van de ligging. Een thema als 'Malle Symen' kon op de handfluit alleen in d mineur worden uitgevoerd, en zelfs dan paste het nog niet volledig binnen de omvang van de blokfluit. In de genoemde toonsoort komt het thema zowel voor bij Van Eyck [NVE 5, 113] als bij Jacob van Noordt.¹⁷⁷

Tot het wegen van het thema kan ook het signaleren van herhaalde motieven en (gedeelten van) frasen worden gerekend. Wanneer motieven onmiddellijk worden herhaald of uitgangspunt vormen van een sequens, ligt het voor de hand dat de relatie ook in de variaties blijft bestaan. Minder vanzelfsprekend is dit wanneer motieven op grotere afstand van elkaar verwijderd zijn. De componist kan ze aan een eensluitende figuratie onderwerpen en daarmee een bindend element in stand houden, anderzijds hoeft dat natuurlijk niet. Gelijke figuratie voor gelijke motieven wil overigens niet zeggen dat een componist zich hier altijd van bewust is. De macht der gewoonte zal in de diminutiepraktijk haar invloed hebben doen gelden, en de menselijke psyche kan ook onbewust ordenend en structurerend werken.

Hier dringt zich de noodzaak op een helder onderscheid te maken tussen een beschrijvende analyse en een verklarende. Wanneer Van Eyck identieke maten die ver van elkaar verwijderd liggen op dezelfde manier figureert, kunnen we daar een intentie achter zoeken. Maar kiest hij voor verschillende figuraties, dan is het even

¹⁷⁶ Zie vb. 277, p. 482.

¹⁷⁷ Zie verder 4.6.8 en 10.2.2.



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’

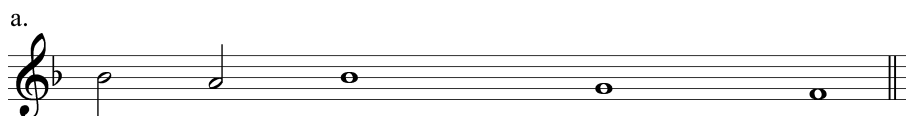
a. Thema, frase 1 (= 6)



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.¹⁷⁸

¹⁷⁸ 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.¹⁷⁹ 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). Notewaarden 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.¹⁸⁰

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

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

¹⁸⁰ 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.¹⁸¹ 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

2. (Sua)

1. 2. 3. 4.

3. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

4. 11. 12. 13. 14.

15. 16. 17. 18. 19.

5. 20. 21. 22. 23.

6. 24. 25.

7. 26. 27. 28.

29. 30.

8. 31. 32. 33.

34. 35.

¹⁸¹ ‘[...] 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.¹⁸² 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.

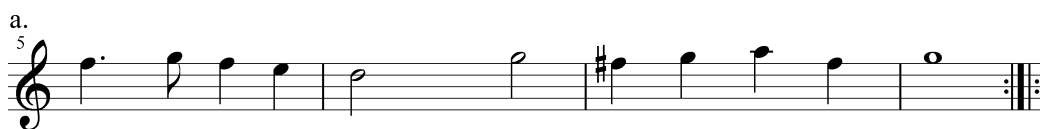
¹⁸² Dit geldt met name voor de vroege psalmvariaties. In latere werken heeft Van Eyck naar meer ritmische differentiatie gezocht. Zie hoofdstuk 5.

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 1645.¹⁸³ Van Eyck was in 1646 derhalve up-to-date met zijn variaties.

¹⁸³ 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.¹⁸⁴

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.¹⁸⁵ 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.¹⁸⁶

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



¹⁸⁴ Zie verder 12.2.

¹⁸⁵ Zie 8.4.1.

¹⁸⁶ 8.4.2.



Dit ritme kwam Van Eyck ook van pas in het '3. Ballet' [NVE 122]. Hier komt de toepassing rechtstreeks voort uit de eigenschappen van het thema. In het '3. Ballet' bestaat het hoofdzakelijk uit achtsten, wat voor een variatiethema tamelijk ongebruikelijk is. Van Eyck zal in modo 2 achtsten en zestienden hebben gecombineerd om niet meteen tot zestienden te hoeven overgaan. (vb. 34) Op deze manier kon hij toch een reeks tot stand brengen van een thema met twee variaties.

VOORBEELD 34 '3. Ballet'

Thema

Modo 2

Modo 3

In het combineren van twee verschillende notenwaarden konden allerhande gradaties bestaan. Geen werk kan dit beter illustreren dan de tweede 'Lanterlu' [NVE 125]. De overgang van achtsten (modo 2) naar primair zestienden (modo 7) krijgt zeer geleidelijk zijn beslag, in vier (!) 'tussenvariaties' die een verdichting van het notenbeeld te zien geven:

Modo 2:	overwegend achtsten, 1 zestiende
Modo 3:	79 achtsten, 20 zestienden
Modo 4:	53 achtsten, 78 zestienden
Modo 5:	49 achtsten, 82 zestienden
Modo 6:	18 achtsten, 150 zestienden
Modo 7:	7 achtsten, 176 zestienden

Een tussenvariatie is ook te realiseren door de introductie van *tussenwaarden*. Van Eyck demonstreert het in 'Rosemond die lagh gedoocken' [NVE 49]. Modo 2 wordt gekenmerkt door een ritme van gepunteerde achtste en zestiende, modo 4 door zestienden. De tussenliggende modo 3 bestaat uit gepunteerde triolen. Deze zijn overigens niet als triolen genoteerd, de vierkwartsmaat maakt tijdelijk plaats voor 12/8.

De polariteit tussen typisch instrumentale figuraties (grote sprongen) en omspelingen die met het vocale domein werden gedeeld (lineair, of kleine sprongen), kon met behoud van notenwaarden eveneens een extra variatie opleveren. Hierbij was het gebruikelijk de variatie met de grootste sprongen na de meer lineaire te plaatsen.¹⁸⁷ Dit is goed verklaarbaar: grote sprongen hebben meer nadruk en maken meer indruk.

¹⁸⁷ Op deze regel doen zich wel uitzonderingen voor. Zie bijvoorbeeld 'Van Goosen' [NVE 23], modo 5 en 6, twee variaties in zestienden. De meest springerige gaat aan de meer lineaire vooraf. Dat hier niet van een vergissing sprake is, bewijst de verlenging van de slotnoot die optreedt in modo 6. Het geeft aan dat deze variatie de laatste behoort te zijn.



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 lagh 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.¹⁸⁸ 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

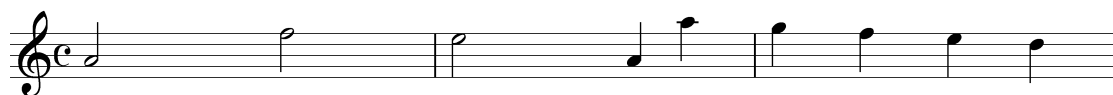
¹⁸⁸ In modo 7 staat deze er in feite ook. De maataanduiding is weliswaar 3/4, maar er is gebruikgemaakt van een oude zwarte notatie die op *sesquialtera* duidt. Zie 12.1.2. en het facsimile in voorbeeld 328.

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



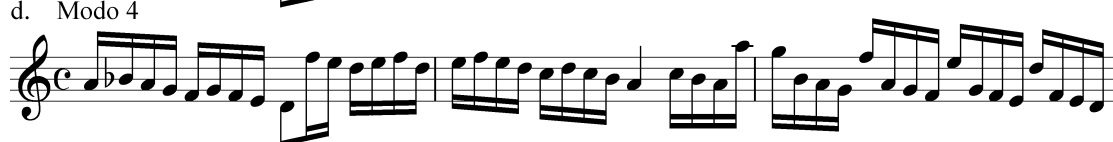
b. Modo 2



c. Modo 3



d. Modo 4





VOORBEELD 37 (Vervolg)

a.



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.¹⁹¹ Van Baak Griffioen ziet in Van Eycks gebroken drieklanken een rechtstreekse invloed van de Engelse virginaalstijl.¹⁹² Hoofdstuk 5 zal echter laten zien dat er een directe relatie te bespeuren valt met het carillon, en zodoende met Van Eycks beiaardpraktijk.¹⁹³

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.¹⁹⁴ (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.

a.

b.

c.

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

¹⁹¹ Curtis 1972: 126ff.

¹⁹² Van Baak Griffioen 1991: 365-366.

¹⁹³ 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.

¹⁹⁴ 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.

a.

b.

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.¹⁹⁵ 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.¹⁹⁶ 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

¹⁹⁵ '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.

¹⁹⁶ 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



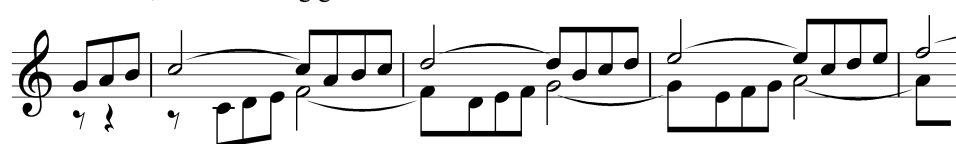
d. Modo 3



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.¹⁹⁷

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

¹⁹⁷ 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.¹⁹⁸

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'.¹⁹⁹ Een verwant klavierwerk in het *Leningrad Manuscript* draagt als titel 'Echo'.²⁰⁰ 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 gebooren' [NVE 119] kan als voorbeeld dienen. (vb. 44) Er was wel het nodige kunst-

¹⁹⁸ Zie de voorbeelden in *Italianische Diminutionen*.

¹⁹⁹ Nrs. 630 & 631.

²⁰⁰ *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.²⁰¹ 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.²⁰² 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.²⁰³

²⁰¹ Campbell & Térey-Smith 2001.

²⁰² Veldhorst 2004.

²⁰³ 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.²⁰⁴ 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.²⁰⁵ Muzikaal laat de echo zich ook vertalen in de tegenstelling tussen hoog en laag, en daarmee in

²⁰⁴ Omtrent de echofantasia's, zie Dirksen 1997: 453-478.

²⁰⁵ 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.²⁰⁶ '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.²⁰⁷ 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.

²⁰⁶ Facsimile in Van Baak Griffioen 1991: 217.

²⁰⁷ 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



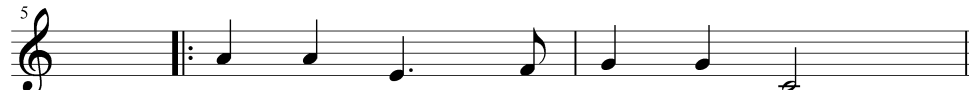
Modo 2



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

Voorimitatie ter overbrugging van frasen of secties hoefde niet altijd gepaard te gaan met een motief uit het thema, en ook een octaafrelatie was geen verplichting. Kijken we bijvoorbeeld hoe in modo 3 van ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’ [NVE 6] de overgang van de voorlaatste naar de laatste frase verloopt, dan zien we een stijgend motief dat een sext hoger wordt herhaald (m. 20). (vb. 53) Die sextsprong is tevens de


VOORBEELD 53 ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’, overgang frase 3-4

Thema



Modo 3

19



te overbruggen afstand tussen de noten van het thema (g'e"). Klaviercomponisten hadden de inhoud van deze maat zeker over twee stemmen verdeeld. Op klaviermanier herschreven zou het eruitzien als:

VOORBEELD 54



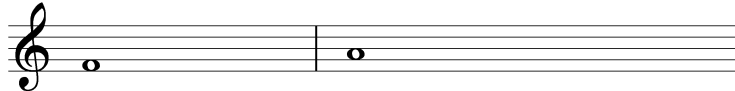
In deze modo 3 heeft de componist alle frasen door figuratie met elkaar verbonden, op verschillende manieren. De slotmaat van de eerste frase (m. 7) is een sequensmatige herhaling van de voorgaande maat, en blik dus terug. De laatste maat van de tweede frase (m. 13) geeft een gebroken drieklank die in de voorgaande maat al wordt voorbereid, en geeft als opmaat voor de volgende frase twee zestienden die de kop vormen van een motief dat in maat 14 als octaafecho wordt herhaald. Dit motief komt overigens al voor in maat 6 (een toon lager in maat 7).

In modo 4 van ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2] hanteert Van Eyck een bas-achtig motief om de twee laatste frasen met elkaar te verbinden (mm. 25-26).²¹² (vb. 55) Het valt extra op doordat het kwartnoten zijn in een variatie die achtsten als dominante notenwaarden heeft. In de volgende maat wordt het motief in versnelde beweging herhaald. Ook dit is een techniek die in meerstemmige instrumentale werken veel voorkomt, onder meer in het klavieroeuvre van Sweelinck.

²¹² Mogelijk is het een gangbaar carillonmotief geweest en kan het met Van Eycks beiaardierspraktijk in verband worden gebracht. Richard Wagner gebruikt het als klokkenmotief in *Parsifal*. Zie verder 5.4.1.

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

Thema



Modo 4



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.'²¹³ 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.²¹⁴ 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].

a.



b.



²¹³ Van Dale 1984: I, 508.

²¹⁴ 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.²¹⁵ De overeenkomsten demonstreren slechts hoe gangbaar omspelingen konden zijn. In de tweede sectie van ‘Doen Daphne’ heeft Van Eyck octaafbrekings toegepast die ook door klaviercomponisten in zijn omgeving werden gebruikt als zij op deze melodie varieerden.²¹⁶

In modo 2 van ‘Rosemont’ [NVE 11] geeft Van Eyck de maten 1-3³ in hun herhaling (mm. 5-7³) 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:
[...]²¹⁷

²¹⁵ Zie 5.4.1 (vb. 73).

²¹⁶ Zie 13.3.3 (vb. 357).

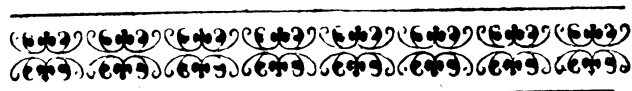
²¹⁷ ‘Een Nieu Liedeken van *Rosemond*, Op de Stemme: *Londons Bridge, Reformee*’. Den Haag, KB, 1700 D 1: 28. Facsimile in Van Baak Griffioen 1988: 343.



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'.²¹⁸ (vb. 60a) Het grappige is dat Van Eyck de omspelingen in het thema nog niet geeft, daar zijn de maten 5-7³ nog identiek met 1-3³. (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 maect daer komt geklach. Hopt
hout wijshepd stal/ Daermen reden mist/ En sijn
p s rje

b. Van Eyck, 'Rosemont' [DFL-I (²1649), fol. 15a]

Rosemont gebroken, van

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

Rosemont.

Modo 2.

²¹⁸ ed. [1648]: 189. [Den Haag, KB 12 K 12 ^[1]].

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



b. Modo 6



a.



b.



In wezen versimpelt Van Eyck het thema om deze figuur te kunnen gebruiken: hij negeert de puntering van de melodie en doet alsof de eerste drie maten uit louter kwartnoten bestaan.

Jacob van Eyck mag dan de indruk wekken een patent op deze figuur te hebben gehad, hij was er niet de uitvinder van. De oorsprong moet waarschijnlijk in de klaviermuziek worden gezocht. Sweelinck paste de figuur incidenteel toe in een dalende sequens, onder meer in zijn vierde variatie (m. 70) op ‘Est-ce Mars’ (‘Courante Mars’).²¹⁹ (vb. 62)

²¹⁹ Sweelinck, *Opera omnia*, I-3, nr.3.

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.²²⁰ 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.²²¹

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 3.²²² 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.

²²⁰ Curtis 1972: 130-131.

²²¹ Zie Curtis 1972: 130.

²²² 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
44



Modo 3
44



Modo 4
44



A large right-facing curly bracket on the right side of the four staves indicates that the rhythmic patterns in the modes are derived from the theme.

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.²²³ 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?

²²³ 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.

5

Klok en fluit: Het geheim van de psalmvariaties

5.1. Fluit en Klock-gespeel

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

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

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

¹ 2.17.

² Zie hoofdstuk 11.

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

⁴ Globe, GLO 5218.



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

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

5.2. De psalmvariaties: een categorie apart?

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

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

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

⁵ 4.4.2.

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



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

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

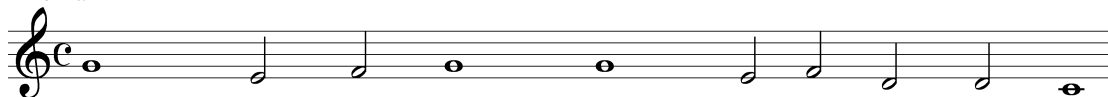
Van Baak Griffioen lijkt de trouw aan het thema in verband te brengen met Van Eycks religiositeit. In haar bespreking van 'O heyligh zaligh Bethlehem' [NVE 56] signaleert zij 'the fact that Van Eyck in his variations treats the melody with the same compositional deference as he otherwise devoted only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

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

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

VOORBEELD 67 'Psalm 116', eerste frase

Thema



Modo 3



⁷ Van Baak Griffioen 1991: 276-280.

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

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

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

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

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

Thema



Modo 2



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

VOORBEELD 69 'Psalm 118', beginmaten

a. Thema



b. Modo 4 (1649)



c. Mogelijke correctie:



d. Modo 2 (1644)

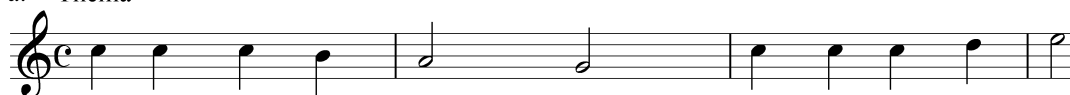




De vergissing zou een opmerkelijke overeenkomst vertonen met de genoemde verschuiving die zich voordoet in modo 4 van ‘Psalm 116’. Toch zijn er voldoende aanwijzingen dat in ‘Psalm 118’ niet van een onbedoelde verschuiving sprake is geweest. In de vroege versie uit 1644 [NVE 4*] deed Van Eyck op een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

VOORBEELD 70 ‘De zoete Zoomertyden’, beginmaten

a. Thema



b. Modo 4



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

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

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

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



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

5.3. Psalmvariaties: het corpus

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

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

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

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

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

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

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



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

TABEL 3 De variaties op de psalmen en lofzangen

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

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

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

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

¹⁴ 8.1.6.



5.4. De reeksen van 1644

5.4.1. ‘Onse Vader in Hemelryck’

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

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

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

VOORBEELD 71 ‘Onse Vader in Hemelryck’

Modo 3

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



VOORBEELD 71 (vervolg)

Modo 4

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

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

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



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

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

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

VOORBEELD 72



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

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

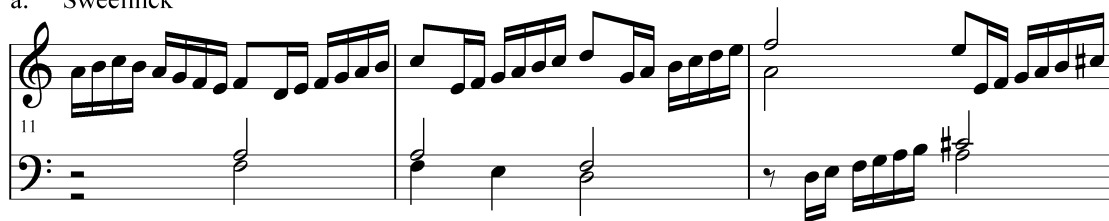
gebruikte 4 klokken [...] en na dat’et scheen, so hadde die Konstenaer daer selfs behaegen in, want het duurde somtyts redelyk lang, en dat so aengenaem, dat’et mackelyk iemand die wat swak van hersenen was, raesende doll sou gemaakt hebben.’ Fischer 1738: 7. De Groningse organist Jacob Wilhelm Lustig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

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

¹⁸ Dirksen 1997: 163.

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

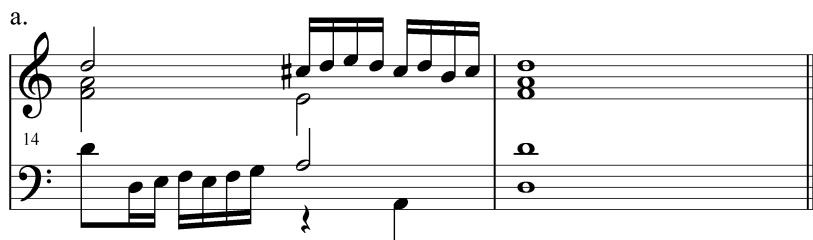
a. 'Sweelinck'



b. Van Eyck



a.



b.



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

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

¹⁹ Zie ook 2.5.

²⁰ 10.4.1.

²¹ 2.14.



5.4.2. ‘Psalm 118’ (eerste versie)

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

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

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

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

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

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

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

²³ Fischer 1738: 49.

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



VOORBEELD 74 'Psalm 118' (1644)

Modo 4

5.4.3. 'Psalm 140, ofte tien Geboden'

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

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

Thema

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

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

²⁵ Zie 4.5.6.



VOORBEELD 76 'Psalm 140, ofte tien Geboden'

Modo 2

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

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

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

a.

b.

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

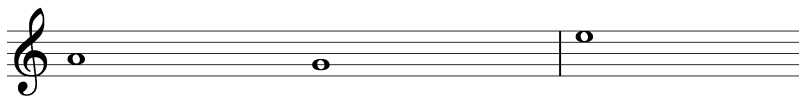
In de verbinding tussen de voorlaatste en de laatste frase geeft modo 3 in 1644 een uitbundige extra maat te zien die niet anders dan als intentioneel kan worden opgevat. Van Eyck moet zich naderhand bewust zijn geworden van de overtolligheid, in 1649 is deze extra maat verdwenen. (vb. 78) Mogelijk heeft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

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



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

Thema



Modo 3 (1644)



Modo 3 (1649)



5.4.4. 'd'Lof-zangh Marie'

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

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

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

Thema



Modo 3





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

Het thema en de variaties eindigen met een longa.

5.4.5. 'Psalm 68'

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

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

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

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

VOORBEELD 80 'Psalm 68'

Modo 3



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

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

5.4.6. 'Psalm 103'

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

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

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

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

VOORBEELD 81

A

B

C

D



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

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

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

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

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

5.5. Eerste balans

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

5.6. De eerste reeksen van 1646

5.6.1. ‘Psalm 1’

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


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

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

VOORBEELD 82



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

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



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

5.6.2. ‘Psalm 9’

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

VOORBEELD 85 ‘Psalm 9’

Modo 2

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff starts with a whole note G4. The second staff begins at measure 7. The third staff begins at measure 13. The fourth staff begins at measure 20. The music features a variety of note values including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped together.



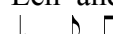
Het is opvallend dat Van Eyck in deze variatierreeks aansluit bij een idee dat hij twee jaar eerder in *Euterpe* ontvouwde met ‘d’Lof-zangh Marie’: een evenwichtige vermenging van verschillende notenwaarden. In deze modo 2 zijn de kwartnoten, die gewoonlijk bepalend zijn voor een eerste psalmvariatie,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

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



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

5.6.3. ‘Psalm 33’

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

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

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



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

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



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

Thema



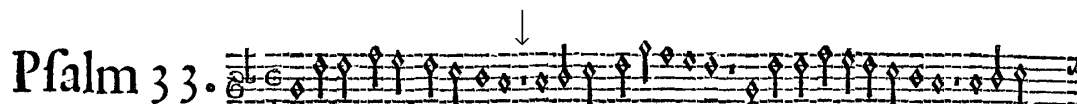
Modo 2



Modo 3

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

Thema



Modo 2



5.6.4. 'Psalm 119'

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

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


²⁹ zie 13.3.1 en 13.3.2.

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

5.7. Tweede balans

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



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

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

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

5.8. De laatste reeksen van 1646

5.8.1. ‘Psalm 133’

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

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



VOORBEELD 89 'Psalm 133', modo 3



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

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



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

5.8.2. 'Psalm 15'

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

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

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



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

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

VOORBEELD 91 ‘Psalm 15’

Modo 2

The musical score for 'Psalm 15' in Modo 2 is presented in five staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a series of notes, including a long note at the end. The second staff starts with a measure rest and continues the melody. The third staff also starts with a measure rest. The fourth and fifth staves continue the melodic line, ending with a long note.

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

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

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



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

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

a. ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’

Thema



Modo 3



b. ‘Psalm 15’

Thema



Modo 3



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

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

5.8.3. ‘Psalm 116’

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

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



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

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

5.8.4. ‘Psalm 101’

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

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

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

a.

b.

³² Zie 4.6.5.



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

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

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

5.8.5. ‘Psalm 134’

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

VOORBEELD 94 ‘Psalm 134’

Modo 2

8

15

22



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

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



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

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

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



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

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



5.9. Derde balans

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

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

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

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

5.10. De reeksen van 1649

5.10.1. ‘Psalm 118’ (nieuwe versie)

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

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

³³ 5.4.2.



VOORBEELD 97 'Psalm 118', modo 3, begin

a. 1644



b. 1649



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

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

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

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

a. 1644



b. 1649



³⁴ Zie 4.6.6.

³⁵ Van Baak Griffioen 1991: 289.



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

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

VOORBEELD 99 'Psalm 118' (nieuwe versie)

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

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

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

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



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

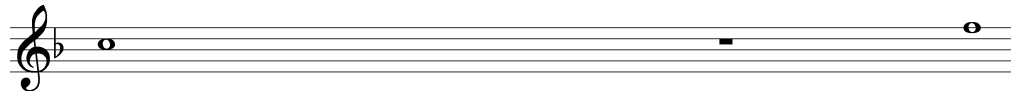
Tot slot moet worden opgemerkt dat deze nieuwe versie van ‘Psalm 118’ ten aanzien van het gebruik van rusten tussen de frasen type I aanhangt, net als de oude versie. Ook dit wijst erop dat de nieuwe versie al geruime tijd klaar heeft gelegen, en zich zodoende heeft onttrokken aan de processen die in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

5.10.2. ‘Psalm 150’


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

VOORBEELD 100 ‘Psalm 150’


Thema




Modo 2




Modo 3



Modo 4



Modo 5



┌ ┐ : latere toevoeging?

³⁶ Zie 3.2.



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

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

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

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

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

5.11. Vierde balans

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

³⁸ Zie 12.1.6.

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

⁴⁰ Huygens 1641: 95, 97.

⁴¹ Huygens 1641: 105.

⁴² Huygens 1641: 14.

⁴³ Huygens 1641: 15.



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

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

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

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

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

5.12. De beiaardkunst als vertrekpunt

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

⁴⁴ Huygens 1641: 114.

⁴⁵ Huygens 1641: 114-115.

⁴⁶ Huygens 1641: 121.

⁴⁷ Huygens 1641: 14.



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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹ Zie ook 2.5.

⁵⁰ 6.1.



5.13. Beiaardmanieren

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

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

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

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

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

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

⁵² Zie 6.1.

⁵³ Meilink-Hoedemaker 1985: 62.

⁵⁴ Rombouts 2001a en Rombouts 2001b.

VOORBEELD 101 'Psalm 15'

Thema



Modo 2

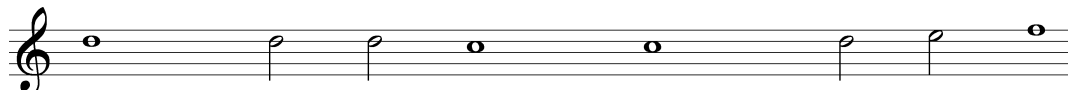


Hoewel enkelvoudige harmonische brekingen meestal met dalende sprongen gepaard gaan, behoren stijgende sprongen ook tot de mogelijkheden, zoals modo 2 (mm. 4-5) van 'Psalm 134' [NVE 148] demonstreert (zie vb. 94, p. 240). In de maten 3 en 10 van deze variatie worden hoofdnoten zelfs gebroken in noten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

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

VOORBEELD 102 'Psalm 15'

Thema



Modo 2



Modo 3

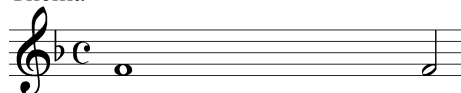


Het prototype van een gecombineerd harmonisch-melodische breking is een figuratie waarin een harmonisch sprong wordt gevolgd door een melodische opvulling in tegengestelde richting. Het toonladderscheppen is er een voorbeeld van. Op deze plaats moet worden gewezen op een specifieke breking die in vroege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

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

VOORBEELD 103 ‘Psalm 68’

Thema



Modo 2



Modo 3



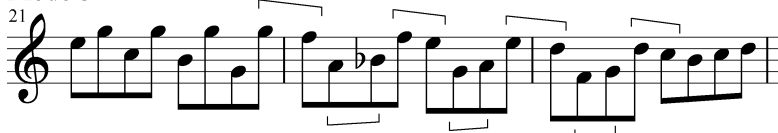
Dialogfiguren vormen een samenspraak van motieven die zich doorgaans in verschillende registers bevinden en veelal uit twee of vier noten van gelijke lengte zijn opgebouwd. Een voorbeeld van korte motieven geeft ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’, modo 3, de maten 22-23. (vb. 104) Puur vanuit de hoofdnoten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

VOORBEELD 104 ‘Psalm 140, ofte tien Geboden’

Thema



Modo 3



⁵⁵ ‘Psalm 15’ [NVE 126], modo 3, m. 1; ‘Psalm 134’ [NVE 148], modo 3, m. 1; ‘Psalm 68’ [NVE 19], modo 3, m. 1; ‘d’Lof-zangh Marie’ [NVE 13], modo 2, m. 5; ‘Psalm 9’ [NVE 94], modo 3, m. 14; idem, modo 4, m. 1, m. 14. Opvallend is dat de figuratie de meeste keren voorkomt in de eerste maat van een variatie, wat de indruk wekt dat het voor Van Eyck een gangbaar openingsdevies is geweest. Figuraties waarin een uit stijgende secunden opgebouwd drietoonsmotief wordt herhaald, waren op zich allerminst uniek. Ze zijn al te vinden bij Ganassi 1535, Regola Terza, in het eerste voorbeeld van de ‘Moto de quarta assendente’. Verwante figuraties, maar dan in een ternaire omgeving, kunnen worden gesignaleerd in het oeuvre van Paulus Matthisz. Zie 10.1.2.

VOORBEELD 107 'Onse Vader in Hemelryck'

Modo 3

Modo 4

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

5.14. De vroegste psalmvariaties: beiaardmanieren of beiaardmuziek?

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

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

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

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

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

⁵⁸ Zie 5.15.



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

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

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

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

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

⁵⁹ Van den Hul 1982: 122.

⁶⁰ Van den Hul 1982: 116.

⁶¹ Van den Hul 1982: 116.

⁶² Van den Hul 1982: 137.

⁶³ Van den Hul 1982: 111.

⁶⁴ Van den Hul 1982: 301.

⁶⁵ Van den Hul 1982: 120.

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

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



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

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

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

5.15. Nadere verkenningen

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

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

⁶⁸ Vente 1989: 293.

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

⁷⁰ Van Baak Griffioen 1991: 232-235.

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

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

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

VOORBEELD 108 ‘Onan of Tanneken’

Van Eyck, modo 2



Vallet [getransponeerd, 4♯]

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

VOORBEELD 109 ‘Onan of Tanneken’

Van Eyck, modo 2




Vallet [getransponeerd, 4♯]


⁷¹ Van Baak Griffioen 1991: 233.

VOORBEELD 110 'Onan of Tanneken'

Van Eyck, modo 2



Vallet [getransponeerd, 4[♯]]



Nu hoeft de eenstemmige transcriptie van een meerstemmig model niet direct op carillonmuziek te duiden. Maar andere kenmerken doen dit wel. Modo 3, met een vloed van achtste noten en een pregnante gerichtheid op harmonie, is typisch een variatie op de carillonmanier. Pas in de zestiende noten van modo 4 krijgt de lineaire melodie optimale kansen en is de schrijfwijze blokfluitspecifiek.

Een bijzonderheid schuilt in Van Eycks behandeling van Vallets inleiding voor de bas. De Utrechtse meester combineert de basnoten in modo 2 en 3 met de boventerts (die in modo 1 reeds tot thema is verheven) en maakte er terts-*tremoli* van. (vb. 111)

VOORBEELD 111 'Onan of Tanneken'

Vallet [getransponeerd, 4[♯]]



Van Eyck

Thema



Modo 2



Modo 3



Modo 4





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

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

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

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

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

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

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

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

VOORBEELD 112 'Eerste Carileen' (1649)

Modo 3



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

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

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

⁷⁴ Facsimile in Van Baak Griffioen 1988: 149.



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

VOORBEELD 113 ‘Ach Moorderesse’

a. Modo 3



b. Modo 4



a.



b.



‘Wat zalmen op den Avond doen’ heeft twee variatiereeksen gekregen [NVE 51, 52] op afwijkende themaversies. Hier lijken de blokfluit- en de carillonpraktijk elk aan een eigen wieg te hebben gestaan. In de eerste reeks is de melodiek verhoudingsgewijs vloeiend, deze compositie kan als een onvervalst blokfluitwerk worden aangemerkt.⁷⁵ De tweede reeks daarentegen is meer op harmonie gericht, met name de modo’s 2, 3, ‘4 en 5’, 7 (mm. 9-16 en 29-40) en 9. De verschillen vinden een voedingsbodem in het thema. In de tweede versie van het thema [NVE 52] maakt Van Eyck meer van toonherhalingen gebruik waardoor een blokachtige structuur ontstaat, die zich bij uitstek leent voor een op harmonie en dialoog georiënteerde wijze van breken. (vb. 114) Het lijkt weinig twijfel dat deze versie door de beiaardier Van Eyck is gebruikt.⁷⁶

⁷⁵ Eén variatie, modo 5, hoort thuis in de andere reeks. Zie 8.1.6.

⁷⁶ In 10.4.2 zal een soortgelijk geval aan de orde komen, betrekking hebbend op de ‘Pavana Hispanica’. Het heeft er alle schijn van dat Sweelinck deze melodie eigenhandig heeft aangepast om door de gecreëerde blokstructuur meer gelegenheid voor klaviermanieren te hebben.



VOORBEELD 114 'Wal zalmen op den Avond doen'

Thema eerste reeks [NVE 51]



Thema tweede reeks [NVE 52]



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

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

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

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

⁷⁷ 4.4.7.



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

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

VOORBEELD 116

The image shows two staves of musical notation. The first staff has two measures with rhythmic patterns and fingerings: '2.4.6.8.' and '2. 4. 6. 8.'. The second staff also has two measures with rhythmic patterns and fingerings: '1.3.5.7.' and '1.3. 5. 7.'.

Hierbij merkte hij op:

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

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

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

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Thema' and has a treble clef with a '5' above it. The second staff is labeled 'Modo 2' and also has a treble clef with a '5' above it. Both staves show rhythmic patterns and fingerings.

⁷⁸ Fischer 1738: 54-55.



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

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

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

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

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

Modo 9

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



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

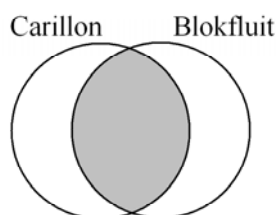
De variatierreeksen op ‘Wal zalmen op den Avond doen’ zijn belangrijke instrumenten om de gedachten te scherpen omtrent de relatie tussen Van Eycks praktijken als beiaardier respectievelijk als blokfluitist. De vergelijking laat zien dat het geen gescheiden werelden hoefden te zijn, het waren ook gedeelde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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

VOORBEELD 119 Tweede 'Lanterlu' [NVE 125]

Modo 7



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



6

De variatiekunst geïnterpreteerd

6.1 Improvisatie en compositie

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

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

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

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

² Van Baak Griffioen 1991: 104.

³ Van Baak Griffioen 1991: 369.

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



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

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

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

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

⁵ Huygens 1641: 14.

⁶ Dirksen 1997: 514.

⁷ Rasch/Wind 1994: 343-344.

⁸ Van den Hul 1971.

⁹ Annegarn 1973: 79.



het stadsbestuur mededelen dat de jonge assistent dertig muziekstukken van buiten kende.¹⁰

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

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

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

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

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

¹⁰ Annegarn 1973: 80.

¹¹ Wolff 2001.

¹² Annegarn 1973: 59.

¹³ 2.2.



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

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

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

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

a.

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

VOORBEELD 121 ‘Schasamisie vous re veille’

Modo 2



Modo 3



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

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

VOORBEELD 122 ‘Van Goosen’, thema



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

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

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

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

TABEL 4 ‘Van Goosen’

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

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

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

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

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

Thema



Modo 2



Modo 3 [in 1649 toegevoegd]



Modo 4



Modo 5 [in 1649 toegevoegd]



Modo 6 [in 1649 toegevoegd]



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



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

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

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

6.2. De techniek voorbij

6.2.1. De doorgecomponeerde modo 2

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

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

²⁰ Ten aanzien van de vormaspecten van ‘Doen Daphne’, zie 8.4.1.

²¹ Zie Brown 1976: 26.



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

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

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

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



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

VOORBEELD 125 'Lossy', modo 2



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

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

a. Thema



b. Modo 2



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

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

a. Thema



b. Modo 2



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

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





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

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

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



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

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

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

a. Thema



b. ‘Modo 4’



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

VOORBEELD 132 'Lossy'

a. Thema



b. Modo 2



a.




b.



6.2.2. Transmutatie

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

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

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

²² Van Baak Griffioen 1991: 204-206.

²³ Nos. 552 & 553.



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

VOORBEELD 133 'Lavolette', modo 2



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

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

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

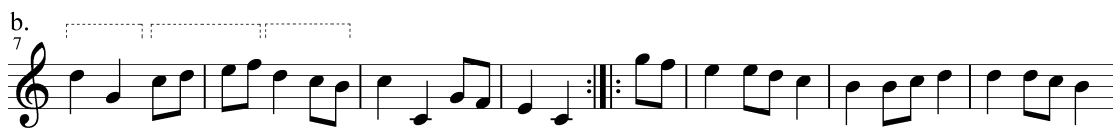
²⁴ Als zich in een thema hemioolwerking voordoet, laat Van Eyck deze in zijn variaties meestal verdwijnen. In 'Lavolette' gebeurt dit in modo 3.

VOORBEELD 134 'Lavolette'

a. Thema



b. Modo 2



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

²⁵ 8.1.8.

VOORBEELD 135 'Waeckt op Israël'

Thema



10

19

28

Modo 3



6

12

17

22

27

33

Ook 'Ick plach wel in den tydt voor dezen' [NVE 137] is een variatiereeks waarin het spelen met de melodie een voorsprong lijkt te nemen op het omspelen ervan, althans in de eerste variatie. Het spel is hier echter van een andere orde dan in de eerder genoemde voorbeelden: niet zozeer het karakter van de melodie wordt ontkend als wel het ritme. Van Baak Griffioen heeft de tekst van 'Ick plach wel in den tydt voor dezen' teruggevonden in de *Haerlemse somer-bloempjes*, een liedboekje uit 1646.²⁶ In

²⁶ Van Baak Griffioen 1991: 187-189.



datzelfde jaar verscheen de bron van Van Eycks variatiewerk, *Der Fluyten Lust-hof II*. Hoewel de melodie al langer bekend was met de tekst ‘Och! Ick mach wel droevigh schreyen’, is Van Eycks wijsaanduiding een indicatie dat het een relatief nieuw variatiewerk betrof. De melodie is eveneens teruggevonden in een Haarlems liedboekje uit hetzelfde jaar 1646, het tweede deel van *Sparens vreughden-bron*.²⁷ (vb. 136) Behalve *Der Fluyten Lust-hof* is dit de enige zeventiende-eeuwse bron die de muziek weergeeft.

Van Baak Griffioen wijst erop dat het door Van Eyck toegepaste gepuncteerde ritme in het liedboekje ontbreekt, zonder op te merken dat de Utrechtse jonker zelf verantwoordelijk kan worden gehouden voor deze wijziging. Het ritme blijkt namelijk de inzet van een wisselspel: waar in het thema een gepuncteerde kwart en een achtste optreedt, heeft de variatie negen keer twee kwarten (m. 1¹, 2², 4¹, 5², 9¹, 13², 15¹, 18², 20¹), overeenkomstig *Sparens vreughden-bron*.²⁸ (vb. 137) Een enkele keer maakt de punctering plaats voor een kwart en twee achtsten (7², 9², 16², 20²), of voor twee achtsten en een kwart (8¹). Twee keer blijft de punctering gehandhaafd (18¹, 19¹).

Met deze ritmische effening is het spel nog niet gespeeld. Wat op de ene plaats wordt ontkend, wordt op de andere plaats juist toegevoegd. Op tien van de achttien plaatsen waar het thema halve noten geeft, introduceert de variatie namelijk een gepuncteerd ritme (1², 3¹, 4², 6¹, 12², 14¹, 14², 15², 17¹, 17²). Het aldus optredende wisselspel wekt de indruk dat Van Eyck het thema eerst ritmisch heeft veranderd, deze verandering in zijn eerste variatie grotendeels ongedaan maakt, en de ontkenning op andere plaatsen ‘terugbetaalt’, dit alles bij wijze van een variatieprincipe. Het werkt ook als een uitbreidingstechniek: na deze variatie volgt een modo 3 met kwartnoten en achtsten gemengd, een modo 4 met achtsten en ten slotte een modo 5 waarin zestiende noten overheersen.

VOORBEELD 136 ‘Myn gemoedt verheught van binnen’, op de melodie van ‘Ick placht wel in den tydt voor dezen’. *Sparens vreughden-bron II* (1643), 163-164.

Overdenking van de voozgaende Dzeught.

Somme :

Ick placht in den tijdt voor defen.

Oste :

Och ! ick mach wel droevigh schreyen,

M

²⁷ Van Baak Griffioen 1991: 187-189.

²⁸ Hierbij moet de kanttekening worden geplaatst dat Van Eyck het thema weergeeft in verdubbelde notenwaarden. Wat in de *Lust-hof* kwarten zijn, zijn in *Sparens vreughden-bron* derhalve achtsten.

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

a. Thema



b. Modo 2



a.



b.



a.



b.



a.



b.



6.2.3. Programmatische muziek

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

²⁹ Van Baak Griffioen 1991: 359-360.

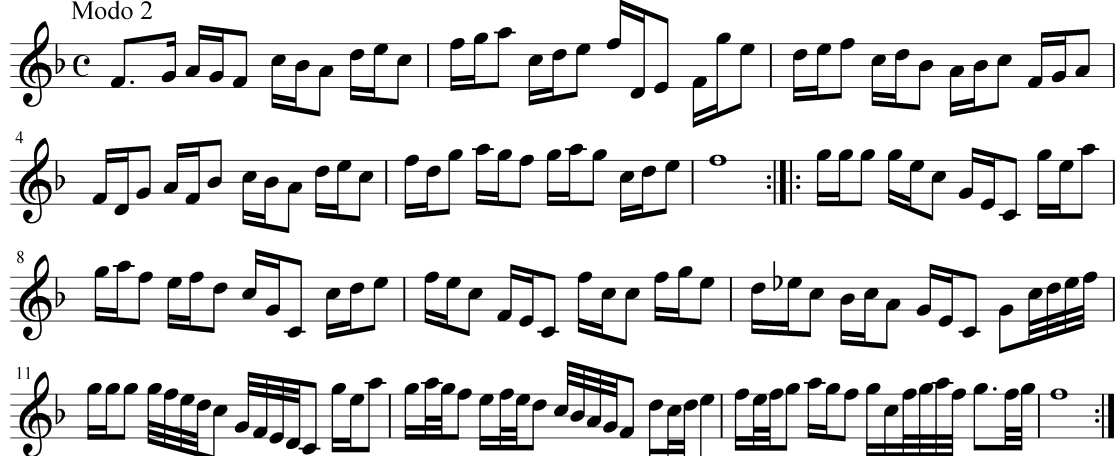
vrolijke melodie vol gepuncteerde ritmes. Als iets hier op de vlugheid van het nimfje zou moeten duiden, dan zijn het de vier zestienden van maat 10.

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

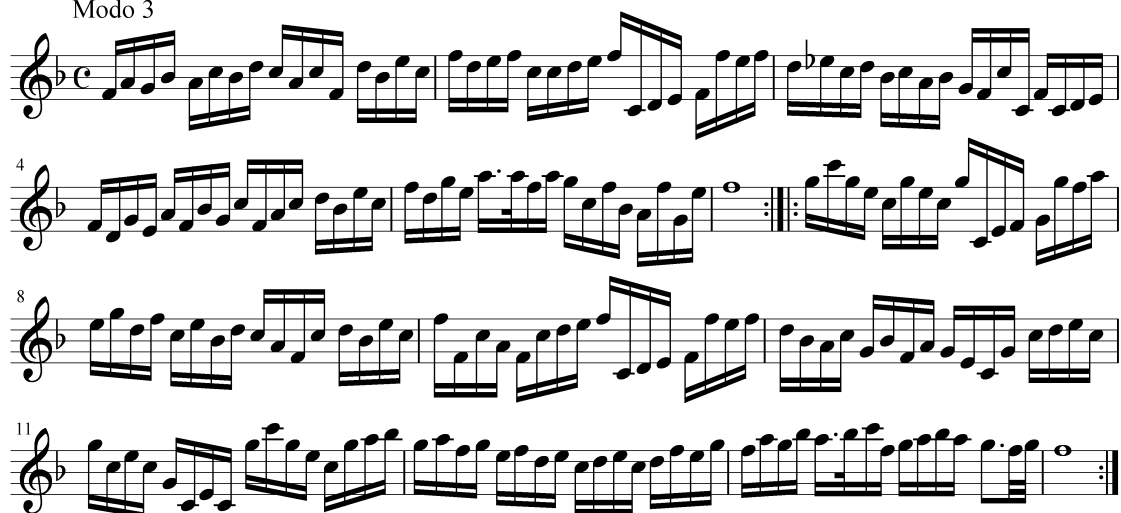
Thema




Modo 2



Modo 3





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

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

6.3. Datering, stijlontwikkeling

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

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

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

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

³⁰ Zie 6.4.



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

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

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



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

³¹ Zie 5.13 (vb. 103).

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

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

³⁴ 5.2.



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

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

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

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

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

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

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

³⁵ 5.15.

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



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

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

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

‘Engels Nachtegaeltje’

Musical score for 'Engels Nachtegaeltje' (1644). The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff contains measures 7 through 11, ending with a first ending bracket. The third staff contains measures 12 through 16, starting with a second ending bracket. The fourth staff contains measures 17 through 20, ending with a first ending bracket and a second ending bracket.

‘Den Nachtegael’

Musical score for 'Den Nachtegael' (1646). The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff contains measures 7 through 11, ending with a first ending bracket. The third staff contains measures 12 through 17, starting with a second ending bracket. The fourth staff contains measures 18 through 21, ending with a first ending bracket and a second ending bracket.

³⁷ Zie Appendix C.1.1.

³⁸ Van Baak Griffioen 1991: 174.



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

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

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

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

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

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

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

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



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

a.

b.

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

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

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

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

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

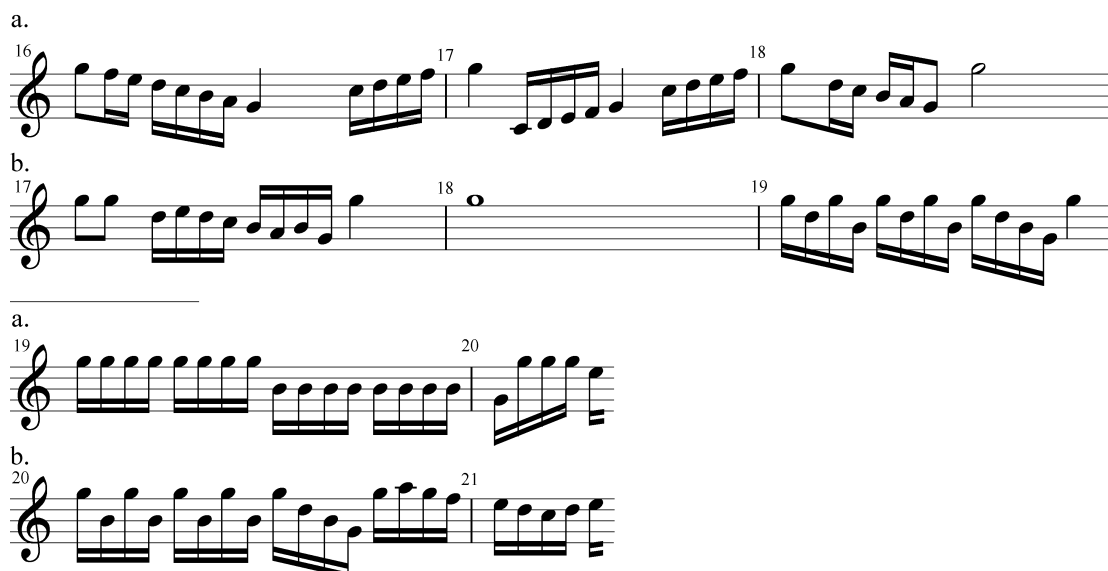
a.

b.

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

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

VOORBEELD 143 a. 'Engels Nachtegaeltje', modo 3, mm. 16-20¹;
b. 'Den Nachtegael', modo 3, mm. 17-21¹.



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

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

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



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

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

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

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

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

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


⁴¹ Voor de gangbare liedversie, zie Vaak Baak-Griffioen 1991: 122.

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

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


VOORBEELD 144 'Bockxvoetje'/'Bocxvoetje'

Thema eerste reeks:




Variaties eerste reeks:



Modo 2:



Modo 3:



Thema tweede reeks:

The diagram shows a central theme at the top with arrows pointing to two modal variations below it. From 'Modo 2', an arrow points to the first instance of the second theme. From 'Modo 3', an arrow points to the second instance of the second theme.

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

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

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

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

⁴⁴ Voor een gedetailleerde bespreking, zie 8.4.1.



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

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

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

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

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

⁴⁵ Slechts van de ‘Sarabande’ is exact bekend waar het thema vandaan komt en wanneer het is ontstaan. Het betreft een *air de cour* van Moulinié, ‘Voyci tantost la froidure bannie’ die in 1629 verscheen. Het derde deel van *’t Amsteldams minne-beekje* (²1638) is het vroegste Nederlandse liedboekje waarin deze Franse tekst als wijsaanduiding voorkomt. Zie Van Baak-Griffioen 1991: 82. Het bewuste contrafact voert een aantal Amsterdamse prostituées ten tonele, van wie ‘Aerdigh Martyntje’ als eerste ter sprake komt. Ook onder deze titel raakte de melodie bekend. Los van zijn ‘Sarabande’ met doorgecomponeerde modo 2 maakte Van Eyck twee gewone varianties op ‘Aerdigh Martyntje’ [NVE 7]. Tussen de thema’s van de ‘Sarabande’ en ‘Aerdigh Martyntje’ doet zich een aantal verschillen voor, terwijl ook de afwijkende titels zouden kunnen wijzen op een verschillende periode van ontstaan. Aan de notentekst zijn echter geen dwingende conclusies te verbinden. Op het ene moment blijft de ‘Sarabande’ het dichtst bij de oorspronkelijke *air de cour*, het andere moment doet juist ‘Aerdigh Martyntje’ dat.

⁴⁶ 13.2.

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

6.4. Tinteling voor de oren

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

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

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

⁴⁸ Zie 4.2.1.

⁴⁹ Deze terminologieën bezigde Caccini in zijn voorwoord tot *Le nuove musiche*.

⁵⁰ Mattheson 1739: 146.

⁵¹ 4.2.1.

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

⁵³ Mattheson 1739: 232.

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

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

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

6.5. Op zoek naar affecten

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

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

⁵⁴ Mersenne 1636: *Embellissement des Chants*, 356 (proposition vi).

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

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

⁵⁷ Zie 4.4.6.

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

a. Caccini

b. Van Eyck

c. I.H.

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

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

⁵⁸ Purcell, *Works*, XXV, 169 (nr. lxxxii).

⁵⁹ Monteverdi, *Tutte le opere*, VII, 116-122.

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

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

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

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

VOORBEELD 146 'Amarilli mia bella', begin tweede sectie

a. *Ghirlanda di madrigali* (1601)

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

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


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

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

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


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

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

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

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

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

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

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

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

⁶¹ Zie verder 12.2.2.

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

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

⁶⁴ Zie verder 8.4.2.

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

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

VOORBEELD 147 ‘Amarilli mia bella’ [NVE 68]

Modo 4

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, primarily using sixteenth notes and rests. The score includes various accidentals, such as sharps and naturals, and dynamic markings like *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

VOORBEELD 149 'Pavaen Lachrymæ' [NVE 8]



De smartelijkheid van de eerste maat wordt geïntensiveerd door de introductie van een *figura suspirans*. Opvallend is de rol van een expressieve vallende figuur (*cascata*) bestaande uit vier zestienden (m. 3⁴, 7⁴, 9³, 14³, met een culminatie in maat 15). In de cadens aan het eind van de eerste sectie introduceert Van Eyck in de mineuromgeving een grote tert (fis'), zoals in 'Amarilli mia bella'.

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ 4.4.5.

⁷⁰ Zie ook 5.15.

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

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

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

40

I. S T A R T E R S

S. V. B. *Slaegh-Liedt,*

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

Stemme:

I was a youthful knight, w^{ch} loved a galjant Lady.

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

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

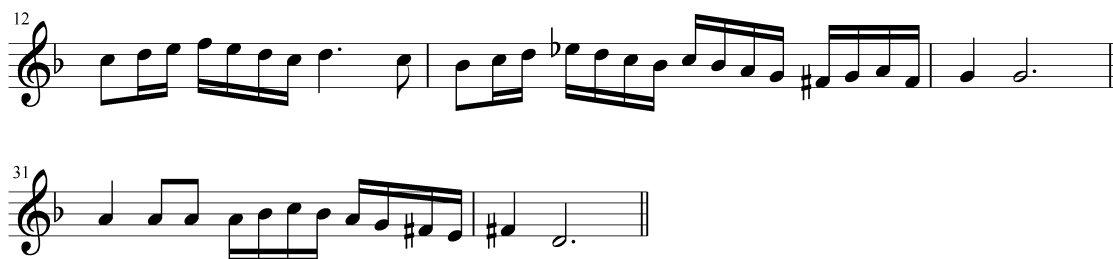
Ach!

⁷¹ Van Baak Griffioen 1991: 116-120.

⁷² Van Baak Griffioen noemt het werk ten onrechte '1 continuous variation'.

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

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



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

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

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

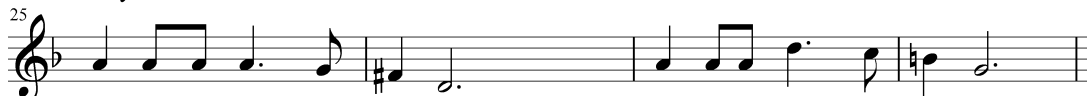


De onrust van maat 4 in de gedaante van 1654 is overigens wel degelijk aan Starters versie ontleend, maar dan aan een later moment in het lied: de gepunteerde halve noten die bij Van Eyck (beide versies) in de maten 26 en 28 voorkomen, zijn bij Starter kwartnoten. (vgl. vb. 153a-b)

⁷³ Maat 8², 10², 12¹, 13¹, 20¹, 21¹, 31², 33², 36². Hierbij is uitgegaan van de versie uit 1654, die is weergegeven in de NVE. In 1646 was de ritmische verdeling op enkele punten anders. Wat in 1654 de tweede helft van maat 10 is, was in 1646 de eerste helft.

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

a. Van Eyck



b. Starter

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VOORBEELD 154 'Courant, of Ach treurt myn bedroefde'

a. Modo 1



b. Modo 2




a.



b.



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

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

VOORBEELD 155 'Si vous me voules guerir'

Thema


Modo 2

Modo 3

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

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

Dan komen Van Eycks variaties in een ander daglicht te staan. Is de reeks wel zo gewoon? Er zijn meer variaties waarin een gepuncteerd ritme overheerst, maar dan als uiting van vrolijkheid (en meestal in variatiewerken op Engelse melodieën, die in veel gevallen van zichzelf punctering in zich dragen). Het brengen van vrolijkheid zal hier de bedoeling echter niet zijn geweest. Enkele groepjes van twee achtsten lijken het te bevestigen (m. 2², 4², 4⁴, 5², 5⁴, 6², 6⁴, 7²). Wanneer geprobeerd wordt met deze variatie een vrolijke sfeer te creëren, kan men bij het spelen van deze achtsten moeilijk aan een gevoel van gène ontkomen, zo platvloers klinken ze in een springerige omgeving. Dit geldt met name voor de toonherhalingen in de maten 2 en 4. In een rustig tempo en breed gespeeld kunnen de achtsten daarentegen een sterk affectieve lading krijgen, uiting geven aan dromerige melancholie. De suggestie dat ze een affectieve betekenis hebben, wint aan kracht als we opmerken dat groepjes van twee achtsten ook in modo 3 voorkomen (m. 2⁴, 5⁴).

Het in modo 3 dominerende ritme  komt wel vaker voor in *Der Fluyten Lust-hof*, maar dit is de enige variatie waarin het een overheersende rol speelt. In een vlot tempo klinkt het onvermijdelijk afgemeten, maar in een langzame tred krijgt het gemakkelijk een kabbelend, hypnotiserend karakter waarmee het in staat is een gevoel van desolaatheid op te wekken. Zeker geldt dit wanneer aan het ritme een stijgende secundegang is verbonden, zoals in maat 1. Dan is sprake van een *clamazione*, een vroege vorm van *portamento* die onder anderen door Girolamo Diruta is beschreven in *Il transilvano* (1593), toevallig aan de hand van een voorbeeld dat een grote overeenkomst vertoont met het begin van Van Eycks modo 3.⁷⁸ (vb. 156) Caccini wees de *clamazione* af als manier voor het intoneren van beginnoten omdat de praktijk te gangbaar was geworden, waardoor het de werking van een waarachtige versiering had verloren. Wat Caccini in het bijzonder stoorde, was dat uitvoerenden te lang bleven hangen op de beginnende onderterts, terwijl die juist licht aangeraakt moest worden.⁷⁹ Diruta's voorbeeld lijkt een bevestiging van die praktijk. In de variatie van Jacob van Eyck dient zich wel een reden aan de eerste zestiende een fractie langer te maken. Dit is immers de hoofdnoot van de melodie en niet de onderterts.

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



⁷⁷ Zie Van Baak Griffioen 1991: 326 (muziekvoorbeeld 4.19).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸³ Zie ook 12.1.3.

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

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

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

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

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



⁸⁴ Van Baak Griffioen 1991: 100.

⁸⁵ Van Baak Griffioen 1991: 98-100.

⁸⁶ Van Baak Griffioen 1991: 99.

⁸⁷ Van Baak Griffioen 1991: 100.

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

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

VOORBEELD 158

‘Ballette Bronckhorst’, modo 2



‘Si vous me voules guerir’, modo 2



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

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

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

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

⁸⁹ Zie Veldhorst 2004: 156-157.

⁹⁰ Van Baak Griffioen 1991: 267.

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

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

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

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

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

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

⁹¹ *Italienische Diminutionen*, nr. 22.

⁹² Zie verder 13.2.

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

Thema



Modo 3



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

VOORBEELD 160 'Philis quam Philander tegen'

a. Thema



b. Modo 2



c. Modo 3



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

6.6. Overige retorische aspecten

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

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

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

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

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

⁹³ Quintilianus, *Institutio oratoria*, VI.2.3.

⁹⁴ Kircher 1650: II, 143.

⁹⁵ Dressler 1914.

⁹⁶ Sisman 2001: 284.

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

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

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

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

⁹⁷ Sisman 1993: 27.

⁹⁸ Cicero, *De oratore*, xiii.42.

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

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

¹⁰¹ 'Potest adscribi amplificationi congeries quoque verborum ac sententiarum idem significantium.

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

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

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

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

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

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

6.7. *Homo ludens*

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

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

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

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

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

¹⁰⁴ Quintilianus, *Institutio oratoria*, VIII.3; VIII.6.67-76.

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

¹⁰⁶ Sisman 2001: 284.

¹⁰⁷ Mattheson 1731: 161-62.

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁸ Geciteerd in Sisman 1993: 277.

¹⁰⁹ 6.4.

¹¹⁰ Huizinga 1938.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹² Huizinga 1938: 280 (hoofdstuk 11).

¹¹³ Schumann 1914: I, 224.

¹¹⁴ Huizinga 1938: 109 (hoofdstuk 3).

¹¹⁵ Huizinga 1938: 40-41 (hoofdstuk 2).

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁶ Geciteerd in Van Reijen 1988: 21.

¹¹⁷ Huizinga 1938: 18-19 (hoofdstuk 1).

¹¹⁸ Zie 4.4.1.

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

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

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

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

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

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

¹¹⁹ Huizinga 1938: 15-16 (hoofdstuk 1).

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

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

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

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

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

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

¹²⁰ Huizinga 1938: 71-72 (hoofdstuk 3).

¹²¹ Zie 2.1.

¹²² Appendix C.1.1.

¹²³ Appendix C.1.2.

¹²⁴ Huizinga 1938: 14-15 (hoofdstuk 1).

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

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

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

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

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

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

¹²⁵ Huizinga 1938: 18 (hoofdstuk 1).

¹²⁶ Zie ook 8.3.

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁷ Huizinga 1938: 12-13 (hoofdstuk 1).

¹²⁸ Baudartius 1625: 163.

¹²⁹ Huizinga 1938: 11 (hoofdstuk 1).

¹³⁰ Huizinga 1938: 11 (hoofdstuk 1).

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

Jacob van Eyck

7

Overige werken

7.1. Het repertoire

Naast de meer dan honderd variatiewerken bevat *Der Fluyten Lust-hof* nog enkele andere composities. Dit repertoire bestaat uit twee preludia, drie fantasia's en een 'Batali'.¹ Hoewel hun aantal verhoudingsgewijs gering is, kan het belang van met name de preludia en fantasia's groot worden genoemd. In zijn variatiewerken was Van Eyck sterk gebonden aan het thema, dat hij figureerde volgens een kunst waarover iedere professionele musicus van zijn tijd geacht werd te beschikken. In de overige werken daarentegen is Van Eyck schepper van werken die niet op preëxistent materiaal zijn gebaseerd. Het is reden genoeg deze composities een gedetailleerde bespreking te gunnen. De 'Batali' neemt een tussenpositie in, omdat strijdmuziek gepaard ging met allerlei traditionele formules. Zo bevat dit werk een versie van het 'Wilhelmus'.

7.2. Preludia

In *Der Fluyten Lust-hof* zijn twee preludia overgeleverd. Het is geen toeval: ze markeren het begin van beide delen. Dit geeft direct aan dat de benaming letterlijk moet worden opgevat. Het zijn voor-spelen, stukken die aan andere voorafgaan. Het openingswerk van *Euterpe I / Der Fluyten Lust-hof I* heet 'Preludium of Voorspel' [NVE 1]. Boven de opening van *Der Fluyten Lust-hof II* staat 'Præludium' [NVE 89]. De term preludium reflecteerde halverwege de zeventiende eeuw meer een functie dan dat zij verwees naar een herkenbare muzikale vorm. Die functie kon van velerlei aard zijn. Preludia konden bedoeld zijn om de toon van de erop volgende hoofdcompositie

¹ De preludia en fantasia's zullen in dit hoofdstuk worden aangeduid aan de hand van hun originele titels, die dusdanig verschillen dat verwarring uitgesloten is: 'Preludium of Voorspel' [NVE 1], 'Præludium' [NVE 89], 'Fantasia & Echo' [NVE 16], 'Phantasia' [NVE 90] en 'Fantasia' [NVE 145].

aan te geven (*intonatio*), om de aandacht van de luisteraar te richten, of om te controleren of het instrument zich in goede conditie bevond. Dit sloot echter niet uit dat een preludium een in zichzelf afgeronde compositie kon zijn. Wat dit laatste betreft spreekt Michael Praetorius ‘von den *Præludivs* vor sich selbst: Als da sind, Phantasien, Fugen, Symphonien und Sonaten.’²

Er zijn twee kenmerken die de preludia van Jacob van Eyck met elkaar verbinden. Ten eerste zijn ze kort: de eerste beslaat achttien maten, de tweede zelfs niet meer dan negen. Ten tweede dragen ze een verkennend, sequensmatig karakter. Beide lijken bedoeld om de vingers los te spelen, de adem op orde te brengen en de conditie van het instrument te testen.

Het improviseren van een kort preludium voordat het ‘echte’ spelen een aanvang neemt, is van alle tijden, de zeventiende eeuw inclusief. ‘A good musician always preludes before a tune’, schreef John Dryden in zijn toneelstuk *The Kind Keeper; or Mr. Limberham* (1678).³ Een uitgebreide beschrijving van de praktijk geeft Thomas Mace in zijn *Musick’s Monument* (1676):

The *Prælude* is commonly a *Piece of Confused-wild-shapeless-kind of Intricate-Play*, (as most use It) in which no perfect *Form, Shape, or Uniformity* can be perceived; but a *Random-Business, Pottering and Grooping*, up and down, from one *Stop, or Key*, to another; And generally, so performed, to make *Tryal*, whether the *Instrument* be well in *Tune*, or not; by which doing, after they have *Complaeted Their Tuning*, They will (if They be *Masters*) fall into some kind of *Voluntary, or Fansical Play*, more *Intelligible*; which (if He be a *Master, Able*) is a way, whereby He may more *Fully, and Plainly* shew *His Excellency, and Ability*, than by any other kind of undertaking; and has an *unlimited, and unbounded Liberty*; In which, he may make use of the *Forms, and Shapes of all the rest*.⁴

Mace’s uitspraak over het stemmen van instrumenten is uiteraard niet op een blaasinstrument als de handfluit van toepassing. De vroegste beschrijving van een geïmproviseerde prelude voor een blaasinstrument dateert uit 1766 en stamt van Lewis Granom, een fluitist en trompettist uit Londen:

Before [the pupil] begins to play a piece of music, he should run over a few notes in the mode (or tone) in which such music is composed, in order to prepare the ear for that which is to follow: [and this creates pieces] called preludes, [which] are irregular pieces of music, depending on the fancy of the performer; [but] though they are deemed irregular, they must be methodical, according to the laws of [music].⁵

Jacob van Eyck lijkt met name in zijn ‘Preludium of Voorspel’ het nuttige met het muzikaal aangename te hebben willen verenigen: de uitbundige aanhef stijgt uit boven pure functionaliteit en plichtmatigheid. Worden in de eerste twee maten de groepjes van omspelande zestienden weggehaald, dan lijkt het een mineurversie van de triomfantelijke aanhef tot Claudio Monteverdi’s *L’Orfeo* en *Vespro della Beata Vergine*, een fanfare die mogelijk verband heeft gehouden met het hof van de Gonzaga’s in Mantua. (vb. 161) Na dit met-de-deur-in-huis-vallen verkent Van Eyck in maat 3 het lage register. De maten 4-6 bieden lineaire wervelingen in zestienden, van hoog (bes²) tot laag (d¹). Maat 7 is de afsluiting van een eerste sectie.

² Praetorius 1619: III, 21.

³ Geciteerd in de inleiding tot Mather & Lasocki, *The art of preluding*.

⁴ Mace 1676: 128-129.

⁵ Geciteerd in de inleiding tot Mather & Lasocki, *The art of preluding*.

VOORBEELD 161

Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, begin van de openingsfanfare (clarino)

Van Eyck, 'Preludium oft Voorspel', begin



Ondanks de beknoptheid van dit preludium valt de duidelijke geleiding op. Na de eerste sectie volgen er nog twee (mm. 8-11, 12-18). Alle drie secties beginnen met een a" en eindigen op de toon d". In de lengtes is een symmetrie te ontdekken, de secties zijn respectievelijk zeven, vier en zeven maten lang. De derde sectie kan eventueel nog in tweeën worden gedeeld (mm. 12-14 respectievelijk 15-18).

In de beginnende a" is telkens het startpunt van een dalende secundegang te herkennen, die zich op verschillende manieren en in verschillende proporties voltrekt. (vb. 162) Van Eyck beproeft technieken die ook in zijn variatiewerken een rol spelen: in de maten 8-9 het toonladderscheppen, in de maten 12-13 (14) de gebroken drieklank in combinatie met octaafecho's.

VOORBEELD 162 'Preludium of Voorspel'

8

12

15 etc.

De dalende secundegang wordt aanvankelijk steeds korter. Reikt zij in de eerste sectie nog van a" tot cis", in de tweede sectie is dit van a" tot d", daarna tot f" (of, strikt genomen, zelfs niet verder dan g"). Met maat 15 begint een apotheose. In snelle toonladderfiguur, dalend en stijgend, wordt vrijwel de gehele omvang van de handfluit

bestreken. Als geheel wekt dit methodisch opgezette preludium de suggestie een voorbereiding te zijn op hetgeen in de variatiewerken komen gaat.

Zo triomfantelijk als het eerste preludium begint, zo terloops lijkt het tweede [NVE 89] van start te gaan. Hierbij moet echter worden aangetekend dat in de originele bronnen een en ander is misgegaan in de weergave van de eerste maat. In de eerste druk (1646) moet de eerste zestiende noot – na de kwart en achtste – zonder twijfel een a' zijn in plaats van een g'. In de tweede druk (1654) is deze correctie aangebracht. (vgl. vb. 163a-b) In de eerste druk heeft de tweede helft van de maat de achtste noten a'c'f'e', een wending van een onbestemd karakter. Ook hier biedt de tweede druk een nieuwe lezing: de c' is veranderd in een d'. Een verbetering is het niet te noemen, het onbestemde karakter neemt eerder toe dan af.

De vraag dringt zich op: komt de laatste verandering voor verantwoordelijkheid van Jacob van Eyck, of is deze aangebracht door Paulus Mattheisz? De tweede mogelijkheid kan als de meest waarschijnlijke worden aangewezen. Als de sequens van de volgende maten in ogenschouw wordt genomen, dan valt te concluderen dat op de tweede helft van de openingsmaat de toonvolgorde c''c'f'e' bedoeld was.⁶ Het zou betekenen dat in de eerste druk de c' correct was, terwijl de a' een c'' had moeten zijn. Deze vergissing is gauw gemaakt: op de kop gedrukt wordt de c'' immers vanzelf een a'. In de tweede druk is de a' als de juiste noot geïnterpreteerd en daarom blijven staan, terwijl de volgende noot werd gewijzigd van een c' in een d'.

Er valt nog iets op. Bekijken we hoe de sequens in de maten 4-5 eindigt, dan wijst de uitloop in maat 5 erop dat het sequensmotief bestaat uit de tweede helft van een maat en de eerste helft van de erop volgende. Dit is een reden de sequens op de tweede helft van maat 1 te laten beginnen, met de toonvolgorde c''c'f'e'. In de New Vellekoop Edition is gekozen voor de reconstructie zoals weergegeven in voorbeeld 163c.

VOORBEELD 163 'Præludium' [NVE 89], a. maat 1 (1646); b. maat 1 (1654); c. reconstructie.

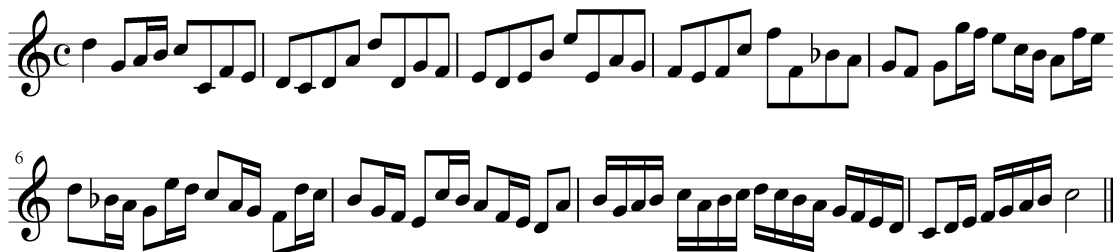
a. 1646



b. 1654



c. reconstructie



⁶ Dezelfde figuur van dalende octaafsprong, stijgende kwart en dalende secunde komt ook voor in het 'Preludium of Voorspel', daar op de eerste helft van maat 3. Het was een gangbare variant van de 'h'-figuur. Zie 5.13 (vb. 106).



In deze gereconstrueerde gedaante begint het preludium kernachtig in plaats van sluipend, doordat de toonsoort C majeur in de eerste maat stevig wordt gevestigd. De aanpassing in de tweede druk is niet met stelligheid fout te noemen, maar in de lezing volgens de tweede druk wordt de toonsoort niet eerder duidelijk dan in de slotmaat.

Dit ‘Præludium’ is beduidend beknopter van opzet dan het ‘Preludium of Voorspel’. Tussentijdse cesuren kent het werkje niet. Sequensfiguren maken de dienst uit, met een scharnierpunt in maat 5. De eerste maten volgen een stijgende lijn, halverwege maat 5 treedt een dalende lijn in. Duurt het sequensmotief in de eerste maten vier kwarten, de daling gaat gepaard met een motief dat uit twee kwarten bestaat en gebaseerd is op het ritme van twee zestiende noten als opmaat van een achtste. De stijgende lijn staat in het teken van spanningstoename, de dalende in het teken van spanningsafname. Zo bevindt dit werkje zich onder één enkele spanningsboog. Het element van de vingers inspelen en registers verkennen is ook hier waarneembaar.

Resteert de vraag of de twee preludia als voorspelen een relatie hebben met de werken die er ogenblikkelijk op volgen. In het geval van het ‘Preludium of Voorspel’ zou een dergelijke relatie eventueel kunnen worden vermoed, omdat de toonsoort d mineur aansluit bij de dorische modus van ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2].⁷ In het andere geval is een relatie uitgesloten, aangezien het ‘Præludium’ wordt gevolgd door een ander vrij werk, namelijk een fantasia [NVE 90], terwijl van een verwantschap in toonsoort geen sprake is. Dat ‘Onse Vader in Hemelryck’ goed aansluit bij het ‘Preludium of Voorspel’, is derhalve eerder als een toevalligheid te kwalificeren.

7.3. Fantasia’s

Ook met de term ‘fantasia’ werden in de zeventiende eeuw muziekwerken van velerlei pluimage aangeduid. In de vijftiende eeuw kon de benaming nog op een vocaal werk slaan, in later tijden was de term exclusief op instrumentale muziek van toepassing. Het Griekse woord *fantasia* betekent zoveel als gedachte, innerlijke voorstelling. In een instrumentale fantasia ging het om individuele verbeeldingskracht, los van bestaande modellen of tekstuele inspiratiebronnen. Die ongebondenheid is een van de basiskenmerken. De geboden vrijheid maakte de fantasia tot een ideaal medium voor improvisatie, voor het ‘fantaseren’. Behalve mono-instrumentale fantasia’s waren er ook voor instrumentaal ensemble, of voor een solo-instrument en bas. Verschillende typen zijn te vinden in *’t Uitnemend Kabinet*, waaronder twee eenstemmige fantasia’s van Pieter de Vois.⁸ Verder bevatten de bundels exemplaren voor twee violen en bas van Bernardo Barlasca, en Pieter Pers componeerde een canzona-achtige fantasia voor viool en gamba ter ere van Adriana vanden Bergh.⁹

De ontwikkeling van de fantasia is ten nauwste verbonden met de emancipatie van de instrumentale muziek. ‘Et lors que le musicien prend la liberté d’y employer tout ce

⁷ In 1743 getuigde J.P.A. Fischer, de toenmalige beiaardier van de Utrechtse Dom, van de praktijk een psalm of andere air van een kort preludium vergezeld te laten gaan wanneer de trommel van het automatisch speelwerk nog ruimte over had: ‘Wanneer men een Psalm of ander air op de Ton wil steeken, en het gebeurt dat’er eenige maaten te kort komen, kan men ’t getal met een præludium supleeren; of anders met een *postludium*, dog dit laeste word by de konstkenners geoordeeld teegens de order te syn.’ Fischer 1738: 47.

⁸ 10.4.2.

⁹ Voor een volledige inhoudsopgave, zie Rasch 1972.

qui luy vient dans l'esprit sans y exprimer la passion d'aucune parole, cette composition est appellee *Fantaisie*, ou *Recherche*', schreef Marin Mersenne in zijn *Harmonie universelle* (1636).¹⁰ 'Recherche' is het Franse equivalent van het Italiaanse 'ricercare'. Een eeuw eerder schreef Luís de Milan dat hij zijn eigen werken voor vihuela fantasia's noemde omdat ze geheel voortkwamen 'uit de fantasie en de vaardigheid' ('dela fantasia y industria') van de auteur.¹¹ Diego Ortiz deelde in zijn *Tratado de glosas* (1553) mee geen voorbeeld te kunnen geven van een fantasia, 'omdat ieder deze in zijn eigen stijl speelt'.¹² Het individuele was een belangrijk kenmerk.

Der Fluyten Lust-hof bevat drie solofantasia's, die onderling dusdanig verschillen dat de indruk bestaat dat Jacob van Eyck inderdaad in alle vrijheid realiseerde wat hem voor de geest kwam en daarmee een basisprincipe gestand deed. Wel was het gebruikelijk dat musici een eigen, vast omlijnd concept ontwikkelden van wat een fantasia in hun persoonlijke praktijk inhield. Voor Van Eyck lijkt zo'n omlijnd concept niet te hebben bestaan. Mogelijk was voor hem elk ongebonden werk dat niet strikt als een voorspel was bedoeld een fantasia.

Het eerste werk draagt als titel 'Fantasia & Echo' [NVE 16]. Dit roept onmiddellijke associaties op met het werk van Jan Pieterszoon Sweelinck, die voor klavier diverse echofantasia's heeft nagelaten.¹³ In hoeverre de echofantasia een wijdverbreid fenomeen is geweest in het muziekleven in de Republiek, valt moeilijk na te gaan. Het echoprincipe op zich was in die dagen internationaal geliefd.¹⁴

Veel wijst erop dat Van Eycks eenstemmige echofantasia is geïnspireerd door de klavierpraktijk, door specifieke conceptuele benaderingswijzen die ook in Sweelincks oeuvre zijn te herkennen. Omdat geen klavierwerk van Nederlandse leerlingen van Sweelinck bewaard is gebleven, valt moeilijk te beoordelen hoe breed gedragen bepaalde compositorische principes zijn geweest. Met de school van Sweelinck is Van Eyck zonder twijfel vertrouwd geweest. Aan de Utrechtse Domkerk was van 1626 tot 1635 Alewijn de Vois als organist verbonden, zoon van de blinde Haagse organist en beiaardier Pieter de Vois. Deze Pieter de Vois is een van Sweelincks belangrijkste leerlingen geweest.¹⁵ Verder was Van Eyck bevriend met Lucas van Lenninck in Deventer, eveneens een leerling van Sweelinck.¹⁶

Klavierspelers die al fantaserend hun vaardigheden demonstreerden, deden dit bij voorkeur aan de hand van het hoogste ideaal, namelijk het imitatieve contrapunt. Halverwege de zestiende eeuw werden organisten van de San Marco in Venetië bijvoorbeeld geacht een fantasia te kunnen improviseren op thematisch materiaal dat was ontleend aan een vocaal liturgisch werk, en dat op een polyfone manier, 'alsof vier zangers zongen'.¹⁷ Het uitgangspunt van een klavierfantasia kon dus een reeds bestaand muzikaal gegeven zijn, al dan niet met een vocale oorsprong.

Terwijl de klavierfantasia in Zuid-Europese landen een kwestie was van polyfoon georiënteerde *improvisatie*, ontwikkelde de klavierfantasia zich in Noord-Europa als de hoogste vorm van klaviercompositie.¹⁸ Het was William Byrd die deze

¹⁰ Mersenne 1636: *Livre second des chants*, 164 (proposition xxiii).

¹¹ Ed. C. Jacobs, p. 13 (facsimile van fol. B¹).

¹² 'La fantasia no la puedo yo mostrar por que cada uno la tañe de su manera.' Ed. Schneider, p. 51.

¹³ Voor een gedetailleerde bespreking van deze werken zie Dirksen 1997: 453-478.

¹⁴ Zie 4.6.8.

¹⁵ Zie 2.5 en 10.4.

¹⁶ 2.14.

¹⁷ Dirksen 1997: 329.

¹⁸ Deze ontwikkelingen zijn beschreven in Dirksen 1997: 327-336.



ontwikkeling heeft geïnitieerd. Thomas Morley was in 1597 de eerste die een uitgebreide beschrijving gaf van het nieuwe type compositie:

The most principall and chieftest kind of musicke which is made without a dittie is the fantasie, that is, when a musician taketh a point at his pleasure, and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seeme best in his own conceit. In this may more art be showne then in any other musicke, because the composer is tide to nothing but that he may adde, deminish, and alter at his pleasure. And this kind will beare any allowances whatsoever tolerable in other musick, except changing the ayre & leaving the key, which in fantasie may never bee suffered. Other things you may use at your pleasure, as bindings with discordes, quicke motions, slow motions, proportions, and what you list. Likewise, this kind of musick is with them who practice instruments of parts in greatest use, but for voices it is but sildome used.¹⁹

Dit nieuwe idee verspreidde zich in korte tijd over het continent. Als Praetorius in 1619 een beschrijving geeft van de klavierfantasia, zijn de woorden overduidelijk door die van Morley geïnspireerd.²⁰ In Amsterdam was het Sweelinck die de nieuwe inzichten in praktijk bracht.

In Sweelincks omgang met de fantasia zijn twee typen te onderscheiden, namelijk de monothematische fantasia en de echofantasia. Laatstgenoemde categorie vormt een relatief kleine groep. Zoals Dirksen aangeeft, is de term echofantasia een minder gelukkige, omdat het echoprincipe vaak niet meer dan een bescheiden onderdeel vormt van een onderhavig werk. Slechts in drie van de acht werken wordt de echo expliciet in de titel genoemd ('Fantasia auf die Manier eines Echo', etc.). Sweelincks echofantasia's beginnen met een *exordium* dat meestal canonisch van opzet is. In zijn Fantasia d4 echter is de introductie fugaal ingericht, terwijl het grootste gedeelte van de compositie door echo's wordt bepaald.²¹ Met dit werk vertoont Van Eycks echofantasia enkele markante overeenkomsten.

Van Eycks 'Fantasia & Echo' begint met een quasi-polyfone sectie die ruim veertien maten beslaat. (vb. 164) Het openingsthema van dit *exordium* is een stijgend pentachord, waarbij de vijfde toon door achtste noten wordt omspeeld (m. 2). Het melodisch verloop d'e'f'g'a'b'c'a' kenmerkt ook de opening van Sweelincks Fantasia d4. (vgl. vb. 165a-c) In ritmisch opzicht is Van Eycks openingsfrase identiek met die van een andere echofantasia, Sweelincks Fantasia C2.²² (vb. 165b)

¹⁹ Morley 1597: III, 180-181.

²⁰ Praetorius 1619: III, 21.

²¹ 'Fantasia d4': de klaviercomposities van Sweelinck zullen worden aangeduid volgens de classificatie zoals gehanteerd in Dirksen 1997. Sweelinck, *Opera omnia*, I-1, nr. 13. Omtrent dit werk, zie Dirksen 1997: 459-461.

²² Sweelinck, *Opera omnia*, I-1, nr. 14.

VOORBEELD 164 'Fantasia & Echo', *exordium*VOORBEELD 165 a. Van Eyck, 'Fantasia & Echo', opening;
b. Sweelinck, Fantasia C2, opening; c. Sweelinck, Fantasia d4, opening.

a. Van Eyck



b. Sweelinck, Fantasia C2



c. Sweelinck, Fantasia d4



Nadat Van Eyck het openings-thema heeft geëxposeerd, volgt het thema 'op klaviermanier' in de bovenkwint, echter omspeeld. Dat de variatiecomponist zich hier doet gelden, is begrijpelijk. Er is reeds op gewezen dat Van Eyck ten opzichte van klaviercomponisten sterk in zijn mogelijkheden werd beperkt door de eenstemmigheid. In een klavierwerk gaat de tweede inzet van een thema gewoonlijk gepaard met een contrasubject. Er gebeurt 'iets anders'. Voor de blokfluitist Van Eyck was melodische omspeling de enige mogelijkheid om een thematisch gegeven met de realisatie van 'iets anders' te combineren. Hij was niet de enige die op deze manier



een vertaling maakte van polyfonie naar eenstemmigheid. In Italië deed aan het eind van de zestiende eeuw Aurelio Virgiliano hetzelfde in een van zijn solo-ricercares uit *Il dolcimeolo*.²³ (vb. 166)

VOORBEELD 166 Aurelio Virgiliano, Ricercar 10, begin

Nadat het thema in de bovenkwint zijn beslag heeft gekregen, voegt Van Eyck in de tweede helft van maat 5 de toonopeenvolging e'fis'gis'a' toe ter bestendinging van a mineur.

Een derde inzet van het bewuste thema blijft uit, wat gezien de beperkte omvang van de handfluit geen verbazing wekt. Toch is de imitatieve introductie nog niet voorbij. Van Eyck introduceert halverwege maat 6 een nieuw thematisch gegeven, dat in tegenstelling tot het eerste een dalende lijn volgt. De continuïteit wordt verzekerd door de notenwaarden: achtsten gecombineerd met het ritme ♪♪ (*figura corta*), dat ook in de maten 3-5 voorkomt. Wel wordt een stap terug gedaan, doordat groepjes van zes of meer zestiende noten uitblijven. Wordt dit tweede thema gereduceerd tot de hoofdnoden, dan kan er een (niet strikt) geaugmenteerde retrograde van de kop van het eerste thema in worden herkend. (vb. 167)

Dit tweede thema voert van a mineur (of F majeur) door een sequens terug naar d mineur. Ook nu volgt een getransponeerde en omspelde herhaling, deze keer een sext

VOORBEELD 167 'Fantasia & Echo', a. opening; b. mm. 6² e.v. (gereduceerd)

²³ Omtrent Virgiliano en zijn werk, zie 7.3.




Was na het *exordium* alleen van echo's sprake geweest, dan had de titel 'Fantasia & Echo' eventueel kunnen worden uitgelegd als 'fantasia gevolgd door een echo'. De interruptie (sectie iv) en de slotmaten maken echter duidelijk dat het gehele werk als de fantasia moet worden beschouwd, en niet alleen het *exordium*. De titel duidt dus niet op een nevenschikking. Dit is een 'fantasia op de manier van een echo', net als de vergelijkbare werken van Sweelinck.


In Sweelincks Fantasia d4 komt de eerste echo rechtstreeks uit het *exordium* voort, doordat de laatste entree van het introductiethema tevens het eerste echomotief vormt. Zo vloeiend heeft Van Eyck de overgang niet gemaakt. Toch laat ook hij de eerste echosectie bij het *exordium* aansluiten, onder meer door de wijze waarop het echomotief begint: met een lineair stijgende opmaat van twee zestiende noten, gevolgd door een achtste. (vb. 169) Een dergelijke inzet passeerde ook in de maten 6 en 10. Ook andere ritmische en melodische elementen uit het echomotief kwamen eerder voor in het *exordium*.

VOORBEELD 169 'Fantasia & Echo', ritmische en melodische verbanden tussen het eerste echomotief en het *exordium*.

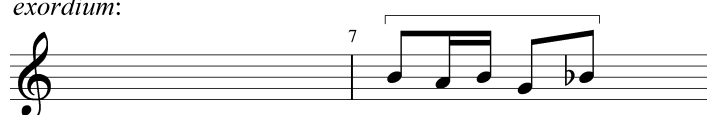
exordium:



echomotief:



exordium:



In Van Eycks variatiewerken duren echomotieven vaak niet meer dan één of twee kwarten. Meer ruimte voor echowerking is er doorgaans niet. In de 'Fantasia & Echo' zijn de meeste motieven langer, waardoor de echowerking meer gewicht krijgt. Sweelincks Fantasia d4 bevat echomotieven waarvan sommige enkele maten duren, wat een reden is geweest het auteurschap te betwijfelen. Dirksen wijst er echter op dat de echotechniek in deze fantasia geen incidenteel karakter draagt, zij is sterk bepalend voor het werk. Dit zal de componist ertoe hebben bewogen voor langere motieven te kiezen.²⁴

Van Eyck laat beide echoblokken (secties ii-iii, v-vii) beginnen met het langste echomotief, een keuze die logisch beredeneerbaar is. Ze klinken het duidelijkst als een *statement*. Ook in een wijsje als 'Malle Symen', waar echowerking onderdeel is van de melodie, staat het langste echomotief vooraan: het eerste duurt twee maten, het tweede en derde elk één maat [NVE 5 & 113] (zie vb. 45, p. 196).

²⁴ Dirksen 1997: 461.



De Utrechtse meester bepaalt zich zonder uitzondering tot het principe van de octaafecho. De aandacht wordt nadrukkelijk op de echowerking gevestigd door de aanduidingen ‘forte’ (sterk) en ‘pian’ (zacht): forte voor de hoge ‘bron’, piano voor de lage echo.²⁵ Opmerkelijk is dat het eerste echomotief een duur heeft van vijf kwarten. Dit is ongebruikelijk. Gewoonlijk voltrekt een lineair echospel zich in regelmatige periodes van een kwart, een halve of hele maat, of een heel aantal maten. Het gevolg van de onregelmatige periodisering laat zich raden: de echo begint op een ander maatdeel dan de ‘bron’. Aangezien Van Eyck het eerste echopaar een toon lager herhaalt, zijn er vier inzetten, alle vier op een verschillend maatdeel. (vb. 170) Dit veroorzaakt een intrigerend spanningsveld. Een vonk van genialiteit? Die conclusie is voorbarig. Er kunnen ook verklaringen worden gezocht in de praktijk. De ‘Fantasia & Echo’ is een compositie met een helder omlinjnde en afgewogen structuur, wat aannemelijk maakt dat Van Eyck het werk al volledig paraat had toen hij het dicteerde. Het zal tot zijn standaardrepertoire hebben behoord. Plotseling moest het in het dwingende keurslijf van de muzieknotatie worden geperst.

VOORBEELD 170 ‘Fantasia & Echo’, eerste echosectie

Kenmerkend voor dit signaalachtige echomotief is dat het zich aan een strikte maatsoort lijkt te onttrekken. In feite kan elke kwart worden gespeeld alsof het de eerste tel van een maat is. Willen we er toch een maatsoort aan koppelen, dan zou het motief, op zichzelf staand, even goed in een driekwarts- als in een vierkwartsmaat passen.

De onregelmatigheid ontstaat pas door de aaneenschakeling, die telkens een metrische verschuiving veroorzaakt (in voorbeeld 170 aangegeven door stippellijnen). De vraag is echter of Van Eyck zelf deze motiefopeenvolging stug in de maat heeft gespeeld. De sectie leent zich voor een vrije indeling van de tijd, boven de afsluitende kwartnoot van het echomotief zou een fermate niet misstaan. De uitvoerende kan de spanning verhogen door een eigenzinnig spel te spelen met het moment waarop de echo begint. Zo ontstaat een vrije, quasi-geïmproviseerde fantasie.

In de notatie kan ook sprake zijn van een vergissing. Van Eyck was als blinde componist niet gewend in genoteerde notenwaarden te denken. In het volgende

²⁵ Zie verder 11.5.



hoofdstuk zal worden gedemonstreerd dat hij soms naar een ‘verkeerde versnelling’ overschakelde, en notenwaarden twee keer te kort dicteerde.²⁶ Dit is typisch een plaats waar iets dergelijks gebeurd kan zijn. Het motief wordt gedomineerd door achtsten en zestienden, met aan het eind een kwart als lange noot. Stel dat Van Eyck ter afsluiting van het motief een halve noot heeft bedoeld. Dan is het goed denkbaar dat hij abusievelijk een kwartnoot dicteerde, een lange notenwaarde immers na achtste en zestiende noten. Met een halve noot als afsluiting zou het motief anderhalve maat beslaan, en was de periodisering al aanmerkelijk regelmatig geweest (een verschuiving van een halve maat trad ook op in het *exordium*).

In het volgende hoofdstuk zullen we eveneens zien dat het originele manuscript van *Der Fluyten Lust-hof* weinig of geen maatstrepen heeft gekend, althans minder dan de gedrukte bronnen. De notenzetter ging onverstoorbaar door met maatstrepen plaatsen, tot het moment waarop hij beseftte dat er iets niet klopte.²⁷ Als de onderhavige sectie niet volgens Van Eycks bedoelingen is genoteerd, zal er weinig zijn geweest dat argwaan heeft gewekt. Vier keer vijf kwarten levert immers een heel aantal maten op. Hierdoor begint de tweede echosectie op het juiste maatdeel.

Het motief van deze tweede echosectie duurt twee kwarten en is verhoudingsgewijs vluchtig van karakter. Vergelijkbare motieven komen ook voor bij Sweelinck, bijvoorbeeld in zijn *Fantasia d3*.²⁸ (vb. 171) De octaafecho wordt onderworpen aan een stijgende sequens die spanningsverhogend werkt, aanstuurt op a mineur en ten slotte door een aan het echomotief ontleend ‘bruggetje’ (maat 23, tweede helft; vb. 172) zonder onderbreking uitmondt in de tussensectie (iv). Zoals gezegd is deze imitatief van opzet, zoals het *exordium*. Ook Sweelinck onderbreekt zijn echopassages een enkele keer door een echolozie inlas. De frase van de maten 24¹-26³ (a mineur), in wezen niet meer dan een omspeelde cadens, wordt een kwart hoger (d mineur) herhaald in 26³-29². (vb. 172) Wel is de afsluitende toonladderfiguur de eerste keer stijgend en de tweede keer dalend. In deze imitatieve tussensectie manifesteert zich opnieuw de polariteit tussen a en d mineur.

VOORBEELD 171 Van Eyck en Sweelinck: verwante echomotieven

Van Eyck: ‘Fantasia & Echo’



Sweelinck: Echofantasia d3, rechterhand



²⁶ 8.1.2, 8.1.5.

²⁷ 8.1.5.

²⁸ Sweelinck, *Opera omnia*, I-1, nr. 11.



VOORBEELD 172 'Fantasia & Echo', mm. 23 e.v.

Het begin van het tweede echoblok (sectie v) spiegelt zich aan dat van het eerste: het openingsmotief is onmiskenbaar een afgeleide van het motief waarmee het eerste blok begint. (vgl. vb. 173a-b). Ook nu is de duur vijf kwarten. Het nieuwe motief is minder melodisch, meer op harmonie georiënteerd dan het eerste. Het begint, doorgangs- en wisselnoten daargelaten, met de breking van een d-mineur-akkoord, gevolgd door een breking van D majeur. De korte *tremolo* a"g"a"g" herinnert aan de *tremoli* van de voorgaande imitatieve sectie, en bevordert de hechte structuur.

VOORBEELD 173 'Fantasia & Echo'

a. Echomotief sectie ii (m. 15 e.v.)

b. Echomotief sectie v (m. 29 e.v.)

c. Idem, transformatie (m. 32 e.v.)

d. Transformatie tot sequensmotief

Net als in de eerste echosectie wordt het echopaar een toon lager herhaald, deze keer echter in een licht getransformeerde vorm: de *tremolo* maakt plaats voor een melodischer wending. (vgl. vb. 173b-c) Dit soort transformaties treedt ook in de echofantasia's van Sweelinck geregeld op.²⁹ De bewuste motieven doen denken aan een 'omgekeerd' (laag-hoog) echomotief uit Sweelincks Toccata G1 (mm. 75-79).³⁰ (vb. 174)

²⁹ Een treffend voorbeeld is de Echofantasia C1 [*Opera omnia*, I-1, nr. 13], mm. 104 e.v.

³⁰ Sweelinck, *Opera omnia*, I-1, nr. 18. Soortgelijke motieven komen ook in andere toccata's van Sweelinck voor, zoals de Toccata a3 [*Opera omnia*, I-1, nr. 24], mm. 26 e.v.

VOORBEELD 174 Sweelinck, Toccata G1 (rechterhand)



Het getransformeerde motief wordt zelf ook weer omgevormd. Gereduceerd tot een regelmatige periode van vier kwarten wordt het niet meer als echomotief gebruikt maar ter bewerkstelling van een dalende sequens. (vb. 173d) Van Eyck laat deze sequens uitmonden in een virtuoze afsluiting in F majeur, die vergezeld gaat van een *grosso*.³¹ De trillerversiering begint echter op een verkeerd moment in de maat: op de vierde kwart, in plaats van op een beklemtoond maatdeel. Zo blijkt van de maatindeling weinig te kloppen. Ook de voorafgaande sequens geeft al een vreemde indeling te zien.

Worden de maatstrepen een kwart naar links verschoven, dan valt alles op zijn plaats. (vb. 175) Als de afsluitende kwartrust van maat 40 komt te vervallen, wordt de overgang naar maat 41 (sectie v) aanmerkelijk spannender. De tweeëndertigste noten werken dan als het ‘vuur in de strijd’, de uitbundigheid van maat 41 (begin sectie vi) wordt erdoor vergroot. Overigens komen dit soort virtuoze tussenwerpingen van tweeëndertigste noten ook voor in de fantasia’s van Sweelinck.

VOORBEELD 175 ‘Fantasia & Echo’, mm. 34³-40 (‘gecorrigeerd’)

Net als in het eerste echoblok wordt de eerste sectie van het tweede blok gevolgd door een sectie waarin het echomotief de duur heeft van twee kwarten (vi). Deze keer is echter minder sprake van kortademigheid, doordat het motief geen opmaat karakter draagt. Het begint op de eerste tel en is voor de verandering uit *tripla* samengesteld: een sextool of dubbele triool van zestiende noten (in de bronnen met één enkele ‘3’ aangegeven), gevolgd door een triool van achtsten. In de echofantasia’s van Sweelinck komen uit snelle *tripla* bestaande echomotieven niet voor, daar beperkte de Amsterdamse meester zich tot binaire verdelingen. *Tripla* van zestiende noten treden evenwel meer dan eens op in zijn andere fantasia’s, veelal in de slotfase.³² Vaak gaan er *tripla* in langere waarden aan vooraf.

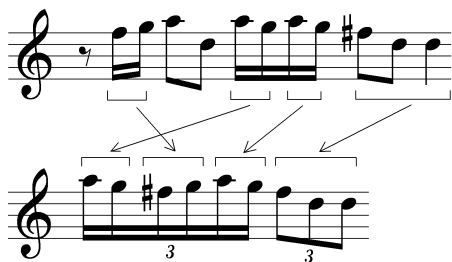
Van Eyck toont zich opnieuw inventief doordat dit *tripla*-motief een vrije variatie is op het vijfkwartsmotief uit de vorige sectie, met de tertsvaai aan het eind. (vb. 176) Zo gaan verscheidenheid en eenheid opnieuw samen. Opvallend is dat de van een drietje voorziene groepjes van zes zestienden melodisch zodanig zijn samengesteld, dat zij metrisch uitvoerbaar zijn als drie keer twee (sextool) maar ook als twee keer drie (dubbele triool). In het laatste geval zou een antimetrisch spanningsveld ontstaan tussen de snelle noten en de erop volgende triool van achtsten.

³¹ Meer over deze versiering in 13.3.

³² Bijvoorbeeld Fantasia d1 (Cromatic) [*Opera omnia*, I-1, nr.1]; Fantasia a1 [I-1, nr. 4]; Fantasia F1 [I-1, nr. 5]; Fantasia g2 [I-1, nr. 8].

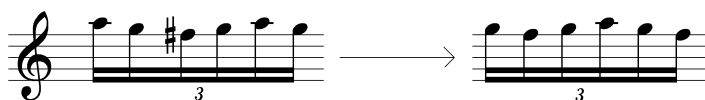


VOORBEELD 176 'Fantasia & Echo', verwantschap tussen echomotieven uit de secties v (mm. 29-30) en vi (m. 41).



Ook nu wordt het echopaar een secunde lager herhaald in een licht gewijzigde vorm. De belangrijkste verandering doet zich voor in de *tripla* van zestienden, die horizontaal én verticaal (retrograde) gespiegeld zijn. (vb. 177)

VOORBEELD 177 'Fantasia & Echo', transformatie van echomotieven in sectie v (begin m. 41 versus begin m. 42).



De tweede echo wordt niet volledig gerealiseerd: waar de triool van achtste noten zou moeten komen, worden de *tripla* voortgezet ter afsluiting van de sectie.

De laatste echosectie (vii) is de eerste waarin de motieven vier kwarten duren. De regelmatige periodisering in combinatie met de lengte van het motief geeft deze sectie meer stabiliteit dan de voorgaande echogedeeltes. Net als in de voorgaande sectie heeft Van Eyck zich laten leiden door een eerder vijfkwartsmotief, nu echter niet uit het tweede echoblok maar uit het eerste (sectie ii), met de kwintval aan het eind. (vgl. vb. 178a-b) Het echopaar wordt een toon lager herhaald, in een licht gewijzigde vorm die eveneens als een variant van het motief uit sectie ii kan worden beschouwd. (vgl. vb. 178c-d) De *tripla* van zestiende noten zijn hier beide keren melodisch dusdanig, dat de groepjes van zes eerder als dubbele triolen ogen dan als sextolen.³³

Drie maten zonder echo besluiten het werk. In maat 48 combineert Van Eyck *dupla* en *tripla*, alsof hij een korte samenvatting wil geven. Dit vertoont een overeenkomst met de afsluiting van Sweelincks Fantasia d1 ('Cromatica'). (vb. 179) Als afzonderlijke sectie is de afsluiting met drie maten erg kort, het lijkt juist om dit als een coda te interpreteren. De combinatie met de eraan voorafgaande stabiele echosectie geeft voldoende zwaartekracht voor een kernachtig slot.

³³ De vraag is echter of ze als dubbele triolen gespeeld moeten worden. Een soortgelijk dilemma doet zich voor in de afsluitende modo 9 van 'Wat zalmen op den Avond doen' [NVE 52]. Zie 5.15.



VOORBEELD 178 'Fantasia & Echo': relatie tussen echomotieven uit de secties vii en ii.

a. Echomotief sectie ii



b. Echomotief sectie vii



c. Echomotief sectie ii



d. Echomotief sectie vii



VOORBEELD 179

Van Eyck, 'Fantasia & Echo', slot



Sweelinck, Fantasia d1 ('Cromatica'), slot

Uit de geschetste analyse komt Jacob van Eyck naar voren als een componist die zich meester toont over de 'vrije' vorm. In de 'Fantasia & Echo' is sprake van een heldere, symmetrisch georiënteerde planmatigheid: een *exordium* en een afsluiting, twee qua motieven en periodisering aan elkaar gerelateerde echoblokken, van elkaar gescheiden door een imitatieve sectie. Hoewel het eerste echoblok twee secties omvat en het tweede blok drie secties, verkeren het *exordium* en het eerste echoblok qua lengte vrijwel in evenwicht met het tweede echoblok en de coda.³⁴ De imitatieve sectie iv, die voor een tussentijds rustpunt zorgt, neemt hierdoor een centrale positie in.

³⁴ Het *exordium* en het eerste echoblok duren samen $22 \frac{1}{2}$ maten, tweede echoblok en coda $21 \frac{1}{2}$ maat.



Het werk kan als een vertaling worden beschouwd van een meerstemmige klavierpraktijk naar de eenstemmigheid van de handfluit (een carillonwerk is het zeker niet), maar tegelijk is het meer dan dat. Niet alleen in het *exordium* maar ook in de echomotieven heeft Van Eyck naar hartelust ontleend, geassocieerd en getransformeerd, gewoekerd met beperkt materiaal. Binnen een hechte structuur houden eenheid en verscheidenheid elkaar in balans. In de echomotieven gaat het variëren substantieel verder dan in de strikte diminutiepraktijk waaraan Van Eyck in zijn reguliere variaties gebonden was. Daardoor klinkt de ‘Fantasia & Echo’ als het werk van een fantasierijk componist die zich in een losse gebondenheid bevrijd heeft gevoeld.

De eerste ‘Phantasia’ uit *Der Fluyten Lust-hof II* [NVE 90] begint overrompelend, met een stijgende sequens van zestienden die aankoerst op een gepunteerde kwartnoot f¹ (m. 3). Op papier lijkt het begin verwantschap te vertonen met dat van de ‘Fantasia & Echo’, in klinkende vorm verdwijnt de analogie echter volledig naar de achtergrond. (vb. 180a-b)

VOORBEELD 180

a. ‘Fantasia & Echo’, begin



b. ‘Phantasia’, begin



De openingssectie van de ‘Phantasia’ duurt tot en met maat 7. De rusteloosheid wordt verhoogd doordat een tweede gepunteerde kwartnoot – van de eerste gescheiden door een dalende en stijgende toonladder – niet op de eerste maar op de tweede tel van de maat verschijnt, waardoor de beklemtoning verschuift: de periode van de eerste gepunteerde kwart tot de tweede beslaat vijf kwarten. Diezelfde duur heeft de periode van de tweede gepunteerde kwart tot de derde (tweede helft m. 5). Deze vijfkwartsperiodisering roept de ‘Fantasia & Echo’ in herinnering, waar de lange echomotieven dezelfde lengte hebben. Toch is het geen reden de vraagtekens dienaangaande op te heffen. De verschillen in context zijn te groot om een analogie te kunnen suggereren.

In de sequensmatig én regelmatig opgebouwde maten 6 en 7 komt de openingssectie van de ‘Phantasia’ ter afronding in rustiger vaarwater. Van een quasi-polyfoon *exordium* zoals in de ‘Fantasia & Echo’ is hier dus geen sprake, zoals het gehele werk anders van inhoud is. Wat volgt is een aaneenschakeling van overwegend sequensachtige, tonaal weinig eenkennige secties die dit werk tot een echt oefen- of inspeelstuk maken, bedoeld om de vingers en tong in vorm te brengen. (vb. 181) Wat dit betreft lijkt de benaming ‘preludium’ toepasselijker dan ‘fantasia’.³⁵

³⁵ Van Baak Griffioen noemt het een ‘overextended prelude’. Van Baak Griffioen 1991: 266. Het tweede deel van *t Uitnemend Kabinet* (1649) bevat van Jacob van Noordt een vergelijkbaar solowerk met een vergelijkbare lengte, dat daadwerkelijk ‘preludium’ heet. Zie 10.2.2.



VOORBEELD 181 'Phantasia', sequensmotieven

a.



b.



c.



d.



e.



f.



g.



h.



i.



k.

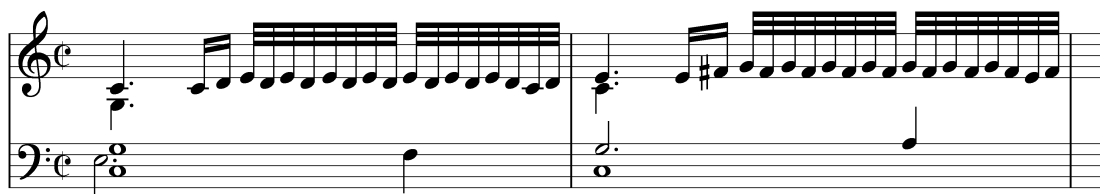




Het is niet ondenkbaar dat Van Eyck of zijn uitgever de term ‘preludium’ heeft willen reserveren voor stukken die echt een voorspel vormden tot een deel van de *Lust-hof*. Interessant is wel dat deze ‘Phantasia’ zich in de voorhoede ophoudt, als tweede stuk van de *Lust-hof II*, geplaatst ná een ‘echt’ preludium. Moet het wellicht als tweede preludium worden geïnterpreteerd?


De meeste sequensen van de ‘Phantasia’ volgen een dalende lijn. De eerste ‘oefening’ behelst de cadenstriller die in Italië *groppo* werd genoemd. (vb. 181a) Het sequensmatige gebruik ervan kwam als oefenstof aan de orde in muzikale leerboeken uit die tijd. Johann Andreas Herbst bijvoorbeeld gaf in zijn *Musica practica sive instructio pro symphonicis* uit 1642 als kettingsnoer ‘die *Gruppi*, über die 6 *voces Musicales, ut re mi fa sol la*, im auff und nidersteigen’.³⁶ Maar ook in klavierpreludia uit die tijd zijn dergelijke passages te vinden, bijvoorbeeld in het *Fitzwilliam virginal book*.³⁷ (zie vb. 182) Vaak dienen deze *groppo*-figuren ter opening. Toch moeten we oppassen hierin de ultieme aanleiding te zien Van Eycks ‘Phantasia’ als een preludium te bestempelen. Preludia hadden zeker niet het alleenrecht op het reeksmatige gebruik van de *groppo*. In Sweelincks oeuvre manifesteert de toepassing zich in de maten 58-60 van de Toccata C2 en in de maten 42-46 van zijn Toccata d1.³⁸

VOORBEELD 182 John Bull, ‘Præludium. D.’, begin [*Fitzwilliam virginal book*, CLXXXIV]



Het volgende motief is een dalende toonladderfiguur van zestiende noten, dat voor een dalende sequens wordt gebruikt. (vb. 181b) De motieven van de volgende twee secties zijn ervan afgeleid: aanvankelijk wordt van elke twee zestienden de tweede overgeslagen, zodat achtsten in dalende tertssprongen resteren. (vb. 181c) Daarna wordt van de toonladderfiguur de laatste zestiende geschrapt en de voorlaatste veranderd in een achtste. (vb. 181d)

Het ‘carillonmotief’ dat in maat 36 zijn intrede doet (vb. 181f), is interessant omdat het exact zo voorkomt in een solofantasia van Pieter de Vois. Bij de bespreking van diens werk zullen we nagaan welke conclusies hier eventueel aan te verbinden zijn.³⁹

Relaties tussen sequensmotieven zoals die zich in de beginfase voordoen, komen ook later voor. Vanaf maat 54 is er het ritme , dat terugkeert in de maten 62-68. (vb. 181h-k) Het gebruik ervan verschilt echter. In het eerste geval beslaat het sequensmotief een halve maat, waarbij de sequens eerst een stijgende secundegang volgt en daarna een dalende. In het andere geval bevat het sequensmotief het genoemde ritme twee keer, het duurt dus een hele maat. De tweede helft van het

³⁶ Zie 13.3.2.


³⁷ Ed. Fuller-Maitland & Barclay-Squire, zie nrs. XXII (anon.), XXIII (‘El. Kiderminster’), XXIV (William Byrd), XLIX (Thomas Oldfield), CLXXXIV (John Bull), CCXLVI (Giles Farnaby).

³⁸ Sweelinck, *Opera omnia*, I-1, nrs. 20 & 31*.

³⁹ 10.4.2.



motief is een naar de onderkwint getransponeerde versie van de eerste helft, wat er een dialogiserend, quasi-echoënd karakter aan verleent.

De korte tussenliggende sectie van anderhalve maat (60²-61) is met de omliggende verwant doordat het in wezen op het ritme  berust. (vb. 181i) De achtste is echter verdeeld in twee herhaalde zestienden, die om een snelle tong vragen. Het motief heeft een ‘scharnierfunctie’: het duurt een halve maat, net als dat in de voorgaande sectie, maar heeft het dialogiserende karakter van het erop volgende door de ‘echo’ in de onderkwint.

Tussen de sequensen zwerven ook enkele ‘vrije’ fragmenten. Intrigerend zijn de maten 27-29. (vb. 183) Het is alsof Van Eyck hier specifiek blokfluitistische moeilijkheden aan de orde heeft willen stellen. Muzikaal gebeurt er hoegenaamd niets, de rondcirkelende motieven leiden tot stilstand, bijna tot een vacuüm. Maar aan vingerbewegingen gebeurt er genoeg: wisselingen van de duim, van veel vingers naar weinig en terug, en de wisseling van de vijfde en zesde vinger (e" f" e"), als we ervan uitgaan dat Van Eyck de f" met de gebruikelijke vorkgreep speelde (Ø 1 2 3 4 6).⁴⁰

VOORBEELD 183 ‘Phantasia’



Al met al is deze ‘Phantasia’ van zeventig maten een echte etude. De zeggingskracht blijft beperkt. In muzikaal opzicht is het interessantste met de eerste zeven maten voorbij.

De ‘Fantasia’ die zich in de achterste gelederen van *Der Fluyten Lust-hof II* ophoudt [NVE 145], is een werk dat zich in velerlei opzichten van de ‘Fantasia & Echo’ en de ‘Phantasia’ onderscheidt. (vb. 184) Van Baak Griffioen karakteriseert het geringschattend als ‘another unremarkable fantasia’.⁴¹ Maar is het dat wel? De ‘Fantasia’ bezit niet de heldere planmatigheid en de thematische hechtheid van de ‘Fantasia & Echo’. Anderzijds wordt het werk ook niet gedomineerd door etudeachtige motieven en sequensen, zoals de andere ‘Phantasia’.

Deze ‘Fantasia’ bezit verschillende kenmerken die aanleiding geven het werk in de traditie van het solo-ricercare te plaatsen zoals die met name in Italië heeft bestaan. Die kenmerken zijn: de rustige inleiding, het zoekende karakter, het vrije gebruik van motieven zonder veel sequenswerking, en een zekere metrische tegendraadsheid. Alvorens deze eigenschappen nader te onderzoeken, zullen we eerst in vogelvlucht de uitingvormen van het ricercare schetsen.

⁴⁰ Deze greep wordt onder meer medegedeeld door Paulus Mattheisz, in diens *Vertoninge en onderwyzinge*. De instructie van Gerbrandt van Blanckenburgh geeft in plaats van de zesde vinger de vijfde vinger met half gesloten gat. Het moge duidelijk zijn dat dit in combinatie met de e" nog lastiger is, doordat de vijfde vinger moet schuiven. Christiaan Huygens noemt Ø 1 2 3 4 7, eveneens een vorkgreep, maar een andere dan die van Mattheisz. Zie verder 11.3 en Appendix B.1.

⁴¹ Van Baak Griffioen 1991: 267.



VOORBEELD 184 'Fantasia' [NVE 145]

Fantasia

Het Italiaanse werkwoord 'ricercare' betekent 'zoeken' of 'onderzoeken'. De term kan worden uitgelegd in de betekenis van 'een instrument uitproberen' ('ricercare le corde'), 'preluderen'.⁴² De benaming werd dan ook vrij algemeen gebruikt voor een werk van een inleidend karakter. In de *Intabulatio de lauto* van Francesco Spinacino (Venetië, 1507), de vroegste bron waarin composities als ricercare worden aangeduid, verwijzen de titels van twee van de zeventien ricercares naar een eerder in dezelfde collectie geïntavoleerd chanson.

Los van de *functie* die het ricercare had, begonnen er geleidelijk ook inhoudelijke kenmerken aan te kleven, die nauw verbonden waren met de mogelijkheden van specifieke instrumenten. Voor luit en klavierinstrumenten ontstond halverwege de

⁴² Zie Caldwell 2001 en Wolff 1973.

zestiende eeuw vanuit het preluderende, non-imitatieve type een imitatieve variant die het gangbaarste type zou worden. Michael Praetorius stelde het *ricercare* gelijk met de ‘fuga’, en rangschikte het onder de ‘*Præludivs vor sich selbst*’.⁴³ De termen *ricercare* en *fantasia* waren in de meerstemmige praktijk onderling verwisselbaar.

Naast het polyfoon georiënteerde type bleef een solistisch, athematisch *ricercare* bestaan voor instrumenten die van zichzelf geen contrapuntische mogelijkheden bezitten, zoals de *viola da gamba*, de viool en blaasinstrumenten.⁴⁴ De vroegste gedrukte voorbeelden, acht in getal en bestemd voor *viola da gamba*, zijn te vinden in Ganassi’s *Regola Rubertina* (1542/43). Voor de Spaanse, in Napels werkzame Diego Ortiz kon ‘*ricercada*’ diverse betekenissen hebben, getuige zijn *Trattado de glosas* uit 1553. Hij gebruikte de term voor onbegeleide, rapsodische oefenstukken voor violone, voor beweeglijke passages boven een bas, maar ook voor diminuties van vocale werken. Interessant is het verband dat in Ortiz’ traktaat wordt gelegd tussen het *ricercare* en de geïmproviseerde diminutiepraktijk. Die relatie wordt ook gesuggereerd door Giovanni Bassano’s *Ricercate, passaggi et cadentie*, een traktaat dat in 1585 in Venetië het licht zag en in tijd niet ver van Jacob van Eyck staat. Een tweede druk verscheen in 1598. Bassano liet zijn instructies omtrent de toepassing van *passaggi* door acht *ricercares* voorafgaan. Ze waren bedoeld als voorbereidende oefenstukken.

Zeven jaar later zou Riccardo Rognoni aan het begin van zijn *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (1592) eveneens enkele *ricercares* plaatsen. Dit zijn echter niet zozeer volwassen composities als wel korte oefeningen, systematisch gerangschikt naar moeilijkheidsgraad. Een laatste bron die niet onvermeld mag blijven is *Il dolcimelo* van Aurelio Virgiliano, een laat zestiende-eeuws manuscript dat bewaard is gebleven in de bibliotheek van het Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. De uiterlijke vormgeving verraadt dat het werk bedoeld was om ooit gedrukt worden. Het bleef echter onvoltooid. Het eerste gedeelte geeft naar intervallen gerangschikte diminuties, zoals ook in andere traktaten. De titelpagina van het tweede deel belooft naast ‘*ricercate fiorite*’ ook diminuties van madrigalen en chansons, maar alleen de *ricercares* zijn genoteerd, deels onvolledig. Ook hier bestaat weer een link met de diminutiepraktijk, zij het beperkt: een van de *ricercares* is gebaseerd op een bestaand vocaal werk, het madrigaal ‘*Vestiva i colli*’ van Palestrina.

Van de genoemde traktaten heeft het werk van de Venetiaanse cornettist Giovanni Bassano vermoedelijk de breedste verspreiding gekend. Ook in de Nederlandse Republiek was zijn werk gekend. Een exemplaar van de tweede druk bevond zich in de nalatenschap van de Leidse organist Cornelis Schuyt (1557-1616).⁴⁵ Of Van Eyck rechtstreeks door Bassano beïnvloed is geweest, valt moeilijk na te gaan. De rustige inleiding in relatief lange notenwaarden zou er een aanwijzing voor kunnen zijn, ware het niet dat dit principe ook bij Virgiliano voorkomt, zij het slechts incidenteel. Voor Bassano was het de standaard.

Dit rustig op gang komen kan op verschillende manieren worden geïnterpreteerd. Wordt het *ricercare* beschouwd als een inspeelstuk, dan is een kalm begin vanzelfsprekend. De adem, de vingers, het instrument: alles moet eerst op orde worden gebracht. Maar aan de lange notenwaarden kleefte bij Bassano nog een ander kenmerk, namelijk een opvallende gerichtheid op harmonie in de vorm van tertrelaties en gebroken drieklanken. Als voorbeeld kan het begin van zijn eerste *ricercata* dienen. (vb. 185)

⁴³ Praetorius 1619: III, 21-22 (24).

⁴⁴ Zie Horsley 1961.

⁴⁵ Rasch/Wind 1994: 343-344.



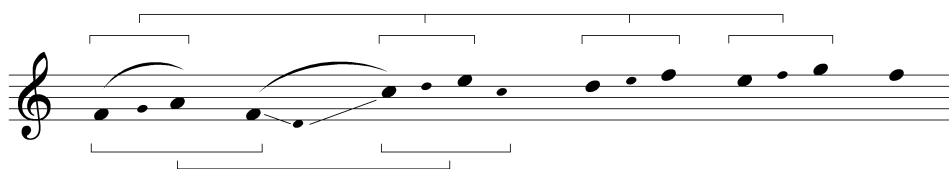
VOORBEELD 185 Giovanni Bassano, Ricercata prima



Op deze manier wordt de toonsoort op een elementaire wijze gevestigd (de ricercares van Bassano eindigen altijd in dezelfde toonsoort als waarin zij beginnen). Maar ook worden de oren hiermee ‘gestemd’. Deze manier van inleiden biedt de uitvoerende alle rust en gelegenheid de juiste intonaties in het gehoor te krijgen.⁴⁶ In dit verband is het interessant te wijzen op een relatie met de luitpraktijk. Halverwege de zestiende eeuw deelde P. de Tyard over Francesco da Milano mee dat deze voor het proberen van de luitstemming een fantasia ‘zocht’: ‘pour tater les accors, [il] se met [...] à rechercher une fantaisie.’⁴⁷ Tevens is in het bovenstaande voorbeeld sprake van een geleidelijke verkenning, vanuit het middenregister naar de laagte en de hoogte.

Hoewel de openingsmaten van Van Eyck door het gebruik van doorgangsnoten en omspelingen melodischer ogen dan de meeste inleidingen van Bassano, doen dezelfde principes zich gelden. De ‘Fantasia’ wortelt stevig in F majeur. Vanuit de grondtoon verkennt Van Eyck eerst de tert (m. 2), daarna – via de ondertert d' – de kwint (m.3). Vanuit de c" (m. 3) worden nieuwe verkenningen gedaan. Maat 3 is een proportioneel versnelde, naar de bovenkwint getransponeerde versie van het openingsmotief. Maat 4, met een stijgende secundegang die een terts ompant en een toon hoger wordt herhaald, komt organisch voort uit maat 3 (c"d"e"). Muziekvoorbeeld 186 biedt een schematische weergave van de eerste maten, inclusief de geschetste verbanden.

VOORBEELD 186 ‘Fantasia’, schematische weergave van de beginmaten



Maat 5 lijkt een eerste rustpunt maar is het begin van een basachtige cadensfiguur. Dergelijke figuren komen ook bij Bassano en Virgiliano geregeld voor. Bassano laat zijn vierde ricercata ermee beginnen. (vb. 187)

VOORBEELD 187 Giovanni Bassano, Ricercata quarta



⁴⁶ Vergelijk de opmerking hieromtrent van de achttiende-eeuwse fluitist Lewis Granom. Zie 7.2.

⁴⁷ Geciteerd in Betz 2001: 9.




Op de derde kwart van maat 6 klinkt opnieuw de grondtoon, maar ook dan gaat het betoog meteen weer verder, met een motief (f"d"e"f") dat herinnert aan de derde kwart van maat 2. Na tweeënhalve maat van passagewerk komt de inleiding tot rust met een brede *clausula* die een polyfone context suggereert. Toch is de eerdere basfiguur (mm. 5-6) een aanwijzing dat we hier met een oorspronkelijk eenstemmig werk te maken hebben, niet met een aangepaste meerstemmige compositie.

De bewuste *clausula* is een afsluiting maar staat ook in het teken van de continuïteit, doordat het discours vrijwel naadloos wordt voortgezet met een nieuw statement, waarvan de kop (d"g"c") aan het eind van maat 12 een octaaf lager en proportioneel versneld wordt herhaald.

Het duurt tot maat 37 alvorens de volgende cadensformule zich voordoet. Dit is tevens het slot van de compositie. De tussenliggende 26 maten gaan vrijwel als één stroom door. De componist rolt van de ene zoete inval in de andere en lijkt er telkens op uit verwachtingspatronen te doorbreken door schijnbewegingen te maken en sequensen niet door te zetten. Rusteloosheid wordt in de maten 15-16 bewerkstelligd doordat de tonica niet op beklemtoonde maaddelen klinkt maar op onbeklemtoonde. De tweede helft van maat 16 en de eerste helft van maat 17 vormen een motief dat een secunde lager wordt herhaald, waarna de sequens níet strikt wordt doorgezet doordat de volgende herhaling de duikeling van een *terts* maakt en niet van een secunde.

Een markant voorbeeld van de manier waarop Van Eyck van het ene in het andere verzeild raakt, is te vinden in de maten 26-27. In een dalende sequens van vier stapsgewijs stijgende zestienden is de zesde en laatste verschijning van het motief tevens het begin van een toonladder die naar nieuw materiaal voert.

In de maten 28-31 creëert Van Eyck een hinkend effect door gebruik van het ritme , waarbij de zestiende noten dezelfde toonhoogte hebben en gevolgd worden door een dalende secunde of dalende sprong. Het heeft een curieuze werking. Van Eyck past het nergens anders toe. Ook andere componisten hadden het paraat en gebruikten het slechts bij uitzondering, mogelijk vanuit het besef dat het bij voorkeur als een effect ingezet diende te worden. In het klavierwerk van John Bull wordt het aangetroffen, in het preludium dat we eerder als voorbeeld namen voor een werk dat met *grosso*-versieringen begint. (vb. 182) Hier zijn de sprongen echter niet dalend maar stijgend. (vb. 188a) Bull was bijzonder gesteld op snelle toonherhalingen, wat het verleidelijk maakt hem als ‘geestelijk vader’ van dit effect aan te wijzen.

VOORBEELD 188

a. John Bull, Præludium [FVB, CLXXXIV]



b. Pieter de Vois, Fantasia in F



In het werk van Sweelinck zoeken we het tevergeefs. Pieter de Vois past het effect drie maten lang toe in een van zijn twee solofantasia's uit *'t Uitnemend Kabinet*, eerst twee keer met stijgende sprongen, vervolgens tien keer met dalende.⁴⁸ (vb. 188b)

In Van Eycks 'Fantasia' wordt het grillige karakter versterkt doordat het motief op de vierde en eerste tel van de maat staat, telkens met vier achtste noten ertussen. Dit wekt het gevoel dat er van een verschuiving sprake is. Hetzelfde geldt voor de terts-*tremoli* in de maten 32-33, die op de onbeklemtoonde maatdelen wisselen. Het roept de vraag op of zich hier niet een *onbedoelde* verschuiving heeft voorgedaan, die kan zijn ontstaan ten gevolge van een ritmisch onjuiste notatie in combinatie met ontbrekende maatstrepen in het manuscript. We doen deze suggestie de 'Fantasia & Echo' indachtig.

De volgende vraag die zich dan opdringt, luidt: waar zou het misgegaan kunnen zijn? Tot en met maat 26 is alles in orde. Denkbaar is dat de eerste vier noten van maat 27 achtsten hadden moeten zijn, en dat de scribent per vergissing zestiende noten is blijven schrijven. De metrische onvolkomenheid zou in de cadens van de maten 36-37 eenvoudig recht gebreed kunnen worden. De maten 27 tot en met 34 zouden er inderdaad regelmatigiger op worden, maar ook triviale. En trivialiteit mag deze 'Fantasia' juist niet worden toegedicht.

Metrische grilligheid is in de solo-ricercares van Giovanni Bassano aan de orde van de dag. Het lijkt eigen te zijn aan het zoekende karakter van dit type composities. In Van Eycks 'Fantasia' werd al eerder een metrische verlegging gesignaleerd, in de tweede helft van maat 14 en de eerste helft van maat 15. Overigens is een reden om maat 27 niet te wantrouwen gelegen in maat 22, die exact hetzelfde ritme herbergt. Ook die maat vloeit voort uit een reeks van zestienden. Maat 16 begint eveneens met vier lineair stijgende zestienden.

Er is, kortom, geen reden aan de juistheid van de overlevering te twijfelen. De 'Fantasia' is een van Van Eycks grilligste en origineelste composities, met een onverwisselbaar eigen charme. Hier doet een inventieve musicus/componist wat hem – om met Mersenne te spreken – voor de geest komt. Het is een fantasie in de ware zin van het woord.

7.4. 'Batali'

De 'Batali' [NVE 47] is geen variatiewerk en ook niet zomaar een 'vrije' compositie: het betreft de muzikale beschrijving van een veldslag ('bataille'), inclusief de voorbereiding daartoe. Dergelijke stukken moeten in die tijd populair zijn geweest, gezien het grote aantal overgeleverde voorbeelden. Ze waren doorgaans samengesteld uit vaste formules, eigen aan de krijgsmuziek zelf. Van Baak Griffioen heeft vrijwel alle motieven uit Van Eycks 'Batali' in andere vocale en instrumentale batailles kunnen terugvinden, waarvan sommige al meer dan een eeuw oud waren, zoals het beroemde vierstemmige chanson 'La Guerre' (1528) van Janequin. Tot de bestudeerde instrumentale voorbeelden behoren werken voor klavier (Bull, Byrd), luit (Negri, Vallet, Gautier) en ensemble (Scheidt).⁴⁹

De 'Batali' van Van Eyck bestaat uit zeven afzonderlijke delen en deeltjes, waarvan het eerste met 76 maten tevens het langste is. Dit eerste gedeelte is vrijwel geheel op brekingen van de C-majeur-drieklank gebaseerd en klaarblijkelijk bedoeld om de

⁴⁸ Zie verder 10.4.

⁴⁹ Van Baak Griffioen 1991: 109-113.



signalen van trompetten te imiteren. Amechtige herhalingen van tonen en motieven zorgen voor een opgewonden en dreigende sfeer. In de maten 30 en verder wordt dit nog versterkt door achtsten rust. (vb.189)

VOORBEELD 189 'Batali', deel i, mm. 30-39



De maten 37-40 lijken op het signaal dat volgens Mersenne werd gebruikt als oproep voor het opzadelen van de paarden.⁵⁰ Inderdaad is de strijd nog niet begonnen, hoe oorlogszuchtig dit eerste deel ook klinkt. Het vijfde deel draagt immers pas de titel 'Allarm', een verbastering van het Italiaanse 'all' arme' dat 'te wapen!' betekent. Het is verhoudingsgewijs melodisch van karakter. Van Baak Griffioen suggereert de mogelijkheid dat hiermee het geroep van soldaten wordt uitgebeeld. Het zesde en voorlaatste deeltje – het komt ook voor bij Vallet en Gautier – draagt de manmoedige titel 'Ick wou wel dat den krijgh an ginck', met de toevoeging dat het twee keer moet worden uitgevoerd ('moet 2 gespeelt werd').

Het slotdeel begint met de traditionele drieklanksignalen. Het losbranden van de strijd lijkt zich derhalve pas in de laatste vijf maten te voltrekken, met een zeven (acht) keer herhaalde *circulatio*-figuur van vier zestienden, en in de voorlaatste maat vier herhaalde zestiende noten. (vb. 190) Dat laatste is niets anders dan de *concitato*-stijl die Claudio Monteverdi definieerde in zijn *madrigali guerrieri* (Achtste madrigaalboek, 1638).⁵¹

VOORBEELD 190 'Batali', slotmaten



Tussen het lange openingsdeel en het 'Allarm' staan drie deeltjes van een divers karakter. Het eerste is het 'Wilhelmus', gevat in een lieflijke ternaire maat (3/2) die zorgeloosheid lijkt uit te stralen omtrent de afloop van de strijd. De melodie dient twee keer te worden gespeeld.⁵² Hier krijgt de 'Batali' een nationalistisch karakter, wat des

⁵⁰ Van Baak Griffioen 1991: 110.

⁵¹ Chew 2001.

⁵² Een Zuid-Nederlands klavierhandschrift uit de einde van de zeventiende eeuw, het Klavierboek van Maria Therese Reijnders (gedateerd 26 mei 1694), bevat een 'La Bataille' waarin het 'Wilhelmus' eveneens voorkomt, in binaire maat maar wel twee keer weergegeven, de tweede keer met omspelingen. Het werk vertoont ook andere overeenkomsten met de 'Batali' van Van Eyck. *Zuid-Nederlandse klavecimbelmuziek*, Klavierboek van Maria Therese Reijnders, nr. 9 (pp. 97-100).

te begrijpelijker wordt als we beseffen dat de Republiek in 1644 formeel nog op voet van oorlog met Spanje verkeerde. Moest uit de zorgeloosheid van de ternaire maat wellicht vertrouwen spreken over de afloop van de strijd?

Het volgende deeltje in driekwartsmaat begint met lineaire, rondcirkelende motieven. (vb. 191a) In ‘the battell’ van William Byrd worden deze in verband gebracht met ‘the marche of foote men’ en ‘the march to the fight’.⁵³ Waarschijnlijk hebben ze in de ‘Batali’ eenzelfde betekenis en symboliseren ze de gang naar het slagveld. Muzikaal gezien kunnen de eerste vijftien maten in verband worden gebracht met het blazen op de pijp, de militaire dwarsfluit. Thoinot Arbeau geeft in zijn *Orchésographie* gelijksoortige motieven in een ‘tabulature pour jouer du fifre ou arigot en mesure ternaire’.⁵⁴ (vb. 191b)


VOORBEELD 191

a. Van Eyck, ‘Batali’, deel iii



b. Arbeau, motieven voor de ‘fifre’

Arbeau



⁵³ Van Baak Griffioen 1991: 111.

⁵⁴ Arbeau ³1596: fol. 20v-21v.



Arbeau schrijft over het gebruik van de pijp:

Nous appellons le fifre une petite flute traverse à six trouz, de laquelle usent les Allemandz & Suysses [...] Les Joueurs desdicts tambour & fifre sont appellez du nom de leurs Instruments, quant nous disons de deux soldats, que l'ung est le tambour & l'autre le fifre de quelque Capitaine. [...] Ceulx qui en [: fifre] sonnent jouent à plaisir, & leur suffit de tumber en cadance avec le son du tambour.⁵⁵

De motieven die Arbeau meedeelt, komen in vrijwel identieke gedaante voor in 'The flute and the droome', onderdeel van William Byrds klavierwerk dat 'The battle' heet.⁵⁶ Terwijl de linkerhand de trommen uitbeeldt, neemt de rechterhand de pijp voor haar rekening.

In maat 16 doen opnieuw trompetsignalen hun intrede, vergelijkbaar met die uit het eerste deel. De maten 19-23 zijn afgeleid van de maten 64-68 uit dit eerste deel.

Dan volgt nog een deeltje waarin alleen de noten c" en c' verschijnen, in ritmische patronen van drie maten die telkens een octaaf lager worden beantwoord. (vb. 192a) Dit antifonale karakter kan worden uitgelegd als wederzijdse dreiging van de twee strijdende partijen. Van Baak Griffioen noemt het 'the exchange of calls or fire'.⁵⁷ Waarschijnlijker is echter dat met de monotone ritmische motieven tromgeroffel wordt uitgebeeld. Een bevestiging hiervan is te vinden in de achtstemmige zetting van Psalm 150 door Jan Pieterszoon Sweelinck, uit diens *Livre troisième des Pseaumes de David* (1614).⁵⁸ Hij gebruikte identieke motieven, quasi-antifonaal, voor de woorden 'le tabour' (plastisch omgevormd tot 'le ta-bou'bour' en 'le ta-bou'bour'bou'bour'). (vb. 192b) In het eerste deel van de 'Batali' kwamen de tromslagen overigens al even om de hoek kijken (mm. 69-72).

Overzien we de gehele 'Batali', dan kan uit de zeven deeltjes een levensecht 'programma' worden gedestilleerd:

- i Trompetten kondigen de op handen zijnde strijd aan;
- ii 'Wilhelmus': uiting van vaderlandsliefde, van saamhorigheid, of gebed;
- iii Mars naar het slagveld: spel van pijpers, gevolgd door trompetgeschal;
- iv Tromgeroffel over en weer;
- v Allarm: roep om de wapenen op te nemen;
- vi 'Ick wou wel dat den krijgh an ginck';
- vii Trompetgeschal, gevolgd door de strijd.

Voor Jacob van Eyck zal de 'Batali' een bijzondere connotatie hebben gehad. Als blind kind groeide hij op in het vestingstadje Heusden, dat volledig door militaire zaken werd beheerst. Het geluid van trommen, pijpen en trompetten zal dagelijks voedsel voor zijn oren zijn geweest. Aan te nemen valt dat hij ook als beiaardier 'batailles' heeft gespeeld, bijvoorbeeld bij de viering van militaire overwinningen of wanneer de prins van Oranje in Utrecht was. Voor de stadsbeiaardier Van Eyck was een rol weggelegd bij zulke gelegenheden.⁵⁹

⁵⁵ Arbeau ³1596: fol. 17v-18r.

⁵⁶ Byrd, *Keyboard Music*, II, nr. 94.

⁵⁷ Van Baak Griffioen 1991: 111.

⁵⁸ Sweelinck, *Opera omnia*, IV-2, nr. 30.

⁵⁹ Zie 2.9.



VOORBEELD 192 'Tromgeroffel'

a. Van Eyck, 'Batali', deel iv

b. Sweelinck, 'Psalm 150'

Mogelijk vindt zijn 'Batali' zelfs in carillonmuziek een oorsprong. De gebroken drieklanken doen het van nature goed op de klokken, ten opzichte van de notentekst uit *Der Fluyten Lust-hof* zijn geen harmonische toevoegingen nodig. Sowieso werd militaire muziek vanuit haar aard met eenstemmigheid geassocieerd. Zelfs bij Johann Sebastian Bach is dit nog te zien, als de alt in de *Johannes-Passion* (BWV 245) in een gebroken drieklank onbegeleid 'Der Held aus Juda siegt mit Macht' trompettert, of in de aria 'Streite, siege, starker Held' uit de cantate *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 62), waar violen en altviolen in unisono verkeren met de basso continuo.



Van Eycks ‘Batali’ heeft tot het begin van de achttiende eeuw repertoire gehouden. Omstreeks 1715 bevatte het elfde deel van de *Oude en nieuwe Hollantse boeren lietjes en contredansen*, in Amsterdam door Estienne Roger gepubliceerd, als nummer 789 een sterk gecorrumpeerde versie met als titel ‘De slag van Pavie’.⁶⁰ (vb. 193) Op tal van punten vertoont deze versie afwijkingen, maar de overeenkomsten zijn dusdanig dat ‘De slag van Pavie’ onmiskenbaar terugvoert op het werk van Van Eyck. Het enige deel dat in zijn geheel ontbreekt, is de trommelsectie (iv). Het ‘Wilhelmus’ is in ternaire maatsoort, net als in *Der Fluyten Lust-hof*. Het laatste deel vertoont de grootste afwijkingen. Het heeft een driekwarts- in plaats van een vierkwartsmaat, en van het opgewonden karakter is weinig overgebleven.

‘De slag van Pavie’ lijkt op het eerste gezicht een merkwaardige titel voor dit werk. De beroemde slag bij Pavia in Noord-Italië vond al in 1525 plaats en werd gevoerd tussen keizer Karel V en de Franse koning Frans I. Met Nederland had het gevecht niets te maken, laat staan met het ‘Wilhelmus’, dat uiteraard nog niet bestond. Dit wekt het vermoeden dat ‘Slag van Pavie’ in de Republiek een algemene aanduiding was voor muzikale batailles. Het dagboek uit 1624 van de reeds genoemde Haagse schoolmeester David Beck levert een bevestiging. Op 23 september van het desbetreffende jaar bracht Beck een bezoek aan de Grote Kerk in Den Haag, ‘hoorende [...] wel een uijre lanck de slag van Pavijen op den Orgel spelen, alwaer veel volck was’.⁶¹ Strijdmuziek, een uur lang in aanwezigheid van een talrijk publiek: het lijkt een bewijs dat het genre populair was. De organist is zeer waarschijnlijk Pieter de Vois geweest, die vaste organist was van de Grote of Sint-Jacobskerk.

VOORBEELD 193 ‘De slag van Pavie’ (ca. 1715), eerste bladzijde

The image shows a musical score for 'De slag van Pavie' (ca. 1715), the first page. The score is written on seven staves in treble clef with a 3/4 time signature. It features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a drum pattern. The title 'De slag van Pavie 789' is written in cursive below the first staff.

⁶⁰ De concordantie is aan de aandacht van Van Baak Griffioen ontsnapt.

⁶¹ Beck 1993: 174.



De samensteller van Roger's editie kan de noten niet rechtstreeks uit Van Eycks *Lust-hof* hebben gekopieerd, daarvoor zijn de afwijkingen te groot. 'De Slag van Pavie' is te interpreteren als een poging tot reconstructie, vervaardigd door iemand die het stuk vrijwel uit het hoofd heeft gekend en na verloop van tijd zijn best heeft gedaan het in de herinnering terug te halen. Vermoedelijk betrof het een blokfluitist. Een aanwijzing hiervoor is te vinden in de behandeling van maat 12 van het eerste deel. Het is de enige plaats in de hele *Lust-hof* waar de Utrechtse componist de toon d^{'''} heeft voorgeschreven. Uitgerekend op die plaats is de bewerking afgevlakt. (vb. 194)

VOORBEELD 194 'Batali', eerste sectie, mm. 9-13

Van Eyck



Verbasterde versie (ca. 1715)



Blokfluitisten zo virtuoos als Jacob van Eyck zijn er waarschijnlijk niet veel geweest in de Republiek, misschien was er zelfs maar één. Kennelijk heeft de bewuste musicus deze hoge toon niet kunnen spelen en er daarom een vereenvoudiging voor in de plaats gesteld.

7.5. Evaluatie

In *Der Fluyten Lust-hof* nemen de preludia en fantasia's in kwantitatief opzicht slechts een marginale positie in. Als gevolg hiervan is Jacob van Eyck primair als een variatiecomponist de geschiedenis ingegaan. De twee preludia en de 'Phantasia' [NVE 90] maken een alledaagse indruk, en dit geldt in wezen ook voor de 'Batali'. De 'Fantasia & Echo' [NVE 16] en de 'Fantasia' [NVE 145] daarentegen verdienen een bovenmatige belangstelling. Ze tonen aan dat Van Eyck geen preëxistent materiaal nodig had om zijn fantasie te kunnen laten werken.

De 'Fantasia' is een solo-ricercare op de Italiaanse manier, dat in kwaliteit niet onderdoet voor vergelijkbare werken van Bassano of Virgiliano. De invallen buitelen over elkaar heen, in combinatie met een geleidelijke opbouw van rustig naar beweeglijk. Het muzikale discours trekt als een niet aflatende stroom voorbij.

In de 'Fantasia & Echo' lijkt Van Eyck zich te ontpoppen als een erfgenaam van Jan Pieterszoon Sweelinck. Aan diens echofantasia's voor klavier heeft hij een eenstemmige variant toegevoegd. Uit de analyse is een doorwrochttheid naar voren gekomen die het gevolg is van noeste compositorische arbeid en met improvisatie weinig van doen lijkt te hebben. De kwaliteit van de 'Fantasia & Echo' is dusdanig, dat men zich moeilijk kan voorstellen dat het Van Eycks enige exercitie op dit terrein is geweest. Dat *Der Fluyten Lust-hof* niet meer van dergelijke fantasia's bevat, valt slechts te betreuren.



8

Overlevering en authenticiteit

8.1. De (on-)betrouwbaarheid van de bronnen

8.1.1. Van inventie naar gedrukte vorm: communicatieve processen

De bronnen van Jacob van Eycks oeuvre zijn ware lusthoven voor ieder die van musicologisch speurwerk houdt, aangezien zij op tal van plaatsen onbetrouwbaar blijken. Rudolf Rasch heeft de edities omschreven als ‘extremely carelessly done’.¹ Een voor de hand liggende oorzaak is de blindheid van de componist. Hierdoor was hij beperkt in zijn mogelijkheden controle uit te oefenen op het proces van schrijven, zetten en drukken. Van Eyck is zich hiervan terdege bewust geweest, getuige zijn vraag aan Constantijn Huygens de notentekst van *Euterpe oft Speel-goddinne* ‘naer te sien bij gelegentheijt, oft saeck waer, datter eenige abuijsen, ofte fouten mochten gecommiteert wesen, soo int overschrijven als int drukken.’² Er is dus reden de bronnen vanuit een zeer kritische houding te benaderen.

In de bovenstaande zinsnede uit de brief van 1644 wordt gewag gemaakt van belangrijke communicatieve schakels tussen de componist en de uitvoerende die tot vertroebeling van Van Eycks intenties kunnen hebben geleid en dit ook daadwerkelijk hebben gedaan. Door alle communicatieve schakels en processen onder de loep te nemen, kunnen we inzicht krijgen in de overleveringsproblematiek. Het reconstrueren van gehanteerde werkwijzen vergroot het voorstellingsvermogen, maakt onduidelijkheden en fouten verklaarbaar en reikt onderzoekstechnieken aan die de hedendaagse muziekwetenschap en uitvoeringspraktijk dichter bij een ‘*intendierte Urtext*’ kunnen brengen. De communicatieve parameters zijn als volgt uit te splitsen:

¹ Rasch 1974b: 95.

² 3.2.

- de componist;
- het dicteren;
- de helpende hand;
- de muzieknootatie;
- het manuscript;
- de redacteur;
- de notenzetter;
- het notenzetten;
- correctoren (terugkoppeling).

Het moge duidelijk zijn dat sommige stoornissen hun oorzaak kunnen vinden in verschillende van de bovengenoemde parameters. In het geval van een verkeerde noot kan bijvoorbeeld moeilijk worden uitgemaakt waarop deze is terug te voeren: een fout bij het dicteren, een hoorfout van de helpende hand of een zetfout in de werkplaats van Paulus Matthijsz.

Het is belangrijk steeds te beseffen dat de totstandkoming van *Der Fluyten Lust-hof* drie hoofdstadia heeft gekend, verbonden met de jaartallen 1644, 1646 en 1649:

1644 *Euterpe oft Speel-goddinne I* (eerste druk van *Der Fluyten Lust-hof I*)

1646 *Der Fluyten Lust-hof II*

1649 voltooiing van *Der Fluyten Lust-hof I*

Dit betekent dat er minimaal drie manuscripten zijn geweest, die door verschillende handen kunnen zijn geschreven en elk hun specifieke eigenschappen kunnen hebben gehad.

8.1.2. De componist

Jacob van Eyck zal weliswaar in theoretische zin vertrouwd zijn geweest met muzikale notatie, maar in praktische zin minder, ten gevolge van zijn blindheid. Als hij op hoge leeftijd in de gelegenheid wordt gesteld zijn muziek te publiceren, bevindt het repertoire zich – althans ten dele – in zijn geheugen zonder dat er een visuele voorstelling aan gekoppeld is. Anders gezegd: Jacob van Eyck kan zich gemakkelijk hebben vergist bij het dicteren van de noten doordat schriftelijke notatie geen wezenlijk bestanddeel vormde van zijn musiceerpraktijk. Hij heeft notenwaarden en toonhoogten overigens wel kunnen voelen, als hij bij het versteken van de voorslag de pennen in de speeltrommel van het carillon bevestigde. Zoals reeds opgemerkt, zou dit als een vroege vorm van muziekbraille kunnen worden uitgelegd, al was het uiteraard niet zo bedoeld.

Bestudering van de bronnen leert dat de componist zich bij het dicteren van de notenwaarden geregeld heeft vergist: hij schakelde gemakkelijk over ‘naar een verkeerde versnelling’, met name in passages die een grote verscheidenheid aan notenwaarden te zien geven. Een hele noot na een rij achtsten wordt gemakkelijk een halve, een kwart na zestienden een achtste, enzovoort. Omdat dergelijke vergissingen veelvuldig optreden, volstaan we hier met het noemen van een van de treffendste voorbeelden: de ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41].³ Deze ene variatie blijkt niets anders te zijn dan een licht aangepaste versie van modo 3 uit de eerste ‘Rosemont’ [NVE 11],

³ Andere voorbeelden zijn een ‘Stemme Nova’ (zie 10.6) en ‘Psalm 116’ (zie 8.1.5).



die gelijktijdig verscheen (1644). In vergelijking met de eerste is de ‘Tweede Rosemond’ in dubbele notenwaarden genoteerd en bovendien een kwart hoger. De eerste en tweede frase eindigen met halve noten – net als in de eerste ‘Rosemont’ – terwijl dit hele noten hadden moeten zijn. (vgl. vb. 195a-b) Als gevolg hiervan is de ‘Tweede Rosemond’ één maat te kort. De fout is hier begrijpelijk doordat Van Eyck zijn eerste ‘Rosemond’ in gehalveerde notenwaarden had laten opschrijven, wat suggereert dat hij in *klinkende* muziek dacht, meer dan in gefixeerde notenwaarden.

VOORBEELD 195 a. ‘Rosemont’, modo 3, begin [DFL-I (²1649), fol. 15a-b];

b. ‘Tweede Rosemond’, begin [DFL-I (²1649), fol. 47b].

a.

Modo 3.

Rosemont, gebroken van

J. JACOB van EYCK.

15

b.

Tweede Rosemond, van I. I. van EYCK.

8.1.3. Het dicteren

Ten aanzien van het dicteren zijn drie mogelijkheden denkbaar: (1) Jacob van Eyck heeft de noten stap voor stap voorgespeeld op zijn handfluit, terwijl een onderlegd musicus de klinkende noten in schrift omzette, (2) de componist heeft zijn werken alleen mondeling gedicteerd of (3) beide principes werden gecombineerd. In het voorgaande hebben we Jacob van Eyck verantwoordelijk gehouden voor de foutieve notenwaarden in de ‘Tweede Rosemond’, daarbij stilzwijgend uitgaande van de tweede of derde mogelijkheid.

Er zijn aanwijzingen dat de componist zijn werk inderdaad mondeling en niet al spelende heeft gedicteerd. In het thema van ‘Een Spaense Voys’ [NVE 72] bevat maat 6 twee noten (halve en kwart) g", waar de parallelle maat 22 en de variaties verduidelijken dat de kwartnoot een g' had moeten zijn. (vb. 196) Had Van Eyck de muziek *gespeeld*, dan was deze octaafverschrijving waarschijnlijk niet ontstaan.⁴

⁴ Dergelijke vergissingen kunnen ook in de werkplaats van Paulus Matthijsz zijn ontstaan indien twee personen bij het notenzetten betrokken waren, waarbij de ene de noten noemde en de collega de notentypen uit de letterbak verzamelde.



VOORBEELD 196 'Een Spaense Voys'

Thema

Modo 2

Modo 3

Een soortgelijk geval doet zich voor in 'Onse Vader in Hemelryck' [NVE 2], modo 4, maat 14. (vb. 197) Het is evident dat de sequens van maat 13, een schoolvoorbeeld van de 'h'-figuur, in maat 14 had moeten worden doorgezet en dat de eerste noot van deze maat een d" had moeten zijn. In de *New Vellekoop Edition* hebben we deze 'fout' desondanks ongemoeid gelaten, vanwege het sterke muzikale effect dat ervan uitgaat. Zowel hier als in het geval van 'Een Spaense Voys' zal het Van Eycks assistent bij de keuze van het register aan een hoog/laag-referentie hebben ontbroken, waardoor hij koos voor de toonhoogte die het dichtst bij de voorgaande lag.

VOORBEELD 197 'Onse Vader in Hemelryck'

Thema

Modo 4

Bij orale communicatie ontstaan vrijwel per definitie hoorfouten, maar zoals reeds opgemerkt zijn deze nergens met zekerheid als zodanig aan te wijzen doordat foute noten ook voor verantwoordelijkheid kunnen komen van de componist of de notenzetter. Eenvoudiger terug te voeren op misverstanden tijdens het dicteren zijn de situaties waarin (groepjes van) noten ten onrechte twee keer zijn genoteerd. Bij het dicteren kon Van Eyck niet zien of zijn helpende hand hem kon bijhouden en geregeld zal hij noten hebben moeten herhalen, met het gevaar dat zij dubbel in het manuscript belandden. Deze gang van zaken kan bijvoorbeeld worden vermoed in modo 2 van de 'Courante' [NVE 25]. (vb. 198) In de eerste druk, *Euterpe* (1644), heeft de eerste sectie twee maten te veel. De verwarring is mogelijk veroorzaakt doordat de in maat 3 en 5 gehanteerde figuraties ietwat op elkaar lijken. Dat de fout al bij het dicteren en schrijven is ontstaan, kan overigens niet met zekerheid worden gesteld. Het is immers ook mogelijk dat de notenzetter in de war is geraakt. Hoe het ook zij, in de tweede druk van 1649 is de fout hersteld.



VOORBEELD 198 'Courante' [NVE 25]

Thema

Modo 2 (1644)

Modo 2 (1649)

Uiteraard konden er ook te weinig noten in het manuscript terechtkomen, doordat de helpende hand een herhaling van een toon of motief niet opmerkte. Dit moet in 1644 zijn gebeurd in het thema van 'Geswinde Bode van de Min' [NVE 17]. (vb. 199) In de eerste maat van de tweede sectie staat een c" te weinig, zoals mede blijkt uit het corresponderende gedeelte van modo 2. Hierdoor zijn de volgende maten verschoven. Ook nu werd de fout in 1649 hersteld. Van modo 2 werd in 1649 het slot veranderd, echter op onjuiste wijze. Abusievelijk kwamen de achtste noten a" g" er twee keer in terecht, waardoor de voorlaatste en laatste maat niet meer met het thema overeenstemmen.

VOORBEELD 199 'Geswinde Bode van de Min'

Thema (1644)

Thema (1649)

Modo 2 (1649)

8.1.4. De helpende hand

Afgezien van hoorfouten kunnen vergissingen ook zijn ontstaan doordat de helpende hand zijn of haar eigen muzikale achtergrond en kennis heeft laten gelden. Zeker wat de weergave van de thema's betreft, is het belangrijk te beseffen dat de melodieën die Van Eyck gebruikte doorgaans gemeengoed waren: in alle lagen van de bevolking waren ze bekend. Het is derhalve denkbaar dat de helpende hand bij het opschrijven ervan minder geconcentreerd is geweest en onvoldoende naar 'de stem van de meester' heeft geluisterd omdat het thema hem of haar genoegzaam bekend scheen.



‘Swijg Herder, ’t is genoeg, ick ken het deuntjen wel’, laat Jacob Cats de herder Philos in een van zijn blijspelen zeggen.⁵ Zo kan Van Eycks assistent ook hebben gereageerd.

Dan moet vooral worden gedacht aan melodieën die met weinig varianten bekend waren. Ze vormden een uitzondering, doordat de meeste zangwijzen in tal van verbasteringen circuleerden. In het algemeen sluiten Van Eycks variaties zeer nauw bij de thema’s aan. Waar dit niet zo is, kan eventueel een solistische rol van de helpende hand worden vermoed. Een voorbeeld is ‘O slaep, o zoete slaep’ [NVE 70], een melodie die is gebaseerd op de air ‘Farewell dear love’ uit Robert Jones’ *First booke of songes and ayres* (1600).⁶ In *Der Fluyten Lust-hof* volgt het thema in de maten 3 en 4 de melodie zoals zij algemeen bekend was in de Republiek. Uit de variaties daarentegen blijkt dat Van Eyck zich het thema anders voorstelde: in zijn versie duurt de a' anderhalve maat, de d" slecht een halve, zoals in het origineel van Robert Jones. (vb. 200)

VOORBEELD 200 ‘O slaep, o zoete slaep’

Thema



Modo 2



Modo 3



Modo 4



Thema, gecorrigeerd



Andere melodieën die niet of nauwelijks aan verandering onderhevig waren, zijn die van de Geneefse psalmen. Niettemin was het in de praktijk gangbaar deze modale kerkgezangen van leidtonen te voorzien. Accidenties die Van Eyck toepaste in zijn psalmvariaties om leidtonen te realiseren, staan soms wel in het thema maar soms ook niet.⁷ De meeste psalmmelodieën waarop Van Eyck variaties componeerde, waren zo gangbaar dat het zeer de vraag is of de componist steeds de moeite heeft genomen ze noot voor noot te dicteren. Dit kan de optredende verschillen verklaren.

⁵ Zie Grijp 1991: 46.

⁶ Van Baak Griffioen 1991: 244-249.

⁷ Zie 8.2.



Een amusant voorbeeld van een situatie waarin Van Eyck juist heeft gedikteerd maar de assistent hem niet heeft begrepen, is het variatiewerk dat als titel ‘Beginnende door reden ons gegeven’ kreeg. De assistent, kennelijk onbekend met het thema, rekende het woord ‘beginnende’ abusievelijk tot de titel.⁸

8.1.5. Het noteren

Over de wijze waarop de helpende hand(en) de werken heeft (hebben) opgeschreven, lijkt op het eerste gezicht weinig concreets te zeggen. Dit stadium onttrekt zich strikt genomen aan onze waarneming. Toch zijn er wel aanknopingspunten. Zo kan de conclusie worden getrokken dat de originele manuscripten vrijwel geen maatstrepen hebben bevat. Maatstrepen vormden in de eerste helft van de zeventiende eeuw een beduidend minder gangbaar onderdeel van de muzieknotatie dan tegenwoordig. Naarmate muziek complexer werd en in kleinere notenwaarden werd genoteerd, klonk de roep om een duidelijke indeling met behulp van maatstrepen steeds luider. Michael Praetorius schreef er in 1619 het volgende over:

Dieweil auch in etlichen *Cantionibus* und Gesängen, sonderlich aber in den *Symphonien* ohne Text, viel Fusen nach einander gesetzt, und daher, wie denn sonderlich auch in den *Proportionib. primo intuitu*, wegen des *tacts* gar leichtlich irrungen vorfallen können: So erachte ich nicht unnötig seyn, dass doselbst unten oder oben an kleine Strichlin und *Virgulæ* (gleichsam in meiner *Terpsichore* zu finden) zwischen jederm *tact* gestetzt werden, damit man sich in der eyl umb so viel besser, nach dem *Tact* richten, und wo man etwa darauss kömpt, desto füglicher und eher sich wiederumb in den *Tact* finden könne.⁹

Op plaatsen waar de muziek ritmisch verkeerd was gedikteerd of waar de assistent noten had vergeten, kon het ontbreken van maatstrepen ver strekkende gevolgen hebben. De nietsvermoedende notenzetter bleef menigmaal onverstoort maten vullen, het kon geruime tijd duren aler hij begon te beseffen dat er iets niet klopte. In plaats van de oorzaak op te sporen, maakte de zetter de zaak dan met enig gesjoemel weer in orde. Hierin ligt tevens het bewijs dat het plaatsen van maatstrepen en het gesjoemel in Amsterdam hebben plaatsgevonden, en niet al in Utrecht. Had Van Eycks assistent de maatstrepen gezet, dan waren de onvolkomenheden al gedurende het proces van dicteren aan het licht gekomen en had de assistent samen met Van Eyck kunnen onderzoeken waar het mis was gegaan.

Een voorbeeld van de hierboven geschetste gang van zaken hebben we al gezien in ‘Geswinde Bode van de Min’. (vb. 199) Een ander treffend voorbeeld is ‘Psalm 116’ [NVE 129], modo 4. Doorgaans volgde Jacob van Eyck in zijn psalmvariaties de hoofdnoten van het thema zeer nauwgezet. In deze ene variatie echter zijn de themanoten van de maten 16-20¹ verdwenen. Ze komen vanzelf boven als de twee achtste noten op de derde kwart van maat 15 worden veranderd in kwartnoten. (vb. 201)

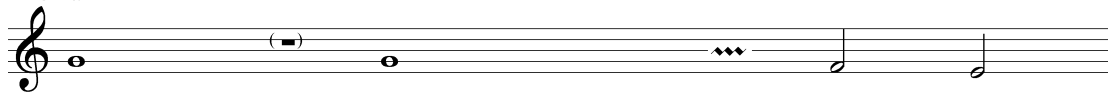
⁸ Zie 4.4.3.

⁹ Praetorius 1619: III, 34.



VOORBEELD 201 'Psalm 116'

Thema



Modo 4, origineel



Modo 4, gecorrigeerd



Het zou onterecht zijn de fouten in de gedrukte bronnen primair op het conto van Paulus Matthijsz te schrijven. In *Euterpe* zijn enkele werken verschenen waarvan kan worden geconcludeerd dat zij aan het oog van de redacteur zijn ontsnapt. De overlevering van deze stukken is dermate bedroevend, dat het een wonder mag heten dat andere werken met relatief weinig fouten zijn gedrukt. Degene die de muziek in 1644 voor Van Eyck heeft opgeschreven, moet nogal slordig te werk zijn gegaan.

Deze ongeredigeerde werken zijn in het laatste stadium van het notenzetten toegevoegd aan pagina's die nog ruimte boden. Toen zes katernen gevuld waren, had Paulus Matthijsz nog een handjevol composities over, zo valt te reconstrueren. Eén hiervan, een 'Stemme Nova', hevelde hij over naar de verzamelbundel *Der Goden Fluit-hemel*, waar hij nog om repertoire verlegen zat.¹⁰ Daar verscheen het werk met een wirwar van fouten.

De andere werken die klaarblijkelijk nog een plaats moesten krijgen, waren 'Janneman en Alemoer' [NVE 55] en de 'Tweede Courante Mars' [NVE 57]. Het eerstgenoemde werk werd op folio 57b gestouwd, na 'Repicavan'. (vb. 202) Het tweede werk verscheen op folio 58b, na 'O Heyligh zaligh Bethlehem'.¹¹ (vb. 203)

Dat het gegaan is zoals beschreven, laat de inhoudsopgave van *Euterpe* zien, die al samengesteld moet zijn voordat alle muzieknoden waren gezet (zie afb. 26, p. 113). De inhoudsopgave maakt wel gewag van de 'Tweede Courante Mars', maar wijst deze toe aan folio 49, net als de eerste 'Courante Mars'.¹² 'Janneman en Alemoer' wordt in het geheel niet genoemd.

¹⁰ Zie 10.6.

¹¹ Beide werken verschenen in het K-katern. Verder naar voren bevat *Euterpe* bladzijden die meer ruimte hadden gehad om deze werken onderdak te bieden. Dit lijkt erop te wijzen dat de eerste katernen al waren gedrukt toen de laatste katernen nog werden gezet.

¹² Hoe de folio's 49ab er origineel hebben uitgezien, valt niet met volledige zekerheid te zeggen, doordat de bladzijden deel hebben uitgemaakt van een verloren gegaan katern. De inhoud is echter wel te reconstrueren naar analogie van *Der Fluyten Lust-hof I* (2^e 1649). Folio 49a zal hebben bevat: 'Noch een veranderingh van Wilhelmus' [NVE 44], modo 2 en 'Meysje wilje by' [NVE 45]. Op folio 49b zal de eerste 'Courante Mars' [NVE 46] hebben gestaan. Het moet een inschattingfout zijn geweest dat alle variaties op 'Courante Mars' op deze ene bladzijde zouden passen.

VOORBEELD 202 *Euterpe*, fol. 57b

I. IACOB. van EYCK. 57

Janneman en Heermeoer.

The image shows a musical score for 'I. IACOB. van EYCK.' on folio 57b. It consists of six staves of music. The first two staves are for the main piece, and the last four staves are for a section titled 'Janneman en Heermeoer'. The music is written in a historical notation style with various clefs and time signatures.

VOORBEELD 203 *Euterpe*, fol. 58b

O Heyligh Salig Betlehem van J. IACOB. van EYCK. 58

Twede Couste Maers.

The image shows a musical score for 'O Heyligh Salig Betlehem van J. IACOB. van EYCK.' on folio 58b. It consists of six staves of music. The first two staves are for the main piece, and the last four staves are for a section titled 'Twede Couste Maers'. The music is written in a historical notation style with various clefs and time signatures.

Het vermoeden dat het manuscript weinig maatstrepen heeft gekend, vindt in 'Janneman en Alemoer' een bevestiging.¹³ Ze ontbreken nagenoeg volledig. In het thema staat een maatstreep na de eerste noot, ter verduidelijking dat het een opmaat is. De aanvangsrusten, die in de herhaling buiten beschouwing moeten blijven, dienen

¹³ In het origineel: 'Janneman en Aelemoer'.



VOORBEELD 204 *Der Fluyten Lust-hof I* (1646), fol. 15b (oorspronkelijke druk)

van I. I. van E Y C K.

15

Ho ho op myn brack en winden, &c.

The image shows a musical score for a piece titled 'Ho ho op myn brack en winden, &c.' by I. I. van Eyck. The score is written on five staves. The first four staves contain the main melody, which is a complex, rhythmic piece. The fifth staff is a continuation of the melody, starting with a double bar line and a 'C 3' marking below it. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of 17th-century manuscript notation.

Er is meer mis gegaan. In beide variaties eindigt de eerste sectie (m. 4) met een halve noot, waar dit een kwartnoot had moeten zijn. Na het herhalingsteken (modo 2) of na de plaats waar dit had moeten staan (modo 3), telde de notenzetter ijverig door, zodat de eerste maat van de tweede sectie slechts drie kwarten herbergt in plaats van vier (wat erop wijst dat het manuscript ook in modo 2 het eerste herhalingsteken niet heeft bevat). Als gevolg hiervan is de punctering van de kwartnoot d" in beide variaties over de maatstreep getild. In de volgende maat werd ontdekt dat er iets niet klopte. In maat 6 van beide variaties is zodanig gesjoemeld dat maat 7 correct begint. (vb. 205)

VOORBEELD 205 'Ho ho op mijn brack en winden, &c.'

Thema

The 'Thema' is a short musical phrase consisting of five notes: a half note, followed by four quarter notes. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Modo 2

This block shows two versions of the 'Modo 2' variation. The first version shows the original notation, which is a complex, rhythmic piece. The second version, labeled 'na correctie:', shows the corrected notation, which is a simpler, more regular rhythmic pattern.

Modo 3

This block shows two versions of the 'Modo 3' variation. The first version shows the original notation, which is a complex, rhythmic piece. The second version, labeled 'na correctie:', shows the corrected notation, which is a simpler, more regular rhythmic pattern.



Paulus Mattheisz heeft de fouten niet eerder ontdekt dan nadat de muziek reeds was gedrukt, echter wel voordat de boekjes werden verkocht. Hij maakte een nieuw zetsel van de compositie en vervaardigde hiermee eenzijdig bedrukte bladzijden, teneinde deze op de oorspronkelijke folio's 15b te plakken.¹⁵ Deze nieuwe versie is, stevig vastgelijmd, te vinden in het exemplaar dat wordt bewaard in Den Haag. Qua noten werd alles in orde gebracht, en we kunnen gerust aannemen dat beide variaties de intenties van Jacob van Eyck reflecteren ten aanzien van maat 6 (waar eerder gesjoemeld was). Mattheisz had het manuscript immers nog bij de hand. Tevens werd een modo-aanduiding aangebracht. Hierbij ging opnieuw iets fout. Het begin van de eerste variatie bleef onopgemerkt, waardoor de tweede variatie abusievelijk als 'modo 2' werd gepresenteerd. In de tweede druk uit 1654 is dit alsnog rechtgezet.

In de oorspronkelijke druk klopten ook de laatste twee maten van de slotvariatie niet. De acht tweeëndertigste noten van maat 7 en de eerste helft van maat 8 waren een tert te laag gezet, de twee zestiende noten die eraan voorafgaan een secunde. Ook dit werd in het nieuwe zetsel gecorrigeerd.

In *Der Fluyten Lust-hof I* (1649) is 'Stil, stil een reys' [NVE 15] een voorbeeld van een werk dat door de mazen van het redactionele net is geglipt. Ook hier zijn thema en variatie niet van elkaar gescheiden, en met het notenmateriaal is bijzonder veel mis. Hoe het stuk aan het oog van een redacteur heeft kunnen ontsnappen, valt eenvoudig te verklaren. 'Stil, stil een reys' staat op folio 18b, te midden van werken die vijf jaar eerder al in *Euterpe* waren verschenen. Met het redigeren van de nieuwe werken was waarschijnlijk nog niet begonnen, eerst konden alle stukken uit *Euterpe* worden gezet. Er was echter een nieuwe pagina-indeling gemaakt.¹⁶ Door de aangebrachte verschuivingen was tussen het 'Frans Ballet' [NVE 14] en de 'Fantasia & Echo' [NVE 16] een compositie nodig die op één pagina paste. Deze werd betrokken uit het nieuwe, kennelijk nog ongeredigeerde materiaal. Later in dit hoofdstuk zullen we ons wagen aan een reconstructie van 'Stil, stil een reys'.¹⁷ In de speurtocht naar Van Eycks bedoelingen is het een van de grootste puzzels.

8.1.6. De manuscripten

De vorm van de manuscripten kon eveneens van invloed zijn op het gedrukte resultaat en de mate waarin de bedoelingen van de componist werden weerspiegeld. Er bestaan diverse aanwijzingen dat *Euterpe* in 1644 als een losbladig pak papier vanuit Utrecht naar Paulus Mattheisz is gestuurd, met op één vel vaak niet meer dan één variatie. De belangrijkste aanknopingspunten zijn de oerversie van 'Psalm 118' [NVE 4*] en de twee variatiereeksen op 'Wat zalmen op den Avond doen' [NVE 51, 52].

'Psalm 118' blijkt in zijn oorspronkelijke gedaante een incompleet werk.¹⁸ Jacob van Eyck figureerde de psalmen normaliter volgens een helder plan: in modo 2 overheersen kwartnoten, in modo 3 achtsten, in modo 4 zestienden. In *Euterpe* wordt de eerste variatie van 'Psalm 118' gedomineerd door achtsten, terwijl deze variatie wel van de aanduiding 'Modo 3' is voorzien. Duidelijk is dat hier één variatie ontbreekt. Dit suggereert een losbladig systeem: modo 2 was uit de stapel verdwenen.

¹⁵ Ook 'De lustelycke Mey' [NVE 110] kreeg in 1646 een overplakte bladzijde (fol. 29a), omdat trielen aanvankelijk in dubbele notenwaarden waren genoteerd (12/4 maat in plaats van 12/8).

¹⁶ Zie 8.1.7 (Tabel 6).

¹⁷ 8.5.

¹⁸ 5.4.2.



De tweede en laatste variatie, waarin zestienden overheersen, is door de notenzetter abusievelijk, of gemakshalve, tot ‘Modo 2’ gedoopt. Ook dit lijkt erop te wijzen dat de eigenlijke modo 2 niet aanwezig is geweest.

Het valt niet volledig uit te sluiten dat nóg een variatie heeft ontbroken, die een plaats had moeten krijgen tussen de twee wel overgeleverde variaties. De tweede variatie begint op een ongewone manier, met de eerste psalmfrase ongefigureerd (zie vb. 74, p. 223). We hebben gezien dat dit een beiaardpraktijk is geweest. Het ongefigureerd blijven kan er echter ook op duiden dat de figuraties van deze eerste maten samen met een voorgaande modo hebben gestaan op een tussenliggend vel dat verloren is gegaan. Dit zou betekenen dat ‘Psalm 118’ oorspronkelijke dezelfde vorm heeft gekend als de nieuwe versie die in 1649 werd gepubliceerd: een thema met modo 2-5. Veel van het materiaal uit de modo’s 3 en 5 (1649) is reeds aanwezig in *Euterpe*.

In de twee variatiereeksen op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51, 52] raakte één variatie in de verkeerde compositie verzeild. Er is reeds op gewezen dat het thema niet twee keer hetzelfde is, er doen zich melodische varianten voor.¹⁹ Dit is ook de reden geweest waarom het thema aan het hoofd van beide reeksen werd weergegeven. In zijn variaties heeft Van Eyck deze verschillen vanzelfsprekend gerespecteerd. Er doet zich echter één uitzondering voor: in de eerste reeks blijkt modo 5 wat de maten 5-8 betreft af te wijken van het thema en zich naar het tweede thema te schikken. (vb. 206) Deze variatie moet dus oorspronkelijk in de tweede reeks een plaats hebben gehad. Hieruit kan worden geconcludeerd dat deze ene variatie op een los velletje papier heeft gestaan, uit de stapel is gevallen en op de verkeerde plaats is ingevoegd.

VOORBEELD 206 ‘Wat zalmen op den Avond doen’

Thema eerste reeks



Modo 5 eerste reeks



Thema tweede reeks



De verwarring die het ontbreken van deze variatie teweeg heeft gebracht in de tweede reeks, is haarscherp te herkennen. In de eerste twee variaties, waarin achtste noten domineren (modo 2 en 3), handhaaft Van Eyck de oorspronkelijke vorm (twee herhaalde secties) van het thema. Ze zijn dus congruent. De derde variatie, waarin zestiende noten de overhand hebben, is echter doorgecomponeerd. In de gedrukte bronnen heet deze ‘modo 4 en 5’. Op zich is deze gedachtegang te volgen vanwege de doorgecomponeerde vorm, op grond waarvan men zou kunnen stellen dat deze modo twee variaties in zich verenigt. Maar de gedachte wordt minder vanzelfsprekend als

¹⁹ 5.15 (vb. 114, p. 263).



blijkt dat modo 7 ook doorgecomponeerd is, zonder dat hier van een dubbele telling sprake is. De aanduiding ‘Modo 4 en 5’ zal door de redacteur of zetter bedacht zijn. Deze variatie behoort eigenlijk modo 5 te zijn, terwijl modo 4 de variatie is die onbedoeld in de andere reeks verzeild is geraakt. Ritmisch gezien (achtste en zestiende noten gemengd) valt zij in de tweede reeks precies op haar plaats binnen het normale procédé van noten breken: modo 3 bevat minder zestiende noten, ‘modo 4 en 5’ heeft er meer. Schematisch ziet de situatie er als volgt uit:

‘Wat zalmen op den Avond doen’ (I)

Modo 2
 Modo 3
 Modo 4
 Modo 5
 Modo 6 [: Modo 5]

‘Wat zalmen op den Avond doen’ (II)

Modo 2
 Modo 3
 [= Modo 4]
 Modo 4 en 5 [= Modo 5]
 Modo 6
 Modo 7
 Modo 8
 Modo 9



In *Euterpe* doen zich nog meer vreemde verschijnselen voor die kunnen worden verklaard uit losbladigheid. Zo zijn in het ‘Frans Ballet’ [NVE 14] thema en variatie verwisseld zonder dat er enige druktechnische aanleiding voor heeft bestaan.

Het is opvallend dat de genoemde voorbeelden zonder uitzondering betrekking hebben op werken die in 1644 verschenen. Het heeft er alle schijn van dat Van Eyck, door schade en schande wijs geworden, zijn werken in 1646 en 1649 in een gebonden muziekboek heeft laten opschrijven. De muzikaal-stilistische ontwikkelingsgang die we in *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) hebben bespeurd ten aanzien van de psalmvariaties, lijkt dit te onderschrijven.

8.1.7. De redacteur

Wanneer een manuscript in druk wordt omgezet, zal de inhoud zich moeten schikken naar de regels en beperkingen van de boekdrukkunst. Redactionele beslissingen zijn hierbij onvermijdelijk. Een uitgever heeft bijvoorbeeld te maken met katernen. Wie in het sexto-oblongformaat drukt, moet zien uit te komen op een veelvoud van twaalf bladzijden. Ook kan het noodzakelijk zijn de werken een andere volgorde te geven om tot een beter gebruik van de beschikbare ruimte te komen, of om te vermijden dat halverwege een compositie de bladzijde moet worden omgeslagen.

Dit laatste kan als een plausibele verklaring worden aangevoerd waarom Paulus Matthijsz, toen hij werken uit *Euterpe* in 1649 herdrukte, na ‘Lavignone’ [NVE 9] een nieuwe indeling maakte. (Tabel 6) In *Euterpe* drukte hij na dit werk eerst een ‘Sarabande’ [NVE 10], die onder aan de rechterpagina nog ruimte liet aan het thema van ‘Rosemont’ [NVE 11]. Dit had echter wel tot gevolg dat meteen na het thema de bladzijde moest worden omgeslagen. Die onhandigheid trof ook de volgende twee werken – ‘Courant, of Ach treurt mijn bedroefde’ [NVE 12] en ‘d’Lof-zangh Marie’ [NVE 13] – terwijl deze elk op twee tegenover elkaar liggende pagina’s zouden passen, net als ‘Rosemont’. Dit verklaart waarom de bladzijden opnieuw werden ingedeeld.



De uitgever had ervoor kunnen kiezen het thema van ‘Rosemont’ naar de volgende pagina te verhuizen. Hij liet echter de gehele ‘Sarabande’ sneuvelen (wat voor de bladzijde-indeling op hetzelfde neerkomt).

Doordat hij drie werken met één bladzijde opschoof, zat Paulus Matthijsz enkele pagina’s verder verlegen om een werk met de lengte van één bladzijde, teneinde bij de ‘Fantasia & Echo’ [NVE 16] – een doorgecomponeerd werk dat geen omslaan van de bladzijde verdraagt – goed uit te komen. Hiertoe werd ‘Stil, stil een reys’ gebruikt. (Hij had evengoed het ‘Frans Ballet’ [NVE 14] kunnen opsparen tot na de ‘Fantasia & Echo’.)

TABEL 6

Titel:	<i>Euterpe</i> (1644)	<i>DFL-I</i> (² 1649)
Lavignone	13a-13b	14a-14b
Sarabande	14a-14b	–
Rosemont	14b-15b	15a-15b
Courant, of Ach treurt...	15b-16a	16a-16b
d’Lof-zangh Marie	16b-17a	17a-17b
Frans Ballet	17b	18a
Stil, stil een reys	–	18b
Fantasia & Echo	18a-18b	19a-19b

Net als de ‘Sarabande’ [NVE 10] zouden ook de twee als ‘Stemme nova’ betitelde werken [NVE 65, 66] waarmee *Euterpe* eindigde, in 1649 sneuvelen, zij het dat er een andere oorzaak aan ten grondslag heeft gelegen. Deze composities werden voorafgegaan door de ‘Eerste Carileen’ [NVE 63a] en ‘Tweede Carileen’ [NVE 64]. In 1649 bleek het toegevoegde corpus nog een ‘Derde Carileen’ [NVE 67] te bevatten. Matthijsz gaf hieraan de voorrang, zodat de drie ‘Carilenen’ een rij vormden. (Merkwaardig is wel dat hij de ‘Vierde Carileen’ niet liet aansluiten; deze verscheen pas later in de bundel.) Wellicht had Matthijsz de ‘Stemme nova’-composities een plaats toebedacht verder naar achteren, maar heeft ruimtegebrek dit uiteindelijk verhinderd. Pas in de ongedateerde derde druk van circa 1656 zouden de twee stukken terugkeren – helemaal aan het eind, naar men mag aannemen in strijd met Van Eycks vermeende wens zijn oeuvre met een lofpsalm te laten eindigen.

In *Der Fluyten Lust-hof II* is ‘Psalm 15’ [NVE 126] zonder thema gebleven. Vermoedelijk heeft Matthijsz het met opzet achterwege gelaten omdat er geen ruimte voor was. Iedereen zal de psalmmelodie hebben gekend. In de tweede ‘Pavane Lacryme’ [NVE 59] moet het tegenovergestelde zijn gebeurd: Matthijsz zocht vergeefs naar het thema, kon het niet vinden en voegde het zelf toe in een versie die hem goed dunkte.²⁰

Paulus Matthijsz lijkt zich ook te hebben bemoeid met verschillende andere muziek-inhoudelijke zaken, buiten het aanbrengen van noodzakelijke correcties. Werken of delen van werken (‘Doen Daphne’, ‘Amarilli mia bella’) zijn samengevoegd op een wijze die twijfel laat bestaan in hoeverre hiermee Van Eycks bedoelingen zijn

²⁰ Zie 13.2 en vb. 340.



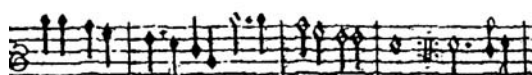
gerespecteerd. Later in dit hoofdstuk zullen we deze voorbeelden aan een nader onderzoek onderwerpen.²¹

8.1.8. De muziekdruk

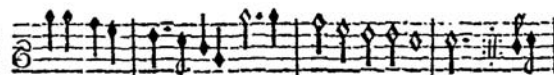
De muziekdrukunst van de zeventiende eeuw kon gemakkelijk onduidelijkheden laten bestaan. Zo is er in *Der Fluyten Lust-hof* geen eenduidige manier waarop afwijkende afsluitingen van herhaalde secties – *prima* en *seconda volta* – zijn weergegeven, terwijl dit een cruciaal element is in Van Eycks muziek, aangezien de meeste thema's herhalingen in zich dragen en Van Eyck bij voorkeur koos voor een congruente behandeling. Soms stonden *prima* en *seconda volta* aan weerszijden van het herhalingsteken, andere keren beide links ervan. Mogelijk hing dit samen met de gewoonten van verschillende zettters. In het thema van 'Onan of Tanneken' [NVE 18] is in 1644 de ene manier toegepast, in 1649 de andere. (vb. 207)

VOORBEELD 207 'Onan of Tanneken', thema, mm. 12-17: verschillende notatie van *prima* en *seconda volta* in *Euterpe* (1644), fol. 19b, respectievelijk *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649), fol. 20b.

1644:



1649:



Doorgaans zijn *prima* en *seconda volta* ingegeven door een verschillende tijdsduur en hierdoor eenvoudig te herkennen. Toch kan de schijn ook bedriegen, zoals in 'Ach Moorderesse' [NVE 29]. (vb. 208) Op het eerste gezicht lijkt aan het einde van de eerste frase de overgebonden c" te lang, terwijl hier officieel een constructie van *prima* en *seconda volta* noodzakelijk is doordat het B-gedeelte met een opmaat begint, in tegenstelling tot de A-sectie. Het gedrukte boogje wekt daarmee de indruk een vergissing te zijn.²² De variaties leren echter dat de overbinding wel degelijk juist is, het enige onjuiste is dat de bron alleen de *seconda volta* weergeeft.²³

VOORBEELD 208 'Ach Moorderesse', thema [*Euterpe*, fol. 33a]



²¹ 8.4.1 en 8.4.2.

²² Dat het boogje niet is geplaatst bij wijze van equivalent van *prima* en *seconda volta*, blijkt duidelijk uit de B-sectie. Daar staat nog een keer een boogje (mm. 15-16), deze keer echter niet in de directe omgeving van een herhalingsteken.

²³ Winfried Michel en Hermien Teske hebben zich in hun uitgave van *Der Fluyten Lust-hof* vaak door de bronnen laten misleiden als het om herhalingstekens gaat. Ook op deze plaats is dit het geval (ed. Michel & Teske, nr. 28). Zij splitsen de c" op in *prima* en *seconda volta*, en gaven ook het thema een slotnoot die een maat te kort duurt.



Mogelijk hebben Van Eyck en zijn helpende hand zich bij hun werkzaamheden alleen om de juiste voortgang bekommerd, om de overgang van de eerste naar de tweede sectie. We hebben reeds geconcludeerd dat het manuscript niet altijd herhalingstekens heeft bevat in dit soort situaties. Het herhalingsteken kan derhalve door de redacteur zijn toegevoegd, waarbij hij onvoldoende heeft gelet op het noodzakelijke verschil tussen *prima* en *seconda volta*.

Een boeiende kwestie, reeds aangesneden in hoofdstuk 6, is modo 3 van ‘Waeckt op Israël’ [NVE 80].²⁴ Worden de eerste twee herhaalde secties vergeleken met die van het thema en modo 2, dan blijken ze een maat langer te zijn. Hieruit kan de conclusie worden getrokken dat op deze plaatsen constructies van *prima* en *seconda volta* bedoeld zijn geweest, die worden versluierd doordat ze in de bron plompverloren naast elkaar staan en samen een reguliere afsluitingsformule vormen. (vb. 209) Na het aanbrengen van *prima* en *seconda volta* openbaart zich een goede grap, doordat de noten onder *prima volta* identiek zijn met de eerste maat van de herhaling. Zo ontstaat een doorgaande beweging met een droogkomische werking (zie ook vb. 135, p. 284). Het procédé doet zich ook voor in de tweede herhaalde sectie.

VOORBEELD 209 ‘Waeckt op Israël’, modo 3 [DFL-I (21649), fol. 91ab]

Modo 3.

fol. 91b

Toch is hier voorzichtigheid geboden. De afsluiting van de derde en tevens laatste sectie geeft eveneens de verlenging van één maat ten opzichte van het thema, zonder dat van *prima* en *seconda volta* sprake kan zijn.²⁵ Men zou kunnen aanvoeren dat dit

²⁴ 6.2.2.

²⁵ Hierbij zij opgemerkt dat in de bronnen halverwege modo 3 een maat ontbreekt: de maat die in de New Vellekoop Edition gereconstrueerd is als maat 31. Het ontbreken ervan is wellicht toe te schrijven aan onoplettendheid van de zetter. Waarschijnlijk is de ontbrekende maat vrijwel identiek geweest met de voorgaande, net als in de parallelle maten 6 en 7. Dit kan de omissie hebben veroorzaakt.



niet ongewoon is aangezien het de slotvariatie betreft, waarin Van Eyck het slot wel vaker verlengde. Opmerkelijk is echter dat de verlenging van de slotnoot zich ook al manifesteert in modo 2. In een voorlaatste variatie is dit wel ongewoon.²⁶ Dit kan erop wijzen dat Van Eyck de slotnoot van het *thema* een maat langer wilde laten zijn dan de hele noot die zijn helpende hand noteerde. Parallel hiermee kan dit ook hebben gegolden voor de afsluitende noot van de eerste en tweede sectie (temeer doordat de afsluitingen van de eerste en derde sectie een duidelijke analogie vertonen). Dit is typisch een melodie die oorspronkelijk een *alla breve*-maat heeft gekend. In die context zouden afsluitende breves niet misstaan.

8.1.9. De notenzetter

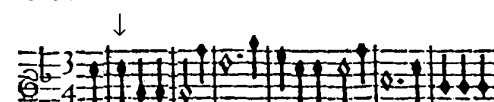
Ten slotte was Van Eyck ook afhankelijk van de nauwgezetheid en de expertise van de notenzetter(s) in de werkplaats van Paulus Matthijsz. De meest voorkomende fouten in *Der Fluyten Lust-hof* die voor rekening komen van de zetter, zijn noten die op de kop zijn geplaatst. In de zeventiende-eeuwse muziekdruk werd gebruik gemaakt van losse notentypen, stempeltjes met een noot en een stukje notenbalk eraan vast. Deze typen werden achter elkaar geplaatst. Niet alle verschillende toonhoogten kregen hun eigen type, de a' kon op de kop ook dienst doen voor c'', de g' voor d'', enzovoort. Zodoende konden eenvoudig vergissingen optreden. Doordat voor elke druk een nieuw zetsel moest worden vervaardigd, zijn dit soort vergissingen in alle bronnen aan te treffen en komt het dus ook geregeld voor dat de vroegste bron een juiste lezing geeft waar een volgende druk een fout bevat. 'Een Schots Lietjen' [NVE 60] kan als illustratie dienen.²⁷ (vb. 210)

VOORBEELD 210 'Een Schots Lietjen', begin

1644:



1649:



In *Euterpe* geeft maat 1 als eerste noot een a', die correct is (vergelijk m. 1 met m. 33, en ook met m. 5). In 1649 is de a' door omkering abusievelijk in een c'' veranderd. Deze bleef in de derde druk van omstreeks 1655 gehandhaafd. Uit dit laatste blijkt dat voor deze uitgave alleen de vorige druk als voorbeeld is gebruikt, en dat geen vergelijking meer is gemaakt met *Euterpe* om dit soort vergissingen op te sporen en te voorkomen.

'Psalm 150' [NVE 88] biedt enig inzicht in de werkwijze van een notenzetter. In modo 4 zijn twee maten op de verkeerde plaats terechtgekomen. (vb. 211) Kennelijk had de bewuste zetter de gewoonte eerst maten of combinaties hiervan als aparte cellen te zetten, om deze in een later stadium tot een volledig zetsel te groeperen. Behalve door een vergelijking met het thema kan de vergissing eenvoudig worden herkend doordat

²⁶ Zie 8.3.

²⁷ Zie ook de bespreking (7.2) van het 'Præludium' [NVE 89], waar het op de kop drukken van een noot een verkeerde reactie teweeg heeft gebracht, waardoor de bedoelingen van de componist steeds meer versluierd zijn geraakt.



de eerste en tweede frase van het thema identiek zijn en door Van Eyck volgens het schakelprocédé zijn gevarieerd, zodat de eerste frase van modo 4 al in modo 3 voorkomt als tweede frase, terwijl modo 5 begint met de tweede frase van modo 4.

VOORBEELD 211 'Psalm 150', modo 4, begin [DFL-I (²1649), fol. 99b]

Pſalm 150. gebrooken van J. J A C O B van E Y C K. 99

Modo 4.

Waarschijnlijk is 'Psalm 150' in 1649 gezet door een onervaren arbeidskracht die ook nog moest wennen aan het spiegelbeeld van het zetsel. Drie keer plaatste hij een mol achter – in spiegelbeeld: voor – een noot, overigens op de toonhoogte die bij de volgende noot past (modo 2, maat 27; modo 3, maat 27; modo 5, maat 26). Kruistekens werden correct geplaatst, op één na (modo 3, m. 35).

8.1.10. Correctoren (terugkoppeling)

De waslijst van versluisende factoren laat onverlet dat elke volgende druk nieuwe kansen heeft geboden. Tussentijdse terugkoppeling is de laatste communicatieve parameter. Hierna begon een gedeelte van het geschetste proces (zetten, drukken) opnieuw. Wie kon zorg dragen voor correcties? De eerste verantwoordelijke was vanzelfsprekend de componist zelf. Toen in 1649 de tweede druk van het eerste deel verscheen, vermeldde de titelpagina dat de muziek 'op nieuws overhoort, verbeterd en vermeerderd, door den Autheur' was. Met andere woorden: iemand heeft de muziek aan Van Eyck voorgespeeld, zodat hij haar kon 'overhoren'.

Van Eyck heeft ook de hulp ingeroepen van zijn verre neef Constantijn Huygens, aan wie hij vroeg de notentekst te corrigeren.²⁸ Of een druk bezet man als Huygens aan die oproep gehoor heeft kunnen geven, moet worden betwijfeld. Als derde partij kan Paulus Matthijsz worden genoemd, de uitgever, die zich als eindredacteur met de notentekst zal hebben bemoeid. In 1646 ontdekte hij drukfouten nog voordat de muziek verkocht werd, en vervaardigde hij correctievelletjes waarmee deze overplakt konden worden.²⁹

Toch valt op dat de hoeveelheid fouten in *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) beduidend geringer is dan in *Euterpe* (1644). Vermoedelijk heeft Van Eyck al spoedig na het verschijnen van *Euterpe* ontdekt dat er veel niet klopte,³⁰ en heeft hij tijdig maatregelen kunnen nemen met betrekking tot het tweede deel. Liet hij ter controle de muziek aan zich voorspelen uit het manuscript, voordat het naar Amsterdam werd

²⁸ 3.2.

²⁹ 8.1.5.

³⁰ Niet alleen de brief aan Huygens wijst hierop, ook de nieuwe versie van 'Psalm 118' [NVE 4] lijkt het te bevestigen. We hebben aanwijzingen gevonden dat de vernieuwde versie is ontstaan nog voordat de psalmvariaties uit *Der Fluyten Lust-hof II* aan Van Eycks brein zijn ontsproten. Zie 5.10.1.



gestuurd? Het ligt zo voor de hand, dat het slechts bevreemding wekt dat Van Eyck niet eerder van dit controlemiddel gebruik heeft gemaakt.

Der Fluyten Lust-hof I (²1649) vertoont allerlei verschillen ten aanzien van de werken die vijf jaar eerder in *Euterpe* waren verschenen. De ene keer betreft het correcties van fouten, de andere keer veranderingen die kunnen worden uitgelegd als het gevolg van nieuwe inzichten. Wat nog de meeste verbazing wekt, is het feit dat menige vergissing is blijven staan.

Een voorbeeld is ‘Een Schots Lietjen’ [NVE 60], dat bestaat uit een thema met geornamenteerde herhalingen. De overijverige redacteur vergiste zich en liet na de expositie van het ongefiguurde A-gedeelte een ‘modo 2’ beginnen, zich er klaarblijkelijk niet van bewust dat het thema nog niet was voltooid. Wat als A-A'-B-B' was bedoeld, kreeg zodoende de vorm A (modo 1) en A'-B-B' (modo 2). Dat deze vergissing bij de tweede druk van 1649 ongecorrigeerd is gebleven, wijst erop dat correcties hoofdzakelijk afhankelijk zijn geweest van Van Eycks oren. De vergissing bestaat slechts op papier, Van Eyck heeft de fout auditief niet kunnen waarnemen. Een kritische geest als Huygens zou de vergissing zonder twijfel hebben opgemerkt. Paulus Matthijsz is vermoedelijk degene geweest die de fout in 1644 heeft begaan. Van hem was dus weinig te verwachten.

Ook ontbrekende of foutief geplaatste herhalingstekens zullen aan Van Eycks oor zijn ontsnapt. Het is immers niet aannemelijk dat degene die hem de werken heeft voorgespeeld, de moeite en tijd heeft genomen alle herhalingen in de uitvoering op te nemen. Op deze manier valt te verklaren dat de ‘Tweede Courante Mars’ [NVE 57] in de tweede druk van 1649 weliswaar correcties bevat ten aanzien van de noten, maar nog altijd geen modo-aanduiding heeft en geen herhalingstekens in de variatie.

Niet altijd is even helder waar correcties of vermeende correcties vandaan zijn gekomen. Intrigerend zijn de gebeurtenissen rondom de herhalingstekens in ‘Comagain’ [NVE 33]. In John Dowlands oorspronkelijke air had de melodie de vorm ABB. Zowel in *Euterpe* als in *Der Fluyten Lust-hof I* is de vorm van het thema AABB. Maar hoe zeker is dat Van Eyck het zo bedoeld heeft? Als de herhaling van het B-gedeelte met een gewoon herhalingsteken was aangeduid, had dit automatisch ook een herhaling van het A-gedeelte betekend. De manier om een equivalent van het moderne herhalingsteken ||: weer te geven in de loop van een compositie, was het *signum congruentiae*.³¹ Met hulp hiervan werd het thema van ‘Schasamisie vous re veille’ [NVE 78] gedrukt, eveneens een melodie met het vormschema ABB.

In het thema van ‘Comagain’ is de afsluiting van het A-gedeelte met *prima* en *seconda volta* aangeduid, wat een herhaling van A impliceert. Dit kan echter ook een foutieve ingreep van de redacteur zijn geweest. Een dergelijke vergissing is ook gemaakt in ‘Een Frans Air’ [NVE 76], waar de variaties expliciet duidelijk maken dat de vorm ABB moet zijn. Desondanks kreeg het thema de vorm ||: A :: B ::|, met aan het eind van A een onderscheid tussen *prima* en *seconda volta*.

Vergelijken we de bronnen van ‘Comagain’, dan vallen bij de overgang van het A-naar het B-gedeelte enkele markante verschillen op tussen de lezingen in *Euterpe* en de *Lust-hof*. (vb. 212) In *Euterpe* toont het A-gedeelte van modo 2 opnieuw de constructie van *prima* en *seconda volta*. Ook aan het eind van deze eerste variatie (en van de volgende variaties) staat een herhalingsteken, hoewel Van Eyck het B-gedeelte heeft doorgecomponeerd. Hier zal de macht der gewoonte hebben gesproken.

³¹ Zie 3.5.



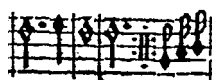
VOORBEELD 212 'Comagain', mm. 10-11

1644:

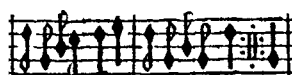
Thema



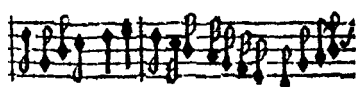
Modo 2



Modo 3



Modo 4

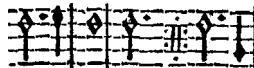


Modo 5 (m. 11)



1649:

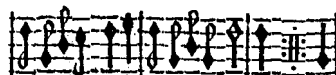
Thema



Modo 2



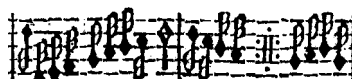
Modo 3



Modo 4



Modo 5 (m. 11)



Waarschijnlijk is de herhaling van het A-gedeelte *niet* Van Eycks bedoeling geweest. Een eerste aanwijzing hiervoor is de omstandigheid dat het B-gedeelte is doorgecomponeerd, wat tamelijk uitzonderlijk is in dit oeuvre. Dit doorcomponeren wijst van zichzelf op een 'scheve' vorm, waarin een van de twee secties van het thema wordt herhaald en de andere niet.³²

De gesignaleerde overlevering in *Euterpe* is een aanwijzing dat Van Eyck de herhaling van het A-gedeelte niet heeft gewild. Naarmate het lastiger wordt de herhaling te realiseren, raakt de bron verder van het idee verwijderd. Thema en modo 2: herhalingsteken met *prima* en *seconda volta*. Modo 3: slechts een herhalingsteken. Modo 4 en 5: geen herhalingsteken. Men zou kunnen zeggen dat de bron geleidelijk opdroogt. Dit maakt aannemelijk dat de herhalingstekens toevoegingen van de redacteur zijn geweest.³³

Niettemin heeft de herhaling van de A-sectie in de tweede druk uit 1649 volledig haar beslag gekregen, in alle variaties, met een onderscheid tussen *prima* en *seconda*

³² Voor een vergelijkbare oplossing koos Van Eyck in twee andere, zojuist genoemde variatiewerken waarvan het thema de vorm ABB heeft: 'Een Frans Air' [NVE 76] en 'Schasamisie vous re veille' [NVE 78]. In beide gevallen is het B-gedeelte volgens de schakelmethode behandeld, waarschijnlijk om een blijvende toevoer van vers materiaal te suggereren. Een uitzondering is 'Bien heurus' [NVE 74], waarvan het thema eveneens het vormschema ABB heeft. De variaties geven hier een congruente behandeling te zien, dus met behoud van herhalingen. Zie ook 4.5.4.4.

³³ Het is in dit verband interessant te wijzen op de tweestemmige 'Comagain' die gelijktijdig verscheen in *Der Goden Fluit-hemel* (zie 8.6.2). De bovenstem hiervan is Van Eycks modo 2. Paulus Matthijsz kan verantwoordelijk worden gehouden voor deze bewerking. Wat opvalt, is dat de herhaling van het A-gedeelte in het duet ontbreekt. Mogelijk werd het duet gemaakt nog voordat Matthijsz redactionele wijzigingen in het manuscript van *Euterpe* had aangebracht.



volta.³⁴ Heeft Van Eyck het bestaan van de herhaling al luisterend opgemerkt (door het naast elkaar staan van *prima* en *seconda volta* in het thema en modo 2?), zich hierbij neergelegd en Matthijsz opdracht gegeven de herhalingen ook in de volgende variaties correct door te voeren? Of heeft Van Eycks niets gemerkt en heeft Paulus Matthijsz eigenhandig besloten zijn aanvankelijk inconsistente redactionele ingrepen consistentie te verlenen? Persoonlijk vermoed ik het laatste. Maar een bewijs hiervoor ontbreekt.

‘Onan of Tanneken’ [NVE 18] roept vergelijkbare vragen op. In *Euterpe* zijn de variaties een maat langer dan het thema: wat in het thema maat 33 is, neemt in de variaties twee maten in beslag. (vb. 213) De consistentie in de variaties laat er weinig twijfel over bestaan hoe Van Eyck deze passage bedoeld heeft. Het thema geeft echter de gangbare versie weer, zoals die onder meer te vinden is in de instrumentale bundel *Apollo's soete lier* van Nicolas Vallet.³⁵

VOORBEELD 213 ‘Onan of Tanneken’, mm. 32-33 (34), volgens *Euterpe* (1644). De noten onder de gestippelde haken kwamen in 1649 te vervallen.

Thema



Modo 2



Modo 3



Modo 4



Eenvoudig te achterhalen is waar de oorsprong ligt van de versie die uit Van Eycks variaties spreekt. De laatste maten van de A- en B-sectie zijn identiek. Officieel stemmen tien maten overeen, maar Van Eyck heeft in het B-gedeelte nog een extra maat uit A overgenomen (maat 7). Op de bewuste plaats heeft hij klaarblijkelijk hetzelfde gespeeld als in de maten 7-8.

Mogelijk was het thema zo overbekend, dat Van Eycks assistent maar half luisterde en de melodie in de gebruikelijke gedaante noteerde. Minder waarschijnlijk is, dat Van Eyck zelf het thema gedictieerd heeft zoals het is weergegeven. De polyfoon georiënteerde schrijfwijze van modo 2 en 3 doet sterk vermoeden dat deze twee

³⁴ In het thema verschijnt de *seconda volta* abusievelijk twee keer, links én rechts van het herhalingsteken.

³⁵ Zie Van Baak Griffioen 1991: 234-235.



variaties oorspronkelijk voor carillon zijn gedacht.³⁶ Voor modo 4, vol toonladderwerk, geldt dit niet. Toch bevat deze laatste variatie de extra maat ook, wat een aanwijzing is dat Van Eyck zich van het bestaan ervan bewust was.

In de tweede druk van 1649 is een correctie aangebracht. Men zou verwachten dat aan het thema een extra maat was toegevoegd. De verandering bestaat echter hieruit, dat uit alle variaties een maat is verwijderd. (De geschrapte delen zijn in voorbeeld 213 aangegeven met gestippelde haken.)

Waar zou deze opmerkelijke verandering vandaan komen? Men kan zich nauwelijks voorstellen dat een buitenstaander heeft gemerkt dat het thema en de variaties niet met elkaar overeenstemmen. Beide versies klinken van zichzelf even natuurlijk. Uit niets in *Der Fluyten Lust-hof* blijkt dat er een redacteur is geweest die zich om zulke relatief futiele zaken heeft bekommerd. Er is een plausibeler verklaring. Toen de muziek uit *Euterpe* aan Van Eyck werd voorgespeeld, heeft hij waarschijnlijk gemerkt dat het thema anders was dan hij het zich voorstelde, waarna hij zich heeft laten overtuigen dat de gedrukte versie de juiste was en opdracht heeft gegeven de overtuigende noten uit de variaties te verwijderen. Overigens is de correctie in modo 4 niet handig uitgevoerd. Het was logischer geweest als de achtste noot g' (maat 34) was gesneuveld, in plaats van de g" (maat 33). Dit zou erop kunnen wijzen dat Van Eyck de opdracht heeft gegeven, maar dat zijn aanwijzing verkeerd is geïnterpreteerd.

Op bovengeschetste manieren zal Jacob van Eyck geregeld zijn verrast bij het terughoren van zijn gedrukte muziek.

8.2. Accidenties

In de weergave van accidenties zijn de bronnen niet altijd even betrouwbaar. Onvolledigheid vormt het grootste probleem. Dit kleeft echter niet specifiek aan Van Eycks oeuvre, het geldt voor de meeste gedrukte muziek uit die tijd. Robert Donington heeft in zijn *Performer's guide to Baroque music* 47 van de 300 bladzijden ingeruimd voor de problematiek van de accidenties.³⁷ Het kan illustratief worden genoemd voor de complexiteit van de materie.

De problematiek was in de zeventiende eeuw allerm minst nieuw. In de modale praktijk van de Renaissance werden musici vertrouwd geacht met *musica ficta*, de toepassing van chromatische tonen die buiten het traditionele hexachordensysteem vielen en daarom in de notatie niet van accidenties waren voorzien. Zoals de overgang van modaliteit naar tonaliteit een geleidelijk proces is geweest, zo is ook het hanteren van accidenties aan een ontwikkeling onderhevig geweest.

De muziek uit de eerste helft van de zeventiende eeuw kan in het licht hiervan worden beschouwd: componisten en uitvoerenden hadden ten aanzien van accidenties een gedeelde verantwoordelijkheid. Een opmerking van Thomas Morley, geplaatst in zijn *Plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597), spreekt wat dit betreft boekdelen: 'Because I thought it better flat than sharpe, I have set it flat. But if anie man like the other way better, let him use his discretion.'³⁸ Michael Praetorius (1619) deed in een lang en warm pleidooi aan componisten de oproep toonhoogten exact weer te geven, onder meer om minder geoefende stadsmusici ten dienste te zijn. Hij vatte zijn woorden samen met: 'Darumb denn die beste *Caution* wehre, wenn es die

³⁶ Zie 5.15.

³⁷ Donington 1973: 113-159.

³⁸ Morley 1597: 88.



Componisten an allen örten; Da es von nöthen ist, klärlich darbey geschrieben, so hette man keines nachsinnens oder zweiffels von nöthen.³⁹

Een aantal sprekende voorbeelden uit *Der Fluyten Lust-hof* zal inzicht in de materie verschaffen en in de dilemma's die een onvolledig dan wel inconsequent gebruik van accidenties met zich meebrengt. Eerst is het noodzakelijk de destijds gangbare notatiepraktijk te leren kennen.

Volgens de moderne gewoonte blijft een accidentie gedurende het resterende deel van de maat geldig, tenzij het teken tussentijds door een andere accidentie wordt herroepen. Dit systeem raakte echter pas aan het einde van de zeventiende eeuw in gebruik. In het begin van de eeuw was het denken in maten en het plaatsen van maatstrepen minder vanzelfsprekend. De geldigheid van het tijdelijke voorteken strekte zich slechts uit tot de noot die erop volgde, eventueel nog tot een onmiddellijke herhaling hiervan, maar verder niet. Het herstellingsteken was in Van Eycks tijd wel bekend (het wordt genoemd door Praetorius), maar in *Der Fluyten Lust-hof* zijn herstellingen, bedoeld om een molteken aan de sleutel tijdelijk ongedaan te maken, nog met een kruis aangeduid, wat de meest gangbare gewoonte was.

De praktijk kan overzichtelijk worden gedemonstreerd aan de hand van de slotmaten van het thema uit de tweede reeks variaties op 'Amarilli mia bella' [NVE 68] (vb. 214):

VOORBEELD 214 'Amarilli mia bella', tweede reeks, afsluiting van het thema [DFL-I (²1649), fol. 75a]



1. De f' wordt verhoogd door een kruis, en het teken geldt tevens voor de achtste noot die er onmiddellijk op volgt.
2. Om een verhoging van de kwartnoot f' aan te geven, was opnieuw een kruisteken gewenst. De noot wordt immers van de achtste noten fis' gescheiden door een halve noot g'. Ook in de moderne praktijk is hier overigens een kruisteken nodig, aangezien formeel een nieuwe maat begint, waardoor eerdere accidenties hun geldigheid verliezen. (In de originele bron ontbreken in het fragment van voorbeeld 214 drie maatstrepen.)
3. De mol die aan de sleutel staat, moet worden herroepen: hier is geen bes' bedoeld maar een b'. Deze verhoging/herstelling is met een kruisteken weergegeven. In de moderne praktijk wordt hiervoor een herstellingsteken gebruikt.
4. De achtste noten c" worden verhoogd met behulp van één kruisteken (zie 1).

In zekere zin kunnen de geciteerde woorden van Morley als een geruststelling worden opgevat. Hij spreekt musici aan op hun eigen beoordelingsvermogen, en geeft hun daarmee een eigen verantwoordelijkheid. Toch moet de hedendaagse interpreet zich wel realiseren dat de tussenliggende eeuwen een vertroebelende factor kunnen vormen. Anders dan de oren van tijdgenoten zijn de onze mede geconditioneerd door wat de muziekgeschiedenis in de tussentijd heeft voortgebracht, van Bach tot The Beatles. De muziek in Jacob van Eycks tijd werd nog sterk door de modaliteit gekleurd. Veel van de melodieën waarop Van Eyck varieerde, waren ook toen al oud.

³⁹ Praetorius 1619: III, 31.



De kans bestaat dat de hedendaagse uitvoerende die vertrouwt op de eigen intuïtie keuzes maakt waartegen zeventiende-eeuwse musici bedenkingen zouden hebben gehad.

De relatie met de modi komt vanzelfsprekend tot uitdrukking in de variaties op de oude Geneefse psalmen. We hebben gezien hoe in 'Psalm 15' [NVE 126] de eerste variatie zonder mol aan de sleutel is genoteerd en de tweede variatie met.⁴⁰ De melodie heeft de zevende modus met de C als finalis. Het thema ontbreekt in de bron. Mocht het desondanks door Van Eyck gedictieerd zijn geweest, dan is dit vermoedelijk gebeurd zonder mol aan de sleutel. Geen haan zou ernaar hebben gekraaid, doordat de zevende toon in de gehele melodie niet voorkomt. In de eerste variatie treedt echter vaker een bes op dan een b. Dit zal Van Eyck of zijn helpende hand ertoe hebben gebracht de slotvariatie een mol aan de sleutel te geven.

Ambigüiteit in het gebruik van accidenties heeft meestal betrekking op het wel of niet toepassen van leidtonen. In het hedendaagse protestantse psalmgezing zijn leidtonen nog altijd een bron van verwarring en vaak ook van muzikale strijd lust. Wil de ene helft van de gemeente een g, dan gelooft de andere helft uitgerekend meer in een gis. In Van Eycks tijd luidde de praktijk waarschijnlijk niet anders, te meer doordat het orgel in de meeste kerken niet begeleidde en derhalve ook niet voor sturing kon zorgen. Sommige leidtonen zullen algemeen geaccepteerd zijn geweest, andere minder.

Het is in dit verband interessant de vier variatiereeksen te bekijken die Van Eyck heeft gecomponeerd op psalmmelodieën die in de vijfde modus staan, met finalis F en een mol aan de sleutel. Het betreft de psalmnummers 1, 68, 133 en 150.

Bij het breken van de tweede frase van 'Psalm 68' [NVE 19] past Van Eyck in beide variaties een leidtoon b' toe (m. 9) die er in het thema niet staat. In de psalmboeken eindigt deze frase met de tonen f'a'bes'c", net als de eerste frase. Pas de tweede keer wijkt Van Eyck dus af van de officiële lezing. (vb. 215) De leidtoon is daarmee een element van variatie geworden, een tonale bevestiging van wat eerder nog modaal gekleurd was. Overigens deed Johann Sebastian Bach een eeuw later exact hetzelfde toen hij deze melodie gebruikte in de *Matthäus-Passion* (BWV 244), in de koraalfantasie 'O Mensch, bewein dein Sünde groß' waarmee het eerste deel van de passiemuziek besluit.⁴¹

VOORBEELD 215 'Psalm 68'

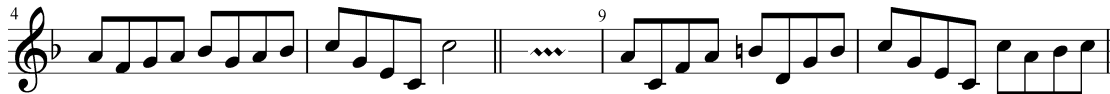
Thema



Modo 2



Modo 3



⁴⁰ 5.8.2.

⁴¹ Vgl. m. 19 & m. 26, en m. 37 & m. 42 (soprano).



Vanwege de consistentie in de variaties ligt het voor de hand dat de leidtoon ook in het thema moet worden gespeeld. Men zou het ontbreken van de verhoging/herstelling in het thema een nalatigheid kunnen noemen, maar: het is wél volgens het officiële psalmboekje. Mogelijk heeft Van Eyck het noteren van deze alom bekende melodie volledig aan zijn helpende hand overgelaten en verzuimd deze kanttekening te plaatsen. Ook in de tweede frase van ‘Psalm 1’ [NVE 91] bevatten de variaties een leidtoon b' waar deze in de officiële psalmmelodie niet voorkomt.⁴² Hier ontbreekt het kruisteken (herstelling) eveneens in het thema.

In ‘Psalm 133’ [NVE 109] en ‘Psalm 150’ [NVE 88] staan de leidtonen b' die Van Eyck in de variaties toepast ook in het thema. Hieruit zou men kunnen concluderen dat ze algemeen gangbaar waren. De leidtoon in de voorlaatste frase van psalm 133 (de enige leidtoon in deze melodie) ligt inderdaad zeer voor de hand, net als die in de vierde frase van psalm 150. Beide keren betreft het de toonvolgorde c''b'c''. In de zesde en (identieke) zevende frase van psalm 150 daarentegen is het gebruik minder vanzelfsprekend. Nicolas Vallet koos hier in zijn luitzetting voor dezelfde oplossing als Van Eyck deed in de identieke frasen van psalm 68: de eerste keer geen leidtoon, de tweede keer wel.⁴³ Dat het thema de leidtonen bevat, kan natuurlijk ook betekenen dat Van Eyck van ‘Psalm 150’ de melodie heeft gedicteerd. Anders dan men wellicht zou verwachten, behoorde deze lofpsalm niet tot de favorieten van die tijd.⁴⁴

De kwestie van de leidtonen beperkt zich uiteraard niet tot de psalmvariaties. De meest voorkomende toonsoort in *Der Fluyten Lust-hof* is d mineur. Deze toonsoort biedt verschillende opties ten aanzien van de tonen b/bes en c/cis. De grondtoon d kan in een stijgende lijn zowel via b-c als via b-cis als via bes-c worden bereikt (en in omgekeerde volgorde weer worden verlaten). Zoals Robert Donington opmerkt: ‘Baroque melody in the minor tends to go up with sharps and down with flats.’⁴⁵

De meerslachtigheid ligt al besloten in de verschillende manieren waarop de toonsoort kan worden genoteerd. Tegenwoordig is het de gewoonte d mineur, als de paralleltoonsoort van F majeur, één mol aan de sleutel te geven. In de zeventiende eeuw was het gebruikelijker mineurtoonsoorten op de ‘Dorische’ manier te noteren, met één voorteken ‘te weinig’ aan de sleutel, wat neerkomt op het ontbreken van een voorteken aan de sleutel in het geval van d mineur.

In *Der Fluyten Lust-hof* komen beide manieren voor, soms zelfs in relatie tot één melodie.⁴⁶ In de variatiereksen op ‘Doen Daphne’ ontbreekt telkens het molteken aan de sleutel. Maar twee variaties die in 1649 als modo 2 en 3 deel gingen uitmaken van de eerste reeks [NVE 3], vormden in 1644 nog een aparte compositie, toen genoteerd met een mol aan de sleutel.⁴⁷

Accidenties zijn – de term zegt het al – tijdelijke veranderingen. Dit bemoeilijkt in veel gevallen het beantwoorden van de vraag in hoeverre ze juist en volledig zijn genoteerd. Betrouwbaar vergelijkingsmateriaal dient zich lang niet altijd aan. Het oeuvre van Jacob van Eyck biedt gunstige uitzonderingen. Allereerst komt dit door de aard van het repertoire. De reeksmatige melodische variatiekunst is gebaseerd op (veranderde) herhaling. Variaties kunnen onderling worden vergeleken op de

⁴² Zie ook Wind 1990: 28.

⁴³ Zie Wind 1990: 29.

⁴⁴ Van Baak Griffioen 1991: 276.

⁴⁵ Donington 1973: 138.

⁴⁶ De toonsoort g mineur is in *Der Fluyten Lust-hof* telkens met één mol aan de sleutel weergegeven.

⁴⁷ Zie ook 8.4.1.



aanwezigheid van accidenties. Een ander voordeel is nog specifiek aan *Der Fluyten Lust-hof* gerelateerd. Van Eyck heeft aan sommige melodieën verscheidene variatiereksen gewijd, een enkele keer zijn werken zelfs geheel of vrijwel identiek. De mogelijkheden tot vergelijking liggen dan voor het oprapen.

Langs deze weg zullen we proberen na te gaan hoe consequent Jacob van Eyck is geweest, en – in samenhang hiermee – hoe betrouwbaar de bronnen zijn inzake tijdelijke voortekens. De maximale hoeveelheid vergelijkingsmateriaal ligt besloten in de variaties op 'Doen Daphne', een Engelse melodie in d mineur die Van Eyck heeft geïnspireerd tot drie of vier variatiewerken [NVE 3, 35, 61].⁴⁸ Dit aantal is ongeëvenaard in de *Lust-hof*. De aandacht zal zich specifiek richten op de mogelijkheid van b' of bes' in de maten 4 en 24. Deze maten zijn feitelijk elkaars parallel, doordat de eerste en derde sectie vrijwel identiek eindigen, kleine afwijkingen daargelaten. (vb. 216) De tertssprong a'-c'' (mm. 4-5; X) is de tweede keer (mm. 24-25; Y) opgevuld met een b'. In zijn variaties heeft Van Eyck dit tertsinterval op de bewuste plaatsen *altijd* opgevuld.

VOORBEELD 216 'Doen Daphne', thema

Voorbeeld 217 toont alle desbetreffende themaversies en brekingen. Waar variaties zijn doorgecomponeerd, moet uiteraard een onderscheid worden gemaakt tussen de eerste (x1/y1) en tweede verschijning (x2/y2). De twee variaties die in 1644 een mol aan de sleutel kregen maar in 1649 geen, zijn voor de volledigheid dubbel weergegeven, om redenen die spoedig duidelijk zullen worden. Zo komt het aantal brekingen op 31 (inclusief Y in het thema, als variatie van X). Zowel b' als bes' duikt op. Maar is hierin een systematiek te ontdekken? We zullen de composities van geval tot geval bestuderen.

In *Euterpe* (1644) volgt op modo 1 van de eerste reeks slechts een modo 2. Het is de doorgecomponeerde variatie die in 1649 modo 4 zou worden [NVE 3]. Thema noch variatie bezit een mol bij de sleutel. In de variatie is het interval a'-c'' vier keer opgevuld met een b', net als in maat 24 van het thema (Y). Dit variatiewerk laat aan duidelijkheid niets te wensen over.

De variaties die in 1649 als de modo's 2 en 3 van de eerste reeks verschenen, vormden in 1644 een afzonderlijke tweede reeks, toen nog met een mol aan de sleutel. De toon tussen a' en c'' is in de bewuste maten telkens zonder accidentie weergegeven, en moet derhalve als een bes' worden gelezen.⁴⁹

⁴⁸ Ten aanzien van het aantal, zie 8.4.1.

⁴⁹ Niet uit te sluiten is dat in maat 4 van de eerste variatie een b' bedoeld is. Voor de c'' van maat 5 staat in *Euterpe* abusievelijk een kruisteken, dat mogelijk voor de eraan voorafgaande noot bestemd was. Het kwam wel vaker voor dat accidenties een noot te laat verschenen.



VOORBEELD 217 'Doen Daphne': de brekingen van de maten 4 (X) en 24 (Y)

Eerste 'Daphne'

Modo 1 X

Modo 2 (1644)* X

Modo 2 (1649)* X

Modo 3 (1644)* X

Modo 3 (1649)* X

Modo 4 X1 X2

Tweede 'Daphne'

X



VOORBEELD 217 (vervolg)

Derde 'Daphne'

The musical score consists of five staves, each representing a different mode of the piece 'Derde Daphne'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The modes are labeled as follows:

- Modo 1:** Starts with a piano (p) dynamic. Fingerings X1 and X2 are indicated. The melody features a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Modo 2:** Fingerings X1 and X2 are indicated. The melody features a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Modo 3:** Fingerings X1 and X2 are indicated. The melody features a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Modo 4:** Starts with a forte (f) dynamic. Fingerings X and Y are indicated. The melody features a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.
- Modo 5:** Starts with a forte (f) dynamic. Fingerings X and Y are indicated. The melody features a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.



Voor de druk van 1649 werden deze twee variaties omgeschreven naar een versie zonder mol aan de sleutel. De reden van deze operatie moge duidelijk zijn: vanwege de samenvoeging met het andere variatiewerk was standaardisatie gewenst. Nu is het opmerkelijk dat het transcriberen niet correct is uitgevoerd ten aanzien van de twee plaatsen die onze bijzondere aandacht hebben. De bewuste maten zijn voor het oog ongewijzigd gebleven. Met andere woorden: wat in 1644 op basis van de voortekening aan de sleutel nog als een bes' moest worden gelezen, veranderde in 1649 stilzwijgend in een b'. Het om-schrijven is ook op andere plaatsen onvolledig uitgevoerd.

De vraag is welk belang aan deze verschillen tussen de versies van 1644 en 1649 moet worden gehecht. Later in dit hoofdstuk zal nog blijken dat Paulus Matthijsz waarschijnlijk degene is geweest die tot de samenvoeging heeft besloten, en derhalve ook degene zal zijn geweest die de aanpassing voor zijn rekening heeft genomen.⁵⁰ Is hier sprake geweest van slordigheid of van een persoonlijke interpretatie? Vermoedelijk het laatste. Het valt namelijk op dat het accidentele molteken keurig is aangebracht op plaatsen waar dit muzikaal gezien strikt noodzakelijk is.⁵¹ Waar de accidenties niet zijn toegevoegd, kan de muziek het ook goed zonder stellen.

Later in dit hoofdstuk zal nog worden betoogd dat de samenvoeging van de twee variatiewerken, inclusief de hiervoor benodigde standaardisatie, vrijwel zeker een ongeautoriseerde daad is geweest.⁵² Het is een extra reden om de afwijkende accidenties uit de versie van 1649 als een persoonlijke interpretatie te beschouwen en de versie van 1644 te interpreteren als de bron die Van Eycks bedoelingen het meest benadert.

De tweede 'Daphne' [NVE 35] bestaat uit één congruente variatie. Er bevindt zich geen molteken aan de sleutel. Zowel maat 4 als maat 24 geeft een b'. Hier is alles duidelijk.

Verwarrend, maar daardoor ook verhelderend, is de derde 'Daphne' [NVE 61], die als een geschakelde reeks begint (modo 1-3). De twee congruente modo's 4 en 5 zijn in 1649 toegevoegd.⁵³ Opnieuw staat bij de sleutel geen voorteken. Modo 1 geeft het thema (licht aangekleed) met geornamenteerde reprises. In de eerste verschijningen (X1/Y1) staat een b', in de geornamenteerde reprises (X2/Y2) daarentegen duikt beide keren een bes' op. Het vervolg bezit weinig structuur. In de behandeling van Y blijft het variatiewerk bij een bes'. Ten aanzien van X gaat het echter terug van bes' naar b' (modo 2), die blijft totdat in modo 5 weer naar bes' wordt overgeschakeld.

Waar een molteken staat als accidentie, kan er weinig twijfel over bestaan dat Van Eyck dit zo bedoeld heeft. Het teken zal immers gedictieerd zijn. Dit maakt tevens aannemelijk dat Van Eyck een bes' wilde horen in het variatiewerk dat in *Euterpe* een mol bij de sleutel te zien gaf.

Vatten we de brekingen van voorbeeld 217 in getallen, dan moet bij het berekenen van de percentages b' en bes" worden beseft dat er een vertekening kan plaatsvinden door toedoen van de schakeling in de derde 'Daphne'. De eerste verschijning van een

⁵⁰ 8.4.1.

⁵¹ Er is slechts één uitzondering: modo 2, maat 25, derde noot. Het molteken staat als accidentie op de volgende plaatsen: modo 2, m. 5 (n. 3), m. 17 (n. 3), m. 29 (n. 3), m. 33 (n. 3); modo 3, m. 9 (n. 3), m. 17 (n. 8; deze stond er in 1644 ook, toen ten overvloede), m. 18 (n. 2), m. 21 (n. 4; deze stond er in 1644 ook, toen ten overvloede).

⁵² 8.4.1.

⁵³ Zie 8.4.1.



sectie is bij schakeling immers identiek met de tweede verschijning in de voorafgaande variatie. Deze verdubbelingen kunnen gebaseerd zijn op overschrijfwerk.⁵⁴ Omwille van de statistiek is het daarom zuiverder ze niet mee te tellen.⁵⁵ Wat de twee variaties betreft die in *Euterpe* een molteken aan de sleutel hadden, houden we het op vier keer een bes' en negeren we de versie van 1649. Zo komt de totale score uit op twaalf keer b' en elf keer bes'.

Voor Van Eyck is de bes' een realiteit geweest, als accidentie genoteerd immers. Dat in twaalf of meer gevallen een accidentie vergeten zou zijn, lijkt niet erg waarschijnlijk. Al met al valt moeilijk aan de indruk te ontkomen dat Van Eyck het de ene keer zus deed, de andere keer zo. Mogelijk was hij zich hiervan bewust, maar misschien ook niet. Hoe het ook zij, de toepassing van accidenties kan hier wel als een element van variatie worden opgevat. Het is in dit verband zinvol de eerste twee frasen van psalm 68 nog eens in de herinnering te roepen. Officieel zijn ze identiek, maar de eerste keer heeft Van Eyck geen leidtoon toegepast en de tweede keer wel.

Hoe groot de willekeur ten aanzien van 'Doen Daphne' op het eerste gezicht ook lijkt, helemaal zonder structuur is de situatie niet. Als we de eerste 'Daphne' [NVE 3] uit 1649 ontrafelen in de twee composities die zij oorspronkelijk geweest zijn, dan is de uitkomst voor het eerste werk een b' en voor het tweede een bes'. De tweede 'Daphne' [NVE 35] houdt het bij een b'. Slechts in de derde 'Daphne' [NVE 61] ontbreekt het aan eenduidigheid. Hier lijkt sprake van volstrekte willekeur, een willekeur die echter eenvoudig te accepteren is doordat uit de eerdere reeksen het beeld is gegroeid dat Van Eyck voor beide mogelijkheden heeft opengestaan. Als beiaardier kan hij door de omstandigheden gedwongen zijn geweest het telkens anders te doen. De klokkenspellen van die tijd waren zelden chromatisch en verschilden vaak waar het ging om de aanwezigheid van 'halve tonen'. Wat op het ene instrument wel gerealiseerd kon worden, lukte op het andere niet. Het al dan niet toepassen van 'halve tonen' is in Van Eycks musiceerpraktijk mogelijk van ondergeschikt belang geweest, en niet iets waar hij zich druk om heeft gemaakt.

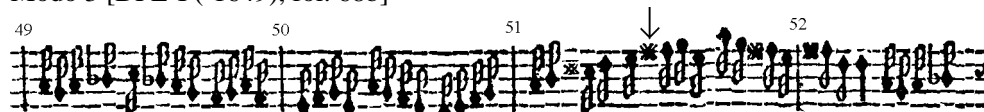
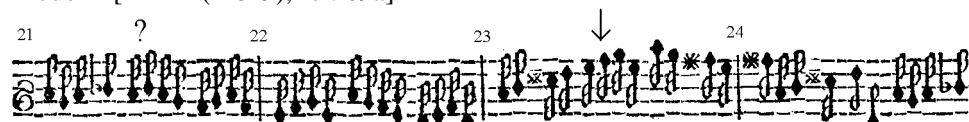
Zolang het klinkend resultaat niet vreemd is voor het oor, verdient het derhalve aanbeveling discrepanties te laten voortbestaan, zelfs als passages voor het overige identiek lijken. Wat dit laatste betreft, bieden ook de modo's 3 en 4 van de derde 'Daphne' [NVE 61] interessante stof tot vergelijking. Het meeste materiaal van de in 1649 toegevoegde modo 4 wordt reeds in de schakelvariatie modo 3 aangetroffen. De maten 45-51 van modo 3 keren in de volgende variatie bijvoorbeeld vrijwel ongewijzigd terug als de maten 17-23. Maar waar in modo 3 de zesde noot van maat 51 een fis" is, heeft de parallelle noot in maat 23 van modo 4 geen accidentie gekregen. (vb. 218) Aangezien ook de f" hier volstrekt natuurlijk klinkt, kan dit onveranderd blijven, zoals de laatste noot van de maat ervoor in het eerste geval een g' is en in het tweede geval een d'.

⁵⁴ Hoewel is aangetoond dat Van Eyck zulke herhalingen in tenminste enkele gevallen opnieuw dicteerde, getuige kleine afwijkingen. Zie 6.1.

⁵⁵ Wat vervalt, zijn x1 en y1 van zowel modo 2 als modo 3.



VOORBEELD 218 Derde 'Daphne'

Modo 3 [DFL-I (²1649), fol. 68b]Modo 4 [DFL-I (²1649), fol. 69a]

Verschillen manifesteren zich ook tussen maat 49 van modo 3 en de parallelle maat 21 van modo 4. De vijfde noot van maat 21, een a', is vermoedelijk op de kop gezet en zal als c'' bedoeld zijn geweest, zoals in maat 49 van modo 3 (en analoog aan de volgende maat). Waar modo 3 in maat 49 twee keer een molteken heeft waarmee de b' een bes' wordt, ontbreekt het tweede molteken in modo 4. Had het *eerste* molteken ontbroken, dan was er melodisch weinig aan de hand geweest (mits de a' in een c'' wordt veranderd). Een b' in de dalende lijn klinkt daarentegen wel merkwaardig in deze omgeving. Dit pleit ervoor het ontbreken van een molteken als een omissie te beschouwen.

Zoals gezegd: in de stijgende lijn een b' en in de dalende een bes' was wel een natuurlijke gang van zaken geweest. Dit laat de eerste 'Lavignone' [NVE 9] zien, in een soortgelijke context. Ook dit is een werk in d mineur, maar hier staat een mol bij de sleutel. In de identieke maten 22 en 23 van modo 3 is de bes' de eerste keer verhoogd naar b'. Voor de eerste noot na de c'' staat geen accidentie, wat in de notatiepraktijk van die tijd betekent dat hier de oorspronkelijke voortekening moet worden gevolgd die aan de sleutel staat. In de dalende lijn moet derhalve een bes' worden gespeeld.

De 'Tweede Lavignone' [NVE 58] is een geschakelde versie van de eerste, maar wijkt op enkele punten af, onder meer ten aanzien van de bewuste twee maten.⁵⁶ De parallelle secties zijn weergegeven in voorbeeld 219. In deze tweede reeks is de toonopeenvolging b''bes' anders weergegeven, namelijk als bes''c''bes'. Het klinkt allerminst vreemd. Ook in de eerste maat van het fragment doen zich verschillen voor: waar de tweede reeks twee keer de toon b' bevat, ontbreken de hiervoor verantwoordelijke accidenties in de eerste reeks volledig.

⁵⁶ De maten 22-23 van modo 3 uit de reeks vinden in de tweede reeks hun parallel in de maten 58-59 van modo 2 en de maten 40-41 van modo 3.



VOORBEELD 219 'Lavignone' / 'Tweede Lavignone'

Eerste 'Lavignone', modo 3 [DFL-I (²1649), fol. 14b]'Tweede Lavignone', modo 3 [DFL-I (²1649), fol. 62a]

In cadensformules van muziek uit de zeventiende eeuw wordt in het geval van mineurtoonsoorten de verhoging van de zevende toon veelal zo lang mogelijk uitgesteld. Vanuit clichématige harmonische formules is dit wel verklaarbaar. De zevende toon kan binnen de harmonische constellatie in eerste instantie aanzet zijn van een dalende reeks die een verhoging in de weg staat:

VOORBEELD 220



In Van Eycks oeuvre is het verschijnsel van de laat intredende verhoging onder meer te bespeuren in de slotcadensen van de variaties op 'Malle Symen'. Er zijn twee reeksen [NVE 5, 113]. De cadensen zijn weergegeven in voorbeeld 221, met de oorspronkelijke accidenties, dus volgens de oude notatiegewoonte. In de voorlaatste maat zien we telkens eerst een c" verschijnen, pas in tweede instantie een cis". Modo 2 van de eerste reeks is hierop de enige uitzondering, terwijl deze maat voor het overige identiek is met de voorlaatste maat van modo 2 uit de tweede reeks. Dit laat opnieuw zien dat standaardisatie niet de praktijk behoefde te zijn.⁵⁷

⁵⁷ Accidenties konden ook een terugwerkende kracht hebben, zoals Donington laat zien. Hij spreekt in dit verband van 'retrospective accidentals'. Donington 1973: 125-132. Retrospectieve accidenties doen zich met name voor waar de bewuste tonen elkaar onmiddellijk opvolgen of dicht bij elkaar staan. In 'Malle Symen' is de situatie niet dusdanig dat een retrospectieve betekenis van de kruistekens mag worden verondersteld.



VOORBEELD 221 'Malle Symen' (met de originele accidenties)

Eerste reeks [NVE 5]

Tweede reeks [NVE 113]

The image displays a musical score for 'Malle Symen' in three modes: Thema, Modo 2, and Modo 3. Each mode is presented for two different series: 'Eerste reeks [NVE 5]' and 'Tweede reeks [NVE 113]'. The notation is in treble clef and includes various accidentals (sharps and naturals) and rhythmic values. The first mode (Thema) is a simple melody. The second mode (Modo 2) features a more complex, rhythmic pattern. The third mode (Modo 3) is highly rhythmic and complex, with many sixteenth notes and accidentals.

Het is ook interessant de slotmaten van deze variaties met elkaar te vergelijken. Modo 2 is de enige variatie waarin Van Eyck zich van een Picardische tert bedient die de variatie een majeurslot geeft. (Wellicht is dit de reden geweest dat hij vanaf het begin van maat 19 al voor de cis" heeft geopteerd.) Incidentele 'picardiëring' doet zich vaker voor in zijn werk. Ook hierin ligt een aanwijzing besloten dat een afwisselend gebruik van accidenties als een element van variatie heeft gegolden.⁵⁸

De toonsoort kan mede bepalend zijn geweest voor de mate waarin accidenties werden gebruikt. Deze suggestie wordt aangereikt bij een vergelijking van 'Laura' [NVE 127] en 'Ballette Gravesand' [NVE 27]. Het zijn vrijwel dezelfde composities, alleen staat 'Laura' in g mineur en 'Ballette Gravesand' – overwegend een kwint hoger genoteerd, een enkele keer een kwart lager – in d mineur. 'Laura' heeft één mol aan de sleutel, 'Ballette Gravesand' geen. In 'Ballette Gravesand' komt enkele keren een bes' voor, in maat 24 van modo 2 bijvoorbeeld (door schakeling identiek met maat 22 van modo 3). In 'Laura' zou dit een es" moeten opleveren, die er echter niet staat. (vb. 222) Zo ongewoon was een es" overigens niet, zoals de voorlaatste maat van 'Laura' (modo 3) laat zien. Beide maten stemmen overeen in hun laatste noot: waar 'Ballette Gravesand' de toon b" heeft die naar de c" leidt van de volgende maat, geeft 'Laura' een e" die naar f" voert.

In maat 7 van modo 3 geeft 'Laura' als tweede noot de toon cis", wat in 'Ballette Gravesand' een gis" zou zijn. In de bewuste maat (modo 3, maat 15) staat echter een g". (vb. 222)

Tot nu toe zijn hoofdzakelijk werken in mineurtoonsoorten de revue gepasseerd. Enkele eigenaardigheden doen zich voor in de schaarse werken die G majeur als toonsoort hebben. Het was in die tijd al wel gebruikelijk kruisen als voorteken bij de sleutel te zetten, zoals verschillende werken uit *Der Goden Fluit-hemel* laten zien.⁵⁹ Aan Van Eycks *Lust-hof* ging de praktijk aanvankelijk voorbij. Dit moet in verband

⁵⁸ Hierbij kan ook worden gerefereerd aan de echomotieven in Van Eycks 'Fantasia & Echo' [NVE 16], waar motieven allerlei transformaties ondergaan. In drieklankfiguren speelt ook de verandering van kleine naar grote tertsen een rol. Zie 7.3.

⁵⁹ 'Vierde Brande' en 'Vijfde Brande' (fol. 21a); 'Brandle', '2. Gay', 'Montirande' en 'Gavotte' (fol. 22ab). De eerste Italiaanse uitgaven waarin werken voorkomen die volgens dit principe zijn gedrukt, dateren van omstreeks 1620.



VOORBEELD 222

‘Ballette Gravesand’ ‘Laura’

Modo 2 / 3
24/ 22

Modo 2
14

Modo 3
15

Modo 3
7

worden gebracht met de wijze waarop de blinde componist zijn werken heeft gedictieerd en waarop ze in manuscript zijn genoteerd.

In *Der Fluyten Lust-hof* komt de toonsoort G majeur zeven keer voor.⁶⁰ Toen de tweede ‘Lanterlu’ [NVE 125] in 1646 voor het eerst in druk verscheen, stond er geen kruis aan de sleutel. Wel was bij de compositie de volgende tekst gedrukt: ‘Overal in Lanterlu onder en boven in F moet een halve toon gespeeld worden.’ Toen het werk in 1654 werd herdrukt, maakte deze kanttekening plaats voor een kruis aan de sleutel.

De eerste ‘Lanterlu’ [NVE 30] verscheen voor het eerst in 1644, op de folio’s 34ab van *Euterpe*. Waarschijnlijk heeft het werk pas in het laatste stadium van het notenzetten zijn plaats gekregen en is het zonder tussenkomst van een redacteur gedrukt.⁶¹ Aanwijzingen hiervoor zijn (1) het feit dat de compositie niet wordt genoemd in de inhoudsopgave en (2) het ontbreken van een aparte aanduiding van modo 2. Het werk is gedrukt als één doorlopende compositie.⁶²

In deze eerste ‘Lanterlu’ ontbreekt zowel een instructie als een kruis aan de sleutel. De kruistekens zijn als accidenties weergegeven, maar lang niet overal waar dit vereist is. (Misschien had Van Eyck dit al ontdekt toen de voorbereidingen voor *Der Fluyten Lust-hof II* in volle gang waren, en liet hij daarom bij de tweede reeks de instructieve toelichting drukken.) In modo 1 ontbreekt het kruisteken twee keer, in modo 2 zelfs dertien keer.⁶³ Over een enkele omissie kan worden gediscussieerd, maar de meeste zijn onomstotelijk als foutief te beoordelen.⁶⁴ In de tweede druk van 1649 zijn nauwelijks pogingen ondernomen de tekortkomingen te verbeteren, slechts in maat 9 is een kruis toegevoegd. (vb. 223) Aangezien hier sprake is van het tweede lid van een ‘omgekeerd’ echopaar (laag-hoog), ligt het voor de hand dat ook in de eraan voorafgaande maat een kruisteken behoort te staan.

⁶⁰ ‘Courant, of Ach treurt myn bedroefde’ [NVE 12], ‘I’ Amie Cillæ’ [NVE 20], de twee reeksen op ‘Lanterlu’ [NVE 30, 125], ‘Meysje wilje by’ [NVE 45], ‘Boffons’ [NVE 108], ‘Orange’ [NVE 139].

⁶¹ Zoals de ‘Tweede Courante Mars’ en ‘Janneman en Alemoer’, en de anonieme ‘Stemme Nova’ uit *Der Goden Fluit-hemel*. Zie 8.1.5 en 10.6.

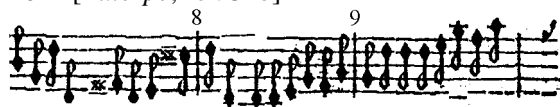
⁶² In de tweede druk van 1649 is wel een modoaanduiding gegeven, maar vier maten te laat, waardoor de eerste vier maten van modo 2 aan het thema vastgekleefd zijn. In de derde druk uit ca. 1656 is dit ongecorrigeerd gebleven.

⁶³ Modo 1: m. 5, 18; Modo 2: m. 6, 8, 9, 11, 12, 14, 17, 18, 19 (2x), 20 (2x), 21. In modo 2 zijn de achtste noot van maat 22 en de tweede noot van maat 23 duidelijk als een f’ respectievelijk f” bedoeld.

⁶⁴ Apert fout is bijvoorbeeld het ontbreken van een kruis in modo 2, maat 12, derde noot en in modo 2, maat 20, derde en vijfde noot.



VOORBEELD 223 Eerste 'Lanterlu'

1644 [*Euterpe*, fol. 34b]1649 [DFL-I (²1649), fol. 36b]

Intrigerend wat de toepassing van accidenties betreft, is 'Boffons' [NVE 108]. Dit werk bevat geen strikt melodische variaties maar een reeks 'divisions' op een (niet aanwezige) *passamezzo*-bas.⁶⁵ De tonale structuur kan worden weergegeven volgens het schema I-IV-I-V-I-IV-V-I. Verhogingen van f' en f'' zijn als accidenties weergegeven, maar de accidenties verschijnen lang niet overal. De vraag luidt in hoeverre ook hier sprake is van onvolledigheid. Waar het thema gebouwd is op de bastoon C (m. 2, 6), koos Van Eyck duidelijk voor het weglaten van een kruis, waarmee de figuraties zich naar een 'C-omgeving' plooiën.⁶⁶ Is het thema gegrondvest op G of D, dan prevaleert een verhoging. Wat opvalt is, dat het kruisteken *structureel* ontbreekt als een variatie eindigt met een dalende of stijgende toonladder op G, wat vier keer gebeurt. (vb. 224) Dit valt des te meer op doordat de kruistekens op de overige plaatsen met zoveel zorg zijn geplaatst.⁶⁷ Het lijkt op het eerste gezicht misschien vreemd in de afsluitende maat een f'' te spelen, maar de mixolydische toonladder verschaft het werk een melancholieke modale kleur die zeker niet schokkend werkt voor oren die op oude muziek zijn ingesteld.

VOORBEELD 224 'Boffons'



⁶⁵ Van Baak Griffioen 1991: 125-126.

⁶⁶ In maat 38 kiest Van Eyck aanvankelijk voor een f'', de laatste keer echter voor een fis'', waarmee al wordt vooruitgewezen naar de 'D-omgeving' van de volgende maat.

⁶⁷ Enige uitzonderingen zijn maat 31, zevende noot; maat 44, zevende noot; maat 53, tweede noot (vgl. m. 33).



Een reeks van voorbeelden heeft laten zien dat accidenties een heikele kwestie vormen bij het interpreteren van de historische bronnen. Van Eycks oeuvre biedt ruimschoots gelegenheid tot vergelijkend onderzoek. Hieruit is het beeld naar voren gekomen dat accidenties een element van variatie kunnen vertegenwoordigen, al dan niet bedoeld. Wel of geen accidentie zal in de oren van de zeventiende-eeuwse mens vaak als even natuurlijk zijn ervaren.

Belangrijk is de lering die uit de observaties kan worden getrokken. Ze kunnen ons behoeden voor het spook dat consistentie heet. Het gevaar bestaat dat in de moderne editiepraktijk de geest van de editor rationeler wordt gestuurd dan de creatieve geest van de componist zelf geweest is. Robert Donington noemt consistentie een van de gidsen inzake accidenties, en besluit zijn hoofdstukken hierover: 'Editors should interpret, correct and supply accidentals in baroque music, and especially in early baroque music, much more frequently than on the whole they do.'⁶⁸ Bij deze uitspraak kunnen kritische kanttekeningen worden geplaatst, aan de hand van Jacob van Eycks oeuvre, en met de uitnodiging de bevindingen in een breder perspectief te plaatsen.⁶⁹

Passages waarvan men redelijkerwijs zou mogen veronderstellen dat ze identiek moeten zijn, zijn dit in veel gevallen niet. Zolang geen sprake is van een echte fout, verdient het aanbeveling zulke afwijkingen te laten voortbestaan, en zeker bij het eigenmachtig aanbrengen van accidenties de grootst mogelijke terughoudendheid te betrachten.

Het valt niet te ontkennen dat in *Der Fluyten Lust-hof* accidenties ontbreken. Maar als wordt uitgegaan van de stelregel dat het ontbreken van een accidentie pas een fout is wanneer het onomstotelijk als een fout klinkt, dan kan men gerust zeggen dat de overlevering van Van Eycks muziek ten aanzien van dit aspect niet zorgwekkender is dan wat destijds de norm was.⁷⁰ Tot zover de verantwoordelijkheid van editores. Uitvoerenden kunnen desondanks het authentieke gebrek aan standaardisering als een vrijbrief gebruiken flexibel met accidenties om te gaan. Zij kunnen, om met Thomas Morley te spreken, naar hun eigen discretie handelen. Inconsistenties laten voortbestaan vanuit een streven naar authenticiteit, en tegelijk vanuit ditzelfde authenticiteitsbeginsel naar eigen inzicht handelen: er schuilt een even aantrekkelijke als wonderlijke paradox in.

⁶⁸ Donington 1973: 159.

⁶⁹ Wat dit bredere perspectief betreft, kunnen we bij enkele voorbeelden uit Doningtons boek beginnen. In de paragraaf over consistentie noemt hij een aan Sweelinck toegeschreven 'Praeludium' uit het Gresse-manuscript, waar in de rechterhand een fis" verschijnt en twee maten later in de imitatie (linkerhand) een f'. De f' is niet per definitie fout. Donington 1973: 136. Merkwaaardige capriolen haalt Donington uit in de obligate harppartij van 'Possente spirito' uit Monteverdi's *Orfeo*. Het feit dat in één maat de toonvolgorde d'es'fis'g' voorkomt, heeft hij aangegrepen om de omgeving dienovereenkomstig bij te kleuren, zonder dat hiertoe een dwingende noodzaak bestaat. Donington 1973: 139.

⁷⁰ Als we een nieuwe uitgave van *Der Fluyten Lust-hof* mochten voorbereiden, dan zouden hierin minder editoriële accidenties boven de notenbalk verschijnen dan in de New Vellekoop Edition.



8.3. Herhalingen in verlengde slotvariaties

Er is reeds op gewezen dat Van Eyck in de laatste variatie van een reeks het slot geregeld met één of meer maten heeft verlengd, bij wijze van kleine coda.⁷¹ Het doet de vraag rijzen hoe in dergelijke gevallen moet worden gehandeld ten aanzien van de herhaling. De logica zegt dat de verlenging alleen als onderdeel van de *seconda volta* gespeeld zou moeten worden. Dit is immers de enige echte afsluiting. Een kat heeft ook geen twee staarten. Toch ligt het zo eenvoudig niet. In diverse gevallen wordt bij verlenging geen onderscheid gemaakt tussen *prima* en *seconda volta*, verschijnt het herhalingsteken na het verlengde slot en staat de uitvoerende op het eerste gezicht niets anders te doen dan de verlenging ook te spelen wanneer de laatste sectie nog herhaald moet worden. Voorbeelden hiervan zijn te vinden in het eerste deel van *Der Fluyten Lust-hof I*.⁷² In *Der Fluyten Lust-hof II* tekent zich echter een andere gewoonte af. Hier ontbreekt in vrijwel alle gevallen het laatste herhalingsteken wanneer het slot is verlengd.⁷³ Moet de laatste herhaling dan niet worden gespeeld? Dit zou ook vreemd zijn, aangezien het principe van congruentie hiermee zou komen te vervallen.

Bij dit alles is het belangrijk te bedenken dat de originele manuscripten onvolledig zijn geweest op het gebied van herhalingstekens, zoals eerder in dit hoofdstuk is vastgesteld. De plaatsing ervan zal veelal voor rekening zijn gekomen van de redacteur. Mogelijk heeft de blinde Van Eyck zich om dit soort notatiekwesties niet bekommerd. De vraag dringt zich op of we uit de bronnen niettemin iets over zijn eigen gewoontes te weten kunnen komen.

Er zijn inderdaad enkele aanknopingspunten. Een verhelderend geval is ‘Princes roaeyle’ [NVE 97] uit het tweede deel van de *Lust-hof*. De melodie heeft het vormschema AABCC. Ter indicatie dat het C-gedeelte moest worden herhaald, kon na C wel een herhalingsteken worden geplaatst maar niet tussen B en C, aangezien dit zou impliceren dat ook B moest worden herhaald. Daarom werd voor de herhaling van de C-sectie een apart teken gebruikt, een *signum congruentiae* (♯). Aan het slot verscheen het in combinatie met een gewoon herhalingsteken, op de scheiding tussen B en C kwam alleen het *signum* te staan. In alle drie modo’s van dit werk is het toegepast.

De laatste variatie, modo 3, heeft aan het slot een forse uitbreiding gekregen van drie maten. Het is niet overdreven van een echte coda te spreken, een verlenging van deze afmeting komt in Van Eycks oeuvre verder nergens voor. Na de coda staat een herhalingsteken in combinatie met het *signum congruentiae*. Naarmate een coda langer is, wordt het onwaarschijnlijker dat deze ook als onderdeel van de *prima volta* moet worden gespeeld. Nu is het interessant te zien hoe in de bronnen drie maten voor het eind een dubbele streep staat. (vb. 225) Er is weinig reden te veronderstellen dat een redacteur of zetter deze markering heeft geplaatst. Op basis van de vorm waarin de variatie werd gedrukt, is er geen enkele aanleiding toe. Aannemelijk is dat de dubbele streep in het manuscript heeft gestaan. Dan tekent zich wel een aanleiding af.

⁷¹ 4.5.6.

⁷² ‘Onan of Tanneken’ [NVE 18], ‘Ghy Ridders in het prachtigh Romen’ [26], ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [49], ‘Pavane Lacryme’ [59], ‘Eerste Carileen’ (1644) [63a], ‘O slaep, o zoete slaep’ [70], ‘Bien heureus’ [74].

⁷³ ‘Phylis en son bel Atente’ [NVE 99], ‘Na dien u Godlyckheyte’ [102], ‘En fin l’Amour’ [106], ‘Malle Symen’ [113], ‘3. Ballet’ [122], ‘4. Ballet’ [124], ‘Tweede licke-pot’ [136], ‘Frans Air’ [139]. In het eerste deel van *Der Fluyten Lust-hof* ontbreekt het laatste herhalingsteken aan het slot van ‘Van Goosen’ [NVE 23]. De laatste drie variaties (modo 4-6) werden in 1649 toegevoegd, in *Euterpe* reikte de reeks nog tot modo 3.



VOORBEELD 225 'Princes roaeyle', modo 3, afsluiting.

DFL-II (²1654), fol. 11b



New Vellekoop Edition



De dubbele streep staat op de plaats waar het herhalingsteken zou hebben gestaan als er geen coda was geweest. Met andere woorden: de dubbele streep suggereert de functie te hebben van een herhalingsteken. De maat voor de dubbele streep sluit naadloos aan bij de eerste maat van de C-sectie. Zo rijst het vermoeden dat het Van Eycks bedoeling is geweest de verlenging buiten de herhaling te laten vallen en de coda een echte coda te laten zijn.

Een volgend voorbeeld is de tweede reeks variaties op 'Lanterlu' [NVE 125]. Hier is niet alleen het slot van de afsluitende modo 7 verlengd, maar ook dat van modo 3 en 6.⁷⁴ In de bronnen is met opvallende zorgvuldigheid een verschil aangebracht tussen *prima* en *seconda volta*, waaruit blijkt dat de verlenging in alle drie gevallen buiten de *prima volta* dient te blijven.⁷⁵ (vb. 226) In de modo's 3 en 6 staan *prima* en *seconda volta* gezusterlijk naast elkaar, met het herhalingsteken erachter. Aan het eind van modo 7 staat het herhalingsteken ertussen.

Uit deze voorbeelden blijkt dat er wel degelijk een gefundeerde reden is naar mogelijkheden te zoeken om kleine coda's buiten de *prima volta* te houden, ook als de bronnen daartoe geen directe aanleiding geven. Hoe duidelijker de uitbreiding als coda waarneembaar is, des te urgenter de zoektocht is. Deze duidelijkheid heeft niet altijd met lengte te maken. In de afsluitende modo 6 van 'Na dien u Godlyckhey' [NVE 102] is het slot met twee maten verlengd, maar de figuraties van zestiende noten gaan onverminderd door, waardoor het minder storend werkt als de coda beide keren wordt gespeeld.⁷⁶ (vb. 227) Uitvoerenden kunnen er eventueel voor kiezen bij wijze van *prima volta* de figuraties van de maten 18-19 over te slaan, en deze pas aan het slot te spelen.

⁷⁴ Omtrent deze uitzonderlijke situatie, zie 4.5.6.

⁷⁵ Deze zorgvuldigheid kan zijn ingegeven door het feit dat in alle variaties op 'Lanterlu' een constructie van *prima* en *seconda volta* noodzakelijk is, aangezien de tweede sectie – anders dan de eerste – met een opmaat begint.

⁷⁶ In de bronnen staat aan het eind van modo 6 geen herhalingsteken.

VOORBEELD 226 Tweede ‘Lanterlu’

Modo 3 [DFL-II (²1654), fol. 43a]Modo 6 [DFL-II (²1654), fol. 43b]Modo 7 [DFL-II (²1654), fol. 44a]

VOORBEELD 227 ‘Na dien u Godlyckhey’

Thema



Modo 6



De mate waarin een coda opvalt als een toevoegsel, wordt mede door de notenwaarden bepaald. In enkele gevallen laat Van Eyck zijn variatiereeks tot rust komen door in de coda relatief lange notenwaarden te introduceren. Een voorbeeld is modo 6 van ‘Rosemond die lach gedoocken’ [NVE 49], waar na een drukte van zestiende noten in de voorlaatste maat twee kwartnoten worden geïntroduceerd. In de bronnen staat het herhalingsteken na de slotnoot. (vb. 228) De bronnen zijn hier sowieso onvolledig, aangezien geen rekening is gehouden met een verschil in tijdsduur tussen *prima* en *seconda volta*, een verschil dat onontkoombaar is door de introductie van een opmaat aan het begin van de B-sectie.⁷⁷ In dit geval is het muzikaal onbevredigend de uitbreiding twee keer te spelen. Maat 8, in het thema de plaats van de slotmaat, biedt echter de mogelijkheid een naadloze overgang te creëren naar maat 5 (g" naar a"). In het facsimile van voorbeeld 228 is dit aangegeven door

⁷⁷ Ook in modo 5 werd dit onderscheid al niet gemaakt.



middel van een pijl.⁷⁸ In de New Vellekoop Edition hebben we aan deze verleiding geen weerstand kunnen bieden.⁷⁹

VOORBEELD 228 ‘Rosemond die lagh gedoocken’

Modo 6 [DFL-I (²1649), fol. 53b]

M.6.

New Vellekoop Edition

In het gunstigste geval dienen zich in dit soort gevallen dus drie opties aan: (1) het origineel wordt gevolgd zodat de coda twee keer wordt gespeeld, (2) de ingelaste figuraties worden aanvankelijk overgeslagen waardoor *prima volta* congruent is met het thema of (3) er wordt een tussentijds herhalingsteken geplaatst waardoor *prima volta* eveneens congruent is met het thema. In de meeste gevallen doen zich alleen de eerste twee mogelijkheden voor. In de New Vellekoop Edition zijn dan zoveel mogelijk de bronnen gevolgd.

⁷⁸ De eerste drie zestiende noten van de B-sectie laten aansluiten op de laatste zestiende noot d" van maat 8 is een andere denkbare optie. In het facsimile (vb. 228) is deze mogelijkheid weergegeven met een gestippelde pijl.

⁷⁹ Voor een vergelijkbare oplossing is gekozen aan het slot van ‘Van Goosen’ [NVE 23]. In de ‘Pavane Lacryme’ [NVE 59] daarentegen werd om praktische redenen het origineel gevolgd. In de voorlaatste maat komt de virtuoze variatie tot rust met behulp van vier achtste noten en twee kwarten. Een tussentijds herhalingsteken is hier minder logisch aan te brengen. Na maat 47 was eventueel een mogelijkheid geweest. Men zou ook de maten 46-47 in eerste instantie kunnen overslaan, maar dit is een minder geschikte optie. Ten opzichte van het thema lijkt de uitbreiding weliswaar twee maten te beslaan, maar in feite betreft het slechts één maat, aangezien de slotnoot van het thema een maat te kort is. Het zou een brevis moeten zijn in plaats van een hele noot (vgl. ook de maten 47-48 van modo 2 en 3). Ook de laatste noot van de A-sectie is in het thema feitelijk een maat te kort: wat in het thema en modo 4 maat 15 is, vindt in modo 2 en 3 een equivalent in de maten 15-16.



8.4. Vormvraagstukken

8.4.1. ‘Doen Daphne’

In de bronnen van *Der Fluyten Lust-hof* is niet altijd duidelijk welke variaties bij elkaar horen en samen een compositie vormen. Drie voorbeelden zullen worden onderzocht die elk een eigen problematiek in zich dragen: de variaties op ‘Doen Daphne’, op ‘Amarilli mia bella’ en ‘De eerste licke-pot’.

Door geen enkel thema heeft Van Eyck zich zo veelvuldig laten inspireren als door ‘Doen Daphne d’overschoone Maeght’, althans zo lijkt het. In het materiaal doen zich verschillende doublures voor. Vrijwel alle variaties op ‘Doen Daphne’ verschenen in 1644 in *Euterpe oft Speel-goddinne*. In die bron zijn vier composities op de melodie gebaseerd. Toen vijf jaar later de tweede druk verscheen als *Der Fluyten Lust-hof I*, was het aantal gereduceerd tot drie. De oorzaak van deze reductie is reeds aan de orde geweest: de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe* werden samengevoegd [NVE 3].⁸⁰ De twee variaties die in 1644 de tweede ‘Daphne’ (‘Noch een verandering van...’) vormden, werden als modo 2 en 3 toegevoegd aan de eerste ‘Daphne’. De doorgecomponeerde modo 2 van de oorspronkelijke eerste ‘Daphne’ werd modo 4.

In *Der Fluyten Lust-hof I* (1649) doet zich nog een verandering voor ten opzichte van de eerste druk: aan de geschakelde ‘Vierde Daphne’ uit *Euterpe* – die in 1649 de ‘Derde’ ging heten – werden twee congruente variaties (modo 4-5) toegevoegd.

De overlevering van de ‘Daphnes’ is schematisch weergegeven in Tabel 7, waarbij elke modo met een aparte letter (cursief) is aangeduid. Het is duidelijk dat zich merkwaardige vormvermengingen hebben voorgedaan. Ze roepen de vraag op in hoeverre deze Van Eycks bedoelingen weerspiegelen. De probleemstelling is tweeledig: (1) de samenvoeging van de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe*, en (2) de toevoeging van twee congruente variaties aan een geschakelde reeks in de laatste ‘Daphne’.

Bij de samenstelling van de New Vellekoop Edition is er nog van uitgegaan dat de samenvoeging van de eerste twee ‘Daphnes’ een door Van Eyck voorgestelde ingreep is geweest. Achteraf lijkt dit zeer onwaarschijnlijk. De doorgecomponeerde modo 2 was een aparte compositievorm, wat onaannemelijk maakt dat Van Eyck er ooit een ‘nagerecht’ van zou maken in de vorm van een modo 4.⁸¹ Ook de notatie suggereert dat de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe* als aparte composities zijn bedoeld: de tweede reeks heeft een mol aan de sleutel, de eerste kent geen voortekening. Dit doet vermoeden dat de werken in aparte sessies zijn gedictieerd en opgeschreven.

Er dient zich nog een argument aan, namelijk in de constatering dat de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe* gebaseerd zijn op *verschillende* versies van de melodie. Van Eyck had de gewoonte in zijn variaties nauwgezet aan het thema vast te houden, ook wanneer er varianten in het spel waren. Als een verhelderend voorbeeld zijn de twee reeksen op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51 & 52] ten tonele gevoerd.⁸² De verschillende versies maken het onwaarschijnlijk dat Van Eyck zelf tot een samenvoeging van de ‘Daphnes’ heeft besloten. De varianten manifesteren zich in de maten 22-23 van het thema.

⁸⁰ 6.3.

⁸¹ Zie 4.5.4.2 en 6.2.1.

⁸² 8.1.6.



TABEL 7 De variaties op 'Doen Daphne': overlevering

<i>Euterpe</i> (1644)	<i>Der Fluyten Lust-hof I</i> (1649)
[Eerste] Doen Daphne	[Eerste] Doen Daphne [NVE 3]
Modo 1 [thema] (a)	Modo 1 [thema] (a)
Modo 2 [doorgecomponeerd] (b)	Modo 2 (c)
	Modo 3 (d)
	Modo 4 (b)
Nogh een veranderingh van Doen Daphne	
Modo 1 [variatie] (c)	
Modo 2 [variatie] (d)	
Derde Daphne	Tweede Daphne [NVE 35]
Modo 1 [congruente var.] (e)	Modo 1 (e)
Vierde Doen Daphne	Derde Daphne [NVE 61]
Modo 1 [schakelvariatie] (f)	Modo 1 (f)
Modo 2 [schakelvariatie] (g)	Modo 2 (g)
Modo 3 [schakelvariatie] (h)	Modo 3 (h)
	Modo 4 [congruente var.] (i)
	Modo 5 [congruente var.] (k)

'Doen Daphne' is in de Nederlandse Republiek bekend geworden door de *Friesche Lust-hof* (1621) van Jan Starter. Hij geeft ten aanzien van de bewuste maten de versie die in voorbeeld 229 variant I is genoemd. Van Eycks doorgecomponeerde modo 2 (b) van de eerste 'Daphne' spiegelt zich twee keer (mm. 38-39, 50-51) aan deze versie. (vb. 230)

VOORBEELD 229 'Doen Daphne', melodievarianten

I Jan Starter, *Friesche Lust-hof* (1621)

Laet ghy mijn God - heyd dan in de ly?

II [NVE 61, modo 1]

III [NVE 3, modo 1]



VOORBEELD 230 Eerste ‘Doen Daphne’ uit *Euterpe*, modo 2 [= NVE 3, modo 4].



De oorspronkelijke tweede ‘Daphne’ (*c*, *d*) volgt duidelijk een andere koers. (vb. 231) Een ongefigureerd thema is er niet, maar de themaversie die aan de variaties ten grondslag ligt kan eenvoudig worden gereconstrueerd aan de hand van modo 1 (mm. 38-39) uit de laatste ‘Daphne’ [NVE 61] (*f*), die veel identiek notenmateriaal bevat. In voorbeeld 229 is dit variant II. Een karakteristiek verschil is, dat d"cis"d"e" plaatsmaakt voor d'a'b'cis". De versie duikt al in 1626 op in de *Nederlandsche gedenck-clanck* van Adriaen Valerius.⁸³

VOORBEELD 231 ‘Doen Daphne’

Tweede (1644) / Eerste (1649) ‘Doen Daphne’, modo 1 / 2 [NVE 3, modo 2; *c*]



Tweede (1644) / Eerste (1649) ‘Doen Daphne’, modo 2 / 3 [NVE 3, modo 3; *d*]



In de discrepantie ligt een aanwijzing besloten dat de eerste en tweede ‘Daphne’ uit *Euterpe* als twee verschillende werken moeten worden geïnterpreteerd, en strikt genomen ongeschikt zijn voor samenvoeging. Het was juist geweest als het ongefigureerde thema in 1644 de tweede keer opnieuw weergegeven was, zoals in het geval van ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51, 52]. Nu is volstaan met twee variaties en de kanttekening ‘Nogh een veranderingh van Doen Daphne’. Mogelijk heeft Paulus Matthijsz de melodievarianten niet opgemerkt en hierdoor in de veronderstelling verkeerd dat het thema de tweede keer niet behoefde te worden weergegeven, en heeft hij enkele jaren later gemeend dat de composities probleemloos samengevoegd konden worden.

Uit de twee variaties (*i*, *k*) die in 1649 zijn toegevoegd aan de laatste ‘Daphne’, kan worden afgeleid dat variant II voor Van Eyck de meest actuele is geweest. Dit lijkt erop te duiden dat de oorspronkelijke eerste ‘Daphne’ – de doorgecomponeerde modo

⁸³ Contrafact ‘Men brand, men blaect, men schend, men moort’, p. 30; ed. Meertens e.a.: 46.



2 die gebaseerd is op de oudste Nederlandse versie van de melodie (Starter, 1621) – een vroeger werk is.⁸⁴

De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat de themaversie die uit de doorgecomponeerde modo 2 (*b*) spreekt en het thema dat eraan voorafgaat (*a*), ook niet met elkaar corresponderen. Het thema biedt nog een derde lezing, variant III in voorbeeld 229. We moeten toegeven dat het in tegenspraak is met de zojuist geplaatste opmerking dat Van Eyck in zijn variaties nauwgezet aan het thema vasthield.

Aan deze afwijking kunnen diverse oorzaken ten grondslag hebben gelegen. De melodie was overbekend, mogelijk heeft Van Eycks assistent maar half geluisterd. Zoiets lijkt zich vaker te hebben voorgedaan, onder meer in ‘O slaep, o zoete slaep’.⁸⁵ Het kan ook zijn dat het thema in het manuscript niet aanwezig is geweest, en dat de redacteur het zelf heeft toegevoegd.⁸⁶ Misschien ook heeft Van Eyck het thema wel zelf gedictieerd, maar heeft hij zich onvoldoende gerealiseerd welke versie aan zijn modo 2 (een ouder werk, gebaseerd op een versie die voor hem niet meer de actuele was?) ten grondslag lag. Hoe het ook zij, duidelijk is wel waar versie III vandaan komt: zij is ontleend aan de maten 2 en 3 van het thema (men vergelijk ook de maten 25-28 met 5-8). (vb. 232) Deze variante vorm is eveneens gangbaar geweest, zoals een variatiereeks voor klavier in het *Camphuysen Manuscript* laat zien, waar beide versies eveneens binnen de grenzen van één werk voorkomen.⁸⁷

VOORBEELD 232 ‘Doen Daphne’, begin van het thema



We richten de blik nu op de volgende ‘Daphnes’. Wat in 1644 de derde ‘Daphne’ was en in 1649 de tweede [NVE 35] werd, is slechts één enkele variatie. De notentekst volgt versie II. In de laatste ‘Daphne’ – de vierde in 1644, de derde in 1649 [NVE 61] – is dit eveneens het geval. Hier zal Van Eyck modo 1 (*f*) wel zelf hebben gedictieerd, het is immers de aanzet tot een geschakelde reeks. Het naakte thema, enkele kleine ornamenten, gefigureerde herhalingen en een doorgecomponeed middendeel komen hier samen.

De vraag dringt zich op of de congruente modo’s 4 en 5 (*i*, *k*) die in 1649 aan deze geschakelde ‘Daphne’ zijn toegevoegd, wel de plaats hebben gekregen die Van Eyck ze had toegedacht. Door het samengaan van schakeling en congruentie is immers opnieuw sprake van een tamelijk ongebruikelijke vormvermenging.

Er is meer dat verwondering wekt. In haar oorspronkelijke gedaante is de laatste ‘Daphne’ een afgeronde variatiereeks, het slot van de afsluitende modo 3 (*h*) is met

⁸⁴ Zie ook 6.3.

⁸⁵ Zie 8.1.4.

⁸⁶ Zoals gebeurd is in de ‘Pavane Lacryme’. Zie 13.2.

⁸⁷ *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. LVI. Het is eenvoudig te reconstrueren hoe deze variant tot stand kan zijn gekomen. De stijgende septiemsprong (‘God-heyd’) zal door ongeoeffende zangers als moeilijk zijn ervaren. Een handige oplossing was eerst een dalende secunde (e'-d') te zingen en vervolgens een stijgende octaafsprong. Het melodisch verloop van maat 23 (cis"d'e") is ontleend aan maat 3 (de eerste en laatste sectie van de melodie zijn immers voor het grootste deel identiek).



een maat verlengd en in deze slotvariatie bereikt het figureren het stadium van zestiende noten. Waarom zou Van Eyck hieraan nog iets toevoegen? De aangehangen modo 4 (*i*) is bovendien op slechts enkele maten na gebaseerd op materiaal uit modo 3 (*h*) en brengt dus vrijwel niets nieuws.⁸⁸

Men zou kunnen aanvoeren dat in deze overeenkomsten een aanwijzing besloten ligt dat modo 3 en 4 juist wél bij elkaar horen. Van Eycks figuraties voor ‘Doen Daphne’ vormen echter één grote bouwdoos, veel materiaal is voor hergebruik in aanmerking gekomen. Modo 1 (*f*) van de laatste ‘Daphne’ is in de figuraties vrijwel identiek met modo 1 uit *Euterpe*’s tweede ‘Daphne’ (*c*). *Euterpe*’s derde ‘Daphne’ is vrijwel geheel samengesteld uit figuraties die ook in andere variaties op ‘Doen Daphne’ worden aangetroffen. Gelijkkluidend materiaal, buiten het stramien van schakeling, lijkt derhalve eerder op *verschillende* werken te wijzen.

Als de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe* in ere worden hersteld, meldt zich een tweede kandidaat om de twee toegevoegde variaties uit 1649 te adopteren: de oorspronkelijke tweede ‘Daphne’ (*c*, *d*). Vormtechnisch is die mogelijkheid logischer, en ook vanuit de progressie van het breken bezien. In de tweede ‘Daphne’ uit *Euterpe* is Van Eyck met het figureren niet verder gekomen dan tot achtste noten met sporadisch groepjes van zestiende noten [NVE 3, modo 3; *d*]. Daar zijn de toevoegingen van 1649 uitermate zinvol: een variatie vol zestiende noten, gevolgd door een laatste modo waarin tweeëndertigste noten overheersen. Bovendien is in deze ‘Daphne’ de congruente behandeling dominant: in de eerste variatie [NVE 3, modo 2; *c*] zijn de eerste en derde sectie van het thema volgens het principe van congruentie gevarieerd (||: A’ :|| B’B’’ :||: C’ :||), in de tweede variatie [NVE 3, modo 3; *d*] alle drie secties (||: A’’ :||: B’’’ :||: C’’ :||).

Het heeft er alle schijn van dat Van Eyck zijn twee extra variaties op deze plaats heeft willen toevoegen, en dat Paulus Matthijsz roet in het eten heeft gegooid door de eerste twee ‘Daphnes’ uit *Euterpe* met elkaar te combineren, waardoor er geen goede gelegenheid meer voor was. Hij moest er daarom wel mee uitwijken naar de laatste ‘Daphne’.

Het is ook mogelijk dat Jacob van Eyck zijn best heeft gedaan de uitgever te instrueren, maar dat de boodschap niet duidelijk is overgekomen. Stel dat de Utrechtse componist in de (logische) veronderstelling heeft verkeerd dat in *Euterpe* aan de variaties van de tweede ‘Daphne’ (*c*, *d*) het ongefigureerde thema vooraf is gegaan. Dan waren de variaties niet modo 1 en modo 2 geweest, maar modo 2 en modo 3. Een toegevoegde modo 4 en modo 5 waren dan goed op hun plaats gevallen.⁸⁹ Als het manuscript van de toegevoegde variaties de aanduidingen ‘modo 4’ en ‘modo 5’ heeft gehad, dan zal Matthijsz automatisch aan de laatste ‘Daphne’ hebben gedacht. *Euterpe*’s tweede ‘Daphne’ reikte door het ontbreken van het thema immers niet verder dan tot modo 2.

Samenvattend kunnen we stellen dat de oorspronkelijke indeling volgens *Euterpe*, met vier ‘Daphnes’, het verdient in ere te worden hersteld. Het thema van de eerste ‘Daphne’ zou in de maten 22 en 23 eigenlijk moeten worden aangepast naar analogie

⁸⁸ Geheel identiek zijn de maten 1, 2, 3, 5, 6, 10, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 23, vrijwel identiek zijn de maten 7, 8, 9, 11, 12, 15, 17, 22 (maatnummering op basis van de congruente modo 4). In wezen zijn alleen de maten 25 tot en met 28 nieuw gefigureerd.

⁸⁹ De voortekening had dan wel een discrepantie veroorzaakt. *Euterpe*’s tweede ‘Daphne’ heeft immers een mol bij de sleutel, de in 1649 toegevoegde variaties maken gebruik van accidenties om de toon bes’ aan te duiden. Het valt echter niet uit te sluiten dat de in 1649 toegevoegde variaties in het manuscript een mol aan de sleutel hebben gehad maar door Matthijsz zijn omgeschreven naar een versie zonder voortekening.



van de doorgecomponeerde modo 2, die de vroegste Nederlandse bron volgt (Starter). De oorspronkelijke tweede ‘Daphne’ vraagt om de toevoeging van een ongefigureerd thema, dat goeddeels kan worden gereconstrueerd aan de hand van modo 1 (*f*) uit de laatste ‘Daphne’, en is de meest plausibele kandidaat voor het adopteren van de twee toegevoegde variaties uit 1649 (*i*, *k*). *Euterpe*’s derde en vierde ‘Daphne’ blijven daarmee zoals ze in 1644 waren. Tabel 8 vat de geschetste reconstructie samen.

TABEL 8 De vier ‘Daphnes’: een vormreconstructie

Eerste ‘Daphne’:	Thema (<i>a</i> , gereconstrueerd), modo 2 (<i>b</i>)
Tweede ‘Daphne’:	Thema (reconstructie), modo 2 (<i>c</i>), modo 3 (<i>d</i>), modo 4 (<i>i</i>), modo 5 (<i>k</i>)
Derde ‘Daphne’:	Modo 1 (<i>e</i>)
Vierde ‘Daphne’:	Modo 1 (<i>f</i>), modo 2 (<i>g</i>), modo 3 (<i>h</i>)

8.4.2. ‘Amarilli mia bella’

Ook de variaties op ‘Amarilli mia bella’ roepen vragen op omtrent de vorm waarin ze zijn overgeleverd, al is de situatie minder complex dan bij ‘Doen Daphne’. In *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649) komen twee reeksen voor [NVE 36, 68], de eerste in *d*, de tweede in *g* mineur. Ze staan gescheiden van elkaar, de eerste op de folio’s 43a-43b-44a, de tweede op 75a-75b-76a. Samen nemen de composities dus zes bladzijden in beslag.

In de eerste druk, *Euterpe* (1644), stonden de variaties op ‘Amarilli mia bella’ nog bij elkaar. De tweede reeks is echter niet overgeleverd doordat in het enige bewaard gebleven exemplaar twee katernen ontbreken. Op de folio’s 41a-42a staat de eerste reeks, de volgende folio’s zijn verdwenen. Wel biedt de inhoudsopgave enig houvast. Deze wijst aan ‘Amarilli mia bella’ de folio’s 41, 42 en 43 toe.⁹⁰ Met 43 kan alleen 43a zijn bedoeld, aangezien ‘Lus de mi alma’ [NVE 37] eveneens op folio 43 heeft gestaan (wat dus 43b moet zijn geweest). Met andere woorden: in *Euterpe* heeft de tweede reeks variaties op ‘Amarilli’ twee bladzijden (42b, 43a) in beslag genomen, tegen drie in *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649). Hoe is dit te verklaren?

De meest voor de hand liggende oplossing is dat de tweede reeks aanvankelijk uit de modo’s 1 tot en met 3 heeft bestaan, en dat modo 4 (die exact één bladzijde in beslag neemt) in 1649 is toegevoegd. Het is interessant modo 4 op basis van deze veronderstelling te bekijken. Op het eerste gezicht lijkt alles te kloppen. Het wemelt in deze variatie van de tweeëndertigste noten, terwijl modo 3 hoofdzakelijk op zestiende noten is gebaseerd. Maar is modo 4 wel een laatste stap in een regulier proces van breken?

⁹⁰ Zie afb. 26, p. 113.



In hoofdstuk 6 heeft deze variatie al tot de conclusie geleid dat het een diminutievoorbeld is op een virtuoze manier die doet denken aan Girolamo dalla Casa.⁹¹ Deze modo 4 is niet zozeer een verandering van het thema als wel een ‘Italiaanse’ *aankleding* ervan. Belangrijke noten uit Caccini’s melodie, waaronder de eerste vijf, zijn bijvoorbeeld ongefigureerd gebleven. Door de gehanteerde stijl is de variatie uniek in Van Eycks oeuvre.⁹²

Op basis van de geschetste kenmerken is dit de enige virtuoze slotvariatie uit *Der Fluyten Lust-hof* die dienst kan doen als een zelfstandig werk, zonder de indruk te wekken van onvolledigheid. In een zelfstandige gedaante komt de variatie misschien wel beter tot haar recht dan als afsluiting van een reeks. Aangezien de bronnen suggereren dat van een latere toevoeging sprake is, rijst de vraag of Van Eyck deze modo niet als een afzonderlijk werk heeft bedoeld. Het plakwerk kan evengoed een initiatief van Paulus Mattheisz zijn geweest. Zekerheid hieromtrent valt moeilijk te verkrijgen.

8.4.3. ‘De eerste licke-pot’

‘De eerste licke-pot’ [NVE 134 & 135] uit het tweede deel van de *Lust-hof* brengt een geheel eigen problematiek met zich mee. In de bronnen lijken de variaties samen één werk te vormen. In de New Vellekoop Edition hebben we er desondanks twee uit gedistilleerd.

De melodie van dit eenvoudige liedje heeft het vormschema AABBC. In het thema is de herhaling van A met een herhalingstekens aangegeven terwijl de herhaling van B is uitgeschreven. Doordat de eerste twee maten van C identiek zijn met die van B, draagt de melodie een sterk repetitief karakter.

In modo 2 is de A-sectie congruent behandeld. Het B-gedeelte daarentegen klinkt eerst ongefigureerd en vervolgens gefigureerd. Van Eyck zal dit hebben gedaan omdat de eerste twee maten van C identiek zijn met die van B, waardoor ten aanzien van deze maten sprake is van een dubbele herhaling. In modo 2 is het C-gedeelte uiteraard gefigureerd. Tot zover is er niets aan de hand.

De onduidelijkheid wordt veroorzaakt door hetgeen in de originele bronnen ‘modo 3’ heet. Dit blijkt niet één variatie te zijn, het zijn er twee die aan elkaar vastgeklonken zijn. Ten opzichte van de voorgaande modo’s speelt deze ‘modo 3’ zich een octaaf hoger af. Hierbij valt op dat de twee variaties van ‘modo 3’ ten aanzien van de A- en B-sectie volgens het schakelprincipe zijn opgebouwd, vanuit het *ongefigureerde* thema. In de C-sectie was dit uiteraard niet mogelijk, hier zijn van meet af aan figuraties toegepast. Het vormschema van de reeks variaties op ‘De eerste licke-pot’ is als volgt weer te geven:

Thema	A	A	B	B	C
Modo 2	A'	A'	B	B'	C'
‘Modo 3’ (all’ 8 ^{va})	A	A''	B	B''	C''
	A'''	A''''	B''	B'''	C'''

⁹¹ 6.5.

⁹² Slechts in de afsluitende modo 3 van ‘Ballette Bronckhorst’ [NVE 50] kan een parallel worden opgemerkt. Zie 6.5.



De vraag luidt nu: is deze ‘modo 3’ als een aparte variatiereeks te beschouwen, of betreft het daadwerkelijk een voortzetting, oftewel een modo 3 en modo 4?

Voor beide mogelijkheden valt iets te zeggen. Octavering kan wijzen op een nieuwe compositie, maar het principe is door Van Eyck ook gebruikt als spanningverhogend element in de slotfase van een reeks.⁹³ Octavering kon bovendien reden zijn een stap terug te doen in de voortgang van het breken. Dit is gedemonstreerd aan de hand van ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49].

Het halverwege instappen met schakelvariaties, opgebouwd vanuit het *naakte* thema, kan zeer ongewoon worden genoemd. Het lijkt te duiden op een nieuwe compositie. Hiertegenover staat de constatering dat de C-sectie, die niet herhaald is en dus niet voor schakeling in aanmerking kon komen, gefigureerd is, wat een reden kan zijn om ‘modo 3’ toch als een voortzetting te interpreteren. Anderzijds: als Van Eyck een nieuwe compositie wilde opzetten met gebruik van schakeling, dan kon hij moeilijk anders dan de C-sectie direct figureren, omdat een ongefigureerde afsluiting na de figuratie van het B-gedeelte een anticlimax zou betekenen. Met andere woorden: de problematiek lijkt mede veroorzaakt door de ongewone vorm van het thema.

De kwestie laat zich op basis van de genoemde argumenten niet eenduidig oplossen. In geval van twijfel verdient het doorgaans aanbeveling de originele bronnen te volgen. Verscheidene externe factoren zijn niettemin een aanleiding geweest in de New Vellekoop Edition voor een onderverdeling in een eerste en een tweede ‘Eerste licke-pot’ te kiezen.

‘De eerste licke-pot’ verscheen in het tweede deel van *Der Fluyten Lust-hof*, in beide drukken (1646 en 1654) op de folio’s 52b en 53a-b. Folio 52b bevat het thema en modo 2, voor de zogenaamde ‘modo 3’ moet de pagina worden omgeslagen. Hierbij valt het volgende op:

1. Onder aan folio 52b, aan het slot van modo 2, ontbreekt de gebruikelijke regelwachter die aangeeft dat het werk nog niet is afgelopen, een vinkje op de toonhoogte waarmee de compositie vervolgt. Ook de waarschuwing ‘Keer-om’, die zelden ontbreekt wanneer binnen één compositie de bladzijde moet worden omgeslagen, staat er niet.⁹⁴ Het lijkt erop te wijzen dat de notenzetter die verantwoordelijk was voor deze pagina aanvankelijk in de veronderstelling heeft verkeerd dat de compositie met modo 2 is afgelopen.

2. Het thema van ‘De eerste licke-pot’ begint met een halve maat rust, die verduidelijkt dat de eerste noot op de derde tel van de maat tot klinken komt. Maatstrepen waren destijds nog niet volledig ingeburgerd; door de toepassing van beginrusten kon de muzieknotatie het ook zonder stellen.⁹⁵ Bij het herhalen van de eerste sectie moet deze beginrust vanzelfsprekend genegeerd worden. Ook bij de overgang van het thema naar modo 2 ontbreekt zij: de slotnoot van het thema vormt de eerste helft van de maat, het begin van modo 2 de tweede helft. Nu is het interessant te zien dat aan het begin van ‘modo 3’ de beginrust terugkeert. In die rust

⁹³ ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49] en ‘Psalm 116’ [NVE 129]. Zie 4.6.2.

⁹⁴ In *Der Fluyten Lust-hof II* komt de aanduiding ‘Keer-om’ 32 keer voor. Zij ontbreekt slechts in ‘Excusemoy’ (fol. 30b; NVE 111), ‘2. Ballet, of Ay Harder hoort’ (fol. 36b; NVE 118) en ‘De eerste licke-pot’. In ‘Excusemoy’ staat de regelwachter er wel. In ‘2. Ballet, of Ay Harder hoort’ is de aanduiding ‘keer-om’ niet nodig doordat modo 2 slechts twee maten aan de gang is als de pagina moet worden omgeslagen. Daardoor kan de uitvoerende zich moeilijk vergissen. Ook hier is de regelwachter overigens aanwezig. In het ontbreken van regelwachter én ‘keer-om’ is ‘De eerste licke-pot’ derhalve uniek.

⁹⁵ Voor aanwijzingen dat de manuscripten van *Der Fluyten Lust-hof* weinig maatstrepen hebben gekend, althans minder dan er in de gedrukte bronnen voorkomen, zie 8.1.5.



lijkt het begin van een nieuwe compositie besloten te liggen. Zou hier werkelijk een modo 3 moeten beginnen, dan had de beginrust er formeel niet mogen staan.

Het ontbreken van een regelwachter en van ‘keer-om’ aan het eind van modo 2, in combinatie met de aanwezigheid van een beginrust in ‘modo 3’, zijn redenen geweest om ‘modo 3’ als een afzonderlijke compositie te interpreteren. Maar zoals gezegd: er zijn ook argumenten voor het tegendeel aan te voeren. Het belangrijkste argument is wel de behandeling van de C-sectie: in ‘modo 3’ krijgt deze ogenblikkelijk figuraties opgespeld.⁹⁶ Verder lijkt het erop dat Van Eyck in modo 2 zijn best heeft gedaan de figuraties zoveel mogelijk in het lage register te houden. Hiertoe kan hij hebben besloten om het verrassingseffect van de octavering te vergroten. Een dergelijke werkwijze is ook herkenbaar in ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49] en ‘Psalm 116’ [NVE 129].

Een relativerend woord is hier op zijn plaats. Misschien maken we er wel te zeer een modern musicologisch probleem van. De grilligheid van ‘De eerste licke-pot’ lijkt in de eerste plaats veroorzaakt door de ongewone vorm van het thema: drie secties waarvan slechts de derde niet wordt herhaald, terwijl deze derde sectie net zo begint als de tweede. Eén of twee composities: voor Jacob van Eyck, als man van de praktijk, zal het vermoedelijk geen halszaak zijn geweest.

8.5. ‘Stil, stil een reys’: een reconstructie

Hoe slordig en onvolledig de bronnen van Jacob van Eycks muziek soms ook zijn, in vrijwel alle gevallen levert het achterhalen van zijn bedoelingen geen grote problemen op. ‘Stil, stil een reys’ [NVE 15] is een uitzondering. De overlevering is rondit chaotisch te noemen. (vb. 233) In deze paragraaf zal een reconstructie worden gepresenteerd die door veranderde inzichten op diverse punten afwijkt van de versie in de New Vellekoop Edition.

VOORBEELD 233 ‘Stil, stil een reys’ [DFL-I (2¹⁶⁴⁹), fol. 18b]

Stil, stil een reys, van J. I A C O B van E Y C K. 18

⁹⁶ In het geval van een tweede reeks variaties op eenzelfde thema is deze gang van zaken overigens niet helemaal ongebruikelijk. Hier zij herinnerd aan de ‘Derde Daphne’ [NVE 61], die – hoewel volgens het schakelprincipe gebouwd – een modo 1 heeft met de vorm AA’B’B’CC’.



‘Stil, stil een reys’ verscheen voor het eerst in *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649), echter omgeven door werken die vijf jaar eerder al in *Euterpe oft Speel-goddinne* waren gepubliceerd. Het ontbreken van een modo-aanduiding en het grote aantal fouten vormen een aanwijzing dat de noten van dit variatiewerk zonder tussenkomst van een redacteur zijn gezet.⁹⁷ Dit maakt aannemelijk dat de notentekst overeenstemt met de versie volgens het manuscript. In zekere zin is dit een geruststelling. Liever een slordige oerbron dan een redacteur die het notenmateriaal naar eigen goeddunken heeft veranderd.

Het werk bestaat uit een thema met één variatie, die een maat meer bezit dan het thema (zonder dat er sprake is van een verlenging van het slot). De titel refereert aan een liedtekst van Jan Starter. Deze verscheen in 1616 voor het eerst in *'t Vermaeck der jeught* van Boudewijn Janse Wellens en werd vijf jaar later opgenomen in Starters eigen *Friesche Lust-hof*.⁹⁸ Beide publicaties geven ‘De nieuwe Laboré’ als wijsaanduiding. In 1621 verstrekte Starter ook de noten. (vb. 234a) Deze bourrée vond haar oorsprong in Frankrijk. Nicolas Vallet noemde de melodie in het eerste deel van zijn luitcollectie *Secret des muses* (1615) ‘Bouree d’avignon’. Michael Praetorius (*Terpsichore*, 1612) en anderen hanteerden eenvoudig de naam ‘La Bourrée’ of verbasteringen hiervan. Adriaen Valerius gebruikte de melodie in zijn *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626) voor het contrafact ‘Hij die tot een Opper-Held, In den Lande sijt gestelt’. (vb. 234b) Gewoonlijk had de melodie het vormschema AAB. We zien dit ook bij Starter en Valerius. In *Der Fluyten Lust-hof* heeft de tweede sectie eveneens een herhalingsteken gekregen, zowel in het thema als in de variatie.

Het thema van ‘Stil, stil een reys’ heeft in *Der Fluyten Lust-hof* een evenwichtige bouw: de eerste sectie beslaat vier maten, de tweede acht. Deze regelmatige periodisering wordt ook aangetroffen bij Valerius en in de meeste andere versies, en is dan ook karakteristiek voor de bourrée als dansvorm. Toch heeft Van Baak Griffioen zich op het standpunt gesteld dat Van Eycks *variatie* een correcte lengte heeft en dat het thema met een maat verlengd zou moeten worden. Zij heeft daartoe een reconstructie ondernomen.⁹⁹ Het lijkt echter geen twijfel dat in Van Eycks variatie een maat te veel staat.

In *Der Fluyten Lust-hof* mag het thema dan de juiste lengte hebben, het betekent niet dat de melodie correct is weergegeven. Op de A-sectie valt niets af te dingen, op de B-sectie des te meer. Er hebben allerlei verschuivingen plaatsgevonden. De laatste drie maten zijn in overeenstemming met die van de variatie, en kunnen als correct worden beschouwd. De problemen doen zich voor in de eerste vijf maten van de B-sectie.

Hier vulde het herhaalde motief van achtste noten f" g" en kwartnoot a" (y in vb. 236) normaliter een maat. Dit is niet alleen zichtbaar bij Valerius (bes" c" d") maar ook in Van Eycks modo 2. Aan de juistheid ervan valt niet te twijfelen. In het thema staan deze herhaalde motieven ook, echter een kwart naar rechts verschoven.

⁹⁷ 8.1.5.

⁹⁸ Omtrent de achtergronden van de melodie, zie Van Baak Griffioen 1991: 331-334.

⁹⁹ Van Baak Griffioen 1991: 332.



VOORBEELD 234 'Stil, stil een reys' / 'La Bourrée' in Nederlandse bundels

a. Jan Starter, *Friesche lust-hof* (1621), p. 27

Stemme: De Nieuwe Laboré.



1 Stil/ stil een reys/ Ghy die het blanke vleys/ En schoonheden van u Goddinnen prijst/ Ghy die u tyd al
 dichtende verlijft/ Op dat ghy u lief-kens min bewijst: Het heeft geen slot/ al wat ghy tot/ u liefstens eer meugt
 houtwen: Want de Koninginne/ die Mjn gemoed heeft in 't gebie/ Is 't pupck van alle Houtwen.

2 Geen sneeuw is so klaer Als haer wangetjens/ daer Twee roode krooskens bloeyen staen. Geen Goud is soo geel	Als heur hant kruyfen eel/ 't Welck dagelijc schijnd te groeyen aen. Haer veurhoofd blanck/ Glad/ hoogh en lang/
--	---

D 6 Haer

b. Adriaen Valerius, *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626), p. 146

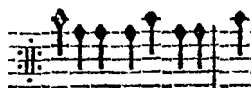
Stem: La Boree.



Hy die tot een Opper-Held In den Lan- de syt gestelt, Syt ghy vol? Ende
 Hoc komt dat u weerdigheyt, Te- gens rechten redenpleyt,
 dol? Of dom of blind? Dat ghy't vint,, Al voor goet,, Wat dat ghy drijft,, Ofte schrijft,, Ofte doet? End' ver-
 siert in u gemoet?

Twee maten verder wordt deze maat een toon lager herhaald (y'). Ook dit komt behalve bij Valerius voor in Van Eycks modo 2. In het thema daarentegen wordt de herhaling van het motief e"fg" niet volledig gerealiseerd, de tweede keer ontbreekt de kwartnoot g". Waarschijnlijk is deze door de notenzetter met opzet overslagen om de metrisch ontspoorde notentekst weer in het gareel te helpen. Wordt deze kwartnoot g" ingevoegd en tellen we terug, dan begint de derde maat van de B-sectie correct, in overeenstemming met de gangbare versies én met modo 2. Voor de eerste twee maten van de B-sectie resteert dan het notenmateriaal dat is weergegeven in muziekvoorbeeld 235.

VOORBEELD 235 'Stil, stil een reys', thema: begin van de tweede sectie





Er staat dus een kwartnoot te veel. In de New Vellekoop Edition hebben we ervoor gekozen de laatste kwartnoot a" te schrappen. Dit is echter niet de goede oplossing. Het motief van kwartnoten f" f" f" a" (x in vb. 236) is eveneens een karakteristiek kenmerk van deze melodie, en dit motief krijgt gewoonlijk een herhaling. (Bij Valerius zijn de eerste drie kwartnoten samengevoegd tot een gepuncteerde halve.) Met andere woorden: in *Der Fluyten Lust-hof* lijkt in het thema een kwartnoot f" te *weinig* te staan. Bij het dicteren van toonherhalingen kon uiteraard gemakkelijk verwarring ontstaan.

Dit houdt in dat voor de eerste twee maten van de B-sectie niet een kwartnoot overschiet, maar een *halve* noot. Dan wordt de situatie plotseling zonneklaar: de halve noot a" moet worden geïnterpreteerd als *seconda volta* ter afsluiting van de eerste sectie. Hiermee krijgt de B-sectie een opmaatkarakter. Ook dit is een karakteristiek van de melodie zoals die destijds bekend was. De notenzetter heeft dit klaarblijkelijk niet begrepen, de B-sectie met de halve noot a" laten beginnen en onverstoorbaar verder geteld. In voorbeeld 236 zijn de oorspronkelijke lezing van het thema en de reconstructie weergegeven.

VOORBEELD 236 'Stil, stil een reys', thema

a. Origineel



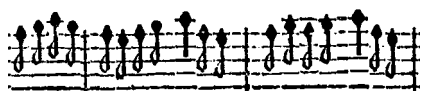
b. Reconstructie



Ook in modo 2 tekenen zich alleen problemen af aan het begin van de tweede sectie. Naar analogie van het thema moet de halve noot a" opnieuw worden geïnterpreteerd als een *seconda volta*. Aangezien in de bron het B-gedeelte als geheel één maat te lang is, betekent het dat nog een halve maat moet worden geschrapt. De vraag is welke noten dienen te sneuvelen. De laatste zes maten lijken te kloppen. Voor de eerste twee maten van de tweede sectie resteert derhalve (althans op het eerste gezicht) het materiaal dat is weergegeven in voorbeeld 237.



VOORBEELD 237 'Stil, stil een reys', modo 2



In de reconstructie van het thema geven deze twee maten beide de kwartnoten f" f" f" a". De kwartnoten a" verschijnen in modo 2 eveneens, echter op de derde tel in plaats van op de vierde. Hoe kan dit worden rechtgezet? In voorbeeld 237 zullen de laatste twee achtste noten geschrapt moeten worden. Tussen de twee kwartnoten a" staan zes achtste noten die een correcte tussenruimte vormen. Van de eerste acht achtste noten zouden er nog twee moeten verdwijnen. Maar hoe waarschijnlijk is het dat het manuscript twee keer twee noten te veel heeft bevat?

Het ligt meer voor de hand de oplossing in foute notenwaarden te zoeken. Met de derde (in de bron: vierde) maat lijkt weinig mis, deze spiegelt zich aan het thema. (vb. 238) De achtste noten f" g" van het thema zijn de eerste keer ongewijzigd gebleven en worden de tweede keer gebroken tot vier zestiende noten f" e" f" g". Maar wenden we de blik naar de maat ervoor, dan zien we aan het eind hiervan de overtollige achtste noten f" e". Als deze worden veranderd in zestiende noten en de eerste twee achtste noten van de volgende maat ook, dan tekent zich in deze maat een herhaling af, net als in het thema.

VOORBEELD 238 'Stil, stil een reys'

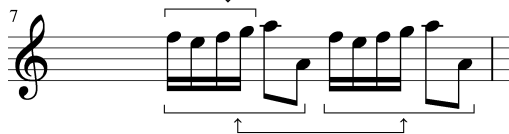
Thema



Modo 2, origineel ↓



Modo 2, reconstr. ↑



Nu moet nog een oplossing worden gezocht voor de eerste acht achtste noten van de tweede sectie. Aangezien in de reconstructie van het thema de eerste maat van de tweede sectie identiek is met de tweede maat, zou men kunnen veronderstellen dat Van Eyck dit principe in modo 2 heeft willen handhaven. Toch is er niets dat hierop wijst. Slechts met kunst- en vliegwerk is de toonopeenvolging f" g" a" g" f" e" f" g" te veranderen en te reduceren tot f" e" f" g" f" g". Zulke ingrijpende vergissingen zijn niet waarschijnlijk.

Dit geeft aanleiding het defect wederom bij verkeerde notenwaarden te zoeken. Ook hier komt de toonvolgorde f" e" f" g" voor. Als deze achtsten eveneens worden veranderd in zestiende noten, hoeven er geen noten te worden geschrapt om alles op zijn plaats te laten vallen. Bovendien ontstaat een coherent geheel, doordat het motief van vier zestiende noten kort erna twee keer terugkeert. Het moge duidelijk zijn dat



zich meer oplossingen aandienen. Men kan er ook voor kiezen de eerste vier achtsten (f" g" a" g") in zestiende noten te veranderen, wat de analogie met de volgende maat verstevigt. De kwartnoot a" wordt dan immers beide keren bereikt via achtste noten f" g".

De enige vraag die resteert, is hoe met het herhalingsteken aan het slot moet worden omgegaan. Modo 2 eindigt met een dalende toonladder die uitmondt op een halve noot d'. Wordt de tweede sectie herhaald, dan zou de halve noot a" opnieuw moeten klinken. Dit blijkt onmogelijk. We zagen reeds dat de melodie van 'Stil, stil een reys' bekend stond met het vormschema AAB. Waarschijnlijk zijn in *Der Fluyten Lust-hof* de herhalingstekens aan het eind van het thema en van modo 2 uit gewoonte geplaatst, en beantwoorden zij niet aan Van Eycks bedoelingen. De reconstructie van modo 2 op basis van de bovengenoemde bevindingen is weergegeven in voorbeeld 239.

VOORBEELD 239 'Stil, stil een reys': een reconstructie van modo 2

Modo 2

8.6. Duetten van Jacob van Eyck?

8.6.1. Vraagstelling

Toen Paulus Matthijsz in 1649 het eerste deel van *Der Fluyten Lust-hof* publiceerde als tweede druk van *Euterpe oft Speel-goddinne*, 'verbetert en vermeerdert, door den Autheur', bevonden zich tussen de toegevoegde werken vijf duetcomposities, als groep gedrukt op de folio's 92a-96b. Het zijn achtereenvolgens 'Philis schoon Herderinne' [NVE 81], 'Engels liedt' [82], 'More palatino' [83], 'Amarilli mia bella' [84] en 'Prins Robbert Masco' [85]. Elk werk neemt twee tegenover elkaar gelegen bladzijden in beslag, waarbij de linkerpagina de 'eerste boven-zangh' bevat en de rechter de 'tweede boven-zangh'. Paulus Matthijsz heeft ze op de titelpagina geafficheerd als 'verscheyden stukken om met 2 Boven-zangen te gebruiken'.

Hoewel meerstemmige muziek officieel niet tot het onderzoeksterrein behoort, wordt voor deze werken een uitzondering gemaakt, omdat ze zijn gebaseerd op eenstemmige variatiewerken die elders in het eerste deel van de *Lust-hof* voorkomen (en in vier van



de vijf gevallen al in *Euterpe* waren verschenen). Hierin ligt een uitnodiging te onderzoeken hoe authentiek de duetten zijn: kan Jacob van Eyck als arrangeur van eigen muziek worden aangemerkt, of heeft een ander zich met zijn werk bemoeid?

Door middel van een kritische analyse zullen we trachten een antwoord te vinden op die vraag. Hierbij mag niet worden voorbijgegaan aan een anonieme duetbewerking die al was verschenen in *Der Goden Fluit-hemel*, de verzamelbundel uit 1644: in de tweestemmige ‘Comagain’ is de bovenstem identiek met Van Eycks modo 2 zoals die terzelfder tijd in *Euterpe oft Speel-goddinne* werd gedrukt. In Tabel 9 zijn de duetten in hun oorspronkelijke volgorde weergegeven, met de locatie van het eenstemmige origineel (slechts weergegeven is de vroegste bron, met de bijbehorende foliëring van de *gehele* compositie).

TABEL 9 Duetbewerkingen

NVE	Titel	Bron:	Eenstemmig origineel (fol.)	Bewerkt is:
--	Comagain (anon.)	DGF (1644)	Eut (1644) (37a-39b)	Modo 2
81	Philis schoon Herderinne	DFL-I (² 1649)	Eut (1644) (35a-36b)	Thema & Modo 2
82	Engels Liedt	DFL-I (² 1649)	Eut (1644) ('44')	Thema
83	More palatino ^a	DFL-I (² 1649)	Eut (1644) (36b)	Thema & Modo 2
84	Amarilli mia bella	DFL-I (² 1649)	Eut (1644) (41a-42a)	Thema & Modo 2
85	Prins Robbert Masco	DFL-I (² 1649)	DFL-I(² 1649) (89b-90a)	Thema & Modo 2

^a De eenstemmige versie heet ‘Vande Lombart’ [NVE 32]

8.6.2. ‘Comagain’

Omwille van de chronologie richten we de blik eerst op de anoniem overgeleverde duetbewerking van ‘Comagain’ die in 1644 in *Der Goden Fluit-hemel* (fol. 11ab) is verschenen. Deze onderscheidt zich van de latere bewerkingen uit *Der Fluyten Lust-hof* doordat het thema achterwege blijft. Gearrangeerd is slechts Van Eycks modo 2, zijnde de eerste van vier variaties. Het thema is het lied ‘Come again sweet love doth now invite’ uit John Dowlands *First booke of songes or ayres* (1597). Het zal geen toeval zijn dat uitgerekend deze variatie voor een tweestemmige adaptatie



werd gekozen, aangezien het B-gedeelte van Dowlands meerstemmige origineel uitgaat van imitatie tussen de melodiestem en de luitbegeleiding. Van Eyck vertaalde dit principe in modo 3 en 4 naar een lineair vraag- en antwoordspel dat meerstemmigheid suggereert. In modo 2 paste hij dit nog niet toe, zodat deze variatie bij uitstek geschikt was tot een duet te worden omgevormd, met gebruikmaking van de middelen die Van Eyck in de volgende variaties hanteerde. De tweestemmige bewerking vertoont een opvallende overeenkomst met de eenstemmige modo 4. (vb. 240) Afgezien van deze triviaal behandelde passages is Van Eycks modo 2 op een weinig originele manier bewerkt tot een eenvoudige noot-tegen-nootzetting.

VOORBEELD 240 'Comagain'

Van Eyck, thema



Van Eyck, modo 2



Van Eyck, modo 4



Duetbewerking [DGF]



Het duet lijkt een andere visie op de vorm te verraden. De bewerker schikte zich naar Dowlands origineel, dat ABB als schema heeft. In *Euterpe* en *Der Fluyten Lust-hof* wordt ook het A-gedeelte herhaald. Eerder in dit hoofdstuk hebben we echter laten zien dat hieraan vermoedelijk een redactionele ingreep ten grondslag heeft gelegen.¹⁰⁰ Belangrijker is de observatie dat in de duetbewerking de overgang van de eerste naar de tweede sectie is aangepast. (vb. 241) De gepuncteerde halve noot d" van maat 10 is omspeeld, de kwartnoot e" wordt een halve maat uitgesteld. Hier wordt de indruk gewekt dat de bewerker is begonnen een onderstem te schrijven bij Van Eycks variatie, en pas in een volgend stadium heeft besloten de bovenstem te veranderen ten behoeve van de puls. In maat 10 vormen de kwartnoten b'c" van de onderstem immers parallele tertsen met de d"e" van het eenstemmige origineel. In de duetversie conflicteert de c" van de onderstem met de d" van de bovenstem.

¹⁰⁰ 8.1.10.

VOORBEELD 241 'Comagain'

Van Eyck, modo 2



Duetbewerking

Voor de bewerking werd materiaal gebruikt dat nog niet eerder was gedrukt, *Der Goden Fluit-hemel* en *Euterpe* verschenen immers op hetzelfde moment. Dit geeft aanleiding de identiteit van de bewerker te zoeken in de omgeving van de direct betrokkenen, dat wil zeggen de componist Jacob van Eyck zelf of de uitgever/redacteur/musicus Paulus Matthijsz, die al over de inhoud van *Euterpe* beschikte voordat deze was gedrukt.

8.6.3. 'Philis schoon Herderinne'

'Philis schoon Herderinne, met 2. door J. JACOB van EYCK' [NVE 81], de eerste duetcompositie uit *Der Fluyten Lust-hof I* (1649), kan door iedere tijdgenoot zijn geschreven aangezien het eenstemmige voorbeeld – 'Philis schoone Harderinne' [NVE 31] – al vijf jaar eerder in druk was verschenen. De bewerker heeft het duet gebaseerd op het thema en modo 2. Van Eycks modo 2 is echter niet ongewijzigd overgenomen. Deze variatie lijkt op het eerste gezicht een thema met gefigureerde reprises. Dit geldt echter alleen voor het B-gedeelte van de melodie. In de A-sectie zijn de eerste vier maten zonder figuratie weergegeven maar de volgende vier maten met.¹⁰¹ In de tweestemmige bewerking is dit veranderd en blijft de gehele A-sectie aanvankelijk in ongeornamenteerde staat.

Dit is niet de belangrijkste verandering. Ingrijpender is de wijziging die het thema aan het eind heeft ondergaan: er is een hele maat toegevoegd, bestaande uit de tonica d". (vb. 242; zie ook vb. 300 op p. 513) De toegevoegde noot kan worden verklaard uit een niet geheel onbegrijpelijke onvrede met Van Eycks afsluiting, waar de slotmaat begint met de leidtoon cis" en de tonica niet eerder wordt bereikt dan op de onbeklemtoonde derde tel. Van Eyck neemt met zijn versie een uitzonderingspositie in: de versies die destijds gangbaar waren, lieten het thema eindigen met een hele maat d".¹⁰²

¹⁰¹ Zie ook 4.5.4.4.

¹⁰² In 10.5 zal hierop nader worden ingegaan, als een merkwaardig variatiewerk op deze melodie ('Je ne puis eviter', naar de oorspronkelijke *air de cour*) ter sprake komt met bijdragen van Pieter de Vois, Steven van Eyck en 'J. van Eyck'.



VOORBEELD 242 'Philis schoone Harderinne' / 'Philis schoon Herderinne, met 2'

Van Eyck, modo 2



Duetbewerking

Musical notation for 'Duetbewerking'. It consists of two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation starts at measure 25. The upper staff is identical to the 'Van Eyck, modo 2' notation. The lower staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. In measure 26, there is a quarter note B4 with a sharp sign above it, followed by quarter notes A4 and G4. In measure 27, there is a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. In measure 28, there is a quarter note B4, followed by quarter notes A4, G4, and F#4. A downward-pointing arrow is positioned above the first B4 note in measure 26.

In de duetversie is dus opnieuw sprake van een veranderde kijk op het eenstemmige origineel, deze keer ingrijpender dan in 'Comagain'. Dit maakt het zeer onwaarschijnlijk dat Van Eyck zelf de bewerker is geweest. Dat hij de duetversie niet zelf heeft gemaakt, wordt bevestigd door de wijze waarop de meerstemmigheid is gerealiseerd. De bewerker heeft een tweede stem geschreven waarin beide secties worden herhaald. Het vormschema van de tweestemmige modo 1 kan derhalve worden weergegeven als

Eerste bovenzang: A A' B B'

Tweede bovenzang: Y Y Z Z

Dit betekent dat de noten van de tweede stem zowel bij het thema als de variatie zouden moeten passen. Had Van Eyck de bewerking gemaakt, dan had hij zonder twijfel de variatie als uitgangspunt genomen voor het creëren van een tegenstem, in de wetenschap dat variaties doorgaans meer harmonische fixatie (tertssprongen etc.) in zich dragen dan het thema zelf. De bewerker deed dit echter niet. Doordat hij van het thema is uitgegaan, komen de variatie en de tegenstem geregeld met elkaar in conflict. De strijdigheid treedt helder naar voren als de maten 5 en 17 worden vergeleken met hun gefigureerde parallelmaten 13 en 28. (vb. 243)

VOORBEELD 243 'Philis schoon Herderinne, met 2', [modo 1]

Musical notation for 'VOORBEELD 243'. It consists of two pairs of staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first pair of staves shows measures 5 and 13. The upper staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The lower staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. In measure 13, there is a bracket under the notes A4 and B4 in the upper staff, and a downward-pointing arrow below it. The second pair of staves shows measures 17 and 28. The upper staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The lower staff has a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. In measure 28, there are two upward-pointing arrows between the notes A4 and B4 in the upper and lower staves.

Het duet heeft ook een modo 2, waarin het ongeornamenteerde thema verschijnt met een doorgecomponeerde variatie in de onderstem. In deze doorgecomponeerde tegenstem is de eerste verschijning van beide secties vrijwel identiek met de tweede



bovenzang uit modo 1. Enige uitzondering is maat 6.¹⁰³ De tweede verschijning is duidelijk herkenbaar als variatie op de eerste, zodat het vormschema van modo 2 als volgt is weer te geven:

Eerste bovenzang: A A B B

Tweede bovenzang: Y Y' Z Z'

In modo 2 van het duet is bij de weergave van het ongefigureerde thema onopgemerkt gebleven dat de A-sectie verschillende afsluitingen kende voor *prima* en *seconda volta*. (vb. 244a; zie ook vb. 302, p. 517) In Nederlandse liedboekjes uit die tijd werd het verschil wel vaker genegeerd.¹⁰⁴ In Van Eycks eenstemmige thema en variaties beweegt de A-sectie zich aanvankelijk naar f', in de herhaling naar f'', in overeenstemming met de oorspronkelijke Franse *air de cour*. Toch is niet met volledige zekerheid te zeggen dat het negeren van het verschil tussen *prima* en *seconda volta* voor rekening komt van de bewerker. Het kan ook een zetter zijn geweest die het zich gemakkelijk heeft gemaakt. Uit de tegenstem zou men kunnen opmaken dat de bewerker zich van een afwijkende *seconda volta* bewust is geweest. De tegenstem past namelijk beter bij de *seconda volta* dan bij de *prima volta*. (vb. 244b) Dit kan echter ook op toeval berusten. De combinatie met de *prima volta* is strikt genomen niet problematisch.

VOORBEELD 244 'Philis schoon Herderinne, met 2', modo 2, mm. 13-16: a. origineel; b. na 'correctie', rekening houdend met een verschil tussen *prima* en *seconda volta*.

De tweede bovenzang van modo 2 vertoont kenmerken die er sterk op wijzen dat Paulus Matthijsz de bewerker is geweest. De verdenking is gebaseerd op de maten 32 en 34, in relatie tot hun parallelle maten 21 en 23. (vb. 245) In maat 21 treden de tonen d', e' en f' op. In de reprise wordt deze maat getransformeerd tot een herhaald motief van achtste noten d'e'f'. Het procédé herhaalt zich twee maten later. In hoofdstuk 10 zal blijken dat deze manier van figureren karakteristiek is voor Paulus Matthijsz.¹⁰⁵ Deze specifieke transformatietechniek wordt bijvoorbeeld twee keer aangetroffen in zijn 'Courante Monsieur'.

¹⁰³ Op dit punt lijkt de bewerker in modo 1 toch zijn best te hebben gedaan om de variatie en de tegenstem kloppend te krijgen. Had hij in maat 6 van modo 1 gekozen voor de lezing van modo 2 (kwartnoot g', achtste noten d'e', kwartnoot f''), dan had dit in maat 14 van modo 1 parallelle octaven opgeleverd.

¹⁰⁴ Zie bijvoorbeeld het contrafact 'Sa, sa myn Harders riet' in 't Amsteldams minne-beeckje (1658), in facsimile afgebeeld in Wind 1993: 108 (afb. 3).

¹⁰⁵ 10.1.2 en 10.6.



VOORBEELD 245 'Philis schoon Herderinne, met 2', modo 2

8.6.4. 'Engels liedt'

'Engels liedt, met 2. door J.J. van Eyck', staat in vette letters gedrukt boven de eerste bovenzang op folio 93a. Gevreesd moet worden dat Van Eyck geen enkele bemoeienis met dit duet [NVE 82] heeft gehad, zelfs variatienoten van zijn hand zijn er niet aan te pas gekomen. Hier is slechts sprake van een thema dat van een tegenstem met basfunctie is voorzien.

Wederom kan worden vastgesteld dat het thema fundamenteel anders is behandeld dan in de originele eenstemmige versie [NVE 38]: in het duet verschijnt bij maat 12 (in de tweede bovenzang twee maten later) de aanwijzing 'Nu rasse Maet'. Niets in Van Eycks solovariaties duidt erop dat hier een versnelling moet plaatsvinden: in modo 3 blijft de componist vanaf maat 12 onverstoort zestiende noten schrijven. Aangezien de melodie uit geen andere bron bekend is, kan niet worden nagegaan in hoeverre de versnelling gangbaar was.¹⁰⁶

In de duetversie is het ritme van maat 3 veranderd ten opzichte van het eenstemmige origineel. Het lijkt er sterk op dat de eenstemmige versie fout is en door de bewerker is gecorrigeerd. De alternatieve lezing stemt namelijk meer overeen met Van Eycks solovariaties. (vb. 246) Misschien was de bewerker zelf bekend met de melodie of is hij van een bestaande bas uitgegaan.

VOORBEELD 246 'Engels Lied' [NVE 38] / 'Engels liedt, met 2' [NVE 82]

Van Eyck, thema

Van Eyck, modo 2

Van Eyck, modo 3

Duetversie, thema

¹⁰⁶ Van Baak Griffioen 1991: 173. De auteur vergiste zich toen zij schreef: 'Like the other duets, the top line of Modo 2 is taken from the solo variation on 'Engels Lied'.' Er is geen modo 2.



8.6.5. ‘More palatino’

In het duet ‘More palatino’ [NVE 83] is het in de eerste plaats de titel die duidt op een andere hand: in het eenstemmige origineel van Van Eyck heet de melodie ‘Vande Lombart’ [NVE 32]. De bewerker koos eenvoudig voor de titel die destijds het meest gangbaar was.¹⁰⁷ Van Eycks origineel bestaat uit een thema met modo 2. In de bewerking werden deze samengesmeed tot een thema met gefigureerde herhalingen. Opnieuw is de tegenstem beter bruikbaar voor het thema dan voor de variatie. Een storende oneffenheid doet zich voor in maat 19, waar een b' tegen een bes' klinkt. (vb. 247)

VOORBEELD 247 ‘More palatino, met 2’, [modo 1]

Net als ‘Phylis schoon Herderinne, met 2’ heeft dit duet een modo 2 waarin het ongefingureerde thema als bovenstem fungeert. Deze is voorzien van een ‘lopende bas’, een tegenstem die wordt gedomineerd door een beweging in achtste noten. Deze keer zijn de eerste verschijningen van de twee herhaalde secties echter niet afkomstig uit modo 1, noch een variatie hierop. Er is sprake van vers materiaal, dat van herhalingstekens is voorzien. Het vormschema van het duet is derhalve:

	Modo 1:				Modo 2:			
Eerste bovenzang:	A	A'	B	B'	A	A	B	B
Tweede bovenzang:	W	W	X	X	Y	Y	Z	Z

8.6.6. ‘Amarilli mia bella’

‘Amarilli mia bella, met 2’ [NVE 84] is gebaseerd op Van Eycks eerste ‘Amarilli mia bella’ [NVE 36]. Het thema en de originele modo 2 zijn samengevoegd tot een thema met gefigureerde herhalingen, waaraan een eenvoudige ‘bas’ is gehangen die zowel voor het thema als de variatie geldt. Een tweede modo met variatie in de onderstem ontbreekt.

Van Baak Griffioen merkt terecht op dat dit ‘the best of the five duets included in *Der Fluyten Lust-hof*’ is.¹⁰⁸ Dit is te danken aan een samenloop van omstandigheden. Van

¹⁰⁷ Van Eycks titel is verder alleen bekend uit de collectie *Oude en nieuwe Hollantse boeren lietjes en contredansen* van ruim een halve eeuw later, waar de melodie ‘de Lommert’ wordt genoemd (nr. 132). Zie Van Baak Griffioen 1991: 220-225. Van Baak Griffioen heeft bij de alfabetische rangschikking van de werken uit *Der Fluyten Lust-hof* voorrang gegeven aan de titel ‘More palatino’, wat een twijfelachtige keuze is.

¹⁰⁸ Van Baak Griffioen 1991: 91.



Eycks eenstemmige modo 2 maakt in harmonisch opzicht weinig bokkensprongen en hetzelfde kan worden gezegd van de eenvoudige tegenstem, die vrijwel identiek is met de bas van de zesstemmige anonieme ‘Amarilli mia bella’ die in 1601 door Phalèse te Antwerpen was gedrukt in de bundel *Ghirlanda di madrigali*. In 1644 werd deze baslijn ook gebruikt voor een anonieme vierstemmige zetting in een door Paulus Matthijsz (!) gedrukte uitgave van het *Livre septième*.¹⁰⁹

Jacob van Eycks auteurschap kan ook nu worden uitgesloten. De bewerker heeft het slot van de eerste sectie veranderd, in de vierde maat van de tweede sectie is een halve maat geschrapt. (vb. 248) Dit laatste heeft de bewerker goedge maakt door aan het slot een halve maat toe te voegen, waardoor de slotnoot keurig op de eerste tel van de maat begint.

VOORBEELD 248 ‘Amarilli mia bella’

Van Eyck, thema





VOORBEELD 249 'Prins Robbert[s] Masco'

Van Eyck, modo 2



Duetversie, modo 1

Wat de vorm betreft komt dit duet overeen met 'Phylis schoon Herderinne': thema en modo 2 zijn eerst samengevoegd en van een tegenstem voorzien die voor thema en variatie gelijk is. Vervolgens gaat het ongefigureerde thema in een modo 2 vergezeld van een doorgecomponeerde tegenstem, waarvan de eerste verschijningen teruggrijpen op modo 1 en de tweede verschijningen een variaties hierop zijn.¹¹⁰ Het schema is:

	Modo 1:				Modo 2:			
Eerste bovenzang:	A	A'	B	B'	A	A	B	B
Tweede bovenzang:	Y	Y	Z	Z	Y	Y'	Z	Z'

Nu alle duetten zijn besproken, is het tijd om de balans op te maken.

8.6.8. Paulus Matthijsz, duettensmid

Uit de analyses blijkt dat er te veel aan Van Eycks eenstemmige modellen is veranderd om hem als auteur van de duetten uit *Der Fluyten Lust-hof I* (1649) te kunnen aanmerken. Ditzelfde geldt voor de anonieme 'Comagain' uit *Der Goden Fluit-hemel* (1644). Door de eigenzinnige en weinig piëteitvolle manier waarop met Van Eycks werk is omgesprongen en vanwege de parallellen die in de werkwijze herkenbaar zijn, moet achter de bewerkingen één persoon worden gezocht. De vinger wijst ondubbelzinnig in de richting van Paulus Matthijsz. Hij was behalve uitgever ook musicus en componist, en een bindende factor tussen de twee uitgaven van 1644 en 1649 waarin de duetbewerkingen voorkomen.

Als uitgever was Matthijsz ongetwijfeld een van de weinigen die vóór het verschijnen van de combinatie *Euterpe / Fluit-hemel* in 1644 al over Van Eycks 'Comagain' konden beschikken, en in 1649 voor de publicatie van *Der Fluyten Lust-hof I* over 'Prins Robberts Masco'. Bovendien had hij belangen: als redacteur van de *Fluit-hemel*

¹¹⁰ In de eerste en tweede bovenzang treden kleine verschillen op tussen de maten 11-12 van modo 1 en van modo 2.



zat hij om repertoire verlegen. Als uitgever zag hij zich in 1649 voor de opgave gesteld een gedeelte van de oplage van *Der Fluyten Lust-hof I* en *'t Uitnemend Kabinet II* in combinatie te verkopen, terwijl het sterk heterogene uitgaven betrof: Van Eyck componeerde eenstemmige muziek, het *Kabinet* bevatte overwegend ensemble-repertoire. 'Verscheyden stukken om met 2 Boven-zangen te gebruiken' zullen *Der Fluyten Lust-hof* aanlokkelijker hebben gemaakt voor degenen wier belangstelling primair naar de ensemblemuziek van het *Kabinet* uitging.¹¹¹

In één geval is op stilistische gronden een bevestiging gevonden dat Paulus Matthijsz verantwoordelijk is geweest voor de duetten: in modo 2 van 'Phylis schoon Herderinne, met 2' [NVE 81] wordt de tweede bovenzang in de maten 32 en 34 gebroken op een wijze die karakteristiek voor hem is.

In hoofdstuk 10 zullen nog meer voorbeelden passeren van een Paulus Matthijsz die eenstemmige composities tot meerstemmige heeft willen omvormen: eenstemmige variatiewerken van Jacob van Noordt zijn geleidelijk aan een bas vastgeklonken geraakt.¹¹² Er zijn ook andere aanwijzingen dat Matthijsz een bovengemiddelde preoccupatie met duetten heeft gehad. In *Der Goden Fluit-hemel* staan een tweestemmige 'Allemande' en een dito 'Simphonie' van zijn hand.¹¹³ In de tweede sectie van de 'Allemande' komt vijf keer achter elkaar een *figura suspirans* voor. Dit fragment leent zich bij uitstek voor een contrapuntische behandeling. Matthijsz beperkte zich echter aanvankelijk tot een eenvoudige noot-tegen-nootzetting. Interessant is dat de 'Allemande' vijf jaar later in *'t Uitnemend Kabinet II* zou terugkeren, dan met een volledig veranderde, contrapuntische tweede bovenzang, inclusief het voor de hand liggende vraag- en antwoordspel wanneer de *figura suspirans* haar intrede doet.¹¹⁴ Matthijsz boekte vooruitgang als componist van duetten.

Interessant is ook een tweestemmig variatiewerk op een 'Courante', dat in *Der Goden Fluit-hemel* verscheen en later terugkeerde in het tweede deel van *'t Uitnemend Kabinet*.¹¹⁵ Afgezien van de tweestemmige 'Comagain' is dit het enige werk in de verzamelbundels waar de variatievorm en meerstemmigheid samengaan. Het betreft een modo 1 gevolgd door een congruente modo 2. De auteur wordt aangeduid als 'v.H.'. Er is een duidelijke aanwijzing dat Paulus Matthijsz het werk heeft gemaakt. De karakteristieke manier van breken waarbij drie kwartnoten uit het thema worden versneld en vervolgens tot de herhaling van een uit achtste noten bestaand drietoonsmotief leiden, komt hier voor in maat 8 van de bovenstem van modo 2. (vb. 250) In Matthijsz' eenstemmige 'Courante Monsieur' worden de kwartnoten f"d"e" omgebogen tot twee keer een dalend motief van achtste noten f"e"d" (zie vb. 256, p. 454). In de tweestemmige 'Courante' gebeurt iets soortgelijks: de kwartnoten d"e"c" veranderen in twee keer een stijgend motief van achtste noten c"d"e".

Dat de uitgever 'v.H.' als auteur noemt, is eenvoudig te verklaren. Er staan diverse anonieme werken in *Der Goden Fluit-hemel* die aan Matthijsz kunnen worden toegeschreven. Waarschijnlijk heeft hij er niet voor willen uitkomen dat zijn aandeel in de bundel aanzienlijk is geweest. 'v.H.' zal hebben gestaan voor 'van Harderwijk', het stadje waar Paulus Matthijsz werd geboren.

¹¹¹ Zie ook 9.5.

¹¹² 10.2.2.

¹¹³ Folio's 8ab; ed. Rasch, II, nrs. 15a, 16.

¹¹⁴ Ed. Rasch, II, nr. 15b.

¹¹⁵ *Der Goden Fluit-hemel*, fol. 5ab; ed. Rasch, II, nr. 10.



VOORBEELD 250 'v.H.', 'Courante' [DGF, fol. 5ab]

Modo 1
8

Modo 2
8

We keren terug naar de duetten uit *Der Fluyten Lust-hof I* en merken ten slotte op dat de keuze van het bewerkte materiaal mede bibliografisch bepaald lijkt. Van Eycks 'Philis schoone Harderinne' en 'Vande Lombart' zijn in de *Lust-hof* opeenvolgende composities (folio's 37a-38b respectievelijk 38b), afkomstig uit hetzelfde katern. 'Amarilli mia bella' en 'Engels Lied' staan in het volgende katern, slechts van elkaar gescheiden door 'Lus de mi alma'. 'Prins Robberts Masco' ten slotte staat op de bladzijden die voorafgaan aan de katernen waarin de duetten verschenen. Zo ontstaat de indruk dat de uitgever nu en dan een vel van de drukpers heeft genomen en aan het bewerken is gegaan, teneinde zo de laatste twee katernen met een serie duetten te kunnen 'verrijken'.

Paulus Matthijsz, hij is ontmaskerd als een 'duettensmid'. En Jacob van Eyck? Hij zal er misschien toestemming voor hebben gegeven, maar inhoudelijk heeft hij er zonder twijfel geen enkele bemoeienis mee gehad. Hij is en blijft een componist van solorepertoire. Voor het suggereren van meerstemmigheid had hij aan één enkele stem voldoende.

Thiemo Wind



Jacob van Eyck en de anderen



De anderen

DE ANDEREN

Thiemo Wind



Jacob van Eyck en de anderen



De anderen

9

Bronnen:

Der Goden Fluit-hemel en 't Uitnemend Kabinet

9.1. 'Veel vermaarde Musicyns'

Voor Paulus Matthijsz als uitgever waren de activiteiten overzichtelijk waar het de publicatie van *Der Fluyten Lust-hof* betrof. Hij behoefde slechts met één componist in contact te staan, één manuscript in ontvangst te nemen, redactionele werkzaamheden te verrichten, waarna hij aan het zetten van de noten kon beginnen. In het geval van *Der Goden Fluit-hemel* en *'t Uitnemend Kabinet* lag dit anders. Bij de totstandkoming van deze verzamelbundels had Matthijsz te maken met 'veel vermaarde Musicyns', zoals de titelpagina van de *Fluit-hemel* vermeldde. Als redacteur zal hij een actieve rol hebben gespeeld bij het verzamelen van repertoire. Dit valt ook af te lezen uit de wervende tekst die hij op de titelpagina's van beide delen van *'t Uitnemend Kabinet* drukte: 'Wy zullen om ons KABINET te beter op te pronken, Jaerlyx al 't geen wy uyt de nieuwe vermaekelykheden kunnen bekomen, aen de Konst-lievers meede deelen.'¹ Hoewel de belofte van een jaarlijkse verversing met een korreltje zout moet worden genomen, streefde Matthijsz kennelijk wel naar een zekere mate van actualiteit. En die actualiteit was onvoorspelbaar. We zullen in dit hoofdstuk zien dat de jonge uitgever zoekende is geweest, plannen heeft gekoesterd die hij uiteindelijk niet kon waarmaken of moest bijstellen. Wat zeker zal hebben gescheeld, is dat Paulus Matthijsz zelf amateur-musicus was en derhalve vanuit een persoonlijke interesse handelde. Hij heeft waarschijnlijk in direct contact gestaan met musici en is mogelijk de spin in een web geweest.

Alvorens de ogen en oren te richten op de verschillende componisten en hun eenstemmige werk, zullen we in dit hoofdstuk de diverse bronnen nader bestuderen, in chronologische volgorde. Het zijn respectievelijk *Der Goden Fluit-hemel* (1644), *'t Uitnemend Kabinet I* (¹1646), *'t Uitnemend Kabinet II* (¹1649), *'t Uitnemend Kabinet I* (²[1654]) en *'t Uitnemend Kabinet II* (²ca.1656). Ook zal de vraag aan de orde

¹ Spelling volgens de titelpagina van *'t Uitnemend Kabinet II* (¹1649).

komen of Paulus Matthijsz een aangekondigd derde deel van het *Kabinet* daadwerkelijk heeft doen verschijnen.

De verzamelbundels bevatten één- en meerstemmige muziek, waarvan alleen de eenstemmige tot het onderwerp van deze dissertatie behoort. Voor een overzicht van de complete inhoud van *Fluit-hemel* en *Kabinet* zij verwezen naar een algemeen artikel dat Rudolf Rasch aan deze collecties heeft gewijd.²

9.2. *Der Goden Fluit-hemel* (1644)

Net als de andere druk uit 1644, Jacob van Eycks *Euterpe oft Speel-goddinne*, is *Der Goden Fluit-hemel* slechts in één enkel exemplaar bewaard gebleven. Het bevindt zich in de Koninklijke Bibliotheek Albert I te Brussel.³ Een ander lot dat de twee boekjes delen, is hun incomplete staat. In het geval van de *Fluit-hemel* is de toestand minder ernstig, aangezien geen noten verloren zijn gegaan. Wat ontbreekt, is de eerste (en qua tekst meest uitgebreide) van de twee titelpagina's. Toch is de volledige inhoud van deze pagina wel overgeleverd. Dit is te danken aan het feit dat het boekje in 1646 werd aangeboden op de boekenbeurzen van Frankfurt en Leipzig.⁴ In de *Catalogus universalis pro nundinis Francofurtensibus autumnalibus* van dat jaar staat de titel in vol ornaat vermeld, net als in de Leipziger catalogus.⁵ Naar analogie van andere edities van Matthijsz kan de typografische indeling globaal als volgt worden gereconstrueerd:

DER

G O D E N F L U I T – H E M E L ,

Gesiert met d'alter nieuwste Couranten, Pavanen, Serbanten, Branles,
Almandes, Balleten, &c. meest met verscheyden veranderingen.

Door veel vermaarde Musicyns tot de Fluit en allerley Blaas- en Speel-tuygh, gestelt.

Noch eenighe Couranten, Balletten, Airs, &c. om met 2 a 3 Booven-zanghen, zoo wel voor de
Viool als Fluit, of eenigh Blaas-tuygh te gebruycken.

[EERSTE [drukkersmerk] DEEL]

t' AMSTERDAM, by *Paulus Matthysz.* [in de Stoof-steegh, in de Boek-drukkery gedruckt, 1644.]

² Rasch 1972.

³ Appendix A.1: DGF-I.

⁴ Zie Göhler 1902: I, 63 (nr. 1297).

⁵ *Catalogus universalis* 1646 (Frankfurt), fol. [B4]r; *Catalogus universalis* 1646 (Leipzig), fol C2r.



De summiere tekst van de wel bewaard gebleven tweede titelpagina geeft een andere schrijfwijze van de hoofdtitel, *Der Gooden Fluyt Hemel*.⁶ We zullen de gewoonte blijven hanteren de schrijfwijze van de (belangrijkste) eerste titelpagina te volgen, ondanks het feit dat deze in het onderhavige geval niet bewaard is gebleven. De tekst uit de Duitse beurscatalogi is betrouwbaar genoeg om erop te kunnen rekenen dat de weergave van de hoofdtitel overeenkomstig het origineel is.⁷ Als Paulus Matthijsz in 1649 het tweede deel van 't *Uitnemend Kabinet* publiceert, schrijft hij in de opdracht over 'het Speel-boek, der *Goden-Fluit-Hemel*'.⁸

Matthijsz maakt op de titelpagina een tweedeling in het repertoire. Het accent ligt op de eenstemmige werken, die 'meest met verscheyden veranderingen' zijn gecomponeerd voor 'de Fluit en allerley Blaas- en Speel-tuygh', net als Van Eycks *Euterpe oft Speel-goddinne* en later *Der Fluyten Lust-hof*. Blokfluitrepertoire dus, zoals in een *Fluit-hemel* mag worden verwacht. Dan zijn er nog enkele stukken 'met 2 a 3 Booven-zanghen, zoo wel voor de Viool als Fluit, of eenigh Blaas-tuygh te gebruycken.' Hier lijkt Matthijsz het primaat bij de viool te leggen. Er zal een commerciële reden aan ten grondslag hebben gelegen. De desbetreffende ensemblewerken kunnen ook op de handfluit worden uitgevoerd.⁹

Het merkwaardige is dat titel en inhoud in een scheve verhouding tot elkaar staan. Het boekje begint met duetten en geeft vervolgens acht werken in triobezetting.¹⁰ Pas op folio 17a, ruimschoots over de helft, dienen de solostukken zich aan. (zie afb. 29) Wat op de titelpagina als secundair wordt omschreven, blijkt in werkelijkheid het hoofdbestanddeel te zijn. Het lijkt erop dat de uitgever doelbewust op verschillende paarden heeft gewed.

Paulus Matthijsz heeft aan de *Fluit-hemel* weinig redactionele zorg besteed. De foliëring zoals genoemd in het register en de werkelijke foliëring stemmen bijvoorbeeld niet altijd overeen. Ook de nummering van de folio's op de muziekpagina's zelf blijkt niet altijd te kloppen, wat lijkt te duiden op de aanwezigheid van twee zettters, die verschillende muziek onder handen hadden maar meenden dezelfde folio's te zetten.¹¹ Alles wijst erop dat Matthijsz aanvankelijk de bedoeling heeft gehad de noten op vier vellen papier te drukken, wat na snijden, vouwen en binden tot vier katernen (A-D) oftewel 48 pagina's zou leiden: de tweede titelpagina plus 47 pagina's muziek. Zo kwam hij aanvankelijk op folio 25a met een eenstemmige 'Stemme Nova' tot een afronding.¹²

⁶ Deze schrijfwijze is al te vinden in Goovaerts 1880: 373 (nr. 685), waar bovendien sprake is van '27 feuilles' (in plaats van 28). Kennelijk was de onvolkomen staat in 1880 al een feit.

⁷ Er staat één keer 'Balleten' en één keer 'Balletten'. Ook dit zal volgens het origineel zijn geweest. In 1646 stond op de titelpagina van *Der Fluyten Lust-hof I* aanvankelijk 'Balleten', wat in de loop van de drukgang werd gewijzigd in 'Balletten'. Zie 3.3.

⁸ Zie 9.4.

⁹ Waar de notentekst lager gaat dan c' (genoteerd), zijn de noten tevens een octaaf hoger gedrukt om de muziek voor handfluit geschikt te maken. Zie onder meer vb. 325, p. 552.

¹⁰ Van de duetten is de eerste partij telkens op een linkerpagina gedrukt, de onderstem op de rechterpagina en op de kop. Het boekje werd op een vlakke tafel gelegd, de uitvoerenden zaten of stonden aan weerszijden. In de trio's was die oplossing niet mogelijk. Hier geven zowel de linker- als de rechterpagina's delen van de muziek recht op en op de kop.

¹¹ Waar de foliëring 7-8-9-10-11-12-13 had moeten zijn, vermelden de bewuste bladzijden 7-7-9-9-11-11-13.

¹² Omtrent deze 'Stemme Nova', zie 10.6.



R E G I S T E R.

	A 2.				
1. Ballet.		Fol. 1.	2. Ballet.	10.	Kits Allemand.
2. Ballet.		1.	3. Ballet.	10.	Pavaen de Spangie.
3. Ballet.		1.	Vierde Ballet.	9.	Petite Brande.
4. Ballet.		2.	Carileen.	11.	2. Brande.
5. Ballet.		2.	Comagayn.	11.	3. Brande.
Garint.		3.	Paduaen.	12.	4. Brande.
Poliphemus.		4.	Frere frapar.	26.	5. Brande.
1. Aier.		4.	Ballet.	26.	Als Garint.
2. Aier.		4.			Naerdien u Godlijckhey.
1. Courant.		5.	Als Boxvoetje.	A 3.	13. Object dont les.
Postilion.		5.	't Hane en 't Henne kray.	13.	Branle gay.
Doeden dans.		6.	1. Allemand.	14.	Montirande, Gavotte.
3. Air.		6.	2. Allemand.	14.	Paffaly van Meester Willem.
O Kers-nacht.		7.	3. Allemand.	15.	Allemande.
Allemand.		7.	4. Allemand.	15.	Courant Bourbon.
Simphonie.		8.	5. Allemand.	16.	Tweede Nachtegael.
2. Aier.		8.	6. Allemand.	16.	'T waren twee Boerinnetjes.
4. Courant.		9.			Stemme Nova.
1. Ballet.		9.	1. Boyenzangh.	17.	Florida.
		9.	Courante Monsieur.	17.	Courant Mamdame
		10.	La Boivinette.		

AFBEELDING 29 *Der Goden Fluit-hemel*, inhoudsopgave

Niettemin volgt nog één dubbelfolio waarin de planmatigheid van het boekje wordt verstoord. Op de eerste bladzijde ervan, folio 25b, staat behalve een eenstemmig werkje, getiteld 'Florida', een tweestemmig 'Frere Frapar' van een componist die zich cryptisch 'Al pratende' noemt. De volgende twee pagina's zijn gereserveerd voor een ongetiteld variatiewerk van 'P.M', met wie Paulus Matthijsz zelf was bedoeld. Ook op de allerlaatste pagina staat behalve een eenstemmig werk ('Courante Madame') een duet ('Ballet').

Vanwaar dit rommelige einde? De toevoeging van een extra dubbelfolio lijkt op het eerste gezicht geen efficiënte maatregel, maar dat was het juist wel. Na het zetten (en drukken) van de muziek, of nadat dit werk vrijwel gedaan was, moest de definitieve titelpagina nog worden gedrukt, met in het kielzog daarvan de opdracht en de inhoudsopgave. Dit nam samen één dubbelfolio in beslag. Hetzelfde deed zich, terzelfder tijd, voor bij Jacob van Eycks *Euterpe oft Speel-goddinne*. De inleidende pagina's van de twee boekjes konden mooi op één vel worden gedrukt, wat meteen het enig denkbare praktische voordeel is van de 'tweeling-uitgaven'. Maar met twee dubbelfolio's schoot nog altijd één dubbelfolio over. Voor dit resterende vel zal Matthijsz op het laatste moment een bestemming hebben gezocht in de vorm van een toevoeging aan zijn *Fluit-hemel*.¹³

Dat het zo gegaan is, lijkt te worden bevestigd door een vergelijking tussen de inhoudsopgave en de werkelijke inhoud. Hiertussen bestaan grote verschillen, zoals Tabel 10 laat zien.

¹³ In 1649 zou op een 'overschietend' dubbelfolio de *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit* worden gedrukt. Zie 9.5.

TABEL 10 *Der Goden Fluit-hemel*: inhoud van het laatste dubbelfolio (E1-E2)

Titel [bezetting]	Werkelijke foliëring	Foliëring volgens register
Frere frapar [a2]	25b	26
Florida [a1]	25b	25
'P.M', naamloos werk [a1]	26ab	–
Courante Madamme [a1]	27a	26
Ballet [a2]	27a	26

Klaarblijkelijk was de inhoudsopgave al gezet terwijl Matthijsz nog gelegenheid had over de inhoud van de laatste bladzijden te twijfelen. Het titelloze variatiewerk op folio 26ab was aanvankelijk niet voorzien. Had Matthijsz zelfs geen tijd meer om er een titel voor te bedenken? De twee bladzijden waren aanvankelijk gereserveerd voor de duetten 'Frere Frapar', 'Ballet' en de eenstemmige 'Courante Madamme'. Folio 27a was in eerste opzet waarschijnlijk bestemd blanco te blijven. Misschien heeft een zuinige koopmansgeest de uitgever uiteindelijk ertoe bewogen van dit plan af te zien. Wat Matthijsz met folio 25b voorhad, blijft onduidelijk. Volgens de inhoudsopgave had hij hieraan alleen het eenstemmige 'Florida' toegewezen, een werkje dat slechts één regel in beslag neemt.

Paulus Matthijsz heeft *Der Goden Fluit-hemel* opgedragen aan een zekere Adriana vanden Bergh, die een virtuoos blokfluitiste moet zijn geweest. De opdracht is gedateerd op 1 augustus 1644. Zoals we hebben gezien kon Jacob van Eyck enkele dagen later een exemplaar naar Constantijn Huygens sturen, toegevoegd aan een exemplaar van *Euterpe oft Speel-goddinne*.¹⁴ De tekst van de opdracht is interessant, onder meer omdat Matthijsz onthult dat Adriana op haar handfluit canzona's en sonates speelde van Italiaanse componisten als Giovanni Battista Buonamente, Tarquinio Merula en Marco Uccellini.¹⁵ De tekst van de opdrachtpagina luidt als volgt:

Aen de E. Juffrouw ADRIANA vanden BERGH.

E. JUFFROUW.

Wel te recht zeytmen dat de Gooden alles om arbeyt verkopen. Dat dit waer sy blyckt by u klaerlijck. Want overlanghe tijd van u E. gehoort hebbende, dat ghy de handfluyt heel in u gewelt had, ben ick met begeerte bevanghen geweest, om eens u E. soet gefluyt te hooren; waer toe ick gelegentheyt gekregen hebbende, bevand dat de daed noch veel van 't seggen verscheelde. Want ick hoorde dat ghy niet als men gemeenlijck doet, een deuntje tiereliert en daer mede ophout, maer dat ghy u niet

¹⁴ Zie 3.2.

¹⁵ In de Nederlanden was de handfluit op c" het meest gangbare type, in Italië echter de altfluit op g'. In de Republiek zal daarom een heel ander repertoire geschikt voor de handfluit bevonden zijn geweest dan in Italië. Zie ook de hoofdstukken 1 en 11.



ontzaeght, onder alderleye instrumenten uwe stem met een vaste maet en soete maniere te speelen, zoo dat al 't geen Italiën en andere Landen, ons vande Speelkunst hebben mede gedeelt, van u E. is doorspeelt en als opgegeten. Jae, soo G.B. Buonamente T. Merula M. Ucellini en andere uytnemende Phoenixen dezer edeler konste u E. hoorden, zy zouden sich op 't hooghste verwonderen, en sich verheugen dat haere arbeydt, die sy aengewent hebben, om zware speelstukken te maken, zoo danckbaerlyck wort aengenoomen en datse zoo veele vruchts kan uytwercken, dat daer door zulcken jonghen spruyt tot uytvoeringe van haer ooghwit is opgeweckt. Hierom E. Iuffrouw, ben ick gedwonghen geweest; u E. deze myne Fluyt Hemel, op te offeren, met beede u E. niet te stooten aen de kleynicheyt van dit werck, maer gedencken, dat een spruyt doorden tyd een boom wert: gelyck ick vertrouwe dat deze Fluyt Hemel van dagh tot dagh oock zal aen groeyen en tot een volmaectt werck op wassen: en dat ghy deze myne genegentheyt, met sulck een hert wilt aennemen, als ick u E. dit opdraghe: wenschende u E. voorts onder de bescherminge Godes en sal altijd blyven.

U E. dienaer

In Amsterdam 1. Augusti, 1644.

PAULUS MATTHYSZ.

Aen de selfde.

'T Scheen dat *Euterpes* geest van nieuws was wederbooren,
 Wanneer ick quam de Fluyt van ADRIANA hooren:
 Een wonder van ons eeuw, dat een zoo jonghe Maeght,
 Den *Lauwer* op *Parnas*, voor alle Maeghden draeght. *Musica tollit curas.*

Wie was deze bijzondere muze, die Matthijsz tot zulke bewonderende taal bewoog? Mogelijk was Adriana vanden Bergh dezelfde als de latere actrice Ariana (Adriana) Nooseman (Noozeman), een omstreeks 1620 geboren dochter van Adriaan van den Bergh uit Utrecht.¹⁶ Deze acteur en toneelschrijver gaf leiding aan een eigen reisgezelschap, dat in 1645 de acteur, danser en zanger Jillis Nooseman in de gelederen opnam. Tussen Nooseman en Van den Berghs dochter Ariana ontloek een liefde die omstreeks 1650 tot een huwelijk leidde. Op 19 april 1655 was Ariana de eerste vrouw die als actrice op het toneel van de Amsterdamse Schouwburg stond. Ze zou uitgroeien tot een beroemdheid en vele rollen voor haar rekening nemen. Ze overleed in de bloei van haar leven en werd op 7 december 1661 in de Oude Kerk van Amsterdam begraven.

Wanneer de dochter van Adriaan van den Bergh omstreeks 1620 is geboren en omstreeks 1650 in het huwelijk is getreden, zou de opdracht van Matthijsz uit 1644 aan 'een zoo jonge Maeght' aan een juist adres gericht zijn geweest. Dat deze acteursdochter uit een kunstzinnig milieu kwam, is wel zeker. Uit notariële akten blijkt overigens dat zij niet kon schrijven. Maar is dit een reden aan te nemen dat zij geen noten kon lezen of blokfluit kon spelen? De actrice is muzikaal onderlegd geweest: in vrijwel al haar succesrollen heeft zij gezongen.¹⁷

Toch is het geen uitgemaakte zaak dat de actrice en de blokfluitiste dezelfde persoon zijn geweest. In 1649 droeg Paulus Matthijsz ook het tweede deel van 't *Uitnemend Kabinet* aan Adriana vanden Bergh op.¹⁸ In de herdruk van omstreeks 1656 is de

¹⁶ Gegevens omtrent A(d)riana van den Bergh zijn ontleend aan Kossmann 1915, Albach 1977 en Albach 1996.

¹⁷ Veldhorst 2004: 216 (noot 156).

¹⁸ Zie 9.4.



opdracht echter verdwenen. Het zou kunnen betekenen dat de musicienne in de tussentijd was overleden. En dit zou weer harmoniëren met een anoniem gedicht uit 1653, *De geest van Matheus Gansneb Tengnagel, in d'andere wereltd bij de verstorvene poëten*, waarin de dichter Tengnagel in de hemel 'Van den Berghs Adriaentje' ontmoet.¹⁹ Dit geschrift suggereert dat Tengnagel ooit een verhouding met het meisje heeft gehad.

Wanneer de musicienne toch dezelfde persoon is geweest als de latere Ariana Nooseman, zijn er ook andere redenen te bedenken waarom Matthijsz omstreeks 1656 van het herdrukken van de opdracht heeft afgezien. Ze was dan inmiddels getrouwd, waarmee de opdracht als een ongeoorloofde vrijpostigheid zou kunnen zijn opgevat. En Ariana was een beroemde actrice geworden, die mogelijk niet meer met haar muzikale verleden geassocieerd wilde worden. Er kan in de tussentijd ook een verwijdering zijn opgetreden tussen de uitgever en de musicienne.

Hoe het ook zij, Paulus Matthijsz vraagt Adriana vanden Bergh zich niet te storen aan de 'kleynicheyt' van de *Fluit-hemel*. Dit zal in de eerste plaats als een beleefde vorm van nederigheid moeten worden opgevat, maar ver bezijden de waarheid was het niet. Voor een blokfluitiste die zich met het werk van de grootste Italiaanse componisten bezighield, was er slechts bescheiden solowerk in het bundeltje te vinden. Wat *Der Goden Fluit-hemel* betreft zullen we ons in het volgende hoofdstuk beperken tot de bespreking van de navolgende eenstemmige variatiewerken, dertien in getal:

P[aulus] M[atthijsz]	Courante Monsieur	fol. 17a
Anonymus	La Boivinette	fol. 17b
P[aulus] M[atthijsz]	Kits Allemande	fol. 18ab
Pieter de Vois	Pavane de Spanje	fol. 19a
Anonymus	Petite Brande	fol. 19b
Anonymus	Tweede Brande	fol. 20a
Anonymus	Derde Brande	fol. 20b
Anonymus	Naer dien u Godlyckheyt	fol. 21a
Anonymus	Allemande	fol. 23b
Anonymus	Courante Bourbon	fol. 24a
Anonymus	Tweede Nachtegaeltje	fol. 24b
Anonymus	Stemme Nova	fol. 25a
P[aulus] M[atthijsz]	[zonder titel]	fol. 26ab

Buiten beschouwing blijven de solowerken zonder variatie(s), bestaande uit volkswijsjes (zoals 't Waren twee Boerinetjes') of dansmelodieën ('Courante Madamme'; vgl. 'Courante Monsieur'). De drie anonieme 'Brandes', die elk één variatie hebben, worden gevolgd door een 'Vierde Brande' en 'Vijfde Brande' zonder variatie. Een variatiewerk dat 'Passasi, van M. Willem' heet, is zo duidelijk een vioolwerk dat het om die reden buiten beschouwing blijft.²⁰

¹⁹ Tengnagel 1965: 548 (r. 513ff).

²⁰ Voor een facsimile, zie vb. 1, p. 129.

9.3. 't *Uitnemend Kabinet I* (1646)

Hoewel *Der Goden Fluit-hemel* als een eerste deel werd gepresenteerd en Paulus Matthijsz de hoop uitsprak dat de spruit zou uitgroeien tot een boom, zette hij de telling van zijn reeks verzamelbundels niet meteen voort. In 1646 verscheen opnieuw een eerste deel, deze keer van een collectie met de titel 't *Uitnemend Kabinet*.

Bij het werk van Jacob van Eyck vond op hetzelfde moment een titelwijziging plaats terwijl de telling wél werd voortgezet: na *Euterpe oft Speel-goddinne I* verscheen in 1646 immers *Der Fluyten Lust-hof II*. In 1644 moet het plan al hebben bestaan voor een nieuwe druk van het eerste deel, dat eenvoudig kon worden omgedoopt tot *Der Fluyten Lust-hof I*.²¹ Waarom heeft Matthijsz niet iets dergelijks gedaan in het geval van de verzamelbundels? Een eventuele herdruk van de *Fluit-hemel* had probleemloos 't *Uitnemend Kabinet I* kunnen heten, zo 'fluithemels' was de collectie tenslotte niet. Wellicht was Matthijsz onzeker over de toekomst van het project, had hij twijfels omtrent de waarde van de *Fluit-hemel* en besloot hij daarom veiligheidshalve tot een nieuwe start.

Het eerste deel van 't *Uitnemend Kabinet* oogt inderdaad als iets geheel nieuws. Van de handfluit ontbreekt op de titelpagina elk spoor, de muziek wordt gepresenteerd als zijnde 'om met 2. en 3. Fioolen, of ander Speel-tuigh te gebruiken.' De volledige tekst van de titelpagina luidt:

'T UITNEMENT
K A B I N E T ,

Vol Paduanen, Allmanden, Sarbanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs, &c.
En de nieuwste Voizen, om met 2. en 3. Fioolen, of ander Speel-tuigh te gebruiken.
Van de alder-konstighste Speel-meesters, en Lief-hebbers,
van de geluyt kavelingh, (dezer tydt), by een gestelt.

*Wy zullen om ons KABINET te beter op te proncken, Jaerlycx al 't geen wy uyt de nieuwe
vermaeckelyckheden kunnen bekomen, aen de Konst-lievers meede deelen.*

EERSTE [Drukkersmerk] DEEL.

't Amsterdam, by *Paulus Matthysz.* in de Stoof-steegh, in 't Musyc-boek, gedrukt.

Hoewel deze eerste en belangrijkste titelpagina de schrijfwijze 't *Uitnement Kabinet* geeft, zullen we als basis toch voor de spelling 't *Uitnemend Kabinet* kiezen. Deze schrijfwijze wordt op de tweede titelpagina gehanteerd, op het omslag van het basboekje dat los was bijgeleverd, en is bovendien standaard in het tweede deel van het *Kabinet*. De spelling 'uitnemend' wint derhalve in kwantitatief opzicht van 'uitnement', en is ook in modern Nederlands de enig juiste.

²¹ Met het oog hierop deed Van Eyck aan Constantijn Huygens het verzoek de notentekst te corrigeren. Zie 3.2.

Merkwaardig is de aangegeven bezetting wel. Werken voor drie violen komen in de bundel niet voor.²² Is van drie instrumenten sprake, dan betreft het twee melodiestrumenten en een bas. Eenstemmige werken worden op de eerste titelpagina in het geheel niet vermeld, terwijl ze er wel degelijk zijn. De tweede titelpagina is wat dit betreft juist. Deze vermeldt, omkaderd door de weelderige randversiering die ook gebruikt werd voor de tweede titelpagina van *Der Fluyten Lust-hof II* (1646), de tekst: ‘t Uitnemend KABINET / konstelijk gefigureerd, door de alder konstighste Musicyns / deser Eeuw. / a 1.2.3. Om op Snaer en allerlei Blaes-tuigh te gebruiken.’²³

Waar werken buiten de toonvang van de handfluit treden, zijn geen pogingen ondernomen een alternatief te bieden, zoals in *Der Goden Fluit-hemel* het geval was. Toch wordt de fluit wel genoemd, zij het slechts in een wervend achtregelig gedicht van een zekere du Rieu dat aan de notentekst voorafgaat:

Aen de Musicyns,
Op 't Cabinet van P.M.

Al 't fraays, 't welck geestigh breyn had tot vermaek geschaapen,
Of wat een Phoenix raars tot lust alleen bezat,
Al 't geen Terpsichore koos voor haar waardste schat
Omvaet nu 't Kabinet, en isser uit te raapen.
Komt dan Kunst-lievers, koopt, elkx gaangh is hier te haalen,
't Is voor de Fluyt, Fiool en alderley gespeel:
Dit boek is niet te dier al kosten 't eens zoo veel,
De kunst, daer 't meede pronkt, en kan men niet betaalen.

du Rieu.

Dit gedicht geeft een nadere verklaring van de titel. Een kabinet was een pronkkast, zoals die halverwege de zeventiende eeuw geliefd was in welgestelde kringen.²⁴ Het kabinet als uiting van pronkzucht vindt zijn bakermat in Augsburg. Ook Antwerpen zou een centrum van kabinetbouw worden. In Amsterdam ontstond een afwijkende Hollandse traditie, met de meubelmaker Herman Doomer (ca. 1595-1650) als belangrijkste vertegenwoordiger: een gesloten kastvorm, zonder de ingewikkelde structuren die de kabinetten uit Augsburg en Antwerpen kenmerkten. (afb. 30) Verschillende van zulke kabinetten zijn nog te bewonderen in het Amsterdamse Rijksmuseum. Het was in de zeventiende eeuw modieus om een boekwerk als ‘Kabinet’ te presenteren.²⁵

²² Mogelijk heeft Matthijsz in een vroeg stadium het plan gehad de driestemmige werken uit de *Fluit-hemel* in 't *Uitnemend Kabinet I* te doen verschijnen. Ook dit kunnen verklaren waarom hij met de telling opnieuw is begonnen.

²³ Een facsimile van de tweede titelpagina van *Der Fluyten Lust-hof II* (1646) is weergegeven in Van Baak Griffioen 1991: 53.

²⁴ Baarsen 2000.

²⁵ Voorbeelden zijn het *Princelijck cabinet* van Nicolaes de Clerck (1625), 't *Stichtelijck cabinet* van C.P. Biens (1640), het anonieme *Venus cabinet, ontslooten op 't huwelijckx banket vanden eerwaardigen bruydigom sr. Jacob de Frans, ende de seer eerbare deugdenrijcke bruyt juff. Margrieta Wachters. In echt verknocht in Amsterdam den 8 julii, 1642* (1642), het *Profijtelijck cabinet, voor den christelijcken jongelingh* van C[ornelis] P[ietersz] B[iens] (1642), *Het cabinet der godsaligheyt* van Christophorus Love (1658) en *Het cabinet der mineralen, metalen en berg-erts* (1670) van Goosen van Vreeswijk.



De dichter du Rieu beschrijft Matthijsz' *Kabinet* als de kast waarin de schatten van de muze Terpsichore worden bewaard. Achter de toevoeging 'Uitnemend' kan een woordspeling worden vermoed. Enerzijds betekent het 'excellent', anderzijds heeft het ook met 'uitnemen' te maken: de schat van Terpsichore 'isser uit te raapen.'

Paulus Matthijsz droeg dit eerste deel van zijn *Kabinet* op aan Pieter Pers uit Amsterdam en Kornelis Kist uit Leiden. Beiden waren amateurmusicus, en Matthijsz had getuige zijn eigen woorden van hun kunst mogen genieten. Van Kist zijn diverse werken in de verzameling opgenomen, van Pieter Pers had *Der Goden Fluit-hemel* een tweestemmige 'Carileen' bevat. De tekst van de opdracht is lang, bevat veel mythologische verwijzingen en weinig dat informatie verschaft omtrent de geadresseerden. Matthijsz schrijft het genoeg te vinden als hij bij de goedwillige dank verdient, 'tot welckers vermaeck ick dit Kabinet vol konstige stuckjens verzien hebbe, en nu open stelle.' Opnieuw zien we de beeldspraak van het openstellen van een pronkkast.



AFBEELDING 30 Kabinet van Herman Doomer
Amsterdam, Rijksmuseum

't *Uitnemend Kabinet I* bevat zestig werken, waarvan zestien anoniem. Bepalen we ons tot de ongeleide solowerken, dan zijn we snel klaar: het zijn er niet meer dan vier. Het praeludium van Johan Schop waarmee het *Kabinet* wordt geopend, is een compositie voor viool (met dubbelgrepen). De drie werken die eventueel als solorepertoire voor de handfluit kunnen worden aangemerkt, zijn twee fantasieën van Pieter de Vois en een curieus variatiewerk op 'Je ne puis eviter' dat behalve de naam van Pieter de Vois ook die van Steven van Eyck en Jacob van Eyck draagt. De composities zijn niet gegroepeerd:

Pieter de Vois, Steven & J. van Eyck	'Je ne puis eviter'	fol. 10ab
Pieter de Vois	Fantasia [in F]	fol. 11b
Pieter de Vois	Fantasia [in g]	fol. 26b

Matthijsz dateerde de opdracht op de eerste dag van de grasmaand (april). Toen hij op 7 april een advertentie plaatste in de *Courante uyt Italien ende Duytschlandt*, waarin



hij de publicatie van het tweede deel van *Der Fluyten Lust-hof* en het eerste deel van *'t Uitnemend Kabinet* bekendmaakte, waren de drukken dus net gereed gekomen.²⁶

De vraag is welk praktisch voordeel heeft bestaan voor deze tweelinguitgaven uit 1646. *Euterpe oft Speel-goddinne* en *Der Goden Fluit-hemel* hadden het nodige met elkaar gemeen – beide fluitbundels tenslotte – en konden mooi als combinatie worden verkocht. Voor de sterk heterogene drukken uit 1646 ligt dit minder voor de hand. Toch zijn er voldoende aanwijzingen dat Matthijsz op een gecombineerde verkoop heeft gemikt. Vergelijken we de tweede titelpagina's van *Der Fluyten Lust-hof II* en *'t Uitnemend Kabinet I*, dan is te zien dat Matthijsz zich op hetzelfde segment van zijn cliëntèle richt: de tweede titelpagina van de *Lust-hof II* vermeldt 'II. Deel, Om op Snaer en allerlei Blaes-tuigh te gebruiken.', het *Kabinet I* was eveneens 'Om op Snaer en allerlei Blaes-tuigh te gebruiken.'

Een gecombineerde verkoop wordt op verschillende manieren bevestigd. In de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium in Brussel zijn beide titels uit 1646 aanwezig, apart gebonden maar niet in originele banden. (Het exemplaar van *'t Uitnemend Kabinet I*, beide stemboekjes bevattend, is het enig overgebleven origineel van de eerste druk.) Deze exemplaren van *Lust-hof* en *Kabinet* stammen beide uit de collectie van R. Wagener.²⁷ Vrijwel identieke vlekpatronen ten gevolge van waterschade wekken de suggestie dat ze vroeger samengebonden zijn geweest. In 1649 bevatte de bibliotheek van de Portugese koning João IV zowel het tweede deel van de *Lust-hof* als het eerste deel van het *Kabinet*, in de inventaris gecombineerd onder één nummer wat op een samengebonden staat wijst.²⁸ Een tweede exemplaar van de eerste druk van *Der Fluyten Lust-hof II*, bewaard in het Nederlands Muziek Instituut (voorheen: Gemeentemuseum) te Den Haag, is vroeger echter met *'t Uitnemend Kabinet II* (1649) samengebonden geweest, waarbij het *Kabinet* aan de *Lust-hof* voorafging.²⁹

9.4. *'t Uitnemend Kabinet II* (1649)

Het tweede deel van *'t Uitnemend Kabinet* (1649) kan als opvolger en plaatsvervanger worden beschouwd van *Der Goden Fluit-hemel* (1644). Een parallele situatie doet zich voor in het oeuvre van Jacob van Eyck: *Der Fluyten Lust-hof I* (1649) is immers de tweede, vermeerderde druk van *Euterpe oft Speel-goddinne* (1644). Vrijwel alle duetten en trio's uit de *Fluit-hemel* keerden in dit tweede *Kabinet* terug.³⁰ De

²⁶ Zie 3.3.

²⁷ Appendix A.1: DFL-II¹(2) & UK-I¹(1).

²⁸ Vasconcellos 1874: 514-515 (nr. 935). 'Der Fluiten Lusthop [sic]: Jardim de frautas [sic] plantado com *Psalmos, Pavanas, Alemanes, Courantes, Baletes, & Ayres, por* JACOBO VAN EICH. Mestre da musica das campanas de Utrecht.' 'O SONANTE CABINET, Cheio de *Pavanas, Alemanas, Sarabandes, Courantes, Baletes, Entradas, & Ayres*, para se cantar com duas, & tres Violas, ou outros instrumentos, com algumas obras, para Violas de Arco. JOÃO SCHOPEN, & outros.' Zoals Van Baak Griffioen (1991: 63) al vaststelde, moet de *Lust-hof* het eerste deel zijn geweest, gezien de zinsnede 'plantado com' ('beplant met'), die alleen voorkomt op de titelpagina van het eerste deel. Welk deel van het *Kabinet* wordt bedoeld, is op het eerste gezicht moeilijker te beoordelen. De titelpagina's van beide delen bevatten een vrijwel identieke tekst, en in beide bundels zijn werken opgenomen van Johan Schop. Het eerste deel is echter de enige bundel die met een werk van Schop opent, zodat *'t Uitnemend Kabinet I* bedoeld zal zijn. Het tweede deel is ook om een andere reden een minder voor de hand liggende mogelijkheid. Het verscheen in het voorjaar van 1649. De Portugese inventaris werd in datzelfde jaar in Portugal door Paul Craesbeeck gedrukt.

²⁹ Zie Appendix A.1: DFL-II¹(1) & UK-II¹(2). Scheurleer 1893: 442.

³⁰ Vgl. Rasch 1972: 185-187 en 192-196.

variatiowerken uit de *Fluit-hemel*, anoniem of niet, kwamen daarentegen te vervallen. De spruit was inderdaad uitgegroeid tot een boom: bevatte de *Fluit-hemel* 62 werken, het *Kabinet II* heeft er 106.

De tekst van de eerste titelpagina is vrijwel identiek met die van het eerste deel:

'T U I T N E M E N D
K A B I N E T,

Vol Pavanen, Almanden, Sarbanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs &c.
En de nieuwste Voizen, om met 2 en 3 Fioolen, of ander Speel-tuigh te gebruiken.

Van d' Alder-konstighste Speel-mcesters, (dezer tyd,) gestelt.

*Wy zullen om ons K A B I N E T te beter op te pronken, laerlyx al't geen wy wyt de nieuwe
: vsmackelyk'ieden kunnen bekomen, aan de Konst-lievers mede deelen.*

Ook eenige stukken voor 2. Fioolen de Gamba. met een korte onderwyzinge op de Hand-fluit.

T W E E D E



D E E L.

t' AMSTERDAM, by *Paulus Matthysz.* in de Stoof-steegh, in 't Muzyk-boeck, gedrukt. 1649.

AFBEELDING 31 't *Uitnemend Kabinet II* (1649), titelpagina

Bij het noemen van de componisten zijn de 'liefhebbers' ('amateurs') verdwenen. Opvallend is de toevoeging 'met een korte onderwyzinge op de Hand-fluit'. Is dit tweede deel van het *Kabinet* dan toch te beschouwen als een nieuwe *Fluit-hemel*, al is het maar zijdelings? In Matthijsz' nieuwe opdracht aan Adriana vanden Bergh, deze keer geroemd om haar kunst op de viola da gamba, lijkt het er wel op:

Aan d' E. Konst-rykke
Juff^r. ADRIANA vanden BERGH.

Myn Druk-pers altyd belust om de Konstlievende te vermaken, heeft voor dezen de vrymoedigheyd durven nemen om Uw E. het Speel-boeck, der *Goden Fluit-Hemel* op te offeren, en dat met den glans van Uw E. naam haar konst te verheerlyken; en bevond dat zy d'eere heeft genooten, niet alleen van Uw E. geest te verheugen, maar ook andere door Uw E. geestigheid zoo zoet te onderhouden, dat sdie fraeye Speel-stukken haar volmaaktheid scheenen t'ontfanghen door den schoonen toon daar mede Uw E. dezelve heeft op-geheven. Zoo helder klonk in dien tydt Uw E. Fluit, daar al de wereld met verwonderingh lof van spreeckt; En gelyk Uw E. de natuure te baat heeft, en d'aartigheid van handelingh Uw E. kloek vernuft niet ontvalt, zoo hoort men nu als op-getogen, de zoete snaaren van Uw E. *Fiool de Gamba* door haar zuiver geluid de keurighe ooren der Speel-meesteren vernoegeen, die van Uw E. (als een der *Zangh- en Speel-Godinnen, vanden Bergh Parnassus*) hun beste stukken wenschen te laten goet keuren, en daar in zich gelukkig achten, dat zy Uw E. behaagen moghen.

Derhalven zal het Uw E. gelieven niet ongerymt te vinden, dat ik op 't oordeel van zoo veele Konstlievende vertrouwende, wederom koom openen dien *vernieuwden Hemel*, vervult met klancken uit het Hooge koor der vermaarde Meesters, die naar den aart der edele zielen, alleen gunst zoeken, by zulk een uit-geleerde Meestersse, aan wien ik ten hooghsten verplicht ben te blyven

Uw E.

Dienstwilligste Dienaar

PAULUS MATTHYSZ.

Matthijsz veroorlooft zich een woordgrapje als hij Adriana's achternaam gebruikt om haar een muze te kunnen noemen 'vanden Bergh Parnassus'. De uitgever refereert aan *Der Goden Fluit-hemel*, maar als hij het *Kabinet* als opvolger moet benoemen, laat hij de fluit achterwege en spreekt hij slechts over een '*vernieuwden Hemel*'.

Toch is de aanwezigheid van een korte onderwijzing op de handfluit niet zo vreemd. Weliswaar zijn de variatiewerken voor de handfluit uit *Der Goden Fluit-hemel* niet teruggekeerd, maar er zijn tien nieuwe voor in de plaats gekomen, van respectievelijk Jacob van Noordt (7) en Johan Dix (3).³¹ Net als in de *Fluit-hemel* staan de solostukken achter in de bundel:

Jacob van Noordt	Petit Branle 1	fol. 32a
Jacob van Noordt	Petit Branle 2	fol. 32b
Jacob van Noordt	Petit Branle 3	fol. 32b-33a
Jacob van Noordt	Petit Branle 4	fol. 33ab
Jacob van Noordt	Petit Branle 5	fol. 33b
Jacob van Noordt	Frere Frapar	fol. 34ab
Jacob van Noordt	Malle Symen	fol. 35ab
Johan Dix	Courante la Royale	fol. 36ab
Johan Dix	Frans Air [I]	fol. 37ab
Johan Dix	Frans Air [II]	fol. 37b-38a

In *Der Goden Fluit-hemel* waren drie van de vijf 'Petits Branles' gevarieerd door een anonieme componist, nu zijn ze dus alle vijf van figuraties voorzien. Toch was de cyclus hiermee nog niet compleet, er hebben tien van deze 'Petits Branles' bestaan.³² Los van de variaties van Van Noordt drukte Paulus Matthijsz ze in '*t Uitnemend Kabinet II* alle tien in ongeornamenteerde gedaante met begeleiding van een bas. Bij de variaties van Van Noordt plaatste hij de kanttekening: 'Hier kan het Laeghstegeluid, fol. 13 in 't Laeghste-geluid oock tegen gespeelt werden.' Aldus wordt gesuggereerd dat Van Noordts variaties zouden passen bij de baspartijen die de ongefiguureerde branles begeleidden. Dit is echter geenszins het geval, de variaties komen op tal van plaatsen in conflict met de noten van de bas.³³

³¹ In de originele bronnen zijn de namen gespeld als Jacob van Noort en Johan Dix. 'Van Noordt' en 'Dix' zijn de schrijfwijzen die de componisten zelf hanteerden.

³² De eerste vijf ervan komen als 'De X Brandekens' voor in het Klavierboek van Arendonk. *Zuid-Nederlandse klavecimbelmuziek*, Klavierboek van Arendonk, nr. 9 (pp. 7-9). De muziek uit de eerste branle komt al in 1627 met de wijsaanduiding 'Ne vous offenez ma Dame' voor in de *Amsterdamsche Pegasus* (p. 4 & 166). Zie Spiessens 1991: 78 & 80 (noot 117).

³³ Zie verder 10.2.2.

Matthijsz lijkt de solocomposities voor de handfluit te hebben gebruikt om de gecombineerde verkoop van *Lust-hof I* en *Kabinet II* te stimuleren. Hij reserveerde hiertoe een gedeelte van de oplage, zoals we reeds hebben gezien in hoofdstuk 3. In een origineel exemplaar van *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649), zich bevindend in de Amsterdamse Toonkunstbibliotheek, bevat de inhoudsopgave niet alleen de werken van Jacob van Eyck maar worden rechtsonder ook de bovenstaande tien werken van Van Noordt en Johan Dixx vermeld, compleet met de bijbehorende foliëringen uit het *Kabinet II*, waarmee het is samengebonden (afb. 28, p. 121).³⁴ In de inhoudsopgave van het *Kabinet II* ontbreken ze. Deze bibliografische kruisbestuiving, in combinatie met de aanwezigheid van een onderwijzing op de handfluit, geeft aanleiding de genoemde werken van Dixx en Van Noordt als blokfluitrepertoire te kwalificeren.

Een tweede originele combinatie van *Lust-hof I / Kabinet II* uit 1649, in Edinburgh, bevat deze kruisbestuiving niet.³⁵ Hier zijn de inhoudsopgaven van beide bundels anders samengesteld: die van de *Lust-hof* vermeldt alleen de werken van Jacob van Eyck, de solostukken van Van Noordt en Dixx staan keurig in het register van het *Kabinet*. Dit toont aan dat Matthijsz een gedeelte van de oplage voor gekoppelde verkoop heeft bestemd en een andere gedeelte voor afzonderlijke distributie.

Dat de Edinburghse exemplaren voor gescheiden verkoop bestemd waren maar niettemin samengebonden zijn, wekt enige bevreemding. Het zou erop kunnen wijzen dat Matthijsz zijn schatting niet helemaal juist heeft gemaakt en eerder dan verwacht door de voorraad combinatie-bundels heen is geraakt. Toch is deze gevolgtrekking te voorbarig. In Berlijn bevindt zich een exemplaar van het *Kabinet II* uit 1649 in combinatie met het tweede (!) deel van de *Lust-hof*, in de druk uit 1654.³⁶ Het is een ongewone combinatie. Hier zou men in het *Kabinet* ten minste een volledige index verwachten. De solostukken staan echter niet vermeld. Het is dus een exemplaar dat officieel bedoeld was om samengebonden met het eerste deel van de *Lust-hof* te worden verkocht. De inhoudsopgave van de bijgebonden *Lust-hof II* vermeldt de werken evenmin.

Het Berlijnse convoluut kan niet eerder dan in 1654 samengesteld zijn, het jaar immers waarin de tweede druk van *Der Fluyten Lust-hof II* het licht zag. Kennelijk was toen nog een exemplaar van het *Kabinet II* (1649) voorradig dat voor gekoppelde verkoop bestemd was. Kort daarna, tussen 1654 en 1657, zou 't *Uitnemend Kabinet II* reeds een nieuwe druk krijgen. Het lijkt erop dat Matthijsz een goed systeem heeft uitgedacht waarmee vervolgens de hand is gelicht.

9.5. Excursie: de *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit*

De op de titelpagina van 't *Uitnemend Kabinet II* genoemde 'onderwyzinge' is de *Vertoninge en onderwyzinge op de Handfluit*, een drie pagina's tellende instructie die in onze tijd tot allerlei misverstanden heeft geleid. (afb. 32) Twee van de drie bewaard gebleven originelen bevinden zich tussen de inleidende pagina's van *Der Fluyten Lust-hof I*.³⁷ Op die manier is in brede kring de indruk ontstaan dat de instructie tot de *Lust-hof* heeft behoord. Gerrit Vellekoop nam een facsimile op in het eerste deel van de vroegste moderne uitgave van de *Lust-hof*. Ook in latere moderne edities en

³⁴ Appendix A.1: DFL-I²(1) en UK-II¹(1).

³⁵ Appendix A.1: DFL-I²(2) en UK-II¹(3).

³⁶ Appendix A.1: UK-II¹(4) en DFL-II²(4).

³⁷ Appendix A.1: DFL-I²(1) (samengebonden met UK-II¹(1) en DFL-I³(2) (samengebonden met UK-II²(2)).

facsimile-uitgaven van de *Lust-hof* zijn reproducties te vinden.³⁸ In de literatuur wordt de *Vertoninge en onderwyzinge* eveneens geregeld met Van Eyck en *Der Fluyten Lust-hof* in verband gebracht.³⁹ Toch behoorde de instructie tot 't *Uitnemend Kabinet II*. Dat zij in twee van de drie gevallen in *Der Fluyten Lust-hof I* is beland, kan op rekening worden geschreven van boekbinders uit later tijden, die bij hun reconstructie van een kennelijk gehavend convoluut de blokfluitinstructie bij de blokfluitmuziek hebben gevoegd, wat op zich geen onlogische gedachte is.⁴⁰ De band die in Edinburgh bewaard is gebleven, heeft nog de originele staat, en bevat alle elementen in de juiste volgorde: eerst de *Lust-hof I* (2^e 1649), vervolgens het *Kabinet II* (1^e 1649) met als onderdeel van de inleidende pagina's de *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit*.

Vertoninge en Onderwyzinge op de Hand=fluit.

Om alle Toonen zuiver te blazen: Zoo ist, dat men spreekt, van ondren op; dat is: van *c* na boven toe, op-gaende.



Om *c*. te blazen: moet men alle de vingeren, met de pink en de duim toe doen.
 Om *d*. te blazen: moet men de pink op doen, de andere vingren, met de duim toe.
 Om *e*. te blazen: moet men de pink, en de vinger naest de pink op doen, voorts alle de vingren en de duim toe. een octaef, Hoger, dan de duim achter, maer half op.
 * Om *f*

AFBEELDING 32 *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit* (1649), eerste pagina

Zoals vaak wordt verondersteld dat de *Vertoninge* tot *Der Fluyten Lust-hof* behoorde, zo wordt ook Jacob van Eyck wel verantwoordelijk gehouden voor de inhoud. Als auteur moet echter Paulus Matthijsz worden aangewezen. Het valt af te leiden uit de afsluitende woorden: 'Dit uw E. behagende, zal dan alle de verborgenste, zoetste bewegingen; (die op de hand-fluit te doen zijn) aenwyzen: maer om de Verlangende niet op te houden, eyndige ick, en blyf Uw E. Dienaer P.M.' Er is een argument dat uitsluit dat Jacob van Eyck de instructie heeft geschreven. De *Vertoninge en onderwyzinge* geeft vingergrepen voor alle tonen die op de handfluit realiseerbaar zijn, met uitzondering van *cis*'/des' en *es*'/dis'. Deze zijn op een blokfluit lastig te spelen doordat ze een half gesloten vingergat vereisen en per definitie instabiel zijn. Uit *Der Fluyten Lust-hof* blijkt echter dat deze tonen er voor de virtuoos Jacob van

³⁸ Facsimile ed. Saul B. Groen; ed. Michel & Teske; NVE, ed. T. Wind.

³⁹ Zie bijvoorbeeld Anne Smith in Solum 1992: 19 en ook Powell 2002: 56-57.

⁴⁰ Dat het Amsterdamse convoluut geen originele band is, moge wel blijken uit het feit dat behalve het hoofdstemboek van 't *Uitnemend Kabinet II* ook het bijbehorende basboekje is bijgebonden, wat vanzelfsprekend in strijd is met de musiceerpraktijk.



Eycks *Lust-hof* was immers ‘dienstigh voor alle Konstlievers tot de Fluit, Blaes- en allerley Speel-tuigh’. Ook strijkers konden zich aan Van Eycks virtuoze variatiekunst laven.

Der Fluyten Lust-hof was in de eerste plaats een speelboek, geen leerboek. Maar in de praktijk zal het dus anders zijn uitgepakt. Van eenvoudige thema’s tot duizelingwekkende variaties: de werken bevatten voor elk wat wils, op alle denkbare niveaus. Op al die denkbare niveaus zal de muziek van Jacob van Eyck en ‘de anderen’ ook gebruikt zijn. Een in Brussel bewaard gebleven exemplaar van *Der Fluyten Lust-hof I* (³ca.1656) toont het aan.⁴² Een zeventiende-eeuwse hand is in modo 2 van ‘Psalm 68’ begonnen de notennamen onder de balk te schrijven. (afb. 33) Dit is vanzelfsprekend niet de activiteit van een virtuoos geweest.



AFBEELDING 33 Van Eyck, ‘Psalm 68’, begin [DFL-I (³ca. 1656)].
Exemplaar: Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I

9.6. *'t Uitnemend Kabinet I* (²[1654])

In 1654 kreeg *'t Uitnemend Kabinet I* een tweede druk, net als *Der Fluyten Lust-hof II*. Beide drukken ondergingen geen wezenlijke veranderingen ten opzichte van hun voorgangers. Wel lijkt het er sterk op dat Paulus Matthijsz heeft geprobeerd te verbergen dat hij van het *Kabinet I* een nieuwe editie had vervaardigd. Op de titelpagina's ontbreekt een jaartal, en de opdracht aan Pieter Pers en Kornelis Kist bleef de datering van 1 april 1646 dragen. Dat deze tweede druk in het jaar 1654 gedateerd kan worden, laat het watermerk zien. De noten werden gedrukt op papier van hetzelfde type als de gedateerde tweede druk (1654) van *Der Fluyten Lust-hof II*.⁴³

⁴² Appendix A.1: DFL-I³(2).

⁴³ Er is derhalve geen reden om deze druk 'ca. 1655' als datering te geven, zoals gedaan door Rasch en Van Baak Griffioen. Zie Rasch 1972: 160 en Van Baak Griffioen 1991: 47.



9.7. 't *Uitnemend Kabinet II* (2^{ca.} 1656)

Toen omstreeks 1656 't *Uitnemend Kabinet II* een tweede druk kreeg en *Der Fluyten Lust-hof I* een derde, waren beide boekjes ongedateerd. In de nieuwe druk van het *Kabinet II* doen zich enkele veranderingen voor ten opzichte van de eerste. We zagen hoe Matthijsz aanvankelijk tien 'Petits Branles' met een bas publiceerde, en bij Van Noordts variaties op de eerste vijf 'Branles' de opmerking plaatste dat hierbij de bas van de ongefigureerde versies gespeeld kon worden. In de tweede druk liet hij de melodieën van de eerste vijf 'Petits Branles' vervallen om deze te vervangen door de van variaties voorziene 'Petits Branles' van Jacob van Noordt, waardoor deze aan een bas vastgeklonken kwamen te zitten (die er dus niet bij paste!). Omdat de gefigureerde 'Petits Branles' meer ruimte in beslag namen dan de ongefigureerde, trad een verschuiving op in de foliëring. Op de plaats waar in de eerste druk de vijf gefigureerde 'Petits Branles' van Van Noordt hadden gestaan, drukte Matthijsz twee nieuwe solowerken van dezelfde componist:

Jacob van Noordt	Praeludium	fol. 32ab
Jacob van Noordt	Repicavan	fol. 33ab

Waarschijnlijk heeft Matthijsz opnieuw geprobeerd de twee boekjes in samengebonden staat te verkopen: 't *Uitnemend Kabinet II* ging weer vergezeld van de blokfluitinstructie, die deze keer *Vertooninge* [sic] *en onderwyzinge op de hand-fluit* heette.⁴⁴ Het is mogelijk dat Paulus Matthijsz de constructie met de gedeelde inhoudsopgave opnieuw heeft toegepast, maar zekerheid hieromtrent valt niet te krijgen. Alle drie originelen van *Der Fluyten Lust-hof I* (2^{ca.}1656) bevatten een inhoudsopgave die de solowerken uit het *Kabinet II* onvermeld laat, zoals de drie originele exemplaren van 't *Uitnemend Kabinet II* een register bevatten waarin hun eigen solowerken zijn opgenomen. Een basboekje van de tweede druk van 't *Uitnemend Kabinet II* is niet bewaard gebleven.

9.8. Een derde deel van 't *Uitnemend Kabinet*?

De *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit* neemt drie pagina's in beslag. Van het dubbelfolio bleef dus één pagina over. Deze gebruikte Paulus Matthijsz voor een *Vertooninge op de dwars-fluit wat de onderste G is*, die slechts de afbeelding van een dwarsfluit op g bevat en een overzicht van de tonen die erop kunnen worden geblazen. Hierbij staat gedrukt: 'Men zal de Lief-hebbers in 't Derde-deel naerder onderrichtinge stellen.'⁴⁵ Kennelijk koesterde de uitgever plannen voor een volgend deel van het *Kabinet*.

Onder aan de pagina meldde Paulus Matthijsz in een 'Aen de Lief-hebbers' wat hij op stapel had staan. Mogelijk lichtte hij hier een tipje van de sluier op betreffende dit derde deel, al wordt de dwarsfluit niet genoemd en kan slechts een gedeelte van het repertoire voor dit instrument bestemd zijn geweest:

⁴⁴ De enige bron van deze *Vertooninge* bevindt zich in Brussel. Zie Appendix A.1: UK-II²(2).

⁴⁵ Dit bevestigt tevens dat de *Vertoninge* bij een tweede deel hoorde en niet bij een eerste, bij 't *Uitnemend Kabinet II* derhalve en niet bij *Der Fluyten Lust-hof I*.



Ik zal met de eerste gelegenheit, eenige stukken voor de Knie en Arm-fiool uitgeven, als mede eenige stukken, die op de Verstemde manier gesteld zyn, en dat op menigerhande manier; vermakelyk om te spelen; door-dien de halve-tonen, Mi Fa ofte Ci Ut, door de verstemminge van de Arm en Knie-fiolen, op vremde plaetsen komen, te vervallen. Daer benefens een klaer bewys, op wat manier zulks geschiet; Op dat, wanneer de Kunst-lievers, eenige Couranten, Balletten, All. &c. ter handt gesteld worden, voort zullen weten, op wat verstemminge datze kunnen gebracht worden.

Met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid is het plan om tot een derde deel te komen nooit gerealiseerd. Elk spoor ervan ontbreekt. Na 1649 is Matthijsz de reeks tweelinguitgaven in een regelmatig patroon blijven voortzetten, waarbij het eerste deel van de *Lust-hof* gelijktijdig met het tweede van het *Kabinet* het licht zag, en het tweede deel van de *Lust-hof* met het eerste deel van het *Kabinet*. Een eventueel derde deel zou zich buiten dit stelsel hebben geplaatst. Op zich is dit niet onmogelijk. Maar toen Matthijsz omstreeks 1656 de *Lust-hof I* en het *Kabinet II* hun laatste druk gaf, bevatte de vierde pagina van de blokfluitinstructie de gedane beloften nog steeds, waaruit geconcludeerd kan worden dat van de plannen nog niets was terechtgekomen. In het voorjaar van 1657 overleed Jacob van Eyck. Datzelfde jaar nog stapte Matthijsz in een nieuw project: *'t Konstigh speeltooneel* van Pieter Meyer, een collectie van werken voor viool en bas die in drie delen zou verschijnen.⁴⁶ Deze verzameling werd in het sexto-oblongformaat gedrukt, gelijk *Lust-hof* en *Kabinet*, en kan in zekere zin als opvolger van de tweelinguitgaven worden beschouwd.

⁴⁶ Zie Rasch 1990.

10

De componisten en hun werk

10.1. Paulus Matthijsz

10.1.1. Leven

Paulus Matthijsz, Jacob van Noordt, Johan Dicx en Pieter de Vois zijn ‘de anderen’ wier biografieën en werken in dit hoofdstuk zullen worden belicht. Van hen was Paulus Matthijsz de enige niet-professionele musicus. Niettemin is hij de eerste aan wie we aandacht zullen schenken. Matthijsz verdient die prominente positie op basis van zijn staat van dienst, niet zozeer als componist als wel in zijn hoedanigheid van muziekguitgever. Zonder zijn activiteiten hadden we niet over de verzamelbundels beschikt, en het is de vraag of iemand anders was opgestaan om het oeuvre van Jacob van Eyck te publiceren. Voor onze kennis van het muziekbedrijf in de zeventiende-eeuwse Republiek is Paulus Matthijsz van cruciale betekenis. Wie was hij?

Toen Matthijsz op 23 maart 1640 te Amsterdam in kerkelijke ondertrouw ging met Elisabeth van Pull, vermeldde de akte dat hij afkomstig was uit Harderwijk, het Gelderse stadje aan de Zuiderzee.¹ Uit de leeftijdsvermelding valt op te maken dat hij in 1613 of 1614 is geboren. De exacte geboortedatum is niet te achterhalen, aangezien Harderwijkse doopboeken uit die periode ontbreken. Een behulpzaam trouwboek is er wel.² Paulus Matthijsz[oon] moet de oudste zoon zijn geweest van Matthijs Pouwelsen en Thoeniken Frerijcx van Hurpt, die op 15 november 1612 in ondertrouw waren gegaan en op 29 december van datzelfde jaar waren getrouwd.³ Matthijs Pouwelsen was een schoolmeester, afkomstig uit Kopenhagen. De oorspronkelijke Deense achternaam is waarschijnlijk ‘Poulsen’ geweest.

¹ Biografische gegevens zijn ontleend aan Rasch 1974, tenzij in voetnoten anders vermeld.

² Harderwijk, GA, *Trouwboek 1591-1649*.

³ In het trouwboek wordt hij bij deze gelegenheid ‘Mathijs Pouwelzen’ genoemd. In latere documenten heet hij meestal Matthijs Pouwelsen, een schrijfwijze die we in het vervolg zullen hanteren (mede vanwege het door zijn zoon gebruikte patroniem ‘Matthijsz.’).

De Harderwijkse archieven laten slechts weinig los over Matthijs Pouwelsen. Vanaf 1621 was hij belast met het innen der tertiën van de Sint-Margareta- of Wolffsenvicarie. Deze fundatie bezat landerijen die pachtgeld opbrachten. Wie inkomsten genoot uit een kerkelijke vicarie, moest een deel afstaan ten behoeve van kerken en scholen. Van dit geld werd onder meer de stadsorganist betaald. Met de afdracht nam Matthijs Pouwelsen het niet zo nauw, getuige de overgeleverde rekeningen.⁴ Op 23 september 1639 kreeg hij de waarschuwing dat hij nog 250 gulden moest betalen.⁵ Een aanwijzing dat het gezin het niet breed heeft gehad, is te vinden in een stadsresolutie van 29 augustus 1628, die bepaalde dat de schoolmeester voortaan jaarlijks twee mud rogge uit de armenzolder zou krijgen 'ten respecte hij veel armen om Godts wille institueert.'⁶ Hij had hiertoe zelf een verzoek ingediend.

Wanneer de jonge Paulus naar Amsterdam is gegaan, is niet bekend. Mogelijk heeft hij het drukkersvak in die stad geleerd in de werkplaats van de drukker en boekverkoper Hendrick Laurensz. Een 'Hendrick Lourensz' was voogd van Elisabeth van Pull en trad op als een van haar getuigen toen zij huwde met Paulus Matthijsz. De andere getuige was haar peetmoeder Clara van Pull. Elisabeths ouders waren niet meer in leven. Paulus Matthijsz legde bij de ondertrouw de geschreven toestemming van zijn vader over. Zijn moeder was reeds overleden.⁷ Overigens heeft de boekverkoper Hendrick Laurensz verschillende muziekgaven van Paulus Matthijsz op voorraad gehad. Toen zijn fonds op 20 juli 1649 werd geveild na overlijden, vermeldde de catalogus onder meer het eerste deel van Van Eycks *Lust-hof*.⁸

Bij zijn ondertrouw werd Matthijsz al boekdrukker genoemd. Hij woonde toen op de Turfmarkt in Amsterdam. Het huwelijk werd op 17 april 1640 voltrokken in de Nieuwe Kerk. Voorzover bekend zijn uit de echtverbintenis acht kinderen geboren, die allen in de Oude Kerk de doop ontvingen.⁹ Ten minste drie van hen overleden op zeer jonge leeftijd.

Op 4 augustus 1640 werd Matthijsz lid van het boekdrukkersgilde, op 21 augustus poorter van de stad Amsterdam. Inmiddels was hij verhuisd naar een pand aan de noordzijde van de Stoofsteeg, waar hij tot zijn dood in 1684 zijn werkplaats en boekwinkel had. De eerste jaren noemde hij de winkel 'In de boeck-druckerye'. Vanaf 1647 heette het bedrijfje 'In 't Musyc-boeck' en gebruikte Matthijsz als motto de spreuk 'Musica dīs curae est' ('Muziek ligt de goden na aan het hart').¹⁰ Het wijst erop dat hij het uitgeven en drukken van muziek als een kernactiviteit begon te beschouwen. Toch publiceerde hij ook andere werken. Rudolf Rasch heeft bijna zeventig niet-muzikale titels kunnen traceren, variërend van toneelwerken (Vondel, Hooft en anderen) tot medische en historische geschriften, van boeken voor de Latijnse school tot publicaties van de VOC. Het aantal overgeleverde muziekdrukken bedraagt 48.¹¹

⁴ Harderwijk, GA, inv.nr. 903, *Rekeningen van ontvangers der tertiën van de vicarieën behorende tot de kerk van Harderwijk, 1605-1647*.

⁵ Harderwijk, GA, inv.nr. 893, *Waarschuwing aan Mathijs Pouwelszoon tot betaling van f. 250,- voor tertiën van de pachtgelden, 23 september 1639*.

⁶ Harderwijk, GA, *Resolutieboek 5*, fol. 94.

⁷ Matthijs Pouwelsen hertrouwde op 25 november 1627 met Bette Gerrits. Op 25 mei 1632 trad hij voor de derde keer in het huwelijk, toen met Lumme Everts. Harderwijk, GA, *Trouwboek 1591-1649*.

⁸ Zie 3.3.

⁹ Petrus (I) (1641), Thomas (1642), Aeltje (I) (1644), Pieter (II) (1645), Pieter (III) (1647), Aeltje (II) (1649), Maria (1652) en Sara (1656).

¹⁰ Eerder hanteerde hij de verwante spreuk 'Musica tollit curas'. Deze is te vinden op de opdrachtpagina van *Der Goden Fluit-hemel*.

¹¹ Rasch 1974.



De vroegste hiervan vervaardigde hij in opdracht van anderen.¹² *Der Goden Fluit-hemel* en Van Eycks *Euterpe oft Speel-goddinne* zijn vermoedelijk de eerste muziekguitgaven geweest die Matthijsz uit eigen naam heeft gepubliceerd.¹³ Dit kan verklaren waarom hij pas in een later stadium, vanaf 1647, zijn winkel 'In 't Musyc-boeck' is gaan noemen: zijn naam als zelfstandig muziekguitgever heeft hij niet eerder dan na verloop van jaren gevestigd. In zijn boekwinkel verkocht hij overigens ook muziekguitgaven van anderen.¹⁴

Paulus Matthijsz overleed in 1684, op 5 december van dat jaar werd hij in de Zuiderkerk van Amsterdam ter aarde besteld. Zijn echtgenote Elisabeth was hem elf jaar eerder voorgedaan. Bij zijn dood waren nog twee dochters in leven, Aeltje (II) en Maria, beiden ongetrouwd. Zij zouden het bedrijf als erfgenamen voortzetten.

10.1.2. Solowerken

Titel	Bron	Foliëring
Courante Monsieur	DGF	17a
Kits Allemande	DGF	18a
[Naamloos werk]	DGF	26a

Vijf stukken in *Der Goden Fluit-hemel* dragen de initialen 'P.M.' als auteursnaam, waaronder drie eenstemmige variatiewerken. Het lijkt geen twijfel dat de letters voor Paulus Matthijsz staan. Ook op andere plaatsen is zijn naam door initialen vervangen. We zagen bijvoorbeeld hoe 't *Uitnemend Kabinet I* in 1646 werd voorafgegaan door een gedicht van du Rieu 'op 't Cabinet van P.M.' In 1649 was de *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit* met 'P.M.' ondertekend.

Bescheidenheid zal hem ertoe hebben gebracht zijn naam verkort weer te geven.¹⁵ Paulus Matthijsz was drukker van professie, geen musicus. Volgens de titelpagina van de *Fluit-hemel* was de muziek 'door veel vermaarde Musicyns tot de Fluit en allerley Blaas- en Speel-tuygh' gesteld. Mogelijk wilde hij zichzelf niet opzichtig tot deze categorie rekenen.

Paulus Matthijsz zal als een van de eersten de blokfluitvarianties van Jacob van Eyck onder ogen hebben gekregen, toen deze nog in manuscript verkeerden. Is dit wellicht een bron van inspiratie geweest om zelf variaties te gaan componeren? Waarschijnlijk niet. Uit de composities van Matthijsz spreekt een handigheid die wijst op ervaring. Ze zijn bovendien het werk van een onafhankelijke geest, die vrij omsprong met de thema's en in het 'breken' andere gewoonten hanteerde dan Jacob van Eyck.

¹² Zie 3.1.

¹³ Op de boekenbeurzen van Frankfurt en Leipzig werden in 1646 geen andere muziektitels uit Matthijsz' fonds aangeboden dan de *Fluit-hemel*, 't *Uitnemend Kabinet I*, *Euterpe I* en *Der Fluyten Lust-hof II*. Zie Göhler 1902.

¹⁴ In de jaren '70 en '80 van de zeventiende eeuw waren bij hem instrumentale werken te koop van de Delftse beiaardier Dirck Scholl, getuige advertenties in de *Oprechte Haerlemse Courant*. Zie Meilink-Hoedemaker 1985: 228-229. Ook waren sonates van Giovanni Battista Vitali en werken van Jean-Baptiste Lully bij Matthijsz verkrijgbaar. Rasch 1974: 98.

¹⁵ In een van zijn duetten noemt Matthijsz zich 'v.H.', wat mogelijk staat voor 'Van Harderwijk'. Zie 8.6.8.

Zijn ‘Courante Monsieur’ bestaat uit een thema (twee herhaalde secties) met één congruente variatie. De weergave van het thema getuigt van een muzikanteske instelling: in maat 6, de laatste maat van de eerste sectie, is de g" gebroken in een snelle dalende toonladder die op g' uitkomt. In modo 2 reserveerde Matthijsz dit effect voor de allerlaatste maat (m. 14). (vb. 253)

VOORBEELD 253 Paulus Matthijsz, ‘Courante Monsieur’

Thema

Modo 2

Wanneer een beginnend variatiecomponist zijn eerste pogingen tot ‘breken’ onderneemt, zou men een angstvallig vastklampen aan het thema verwachten. Paulus Matthijsz doet dit niet. Het duidelijkst wordt zijn eigenzinnigheid in de behandeling van de laatste drie maten. Het lijkt wel of Matthijsz het thema een tegenstem geeft, in plaats van de noten op een traditionele manier te breken. (vb. 253) Berekenend gaat hij ook te werk in maat 3. In de variatie zijn de drie lineair stijgende achtste noten uit het thema een terts omlaag getransponeerd, de achtste noten e" f" g" worden pas bereikt als deze in het thema al voorbij zijn. (vb. 254)





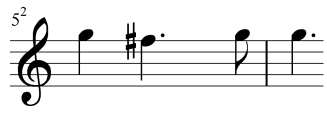







VOORBEELD 254 Matthijsz, ‘Courante Monsieur’

Thema

Modo 2

Niet altijd is hij zo origineel. Bij het breken in een ternaire maatsoort toont Matthijsz een voorliefde voor specifieke figuren die zo dominant aanwezig zijn dat ze als een vingerafdruk van zijn kunst kunnen gelden. Waar het thema een gepunteerde kwart geeft, gevolgd door een achtste, breekt hij deze bij voorkeur in achtsten volgens een patroon van afspringende wisselnoten (*cambiata*). De achtste noot van het thema maakt daarbij steeds plaats voor een achtste van een andere toonhoogte. Voorbeeld 254 gaf er in zekere zin al een demonstratie van (tweede helft maat 3). In dit korte variatiewerk komt deze manier van breken op nog zes andere plaatsen voor. (vb. 255)

VOORBEELD 255 Matthijsz, 'Courante Monsieur'

Thema	→	Modo 2
		
		
		
		
		
		

Hierin onderscheidt Matthijsz zich van Jacob van Eyck, die deze wijze van figureren slechts één keer heeft toegepast ('Lavolette' [NVE 133], modo 3, m. 13). Als de Utrechtse componist in een ternaire maatsoort de gepunteerde kwart in drie achtsten brak, had hij de gewoonte een uitstapje te maken naar de boven- of ondersecunde (afhankelijk van het vervolg) en weer naar de hoofdnoot terug te keren. De achtste noot uit het thema bleef dan ongewijzigd. Paulus Matthijsz laat deze manier van figureren zien in de eerste helft van maat 1.

Er is nog een ander type figuratie dat meer dan eens voorkomt in deze 'Courante Monsieur' terwijl het in de werken van Van Eyck ontbreekt. In de eerste helft van maat 5 bevat het thema de kwartnoten e" f" g". De variatie geeft deze proportioneel versneld, als achtsten dus, en vervolgens herhaald (men merke op dat de f" van het thema in de variatie een fis" is).¹⁶ (vb. 256) Iets soortgelijks doet zich voor in de tweede helft van maat 8. Daar heeft het thema de kwartnoten f" d" e". Hier vindt ook de proportionele versnelling plaats, maar de toonvolgorde is omgebogen tot de lineair dalende reeks f" e" d". (vb. 256)

Dat Paulus Matthijsz een variatie heeft gecomponeerd op 'Kits Allemande', is interessant omdat Van Eyck op hetzelfde thema heeft gevarieerd (NVE 77). Dit biedt gelegenheid tot een vergelijking. Het thema bestaat uit drie herhaalde secties, waarvan de middelste naar de 'dominant' moduleert. De melodie is van Engelse oorsprong, hoewel Engelse bronnen ontbreken.¹⁷ De vroegste Nederlandse bron is de *Friesche Lust-hof* (1621) van de Engelsman Jan Starter. Hij geeft de melodie in de toonsoort g mineur, evenals Adriaen Valerius vijf jaar later in zijn *Nederlandsche gedenck-clanck*. Van Eycks variatiewerk heeft de toonsoort d mineur, en is – zoals

¹⁶ Dit type figuratie gebruikte Van Eyck wel in een vierkwartsmaat, echter niet als een proportionele versnelling met verdubbeling. Hij paste de figuur vooral toe in psalmvariaties, bij het breken van een hele noot in een kwart, gevolgd door zes achtsten. Zie vb. 103, p. 253.

¹⁷ Van Baak Griffioen 1991: 192-195.

VOORBEELD 258 'Kits Al[le]mande', begin van de derde sectie

a. Van Eyck, thema




b. Mattheijsz, thema



c. Mattheijsz, Modo 2



Mattheijsz' eerste en enige variatie (modo 2) is doorgecomponeerd. Een thema met doorgecomponeerde modo 2 was in Van Eycks oeuvre een apart type compositie in een bloemrijke stijl en met een aantal herkenbare elementen.¹⁹ De modo 2 van Mattheijsz oogt als een regulier product van het brekingsprincipe. Het procédé wordt op een mechanische manier toegepast, veel verbeeldingskracht is er niet aan te pas gekomen. Ditzelfde geldt overigens voor Jacob van Eycks variaties op deze melodie. Vergelijken we het begin van hun beider modo 2, dan doen zij behoudens een enkele uitzondering exact hetzelfde. (vgl. vb. 259a-b) Mattheijsz schakelt na de puntering van maat 1 over op achtsten, maar mogelijk ging hij ervan uit dat de uitvoerende zou begrijpen dat het gepunteerde ritme moest worden voortgezet. Deze suggestie wordt gevoed door de vaststelling dat hij op de laatste kwart van maat 7 weer bij puntering uitkomt.

Bij Van Eyck staat de gehele modo 2 in het teken van puntering, Mattheijsz kiest voor doorcomponeren en laat de reprise van de A-sectie beginnen met overwegend zestienden. Halverwege, na vier maten, schakelt hij over op het ritme  (*figura corta*) met een spel van wisselnoten. Waar Van Eyck zich in een dergelijke context van dit ritme bedient, is de wisselnoot (eerste zestiende) gewoonlijk een boven- of ondersecunde, zo ook in de beginmaten van zijn modo 3. Mattheijsz kiest voor een meer harmonisch georiënteerde manier van breken en bepaalt zich tot de boventerts, wat bij Van Eyck niet voorkomt.²⁰

De eerste verschijning van de B-sectie heeft hetzelfde ritme als basis, waardoor A'' en B' nauw bij elkaar aansluiten. (Op de vierde kwart van de maten 17-19 is de *figura corta* geïnverteerd.) De reprise (B'') bestaat vrijwel geheel uit zestiende noten.

¹⁹ Zie 4.5.4.2 en 6.2.1.

²⁰ Wel verbindt Van Eyck in dit ritme incidenteel de onderterts aan de hoofdnoot. Zie 'Philis quam Philander tegen' [NVE 39], modo 3, mm. 9-10 en de tweede 'Lanterlu' [NVE 125], modo 5, m. 11.

VOORBEELD 259 'Kits Al[le]mande', begin van modo 2

a. Matthijsz



b. Van Eyck



Aan de eerste verschijning van derde sectie (C') koppelde Matthijsz een dialogiserend spel, zoals weergegeven in voorbeeld 260a. Jacob van Eyck zou enkele jaren later in zijn modo 2 iets soortgelijks doen, al koos hij voor een eenvoudiger methode van octaafecho's. De versie van Paulus Matthijsz klinkt minder alledaags: bij hem wijst de 'lage stem' niet terug maar vooruit. (vgl. vb. 260a-b)

VOORBEELD 260 'Kits Al[le]mande', begin van de derde sectie

a. Matthijsz, Modo 2



b. Van Eyck, Modo 2



In de reprise (C''; mm. 37 e.v.) laat Matthijsz toonladders neer van zestiende noten op de plaatsen waar zijn thema een halve noot geeft, gevolgd door een achtste rust. De liefde voor dalende toonladders viel al op in 'Courante Monsieur'. In modo 2 van 'Kits Allemande' kwamen dalende toonladders ook al voor in de maten 22 en 28.

Het derde variatiewerk van Paulus Matthijsz dat in *Der Goden Fluit-hemel* is overgeleverd, is vermoedelijk uit onvoorziene omstandigheden geboren. Het maakt onderdeel uit van het laatste dubbelfolio. In het vorige hoofdstuk hebben we een verklaring gezocht waarom dit losse, niet van een regulier katern deel uitmakende

dubbelfolio is toegevoegd.²¹ Als bij de bespreking van de anonieme werken ‘Stemme Nova’ van fol. 25a (einde van katern D) ter sprake komt, zullen we een extra argument vinden om te betogen dat de *Fluit-hemel* aanvankelijk zonder het afsluitende dubbelfolio bedoeld was.²²

Matthijsz’ laatste solowerk heeft alle kenmerken van een haastig gedane toevoeging. Het staat niet in de inhoudsopgave, draagt zelfs geen titel. Mogelijk heeft de uitgever/componist het theemaatje zelf bedacht.²³ In alle eenvoud lijkt het voor sequens- en clichématig figureren geboren. (vb. 261) Zo heeft Matthijsz ook gehandeld. Eenvoudiger zijn twee bladzijden niet vol te krijgen. Het thema bestaat uit twee herhaalde secties. In modo 1 zijn de reprises onmiddellijk van figuraties voorzien, voornamelijk bestaande uit gebroken drieklanken, in achtste noten gevat. Dan volgen nog een modo 2 en 3, beide doorgecomponeerd.

VOORBEELD 261 Matthijsz, [naamloos werk], thema



In *Der Fluyten Lust-hof* komt doorcomponeren op deze schaal niet voor. Het enige werk waarin Van Eyck deze vorm van doorcomponeren hanteert, met geornamenteerde reprises in modo 1, is de eerste ‘Lanterlu’ [NVE 30]. Deze reikt niet verder dan tot modo 2. In wezen heeft Matthijsz vijf variaties moeten componeren. Als tussenstap in het proces van breken heeft hij in modo 3 gebruikgemaakt van triolen, zoals Van Eyck heeft gedaan in ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49]. Ter illustratie van de clichématige manier waarop Matthijsz te werk is gegaan, zijn in voorbeeld 262 de figuraties weergegeven die hij op de eerste twee maten van het thema heeft gebouwd.

Verschillende werken in *Der Goden Fluit-hemel* zijn anoniem overgeleverd. Er dient rekening mee te worden gehouden dat een deel hiervan eveneens door Paulus Matthijsz kan zijn gecomponeerd. Als redacteur/uitgever vergaarde hij de composities immers zelf. Hoe waarschijnlijk is het dat hij werken verzamelde waarvan hij niet wist wie de componist was? Bij de bespreking van de anonieme werken zal deze kwestie nader aan de orde komen.

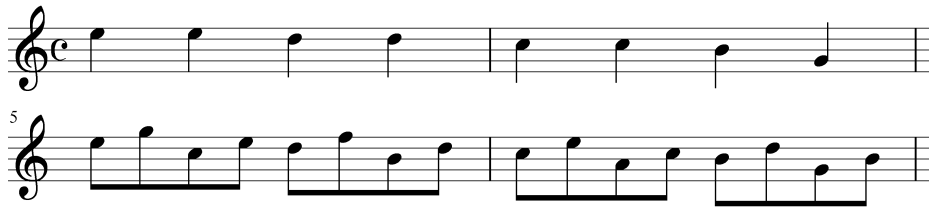
²¹ 9.2.

²² 10.6.

²³ Stilistische verwantschap is er niettemin met het Franse repertoire van de *airs pour boire et pour danser*. Zie 4.4.4 en 10.3.2.

VOORBEELD 262 Matthijsz, [naamloos werk], eerste twee maten met de brekingen

Modo 1



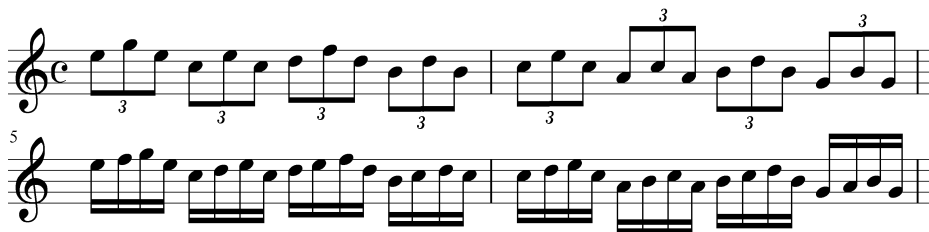
Musical notation for Modo 1, first two measures with breath marks. The notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has four quarter notes (G4, A4, B4, C5), and the second measure has four quarter notes (B4, A4, G4, F4). The bottom staff is also in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4), and the second measure has a sequence of eighth notes (F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4). A '5' is written above the first note of the second measure in the bottom staff, indicating a breath mark.

Modo 2



Musical notation for Modo 2, first two measures with breath marks. The notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4), and the second measure has a sequence of eighth notes (F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4). The bottom staff is also in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4), and the second measure has a sequence of eighth notes (F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4). A '5' is written above the first note of the second measure in the bottom staff, indicating a breath mark.

Modo 3



Musical notation for Modo 3, first two measures with breath marks and triplets. The notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4), and the second measure has a sequence of eighth notes (F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4). The bottom staff is also in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of music: the first measure has a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4), and the second measure has a sequence of eighth notes (F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4). A '5' is written above the first note of the second measure in the bottom staff, indicating a breath mark. Triplet markings (the number 3) are placed above the eighth notes in the top staff of both measures.

10.2. Jacob van Noordt

10.2.1. Leven

Van de Amsterdamse organist en beiaardier Jacob van Noordt valt met zekerheid te zeggen dat hij de handfluit heeft bespeeld, naar het zich laat aanzien op een professioneel niveau.²⁴ In een lofdicht ‘Op ’t Klokkespel van Mr. Jacob van Oort’ [sic], geschreven door Joan Dullaert en verschenen in de *Bloemkrans van verscheiden gedichten* (1659), verwijzen de eerste regels direct naar zijn fluitspel:²⁵

O Jakob, die d’Ivore fluit
 Alleen niet streelt, bekranst met Palmen,
 Maar in Gods Kerk het schel geluit
 Van ’t orgel blaast met hooge galmen.
 Gij blaakt mijn Geest met ziel-vermaak,
 Wanneer gij van de Beurs haar toren,
 Uw Klokke-spel, met hemel-smaak
 Aan d’Amsteldamse Jeugd laat hooren.
 Al d’Englen uit het hemel-pleijn,
 Al d’overheldre Nachtegalen,
 Die in ’t vermaaklijk Tempe zijn,
 In d’Amstel-linden komen dalen.
 Gij maakt haar, door het zoet geluit
 Van uwe Klokk’ en Orgel-pijpen,
 En uwe schelle Ivore-fluit,
 Zoo tam dat ijder haar zouw grijpen.
 [...]

Dullaert introduceert de nachtegaal, net als Thomas Asselijn deed in zijn aan Jacob van Eyck gewijde gedicht dat in 1646 aan het eerste deel van *Der Fluyten Lust-hof* voorafging. Deze keer houden de diertjes zich niet op in de Utrechtse bossen maar in de ‘Amstel-linden’. Het lijkt geen twijfel dat Dullaert zich door het voorbeeld van Asselijn heeft laten leiden, gezien de treffende overeenkomsten in hun woordkeuze:²⁶

Asselijn, 1646:

[...]
 Dien hij op het zoet geluit
 Van zyn Klok en Orgel pypen
 Lockt, dat hy ze schier zou grypen.
 [...]

Dullaert, 1659:

[...]
 Gij maakt haar, door het zoet geluit
 Van uwe Klokk’ en Orgelpijpen,
 En uwe schelle Ivore-fluit,
 Zoo tam dat ijder haar zouw grijpen.
 [...]

²⁴ In de drukken van Paulus Matthijsz komt behalve de schrijfwijze ‘van Noordt’ ook ‘van Noort’ voor. In archiefbronnen zijn nog andere schrijfwijzen te vinden, waaronder ‘van Oort’ en ‘van Noord’. Zelf wilde de componist ‘van Noordt’ heten, zoals onder meer blijkt uit zijn ondertekening van de ondertrouwakte. Voor een facsimile van deze akte, zie Giskes 1989: 104.

²⁵ Volledige tekst in Appendix C.2.

²⁶ Het gedicht van Asselijn uit 1646 verscheen in 1659 in dezelfde *Bloemkrans van verscheiden gedichten*.



Jacob van Noordt en zijn oudere collega Jacob van Eyck hebben elkaar overigens gekend. Samen keurden zij in juni 1655 het nieuwe orgel dat Hans Wolff Schonat had gebouwd voor de Nieuwe Kerk in Amsterdam.²⁷

Uit het gedicht van Dullaert kan worden afgeleid dat Jacob van Noordt zijn fluitspel in het openbaar ten gehore heeft gebracht, maar bijzonderheden hieromtrent ontbreken. Het is interessant dat de dichter tot tweemaal toe vermeldt dat de Amsterdamse meester een instrument bespeelde dat van ivoor was gemaakt. Hij beschikte over een groot aantal fluiten, zoals we nog zullen zien.

Aan het muzikantengeslacht Van Noordt zijn verschillende studies gewijd. Johan Giskes publiceerde in 1989 een gedetailleerd artikel over Jacob van Noordt, Rein Verhagen in hetzelfde jaar een boek over de organist Sybrandus van Noordt, een van Jacobs kinderen.²⁸ De biografische gegevens die in dit hoofdstuk worden gepresenteerd, zijn hoofdzakelijk aan deze twee publicaties ontleend. Beide auteurs hebben de compositorische nalatenschap wel gesignaleerd, maar deze niet gedetailleerd besproken.²⁹

Jacob van Noordt werd geboren uit het huwelijk tussen Sybrand van Noordt senior en Jannitgen Jacobs.³⁰ Jacob was de oudste van hun vier zonen. Sybrand had het beroep van schoolmeester en was tevens beiaardier van de belangrijkste vijf torens van Amsterdam. Behalve Jacob zou ook zijn tweede zoon, Anthoni, musicus worden. Hij was organist van de Nieuwezijds Kapel (1652-1664), later van de Nieuwe Kerk (1664-1673) en publiceerde in 1659 een *Tabulatuur-boeck van psalmen en fantasyen*. De derde zoon, Johannes, was kunstschilder. De jongste heette Lucas en was predikant.

Over het geboortjaar van Jacob bestaat enige onduidelijkheid. Toen hij op 3 januari 1648 in ondertrouw ging met Elsje Corver, deelde hij mee 28 jaar oud te zijn. Dit zou betekenen dat hij omstreeks 1619 werd geboren. Het vermoeden bestaat echter dat Jacob gesjoemeld heeft met zijn leeftijd, mogelijk omdat zijn bruid aanzienlijk jonger was. Op 20 juni 1641, een half jaar na het overlijden van zijn moeder Jannitgen Jacobs, maakte het inbrenregister van de Weeskamer melding van drie onmondige zoons in het gezin, te weten Anthoni, Johannes (Joan) en Lucas.³¹ Jacob werd aangeduid als ‘mondige broeder’. De meerderjarigheid ging destijds in op de leeftijd van 25 jaar, tenzij eerder een verzoekschrift van ‘venia ætatis’ werd ingediend. Aangezien zo’n verzoekschrift ontbreekt, mag worden aangenomen dat Jacob in 1641 ten minste 25 jaar oud is geweest. Derhalve is zijn geboortjaar omstreeks 1616 te plaatsen.

Jacob zal het beiaardspel van zijn vader hebben geleerd. Of dit ook heeft gegolden voor zijn opleiding tot organist, is minder evident. Van Sybrand is niet bekend of hij orgel speelde. Verhagen spreekt de mogelijkheid uit dat Jacob en Anthoni dit onderricht hebben gekregen van de organist van de Oude Kerk, Dirck Sweelinck,

²⁷ Zie 2.16.

²⁸ Giskes 1989; Verhagen 1989.

²⁹ Giskes schrijft: ‘Enkele karakteristieke kenmerken zijn in deze muziekstukjes aan te wijzen: enerzijds een zekere clichématige gebondenheid die zich openbaart in veel lange sequensen, toonherhalingen en weinig flexibele motiefuitwerkingen en anderzijds speelse elementen: echoachtige herhalingen in boven- en onderoctaaf, ruimtelijk werkende grote sprongen, virtuositeit en een neiging tot pseudo-polyfonie. Muzikaal staan zij, met uitzondering van de variaties op Malle Symes, achter bij vele andere composities in *’t Uitnement Kabinet*.’ Giskes 1989: 102.

³⁰ Omtrent de gezinssamenstelling, zie Verhagen 1989: 26-30.

³¹ Giskes 1989: 84 en 116 (noot 6); Verhagen 1989: 35 (noot 3).



zoon van de illustere Jan Pieterszoon.³² Jacob van Noordt heeft de Sweelincks goed gekend. In 1644 leende hij van de gebroeders Dirck, IJsbrand en Jan Sweelinck het aanzienlijke bedrag van zeshonderd gulden.³³ Later zou Jacob van Noordt de opvolger zijn van Dirck Sweelinck als organist van de Oude Kerk. Zulke ambten gingen vaak over van leraar op leerling.³⁴

Zijn eerste aanstelling kreeg Jacob van Noordt in Arnhem, als organist van de Eusebiuskerk.³⁵ Op 5 december 1636 had het stadsbestuur Willem Claeszoon Pronck uit Amsterdam in deze functie benoemd, na een proefspel.³⁶ Bepaald werd dat hij niet alleen na de predicaties zou spelen, maar ook tijdens de dienst het psalmgezag zou begeleiden. Ook werd hij gehouden in de wintermaanden 's avonds orgelbespelingen te verzorgen. Zijn salaris werd vastgesteld op 350 gulden per jaar, 200 gulden meer dan zijn voorganger Johan Morleth had verdiend. Nog diezelfde maand, voordat Pronck in Arnhem arriveerde, overleed hij plotseling. Al op 21 december kon een nieuwe benoeming worden bekendgemaakt, en wel die van Jacob van Noordt.³⁷ Vermoedelijk had hij aan het eerdere proefspel deelgenomen en was hij toen als tweede geëindigd. Van Noordt werd aangenomen op dezelfde condities.

Hij zou maar korte tijd blijven. Op 15 juni 1640 werd na enkele proefspelen Nicolaes Steenwijck in zijn plaats benoemd.³⁸ Steenwijck moest zich voor de periode van zes jaar aan de stad verbinden, een bepaling waaruit wel blijkt dat Jacob van Noordt zelf het initiatief had genomen om te vertrekken. Men had hem kennelijk met lede ogen zien gaan. In 1640 ontving Van Noordt nog 21 gulden voor drie jaar kledij.³⁹

De vraag dringt zich op: waar ging hij heen? Het antwoord moet waarschijnlijk in zijn geboortestad Amsterdam worden gezocht. Daar was op 13 mei 1639 de organist Willem Jansz Lossy ten grave gedragen in de Nieuwe Kerk.⁴⁰ Meer dan dertig jaar had hij in deze kerk het orgel bespeeld. Willem Jansz werd opgevolgd door zijn zoon Nicolaes Willemsz Lossy, die organist was van de Nieuwezijds Kapel. In deze kapel kwam dus een plaats vacant. Toen Jacob van Noordt in 1648 trouwde, was hij er organist. Vermoedelijk verwierf hij deze positie reeds na het vertrek van Nicolaes Lossy.⁴¹ Het moet wel een aderlating voor Van Noordt zijn geweest. Een organist van de Nieuwezijds Kapel verdiende 200 gulden per jaar, amper meer dan de helft van de 350 gulden die het ambt aan de Eusebiuskerk opleverde.⁴² Van Noordt zal zijn redenen hebben gehad.

³² Verhagen 1989: 26.

³³ Giskes 1989: 107; Verhagen 1989: 26.

³⁴ Toen in 1621 Jan Pieterszoon Sweelinck overleed, werden pogingen ondernomen om diens voormalige leerling Pieter de Vois tot organist van de Oude Kerk te benoemen. Toen deze niet geïnteresseerd bleek, werd Sweelincks zoon Dirck benoemd. Zie verder 10.4.1.

³⁵ Dit gegeven staat niet in Giskes 1989 en Verhagen 1989. Met dank aan Rudolf Rasch, die mij attendeerde op een doctoraalscriptie van Sandra Minderhoud, *Het Sint-Caecilia-Concert te Arnhem, 1591-1795* (Utrecht, 1997), waarin deze informatie is opgenomen.

³⁶ Arnhem, GA, Oud Archief, inv.nr. 15, *Raetsignaat 1633-1637*, fol. 279r (5 december 1636).

³⁷ Arnhem, GA, Oud Archief, inv.nr. 15, *Raetsignaat 1633-1637*, fol. 282v (21 december 1636).

³⁸ Arnhem, GA, Oud Archief, inv.nr. 15, *Raetsignaat 1637-1641*, fol. 246r.

³⁹ Arnhem, GA, Oud Archief, inv.nr. 1307, *Stadsrekeningen Agatha 1640 – Agatha 1641*, fol. 53v.

⁴⁰ Giskes 1989: 95-96.

⁴¹ Deze suggestie werd reeds aangereikt door Giskes 1989: 96. Een proces van proefspelen kan de tussenruimte van enkele maanden verklaren die liggen tussen de dood van Willem Jansz Lossy en Jacob van Noordts vertrek uit Arnhem.

⁴² Giskes 1989: 96.



Jacob van Noordts huwelijk met Elsje Corver, een ‘paaps’ meisje, wekte enige beroering in gereformeerde kring.⁴³ Het huwelijk werd afgekondigd vanaf de pui van het stadhuis, een kerkelijke inzegening zat er niet in. De kerkenraad besloot zich er flink mee te bemoeien. Weliswaar verklaarde Van Noordt dat hij niet in de katholieke kerk zou trouwen, maar wie garandeerde dat hij zulks al niet had gedaan? Pas aan de derde oproep om voor de kerkenraad te verschijnen, gaf hij gehoor. Dat was op 6 februari 1648, terwijl het burgerhuwelijk al op 19 januari was voltrokken. Voor straf werd de organist als kerkelijk lidmaat voor één keer buitengesloten van het Heilig Avondmaal. Na een gesprek met de predikant en een ouderling was de lucht geklaard. Later zou ook Elsje lidmaat worden. Veel te klagen had de kerkenraad dus niet.

Tot zijn trouwen woonde Jacob van Noordt in de Nieuwe Doelenstraat. Zijn echtgenote Elsje, geboren in een welvarend zeepziedersgezin, was zo vermogend dat zij behalve een uitzet ook twee huizen inbracht, gelegen op de Oudezijds Voorburgwal, hoek Lange Niezel. Ze vormden het vaderlijk erfdeel. Het jonge paar betrok een van deze panden: het huis waar het bord ‘de Vergulde Bomen’ uithing. Tegenwoordig heeft het huisnummer 50 (Oudezijds Voorburgwal).⁴⁴ Hetzelfde jaar nog werd een eerste kind geboren, Johanna.⁴⁵ In 1651 moesten Jacob en Elsje een jong gestorven kind naar het graf brengen in de Nieuwe Kerk, het volgende jaar een tweede kind.

Eind 1652 kon Jacob van Noordt het organistenambt aan de Nieuwezijds Kapel verruilen voor dezelfde functie aan de Oude Kerk, waar de Sweelincks meer dan een halve eeuw de orgels hadden geregeerd. De wisseling bracht een belangrijke salarisverhoging met zich mee, zelfs meer dan een verdrievoudiging. De positie was vacant geraakt doordat op 17 september 1652 Dirck Sweelinck was overleden. De honneurs werden enige weken waargenomen door diens broer IJsbrand, maar uiteindelijk was het Jacob van Noordt die tot opvolger werd benoemd.

Tot de emolumenten behoorde de huurvrije bewoning van een huis aan de Koestraat, waar vanaf 1603 de Sweelincks woonden.⁴⁶ Het huis was onderdeel van het voormalige Bethaniënklooster. Van Noordt besloot van de bewoning af te zien omdat hij een riant onderkomen aan de Oudezijds Voorburgwal bezat. Dat huis had vijf kamers, een kantoor, een keuken en bijkeuken, twee kelders, een zolder en nog een vliering.⁴⁷ De twee jongere broers van Dirck Sweelinck, Jan en IJsbrand, kregen van de burgemeesters toestemming in het huis aan de Koestraat te blijven wonen. Voor Van Noordt betekende het wel een derving van inkomsten. Bij verhuizing had hij immers zijn eigen woning kunnen verhuren. Hij wist de stadsoverheid ertoe te bewegen zijn traktement met fl. 150,- per jaar te verhogen ‘voor ’t missen van de woninge in de Koestraat’.⁴⁸

Als organist van de Oude Kerk genoot Jacob van Noordt het aanzienlijke salaris van fl. 710,- per jaar. De kerkmeesters betaalden fl. 360,-, de stad Amsterdam fl. 200,- (op voorwaarde dat hij het stadsclavecimbel onderhield), en dan was er nog de huurvergoeding. Verder was Van Noordt nog werkzaam als wijnroeier en bierhandelaar.⁴⁹ Alles bij elkaar genoot hij een meer dan redelijk salaris. Ter

⁴³ Deze geschiedenis wordt beschreven in Giskes 1989: 87-88.

⁴⁴ Het andere huis, tegenwoordig nummer 48, heette ‘de Bonte Olyphant’. Zie Verhagen 1989: 26, 41 en 47 (noot 1); Giskes 1989: 91-92.

⁴⁵ Zij zou in de zomer van 1665 in het huwelijk treden met Dirck Scholl, organist en klokkenist te Delft, en overleed een jaar later aan de pest. Zie ook Meilink-Hoedemaker 1985: 79-83.

⁴⁶ Giskes 1989: 96.

⁴⁷ Verhagen 1989: 41; Giskes 1989: 91-92.

⁴⁸ Verhagen 1989: 28.

⁴⁹ Giskes 1989: 102-106.



vergelijking: Jacob van Eyck verdiende als Utrechtse stadsbeiaardier vanaf 1645 fl. 600,- per jaar.

Van Noordt had echter een gezin te onderhouden, en Van Eyck niet. Een probleem was bovendien dat de Amsterdamse organist niet met geld kon omgaan, getuige de enorme bedragen die hij leende.⁵⁰ In 1644: fl. 600,- van de Sweelincks. In 1654: fl. 1200,- van Annetgen Adriaansz. In 1659: fl. 1260,- van de Amsterdamse schepen Gerard Hasselaer. In 1661: fl. 1200,- van de stadsmuzikant Anthoni Pannekoek. Het hield niet op.⁵¹ Uiteindelijk, op 19 november 1671, werd Jacob van Noordt failliet verklaard. De schuld bleek te zijn opgelopen tot bijna fl. 49.000,-, ongeveer zeventig (!) jaarsalarissen. Vanwege het faillissement werd een boedelinventaris opgesteld. Het is dit document dat waardevolle mededelingen verschaft omtrent Van Noordts bezittingen, waaronder een verzameling muziekinstrumenten: vier clavecimbels, achttien ‘fluyten’ en een cornet. Alles werd verkocht ten behoeve van de crediteuren. Waar hij het geld aan had uitgegeven, niemand die het wist. Wel is duidelijk dat de Van Noordts op grote voet hadden geleefd. Zij gaven jaarlijks fl. 125,- uit aan twee dienstmeisjes.⁵² En zij bezaten twee tuinen buiten de stadsmuren, aan het Hoedemakers- of Spiegelpad, waarvan er één verhuurd was.⁵³ In zijn tuinhuis had Van Noordt ook nog een clavecimbel staan. Het bezit van onroerend goed leidde uiteraard tot belastingheffing. Maar voor een schuld van fl. 49.000,- kan in dit alles geen solide verklaring worden gevonden.

De veiling van de inboedel zou bijna fl. 1900,- opbrengen, het onroerend goed bijna fl. 20.000,-. Voor de afbetaling van de schulden was het bij lange na niet genoeg. De Van Noordts gingen magere jaren tegemoet. Het faillissement leidde tot loonbeslag, het gezin moest verhuizen en Jacob diende geregeld voor de Desolate Boedelkamer te verschijnen. Aan de financiële onzekerheid kwam pas in 1676 een einde toen de commissarissen van de Boedelkamer, na eerst de preferente crediteuren hun geld te hebben uitgekeerd, aan de overige schuldeisers 6¾ % toewezen, alles bij elkaar niet meer dan fl. 2000,-. Met enkele crediteuren had Van Noordt eerder zelf al een regeling getroffen.

Ook met faillissementen bemoeide de kerkenraad zich graag. Uitsluiting van het Avondmaal was ook in dit geval een gangbare maatregel.⁵⁴ Elsje Corver kreeg pas op 27 juni 1675 weer toestemming aan het Avondmaal deel te nemen, op haar verzoek. Wijkouderlingen hadden positief over haar bericht.

Jacob van Noordt bleef het organistenambt tot op hoge leeftijd vervullen, zelfs actiever dan wenselijk was. Op 7 oktober 1677 bepaalde de kerkenraad dat wijkouderlingen met hem zouden spreken, omdat de organist voor aanvang van de kerkdienst geregeld zo lang speelde dat niet op tijd kon worden begonnen.⁵⁵ Op 22 juli 1679 werd Van Noordt op eigen verzoek emeritus verklaard, vanwege zijn ouderdom.⁵⁶ Zijn zoon Sybrand junior volgde hem op, maar hij ontving nog geen salaris. Jacob behield zijn traktement en de vergoeding van de huishuur tot zijn dood, wat een gebruikelijke regeling was.⁵⁷

⁵⁰ De financiële perikelen en het hieruit voortvloeiende faillissement worden uitvoerig beschreven in Giskes 1989: 106-112. Zie ook Verhagen 1989: 45-46 en 51-56.

⁵¹ Een lijst van schulden geeft Giskes 1989: 107-108.

⁵² Giskes 1989: 107.

⁵³ Giskes 1989: 94; Verhagen 1989: 50 (noot 37).

⁵⁴ Giskes 1989: 110.

⁵⁵ Verhagen 1989: 55; Giskes 1989: 112.

⁵⁶ Verhagen 1989: 56; Giskes 1989: 90.

⁵⁷ Zie ook de opvolging van Jacob van Eyck door Johan Dix (2.6) en van Pieter de Vois door Steven van Eyck (10.4.1).



Sybrand betrok het huis aan het Oudekerksplein, dat de Van Noordts na het faillissement hadden bewoond. Jacob en zijn echtgenote verhuisden naar de Zeedijk. Elsje overleed vroeg in de maand december van 1680, op de leeftijd van ongeveer 51 jaar. Zij werd begraven in het familiegraf, dat zich bevond in de Heilige Kruiskapel van de Nieuwe Kerk. Jacob van Noordt reisde haar snel achterna, op de 29e van dezelfde maand overleed hij. Op 2 januari volgde de bijzetting in het graf. De minderjarige kinderen Sybrand en Cornelia deden meteen afstand van de ouderlijke boedel, wat hen vrijwaarde van verdere schuldaflossing.

10.2.2. Solowerken

Titel	Bron	1649	ca. 1656
Petit Branle 1	UK-II	32a	19a
Petit Branle 2	UK-II	32b	19b
Petit Branle 3	UK-II	32b-33a	19b-20a
Petit Branle 4	UK-II	33a-33b	20a-20b
Petit Branle 5	UK-II	33b	20b
Frere Frapar	UK-II	34a-34b	34a-34b
Malle Symes	UK-II	35a-35b	35a-35b
Preludium	UK-II	–	32a-32b
Repicavan	UK-II	–	33a-33b

Bij de faillietverklaring in 1671 bezat Jacob van Noordt behalve een verzameling muziekinstrumenten ook ‘verscheijde musicq boecken en boeckies’.⁵⁸ Tot de ‘boeckies’ zullen ongetwijfeld een of enkele exemplaren hebben behoord van *’t Uitnemend Kabinet II*, waaraan hij in twee etappes negen werken had bijgedragen. Met uitzondering van een ‘Preludium’ betreft het variatiewerken. Voor de eerste druk van 1649 voorzag hij vijf ‘Petits Branles’, ‘Frere Frapar’ en ‘Malle Symes’ van figuraties. In de tweede druk van omstreeks 1656 volgde behalve het genoemde ‘Preludium’ nog een variatie op ‘Repicavan’.

Het was niet de eerste keer dat Paulus Matthijsz ‘Petits Branles’ voor blokfluit publiceerde. In *Der Goden Fluit-hemel* kwamen de vijf branle-melodieën waarop Van Noordt varieerde ook al voor, daar als ‘Petits Brandes’.⁵⁹ De eerste drie kregen elk een variatie, de laatste twee bleven zonder. Een componistennaam verstreekte Matthijsz niet. Omdat in 1644 twee ‘Brandes’ zonder variatie waren gebleven, lijkt het alsof Jacob van Noordt – door nu alle vijf melodieën van figuraties te voorzien – een werk heeft overgedaan en tegelijk datgene heeft voltooid waar een voorganger niet aan toe gekomen was.

Hierbij dient te worden opgemerkt dat in totaal tien van deze ‘Petits Branles’ bestonden. Ook de reeks van Van Noordt kan derhalve als incompleet worden beschouwd. In 1649 drukte Matthijsz in *’t Uitnemend Kabinet II* alle tien melodieën met een bas, los van de vijf solovariatiewerken van Van Noordt. Bij de laatstgenoemde stukken plaatste hij de opmerking: ‘Hier kan het Laeghste-geluid, fol.

⁵⁸ Verhagen 1989: 41.

⁵⁹ Deze werken worden nader besproken in 10.6.



13 in 't Laeghste-geluid oock tegen gespeelt werden.'⁶⁰ Met andere woorden: Matthijsz deed voorkomen alsof de variatiewerken van Van Noordt ook met een bas konden worden gespeeld. Dit is echter niet het geval, de twee partijen botsen op diverse plaatsen. In de tweede druk van omstreeks 1656 liet Matthijsz zelfs de eerste vijf ongeornamenteerde 'Brandes' vervallen. Hij verving ze door de variatiewerken van Van Noordt, waardoor deze aan een basbegeleiding vastgeklonken kwamen te zitten. Er is reeds op gewezen dat Matthijsz een bijzondere preoccupatie had met het meerstemmig maken van oorspronkelijk eenstemmige werken.⁶¹

De oerbron van de tien 'Petits Branles' is nooit achterhaald. Waarschijnlijk stammen ze uit een verloren gegane danscollectie van Zuid-Nederlandse of Franse origine. In het zeventiende-eeuwse klavierhandschrift van Arendonk komen zettingen voor van de eerste vijf.⁶² Opvallend is dat de toonsoorten van de individuele melodieën in alle bronnen overeenstemmen.

Van Noordt voorzag de branle-melodieën van geornamenteerde reprises, daarbij gebruikmakend van uiteenlopende notenwaarden die in een bonte afwisseling samen een gemengde stijl representeren. De figuraties leiden echter zelden tot een levendig betoog, het resultaat klinkt eerder rusteloos, stug en zwaar. De 'Petit Branle 3' is het enige werk dat hieraan ontkomt: meer dan in de omringende werken vormen de figuraties een eenheid, vloeiend en lyrisch als ze zijn.

Een stilistisch kenmerk dat als een persoonlijke 'vingerafdruk' kan worden aangemerkt, is de getoonde liefde voor de octaafbreking. In het werk van Jacob van Eyck is deze figuratie eerder uitzondering dan regel. Van de 'Petits Branles' eindigen de nummers 3, 4 en 5 bijvoorbeeld met de dubbele octaafbreking d''d'd''. De frequente toepassing van grote sprongen doet soms denken aan het werk van Jacob van Eyck. Hier lijkt de beiaardpraktijk haar invloed te doen gelden. Een markant voorbeeld is de slotfrase van 'Petit Branle 2' (mm. 21-24). (vb. 263)

VOORBEELD 263 Van Noordt, 'Petit Branle 2', mm. 17-24

[Thema]



[Variatie]



'Frere Frapar' is eveneens een melodie die al in *Der Goden Fluit-hemel* voorkwam. Daar was het een duet, zonder variatie. Van Noordt gaf de melodie met enkele ritmische en melodische varianten. Hij voorzag deze wijs, die bestaat uit twee herhaalde secties, van twee congruente variaties. Modo 2 wordt gedomineerd door achtsten, modo 3 door zestiende noten.

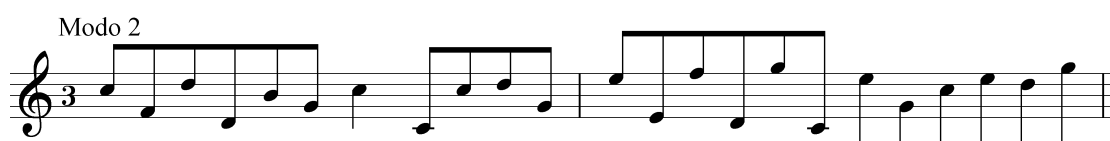
⁶⁰ Met 'fol. 13 in 't Laeghste-geluid' verwees hij naar het losse stemboekje waarin het 'laagste geluid' (bas of onderste melodiestem) was gedrukt.

⁶¹ 8.6.8.

⁶² *Zuid-Nederlandse klavecimbelmuziek*, Klavierboek van Arendonk, nr. 9.

Qua vorm en inhoud doet dit variatiewerk sterk denken aan Van Eyck. Toch zijn er voldoende kenmerken die voor een onderscheid zorgen. In modo 2 treedt opnieuw Van Noordts liefde voor octaafbreking op de voorgrond, met name de combinatie dalend-stijgend, die zich in de twaalf maten negen keer openbaart.⁶³ Door de nadruk op sprongen is het figureren in deze variatie meer harmonisch dan melodisch georiënteerd. (vb. 264) Men kan zich bij de tertsen, kwarten, kwinten, sexten, octaven, decimen en duodecimen eenvoudig een klokkenklank voorstellen. In de eerste helft van maat 2 treedt registerwerking op, een spel van divergerende lijnen dat bij Van Eyck onder meer voorkomt in modo 3 van ‘Prins Robberts Masco’ [NVE 79] (zie vb. 38, p. 189).

VOORBEELD 264 Van Noordt, ‘Frere Frapar’




Modo 3 is melodisch gestroomlijnd, al komen ook hier verschillende octaafbrekingen voor. Net als in modo 2 manifesteren zij zich onder meer in de afsluiting van zowel de eerste als de tweede sectie (mm. 4, 12).

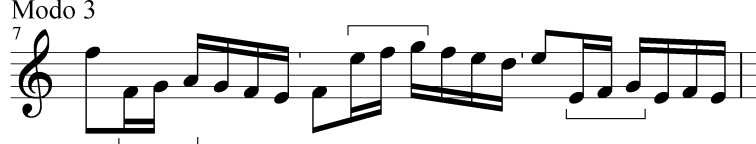
Interessant is de metrische ambivalentie in maat 7, waar Van Noordt ver wegrijft van het thema. (vb.265) De melodische motieven van deze maat (f-g-a, e-f-g) zijn in de variatie hooguit nog terug te vinden in de groepjes van zestiende noten (in het muziekvoorbeeld met vierkante haken weergegeven). Normaliter bevatten melodieën in zeskwartsmaat talrijke hemiolen, die bij het ‘breken’ de neiging vertonen als sneeuw voor de zon te verdwijnen. Op deze plaats is eerder het omgekeerde het geval: het thema bevat geen hemiolen, hier is het de variatiecomponist die ze lijkt te creëren.

VOORBEELD 265 Van Noordt, ‘Frere Frapar’

Thema



Modo 3



Het is zeker niet onmogelijk in de bewuste maat 7 van modo 3 te volharden in een indeling van twee keer drie, maar het ritme en het melodisch verloop wijzen dwingender naar een metrische indeling van drie keer twee. Dit komt ook doordat de eerste twee kwarten van maat 7 een echo vormen van de laatste twee kwarten uit maat 6. Het spanningsveld treedt dus al eerder in werking. Ook maat 6 is speelbaar als drie keer twee. In het thema kunnen de tweede helft van maat 5 en de eerste helft van maat

⁶³ Dalend-stijgend: m. 1⁴⁻⁵, 4⁴⁻⁶, 5⁴⁻⁵, 6⁴⁻⁵, 7¹⁻², 7⁴⁻⁵, 9¹⁻², 11¹⁻², 12⁴⁻⁶. Dalend: m. 2¹, 9⁵, 12¹.

6 eventueel samen als een hemiool worden geïnterpreteerd. Op deze manier zijn voor de maten 5-7 van de variatie allerhande metrische verdelingen denkbaar, los van het officiële zes keer drie.⁶⁴ Welke mogelijkheid men ook kiest, duidelijk is dat deze maten de vaste metrische indeling op losse schroeven zetten en de uitvoerende in staat stellen er creatief mee om te gaan.

‘Malle Symes’ en ‘Repicavan’ zijn thema’s waarop ook Van Eyck heeft gevarieerd.⁶⁵ Dit biedt de mogelijkheid variatiewerken van de twee Jacobs met elkaar te vergelijken. Tegenover het ene variatiewerk dat Jacob van Noordt componeerde op ‘Malle Symes’, staan er twee van Jacob van Eyck [NVE 5, 113] – het eerste met twee variaties, het tweede met drie. Beide componisten namen F majeur als toonsoort. Dat het voor de handfluit de enige praktische mogelijkheid is, is al eerder geconstateerd.⁶⁶ De melodie heeft een omvang van ruim twee octaven. De enige aanpassing die in F majeur nodig is, betreft de verlegging van een octaafcho, waar deze onder de grens komt van c' (m. 12). (vb. 266)

VOORBEELD 266 ‘Malle Symen [Symes]’, thema, eerste echo (mm. 9-12)

a. ‘Officiële’ lezing



b. Van Eyck [NVE 113]



c. Van Noordt



Het variatiewerk van Jacob van Noordt verscheen in *'t Uitnemend Kabinet II* (¹1649), dat primair voor violisten was bedoeld. Uit het feit dat Matthijsz – in een gedeelte van zijn oplage – de ongeleide solowerken uit het *Kabinet* vermeld heeft in de inhoudsopgave van *Der Fluyten Lust-hof I*, en uit de aanwezigheid van ‘een korte onderwijzinge op de Hand-fluit’, hebben we eerder de conclusie getrokken dat deze werken als blokfluitrepertoire geïnterpreteerd mogen worden. Van Noordts ‘Malle Symes’ levert de ultieme bevestiging dat het werk inderdaad is geconcipieerd met het oog en oor op de handfluit. De Amsterdamse componist geeft de octaafverlegging in maat 12 namelijk ook, zij het op een iets andere manier dan Van Eyck. (vgl. vb. 266b-c) Had hij een viool in gedachte gehad, dan had hij de octaafcho volledig kunnen

⁶⁴ Bijvoorbeeld 3-3-2-2-2-2-2-2 of 3-2-2-3-2-2-2-2.

⁶⁵ Van Eycks oeuvre kent verschillende schrijfwijzen van de titel. Meest gebruikt is ‘Malle Symen’ (hoofdtitels). In *Euterpe I / Der Fluyten Lust-hof I* staat boven aan de pagina ook ‘Malsimmes’, dat refereert aan de Engelse oorsprong (‘Moll Sims’, ‘Mall Sims’). Het register van *Euterpe I* vermeldt ‘Malle Symes’, de inhoudsopgave van *Der Fluyten Lust-hof I* geeft enkel ‘Malsimmes’. In *'t Uitnemend Kabinet II* heet het variatiewerk van Van Noordt stevast ‘Malle Symes’.

⁶⁶ 4.6.2.



respecteren door naar de toon a af te dalen, zoals in vocale versies en klavierzettingen gebeurde.⁶⁷ (vb. 266a)

Van Eyck geeft het thema in zijn tweede reeks [NVE 113] in ongefigureerde gedaante, in de eerste reeks [NVE 5] met spaarzame versieringen (m. 12, 19).⁶⁸ Van Noordt gaat een stap verder in het optuigen van modo 1. De dalende kwintsprong e''-a' in maat 2 vult hij bijvoorbeeld direct op, iets wat Van Eyck in beide reeksen bewaart voor modo 2. In de slotmaten van Van Noordts modo 1 (mm. 17-20) is niet meer van een aangekleed thema sprake maar van onvervalste variatie. (vgl. vb. 267a-b)

VOORBEELD 267 'Malle Symen [Symes]'

a. Van Eyck, modo 1 [NVE113]



b. Van Noordt, modo 1



Er is reeds op gewezen dat de wijs van 'Malle Symen' een instabiel begin heeft, doordat de grondtoon in een laat stadium wordt bereikt.⁶⁹ De eerste maat geeft de kwint en de terts. Dit is als een mogelijke verklaring aan te voeren waarom Van Eyck in vier van zijn vijf variaties bij het breken van de sprong a'-f'' een 'omweg' heeft gemaakt langs de d' (zie vb. 37, p. 187). In modo 2 van Van Noordt is eenzelfde streven naar toonsoortbevestiging te herkennen. Bij het figureren van de halve noten a''f'' breekt hij de eerste noot in vier achtsten d''a'd''e''. (vb. 268) In maat 3 toont Van Noordt opnieuw zijn voorliefde voor een springerige stijl, gerealiseerd door octaafverleggingen. Van Eyck ging in zijn eerste variaties van beide werken behoedzamer en ook trivialeer te werk, hij figureerde de lijn van dalende secunden met behulp van wisselnoten.

De tweede herhaalde sectie leverde de melodie de bijnaam 'Engelse Echo' op.⁷⁰ De bewuste echo's, drie op een rij, hebben in de zeventiende eeuw aanleiding gegeven tot een stroom van clichématige figuraties.⁷¹ Dit wordt veroorzaakt door het thema zelf. Achtste noten doen hun intrede en laten weinig ruimte voor eigenzinnige ornamentiek. Mogelijk was dit de reden dat de Amsterdamse stadsspeelman Joseph Butler ervoor koos een nieuwe melodie te componeren bij de tekst 't Hert is my benoudt', die Dirck Camphuysen oorspronkelijk op de melodie van 'Malle Symen' had gemaakt.⁷² Butler was een variatiecomponist, hij voorzag de melodieën van een variatie voor melodie-instrument en bas. Camphuysen koppelde aan de echo's een

⁶⁷ Een voorbeeld is ook de versie uit de *Oude en nieuwe Hollandse boeren lietjes en contredansen*, waar de melodie voorkomt onder nummer 156.

⁶⁸ Bij het weergeven van een thema bracht Van Eyck wel vaker omspelingen aan. Zie 13.2.

⁶⁹ 4.6.6.

⁷⁰ 4.6.8.

⁷¹ Zie ook Curtis 1972: 118-119.

⁷² Butler, *Stichtelycke rymen*, fol. 7a. Omtrent Camphuysens contrafact, zie Grijp 1991: 128 e.v.

VOORBEELD 268 Van Noordt, 'Malle Symes', modo 2

Modo 2



dialogoovorm, wat voor deze maten gebruikelijk was.⁷³ Butler heeft slechts in ritmische zin een analogie laten voortbestaan, en gezegd kan worden dat zijn nieuwe versie muzikaal aanmerkelijk interessanter is dan 'Malle Symen', mede door de toepassing van chromatiek.

Het is niet ondenkbaar dat Van Noordt dezelfde beperking heeft ervaren. Het eerste en tevens langste echopaar laat hij in de variaties *niet* als echo voortbestaan. (vgl. vb. 268, mm. 9-10 en 11-12) Nu kon van een volledige octaafecho al geen sprake zijn door de beperkte toonomvang van de handfluit, en de daardoor noodzakelijke verlegging. Een strikte echo is derhalve alleen mogelijk tussen de maten 9 en 11. Een andere overweging kan zijn geweest, dat in het thema een analogie bestaat tussen de maten 17-18 en het eerste echomotief (mm. 9-10). Van Noordt is in de slotmaten van modo 1 al aan het variëren gegaan en heeft daarmee zijn eerste kruis verschoten. Waren de maten 11-12 van modo 2 een 'echte' echo geweest, dan had maat 9 exact zo moeten luiden als maat 17 van modo 1. Dit kan de componist ertoe hebben bewogen in modo 2 voor verse figuraties te kiezen. Aangezien ook in modo 3 niet van letterlijke echowerking sprake is tussen de maten 9 en 11, lijkt het opheffen van de strikte echo het belangrijkste argument te zijn geweest. Jacob van Noordt heeft de volgende twee echo's, die de helft korter zijn dan de eerste, in zijn variaties wel als letterlijke octaafecho's laten voortbestaan.

Jacob van Eyck is gehoorzamer geweest in het handhaven van de lange echo. Slechts in modo 4 van de tweede reeks [NVE 113] ziet hij ervan af, hier figureert hij de maten 9-10 van hoog tot laag waardoor een octaafecho niet meer tot de mogelijkheden behoort.

⁷³ Grijp 1991: 128 e.v.

De figuraties van de twee variatiecomponisten vertonen in de echosectie veel overeenkomsten, maar waarschijnlijk wordt dit eerder door hun trivialiteit veroorzaakt dan dat het een aanwijzing is dat Van Noordt zich door het werk van Van Eyck heeft laten beïnvloeden.⁷⁴ ‘Eyckiaans’ zijn wel de afsluitende maat van modo 2 (mineur) en van de eerste herhaalde sectie van modo 3 (majeur). (vb. 269) In Van Eycks variatiewerken op ‘Malle Symen’ komen ze exact zo voor.⁷⁵

VOORBEELD 269 Van Noordt, ‘Malle Symen’: a. modo 2, slotmaat (m. 20);
b. modo 3, slotmaat eerste sectie (m. 8).



In de uitloop van modo 3 (mm. 17-18) vertoont Van Noordts werk een lichte overeenkomst met Van Eycks slotvariaties in de toepassing van registerwerking en de ‘h’-figuur. (vb.270)

VOORBEELD 270 ‘Malle Symen [Symes]’, mm. 17-18

a. Van Eyck [NVE 5], modo 3



b. Van Eyck [NVE 113], modo 4



c. Van Noordt, modo 3



Meer dan de ‘Petits Branles’ of ‘Frere Frapar’ is de variatierEEKS op ‘Malle Symes’ een werk dat ook van Jacob van Eyck had kunnen zijn. Was het werk abusievelijk in *Der Fluyten Lust-hof* verschenen, dan hadden we ons hooguit verwonderd over het feit dat Van Eyck al uitgebreid met variëren begon in de slotmaten van modo 1. Het

⁷⁴ Maat 17 uit Van Noordts modo 1 respectievelijk maat 11 uit zijn modo 2 zijn bij Van Eyck te vinden in zowel de eerste [NVE 5] als de tweede reeks [NVE 113], in beide gevallen modo 2, m. 9 respectievelijk m. 11. Maat 9 uit Van Noordts modo 2 is identiek met maat 17 uit Van Eycks modo 2 uit de eerste reeks [NVE 5]. De tweede en derde echo uit Van Noordts modo 2 (mm. 13-16) zijn vrijwel identiek met de corresponderende gedeelten (mm. 13-16) uit modo 3 van Van Eycks tweede reeks [NVE 113]. Van Noordt, modo 3, mm. 15-16 is vrijwel identiek met Van Eyck, eerste reeks [NVE 5], modo 3, mm. 15-16.


⁷⁵ Eerste reeks [NVE 5]: modo 2, slot (majeur). Tweede reeks [NVE 113]: modo 2, m. 8 en slot (beide mineur).



meest idiosyncratisch voor de stijl van Jacob van Noordt is de octaafbreking die zich in modo 2 voordoet in de laatste maat (8) van de eerste herhaalde sectie.

Jacob van Noordts ‘Repicavan’ verscheen in de ongedateerde tweede druk van *'t Uitnemend Kabinet II* (ca. 1656). Zoals gezegd heeft ook Van Eyck een variatiewerk gewijd aan deze *air de cour* van Estienne Moulinié [NVE 54]. De Utrechtse componist is er eigenzinnig mee omgesprongen. Terwijl de originele air een doorgecomponeerde vorm heeft (vijf tekstregels; ABCDE), voorzag Van Eyck de periodes AB, C en DE van herhalingen, gefigureerd.⁷⁶ Zodoende is het vormschema in *Der Fluyten Lust-hof* ABA'B'CC'DED'E'. Van Noordt maakte andere keuzes. Hij voorzag het thema niet direct van versierde herhalingen maar gaf het eerst weer in ongeornamenteerde vorm. De figuraties volgen in een aparte modo 2. Het thema heeft een ander vormschema dan bij Van Eyck, namelijk AABCDEDE. Er zijn nog meer markante verschillen. Van Noordt verbindt aan de frasen BC en E een 3/2 maat, waar Jacob van Eyck een vierkwartsmaat geeft, in navolging van Moulinié.

Liedboekjes uit die tijd verschaffen enige opheldering omtrent dit soort afwijkingen. Van Eyck lijkt met zijn variatiewerk uit 1644 een ‘early adopter’ te zijn geweest. Hoewel de oorspronkelijke *air de cour* al in 1626 in Parijs was gedrukt, dateren de vroegste Nederlandse liedboekjes waarin de melodie opduikt uit 1643: *Sparens vreughden-bron* en het eerste deel van de *Amsteldamsche minne-zuchjens*.⁷⁷ In 1645 verscheen de melodie in nog eens drie Nederlandse liedboekjes, en in een vierde liedboekje als wijsaanduiding, zonder noten.⁷⁸ Uit alles blijkt dat de melodie in die periode als nieuw is ervaren. Het feit dat vrijwel alle liedboekjes de noten geven, wijst op onbekendheid. *Sparens vreughden-bron* omvat 234 bladzijden. Bij slechts zes liederen worden in dit liedboek de noten verstrekt. In *'t Amsteldamsch minne-beeckje* uit 1645 luidt de wijsaanduiding ‘Stemme: Nova. Repicavam Lasca panium’. Een nieuwe melodie dus, en van de tekst had de samensteller weinig kaas gegeten.

Van Baak Griffioen schrijft over de receptie van ‘Repicavan’ in de Nederlandse Republiek: ‘The anything but simple tune remained remarkably constant, its characteristic long opening semibreves and interspersed triple section always present.’⁷⁹ Deze generaliserende vaststelling is allerminst juist. In de liedboekjes uit 1643 zijn de notenwaarden van de eerste frase gehalveerd ten opzichte van Moulinié’s origineel. (vgl. vb. 271a-b-c). De tweede frase is op een vreemde wijze van een 4/4 maat in een 3/2 maat omgetoverd. De gedrukte bronnen van Moulinié’s werk bevatten geen maatstrepen. Waarschijnlijk is de transformatie begonnen bij iemand die Moulinié’s ritme  als behorende tot een 3/2 maat heeft geïnterpreteerd (hemiool), waarna de inleidende drie kwartnoten met opmaatkarakter in drie halve noten zijn veranderd. Dat Moulinié’s air in het latere verloop een gedeelte in driekwartsmaat kent, zal deze vervroegde neiging tot een driedelige maatsoort extra in de hand hebben gewerkt. Hoe men zich de temporelatie moet voorstellen tussen de 3/2 maat en de erop volgende 3/4 maat, is de vraag.

⁷⁶ 4.5.4.1.

⁷⁷ Van Baak Griffioen 1991: 303-307.

⁷⁸ *'t Amsteldamsch minne-beeckje*, zevende druk; *Arions vingertuig*; *P[ieter] Dubbels Helikon*. Met wijsaanduiding maar zonder noten: *Nieu dubbelt Haerlems lietboeck ghenaeemt den laurier-krans, der amoureuusen*, achtste druk. Zie Van Baak Griffioen 1991: 305.

⁷⁹ Van Baak Griffioen 1991: 304.

VOORBEELD 271 'Repicavan', begin: a. Moulinié, *Airs de cour, troisième livre*, 1629; b. *Amsteldamsche minne-zuchjens*, 1643,(contrafact); c. *Sparens vreughden-bron*, 1643 (contrafact).

a. Moulinié, 1629

Re - pi - ca - van las cam - pa - nil - las

b. *Amsteldamsche minne-zuchjens*, 1643

De trom - pet - ten blie - sen al - lar - me

c. *Sparens vreughden-bron*, 1643

Hoe ver - sla - ghe, gantsch mat en moe - de - loos,

a.

En la y - gle - si - a de Le - on.

b.

on - der de Spaen - se ruy - ter wacht.

c.

Is nu mijn tee - re ziel ge - lijk een Roos.

Merkwaardig is dat in geen van beide liedboekjes uit 1643 de sectie in 3/4 maat een aparte maataanduiding heeft gekregen. Ook als daarna wordt overgeschakeld naar een binaire maatsoort, ontbreekt de aanduiding. Dit laatste hebben de bronnen overigens met Moulinié's origineel gemeen.

Van de liedboekjes uit 1645 is *Pieter Dubbels Helikon* interessant, waar de melodie wordt gegeven met het contrafact 'Karilena Zielhouwster van zijn Ziel!'. Ritme, notenwaarden en maatsoorten zijn vrijwel exact in overeenstemming gebracht met Moulinié's oorspronkelijke *air de cour*. Als de driekwartsmaat begint is deze als zodanig aangegeven, en ook de overgang naar binaire maat heeft een maataanduiding gekregen. Toch is ook de invloed van de liedboekjes uit 1643 merkbaar. In de eerste maat is de halvering van de notenwaarden blijven bestaan, zodat de opmaat uit twee achtsten bestaat (vgl. de *Minne-zuchjens*), waarna de volgende maten hele noten bieden. De afsluiting van de eerste en tweede frase volgt de melodieversie uit *Sparens*

vreughden-bron, die ruimte laat aan een extra lettergreep ('moe-de-loos' en '-lijck een Roos'; zie vb. 271c).

In de toepassing van herhalingstekens, die bij Moulinié niet voorkomen, verschillen de bronnen aanzienlijk:

<i>Sparens vreughden-bron</i> :	herhalingsteken na de derde frase en aan het slot;
<i>Amsteldamsche minne-zuchjens</i> :	geen herhalingsteken;
<i>Pieter Dubbels Helikon</i> :	herhalingsteken na de eerste frase.

De herhaling van de laatste twee frasen (DE), zoals aanwezig in *Sparens vreughden-bron*, heeft veel navolging gekregen. Deze is te vinden bij Jacob van Eyck, bij Jacob van Noordt, en in een vierstemmige bewerking die Paulus Matthijsz omstreeks 1657 drukte in een editie van het *Livre septième*.⁸⁰

Analyse van het thema zoals gepresenteerd door Van Noordt leert, dat de Amsterdamse componist een versie tot stand heeft gebracht die een veelheid van invloeden combineert. De herhaling van de eerste frase: *Pieter Dubbels Helikon*. De tweede en derde frase in 3/2 maat: de liedboekjes uit 1643. Melodie en ritme van de tweede frase: *Sparens vreughden-bron*. Een vierde frase met aan het eind van maat 16 een kwart rust: *Pieter Dubbels Helikon*. De slotfrase in 3/2 maat, naar analogie van de tweede en derde frase, komt alleen bij Van Noordt voor.

Deze excursie naar de achtergronden van 'Repicavan' demonstreert hoe een melodie in een relatief korte periode verschillende gedaanten kon aannemen, en hoe verschillende invloeden een mengvorm tot resultaat konden hebben. Maar zou Jacob van Noordt het variatiewerk van Jacob van Eyck ook gekend hebben, dat ongeveer twaalf jaar eerder dan het zijne was verschenen? Van Noordt, in 1644 een vrijgezel van ongeveer 28 jaar oud, was blokfluitist en woonde in Amsterdam. Hoe aannemelijk is het dat hij Van Eycks *Euterpe* (of *Der Fluyten Lust-hof I*, als opvolger daarvan) níet heeft gekend?

Wat opvalt is, dat hij voor 'Repicavan' de toonsoort d mineur koos, net als Van Eyck. De liedboekjes houden het unaniem op g mineur, de toonsoort waarin Moulinié zijn air componeerde. In maat 1 van modo 2 past Van Noordt een fiorituur toe die vrijwel identiek is met de versiering die jaren eerder door Van Eyck was toegepast. (vgl. vb. 272a-b)

VOORBEELD 272 'Repicavan': a. Van Eyck (mm. 12²-14);

b. Van Noordt, modo 2 (begin).

a. Van Eyck (1644)



b. Van Noordt (ca. 1656)



⁸⁰ Voor een reconstructie van de vierstemmige versie, zie Van Baak Griffioen 1991: 305-306.

Zo zijn er meer overeenkomsten. Van Eycks toonladderscheppen in maat 16 komt bij Van Noordt in de overeenkomstige maat (m. 10) op identieke wijze voor. Op een vrijwel gelijkkluidende manier snijden zij de tweede frase (B) aan, als we de verschillen in maatsoort buiten beschouwing laten. (vgl. vb. 273a-b)

VOORBEELD 273 'Repicavan', begin tweede frase:

a. Van Eyck; b. Van Noordt.

a. Van Eyck (1644)



b. Van Noordt (ca. 1656)



De composities van Van Eyck en Van Noordt wijken op meer plaatsen van elkaar af dan dat zij overeenstemmen. Waar de componisten gelijke figuraties kozen, kan dit op toeval berusten, omdat omspelende formules vaak clichématig van aard waren. Een sluitend bewijs dat Van Noordt het werk van Van Eyck heeft gekend, is daarom niet te leveren. Er is slechts een redelijke mate van waarschijnlijkheid.

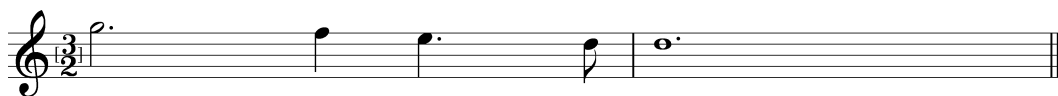
Kenmerken die in eerder besproken werken als typerend voor Van Noordts stijl zijn geduid, doen zich hier slechts op beperkte schaal gelden. Octaafsprongen zijn er wel, maar niet één keer wordt een hoofdnoot van het thema in octaven gebroken volgens het patroon hoog-laag-hoog.⁸¹ Misschien is hij er in de loop der jaren van afgestapt. Van Noordt besluit de herhaling van de eerste frase met een akkoordbreking, gekoppeld aan het herhaalde ritme ♩ (m.12). Op vrijwel identieke wijze eindigt de eerste 'Petit Branle'. In de slotmaten is sprake van een nog opvallender gelijkenis met een ander werk: Van Noordt laat de variatie eindigen met figuraties die ook zijn modo 3 van 'Malle Symes' besluiten. (vb. 274)

Wat het tempo en de tempoverhoudingen betreft is dit variatiewerk van Van Noordt even raadselachtig als dat van zijn Utrechtse collega. In beide werken wijst niets erop dat de wisselingen van maatsoorten vergezeld dienen te gaan van proportionele versnellingen of vertragingen. Zowel Van Eyck als Van Noordt blijft in de driekwartsmaat gebruikmaken van zestiende noten, waarmee grenzen zijn gesteld aan het tempo.

⁸¹ Het patroon doet zich wel voor in de maten 16-17, maar hier betreft het twee themanoten van gelijke toonhoogte, waarvan de eerste is gebroken in een dalende octaafsprong.

VOORBEELD 274 Van Noordt, identieke figuraties in 'Repicavan' en 'Malle Symes'

a. Van Noordt, 'Repicavan', modo 1



b. Idem, modo 2



c. Van Noordt, 'Malle Symes', modo 3



Het preludium van Jacob van Noordt is een onvervalst inspeelwerk, waarin binnen de toonsoort van C majeur sequensmatig alle regionen van de handfluit worden verkend. De aanzienlijke lengte van 59 maten staat weliswaar niet geheel in verhouding tot de muzikale inhoud, maar wat het werk niettemin onweerstaanbaar maakt is de geleidelijke toename van de virtuositeit en de grilligheid waarmee motieven worden verwerkt en getransformeerd. De sequens die begint op de laatste kwart van maat 6 wordt bijvoorbeeld in twee etappes gefigureerd. (vb. 275)

VOORBEELD 275 Van Noordt, Preludium: sequens met variaties



Dialogen tussen motieven in verschillende registers treden op in de maten 24-31, octaafcho's (hoewel niet strikt) in de maten 32-35, de 'h'-figuur in de maten 36-37. In de maten 43-45 beoefent Van Noordt het octaafscheppen. Het zijn zonder uitzondering technieken die ook bij Van Eyck veelvuldig voorkomen en die in deze context bedoeld lijken de vingers en de adem op orde te brengen. Vanaf de tweede helft van maat 51 demonstreert het preludium waar de karakteristieke toonherhalingen in het toonladderscheppen vandaan komen: zonder toonherhaling zou men uitkomen op hetzelfde punt als waarvan men vertrok, door de toonherhaling echter een toon lager. (vb. 276)

10.3. Johan Dix

10.3.1. Leven

Johan Dix was een vertrouweling van Jacob van Eyck, tevens diens opvolger en bovendien de belangrijkste erfgenaam van de ongetrouwd en kinderloos gestorven Utrechtse musicus.⁸² Over zijn persoon is weinig bekend.⁸³ De drie variatiewerken die in 1649 van zijn hand verschenen in 't *Uitnemend Kabinet II*, vormen zelfs het vroegste levensteken. Niets wijst erop dat Dix toen al een rol van betekenis heeft gespeeld in de Utrechtse stadsmuziek. Dit maakt aannemelijk dat het contact tussen Paulus Matthijsz en Dix via Jacob van Eyck is gelopen, of het contact tussen Matthijsz en Van Eyck via Johan Dix. Wellicht is Dix degene geweest aan wie de blinde Van Eyck de noten heeft gedictieerd, en heeft hij als dank hiervoor de gelegenheid gekregen eigen werk te publiceren.⁸⁴

Er is reden te veronderstellen dat Johan Dix afkomstig was uit Vianen, een stadje enkele kilometers bezuiden Utrecht. Toen hij op 17 mei 1653 in het huwelijk trad met Maria van Schagen, vond de afkondiging ook plaats in de kerk van Vianen, en dat zal niet vanwege de echtgenote zijn gebeurd.⁸⁵ Maria was een dochter van Peter Joostensz van Schagen, een chirurgijn die daadwerkelijk uit het Hollandse Schagen afkomstig was en in 1590 het burgerschap van de stad Utrecht had verworven.⁸⁶ Peter van Schagen was aanvankelijk getrouwd met Anna (Annichgen) Lamberts de Rijck, die hem echter in 1628 ontviel.⁸⁷ Het huwelijk was kinderloos gebleven. Op 30 november 1628 hertrouwde Van Schagen in de Buurkerk met Catharina Everts Paes uit Dordrecht.⁸⁸ Elf maanden later werd uit dit huwelijk een eerste dochter geboren, Anneken.⁸⁹ Zij trouwde in 1652 met Lambertus Sanderus.⁹⁰ Deze predikant uit De Bilt zou in 1657 het vierregelige gedicht schrijven voor Jacob van Eycks graf en hem tevens in een rouwklacht herdenken.⁹¹ Als tweede dochter kwam in 1633 Maria ter wereld. Zij werd op 2 juni van dat jaar gedoopt in de Domkerk.⁹² Het derde kind was een zoon, Peter, die op 15 mei 1636 in de Buurkerk werd gedoopt.⁹³ Hij stierf al voor zijn eerste verjaardag.⁹⁴ Catharina heeft haar kinderen amper kunnen zien opgroeien:

⁸² Voor de achternaam bestaan verschillende schrijfwijzen. 'Dix' was de manier waarop de musicus zelf documenten ondertekende. In 't *Uitnemend Kabinet* wordt hij 'Dix' genoemd, een spelling die ook geregeld in de Utrechtse archieven opduikt. Andere varianten zijn 'Dics' en 'Dicks'.

⁸³ Een beknopte biografie geeft Van den Hul 1982: 150-151.

⁸⁴ Iets soortgelijks kan worden vermoed in het geval van Steven van Eyck, in relatie tot Pieter de Vois. Zie 10.5.

⁸⁵ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 97, *Huwelijksregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1641-1659*, p. 459.

⁸⁶ Utrecht, HUA, *Register van nieuwe burgers 1580-1700*, 189.

⁸⁷ Utrecht, HUA, inv.nr. 121, *Register van overledenen 1623-1633*, p. 455. Inschrijving 15 september 1628, Regulierskerk.

⁸⁸ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 94, *Huwelijksregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1623-1630*, p. 311.

⁸⁹ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 2, *Doopregister Nederduits-gereformeerde gemeente*, p. 196.

⁹⁰ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 97, *Huwelijksregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1641-1659*, p. 442 (2 november 1652).

⁹¹ Zie 2.17 en Appendix C.1.

⁹² Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 3, *Doopregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1632-1640*, p. 60.

⁹³ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 3, *Doopregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1632-1640*, p. 193.

⁹⁴ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 122, *Register van overledenen 1634-1645*, p. 329. Inschrijving 27 februari 1637.

zij werd begin maart 1637 in de Buurkerk ten grave gedragen, enkele dagen nadat Peter jr. daar ter aarde was besteld.⁹⁵

De Van Schagens hadden hun huis aan de noordzijde van het Oudkerkhof, gelegen tussen de Janskerk en de Dom, dezelfde straat waar Jacob van Eyck vermoedelijk heeft gewoond in zijn vroegste Utrechtse jaren. Johan Dix en Maria trokken na de voltrekking van hun huwelijk waarschijnlijk in bij de vader van de bruid: toen zij op 30 maart 1654 hun eerste zoon konden laten dopen in de Domkerk – hij heette Peter en was ongetwijfeld vernoemd naar zijn grootvader van moederszijde – gaven de jonge echtelieden het Oudkerkhof als adres op.⁹⁶ Het zou erop kunnen duiden dat Johan Dix nog weinig inkomsten had.

Een halfjaar na het huwelijk kwam Maria's vader op hoge leeftijd te overlijden.⁹⁷ Hij werd op of kort voor 21 november 1653 ter aarde besteld in de Buurkerk, waar hij 25 jaar eerder was hertrouwd.⁹⁸ Maria's oudere zus Anneken was hem daar reeds een jaar eerder voorgedaan.⁹⁹ Zodoende waren Maria en haar echtgenoot de universele erfgenamen. Het huis aan het Oudkerkhof werd hun eigendom.

Op 3 juni 1653, twee weken na het huwelijk, had notaris Nicolaes Verduyn afspraken vastgelegd tussen Johan Dix en Jacob van Eyck. Naar deze verloren gegane notarisakte wordt verwezen in het testament dat Van Eyck op 25 februari 1654 liet opmaken en dat eerdere akten herriep. Dit testament is al ter sprake gekomen in de levensbeschrijving van Van Eyck.¹⁰⁰ Dix werd aangewezen als executeur-testamentair en benoemd tot belangrijkste erfgenaam. Anderhalf jaar later brak het moment aan waarop Van Eyck om gezondheidsredenen zijn diensten niet langer meer kon waarnemen. Op 8 oktober 1655 verleende het Domkapittel toestemming dat Johan Dix de blinde musicus 'gedurende zijn indispositie' zou vervangen.¹⁰¹ Tegelijk kreeg Dix de toezegging dat hij Van Eyck na diens dood mocht opvolgen, op nader te bepalen voorwaarden. Het verhaal hoe het gezin kort daarna van het Oudkerkhof naar de Oudegracht (Reguliersbrug) verhuisde om daar voor de oude Van Eyck te kunnen zorgen, is reeds gedaan.¹⁰²

Het lijkt weinig twijfel dat Johan Dix een leerling van Van Eyck is geweest. De stad had immers al in 1628 bepaald dat de stadsbeiaardier leerlingen moest opleiden 'omme bij versterft sijne plaetse te cunnen beceden', zodat zijn specialistische kunst niet verloren zou gaan.¹⁰³ Net als Van Eyck was Johan Dix een deskundige op het gebied van klokken en beiaards, terwijl het beiaardiersvak gewoonlijk een toegevoegd ambt was voor organisten.

Nadat Van Eyck op 26 maart 1657 was overleden, liet de officiële benoeming van Dix nog enkele maanden op zich wachten. Het contract dateert van 31 oktober. Dix

⁹⁵ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 122, *Register van overledenen 1634-1645*, p. 330. Inschrijving 6 maart 1637. Bij haar dood liet Catharina volgens opgave een echtgenoot en twee onmondige kinderen achter. Dit laatste betekent dat het niet met voornaam genoemde kind dat enkele dagen eerder werd begraven, Peter jr. is geweest. De twee levende kinderen waren Anneken en Maria.

⁹⁶ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 5, *Doopregister Nederduits-gereformeerde gemeente 1651-1665*, p. 111. Als huiseigenaar komt Johan Dix in die periode niet in de transportregisters voor.

⁹⁷ Hij was 63 jaar eerder poorter van Utrecht geworden en zal dus over de tachtig jaar geweest zijn.

⁹⁸ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 123, *Register van overledenen 1645-1656*, p. 580.

⁹⁹ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 123, *Register van overledenen 1645-1656*, p. 515. Inschrijving 29 november 1652.

¹⁰⁰ 2.17.

¹⁰¹ Utrecht, HUA, Kapittel ten Dom, inv.nr. 1³³, *Resoluties*, 8 oktober 1655. Van den Hul 1982: 308.

¹⁰² Zie 2.17.

¹⁰³ 2.6.

werd per die datum beiaardier van de Dom, de Nicolaikerkerk en de Jacobikerkerk.¹⁰⁴ De beiaard van de Nicolaikerkerk was voorheen bespeeld door de koster. Dat dit ambt nu aan Dix werd uitbesteed, zal te maken hebben gehad met het feit dat de toren in 1657 over een gloednieuw Hemony-carillon was gaan beschikken.¹⁰⁵

De stad betaalde Dix jaarlijks 350 gulden, het Domkapittel 300 en de kerkmeesters van de Jacobikerkerk 100, wat het jaarsalaris op 750 gulden bracht. De verplichtingen logen er niet om. Het carillon van de Dom diende op alle dagen van de week minstens een uur te worden bespeeld, met uitzondering van woensdag en zondag. Op het carillon van de Jacobikerkerk moest Dix maandag- en donderdagmiddag ten minste een uur spelen, en op zaterdagochtend. Op de toren van de Nicolaikerkerk diende hij dinsdagmiddag en vrijdagochtend een uur te spelen – op dinsdag van drie tot vier in de winter en van vier tot vijf in de zomer; op vrijdag van acht tot negen in de winter, en van zeven tot acht in de zomer. Alles bij elkaar omvatte de taak zeker tien uur beiaardspel in de week. Vier keer per jaar moest Dix bovendien de voorslag van de drie carillons versteken. Voorts was hij opzichter van de uurwerken en klokken van de genoemde kerken en van het stadhuis, waarmee hij – net als Van Eyck – ‘Directeur van de Klok-werken’ was.

Opvallend is dat de Janskerk in het verhaal ontbreekt. Johan Dix ondernam wel een poging, maar het verzoek Van Eyck daar te mogen opvolgen werd reeds op 21 mei 1657 afgewezen.¹⁰⁶ De heren hadden geen behoefte aan een nieuwe beiaardier. Vier jaar later deed het stadsbestuur nog zijn best het Kapittel op andere gedachten te brengen, maar ook die moeite was vergeefs. In 1667 gaf het bestuur toestemming de klokkentoren af te breken, op voorwaarde dat op het dak boven het koor een koepeltorentje zou worden geplaatst waarin een luidklok kon hangen. De uiteindelijke sloop liet tot 1681 op zich wachten.

Het is niet geheel ondenkbaar dat de heren van het Janskapittel problemen hebben gehad met de persoon van Johan Dix, in diens hoedanigheid van erfgenaam en executeur. In mei 1657 kwam Dix vijftig gulden innen, een half jaar traktement van Van Eyck, voor de periode tot maart 1657.¹⁰⁷ Daar had hij recht op. Maar er was ook nog een openstaande rekening die vermoedelijk aanleiding heeft gegeven tot langdurige discussie. Pas in 1662 ging het Janskapittel over tot betaling van 32 gulden 13 stuivers aan ‘Jan Dircksz klokkespeelder betaelt voor alle sijne actien en[de] pretentien, dwelcke hij pretendeerde op den Cap[itte]le te hebben, als Erfgen[aem] van Jo.^r van Eijck, mitte verteringe.’¹⁰⁸ Uit de laatste toevoeging kan worden geconcludeerd dat het geen gewoon honorarium betrof maar een technische klus, waarbij ook dranken en spijzen waren genuttigd.

Johan Dix heeft het werk van Jacob van Eyck in Utrecht voortgezet. In maart 1657, de maand waarin Van Eyck stierf, was hij druk doende met de installatie van het nieuwe carillon in de toren van de Nicolaikerkerk.¹⁰⁹ Daarmee kreeg Utrecht zijn tweede Hemony-beiaard. Net als Van Eyck stond Dix op goede voet met de Hemony's. Verscheidene keren heeft hij zich buiten Utrecht begeven om hun carillons te keuren. In 1663 werd hij uitgenodigd in Rotterdam het nieuwe carillon van de Laurenskerk te

¹⁰⁴ Voor de volledige tekst van de instructie, zie Van den Hul 1982: 294-295. De tekst is ook gedrukt in Van de Water 1729: III, 505.

¹⁰⁵ Zie 2.17.

¹⁰⁶ Van den Hul 1982: 139.

¹⁰⁷ Utrecht, HUA, Kapittel van Sint-Jan, inv.nr. 162, *Rekeningen 1656-1666* [september]; inv.nr. 164-4, *Acquitten 1653-1659*, kwitantie.

¹⁰⁸ Utrecht, HUA, Kapittel van Sint-Jan, inv.nr. 162, *Rekeningen 1656-1666* [mei 1662].

¹⁰⁹ Van den Hul 1982: 111.



inspecteren, samen met zijn collega's Jan Dircksz Scholl uit Brielle en Salomon Verbeek uit Amsterdam.¹¹⁰ Eerder dat jaar had hij al in Delft een speeltrommel geïnspecteerd die was vervaardigd door François Hemony en Jan van Call. Deze keuring werd uitgevoerd samen met de organist Alewijn de Vois uit Leiden (die eerder organist van de Utrechtse Domkerk was geweest), Jan Dircksz Scholl en diens zoon Dirck Jansz Scholl, die toen beiaardier was te Arnhem.¹¹¹

Utrecht zou nog een derde Hemony-beiaard krijgen, in de Domtoren. Het was Van Eycks mooiste droom geweest. Dit instrument werd pas tijdens de ambtsperiode van Dicx gerealiseerd. Van Eycks opvolger had zelf het (hernieuwde) initiatief genomen, door het indienen van een 'memorie'.¹¹² Op 4 mei 1661 beklommen gecommiteerden uit de vroedschap de toren ter inspectie van het oude carillon en de luidklokken, teneinde na te gaan 'hoe men die tesamen tot volcomen perfectie ende accord sal brengen.'¹¹³ Na beraadslagingen kon op 29 december 1663 het contract met François Hemony worden getekend. In november van het volgende jaar waren de 35 klokken klaar, in augustus 1665 kon de keuring plaatsvinden. Maar voor het handspel moesten op dat moment nog de nodige aanpassingen worden gedaan. Johan Dicx heeft dit niet meer mogen beleven. Begin mei 1666, voordat het werk geheel was voltooid, overleed hij. Het gezin was op dat moment woonachtig aan het Oudkerkhof. Dicx werd begraven in de Buurkerk.¹¹⁴

Zijn echtgenote Maria bleef achter met vier minderjarige kinderen – Peter, Willem, Hendrik en Catharina – en bovendien met een enorme hoeveelheid schulden die door haar echtgenoot waren veroorzaakt. Wel kreeg zij een pensioen van 150 gulden, dat werd betaald door de twee opvolgers van haar echtgenoot, David van Slegtenhorst en Johan Carel Valbeek.¹¹⁵ Het huis aan het Oudkerkhof dat zij van haar ouders had geërfd, werd op 2 november 1669 op last van de deurwaarder bij opbod verkocht. Voor 1350 gulden ging het over in handen van Mr. Gerard van der Nijpoort.¹¹⁶ Twee weken later, op 17 november, hertrouwde Maria met Lambert Siertsz. In 1670 moest 'tot redding haeres boedels' ook het huis aan de Reguliersbrug worden verkocht.¹¹⁷

¹¹⁰ Rotterdam, GA, Oud Stads Archief, inv.nr. 442 (30 januari 1663). Van den Hul 1982: 150.

¹¹¹ Van den Hul 1982: 150.

¹¹² Utrecht, HUA, Stadsarchief II, inv.nr. 1125, *Bestekken en correspondentie met François Hemony over het gieten van klokken voor de Domtoren, 1663-1666*. Volledige tekst in Van den Hul 1982: 276-277.

¹¹³ Omtrent de geschiedenis van deze Hemony-beiaard, zie Van den Hul 1982: 124 e.v.

¹¹⁴ Utrecht, HUA, DTB, inv.nr. 125, *Register van overledenen 1666-1674*, p. 38. Inschrijving 7 mei 1666.

¹¹⁵ Van den Hul 1982: 151.

¹¹⁶ Utrecht, HUA, Stadsarchief II, Gerecht (Schepenen), inv.nr. 3218, *Decreetboek 1664-1670*, pp. 772-777.

¹¹⁷ Utrecht, HUA, Stadsarchief II, Momboirkamer, inv.nr. 1391.1, *Copy-boek van Requesten of Ver.ⁿ der Momboirkamer van den Jaeren 1662-1672*, pp. 304-306.

10.3.2. Solowerken

Titel	Bron	1649	ca. 1656
Courante la Royale	UK-II	36a-b	36a-b
Frans Air [I]	UK-II	37a-b	37a-b
Frans Air [II]	UK-II	37b-38a	37b

Paulus Matthijsz vermeldde in 1649 de drie solowerken van Dix in de inhoudsopgave van *Der Fluyten Lust-hof I*, althans in een gedeelte van de oplage.¹¹⁸ Dit geeft aan dat de composities als blokfluitmuziek kunnen worden aangemerkt, wat gezien de relatie tussen Dix en Van Eyck geen verbazing wekt. Mogelijk is Dix door de blinde meester ook onderwezen in het spel op de handfluit, zoals Jan Baptist Verrijt.¹¹⁹ Als Dix het vak van Jacob van Eyck heeft geleerd, dan zal dit ook hebben gegolden voor de variatiekunst. Het is een reden om de drie variatiewerken uit het *Kabinet* met verhoogde belangstelling te bekijken. Is de invloed van Van Eyck bespeurbaar? Kan een leraar-leerlingrelatie worden aangetoond?

De drie thema's die aan de variatiewerken van Dix ten grondslag liggen, zijn zonder uitzondering van Franse oorsprong. Geen ervan wordt aantreffen in *Der Fluyten Lust-hof*. De courante 'La Royale' is een andere melodie dan 'Princes roaeyle' uit *Der Fluyten Lust-hof II*, hoewel de thema's wel met elkaar in verband kunnen hebben gestaan. Met de 'Princes Royaal' werd destijds Maria Stuart bedoeld, de oudste dochter van Karel I van Engeland. Zij was op 12 mei 1641 in het huwelijk getreden met Willem II, die van 1647 tot zijn dood in 1650 stadhouder was van alle Nederlandse provincies, met uitzondering van Friesland.¹²⁰ Het tweede deel van 't *Uitnemend Kabinet* bevat diverse courantes voor melodie-instrument en bas die op enigerlei wijze 'la Royale' heten.¹²¹ Hiervan is 'La Royale extraordinaire' de melodie die ook door Dix is gebruikt.

De twee andere thema's heten eenvoudig 'Frans Air'. Aan de juistheid van de herkomst valt niet te twijfelen. Op basis van de stijl kan de oorsprong van de melodieën worden gezocht in het genre van de *chansons pour danser et pour boire*, dat verwant was met de *airs de cour*. Deze Franse dans- en drinkliederen, waarvan Ballard een lange reeks *recueils* heeft uitgegeven, blinken doorgaans uit in overzichtelijkheid. Meestal zijn er twee herhaalde secties, opgebouwd uit regelmatige periodes van vier maten, die zelf in veel gevallen nog weer zijn onderverdeeld in kortere cellen door herhalingsmotieven, sequenswerking of tussentijdse cesuren. Ook de ritmische bouwstenen zijn herkenbaar. Geliefd was het ritme van gepuncteerde kwart en achtste, in afwisseling met kwartnoten en halven.

Dix' eerste 'Frans Air' – hierna te noemen 'Frans Air [I]' – bevat twee herhaalde secties, de eerste bestaande uit vier maten, de tweede uit acht maten. Ook Jacob van Eyck heeft zich verscheidene keren bediend van Franse melodieën in dit formaat die stammen uit de hoek van de *chansons pour danser et pour boire*, of waarvan die

¹¹⁸ Zie 3.4, 9.4 en 9.5.

¹¹⁹ Zie 2.11.

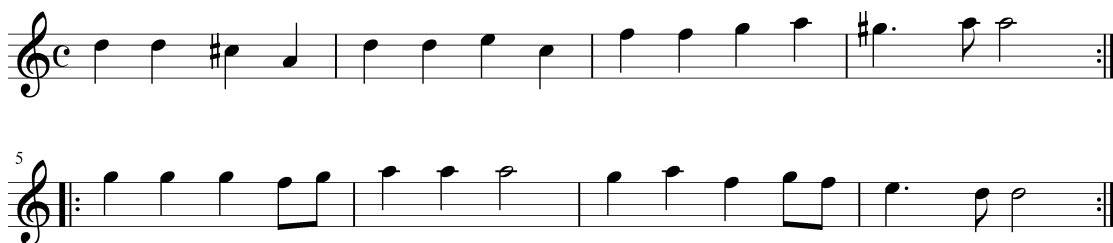
¹²⁰ Zie Van Baak Griffioen 1991: 267.

¹²¹ 'La Royale extraordinaire' (fol. 9 (melodie) & 5 (bas)), 'La petite Royale' (fol. 9 & 5), 'La dernire Royale' (fol. 10 & 5) en 'La nouvelle Royale extraordinaire' (fol. 12 & 7). Rasch 1972.

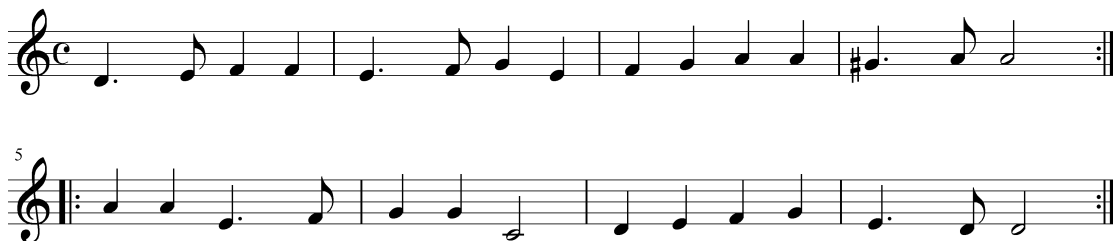
oorsprong kan worden vermoed.¹²² ‘Frans Air [II]’ bestaat uit twee herhaalde secties van elk vier maten. In *Der Fluyten Lust-hof* treffen we die vorm onder meer aan in ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49].¹²³ Laatstgenoemde melodie is overigens niet in Franse vocale bronnen getraceerd.¹²⁴ Qua melodische en ritmische bouw bestaan er echter tal van overeenkomsten. (vb. 277)


VOORBEELD 277

Frans Air [II]



Rosemond die lagh gedoocken



Dicx voorzag de thema's zonder uitzondering van twee variaties. In twee van de drie gevallen – ‘Frans Air [I]’ en ‘Courante La Royale’ – wordt modo 2 gedomineerd door het ritme , in modo 2 van ‘Frans Air [II]’ treedt meer vermenging op van notenwaarden. In zijn modo's 3 schreef Johan Dicx hoofdzakelijk lange snoeren van zestiende noten.

Opmerkelijk is dat modo 3 van ‘Courante la Royale’ een maat te veel bevat. Het thema, qua maatstrepen overwegend genoteerd in zeskwartsmaat (maataanduiding: ‘3’), geeft in maat 9 (oftewel de maten 17-18, als wordt uitgegaan van de driekwartsmaat waarin de variaties zijn genoteerd) twee keer het motief b'c"d". In modo 3 wordt dit motief niet twee keer gefigureerd maar drie keer. (vb. 278)

¹²² Karakteristieke voorbeelden van melodieën met de vorm ||: 4 :||: 8 :|| zijn ‘Van Goosen’ [NVE 23], ‘Stemme nova [I]’ [NVE 65] en ‘Philis en son bel Atente’ [NVE 99]. ‘Van Goosen’ is overgeleverd met de wijsaanduiding ‘Joyeuse’, wat in elk geval duidt op een Franse herkomst. Zie Van Baak Griffioen 1991: 335-337. De melodie van ‘Stemme nova [I]’ [NVE 65] is van oorsprong het *chanson pour danser* ‘Maintenant que le Printemps’ (1642) van Jean Boyer. Zie Van Baak Griffioen 1991: 327-328. Omtrent ‘Philis en son bel Atente’, zie Van Baak Griffioen 1991: 253-255. Deze melodie is door Van Baak Griffioen geïdentificeerd als ‘Berger, cette humeur vollage’ uit Ballard's zesde *Recueil de chansons pour danser et pour boire* (1632). De vraag is echter of deze identificatie juist is, gezien de optredende verschillen. In dit aan herkenbare melodische en ritmische formules gebonden genre konden melodieën sterk op elkaar lijken. In het liedboekje *Den Gheestelycken leeuwercker* (1645) kreeg de melodie de wijsaanduiding ‘Adieu don[c] monde flatteuse’.

¹²³ Een ander voorbeeld is het anoniem overgeleverde variatiewerk ‘Stemme Nova’ uit *Der Goden Fluit-hemel*, dat aan Jacob van Eyck kan worden toegeschreven. Zie 10.6.

¹²⁴ Omtrent ‘Rosemond die lagh gedoocken’, zie Van Baak Griffioen 1991: 307-309.

VOORBEELD 278 Dix, 'Courante la Royale', maat 9 (17-18) van het thema en de corresponderende sectie uit modo 3.

Thema
9(17)



Modo 3
17



Waarschijnlijk is Dix met de eerste (17) of tweede maat (18) niet tevreden geweest en heeft hij deze willen doorstrepen, waarna hij er nieuwe figuraties voor in de plaats heeft gesteld. Bij het notenzetten is abusievelijk ook de te schrappen maat opgenomen. Deze doublure suggereert dat het naar Paulus Matthijsz gestuurde manuscript de neerslag heeft gevormd van 'instant-componeren', zonder dat de maker de moeite heeft genomen zijn noten in een nette versie te presenteren.


Ook inhoudelijk wekken Dix' variaties niet de indruk het resultaat te zijn van noeste compositorische arbeid. De figuraties zijn overwegend voorspelbaar. Dix blijft veilig in de buurt van de themanoten, de meeste figuraties drijven niet verder dan een terts van de hoofdnoten vandaan. Waar hij zich tot de afstand van een secunde kon beperken, liet hij dit zelden na. Registerwerking is er nauwelijks. Dit is des te vreemder omdat de drie thema's zich hoofdzakelijk in het hoge octaaf afspelen. Jacob van Eyck zou zonder enige twijfel de gelegenheid te baat hebben genomen door middel van octaafcho's of andere motiefwerking een dialoog tot stand te brengen met het lage octaaf, zeker in de Franse airs, waar zich veel toonherhalingen voordoen die zich hiertoe bij uitstek lenen.

Bij het breken in zestienden neemt Dix bij voorkeur zijn toevlucht tot circulaire figuraties die zich rond de themanoten slingeren. In modo 3 van 'Courante la Royale' is het aardig te zien hoe hij in de maten 24, 25 en 26 vijf keer gebruikmaakt van de 'h'-figuur. (vb. 279) Deze handigheid lijkt hij van Jacob van Eyck te hebben afgekeken, al gebiedt de eerlijkheid te zeggen dat deze figuur ook door andere componisten is toegepast.

VOORBEELD 279 Dix, 'Courante la Royale', modo 3

24



Het overheersen van punctering in de eerste variatie is in het oeuvre van Jacob van Eyck een grote uitzondering. De enige courante-melodie die hij in modo 2 overwegend met behulp van het ritme  figureert, is de reeds aangehaalde 'Princes roayle' [NVE 97]. Vergelijken we deze variatie met die uit Dix' 'Courante la Royale', dan valt op hoeveel expressiever Van Eyck te werk gaat. Hij wisselt de punctering geregeld af met groepjes van achtste noten, waardoor het ritme een echt uitdrukkingmiddel wordt. Grote sprongen, kleine toonafstanden, stijgend, dalend: het



figureren biedt bij Van Eyck een afwisseling die bij Dix ten enenmale ontbreekt. Ter illustratie vergelijken we de manier waarop beide componisten de eerste noten van de tweede sectie van de respectievelijke melodieën hebben behandeld. (vb. 280) Deze keuze is mede bepaald door de vaststelling dat de twee thema's hier een gelijkenis vertonen op melodisch en ritmisch gebied. De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat Van Eycks variaties op 'Princes roaeyle' in hun zielroerende uitdrukingskracht tot de uitzonderingen in zijn oeuvre behoren.¹²⁵

VOORBEELD 280

Dix, 'Courante la Royale'

Thema
8 (15)



Modo 2
15





Van Eyck, 'Princes royaele'

Thema
13



Modo 2
13



Bij het variëren op thema's met een binaire maatsoort paste Van Eyck in vier gevallen intensief het ritme  toe. Wat 'Si vous me voules guerir' [NVE 24] betreft hebben we een verklaring gezocht in het affect. Hier lijkt het ritme, sporadisch onderbroken door groepjes van twee achtste noten, bedoeld om uitdrukking te geven aan droefheid.¹²⁶ In 'Den Nachtegael' [NVE 115] kan worden geconstateerd dat het gebruik van het gepuncteerde ritme rechtstreeks voortvloeit uit een aanscherping die Van Eyck zelf al aanbracht in het thema, waar het zeventien keer voorkomt.¹²⁷ Ter vergelijking: in een vroegere reeks variaties op deze melodie, het 'Engels Nachtegaeltje' [NVE 28], bevat het thema het ritme  slechts vier keer.

De andere twee voorbeelden zijn 'Rosemond die lagh gedoocken' [NVE 49] en 'Kits Almande' [NVE 77]. Er is reeds op gewezen dat het thema van 'Rosemond die lagh gedoocken' een vergelijkbare oorsprong moet hebben als de door Dix gebruikte Franse airs. De sterke verwantschap tussen 'Rosemond die lagh gedoocken' en 'Frans Air [II]' is gedemonstreerd in voorbeeld 277.

In hoofdstuk 4 is aan de orde gesteld dat 'Rosemond die lagh gedoocken' ook om andere redenen dan de puntering een bijzonder werk mag worden genoemd in Van Eycks oeuvre.¹²⁸ Tussen modo 2 (gepuncteerd ritme) en modo 4 (zestiende noten)


¹²⁵ 6.5.

¹²⁶ 6.5.

¹²⁷ 6.3.

¹²⁸ Zie 4.6.2 en 4.6.5.



staat bijvoorbeeld een variatie die geheel is gevat in een 12/8 maat (met als basisritme ) , oftewel triolen. Nergens anders komt dit voor. Wel past Van Eyck een enkele keer binnen de grenzen van een variatie de overgang naar triolen toe, ook dan met gebruikmaking van het genoemde ritme.¹²⁹ Na de eerste variaties in een extreem laag register te hebben gehouden, neemt Van Eyck in modo 5 en 6 zijn toevlucht tot octavering, waardoor hij dialogen tussen motieven in verschillende registers tot stand kan brengen, octaafecho's, en zich ook van de 'h'-figuur kan bedienen (modo 6). Al met al lijkt dit variatiewerk sterk op een demonstratie van mogelijkheden. Het heeft iets leerstelligs. Zou het kunnen zijn dat Van Eyck deze compositie als lesmateriaal voor zijn leerlingen heeft gebruikt, of haar wellicht zelfs met het oog op die functie heeft gemaakt? Zo'n overzichtelijk thema van twee keer vier maten vol toonherhalingen is bij uitstek geschikt om pupillen met de beginselen van het figureren vertrouwd te maken.

Door het opzichtige streven de eerste variaties in het lage register gevangen te houden, is 'Rosemond die lagh gedoocken' zeker niet tot de spannendste composities uit de *Lust-hof* te rekenen. Toch is wat Van Eyck voor modo 2 heeft bedacht nog altijd afwisselender dan hetgeen Dix in zijn modo's 2 van de twee Franse airs doet. In alle drie gevallen bestaat een melodische en ritmische analogie tussen de maten 1 en 2. (vb. 281) Dix figureert dit begin in beide gevallen op een sequensmatige manier. Met name in 'Frans Air [II]' neigt het figureren naar zeuren, wat mede wordt veroorzaakt door de toonherhaling aan het eind van beide maten.

In modo 2 van Van Eycks 'Rosemond die lagh gedoocken' kan een streven naar afwisseling worden herkend, doordat de figuraties in maat 2 een andere richting (dalend respectievelijk stijgend) hebben dan die in maat 1, of – waar de richting hetzelfde is – een ander interval. De enige uitzondering is de dalende secunde die in beide maten optreedt tussen de zesde en zevende noot. In het thema wordt de analogie van de eerste twee maten voortgezet in maat 3. In feite begint de melodie met een drieledige stijgende sequens. In modo 2 bewerkstelligt Van Eyck opnieuw afwisseling: in de eerste helft van de derde maat spiegelt de figuratie zich aan maat 2, in de tweede helft volgt zij echter meer het patroon van maat 1 (stijgend – dalend – dalend).

Het bestuderen van de variatiekunst van Johan Dix is een ontzuenderende ervaring. In de drie composities openbaart zich een schoolsheid zoals die bij geen van de andere componisten van solovariaties wordt aangetroffen. Als dit vruchten moeten voorstellen van het leraarschap van Jacob van Eyck, dan kan het bijna niet anders of het zijn de resultaten van de meest elementaire lessen. De figuraties zijn 'volgens het boekje'. Dit zou erop kunnen duiden dat Dix in 1648, toen de muziek werd ingeleverd bij de uitgever, eerder aan het begin van zijn leerjaren stond dan aan het eind, althans in dit aspect van het vak.

¹²⁹ 'Van Goosen' [NVE 23], modo 3, m. 11; 'De lustelycke Mey' [NVE 110], modo 4, mm. 55-slot & modo 5, mm. 31-34.

VOORBEELD 281

Dicx, 'Frans Air [I]'

Thema



Modo 2



Dicx, 'Frans Air [II]'

Thema



Modo 2



Van Eyck, 'Rosemond die lagh gedoocken'

Thema



Modo 2





10.4. Pieter de Vois

10.4.1. Leven

Pieter (Alewijnsz) de Vois is een interessante figuur in de Nederlandse muziekgeschiedenis van de zeventiende eeuw, niet in de laatste plaats omdat hij een van de schakels is geweest tussen de twee belangrijkste muzikale persoonlijkheden van de Gouden Eeuw, op het scharnierpunt van twee tijdsgewrichten: hij was een sterleerling van Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) en heeft muziekonderricht gegeven aan Constantijn Huygens (1596-1687).¹³⁰

De Vois is omstreeks 1580/81 geboren.¹³¹ Van de componisten wier solowerken in deze dissertatie worden besproken, is hij dus verreweg de oudste. Net als Jacob van Eyck was hij blind vanaf de geboorte. Zijn geboorteplaats was waarschijnlijk Maasland bij Rotterdam, waar zijn ouders Alewijn Pietersz en Magdalena Lenertsdochter aan de sluis woonden. Deze informatie verstrekt een akte van 27 april 1591, gepasseerd voor schepenen van Den Haag, waarin werd bepaald dat Pieter Alewijnsz als weeskind een lening van zeshonderd gulden verstrekte aan een zekere Vrederick Bartelmeesoon, tegen een rente van 37 gulden 10 stuivers per jaar.¹³² Uit het gehucht rond de sluis ontwikkelde zich later Maeslantsluys, tegenwoordig Maassluis geheten. Pas in 1614 was de zelfstandigheid van deze gemeente een feit.¹³³

Pieter de Vois verloor dus op jonge leeftijd zijn ouders. Bij de genoemde transactie traden als voogden de navolgende personen op: Willem van Berendrecht, Anhelm Gerritsz van Gelre, Jan Pietersz en Dirck Pietersz. De namen Anhelm Gerritsz van Gelre en Dirck Pietersz zijn terug te vinden in de archieven van de Heilige Geest of Weesarmen in Maasland (waarbij moet worden aangetekend dat met name een gangbaar patroniem als Dirck Pietersz niet in de richting van één persoon hoeft te wijzen).¹³⁴ De Dirck Pietersz die in de Maaslandse archieven opduikt, woonde net als de ouders van Pieter Alewijnsz aan de sluis. Hij was mogelijk een oom van de musicus.

Een Jan Pietersz is niet traceerbaar. Mogelijk is ook hij een broer van Pieter de Vois' vader geweest. Het is verleidelijk om achter dit patroniem de persoon van Jan Pieterszoon Sweelinck te zoeken. Een voogdelijke relatie zou kunnen verklaren hoe een jong en blind weeskind – in die tijd al gauw kansarm – uit Maasland (Maassluis) in Amsterdam leerling van de illustere meester kon worden. Het is evenwel niet zeker dat De Vois met deze bedoelingen Amsterdam heeft opgezocht. Hij is hier namelijk

¹³⁰ Huygens en Sweelinck hebben elkaar ook persoonlijk gekend. In een verslag van zijn jeugd heeft Huygens beschreven hoe hij omstreeks 1603 als kind viola da gamba speelde in een gezelschap onder leiding van Sweelinck, ten huize van Jean Calandrini te Amsterdam. Huygens 1987: 25. Dat De Vois les heeft gegeven aan Huygens, blijkt uit slechts één autobiografische notitie. Op 12 mei 1614 schreef Huygens in zijn dagboek: 'Espinette sous Mr. Pierre'. Zie Unger 1885: 9.

¹³¹ Op 5 juli 1645 verklaarde hij tegenover een notaris 'oud omtrent 64 jaar' te zijn, op 26 april 1646 'out omtrent 64 jaeren', op 7 april 1650 'oud omtrent 70 jaar'. Vgl. de beknopte genealogie in *Bouwstenen* 1965-1981: II, 309-316.

¹³² Den Haag, GA, Rechterlijk Archief, inv. nr. 337, *Registers van vercoopingen van huysen, landen, erven, constitutiën van renten, transporten ende anders, 1588-1591*, fol. 425v-426r.

¹³³ Blom 1948.

¹³⁴ Maasland, GA, Archief Heilige Geest of Weesarmen, inv.nr. 51, *Condities & voorwaarden waarop de Heilige Geestmeesters zullen verhuren en hebben verhuurd de landen dezelve toebehorend, & inv. nr. 87, Rekening 1598*.



ook als stadsspeelman werkzaam geweest. Toen hij in 1604 de stad verliet, werd Willem Jansz Lossy in zijn plaats als speelman aangenomen.¹³⁵

Pieter de Vois moet een van Sweelincks beste leerlingen zijn geweest. Toen de meester in 1621 overleed, was De Vois de eerste die de vraag kreeg hem op te volgen als organist van de Oude Kerk.¹³⁶ Pas nadat hij voor de eer had bedankt, werd Sweelincks eigen zoon Dirck benoemd. Een bevoorrechte positie genoot De Vois al tijdens zijn studietijd: ‘den blinden discipel van Mr. Jan Pietersz’ verzorgde als violist de tafelmuziek op het Amsterdamse stadhuis, samen met zijn leermeester die hem op clavecimbel begeleidde. Het wordt medegedeeld in een resolutie van de Oudraad in Amsterdam, daterend van 21 september 1604, die betrekking heeft op De Vois’ afscheid en opvolging.¹³⁷ Als dank voor zijn verdiensten ontving hij bij die gelegenheid een gratificatie van ‘ses ofte acht rosenobelen’.

De reden voor het vertrek uit Amsterdam was dat De Vois per 1 november 1604 was benoemd tot organist van de Grote of St.-Jacobskerk in Den Haag, waar hij de door ziekte ongeschikt geworden Matthijs Waelpot opvolgde.¹³⁸ Die functie zou hij behouden tot zijn dood in 1654. In de vroegste bronnen wordt hij overigens nooit De Vois genoemd maar altijd met ‘Mr. Pieter’ of Pieter Alewijnsz aangeduid. Het is niet ondenkbaar dat hij zich de muzikale achternaam ‘De Vois’ – ‘vois’ betekent ‘vers’ of ‘melodie’ – zelf heeft aangemeten toen zijn muzikale loopbaan serieuze vorm begon te krijgen.¹³⁹

Anderhalf jaar na de benoeming aan de Jacobskerk werd in Den Haag en Amsterdam zijn ondertrouw met Aeltge Tonisdochter afgekondigd.¹⁴⁰ Zij was 36 jaar oud, kwam uit Amsterdam waar zij op de Oudezijds Achterburgwal woonde en was weduwe van de varensgezel Lambert Jansz. Aangezien De Vois rooms-katholiek was, geschiedde de afkondiging vanaf de pui van het stadhuis. Voorzover bekend zijn uit dit huwelijk twee kinderen geboren: Alewijn Pietersz (1607-1667), die organist zou worden in Utrecht en Leiden, en Magdalena, wier geboorte- en sterfjaar onbekend zijn.

In Den Haag verzorgde De Vois naast de orgelbespelingen ook de muziek op het stadhuis, zoals hij eerder samen met Sweelinck in Amsterdam had gedaan. In 1613 ontving hij ‘de somme van hondert vijftich ponden omme bij hem verstrekt te worden tot betalinge van eene clave simbael met een staert bij hem door last ende met kennisse van de Magistraet ten behouwe van ’s Gravenhage gecocht.’¹⁴¹ Deze functie heeft De Vois waarschijnlijk niet langer dan vijf jaar bekleed. Op 18 oktober 1618 werd de advocaat Pieter van Veen namelijk ‘ten reguarde van verscheyden extraordinaris diensten, bij hem aen ’t corpus van ’s Gravenhage gedaen, vereert mette clavesimbe den Haege behoorende die jegenwoordich ten huize van den

¹³⁵ Van den Sigtenhorst Meyer 1935a: 22. Weliswaar is er slechts sprake van een blinde leerling van ‘Mr. Jan pietersz organist’, maar dit gegeven in combinatie met het jaartal wijst ondubbelzinnig in de richting van De Vois.

¹³⁶ Vente 1962-1963a: 186-191.

¹³⁷ Geciteerd in Scheltema 1855-1885: VI, 195 en Dillen 1929: 783.

¹³⁸ Den Haag, GA, Archief Hervormde Gemeente, inv.nr. 128, *Rekeningen van de rentmeesters (1604-1605)*, fol. 33r.

¹³⁹ Het was in die tijd veel voorkomend, dat personen een ‘echte’ achternaam adopteerden of er één opgespeld kregen. De boekverkoper, schrijver en amateurmusicus Dirck Pietersz Pers bijvoorbeeld, aan wie *’t Uitnemend Kabinet I* mede was opgedragen, ontleende zijn achternaam aan zijn beroep en – in relatie daarmee – aan het uithangbord van zijn huis, ‘De witte Persse’. Van der Aa 1969: VI, 63.

¹⁴⁰ Den Haag, GA, DTB, Rechterlijk Archief, inv.nr. 739, *Leggers van ondertrouw (1605-1612)*, fol. 11v. Amsterdam, GA, DTB, *Ondertrouwregisters*, inv.nr. 408, p. 463 en inv.nr. 762a, p. 232.

¹⁴¹ Den Haag, GA, Oud Archief, inv.nr. 1211, *Tresoriersrekeningen 1613*, fol. 286v. Geciteerd in J. Servaas van Royen 1895: 33.



organist Pieter Alewijns bewaert wert, mits dat dezelve ten believe van Burgemeesteren op 't stadthuys noch gebruyckt sal mogen worden.'¹⁴²

Ook uit de Haagse archieven valt op te maken dat De Vois als musicus in hoog aanzien heeft gestaan. Keer op keer slaagde hij erin een verhoging van zijn traktement af te dwingen, ondanks herhaaldelijk gedane beloftes dat hij in de toekomst niet om meer zou vragen. De eerste gelegenheid die hij aanwendde om zijn financiële positie te verbeteren, was de dood van Sweelinck in 1621, toen De Vois werd gevraagd zijn leermeester op te volgen als organist van de Amsterdamse Oude Kerk. In de Haagse resoluties ('Kleine Wet') van 13 december 1621 is te lezen:

Bij kerckmrs voorgehouden zijnde hoe dat Pieter Alewijnsz organist alhyer hun te kennen gegeven hadde, dat naet overlijden van Mr. Jan Pietersz hij aengesocht is geweest hem in desselfs plaetse van hier tot Amsterdam te begeven, warinne hij echter niet en hadde willen consenteren sonder al vooren aen kerckmrs te versoucken een weynigh augmentatie van zijn tractement, hetwelck kunnen[de] obtineren hij gaerne sich alhyer noch soude laeten gebruyken in vougen als hij tot noch toe den tyt van zeventien iaeren met g[roter] contentement aen wederzijde heeft gedaen.¹⁴³

De burgemeesters bepaalden dat de som van dertig gulden die De Vois jaarlijks uit de schatkist ontving, zou worden verdubbeld op voorwaarde dat de kerkmeesters hem veertig guldens per jaar meer zouden betalen. De jaarwedde kwam hiermee op vijfhonderd gulden. De Vois werd wel verplicht hiervoor meer diensten te leveren: op zondagen diende hij behalve na de ochtendpredikaties ook na de middagpredikaties te spelen, en verder na de woensdagse dienst, 'boven andere tyden als hij tot noch [toe] gewoen is te spelen.' De organist moest bovendien beloven zich de eerstvolgende tien jaar aan Den Haag te verbinden.

De Haagse schoolmeester David Beck heeft in zijn dagboek enkele oorgetuigenverslagen van dergelijke orgelbespelingen gegeven. Op 27 mei 1624 – het was tweede pinksterdag – ging hij 's ochtends ter predikatie, en hoorde na afloop 'de kerck uyt zijnde [...] Mr. pieter den blinden Organist op den Orgel spelen de 50 Psalm op verscheydene registers.'¹⁴⁴ Na de ochtenddienst van zondag 11 augustus wandelde de schoolmeester met zijn broer nog een halfuur door de kerk onder het orgelspel 'van den Constigen Organist ende Musicant den blinden Mr. Pieter Alewijns', net als op 6 oktober, wanneer zij de 'Blinden doch Constrijcken Mr. Pieter Aluijns op den orgel hooren spelen de 101 Psalm.'¹⁴⁵

De financiële positie van De Vois zal redelijk comfortabel zijn geweest. In 1627 werd zijn vermogen voor het cohier van de 500ste penning geschat op vierduizend gulden.¹⁴⁶ Hij woonde op dat moment aan de oostzijde van de Hoogstraat.

Het moet de Haagse overheid er veel aan gelegen zijn geweest de blinde organist voor de stad te behouden, want de resolutie die op 30 maart 1622 werd aangenomen, bepaalde dat hij voortaan jaarlijks zeshonderd gulden zou ontvangen.¹⁴⁷ De Vois

¹⁴² Servaas van Royen 1895: 33.

¹⁴³ Den Haag, GA, inv.nr. 48, *Resolutiën van Baljuw (Schout), Burgemeesters en Schepenen, 'de Kleine Wet' (27 november 1621 – 20 november 1625)*, fol. 4v-5v. Voor de tekst, zie Vente 1962-1963a: 186 en Servaas van Royen 1895: 33.

¹⁴⁴ Beck 1993: 103.

¹⁴⁵ Beck 1993: 149, 182. Zie ook 7.4.

¹⁴⁶ Van Gelder 1913: 48.

¹⁴⁷ Den Haag, GA, inv.nr. 122, *Register van minuten van door de magistraat gegeven appointementen op ingekomen requesten (7 december 1621 – 7 november 1625)*, p. 24. Voor de tekst, zie Servaas van Royen 1895: 33-34.



kreeg dus aanzienlijk meer dan de eerder voorgestelde vijfhonderd gulden, maar moest dan wel beloven zijn leven lang in Den Haag te blijven en nooit meer om salarisverhoging te vragen.

De Vois op zijn beurt zal goed doordrongen zijn geweest van zijn geliefdheid en de daaraan verbonden marktwaarde, want het duurde niet langer dan acht jaar (1630) voor hij opnieuw aanklopte om een salarisverhoging, en met succes.¹⁴⁸ De verhoging bedroeg ditmaal honderd gulden, veertig gulden uit de stedelijke schatkist en de overige zestig voor rekening van de kerk. Maar ook nu weer moest er iets tegenover staan. De Vois beloofde opnieuw zich niet in andere dienst te begeven, en bovendien werd zijn opvolging geregeld in geval van overlijden. Afgesproken werd dat zijn zoon Alewijn Pietersz, inmiddels organist geworden van de Utrechtse Domkerk, in die situatie na het aflopen van zijn contract voor de stad Den Haag beschikbaar zou zijn tegen het honorarium dat terzelfder tijd met Pieter de Vois werd afgesproken. In 1635 werd nog in de marge toegevoegd dat voortaan ook het beiaardiersambt ('clocksteldersambt') tot de verplichtingen moest worden gerekend, omdat Pieter de Vois die taak al een tijd lang vervulde. In 1633 had hij Jacob van Blanckenburch in deze functie opgevolgd. Voor deze werkzaamheden ontving hij een gage van 290 gulden, in 1641 op zijn eigen verzoek verhoogd tot 350 gulden.¹⁴⁹

Toen Alewijn de Vois in december 1635 zijn positie aan de Utrechtse Domkerk (die hij had verkregen door tussenkomst van Constantijn Huygens) verruilde voor een betrekking aan de Pieterskerk in Leiden, vermeldde zijn aanstelling aldaar geheel overeenkomstig de in Den Haag gemaakte afspraak dat hij 'bij overlijden van sijnen vader mr. Pieter de Vois sijnen voorsz. dienst sal vermogen te verlaten, ende sich naer den Hage transporteren.'¹⁵⁰

Bepalen we ons tot de aanstelling van Alewijn de Vois in Leiden, dan stuiten we op een kwestie die in het Nederlandse kerkelijk leven van die tijd zeer actueel was en waarmee ook Alewijns vader enige tijd later in Den Haag bemoeienis zou krijgen: het orgelspel tijdens de eredienst. Bij Alewijns uiteindelijke benoeming in Leiden, op 1 mei 1636, werd plots een nieuwe bepaling opgenomen. De organist moest 'met sijne conste de gemeynte trachten te vermaecken ende dat hij bovendien soo wel des Sondaechs als in der weecke telckens als in de voorsz. kercke sal worden gepredict, soo voor als naer yder predicatie onder het singen op het groote orgel sal spelen den psalm, die telckens de predicant verclaren sal, dat gesongen sal werden.'¹⁵¹ In de taakomschrijving was nu dus ook sprake van orgelbegeleiding tijdens het psalmzingen. Voor Alewijn de Vois was dit aanleiding om een rekest in te dienen, waarin hij opmerkte dat hieraan een vermeerdering van het traktement verbonden moest zijn omdat de organist nu 'veel stricter werd geobligeert.'¹⁵² De organist kon een duidelijk voorbeeld noemen, want in Leiden was de Hooglandse Kerk de Pieterskerk voorgegaan.

¹⁴⁸ Den Haag, GA, inv.nr. 49, *Resolutiën van Baljuw (Schout), Burgemeesters en Schepenen, 'de Kleine Wet' (12 december 1625 – 22 november 1633)*, fol. 135rv. *Bouwstenen* 1965-1981: II, 310-311.

¹⁴⁹ Den Haag, GA, inv.nr. 1230, *Tresoriersrekeningen 1633*, fol. 257v-258r; inv.nr. 124, *Registers van minuten van door de magistraat gegeven appointementen op ingekomen rekwesten (30 november 1633 – 20 november 1648)*, fol. 191r.

¹⁵⁰ *Bouwstenen* 1965-1981: II, 312.

¹⁵¹ *Bouwstenen* 1965-1981: II, 312.

¹⁵² *Bouwstenen* 1965-1981: II, 313.



Leiden was een van de eerste steden in de Republiek waar het orgelspel ter begeleiding van de gemeentezang werd geïntroduceerd.¹⁵³ Dit gebeurde op eigen gezag van de kerkenraad. Pas in 1638 kwam de kwestie aan de orde in de Delftse Synode, waar werd besloten dat iedere gemeente vrij zou worden gelaten in de keuze. Het is waarschijnlijk dit besluit geweest dat twee jaar later Constantijn Huygens ertoe heeft gebracht het traktaat te schrijven waarin hij zijn ergernis over de erbarmelijke gemeentezang tot uitdrukking bracht en orgelbegeleiding bepleitte. Dit geschrift, in 1641 bij Elsevier & Bonaventura in Leiden verschenen onder de titel *Gebruyck of ongebruyck vant orgel inde kercken der Vereenighde Nederlanden*, werd aanvankelijk anoniem gepubliceerd. Pas later zou Huygens zich openlijk als auteur manifesteren.¹⁵⁴ Onder invloed van Huygens' ideeën ontketende zich in Den Haag spoedig een ware orgelstrijd.¹⁵⁵ En alhoewel de overgeleverde documenten die hierop betrekking hebben de persoon van Pieter de Vois niet met name noemen, kunnen we er zeker van zijn dat de blinde organist er een cruciale rol in heeft gespeeld. Wat was er aan de hand?

Op 22 april 1641 veerde de Haagse gemeente tijdens het psalmzingen geschokt overeind door orgelbegeleiding, die dermate hard aankwam, dat velen 'door schrick daervan de koorts op haer hals cregen ende naer huys gaen mosten een Candeeltgen innemen ende gaen leggen rusten.'¹⁵⁶ De orgelbegeleiding vond plaats zonder medeweten van de kerkenraad en was kennelijk een initiatief van de organist Pieter de Vois zelf, zonder twijfel terug te voeren op het feit dat De Vois nauw bevriend was met Constantijn Huygens. Predikanten en de meeste ouderlingen waren het er niet mee eens, maar besloten werd eerst de reacties van de gemeenteleden af te wachten. Die kwamen er, afwijzende, zodat de kerkenraad in mei besloot een formeel verzoek in te dienen bij de Haagse magistraat het orgel uit de kerk te verwijderen. Het instrument was in die tijd in de eerste plaats een stadsaangelegenheid, juist omdat het tijdens de eredienst officieel niet werd gebruikt. Vooruitlopend op een beslissing werd het orgelspel volledig uit de kerk geweerd. Pieter de Vois zat dus thuis. De verwikkelingen die hierop volgden, waaronder een heftige controverse tussen Huygens en een zekere Jan Jansz Calckman, hadden slechts tot gevolg dat de situatie bleef zoals die voor 1641 was geweest: er werd geen orgelbegeleiding toegestaan. Het zou tot 1671 duren alvorens het tij keerde.

Het voorval heeft waarschijnlijk geleid tot een kentering van De Vois' geliefdheid in Den Haag. Zijn katholieke achtergrond moet hem in deze kwestie extra kwetsbaar hebben gemaakt. In 1641 maakten aanhangers van Huygens in een rekest aan de Haagse kerkenraad gewag van de motieven die de tegenstanders van orgelbegeleiding hanteren: 'Dit wil dit volck duijden op paepsche gesinde, ende houden voor superstitie.'¹⁵⁷ Paapse gezindte, een paapse organist – het zegt voldoende.

Zoals we reeds zagen, was er in 1635 nog sprake van dat Alewijn de Vois zijn vader zou opvolgen na diens dood. In december 1645 veranderden de plannen echter: Pieter de Vois diende een verzoekschrift in waarin hij vroeg of zijn schoonzoon Steven van

¹⁵³ Ook in Arnhem werd de orgelbegeleiding al geïntroduceerd, getuige de condities waarop Jacob van Noordt werd aangesteld. Zie 10.2.1.

¹⁵⁴ Zie ook 4.4.2 en 5.11.

¹⁵⁵ Gegevens hieromtrent zijn ontleend aan Kalkman 1981.

¹⁵⁶ Geciteerd in Kalkman 1981: 168.

¹⁵⁷ Kalkman 1981: 169.



Eyck naast hem kon worden aangesteld als organist en klokkenspeler.¹⁵⁸ Dit werd toegestaan, al zou Steven pas na de dood van zijn schoonvader gage ontvangen, wat toentertijd een gebruikelijke constructie was. Plots werd dus Steven van Eyck, in variaties op ‘Je ne puis eviter’ een van De Vois’ medecomponisten, als opvolger aangewezen.¹⁵⁹

Hiervoor kunnen verschillende plausibele motieven worden aangedragen. De Vois’ leeftijd heeft mogelijk een rol gespeeld. Hij was omstreeks 65 jaar oud, voor die tijd een man op leeftijd. Twee vroegtijdige grafdichten voor De Vois, in 1651 en 1652 door Huygens ‘op voorraad’ geschreven, lijken een aanwijzing dat De Vois de laatste jaren van zijn leven met de gezondheid heeft getobd.¹⁶⁰ De aanwezigheid van een assistent kan in die situatie noodzakelijk zijn geweest. Zonder salaris echter zal een assistentschap voor zijn zoon Alewijn niet erg aantrekkelijk zijn geweest, omdat hij in Utrecht en later in Leiden als organist stevig op de bank zat. Wat was er logischer dan dat De Vois zijn leerling en schoonzoon naar voren schoof?

Over Steven Harmensz van Eyck is weinig bekend. Een familierelatie met Jacob van Eyck kan niet worden aangetoond. In 1639 schreef Constantijn Huygens in het dagboek over de jeugd van zijn zoon Christaan: ‘Eer ick dit jaer te velde trock, stelde ick CONSTANTIN en CHRISTIAEN in handen van M^f STEVEN, discipel van den blinden M^f PIETER DE VOIX, onsen organist, om haer gedurende mijn afwesen op de viole voorts te oeffenen, ’twelck soo wel geluckte, dat ick in Octobri thuyts komende haer seer gevoordert vonde, soo dat sij met goed fatsoen, tamelicke tremblanten, ende vasticheit met mij haer partije hielden in ordinaris musique van L. MARENZIO [...]’¹⁶¹ Dat deze discipel van De Vois en muziekleraar in huize Huygens niemand anders dan Steven van Eyck was, blijkt uit de dagboek aantekeningen uit 1643: ‘Gaende naer ’t Leger dede ick CONSTANTIN ende CHRISTIAEN, uyt de Luyt nu gescheiden zijnde, voor het laeste Instrument, de Clavecinghel leeren verstaen onder meester STEVEN, schoonsone van M^f PIETER DE VOIS, onsen blinden vermaerden orgelist.’¹⁶² De identificatie is onmiskenbaar nu Huygens hem als schoonzoon van De Vois ten tonele voert: in de tussenliggende tijd was De Vois’ dochter Magdalena met Steven van Eyck in het huwelijk getreden. De afkondiging van de ondertrouw vond plaats op 4 november 1640 vanaf de pui van het Haagse stadhuis.¹⁶³

In 1651, drie jaar voordat de organist stierf, schreef Constantijn Huygens zijn eerste ‘Grafscript in voor-raed voor Mr. Pieter de Vois’, een lang gedicht waaruit een warme genegenheid en grote bewondering spreken.¹⁶⁴ Huygens noemt behalve het orgelspel ook De Vois’ kundigheid als violist. Hij schrijft op bittere toon over de miskennen van zijn leermeester, een miskennen die zo’n schrijnend contrast vormt met de vele salarisverhogingen uit het verleden:

¹⁵⁸ Den Haag, GA, inv.nr. 124, *Registers van minuten van door de magistraat gegeven appointementen op ingekomen rekwesten (30 november 1633 – 20 november 1648)*, fol. 291r.

¹⁵⁹ Het variatiewerk wordt besproken in 10.5.

¹⁶⁰ Appendix C.3.

¹⁶¹ Worp 1913: 225.

¹⁶² Worp 1913: 230.

¹⁶³ Den Haag, GA, DTB, Rechterlijk Archief, inv.nr. 743, *Leggers van ondertrouw (1637-1642)*, fol. 80r.

¹⁶⁴ Worp 1911-1917: V (1652-1656): 260-261.



[...]

Maer wat hij song of peep, hij kost nau ooren vinden
 Die sijn door-wetenschapp begrepen of besinden,
 Besinden met verstand: soo voelden hij sijn lof'
 Voor 'tmeerendeel misduydt, en selden meer als grof.
 Dat speet hem; en hij docht 'twas lang genoegh gestreden
 Om blinde liefhebbers te brengen tot de reden;
 En scheiden uijt het werck, en brack sijn leven af,
 En leij sijn' vingeren te rusten in dit Graf.

Op 4 januari 1652 schreef Huygens nog een tweede graf dicht, maar ook dat was nog ruimschoots aan de vroege kant.¹⁶⁵ Op 20 mei 1654 overleed de blinde organist op de leeftijd van ruim zeventig jaar. De sterfdatum is bekend door het dagboek van Huygens, waarin hij zijn leermeester en persoonlijke vriend een 'excellentissimus musicus' noemt.¹⁶⁶ Zes dagen later werd Pieter de Vois begraven in de Grote Kerk, waar hij vijftig jaar organist was geweest en al omstreeks 1620 een grafkelder had gekocht.¹⁶⁷

Geheel volgens de afspraak volgde Steven van Eyck zijn schoonvader op, niet alleen als organist maar ook als beiaardier. Hij vervulde deze posities tot zijn dood in 1673. Op 26 oktober van dat jaar werd ook hij begraven in de Grote of St.-Jacobskerk.

Zoals Jacob van Eyck een groot expert is geweest op het gebied van klokken en beiaards, zo heeft Pieter de Vois in de noordelijke Nederlanden bekendgestaan als een gerenommeerd orgeldeskundige. Veel orgels zijn door hem gekeurd, onder meer in Den Haag (Grote Kerk, 1629), Delft (Oude Kerk, 1632), Haarlem (St.-Bavo, 1634), Leiden (Pieterskerk, 1643) en Rotterdam (Laurenskerk, 1643).¹⁶⁸ Vaak treffen we hem aan in het gezelschap van de keurmeesters Cornelis Helmbreecker en Willem Jansz Lossy, die net als De Vois van rooms-katholieken huize waren. Het lijkt geen twijfel dat hij en Jacob van Eyck elkaar persoonlijk hebben gekend, al hebben de blinde meesters elkaar nooit kunnen zien. In 1626 verbleef Van Eyck geruime tijd in Den Haag voor werkzaamheden aan het carillon van de Jacobskerk, toen Pieter de Vois daar al lang en breed organist was.¹⁶⁹ In Utrecht stond Van Eyck door zijn ambt in nauw contact met De Vois' zoon Alewijn toen deze organist was van de Domkerk.

¹⁶⁵ Worp 1911-1917: V, 266.

¹⁶⁶ Unger 1885: 55.

¹⁶⁷ Den Haag, GA, DTB, Grote of St.-Jacobskerk, inv.nr. 75, *Kasboeken van ontvangsten wegens het luiden van de klok en het openen van de graven in de kerk (1654)*, fol. 5v.

¹⁶⁸ Zie Van Nieuwkoop 1988: 119, 372; *Bouwstenen* 1965-1981: II, 283; III: 106-109.

¹⁶⁹ 2.6.



10.4.2. Solowerken

Titel	Bron	Folio
Pavane de Spanje	DGF	19a-b
Fantasia [F]	UK-I	11b
Fantasia [g]	UK-I	26b
Je ne puis eviter [zie 10.5]	UK-I	10a-b

Van Pieter de Vois zijn zes werken bewaard gebleven, alle in de verzamelbundels van Paulus Mattheisz. Twee hiervan – ‘Brande Yrlandt’ en ‘Passomeso d’Italijs’ – staan in *’t Uitnemend Kabinet I* en werden gecomponeerd voor een solo-instrument en bas, waardoor ze buiten het bestek van deze studie vallen.¹⁷⁰ Dezelfde verzameling bevat tevens drie ongeleide solowerken van zijn hand: twee fantasia’s en een merkwaardige variatiereeks op ‘Je ne puis eviter’. In laatstgenoemde compositie duiken ook de namen op van Steven van Eyck en J[acob] van Eyck, reden om er een aparte paragraaf aan te besteden.

Pieter de Vois was behalve organist en beiaardier een begenadigd violist. Aangezien *’t Uitnemend Kabinet I* primair voor violisten bestemd was, ligt het voor de hand de werken die in deze bundel werden opgenomen als vioelmuziek te beschouwen. Het neemt niet weg dat ze ook uitvoerbaar zijn op ander ‘speel-tuigh’, waaronder de handfluit. Het enige werk van De Vois dat op basis van de bron met de handfluit in verband kan worden gebracht, is de reeks variaties op de ‘Pavane de Spanje’, die in 1644 in *Der Goden Fluit-hemel* verscheen.

Opvallend aan het thema van de ‘Pavane de Spanje’ is, dat het geen herhalingen in zich herbergt. De Vois componeerde twee variaties, de eerste overwegend met achtste noten, de tweede met een mengeling van achtste en zestiende noten. Het was in die tijd een hardnekkige gewoonte de melodie van de ‘Pavane de Spanje’ in g mineur weer te geven. De Vois koos voor d mineur. Mogelijk deed hij dit met het oog op de handfluit, om meer speelruimte te creëren.

Er zijn geen aanwijzingen dat we hier te maken hebben met een vioolcompositie die voor de handfluit is bewerkt (zoals het geval is met een ander werk uit de *Fluit-hemel*, de ‘Passasi’ van Mr. Willem). In modo 2 lijkt De Vois rekening te hebben gehouden met de praktische mogelijkheden en beperkingen van de handfluit. De lijn van dalende secunden die begint op de laatste kwart van maat 10, wordt gefigureerd door middel van simpele octaafverleggingen. (vb. 282) Wat opvalt, is dat het spel niet tot het einde wordt doorgezet. Waar men op de eerste tel van maat 12 een cis' zou verwachten, staat een c(is)".¹⁷¹ De cis' is, met half gesloten onderste vingergat, een instabiele toon, die door blokfluitisten liever wordt gemeden. In de *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit* (1649) van Paulus Mattheisz komt deze toon in het geheel niet aan de orde.¹⁷²

¹⁷⁰ Ed. Rasch, VI, nrs. 1 & 2.

¹⁷¹ Het kruisteken ontbreekt, maar lijkt evident aangezien het thema hier ook een cis geeft. In dit werk is wel vaker een kruisteken vergeten. In maat 13 van het thema zijn de twee kruistekens boven de noten gedrukt, wat zeer ongebruikelijk was.

¹⁷² Zie 9.5. Van Eyck paste deze toon wel toe. Zie vb. 252, p. 444.

VOORBEELD 282 Pieter de Vois, 'Pavane de Spanje'

Thema



Modo 2



De Vois heeft zich in zijn figuraties aanzienlijke vrijheden veroorloofd ten opzichte van het thema, meer dan enige andere componist wier werk het onderwerp vormt van deze studie. De eerste maten van modo 2 kunnen ter illustratie dienen. (vb. 283) De variatie slingert zich gestroomlijnd een weg door en rond het thema, lang niet alle themanoten worden gerespecteerd (zoals de kruisjes in het voorbeeld aangeven). Het bewijst dat we hier met een oorspronkelijk solowerk te maken hebben, niet met een compositie waarvan de basstem is weggelaten of zoekgeraakt. De Vois lijkt zijn ultieme vrijheid te vieren. Het is een wereld van verschil met de figuraties van de 'Brande Yrlandt' en 'Passomeso d'Italij'. Hier laat de componist zich zo angstvallig door de aanwezigheid van een bas leiden, dat de variaties verhoudingsgewijs een stugge indruk maken.

VOORBEELD 283 De Vois, 'Pavane de Spanje'

Thema



Modo 2



Met de variaties op de 'Pavane de Spanje' is Pieter de Vois in de voetsporen getreden van zijn vroegere leermeester Jan Pieterszoon Sweelinck, die ook op dit thema heeft gevarieerd.¹⁷³ Toen De Vois dit variatiewerk in 1644 in druk gaf, waren zijn leerjaren bij Sweelinck al veertig jaar voorbij en lag de Amsterdamse meester al meer dan twintig jaar in het graf. Het lijkt daarom weinig zinvol in het variatiewerk naar invloeden te zoeken. Het frappante is, dat ze wel aanwijsbaar zijn, zeer nadrukkelijk zelfs.

Een eerste markante overeenkomst betreft de gedaante van het thema, in het bijzonder de maten 7-10. De melodie van de 'Pavana Hispanica' kende tal van varianten. Fred Matter heeft achttien vocale en instrumentale bronnen onderzocht.¹⁷⁴ De bewuste maten trof hij zeven keer aan zoals weergegeven in voorbeeld 284a, acht keer zoals in voorbeeld 284. De versie van Sweelinck wijkt dusdanig af, dat Matter tot de conclusie komt dat deze 'op zichzelf staat.' (vb. 284d) Helemaal volledig is deze conclusie niet: Sweelincks maten 7-8 komen vrijwel overeen met (weliswaar latere) liedboekversies

¹⁷³ Sweelinck, *Opera omnia*, I-3, nr. 9.

¹⁷⁴ Matter 1979: 64-67.



van Theodotus (*Het paradys der geestelycke ende kerckelycke lof-sangen*, 1621) en Stalpert van der Wiele (*Extractum Catholicum*, 1631).¹⁷⁵ (vb. 284c) Maar in de wijze waarop de maten 7-8 vrijwel letterlijk worden herhaald, is Sweelinck inderdaad uniek, althans voorzover het de door Matter onderzochte bronnen betreft. Het is interessant te zien hoe Pieter de Vois – een kleine afwijking in maat 10 daargelaten – exact dezelfde variant geeft. (vb. 284e)

VOORBEELD 284 ‘Pavane de Spanje’, mm. 7-10: varianten

a. Gangbare versie I



b. Gangbare versie II



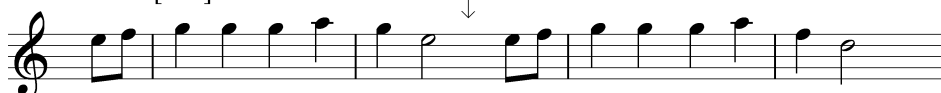
c. Theodotus / Stalpert



d. Sweelinck



e. De Vois [in d]



De Vois' tweede en laatste variatie, modo 3, ademt volledig Sweelincks geest. Zo verbindt De Vois de motieven van mm. 7-8 en 9-10 met behulp van een dalende toonladderfiguur, net als Sweelinck deed in zijn tweede klaviervariatie. (vgl. vb. 285a-b) Eerder in de variatie paste De Vois een dergelijke toonladderfiguur al twee keer toe (m. 2 en 4). Sweelinck gebruikte de toonladderfiguur als overgang in het kader van een octaafecho die zich voordoet tussen de maten 7 (23) en 9 (25).¹⁷⁶ De Vois had in zijn solowerk deze mogelijkheid niet door de beperkte toonomvang van de handfluit, die een verdere afdaling in het lage register verhindert. Waar men de echo zou verwachten, zet hij een stijgende lijn in. Toch wordt een octaafecho wel even zichtbaar, al is het slechts een aanzet daartoe (in voorbeeld 285b aangegeven door haken). Waarschijnlijk heeft De Vois dit van zijn leermeester afgekeken, of het van Sweelinck op deze manier geleerd. Ook de figuraties die De Vois heeft gekozen voor

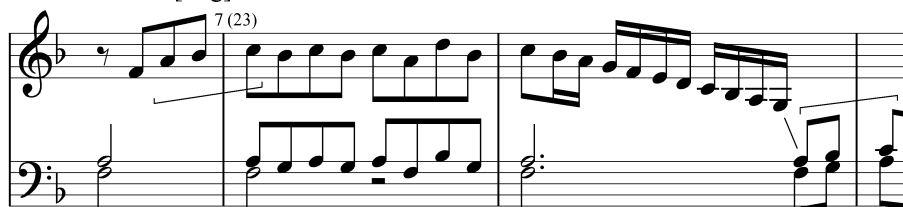
¹⁷⁵ Facsimile uit Theodotus' *Paradys* in Matter 1979: 65.

¹⁷⁶ Maatcijfers tussen haakjes refereren aan de klaviereditie in de *Opera omnia*, waar de maten zijn doorgenummerd.

de maten 7-8, lijken rechtstreeks aan de klavierpraktijk te refereren. Het zijn geen melodische omspelingen van het thema, de figuraties vormen een *tegenstem* die weggelopen lijkt uit een meerstemmige context. (vb. 285c)

VOORBEELD 285 ‘Pavana hispanica’/ ‘Pavane de Spanje’, mm. 7-8: a. Sweelinck, tweede variatie; b. De Vois, modo 3 ; c. De Vois’ modo 3 in combinatie met het thema.

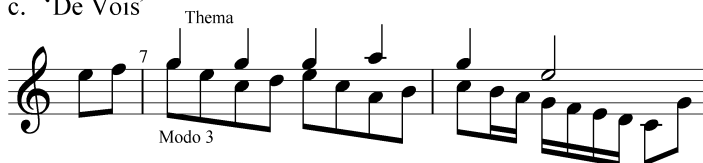
a. Sweelinck [in g]



b. De Vois [in d]



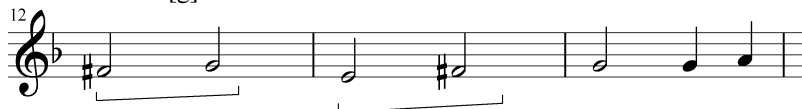
c. ‘De Vois’



Op de laatste kwart van maat 10 (Sweelinck: m. 26) en de hele maat 11 (27) passen beide componisten op identieke wijze de *figura corta* toe. De belangwekkendste overeenkomst is wel de behandeling van de maten 12-13. Allereerst moet worden vastgesteld dat de themaversies op dit punt juist wezenlijk verschillen. Sweelincks thema geeft halve noten (wanneer van de vier achtsten op de tweede helft van maat 12 de laatste drie als figuratie worden aangemerkt; zie vb. 286a). De Vois vervolgt in kwartnoten op de manier die destijds gangbaar was in deze melodie, getuige de liedboeken en andere bronnen.¹⁷⁷ (vgl. vb. 286a-b) In deze versie zijn de maten 11-13 een variant van de maten 1-3.

VOORBEELD 286 ‘Pavana Hispanica’ / ‘Pavane de Spanje’, thema

a. Sweelinck [g]



b. De Vois [d]



¹⁷⁷ Zie bijvoorbeeld de versie van Theodotus (1621).



De door Sweelinck gekozen opeenvolging van halve noten detoneert enigszins in haar omgeving, waar een beweging van kwartnoten de overhand heeft. Naar het zich laat aanzien heeft Sweelinck de wijs hier eigenhandig aangepast om te kunnen doen wat hij deed, althans in zijn eerste twee variaties: polyfone dialogen voeren, en daarmee de afsluiting van meer instrumentaal cachet en gewicht voorzien. Met blokken van halve maten is dit dialogiseren eenvoudiger dan met kwartnoten van steeds wisselende toonhoogte. De blokstructuur maakt de componist minder afhankelijk. Bovendien brengt Sweelinck op deze manier een analogie tot stand tussen de maten 12 en 13.

Pieter de Vois voorziet in zijn modo 3 de maten 12 en 13 van een motievenspel dat een opvallende gelijkenis vertoont met dat uit Sweelincks eerste variaties. (vgl. vb. 287a-b-c) Wat De Vois componeerde, zou kunnen worden gekarakteriseerd als een samenvatting van hetgeen Sweelinck in de eerste twee variaties deed: een combinatie van achtste noten (Sweelincks eerste variatie) en zestiende noten (Sweelincks tweede variatie). De Vois' dalende loopjes van zestiende noten bevinden zich – na gelijkschakeling van de toonsoort – op dezelfde toonhoogte als de analoge loopjes van Sweelinck.

Zeker zo opvallend is, dat De Vois in de onderhavige maten afstand neemt van het reguliere 'breken', net als in de maten 7-8. De figuraties zijn geen versieringen die uitgaan van de themanoten, zij krullen zich daaromheen in een overwegend harmonische context. (vgl. vb. 288a-b) Dit suggereert dat de Haagse meester zich heeft laten leiden door wat hij aan het *klavier* gewend was te doen wanneer hij op de 'Pavane de Spanje' varieerde.

VOORBEELD 287 'Pavana Hispanica' / 'Pavane de Spanje'

a. Sweelinck, Var. 1 [g]

b. Sweelinck, Var. 2 [g]

c. De Vois, Modo 3 [d]



Zou De Vois op dit punt alleen de gangbare versie van de melodie hebben gekend, zoals hij die zelf weergaf in modo 1, dan was de kans te verwaarlozen geweest dat hij op een zelfde type figuraties zou uitkomen als Sweelinck. De themanoten geven van zichzelf immers geen aanleiding tot dialoog, blokstructuur of een analogie tussen de maten 12 en 13. Om daarop uit te komen, is eerst Sweelincks themaversie nodig geweest, inclusief diens exploratie van de variatieve mogelijkheden. Dit leidt tot de conclusie dat De Vois rechtstreeks aan zijn leermeester schatplichtig is geweest.¹⁷⁸

Vergelijken we de figuraties van De Vois en de themaversie van Sweelinck, dan blijkt dat ze in harmonisch opzicht beter bij elkaar passen dan De Vois' figuraties doen in verhouding tot zijn 'eigen' thema. (vb. 288) Hier accordeert de eerste kwart van maat 13 niet (thema: cis" → variatie: b'g').

VOORBEELD 288 'Pavana Hispanica' / 'Pavane de Spanje'

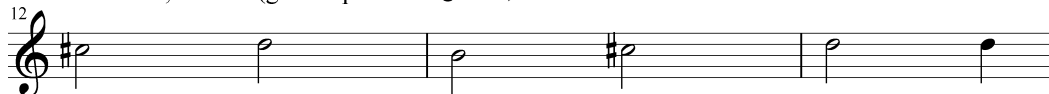
a. De Vois, thema



b. De Vois, Modo 3



c. Sweelinck, thema (getransponeerd g → d)



De overeenkomsten tussen Sweelincks 'Pavana Hispanica' en de 'Pavane de Spanje' van Pieter de Vois zijn te veelomvattend om op toeval te kunnen berusten. De vraag die zich vervolgens opdringt, luidt: hoe is De Vois vertrouwd geraakt met Sweelincks vorm van het thema en diens wijze van variëren? De compositie van Sweelinck kan in manuscript hebben gecirculeerd, voor De Vois kan het een repertoirestuk zijn geweest. Maar dan blijft het zeer de vraag of De Vois zich er zodanig door zou laten beïnvloeden. Er waren andere versies van het thema in omloop, en zoals het variatiewerk van De Vois aangeeft, kende de blinde Haagse meester die ook. Het opmerkelijkst is wel de behandeling van de maten 12-13. De Vois kiest hier in het thema voor de gangbare gedaante die sterk van Sweelincks versie afwijkt, maar in modo 3 presenteert hij voor deze maten figuraties die wél met Sweelincks versie in verband kunnen worden gebracht. Hier moet een oude, ingesleten gewoonte hebben gesproken. Dit maakt plausibel dat de invloed teruggaat op De Vois' leerjaren bij Sweelinck, die tot uiterlijk 1604 hebben geduurd. Het was al veertig jaar geleden, maar voor goede gewoontes is uiteraard niets te laat.

De wijs van de 'Pavana Hispanica' was toen al bekend. De basismelodie komt voor het eerst voor in de *Obras de música* (1578) van de Spaanse componist Antonio de

¹⁷⁸ Dat De Vois voor het thema de meest gebruikelijke lezing koos en niet de 'Sweelinckvariant', is op zich goed verklaarbaar. De variant lijkt toegespitst op meerstemmigheid en voldoet minder in een solistische omgeving.



Cabezón, als ‘Diferencias sobre la Pavana Italiana’.¹⁷⁹ Kennelijk was deze pavane oorspronkelijk een (uit Italië afkomstige) bas met bijbehorend harmonisch schema. Mogelijk heeft Cabezón de melodie gecomponeerd en is deze daarom ‘Pavana Hispanica’ gaan heten. Vooral in Engeland is de wijs populair geweest. Omstreeks 1600 circuleerde zij ook reeds in de Nederlanden.¹⁸⁰

Dat Pieter de Vois tijdens zijn leerjaren met de ‘Pavana Hispanica’ vertrouwd is geraakt, wordt des te aannemelijker als een directe aanwijzing in oenschouw wordt genomen dat het thema een rol heeft gespeeld in Sweelincks pedagogische praktijk, met toepassing van de genoemde melodievarianten in de maten 7-10 en 12-13. De enige bron waarin alle variaties van Sweelinck voorkomen, is een klavierboek van Gustav Düben dat bewaard wordt in de Universiteitsbibliotheek van Uppsala, Zweden (*Dü*).¹⁸¹ Hier worden zij afgewisseld met drie variaties van de Duitse componist en organist Samuel Scheidt (1587-1654), die omstreeks 1607-1609 bij Sweelinck heeft gestudeerd. De componisten zijn keurig met hun initialen vermeld bij de afzonderlijke variaties. Een andere bron, handschrift GK1 F 234 uit de Stadtbibliothek van Berlijn, bevat nog een vierde variatie van Scheidt. Uit dit verzamelde materiaal stelde Max Seiffert een achtdelig variatiewerk samen voor zijn complete editie van Sweelincks klavierwerk.¹⁸²

Over de totstandkoming van de gemengde versie in Uppsala zijn in de loop der tijd verschillende theorieën ontwikkeld. Seiffert meende een ‘kameraadschappelijke samenwerking tussen leraar en leerling’ te bespeuren,¹⁸³ later stelden Margarete Reimann en Lydia Schierning zich op het standpunt dat geen van beide componisten bij de totstandkoming betrokken was.¹⁸⁴ Pieter Dirksen ten slotte maakt aannemelijk dat Scheidt degene is geweest die de versie uit het klavierboek van Düben heeft samengesteld.¹⁸⁵

Eén variatie van Scheidt springt in het oog, de eerste, die zowel in het klavierboek van Düben als in de versie van Seiffert als nummer 2 verschijnt, na de openingsvariatie van Sweelinck. Van Scheidts variaties is dit de enige die de Sweelinckversie volgt ten aanzien van de maten 7-10, niet alleen melodisch maar ook in harmonisch opzicht. (vb. 289) Deze overeenkomst is in vakkringen al vroeg opgemerkt. Volgens Van den Sigtenhorst Meyer (1946) ‘moet hier een vergissing hebben plaats gehad bij het aantekenen van de initialen *J.P.S.* en *S.S.*’ en moet de tweede variatie aan Sweelinck worden toegeschreven.¹⁸⁶ Zoals Pieter Dirksen opmerkt, is de stijl geheel en al die van Scheidt, en: ‘Details like the awkward transition in bar 6 or the repetitive patterns of bars 7-10 [...] are more typical for the German than for Sweelinck.’¹⁸⁷ Dirksen verzuimt echter naar een verklaring te zoeken waarom Scheidt zich in deze ene variatie aan de Amsterdamse meester heeft gespiegeld en in de andere variaties niet. Het antwoord ligt voor de hand: Scheidt zal deze variatie in Amsterdam hebben gecomponeerd na instructie en onder het wakend oog van de meester.¹⁸⁸ De ‘awkward

¹⁷⁹ De Cabezón, *The collected works*, I, nr. 13.

¹⁸⁰ Matter 1979: 66.

¹⁸¹ Uppsala, Universiteitsbibliothek, Instr. mus. handskr. 408 (olim 108). Voor de inhoud, zie Dirksen 1991: 652.

¹⁸² Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, nr. 68.

¹⁸³ Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel*, voorwoord, pp. XLVI-XLVII.

¹⁸⁴ Reimann 1955: 267; Schierning 1961: 97.

¹⁸⁵ Dirksen 1997: 215-223.

¹⁸⁶ Van den Sigtenhorst Meyer 1946: 193.

¹⁸⁷ Dirksen 1997: 222.

¹⁸⁸ Discrepancies tussen themaversies in een gecombineerde cyclus (Sweelinck/Scheidt) treden ook op in ‘Engelse Fortuin’. Dirksen suggereert dat Scheidt dit thema met opzet heeft gewijzigd ‘to



transition in bar 6' past geheel in het beeld van de leerjaren. Het is een extra reden om Scheidt zelf als de genius achter deze cyclus te vermoeden. De andere variaties zullen later zijn gecomponeerd, waarbij Scheidt meer afstand heeft genomen en zich meer door eigen inzichten en voorkeuren heeft laten leiden. In zekere zin lijkt het een 'biografische' cyclus, waarin Scheidt het werk van de meester heeft gecombineerd met zijn eigen eersteling en latere vruchten.

VOORBEELD 289 Scheidt, eerste variatie op de 'Pavana Hispanica', mm. 7-10 (bovenstem)



Dirksen schrijft: 'Sweelinck's version of the melody, as has been noted before, stands fairly isolated, although its variants are not very significant.'¹⁸⁹ Dit laatste is een moeilijk te begrijpen constatering. In de varianten lijkt immers veel informatie besloten te liggen. Even moeilijk te begrijpen is, waarom Dirksen geen aandacht heeft besteed aan discrepanties die optreden in de laatste variatie uit de Düben-cyclus (Ed. Seiffert: variatie 8), die een zeskwartsmaat heeft.¹⁹⁰ In de bron wordt deze variatie aan Sweelinck toegeschreven, en Dirksen stelt dit verder niet ter discussie. In vroegere tijden is dit echter wel gebeurd. In 1939 deed C. Lindenburg de suggestie dat deze slotvariatie van Scheidt moet zijn, omdat de melodische weergave van de maten 7-10 afwijkt van Sweelincks versie en exact overeenstemt met die van andere variaties van Scheidt.¹⁹¹ (vgl. vb. 284d-290b en vgl. vb. 290a-b) Van den Sigtenhorst Meyer nam deze zienswijze over in de tweede druk van zijn studie naar Sweelincks instrumentale muziek.¹⁹²

Worden de variaties van Scheidt weggesneden, dan is Sweelincks slotvariatie in zeskwartsmaat variatie 4. Dirksen schrijft over de aldus ontstane cyclus: 'The most fundamental musical correspondence within the cycle however can be found between var. 2 and 4: the first seven bars of the last variation are nothing but a tripling of the corresponding bars of var. 2.'¹⁹³ Maar is dit een argument om de variatie in zeskwartsmaat aan Sweelinck toe te schrijven? Zou de Amsterdamse meester, gekend om zijn doorwrochte componeerkunst, voor dit ambachtelijk eenvoudige middel hebben gekozen?

differentiate his part from Sweelinck's variations.' (Dirksen 1997: 220) Ten aanzien van de 'Pavana Hispanica' trekt hij deze gedachtelijn door en schrijft dan: 'Perhaps Scheidt was again aiming at a demarcation of his portion from Sweelinck's by means of a melodic variant, but here there was no need to devise one of his own as such a variant was readily available in the contemporary melodic repertoire.' (Dirksen 1991: 221) Dit verklaart echter niet waarom Scheidt zich in één variatie wél aan Sweelincks versie heeft gehouden ten aanzien van de maten 7-10.

¹⁸⁹ Dirksen 1997: 234.

¹⁹⁰ In de moderne editie van Sweelincks werken is deze slotvariatie nummer 4. *Opera omnia*, I-3, nr. 9.

¹⁹¹ Lindenburg 1939. Dirksen vermeldt het artikel van Lindenberg wel in zijn literatuurlijst, maar niet in tekst of voetnoten.

¹⁹² Van den Sigtenhorst Meyer 1946: 193.

¹⁹³ Dirksen 1997: 236. De overkomst betreft overigens niet de eerste zeven maten maar de eerste zes.

VOORBEELD 290 'Pavana Hispanica', bovenstem, mm. 6³-10³: a. S[amuel] S[cheidt] (*Dü*, var. 3), b. M[eester] I[an] P[ietersz] (*Dü*, var. 7).

a. 'S.S.' [*Dü*, var. 3]



b. 'M.I.P.' [*Dü*, var. 7; Seiffert, var. 8]



a.



b.



Voor Scheidt of onverschillig welke componist kan het niet anders dan kinderlijk eenvoudig zijn geweest de eerste zes maten van Sweelincks tweede variatie om te schrijven naar een zeskwartsmaat. De volgende maten, met de melodievriant, moeten op basis van de melodievriant wel aan Scheidt worden toegeschreven. In het (verlengde) slot ziet Dirksen 'the unmistakable mark of Sweelinck (compare the endings of *Almande Gratie*, *Engelse Fortuin*, *Est-ce Mars* and *Ik voer al over Rijn*).'¹⁹⁴ Maar impliceert het dat Sweelinck de maten exact zo heeft opgeschreven? Ook hier kan Scheidt een variatiefragment van Sweelinck, maar dan niet meer bestaand (een slotvariatie in binaire maat?), naar een zeskwartsmaat hebben omgeschreven.

In eerdere instantie merkt Dirksen op: 'Sweelinck's last variation, which rounds out the *Dü* cycle [...] is written in tripla, which position is as atypical for Sweelinck as it is typical for Scheidt's secular sets in the *Tabulatura nova*.'¹⁹⁵ Duitse componisten werden opgevoed met het gangbare gebruik van een *Nachtanz*. De ontleningstechniek zoals toegepast in de 'Pavana Hispanica' komt in het oeuvre van Scheidt vaker voor, het duidelijkst in de variaties op de 'Allemande (Soll es sein)' uit het tweede deel van de *Tabulatura nova* (1624), waar het begin van variatie 10 overduidelijk op variatie 1 is geïnspireerd.¹⁹⁶ (vb. 291b) Dit versterkt opnieuw de hypothese dat Scheidt een hand heeft gehad in de slotvariatie van de 'Pavana Hispanica'.

Ook het polyfoon construeren van een tripla-variatie wijst eerder in de richting van de Duitse componist dan van Sweelinck.¹⁹⁷ Tripla-variaties zijn wel te vinden in het oeuvre van de Amsterdamse meester, maar van een heel ander soort. In de zesde

¹⁹⁴ Dirksen 1997: 222.

¹⁹⁵ Dirksen 1997: 220.

¹⁹⁶ Ed. Mahrenholz, Band VI-2, nr. 10.

¹⁹⁷ Zie bijvoorbeeld ook Scheidts variatiewerken op het 'Niederländisch Liedchen (Cantio Belgica) 'Weh, Windchen weh'', de 'Allemande (Also gehts, also stehts)' en de 'Cantilena Anglica de Fortuna'.

VOORBEELD 291

a. 'Pavana Hispanica'

b. Scheidt, 'Allemande (Soll es sein)'

variatie op 'Est-ce Mars' heerst volle vierstemmigheid, zonder polyfone aspiraties.¹⁹⁸ De zesde variatie op de 'Poolse almande' wordt bepaald door *canto colorato* of een beweeglijke bas, met een eenvoudige akkoordbegeleiding van de linker- respectievelijk rechterhand.¹⁹⁹ (Dirksen spreekt van een 'straightforward English tripla manner'.)²⁰⁰

Waarschijnlijk heeft Scheidt zich met de afsluitende variatie laten leiden door een eigen voorkeur ten aanzien van de melodie en de maatsoort, maar zijn materiaal zoveel mogelijk aan Sweelinck ontleend en om die reden het auteurschap uit piëteit aan zijn Amsterdamse leermeester toegewezen. Ontlenen lukte echter niet in de maten met de melodievariant (*Opera omnia*, mm. 55-57). Vanaf maat 57 is gekozen voor een Sweelinckiaanse oplossing die stilistisch een breuk veroorzaakt: *canto colorato* met akkoordbegeleiding. Mogelijk bezat Scheidt voor deze maten geen ontleningsmateriaal uit Sweelincks nalatenschap (voor maat 57 zelf in elk geval niet, door de melodievariant, en in Sweelincks variatie 2 evenmin voor de volgende maten), en heeft hij daarom besloten de stijl van de meester te imiteren. Hoe het ook zij, het is voorbarig deze slotvariatie als een authentiek werk van Sweelinck te bestempelen. Scheidt is de meest waarschijnlijke kandidaat.

Een volgend punt van aandacht zijn de maten 12-13, waarvan we hebben gezien dat Sweelinck hier afweek van hetgeen gangbaar was. Scheidt baseert zich hier volledig op Sweelincks versie. Ook hierin ligt een aanwijzing dat Scheidt door Sweelinck met het thema vertrouwd is gemaakt. Aan deze overeenkomst is in de literatuur geen aandacht besteed, overeenkomsten vallen in een situatie als deze minder op dan verschillen. Scheidts eerste, 'Amsterdamse' variatie is de enige waarin hij deze twee maten op eenzelfde dialogiserende manier behandelt als Sweelinck én Pieter de Vois. (vgl. vb. 292 en 287) Hij past een *gropo*-figuur toe. Van den Sigtenhorst Meyer heeft de analogie wel geconstateerd, maar zag hierin slechts een goeie reden Scheidts variatie aan Sweelinck toe te schrijven.²⁰¹

¹⁹⁸ Sweelinck, *Opera omnia*, I-3, nr. 3.

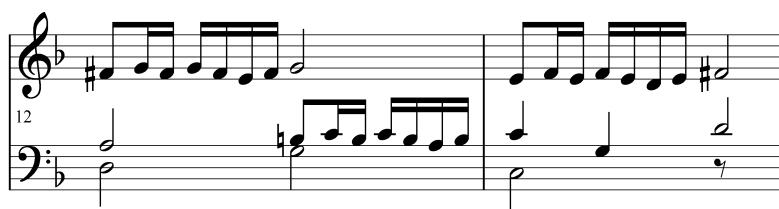
¹⁹⁹ Sweelinck, *Opera omnia*, I-3, nr. 12.

²⁰⁰ Dirksen 1997: 269.

²⁰¹ Van den Sigtenhorst Meyer 1946: 193.



VOORBEELD 292 Scheidt, 'Pavana Hispanica', var. 2 (Dü, Seiffert)



Het moment breekt aan om de balans op te maken. Pieter de Vois treedt met zijn eenvoudige variatiewerk voor blokfluit onmiskenbaar in de voetsporen van zijn vroegere leermeester. Hier spreekt 'his master's voice'. Dit, in combinatie met de vaststelling dat de 'Pavana Hispanica' een rol heeft gespeeld in Sweelincks pedagogische praktijk, getuige het werk van Samuel Scheidt, is een reden te veronderstellen dat De Vois tijdens zijn studietijd bij Sweelinck met de melodie en de geëigende variatietechnieken vertrouwd is geraakt.

Dit werpt tevens een interessant licht op de datering van Sweelincks variatiecyclus. Zijn 'Pavana Hispanica' is altijd met enige geringschatting beoordeeld. Van den Sigtenhorst Meyer meende:

De vier variaties, die van Sweelinck afkomstig zijn, vertonen, evenals die over de engelse fortuna, niet dat meesterschap en die losheid in het veranderen, die uit de andere werken spreken. Ze zijn tamelijk stijf en missen juist de verwijding, die Sweelinck's variatie-kunst zo eigen is. Waarschijnlijk hebben we met de overblijfselen van een vroeg werk te doen of... ze zijn geschreven voor de leskamer en werden zonder voldoende inzicht in Sweelinck's werk door de een of ander samengevoegd.²⁰²

Alan Curtis heeft deze mening gerelativeerd:

Van den Sigtenhorst singled out the variations on *Fortune my foe* and on *The Spanish Pavan* as being rather stiff, lacking the mastery and expansion ('verwijding') of the others. He believed that these must either be remnants of early work, or else that they were written for the 'classroom', i.e. for young or inexperienced pupils. The latter hypothesis seems the more likely in view of the charming simplicity of these pieces and the ease with which they may be performed. 'Stiff' is certainly not an apt description here, and their lack of 'expansion' or display of contrapuntal mastery is probably only the result of their brevity and of the purpose for which they were written, not of their having been composed early in Sweelinck's life.²⁰³

Pieter Dirksen rekent Sweelincks 'Pavana Hispanica' op stilistische gronden tot de 'vroeg werken' en dateert deze vroege scheppingsperiode omstreeks 1605-1609.²⁰⁴ De componist was zijn veertigste levensjaar toen al ruimschoots gepasseerd. Sweelinck groeide op met improviseren, zijn componeren zou pas serieus een aanvang hebben genomen toen de Amsterdamse meester Duitse leerlingen kreeg, die zelf uit een componeertraditie stamden. De slotvariatie van Pieter de Vois is een reden een kanttekening bij deze theorie te plaatsen, zij geeft aanleiding Sweelincks 'Pavana Hispanica' te dateren vóór 1 november 1604. Per die datum werd De Vois organist in Den Haag. Van Duitse leerlingen in Sweelincks school was toen nog geen sprake.

²⁰² Van den Sigtenhorst Meyer 1946: 194.

²⁰³ Curtis 1972: 86-87.

²⁰⁴ Dirksen 1997: 515.



Beide andere solowerken van Pieter de Vois zijn fantasia's, de ene in F majeur, de andere in g mineur. Ze beginnen quasi-polyfoon, met een *soggetto* dat op verschillende toonhoogten wordt herhaald, zonder omspelingen. Wordt ons hier opnieuw een blik gegund in de keuken van de klaviermeester Pieter de Vois? Bekend is dat hij klavierfantasia's heeft gecomponeerd. Het blijkt uit een brief die De Vois op 16 augustus 1645 aan Constantijn Huygens schreef:

Hebbende gesien, Menheer, de fantasi van Monsieur Beer, die u glieft heeft ons toe te senden, vinden desselleve exselent wel gemaectt. Heb se aen mijn soon gesonden die meenden dat ick se gemaectt hadt, also het mijn stijel seer gelijk is.²⁰⁵

Volgens Pieter Dirksen is dit de enige aanwijzing dat De Vois een klaviercomponist was.²⁰⁶ Dit is echter niet juist. In 1653 bezat Cornelis Graswinckel uit Delft 'een Tabletuur van mr. Pr. de Voix in folio'.²⁰⁷

Of de manier waarop de fantasia's beginnen een directe relatie heeft met De Vois' orgelpraktijk, moet worden betwijfeld. De Fantasia in F majeur begint met een trompetachtig motief dat in de bovenkwint wordt herhaald en vervolgens een octaaf lager in de onderkwart. (vb. 293a) In de klavierpraktijk is dit geen gangbare volgorde van inzetten. De Vois ontleende dit *soggetto* aan een werk van de Italiaanse componist Marco Uccellini (ca. 1603 - 1680). Het bouwen van een fantasia op een inventie van een ander was overigens wél een gangbare handeling in de praktijk van de klavierfantasia. Het bewuste werk van Uccellini is de 'Sonata prima a violino solo detta la vitoria trionfante' uit zijn *Sonate, Correnti et Arie*, opus 4. Dit opus was in 1645 bij Alessandro Vincenti in Venetië in druk verschenen.²⁰⁸ De fantasia's van De Vois verschenen eind maart, begin april 1646 in 't *Uitnemend Kabinet I*. Dit toont aan hoe snel de nieuwste Italiaanse muziek in de Nederlanden bekend kon geraken. Maar het vertelt meer. Kennelijk waren de fantasia's geen stukken die De Vois al langere tijd op de plank had liggen, hij zal ze speciaal met het oog op publicatie in Matthijsz' *Kabinet* hebben vervaardigd. Dit kan mede verklaren waarom ze niet alleen voor viool geschikt zijn maar ook voor 'ander Speel-tuigh', waaronder de handfluit.

Uit Matthijsz' opdracht aan Adriana vanden Bergh uit *Der Goden Fluit-hemel* is bekend dat sonates van Uccellini in Nederland op de handfluit zijn gespeeld.²⁰⁹ Voor de 'Sonata detta la vitoria trionfante' zal dit echter niet hebben gegolden, het werk beweegt zich buiten de omvang van het instrument. Pieter de Vois was violist en heeft het werk vanzelfsprekend in die hoedanigheid leren kennen. Dat hij het triomfantelijke *soggetto* na kennismaking met Uccellini's werk heeft hergebruikt, is niet verwonderlijk. Het zet zich gemakkelijk vast in het hoofd, te meer doordat Uccellini het 53 keer toepast: 29 keer in de vioolpartij en 24 keer in de bas, op allerlei toonhoogten en met behulp van ritmische, metrische, proportionele en melodische mutaties. Daarmee heeft ook zijn sonate veel weg van een fantasia. De ontlening biedt de uitvoerende een aanwijzing omtrent het karakter van deze solofantasia.

²⁰⁵ Worp 1911-1917: III, 13-14 (nr. 4080). Deze brief komt ook nog ter sprake in 10.5.

²⁰⁶ Dirksen 1997: 480. In een voetnoot vermeldt Dirksen abusievelijk dat 't *Uitnemend Kabinet* één solofantasia bevat van De Vois, en dat deze zou zijn verschenen in 1649.

²⁰⁷ De Ruiter 1981: 75.

²⁰⁸ Een exemplaar bevond zich in de collectie van het Utrechtse collegium musicum. Zie Van Riemsdijk 1881: 82.

²⁰⁹ Zie 9.2.

VOORBEELD 293

a. De Vois, Fantasia in F

Two staves of musical notation in treble clef, common time (C). The first staff contains measures 1 through 4, with a bracket underneath. The second staff contains measures 5 through 8, with a bracket underneath and a '5' above the first measure.

b. Uccellini, 'Sonata prima detta la vittoria trionfante'

Two staves of musical notation in treble and bass clefs, common time (C). Measures 1 through 5 are shown. A '6' is written below the bass staff at the end of measure 5.

Two staves of musical notation in treble and bass clefs, common time (C). Measures 6 through 10 are shown. Fingerings '6 5 7 6# #' are indicated below the bass staff.

Two staves of musical notation in treble and bass clefs, common time (C). Measures 33 through 37 are shown. Fingerings '6 # # 6 #' are indicated below the bass staff.

Two staves of musical notation in treble and bass clefs, common time (C). Measures 43 through 46 are shown. Fingerings '# 5 3' are indicated below the bass staff.

Two staves of musical notation in treble and bass clefs, common time (C). Measures 47 through 50 are shown. Fingerings '5 3' are indicated below the bass staff.



In Uccellini's beginmaten wordt het door De Vois gebruikte *soggetto* in de breedte ontvouwd, met hele en halve noten, eerst in de bovenstem (mm. 1-5), vervolgens in de bas (mm. 5-8). In de maten 33-37 verschijnt het voor het eerst twee keer achtereenvolgend in de vioolpartij. Een culminatiepunt wordt bereikt als Uccellini vanaf maat 43 de viool en bas laat wedijveren op basis van het materiaal. (vb. 293b)


De Vois' past Uccellini's triomfmotief slechts toe in het 'exordium', daarna komt het niet meer voor. Ook heeft De Vois geen andere elementen uit de sonate overgenomen. Met de wetenschap dat de Haagse componist zich door een vioolsonate heeft laten inspireren, is er weinig aanleiding in de opening van deze fantasia een relatie met De Vois' klavierpraktijk te zoeken. Ook de fantasia als geheel geeft hiertoe geen aanleiding. Vergelijken we dit korte werkje met de klavierfantasia's van Sweelinck – dat is immers de traditie waarin De Vois opgroeide – dan is dit solowerk niet meer dan een miniatuur.

Qua opzet doet het enigszins denken aan de 'Fantasia' [NVE 145] van Van Eyck. Net als zijn Utrechtse collega rolt De Vois van de ene inval in de andere. Wel heeft zijn creatie een bredere adem, door een uitgebreidere verwerking van het materiaal. Hierin kan wél een relatie worden gezocht met De Vois' polyfone klavierpraktijk. In de materiaalverwerking tekenen zich hoofdzakelijk kwint- en kwartrelaties af. (vb. 294) Op het 'exordium' is reeds gewezen. Een tweede duidelijk afgebakende sectie vormen de maten 7-13¹, die door een beweging van achtste noten worden beheerst. Een motief van vier noten begint eerst op bes', dan op f' en ten slotte op c'. In maat 9 wordt een motief geïntroduceerd dat bestaat uit acht achtsten. Het manifesteert zich eerst beginnend op g'', vervolgens op c'', de derde keer op f''. (In de tweede en derde verschijning zijn de laatste vier achtsten geoctaveerd, waarschijnlijk om het werk voor allerlei 'speel-tuigh' geschikt te houden.) Als in maat 13 de eerste zestiende noten opduiken, gebeurt dit aan de hand van een motief dat een kwart lager wordt herhaald. De maten 24-25 geven een zelfde procédé te zien, dan met een kwintafstand (maat 23 biedt een modulatie naar C majeur, de volgende maten bewerkstelligen de terugkeer naar F).

VOORBEELD 294 De Vois, Fantasia in F: kwint- en kwartrelaties

The image displays four staves of musical notation from 'Fantasia in F' by De Vois. The first staff starts at measure 7, the second at measure 9, the third at measure 13, and the fourth at measure 23. Brackets above the notes indicate intervals: a fifth (F-G) and a fourth (G-A) are shown between measures 7 and 9, and between measures 9 and 13. Measure 13 shows a sequence of eighth notes. Measure 23 shows a sequence of sixteenth notes.



Op het hinkende effect van het ritme  waarbij de zestiende noten dezelfde toonhoogte hebben (mm. 17-19), is reeds gewezen in de analyse van Van Eycks 'Fantasia'.²¹⁰

De Vois laat zijn Fantasia in F niet eindigen op de grondtoon maar op de tert (a'). Ook dit kan worden gezien als een bevestiging dat we hier te maken hebben met een componist die aan meerstemmigheid gewend was. Als violist speelde hij hier mogelijk een dubbelgreep.

De Fantasia in g mineur vertoont qua lengte en opzet overeenkomsten met het voorgaande werk. Het 'exordium' is opnieuw quasi-polyfoon opgezet, maar op een andere manier gerealiseerd. (vb. 295) Er zijn vier inzetten van het kopmotief aanwezig. Toch imiteert De Vois hier geen vierstemmigheid. De tweede inzet is een kwart lager dan de eerste. Vervolgens wordt de combinatie van eerste en tweede inzet een toon lager herhaald. Een polyfoon georiënteerd spanningsveld en sequenswerking gaan hier derhalve samen.

VOORBEELD 295 De Vois, Fantasia in g: opening



In deze tweede fantasia tekenen zich helder afgebakende secties af, meer dan het geval is in de eerste fantasia. Het zijn er vijf. De eerste wordt gevormd door de vier boven beschreven openingsmaten. De tweede sectie (mm. 5-12) bestaat – maat 12 uitgezonderd – exclusief uit achtste noten. Er is reeds op gewezen dat De Vois in de maten 6-9 opeenvolgende figuren gebruikt die exact zo voorkomen in de 'Phantasia' [NVE 90] van Jacob van Eyck (zie vb. 181f, p. 347).²¹¹ Hier kunnen carillonmotieven worden vermoed. Berust deze overeenkomst op toeval, of heeft een van beide componisten zich door de ander laten beïnvloeden? Toeval lijkt vrijwel uitgesloten. De figuren zijn misschien niet zeer specifiek, maar anderzijds zijn er talloze manieren denkbaar om dit soort harmonisch georiënteerde motieven vorm te geven en aaneen te rijgen. Van Eyck en De Vois gebruiken ze op exact dezelfde toonhoogte, alleen zet Van Eyck de dalende sequens één secundeschrede langer voort. Maar wie zou wie hebben beïnvloed? Hoe konden de twee componisten elkaars werken kennen? De fantasia's verschenen gelijktijdig in druk, in 1646. We weten te weinig over de relaties tussen de twee componisten om ons zelfs maar aan een hypothese te wagen. Dat de overeenkomst intrigerend is, behoeft geen discussie.

De tweede sectie bewerkstelligt een modulatie van g mineur naar d mineur, de derde sectie (mm. 13-17) voert terug van d mineur naar g mineur. Deze derde sectie wordt overwegend gevoed door zestiende noten. De Vois realiseert dus een geleidelijke verdichting van het notenbeeld, zoals hij ook deed in de andere fantasia. De derde sectie staat in het teken van motief- en sequenswerking. De toepassing van een es' in een virtueuze omgeving – en onmiddellijk na een d': het zesde vingergat eerst geheel

²¹⁰ 7.3.

²¹¹ 7.3.

In drie solowerken hebben we Pieter de Vois leren kennen als een fantasierijk componist die zich bij het eenstemmig componeren onmiskenbaar heeft laten leiden door zijn klavierpraktijk. Hij toont zich hierbij een waardige leerling van Sweelinck. De composities van De Vois stralen musiceerplezier uit, zoals de werken van Jacob van Eyck dit ook doen. Ze zijn het werk van een *performer*. Het valt te betreuren dat van De Vois geen klavierwerken bewaard zijn gebleven.

10.5. ‘Je ne puis éviter’: een *pasticcio*

Eén werk van Pieter de Vois is nog onbesproken gebleven: ‘Je ne puis éviter’. Van de bijna tweehonderd solocomposities die het onderzoeksterrein vormen van deze studie, is dit variatiewerk wel het wonderlijkst, vanwege het feit dat in de notentekst de namen voorkomen van nog twee andere componisten, Steven van Eyck en ‘J.’ van Eyck. Het oogt hiermee als een *pasticcio*. Het werk verscheen in het eerste deel van ‘*t Uitnemend Kabinet* (1646, ²[1654]). (vb. 299)

Alvorens de variaties op ‘Je ne puis éviter’ nader te bestuderen, bepalen we ons eerst tot het thema en de herkomst ervan.²¹² De melodie vindt haar oorsprong in een *air de cour* van de Franse hofmusicus François (Sieur) de Chancy, in 1635 te Parijs verschenen in zijn *Airs de cour à quatre parties*. Het lied begint met de tekst ‘En vain je veux celer’. De woorden ‘Je ne puis éviter’ vormen het begin van een andere strofe, die origineel niet tot ‘En vain...’ behoorde maar wel dezelfde melodie en refreintekst bezat. (vb. 298) De volledige tekst van deze afzonderlijke strofe, voorkomend in Benigne de Bacilly’s *Recueil des plus beaux vers qui ont esté mis en chant* (1661), luidt:

Je ne puis éviter
Ces yeux qui font quitter
Aux immortels
Leur Temple & leurs Autels:
Si ma Silvie
N’a point d’amour,
Je suis sans vie,
Et sans envie
De revoir le jour.

VOORBEELD 298 François de Chancy, *Je ne puis éviter*

Je ne puis é - vi-ter Ces yeux qui font quit-ter Aux im-mor-tels Leur Tem-ple& leurs Au-tels:

Aux im-mor-tels Leur Tem-ple& leurs Au-tels: Si ma Sil-vi-e N'a point d'a-mour,

Je suis sans vi - e, Et sans en - vi - e De re - voir le jour.

²¹² Zie Van Baak Griffioen 1991: 258-261.



BOVEN-ZANGH.

a 1. Je ne puis eviter. M^r. Pieter de Vois.

VOORBEELD 299 'Je ne puis eviter' [UK-I (²[1654]), fol. 10a-b]

Zoals zoveel andere *airs de cour* raakte Chancy's sarabande-melodie binnen afzienbare tijd bekend in de Nederlanden, waar zij vanaf 1637 met verschillende contrafact-teksten voorkomt in diverse liedboeken.²¹³ 'Je ne puis eviter' was daarbij de meest voorkomende wijsaanduiding. Jacob van Eyck presenteerde in *Euterpe oft Speel-goddinne* (1644) vier variaties op deze wijs, daarbij gebruikmakend van de Nederlandse wijsaanduiding 'Philis schoone Harderinne' [NVE 31]. In de tweede druk uit 1649 werden het thema en Van Eycks eerste variatie (modo 2) tevens aan een tweestemmige bewerking onderworpen. Gedemonstreerd is reeds dat deze zeker niet van Van Eyck zelf afkomstig is, de bewerking kan met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid aan de uitgever Paulus Matthijsz worden toegeschreven.²¹⁴

Chancy's air in d mineur bestaat uit twee herhaalde secties, waarvan de eerste verschillende afsluitingen kent voor *prima* en *seconda volta* (A₁A₂BB; zie vb. 298). In het A-gedeelte voert de melodie naar f', bij de herhaling naar f". In Nederlandse liedboekjes werd het verschil tussen *prima* en *seconda volta* doorgaans genegeerd, zodat ook de herhaling in veel gevallen op een f' eindigde.

Een opmerkelijk verschil tussen de originele melodie van Chancy en de Nederlandse versies doet zich voor in de laatste drie maten. (vb. 300) De climaxnoot f" verschijnt op verschillende delen van de maat. Voor deze afwijking is wel een verklaring te vinden. In Nederlandse bronnen zijn de derde en vierde maat uit voorbeeld 300 een volledige (Van Eyck) of vrijwel volledige (liedboeken) sequensmatige herhaling van de vorige twee maten. Deze observatie lijkt op het eerste gezicht niet erg belangrijk, maar zal later significant blijken.

²¹³ Onder meer *Cornelis Stribées chaos ofte verwerden clomp*, tweede druk (1643); H.G. Bolognino, *Den gheestelycken leeuwerker* (1645); *Haerlemsche somerbloempjes, tweede offer* (1646). Zie Van Baak Griffioen 1991: 258-261.

²¹⁴ 8.6.3.

Je ne puis eviter , P. de Vois. BOVEN-ZANGH. 10



B 5

VOORBEELD 299 (vervolg)

We zullen nu de variaties aan een nader onderzoek onderwerpen. Het variëren neemt een aanvang in modo 1, aangezien het thema wordt geëxposeerd met geornamenteerde herhalingen van Pieter de Vois. (vb. 299) Het vormschema is dus AA'BB'. De componist lijkt zijn best te hebben gedaan aan het slot van de A-sectie figuraties te vinden die zowel voor *prima* als *seconda volta* kunnen doorgaan: de dalende én de stijgende lijn zijn erin verenigd. (vb. 301)

VOORBEELD 300 'Je ne puis éviter' / 'Philis schoone Harderinne', afsluitende maten

a. Chancy



b. Van Eyck



c. De Vois c.s.



VOORBEELD 301 'Je ne puis eviter', modo 1, mm. 13-16, door de stokrichtingen gesplitst naar 'prima' en 'seconda volta'.



In feite pendelt hij dus tussen *prima* en *seconda volta* heen en weer. Aangezien de dalende lijn uiteindelijk 'wint', sluit de muziek aan bij de melodieverie zoals die ook in de Nederlandse liedboekjes is te vinden.

Het B-gedeelte valt in De Vois' geornamenteerde versie in twee delen uiteen: de eerste drie maten zijn akkoordbrekingen, vervolgens creëert de componist in een vrije omgang met het thema een vloeiende en dialogiserende sequensbeweging. Zijn liefde voor dit soort sequensfiguren bleek reeds uit zijn andere variatiewerk en de fantasia's. Na dit thema met gefigureerde herhalingen volgt modo 2, waarvan het A-gedeelte is gevarieerd door Steven van Eyck, wiens naam voluit onder de noten staat gedrukt. Het is echter geen *prima volta* of een dubbelslachtige diminutie op de manier van De Vois, maar overduidelijk een *seconda volta* met een stijgende lijn die in maat 6 wordt ingezet en eindigt op f'.

Een herhalingsteken ontbreekt, zodat de eerste sectie in modo 2 slechts één keer verschijnt. Door ruimtegebrek kan dit niet zijn veroorzaakt: aan het eind van de compositie bleven meer dan drie notenbalken leeg. In de tweede sectie wordt de variatie overgenomen door 'Mr. Pieter' oftewel Pieter de Vois, die zich opnieuw van een beweging in achtste noten bedient. Waar het thema de herhaling geeft, wordt De Vois afgelost door 'J. van Eyck', wiens figuraties hoofdzakelijk uit zestiende noten bestaan.

Het vormschema van modo 2 kan als [A^x]A''B''B'' worden weergegeven, waarbij A^x het ontbrekende gedeelte is dat – ware het aanwezig geweest – met A'' zou zijn aangeduid.

Hoe is dit merkwaardige werk tot stand gekomen? Kloppen de componistennamen? Hebben de componisten eendrachtig samengewerkt, of is het werk door een ander geïnitieerd en misschien wel geconstrueerd?

Een eerste houvast biedt de constatering dat er verschillende zaken niet lijken te kloppen. Het opvallendst is wel dat aan het begin van modo 2 acht maten ontbreken (A^x). Verder is het opmerkelijk dat Pieter de Vois de enige is die zich in modo 2 tot achtstenfiguraties beperkt. Bij Steven van Eyck (A'') houden achtste en zestiende noten elkaar in evenwicht, terwijl vier tweeëndertigste noten in maat 6 een uitbundig ornament vormen. J. van Eyck (B'') bedient zich overwegend van zestiende noten. Het ontbreken van een gedeelte en de geschetste contrasten vormen samen een aanwijzing dat het variatiewerk tot stand is gekomen door de tussenkomst van een redacteur. De uitgever Paulus Matthijsz kan als de meest voor de hand liggende kandidaat worden aangemerkt. Hij is wel vaker met werk van anderen aan de haal gegaan. We ontmaskerden hem als degene die variatiewerk van Van Eyck tot duetten omvormde, en hij gaf solovariaties van Jacob van Noordt een bas, zonder erop te



letten dat de twee stemmen niet bij elkaar pasten.²¹⁵ ‘Je ne puis eviter’ beantwoordt geheel aan dit beeld van achteloosheid.

Met ‘J. van Eyck’ kan op het eerste gezicht moeilijk iemand anders bedoeld zijn dan Jacob van Eyck. Toch mag niet worden uitgesloten dat hier een vergissing in het spel is geweest en dat hier opnieuw Steven van Eyck is bedoeld. Voor deze vergissing was één verkeerde letter voldoende. Zoals Mr. Pieter de Vois in Modo 2 ‘Mr. Pieter’ wordt genoemd, zo is het niet ondenkbaar dat Steven van Eyck aan het slot als ‘S. van Eyck’ heraankeondigd had moeten worden.²¹⁶ De vergissing was snel gemaakt: de edities van *’t Uitnemend Kabinet* en *Der Fluyten Lust-hof* werden vrijwel gelijktijdig gezet en gedrukt. De naam Jacob van Eyck stond boven iedere bladzijde van *Der Fluyten Lust-hof* en was daarmee onderdeel van een dagelijkse routine.

Een gezamenlijke compositie van alleen Pieter de Vois en Steven van Eyck zou meer voor de hand liggen dan een werk waaraan ook de naam van Jacob van Eyck was verbonden. Pieter de Vois en Steven van Eyck woonden immers beiden in Den Haag, deelden hun baan van organist aan de Grote Kerk terwijl Pieter de Vois de schoonvader was van Steven van Eyck. Dat Steven van Eyck hier in luttele maten naast zijn schoonvader figureert, zou erop kunnen wijzen dat Steven degene is geweest die de muziek voor hem heeft opgeschreven en zo de onontbeerlijke schakel heeft gevormd in de communicatie tussen de blinde Pieter de Vois en de uitgever Paulus Matthijsz.²¹⁷ Bekend is dat Steven van Eyck een dergelijke intermediaire rol voor zijn schoonvader heeft vervuld. Uit 1645 is een brief aan Constantijn Huygens overgeleverd die ondertekend is met ‘Steven van Eijck, wt den naem van mijn Schoonvader M^r P. d. Vois’.²¹⁸

In een eerdere publicatie over ‘Je ne puis eviter’ heb ik een poging ondernomen op muzikale gronden aannemelijk te maken dat de laatste maten daadwerkelijk door Jacob van Eyck zijn gecomponeerd, en daarbij te weinig geluisterd naar een eigen waarschuwing:

Zeker zo belangrijk zijn enkele stilistische kenmerken, al is hier de grootste voorzichtigheid geboden. Onze kennis van Jacob van Eycks stijl is immers gebaseerd op circa 150 werken, terwijl we ten aanzien van Steven van Eyck zijn aangewezen op niet meer dan acht maten. Bovendien bevat deze 17e-eeuwse diminutiepraktijk talrijke technieken en formules waaraan moeilijk een persoonlijke aanpak valt toe te dichten.²¹⁹

De muzikale argumenten zijn discutabel. Het is daarom zinniger de discussie op basis van buitenmuzikale factoren te voeren. Er is één – in de desbetreffende publicatie uit 1993 achterwege gebleven – argument dat vóór de deelname van Jacob van Eyck pleit. Was het gehele werk van Pieter de Vois en Steven van Eyck geweest, dan was het zonder enige twijfel niet zo’n allegaartje geworden. Er was dan geen rol weggelegd geweest voor een redacteur, modo 2 had niet de eerste acht maten gemist. De gebrekkige vorm kan als argument worden aangevoerd dat ‘Je ne puis eviter’ zich

²¹⁵ Zie 8.6 en 10.2.2.

²¹⁶ ‘Mr. Steven’ was een andere mogelijkheid geweest, maar misschien wilde Paulus Matthijsz de titulatuur ‘mr.’ reserveren voor Pieter de Vois.

²¹⁷ Op eenzelfde manier hebben we de aanwezigheid van de drie variatiewerken van Johan Dicx in het *Kabinet* geduid. Zie 10.3.1.

²¹⁸ Brief van 16 augustus 1645. Transcriptie in Worp 1911-1917: IV, 193-194 (nr. 4080). Facsimile in Wind 1993: 109. In deze brief verzoekt De Vois om een aanbevelingsbrief voor zijn zwager Godschalk Beer in verband met een organistenvacature aan de Hooglandse Kerk in Leiden. Zie ook 10.4.2.

²¹⁹ Wind 1993: 108.



niet tot een familieaangelegenheid heeft beperkt. De herkenbare inbreng van een knutselende redacteur wijst op de aanwezigheid van een derde componist: Jacob van Eyck. Een tweede argument ondersteunt deze visie: in de tweede druk (1654) heet de componist van de laatste tien maten nog steeds 'J. van Eyck'.

Eén werk, drie componisten: zoveel lijkt duidelijk. Maar hoe is het stuk dan tot stand gekomen? Wisten de drie auteurs van tevoren wat de bedoeling was? Leverden zij ieder complete variatiewerken in, al dan niet in de verwachting dat deze integraal zouden worden gepubliceerd? Was het puur toeval, drie componisten die variaties schreven op hetzelfde thema, of was dit 'georkestreerd' door Paulus Mattheisz?

Ook nu dienen zich enkele aanknopingspunten aan. Gewezen is op de merkwaardige omstandigheid dat de figuraties van Pieter de Vois zich in modo 2 opnieuw in achtsten voltrekken, net als in modo 1. Dit maakt het waarschijnlijk dat alle figuraties van de Haagse meester oorspronkelijk onderdeel zijn geweest van één enkele variatie, die geheel of gedeeltelijk doorgecomponeerd was. Het is interessant de behandeling van de B-sectie te vergelijken. Modo 1 bezit met B' een natuurlijke afsluiting en kan daardoor goed als *seconda volta* fungeren. Pieter de Vois' figuraties uit modo 2 daarentegen vormen typisch een *prima volta*, doordat de afsluitende gepuncteerde halve noot van het thema is gebroken in zes achtsten, die een voortzetting impliceren. Als de figuraties deel hebben uitgemaakt van één variatie, dan zou dit dus betekenen dat de volgorde wat betreft de tweede sectie B''B' is geweest. Muzikaal werkt dit volkomen overtuigend, onder meer doordat B'' dichter bij het thema blijft dan B'.

Een en ander zou betekenen dat het de redacteur was die op het idee kwam het variatiewerk te laten beginnen met een modo 1 die bestaat uit het naakte thema met geornamenteerde herhalingen.

De volgende vraag die zich opdringt, luidt: hoe heeft De Vois gehandeld ten aanzien van de A-sectie? Reeds opgemerkt is dat zijn figuraties (A') zowel een *prima* als *seconda volta* in zich lijken te dragen, indien rekening wordt gehouden met de verschillende afsluitingen zoals die zijn te vinden in Chancy's originele *air de cour*. Theoretisch is het mogelijk dat De Vois' oorspronkelijke variatie het vormschema ||: A':|| B''B' heeft gekend. Maar hoe waarschijnlijk is deze onevenwichtigheid? Uit zijn andere variatiewerken blijkt een voorkeur voor doorcomponeren.²²⁰

Uit de bijdrage van Steven van Eyck spreekt onmiskenbaar de notie van verschillende afsluitingen voor *prima* en *seconda volta*. Localiseren we De Vois' figuraties op basis van dit besef, dan schreef hij duidelijk een *prima volta* – eindigend op f' tenslotte, en niet op f''.

Wat zou Steven van Eyck hebben ingeleverd? Stel dat hij een hele variatie had gecomponeerd. Hoe is dan te verklaren dat wel zijn *seconda volta* van de A-sectie een plaats kreeg in modo 2, maar niet zijn *prima volta*? En zou de omgekeerde situatie niet meer voor de hand hebben gelegen? Op basis van deze gedachtegang is het waarschijnlijk dat Steven alleen een *seconda volta* heeft afgeleverd. Dit zou de puzzel compleet maken ten aanzien van het aanwezige materiaal van Pieter de Vois, waaraan uitgerekend deze *seconda volta* ontbreekt. We opperen daarom als nieuwe hypothese dat Pieter de Vois een doorgecomponeerde variatie heeft aangeleverd, hierbij echter het figureren van de *seconda volta* van de A-sectie aan zijn schoonzoon heeft overgelaten (A'A''B''B').

Wanneer is gehandeld zoals boven beschreven, dan zijn Pieter de Vois en Steven van Eyck vermoedelijk niet op de hoogte geweest van de bewerking die hun

²²⁰ Zie de 'Brande Yrlandt' en 'Pasomeso d'Italij' (beide voor een melodie-instrument en bas), en de eenstemmige 'Pavane de Spanje' (waar doorcomponeren de enige optie is omdat het thema geen herhaalde secties in zich draagt). Ed. Rasch, VI, nrs. 1 & 2.

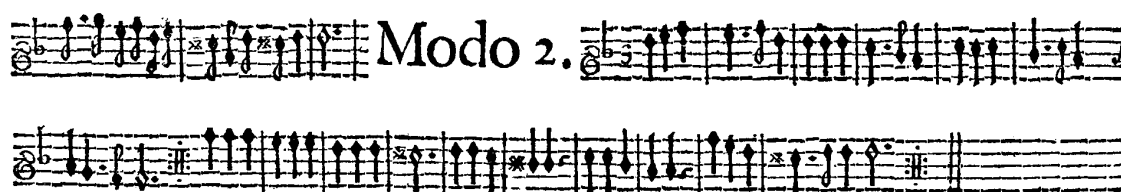


compositorische vruchten zouden ondergaan. Mogelijk heeft het zien van de naam ‘Steven van Eyck’ de redacteur-uitgever op het idee gebracht de andere Van Eyck erbij te betrekken, Jacob uit Utrecht.

Hoe het ook zij, er bestaat een gegronde reden te veronderstellen dat de bijdrage van Jacob van Eyck vanuit een gerichte opdracht is ontstaan en niet op een toevallige levering berust. Twee jaar eerder had Jacob van Eyck in *Euterpe oft Speel-goddinne* (1644) een variatiewerk gepresenteerd met dezelfde melodie als thema: ‘Philis schoone Harderinne’ [NVE 31]. Hierin gaf Van Eyck de afsluiting van de melodie echter een andere gedaante dan de gebruikelijke (zie vb. 300). In ‘Je ne puis eviter’ conformeert hij zich keurig aan de gangbare versie, zoals ook gehanteerd door Pieter de Vois. Dit maakt aannemelijk dat Paulus Matthijsz het thema – of alleen de laatste tien maten ervan – naar Utrecht heeft gestuurd met de vraag of Van Eyck er een finale variatie bij wilde componeren.

Wat de veronderstelde inbreng van Paulus Matthijsz betreft, is het interessant te wijzen op de duetbewerking van ‘Philis schoon Herderinne’ [NVE 81], die in 1649 in de tweede druk van *Der Fluyten Lust-hof I* verscheen. Eerder hebben we Paulus Matthijsz aangewezen als degene die deze duetbewerkingen moet hebben vervaardigd.²²¹ De bewerker was klaarblijkelijk niet tevreden met Van Eycks versie van het thema: in de duetversie werd achter de slotmaat een *extra* maat geplaatst met een gepunteerde halve noot d". Zeker zo interessant is het vermoeden dat Paulus Matthijsz als bewerker geen duidelijke notie heeft gehad van de verschillen tussen *prima* en *seconda volta* in de A-sectie: in de duetbewerking staat na maat 8 eenvoudigweg een herhalingsteken. (vb. 302) Diezelfde notie ontbreekt in ‘Je ne puis eviter’.

VOORBEELD 302 Duetversie van ‘Philis schoon Herderinne’, bovenstem, modo 2 (thema), met een herhalingsteken na maat 8 [DFL-I (²1649), fol. 92a].



In 1993 gingen we er nog van uit dat het werk door Paulus Matthijsz geïnitieerd was, en dat de drie componisten elk een volledig variatiewerk inleverden. Deze conclusie is bij deze herzien. Resumerend komen we tot de volgende observaties en hypothesen:

1. Er zijn daadwerkelijk drie componisten vertegenwoordigd, zoals in de notentekst wordt aangegeven: Pieter de Vois, Steven van Eyck en Jacob van Eyck.
2. Op basis van het overgeleverde materiaal is het waarschijnlijk dat Pieter de Vois en zijn schoonzoon Steven van Eyck behalve het ongefigureerde thema samen één doorgecomponeerde variatie hebben ingeleverd, met de vorm A'A''B''B'.
3. Paulus Matthijsz zal degene zijn geweest die het materiaal een ander vormschema heeft gegeven, en Jacob van Eyck heeft verzocht de laatste tien maten te componeren.

²²¹ 8.6.

‘Je ne puis eviter’ is onvolledig door het ontbreken van de eerste acht maten in modo 2. Dit vraagt om aanbevelingen betreffende de uitvoering. In moderne edities is na de acht maten van Steven van Eyck een herhalingsteken geplaatst, wat niet bevredigt omdat diens figuraties zo nadrukkelijk een *seconda volta* behelzen.²²² De beste oplossing is er een echte *prima volta* voor te plaatsen. Dit kan op verschillende manieren.

Men zou modo 2 bijvoorbeeld kunnen laten beginnen met De Vois’ maten 9-16 uit modo 1. Dan hoeft geen materiaal van buitenaf te worden aangedragen, er is slechts sprake van een duplicering. Op deze wijze zou het A-gedeelte worden gevarieerd volgens het ‘Eyckiaanse’ schakelprocédé.

De eerste acht maten kunnen ook uit ‘Philis schoone Harderinne’ [NVE 31] van Jacob van Eyck worden betrokken, en dan bij voorkeur uit modo 3. (vb. 303) Daarmee blijft het constante aanbod van nieuw materiaal een feit, terwijl de toegevoegde frase van Jacob van Eyck een geschikte combinatie vormt met die van Steven. Beide componisten kozen dezelfde diminuties voor de eerste twee kwartnoten en voor de vijfde maat (waarmee ten overvloede is aangetoond hoe onpersoonlijk figuraties konden zijn en hoe gevaarlijk het was de laatste maten van ‘Je ne puis eviter’ op stilistische gronden aan Jacob van Eyck toe te schrijven).

VOORBEELD 303 ‘Je ne puis eviter’: een oplossing voor het begin van modo 2

Jacob van Eyck, modo 3 [DFL]

5

9 Steven van Eyck

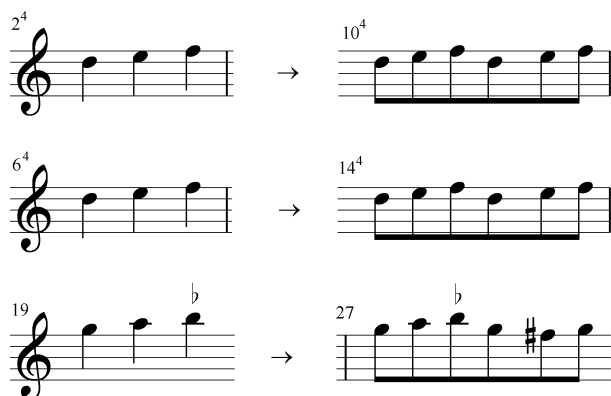
13

De uitvoerende kan ook van het driemanschap een viertal maken door zelf figuraties te bedenken voor de acht ontbrekende maten.

²²² Ed. Rasch, I, nr. 25; ed. Wind, nr. 13. Zie Appendix A.3.

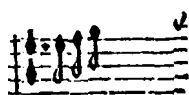
In de ‘Courante Bourbon’ – een thema met geornamenteerde herhalingen – blijven afspringende wisselnoten achterwege waar gepuncteerde figuren worden gevarieerd. Het melodisch verloop van het thema biedt er ook weinig mogelijkheden toe. (Op de eerste helft van maat 13 wordt wel *cambiata* toegepast ter variatie van de eerste helft van maat 9.) Hier is het een ander kenmerk dat in de richting van Paulus Mattheisz wijst: de proportionele versnelling van een motief uit het thema, gevolgd door een herhaling of anderszins. (vb. 305) Dit type figuratie troffen we eerder aan in Mattheisz’ ‘Courante Monsieur’ (zie vb. 256, p. 454).

VOORBEELD 305 Anon., ‘Courante Bourbon’



In maat 12 doet zich iets opmerkelijks voor. Hier staat een dubbelgreep, bestaande uit een gepuncteerde kwartnoot e" en een ongepuncteerde kwartnoot a'. (vb. 306)

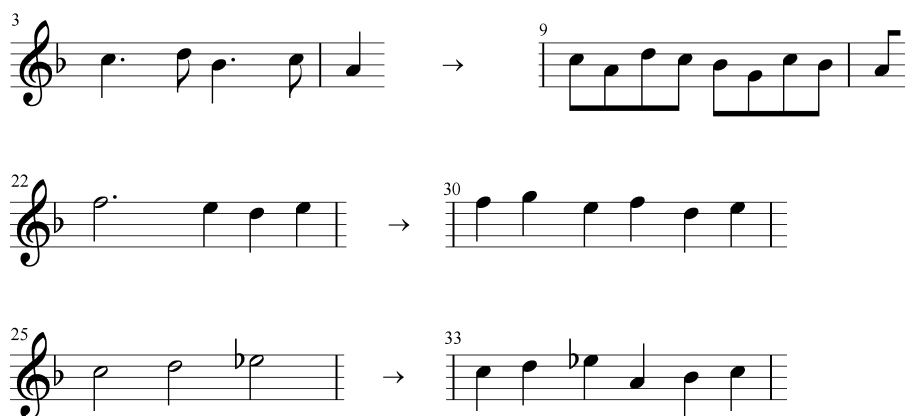
VOORBEELD 306



Van een vergissing kan geen sprake zijn, zulke dubbelgrepen lagen in de letter- en notenbak van een drukker niet standaard klaar. Ze moesten speciaal worden vervaardigd, door het afzagen en samenvoegen van twee afzonderlijke notentypen (stempels). Hoewel dit variatiewerk in *Der Goden Fluit-hemel* werd gedrukt, toont de dubbelgreep aan dat Mattheisz het in de eerste plaats voor viool heeft geschreven. Blokfluitisten kunnen de a' eventueel spelen als een voorslag voor de e".

Een derde anonieme compositie die aan Paulus Mattheisz kan worden toegeschreven, is de ‘Allemande’ op folio 23b. Het thema, voorzien van geornamenteerde herhalingen, bestaat uit drie secties: een openingsfrase, een tweede frase die ‘presto’ gespeeld moet worden, en na deze twee secties in 2/2 maat een nadans in 3/2 maat. Ook dit werk vertoont Mattheisz’ specifieke omgang met gepuncteerde ritmes. (vb. 307) De tweede en vierde kwart van maat 3 geven in de variatie (m. 9) een verwisseling te zien: c"d" wordt d"c", bes'c" wordt c"bes'. De versnelling van een motief door halvering van de notenwaarden, zoals aangetroffen in Mattheisz’ ‘Courante Monsieur’ en de ‘Courante Bourbon’, doet zich in deze ‘Allemande’ eveneens voor (vgl. m. 25 en 33).

VOORBEELD 307 Anon., 'Allemande'



De uitbundige versiering van vier zestiende noten in maat 11 – het is de enige maat van de compositie waar zestiende noten voorkomen – roept maat 7 uit modo 1 van Matthijsz' 'Kits Allemande' in herinnering. (vb. 308)

VOORBEELD 308

Matthijsz, 'Kits Allemande', modo 1



Anon., 'Allemande'




De drie anoniem gefigureerde 'Petits Brandes' zijn eerder in dit hoofdstuk al kort aan de orde geweest, bij de bespreking van de vijf 'Petits Branles' van Jacob van Noordt.²²³ De anonieme variatiewerken worden gevolgd door een ongevarieerde 'Vierde Brande' en 'Vijfde Brande'. Wie was de componist? Was het wellicht Paulus Matthijsz, die na het variëren van de eerste drie branles is opgehouden, de volgende twee ongevarieerd heeft weergegeven en later Jacob van Noordt heeft verzocht de vijf melodieën (vijf van de tien) van variaties te voorzien? Was het Jacob van Noordt zelf en zijn de anonieme variaties als vroege versies van zijn hand te beschouwen? Of betreft het compositorische vruchten die aan geen van beiden kunnen worden toegeschreven? Het is immers ook denkbaar dat Matthijsz slechts over drie gevarieerde branles van een onbekende hand heeft beschikt en om die reden Van Noordt heeft verzocht een nieuwe cyclus te maken.

Dat de drie variatiewerken van één en dezelfde maker zijn, lijdt geen twijfel. Er zijn verschillende overeenkomsten, waaronder de vorm. Het thema wordt in alle drie gevallen gevolgd door een eraan vastgeplakte congruente modo 2, zonder dat de variatie als zodanig is aangeduid. Het slot van modo 2 is telkens met een maat

²²³ 10.2.2.



verlengd ten opzichte van het thema. Ook in de wijze van figureren doen zich overeenkomsten voor. De anonieme componist toont een voorliefde voor het ritme  (*figura corta*), toonladderscheppen, voor gebroken drieklanken en dubbele octaafbreking van het type hoog-laag-hoog.

De *figura corta* komt in de eerste 'Petit Brande' zelfs 27 keer voor (meegeteld zijn die gevallen waarin deze figuur door zestiende noten wordt gevolgd). Toonladderscheppen – met stijgende of dalende toonladder – manifesteert zich drie keer in de eerste 'Petit Brande' (m. 6, 14, 15), drie keer in de 'Tweede Brande' (m. 1, 2, 3) en vijf of zes keer in de 'Derde Brande' (m. 3, 9 (2x), 11 (2x), 12).²²⁴ Gebroken drieklanken, opgebouwd uit vier achtsten, komen in de eerste 'Petite Brande' niet voor, echter wel in de 'Tweede Brande' (m. 2) en de 'Derde Brande' (m. 2, 10). In alle gevallen heeft het thema een halve noot, of twee kwartnoten van gelijke toonhoogte. De dubbele octaafbreking van het type hoog-laag-hoog komt in alle werken voor: in de eerste 'Petite Brande' één keer (m. 15), in de 'Tweede Brande' twee keer (m. 5, 11) en in de 'Derde Brande' één keer (m. 5). Telkens geeft het thema op de bewuste plaats een gepuncteerde kwartnoot.

De geschetste kenmerken bezorgen de werken enerzijds een zekere trivialiteit, anderzijds een weldadige vanzelfsprekendheid, alsof de variaties zichzelf componeren. De vraag is nu: kunnen de geschetste kenmerken op stilistische gronden met een van de componisten in verband worden gebracht? Van de gesignaleerde middelen zijn de meeste te onpersoonlijk, te weinig specifiek voor een betrouwbare toeschrijving. Twee kenmerken trekken niettemin de aandacht: (1) de dubbele octaafbreking en (2) de verlenging van de slotmaat.

De (dubbele) octaafbreking hebben we in een eerder stadium als een eigenaardigheid van Jacob van Noordt bestempeld. Ook in diens 'Petits Branles' komt de dubbele octaafbreking geregeld voor. Als de anonieme 'Tweede Brande' met de 'Petit Branle 2' van Van Noordt wordt vergeleken, blijken de locaties overeen te stemmen: de eerste noten van de tweede herhaalde sectie, en de eerste helft van de voorlaatste maat.²²⁵ (vb. 309a-b en c-d) Maat 11 uit modo 2 van de anonieme 'Tweede Brande' vertoont overeenkomsten met de maten 22-23 uit de 'Petit Branle 5' van Jacob van Noordt. (vgl. vb. 309d-e)

In de drie anonieme 'Brandes' is het slot van de variatie telkens met een maat verlengd. In de werken van Jacob van Noordt gebeurt dit alleen in de 'Petit Branle 1', in de volgende werken uit de cyclus is de slotnoot gevarieerd door een dubbele octaafbreking (nrs. 3, 4, 5) of onveranderd gelaten (nr. 2). Worden de afsluitingen van Van Noordts 'Petit Branle 1' en de anonieme 'Eerste Brande' vergeleken, dan vallen opnieuw markante overeenkomsten op. (vb. 310) In beide gevallen wordt het onderoctaaf opgezocht en betreft de verlenging een halve maat.

Ten slotte kan een gelijkenis worden gesignaleerd tussen Van Noordts 'Petit Branle 3' en de anonieme 'Derde Brande' in de behandeling van de eerste maten van de tweede sectie (mm. 9-10). (vb. 311a-b)

²²⁴ In maat 12 geeft de bron de tweede en derde noot als als c"b'. Op basis van de voorgaande maat is aannemelijk dat hier e"d" werd bedoeld.

²²⁵ In de anonieme 'Tweede Brande' is dit de voor-voorlaatste maat, door de verlenging aan het slot.

VOORBEELD 311 ‘Petit Branle 3’/ ‘Derde Brande’, begin van de tweede sectie, gevarieerd:
a. Van Noordt; b. Anon.

a. Van Noordt, ‘Petit Branle 3’



b. Anon., ‘Derde Brande’



Op basis van de overeenkomsten – met het handelsmerk van de (dubbele) octaafbreking als belangrijkste argument – kunnen de drie anonieme ‘Brandes’ met een redelijke mate van waarschijnlijkheid worden toegeschreven aan Jacob van Noordt, die de variaties vijf jaar later door andere heeft vervangen en de cyclus nog met twee variatiewerken heeft uitgebreid. Als Van Noordt inderdaad de componist is van de anonieme ‘Brandes’, dan bieden de nieuwe variaties een plausibele verklaring waarom hij de oude heeft verworpen. Er is een streven herkenbaar naar ritmische afwisseling, in combinatie met de introductie van grote sprongen. Het maakt – zoals eerder opgemerkt – een enigszins geforceerde indruk.²²⁶ Het zoeken naar meer ritmische afwisseling kan ook zijn ingegeven door de nieuw gekozen vorm: niet meer een thema met congruente modo 2, maar een thema met versierde reprises. Opvallend is dat Van Noordt in laatstgenoemde vorm al kleine figuraties heeft aangebracht bij het exposeren van het thema. Zo groeien het thema en de variatie als het ware naar elkaar toe.

(Er zijn ook afwijkingen tussen de themaversies die niet door figuratie worden veroorzaakt. Dit hoeft niet te betekenen dat van twee verschillende componisten sprake is. Het kan er evengoed op duiden dat Van Noordt niet meer bij het oude werk te rade is gegaan, en de melodieën heeft genoteerd zoals ze hem op dat moment voor de geest stonden. Melodieën circuleerden in tal van varianten. Ook in het oeuvre van Jacob van Eyck komen melodieën in verschillende versies voor.)

Wat opvalt, is dat in de variaties uit 1649 een techniek wordt toegepast die in 1644 nagenoeg ontbreekt: de dialoog tussen motieven in verschillende registers.²²⁷ Mocht Van Noordt de variaties uit 1644 als inferieur hebben beschouwd, dan is dit vanuit zijn latere werken gezien goed navoelbaar. Of de nieuwe inventies een verbetering inhouden, daarover valt te twisten.

Het anonieme ‘Tweede Nachteghaeltje’ op folio 24b van *Der Goden Fluit-hemel* trekt de aandacht doordat het thema ‘familie’ lijkt te zijn van het ‘Engels Nachtegaeltje’, dat door Jacob van Eyck voor twee variatiewerken is gebruikt. De toevoeging ‘tweede’ verwijst hier ook naar. In *’t Uitnemend Kabinet I* (1646) staan zettingen van ‘I.H.’ voor twee melodie-instrumenten en bas: de ene heet ‘Eerste Nachtegael’, de andere ‘Tweede Nachtegael’. Ook in de tweede melodie wordt de nachtegaal

²²⁶ 10.2.2.

²²⁷ Zie ‘Petit Branle 1’, m. 24 ; ‘Petit Branle 2’, mm. 5-6, 22 ; ‘Petit Branle 3’, m. 13 ; ‘Petit Branle 4’, mm. 17-18 ; ‘Petit Branle 5’, mm. 17-18. In 1644 komt deze registerwerking alleen voor in modo 2 van de ‘Tweede Brande’, mm. 7-8 en 11-12.



geïmiteerd, zij het alleen door middel van herhaalde achtste noten (m. 15, 17), dus zonder *terts-tremoli*. In de eerste en enige variatie, een modo 2 van het congruente type, heeft de anonieme componist de *terts-tremoli* zelf aangebracht bij wijze van variatie op de toonherhaling. (vb. 312)

VOORBEELD 312 Anon., 'Tweede Nachtegaeltje'

Thema



Modo 2

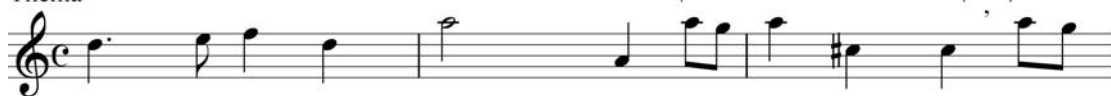


Ook elders in de variatie zijn *tremolo*-figuren toegepast met de reikwijdte van een dalende terts (m. 3²) of secunde (m. 3⁴, 14², 16⁴, 19³⁻⁴). Het is aardig te zien hoe de toonherhalingen die in het thema het gezang van de nachtegaal weerspiegelen, in modo 2 als figuratieprocédé voorkomen op acht plaatsen waar het thema een kwartnoot geeft (m. 2³, 4³, 11¹, 12³, 12⁴, 13¹, 13², 13³).

De variatie op dit 'Tweede Nachtegaeltje' wordt door enkele storende onhandigheden ontsierd. De anonieme componist toont weinig inzicht in de structuur van de beginmaten. (vb. 313) In het thema begint op de laatste tel van maat 2 een motief van twee achtsten en drie kwarten (x in het voorbeeld), dat twee keer min of meer letterlijk wordt herhaald: de eerste keer met tweemaal a' in plaats van cis'' (x'),

VOORBEELD 313 Anon., 'Tweede Nachtegaeltje'

Thema



Modo 2





de tweede keer met de verlenging van een maat (x'). De anonieme componist heeft deze analogie in zijn variatie niet laten voortbestaan, hij werpt een analogie op tussen de maten 2 en 4 door deze identiek te figureren (y). Op zich hoeft dit geen bezwaar te zijn. Wel een bezwaar is de cesuur die halverwege maat 5 is aangebracht, doordat de tweede tel van deze maat een kwartnoot is die in de stroom van achtste en zestiende noten een rustpunt suggereert. Door de combinatie van factoren maken de eerste maten een amorfe indruk. Versluiting van structuur hoeft niet altijd een tekortkoming te zijn, het kan ook spanningsverhogend werken. Dit hebben we gedemonstreerd aan de hand van verschillende werken van Van Eyck.²²⁸ Maar als maat 5 een rustpunt verdient, dan dient het in deze opmatige omgeving de derde tel te zijn in plaats van de tweede. Door een eenvoudige ingreep – verwisseling van de tweede en derde tel – kan aan het bezwaar tegemoet worden gekomen:

VOORBEELD 314



Veel ervaring of muzikaliteit spreekt niet uit deze variatie. Aan de gehanteerde variatietechnieken kleven geen kenmerken die in de richting van een specifieke componist wijzen. Naar het auteurschap kan men slechts gissen.

Dit geldt ook voor ‘Naer dien u Godlyckheit’, een melodie die eveneens van een modo 2 vergezeld gaat. Jacob van Eyck gebruikte twee jaar later in *Der Fluyten Lusthof II* hetzelfde thema [NVE 102], maar gaf het in dubbele notenwaarden en verdeelde de melodie in twee herhaalde secties. Hij onderwierp het thema aan vijf variaties (modo 2-6) en ging een hele stap verder in het breken dan zijn anonieme collega.²²⁹ In diens wijze van ‘breken’ is een voorkeur te herkennen voor afspringende wisselnoten (m. 2, 4, 6, 8). Dit zou in de richting van Paulus Mattheisz kunnen wijzen, die eenzelfde voorkeur aan den dag legde. Maar is dit specifiek genoeg voor een betrouwbare toeschrijving? De afspringende wisselnoten in de tweede helft van maat 7 komen bij Jacob van Eyck op dezelfde plaats voor.²³⁰

Het laatste anonieme solowerk uit *Der Goden Fluit-hemel* draagt ‘Stemme Nova’ als titel. (vb. 315) Het blijkt een compositie van Jacob van Eyck te zijn, al wist de blinde Utrechtse meester misschien niet eens waar het was gebleven. In 1644 stuurde hij *Euterpe oft Speel-goddinne* en *Der Goden Fluit-hemel* samen naar Constantijn Huygens, met de opmerking dat de laatstgenoemde bundel ‘wt diversche authouren gecomen’ was.²³¹ Zijn eigen bijdrage aan het geheel liet hij onvermeld.

Dat deze ‘Stemme Nova’ een compositie van Jacob van Eyck betreft, is een inzicht dat plotseling begon te dagen tijdens de voorbereiding van een editie van de solowerken uit *Fluit-hemel* en *Kabinet*. Een combinatie van factoren leidde tot deze conclusie: de problematische overlevering, bibliografische omstandigheden en de stijl.

²²⁸ Zie 6.2.1.

²²⁹ De laatste twee variaties van Van Eyck voltrekken zich hoofdzakelijk in zestiende noten. Vertaald naar de gehalveerde notenwaarden van het anonieme werk zouden dit tweeëndertigste noten zijn. De kortste notenwaarde in het anonieme werk is de zestiende noot.

²³⁰ Modo 3, m. 12; modo 4, m. 12.

²³¹ Zie 3.2.

VOORBEELD 315 'Stemme Nova' uit *Der Goden Fluit-hemel* (1644)

Stilistische kenmerken boden opmerkelijk genoeg niet het eerste handvat, zij leverden slechts een bevestiging.

Het was de gebrekkige overlevering die het inzicht bracht. In deze 'Stemme Nova' manifesteren zich onvolkomenheden die een sterke verwantschap tonen met de gebreken in de overlevering van *Der Fluyten Lust-hof*. Het zijn tekortkomingen die in hoofdstuk 8 zijn verklaard vanuit Van Eycks blindheid. Deze 'Stemme Nova' bestaat uit een thema met twee variaties, die niet afzonderlijk zijn aangeduid. Het thema bestaat uit twee herhaalde secties, waarvan de eerste drie maten beslaat terwijl de variaties er vier hebben. Het is evident dat het thema een maat te kort is. Een vergelijking tussen thema en variaties wekt het vermoeden dat de maten 3 en 4 in gehalveerde notenwaarden zijn weergegeven. (vb. 316) Dit overschakelen naar een 'verkeerde versnelling' komt ook in *Der Fluyten Lust-hof* geregeld voor.²³² Als blinde musicus was Van Eyck niet gewend in notenwaarden te denken. Hier kan de vergissing veroorzaakt zijn onder invloed van de voorlaatste maat van het thema.

VOORBEELD 316 Anon., 'Stemme Nova' [DGF]

²³² Zie 8.1.2.

Van modo 3 deugt in de bron weinig. Een tussentijds herhalingsteken ter begrenzing van de eerste en tweede sectie ontbreekt. De variatie dient, in tegenstelling tot het thema en modo 2, met een opmaat van twee achtste noten te beginnen. De notenzetter was zich hiervan echter niet bewust en ging aan het werk in de veronderstelling dat de variatie op de eerste tel begon. Kennelijk bevatte het manuscript geen maatstrepen. Het gevolg laat zich raden. In maat 3 moet de notenzetter hebben gemerkt dat er iets niet klopte, waarna hij gemakshalve een kwart van de maat oversloeg (zie het vraagteken in voorbeeld 316). In de tweede sectie, die met een opmaat van twee zestiende noten had moeten beginnen, herhaalde het desastreuze procédé zich. Hier heeft de zetter zelfs niet de moeite genomen een correctieve ingreep te doen om de variatie fatsoenlijk te laten eindigen. (vb. 317)

VOORBEELD 317 Anon., 'Stemme Nova'

a. Modo 3, origineel



b. Modo 3, reconstructie



a.



b.



a.



b.



Volstrekt duidelijk is, dat dit variatiewerk slordig is aangeleverd en een eindredactionele behandeling heeft moeten ontberen. Dit heeft de compositie gemeen met enkele werken die op het allerlaatste moment in Van Eycks *Euterpe oft Speelgoddinne* een plaats hebben gekregen.²³³

²³³ Zie 8.1.5.



Modo 2 heeft geen specifieke kenmerken die typerend zijn voor Van Eyck, maar voor modo 3 ligt dit anders. De introductie van een opmaat om in een kort tijdsbestek (korter dan het thema toelaat) een echo te kunnen introduceren, vindt een opmerkelijke parallel in modo 5 en 6 van ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49] (zie vb. 48, p. 197). Ook dat is een thema van twee keer vier maten. Gezien de melodische en ritmische structuur zal deze ‘Stemme Nova’ in hetzelfde type repertoire haar oorsprong hebben gevonden, namelijk de Franse *airs à boire et à danser*.

Hoe een werk van Jacob van Eyck anoniem in *Der Goden Fluit-hemel* verzeild kon raken, is vanuit een bibliografisch oogpunt eenvoudig te verklaren. Paulus Matthijsz moest, gezien het sexto-oblongformaat, zien uit te komen op een veelvoud van twaalf pagina’s (de omvang van één ‘katern’). Van Eycks *Euterpe* besluit met twee composities die ‘Stemme nova’ heten. Matthijsz moest zijn uiterste best doen de laatste van de twee nog te kunnen opnemen: de afsluitende pagina van *Euterpe* bevat bij uitzondering zeven notenbalken, in plaats van de gebruikelijke zes.²³⁴

In *Euterpe* staan variatiereeksen waaraan één en het hetzelfde thema of aan elkaar verwante thema’s ten grondslag liggen, in enkele gevallen bij elkaar. We zien dit bijvoorbeeld bij de eerste twee ‘Daphnes’ [NVE 3] en twee ‘Carilenen’ [NVE 63a, 64], en dus ook bij de twee afsluitende composities die ‘Stemme nova’ of – in de inhoudsopgave – ‘Nieuw voisken’ heten. Wat nu als Matthijsz nog een derde ‘Stemme nova’ van Van Eyck in voorraad had, en deze nergens meer kwijt kon? Het werk had onherroepelijk moeten afvallen, voor één werk kon de drukker immers geen nieuw katern beginnen. Nu wordt duidelijk wat er is gebeurd. Een derde ‘Stemme nova’ is door Paulus Matthijsz als restant overgeheveld naar *Der Goden Fluit-hemel*, waar hij nog om werken verlegen zat teneinde de laatste ruimte te kunnen vullen.²³⁵

De naam van Jacob van Eyck zal er niet boven hebben gestaan in het manuscript, het werk was immers gepland als onderdeel van *Euterpe*. Zo kon de derde ‘Stemme nova’ anoniem in *Der Goden Fluit-hemel* verschijnen. Jacob van Eyck en ‘de anderen’: nu blijkt een van die ‘anderen’ Jacob van Eyck zelf te zijn. Het maakt de cirkel rond.

10.7. Jacob van Eyck en de anderen: een plaatsbepaling

Dit hoofdstuk heeft laten zien dat Jacob van Eyck met zijn solowerken voor blokfluit geen eenzame figuur is geweest in de Nederlandse Republiek. Hij kan als protagonist worden beschouwd van een blokfluit- én een variatiecultuur. In zijn omgeving ontstonden solowerken die een treffende gelijkenis tonen met dit oeuvre. Was hier sprake van een school? In het geval van Jacob van Eyck en Johan Dixx mag een leraar-leerlingrelatie worden verondersteld, al komt hiervan weinig tot uitdrukking in Dixx’ werk. In de andere gevallen zijn geen relaties aanwijsbaar. De componisten hanteerden figuraties die gemeengoed waren, ze vormden een *lingua franca*. Wel konden componisten aan de hand van die taal eigenaardigheden ontwikkelen, zoals ook in de spreektaal ieder mens persoonsgebonden gewoonten heeft. Individuele kenmerken hebben er mede toe bijgedragen dat zeven van de negen anonieme werken uit *Der Goden Fluit-hemel* aan specifieke componisten konden worden toegeschreven.

²³⁴ Hij had eenvoudig ruimte kunnen winnen door het thema van ‘Stemme nova [III]’ [NVE 66] op de vorige pagina (71b) te drukken, waar onderaan meer dan drie balken leeg zijn gebleven.

²³⁵ Omtrent de toevoeging van het laatste dubbelfolio, zie 9.2.



Ook in de vormen vertonen de variatiewerken van ‘de anderen’ overeenkomsten met die van Jacob van Eyck. Er zijn thema’s gepasseerd met geornamenteerde reprises, met één of meer congruente variaties, of met doorgecomponeerde variaties. Het schakelprocédé komt alleen in *Der Fluyten Lust-hof* voor en is mogelijk een vinding van Jacob van Eyck geweest. Hetzelfde geldt voor de vorm die bestaat uit een thema met doorgecomponeerde modo 2. Opvallend is dat geen van de variatiewerken uit *Fluithemel* of *Kabinet* verder reikt dan tot modo 3, al zit hier wel een vertekening in. Zouden de doorgecomponeerde variaties die Paulus Mattheisz vervaardigde op een naamloze air worden omgeschreven naar een congruente vorm, dan waren er zes modo’s geweest.

De componist Jacob van Eyck is tegenwoordig vele malen bekender dan zijn collega’s Jacob van Noordt, Paulus Mattheisz, Johan Dix en Pieter de Vois. Het is nuttig stil te staan bij de vraag wat hiervan de oorzaak is. Heeft het met kwantiteit te maken, met kwaliteit, of is het een combinatie van factoren? Rudolf Rasch gunt Van Eyck een voorsprong als hij schrijft: ‘Durch Anzahl, Umfang und Qualität seiner virtuoson Kompositionen heben sich van Eycks Werke von zeitgenössischen Blockflötenstücken, etwa von Jacob van Noordt (Amsterdam), Pieter de Vois (Den Haag) oder Johan Dix, ab.’²³⁶ Aantal, ja. Omvang, veelal. Maar kwaliteit?

Een oordeel vellen over deze composities is een precaire zaak. Wat willen we meten in dit type variatiewerken? Ze zijn gebaseerd op het aaneenrijgen van stereotiepe formules, van ‘speelmanieren’ die iedere professionele musicus destijds improviserend uit de mouw moest kunnen schudden. Als Jacob van Noordt inderdaad de componist is van de anonieme ‘Brandes’, willen we hem dan roemen om zijn vloeiende maar weinig individuele (en wellicht daarom anoniem overgeleverde?) vroege figuraties, of om zijn meer individuele maar verhoudingsgewijs stoeve pogingen die hij later ondernam vanuit de veronderstelde wens er iets gewichtigers en minder voorspelbaars van te maken?

Deze variatiekunst was primair bedoeld als pretentieloos vermaak, de omspelingen werden beschouwd als tintelingen voor het oor. Met welke pretentie kunnen we daar een kwaliteitsoordeel over vellen? Als Van Eyck uitdrukking lijkt te willen geven aan andere gemoedstoestanden dan vrolijkheid, dan moeten we beseffen dat het een uitzondering is, en geen algemeen kenmerk van de ten aanzien van dit genre geldende esthetiek. Ter illustratie: affecten en *passaggi* werden door Caccini als elkaars vijanden bestempeld.

De logica zegt dat variaties bedoeld zijn om afwisseling te bieden. Deze afwisseling moet dan vooral worden gezocht binnen de grenzen van één variatiewerk. Het aantal omspelingen is immers niet onuitputtelijk. Meer dan eens hebben we gezien hoe Van Eyck aan gelijkkluidende motieven uit verschillende thema’s gelijkkluidende figuraties verbindt.²³⁷

Binnen de grenzen van één variatiewerk kan de afwisseling zich op verschillende niveaus manifesteren. Het reeksmatige proces van breken leidt vanzelf tot verscheidenheid. Maar afwisseling kan ook hierin bestaan, dat een componist niet te vaak achter elkaar hetzelfde doet of te lang op hetzelfde voortborduurde. In ‘Van Goosen’ [NVE 23] eindigen de twee secties identiek. We hebben laten zien hoe Van Eyck in zijn vijf variaties zijn best heeft gedaan tien keer iets anders te kiezen uit zijn ‘bouwdoos’ (vb. 123, p. 275). Dat afwisseling zijn streven was, blijkt duidelijk uit het ongewone gebruik van triolen in modo 3.

²³⁶ Rasch 2001.

²³⁷ 4.6.10.



Maar het andere uiterste komt ook voor, bijvoorbeeld als Van Eyck zich uitgebreid van de ‘h’-figuur bedient. De figuur is een cliché en variaties die er vol mee staan zou men eenvoudig als ernstige gevallen van gemakzucht kunnen bestempelen. In de praktijk echter missen deze ‘Alberti-figuren’ van de zeventiende eeuw hun effect niet, net als de echte ‘Alberti-bassen’ van de achttiende eeuw. Het thema tekent zich helder af, de luisteraar kan het gemakkelijk volgen en zich tegelijkertijd laten inpakken door het virtuoze vertoon. De uitvoerende kan er op een relatief eenvoudige manier grote kunsten mee suggereren.

Meer dan de anderen heeft Van Eyck zich bepaald tot het reeksmatige ‘breken’, waardoor het ritme verhoudingsgewijs een bescheiden rol speelt. Waar thema’s een veelheid van notenwaarden laten zien, was hij genoodzaakt een basis te leggen door het ritme in de eerste variatie glad te strijken, om vanuit effening de reeksvorming te vereenvoudigen. Dit moet een rationele keuze zijn geweest. In werken waar hij zich niet om reeksvorming behoefde te bekommeren, zoals de doorgecomponeerde modo’s 2, valt de ritmische levendigheid op. Ook in de uitdrukking van affecten toont hij zich gevoelig voor de kracht van het ritme.

Interessant is in dit verband de zoektocht die Van Eyck heeft ondernomen om als blokfluitist te komen tot een geschikte variatiestijl voor de psalmen. Hij is begonnen vanuit de bekende strikte manier, maar uit de ontwikkeling die hij heeft doorgemaakt, valt af te leiden dat het gebrek aan ritmische afwisseling binnen de grenzen van één variatie hem slecht is bevallen. In de psalmmelodieën wisselt het melos trager dan in vrolijke liedjes, door de relatief lange notenwaarden. Van Eyck lijkt te weinig sturing vanuit het thema te hebben gevoeld, en daarom naar compensatie te hebben gezocht in de vorm van ritmische afwisseling. Die afwisseling had hij in de variaties op vrolijke liedjes minder nodig, die liedjes waren van zichzelf immers levendig genoeg. Zo blijkt het oeuvre van Van Eyck van zichzelf al sterk gelaagd. Zijn esthetiek lijkt zeer pragmatisch bepaald. Hij was een *homo ludens*.

Het oeuvre van Jacob van Eyck en de anderen aan een kwaliteitsvergelijking onderwerpen is een riskante onderneming. Wat willen we met wat vergelijken? Een extra complicerende factor is dat van de Utrechtse componist bijna honderdvijftig werken bewaard zijn gebleven, terwijl bij zijn collega’s het maximum negen of twaalf bedraagt (afhankelijk van het al dan niet toeschrijven van de anonieme ‘Brandes’ aan Jacob van Noordt). Hierin schuilt een grote ongelijkheid. In de rijk beplante *Lust-hof* zijn zeker werken aan te wijzen waaruit meer pretentie spreekt dan uit werken van ‘de anderen’. Maar in vergelijking met Van Eycks onnozele variaties op een ultrakorte sarabande [NVE 140, 141] mogen alle composities van de anderen meesterwerken worden genoemd, ook de schoolse voorbeelden van Johan Dix. De anoniem overgeleverde ‘Stemme Nova’ uit *Der Goden Fluithemel* toont wel aan dat Van Eyck als componist niet per definitie de meerdere van zijn collega’s kan worden genoemd. Het stuk was al jarenlang bekend in een moderne uitgave, maar niemand was ooit op het idee gekomen er Jacob van Eyck als de maker achter te zoeken.

Het is belangrijk te erkennen dat variatiewerken van het hier beschreven type hun kracht in aanzienlijke mate ontleen aan de kracht van het *thema*. Het eenstemmig variëren bracht beperkingen met zich mee. In hoofdstuk 4 hebben we laten zien hoe een klaviercomponist als Sweelinck met een eenvoudig thema als de ‘Courante Mars’ beduidend meer kon aanvangen dan de blokfluitist Jacob van Eyck.²³⁸ Het valt moeilijk te ontkennen dat de Utrechtse componist zijn huidige naam hoofdzakelijk heeft te danken aan variaties op melodieën die als de meesterwerken van destijds zijn

²³⁸ 4.6.9.

te beschouwen, of die anderszins een bovengemiddelde charme bezitten: ‘Amarillia bella’ van Giulio Caccini, John Dowlands ‘Lachrymae’, ‘Doen Daphne’ en het ‘Engels Nachtegaeltje’. Thema’s die zoveel bekoorlijkheid bezitten, komen bij de anderen niet voor. Het dichtst in de buurt komen de ‘Pavane de Spanje’ en ‘Kits Allemande’. Worden de variaties die Jacob van Noordt op laatstgenoemde melodie heeft gecomponeerd vergeleken met die van zijn Utrechtse collega, dan is er geen enkele aanleiding de inventies van Jacob van Eyck als superieur te kwalificeren. Aan menige maat verbonden de componisten identieke figuraties, en Van Noordt ging geregeld minder voorspelbaar te werk.

Vergelijkende waardeoordelen ten aanzien van dit repertoire zijn niet overgeleverd uit Van Eycks tijd. In een rouwklacht op de dood van de blinde musicus roept Lodewijk Meijer de lezer op troost te zoeken bij ‘zo veel ghoude vruchten daar ’t Lusthóf meê beplant is van dien Gheest.’²³⁹ Hij zegt hiermee niet dat de werken van andere componisten zilveren vruchten zijn. En over de doden niets dan goeds.

Van Eyck overtreft de anderen in het aantal werken, een enkele keer ook in uitdrukingskracht of vindingrijkheid. Maar van de meeste werken kan worden gesteld dat de compositorische vruchten van de anderen er niet voor onderdoen. Het is daarom zinvol de betekenis van de componist Jacob van Eyck te relativieren. We doen hem en zijn collega’s het meeste recht door Jacob van Eyck als *primus inter pares* te beschouwen.

²³⁹ 1.9 en Appendix C.1.2.

Thiemo Wind



Jacob van Eyck en de anderen



Uitvoering

UITVOERINGSPRAKTIJK

Thiemo Wind



Jacob van Eyck en de anderen



Uitvoering

11

Het instrument

11.1. If it sounds good... (1)

Jacob van Eyck speelde handfluit, een sopraanblokfluit met c" (klinkend; genoteerd c') als laagste toon. Op basis van de notatie in *Der Fluyten Lust-hof* zou het instrument ook een tenorblokfluit kunnen zijn, die een octaaf lager klinkt. De heren van het Janskapittel spraken echter van een 'fluytien' toen in 1649 het salaris van de Utrechtse beiaardier werd verhoogd. Het verkleinwoord duidt ondubbelzinnig op een instrument in hoge ligging. Ook de blokfluiten op Nederlandse schilderijen uit de zeventiende eeuw zijn vrijwel zonder uitzondering van bescheiden afmeting. Afgezien van deze argumenten merkt Van Baak Griffioen terecht op: 'The slower-responding tenor is a far less likely vehicle for 32nd-note divisions than the agile soprano.'¹

Toen *Der Fluyten Lust-hof* in druk verscheen, vermeldden de titelpagina's een geschiktheid voor 'de Fluyt, Blaes- en allerley Speel-tuigh'. Eenstemmige solowerken van Johan Dix en Jacob van Noordt die in 1649 verschenen in 't *Uitnemend Kabinet II*, werden door Paulus Matthijsz vermeld in de inhoudsopgave van *Der Fluyten Lust-hof I*, althans in een deel van de oplage. Hieruit hebben we de conclusie getrokken dat deze werken primair als blokfluitmuziek kunnen worden beschouwd. Het *Kabinet* als geheel was echter in de eerste plaats bestemd voor strijkers, en bij de eenstemmige werken uit de bundel staat geen enkele kanttekening die de consument op andere gedachten zou kunnen brengen.

In deze omstandigheden ligt de uitnodiging besloten pragmatisch met de instrumentkeuze om te gaan. Desondanks wordt het solorepertoire van Jacob van Eyck tegenwoordig zelden op viool, cornet of traverso uitgevoerd. Terwijl de meeste hedendaagse blokfluitisten zich bedreven tonen in het annexeren van werken die oorspronkelijk voor andere instrumenten zijn geschreven, een handelen dat kan worden verklaard uit de beperkte voorraad 'eigen' repertoire, doet de omgekeerde praktijk zich minder voor. Strijkers voelen zich niet of nauwelijks tot Van Eycks

¹ Van Baak Griffioen 1991: 382.



muziek geroepen. Wel is een groeiende belangstelling waarneembaar van de zijde van dwarsfluitisten. Hun interesse lijkt mede ingegeven door de *Vertooninge op de dwarsfluit* die Paulus Mattheisz op de *Vertooninge en onderwyzinge op de hand-fluit* liet volgen, en door het hardnekkige misverstand dat deze twee ‘vertoningen’ tot *Der Fluyten Lust-hof* zouden behoren.²

De solowerken van Jacob van Eyck en de anderen vormen in de tegenwoordige praktijk dus vrijwel exclusief het domein van blokfluitisten. Zij zien zich voor de vraag gesteld welk type blokfluit de voorkeur verdient. Ook in deze kwestie zou men pragmatisch kunnen denken en handelen. De figuraties die Van Eyck en zijn collega’s hanteerden, waren al in de zestiende eeuw gemeengoed en werden door zowel zangers als instrumentalisten toegepast. Die historische ‘bandbreedte’ relateert de vraag naar het correcte instrument. ‘If it sounds good, it is good’, zou men Duke Ellington kunnen nazeggen. In de sector van het moderne muziekbedrijf waarin men historische principes nastreeft ten aanzien van instrumenten en speelmannieren – ook wel ‘authentieke uitvoeringspraktijk’ genoemd – vormen dit soort vrije gedachten echter geen gemeengoed.

11.2. De ‘vroegbarokke’ blokfluit

Waar blokfluitisten op zoek zijn gegaan naar historische instrumenten om de muziek van Van Eyck en tijdgenoten uit te voeren, is het in de twintigste eeuw lange tijd gewoonte geweest een renaissance-instrument te kiezen van een cilindrisch type dat wel ‘Ganassi’-fluit wordt genoemd. Aan de basis hiervan staat een instrument dat bewaard wordt in het Kunsthistorisches Museum van Wenen.³ Het is bespeelbaar met de grepen die in 1535 wereldkundig werden gemaakt door Sylvestro Ganassi in zijn *Opera intitulata Fontegara*, vandaar de benaming. Het lage register is kernachtig en luid, het hoge register daarentegen relatief week en bescheiden van volume. Geleidelijk is het inzicht gegroeid dat dit voor de muziek van Jacob van Eyck en tijdgenoten niet het geschikte type instrument is.⁴ Maar het nieuwe, driedelige instrument dat tegenwoordig ‘barokblokfluit’ wordt genoemd, met een omgekeerd conische boring en vrijwel gestandaardiseerde grepen, kan het ook niet geweest zijn. Dit gedistingeerde instrument ontstond pas in de jaren na Van Eycks dood. Er moet een overgangstype hebben bestaan. Eva Legêne heeft hiervoor de term ‘early Baroque’ geïntroduceerd.⁵ Dan moet worden gedacht aan instrumenten met een boring die in het Engels ‘choked bore’ wordt genoemd. Fred Morgan heeft de bouwprincipes als volgt omschreven:

This term [choked bore] applied to the recorder indicates a bore profile that is roughly cylindrical from the blockline to a point slightly above the topmost tone hole, then has a slight but increasing degree of contracting taper down to the lowest hole. This taper is the choke. Below the lowest hole, many small (tenor and smaller) Renaissance recorders have a slight expansion or flare to the bell, but some examples continue the choke in this section. Baroque instruments have a sharply increased contraction below the lowest hole, often finishing with a short, slightly expanding section at the very end. The contraction around and below the lower holes has a marked flattening effect

² Zie 9.5.

³ Zie Brown 2005b.

⁴ Recent onderzoek heeft bovendien uitgewezen dat het desbetreffende instrument tot een blokfluitconsort heeft behoord. Brown 2005b.

⁵ Legêne 1995: 107.



on the pitch of the fundamental note. Thus, for a given pitch, a choke will allow a shorter tube than a plain cylinder requires. An expansion at the bell, as with the Ganassi recorder, makes a longer tube necessary. A choke bore with a flared bell is more complex in its behavior; it does not work with van Eyck's [Matthijsz's – TW] fingerings because the choke requires the lowest hole to be smaller and higher and the bells to be longer, flattening the high harmonics.⁶

De historische inzichten veranderen snel. Adrian Brown heeft vele originele instrumenten opgemeten en is daarbij tot de conclusie gekomen dat de term 'early Baroque' ongelukkig gekozen is: in de zestiende eeuw werden al volop instrumenten gebouwd die aan de 'vroegbarokke' kenmerken voldeden.⁷ Van standaardisatie was destijds nog geen sprake. Hier ligt de kern van het probleem.

Van Baak Griffioen begint haar hoofdstuk over het instrument met op te merken dat 'to play Van Eyck's music most effectively one needs an instrument as close as possible to the instrument or instruments he might have had.'⁸ Enige relativering is hier gepast, nog afgezien van de vraag wat 'most effectively' inhoudt. Gesteld dat we over Van Eycks eigen instrument(en) konden beschikken, misschien zouden we dan tot de conclusie komen dat er betere voorbeelden denkbaar zijn.

Niemand kent het instrument of de instrumenten die Van Eyck tot zijn beschikking had. Dit betekent niet dat er geen indicatoren zijn. Van Baak Griffioen onderscheidt drie categorieën informatiebronnen die inzicht verschaffen in de blokfluiten die halverwege de zeventiende eeuw in gebruik waren: 1) instructies, 2) het repertoire en 3) iconografische bronnen. Overgeleverde instrumenten kunnen hieraan uiteraard worden toegevoegd als vierde categorie.

Iconografische bronnen bestaan in overvloed.⁹ Ze laten zien dat instrumenten verschillende uiterlijke kenmerken vertoonden en van verschillende materialen werden gemaakt. Behalve houten fluiten bestonden er ook van ivoor. Uit het gedicht van Opperveldt kan worden afgeleid dat Jacob van Eyck op een fluit van palmhout blies, maar Jacob van Noordt maakte naam met een instrument van ivoor. Het testament van de Delftse beiaardier Dirck Scholl uit 1666 vermeldde drie ivoren fluiten en zes houten.¹⁰ De instrumenten bestonden doorgaans uit één stuk. Schilderijen houden de belangrijkste informatie echter verborgen. Zij tonen alleen de buitenzijde, of gunnen de beschouwer in het gunstigste geval een glimp van de binnenkant van de voet. Het meest wezenlijke van een blokfluit blijft onzichtbaar, namelijk het binnenwerk. Een instrument dat aan de buitenzijde cilindrisch is, kan inwendig een conische boring hebben, en omgekeerd.

11.3. Drie contemporaine tabellen/instructies

Blokfluitinstructies zijn nuttige informatiebronnen. Museale instrumenten kunnen aan de hand van de meegedeelde grepen worden getoetst, anderzijds kunnen bouwers op zoek gaan naar een specimen dat aan de oude grepen voldoet. Twee instructies zijn al genoemd op basis van hun nauwe relatie met de originele drukken waarin het werk van Jacob van Eyck en de anderen is verschenen: de *Vertoninge en onderwyzinge op*

⁶ Morgan 1984: 47.

⁷ Brown 2005a.

⁸ Van Baak Griffioen 1991: 377.

⁹ Van Baak Griffioen heeft een selectie gemaakt van honderd Nederlandse schilderijen uit de periode van ca. 1625 tot ca. 1675 waarop blokfluiten zijn afgebeeld. Van Baak Griffioen 1988: 438-441.

¹⁰ Meilink-Hoedemaker 1985: 84.

de hand-fluit van Paulus Matthijsz en de *Onderwyzinge* van Gerbrandt van Blanckenburgh.¹¹ Een derde interessante bron heet *Tons de ma flute*, een handgeschreven grepentabel van Christiaan Huygens die alleen in de privé-sfeer betekenis heeft gehad. Dit manuscript dateert uit 1686 of daaromtrent.

Tons de ma flute beschrijft een C-handfluit, hoewel Huygens destijds al met de moderne Franse barokblokfluit bekend moet zijn geweest: van 1666 tot 1681 werkte hij in Parijs als lid van de Académie des Sciences. In 1675 had Christiaan Huygens al een blokfluit getekend in zijn *Physica varia*, en ook hier berichtte hij in de begeleidende tekst over 'ma flute'.¹² Uit beide bronnen kan worden afgeleid dat Huygens speelde met de rechterhand boven en de linkerhand onder, getuige de positie van het onderste vingergat. Vermoedelijk betrof het een instrument dat hij in zijn jeugd had leren bespelen. Zijn interesse voor het instrument blijkt ook uit andere bronnen. In 1689 schreef hij in zijn dagboek naar aanleiding van een reis naar Engeland de blokfluitist James Paisible te hebben gehoord.¹³ Enkele jaren later kopieerde hij een advertentie uit de *Amsterdamsche Courant* van 23 september 1692, waarin Michiel Parent een dubbelblokfluit te koop aanbood.¹⁴

Een facsimile met transcriptie van de tabel is weergegeven in Appendix B.3. Uit de grepen blijkt dat het spelen van de hoge tonen, vanaf g" of a", een probleem vormde op Huygens' instrument. Klaarblijkelijk klonken ze aan de lage kant, althans met grepen die in die tijd min of meer gangbaar waren. Misschien is dit voor Huygens, als beoefenaar van de exacte wetenschap, de reden geweest deze tabel te maken. Hij onderzocht mogelijkheden een van zichzelf onzuiver instrument toch zuiver te kunnen blazen. Voor sommige tonen vond hij verschillende grepen. Bij de greep voor f" noteerde hij de opmerking: 'Soufflez un peu fort.' En voor de b" vond hij een greep die de toon klaarblijkelijk zo instabiel en/of moeilijk aan te blazen maakte, dat de speler met het sluiten van een extra vingergat moest beginnen.¹⁵ *Tons de ma flute* is dus als een privé-document te karakteriseren. Het beschrijft een specifiek instrument met specifieke kenmerken.

De *Vertoninge en onderwyzinge* van Matthijsz heeft tot aanzienlijke verwarring geleid. Het idee dat deze instructie tot *Der Fluyten Lust-hof* behoort en dat Jacob van Eyck de auteur zou zijn, blijft hardnekkig voortbestaan.¹⁶ Fred Morgan heeft in de jaren tachtig van de vorige eeuw de afgebeelde blokfluit nauwkeurig opgemeten en op basis daarvan een reconstructie vervaardigd (met een cilindrische boring), in de hoop tot een instrument te komen dat zou beantwoorden aan de meegedeelde grepen. Succes bleef uit: 'A cylindrically bored instrument can be made to play the high notes in tune with van Eyck's fingerings, but only by enlarging the lower holes and moving them further down the instrument, clearly contradicting the drawing.'¹⁷ De vraag is ook hoe letterlijk de afbeelding moet worden genomen. De gravure werd zowel voor Matthijsz' *Vertoninge* als voor Van Blanckenburghs *Onderwyzinge* gebruikt. Eva Legêne heeft het vermoeden uitgesproken dat de gravure geïnspireerd is door

¹¹ 9.5 en 3.7.

¹² Leiden, UB, *Codex Hugenorium* 31: 'Ces quatre trous bouchez mettent ma flute au ton de ma regle de cuivre le barometre estant à 16 degrez.' Zie ook Huygens 1888-1950: XIX, 48.

¹³ 'Le Paisible y jouoit de la Flute admirablement bien.' Huygens 1888-1950: XXII, 7 45.

¹⁴ Leiden, Universiteitsbibliotheek, *Codex Hugenorium* 6, p. 191. Zie ook Bouterse 2005: 82 (cd-rom).

¹⁵ Die techniek is nog altijd een handig hulpmiddel. Wanneer op een sopraanblokfluit de toon c" (genoteerd) moeilijk aanspreekt, kan het soms helpen door op het moment van aanblazen aan de hoofdgrep Ø 1 4 5 een toevoeging te doen door het derde vingergat geheel of gedeeltelijk te bedekken.

¹⁶ Zie 3.7.

¹⁷ Morgan 1984: 47.



Virdungs Musica getutscht und ausgezogen (1511).¹⁸ Dit traktaat kwam in 1568 ook (gedeeltelijk) in een Nederlandse vertaling beschikbaar en beleefde diverse Franse uitgaven, de laatste rond 1640.¹⁹

Jan Bouterse heeft vraagtekens geplaatst bij de vreemde combinatie van grepen voor f', f'', fis' en fis".²⁰ Interessant is dat Matthijsz voor de hoge tonen c''' en d''' grepen verstrekt die identiek zijn met de grepen die gangbaar zouden worden voor de latere barokblokfluit. Toegepast op oudere instrumenten leiden deze grepen doorgaans tot tonen die te laag zijn.

Een eigenaardige bron is ook de *Onderwyzinge* van Van Blanckenburgh, een instructie die drie keer zo omvangrijk is als de *Vertoninge en onderwyzinge* van Paulus Matthijsz.²¹ Officieel was het een op zichzelf staande druk, met een eigen titelpagina. Het sexto-oblongformaat laat er echter weinig twijfel over bestaan dat Paulus Matthijsz het werkje heeft vervaardigd om het samengebonden met *Der Fluyten Lust-hof* en/of 't *Uitnemend Kabinet* te kunnen verkopen. Zo is het enige exemplaar ook overgeleverd. Maar degenen die de muziek van Jacob van Eyck willen veroveren met Van Blanckenburghs grepen, komen bedrogen uit.

De trillerversieringen die hij de consument aan de hand doet, zullen in hoofdstuk 13 nader worden belicht. Ten aanzien van de hoofdgrepen valt op dat Van Blanckenburgh voor enharmonische tonen verschillende grepen geeft, volgens de principes van de middentoonstemming. Voor de fis' moeten de gaten voor de bovenste hand (O 1 2 3) worden gesloten, 'van de onderste handt de voorste vinger weynigh meer als half toe'. Voor de enharmonische equivalent ges' daarentegen dient 'van de onderste handt de voorste vinger een weynigh meer als half op'. De ges' klinkt dus iets hoger dan de fis'. De opmerking op de titelpagina dat de *Onderwyzinge* leert hoe men alle tonen en halve tonen 'zal kunnen t'eenemael zuyver Blaezen', moet derhalve zeer serieus worden genomen. De organist Van Blanckenburgh lijkt zijn *Onderwyzinge* te hebben vervaardigd met een meerstemmige context in gedachte: de blokfluit als consort-instrument, of als solo-instrument in combinatie met orgel of clavecimbel.²² De eerste optie is de meest waarschijnlijke. In een solistische, virtuoze omgeving is het gedeeltelijk sluiten van toongaten geen werkbare praktijk.

De *Onderwyzinge* lijkt nog wetenschappelijker van aard dan de empirische *Tons de ma flute* van Christiaan Huygens. Het is opvallend dat Van Blanckenburgh de gebruikelijke vorkgrepen geheel buiten beschouwing laat. Merkwaardig is wel dat Van Blanckenburgh enerzijds de zuiverheid zo precies wil weergeven dat hij enharmonische tonen onderscheidt, maar anderzijds ruim te interpreteren instructies geeft zoals 'weynigh meer als half toe'. Het instrument dat hij beschrijft, zal relatief grote vingergaten hebben gehad, anders zijn zulke subtiele verschillen niet realiseerbaar.

Worden de drie genoemde tabellen/instructies met elkaar vergeleken, dan blijkt van standaardisatie nog geen sprake te zijn. Dit wijst, althans ten dele, op bouwtechnische verschillen. Worden verschillende grepen voor één toon op één instrument toegepast,

¹⁸ Legêne 1995: 111-114.

¹⁹ *Livre plaisant, 1529 & Dit is een seer schoon boeckke, 1568.*

²⁰ Bouterse merkt op: 'In fact these are fingerings for the flute, or rather the oboe or shawm.' Bouterse 1995: 88.

²¹ 3.7.

²² Het codicil van Cornelis Graswinckel vermeldt 'twe fluiten op de claeuwesim accorderende'. Zie 11.6.

dan treden vaak kleine toonhoogteverschillen op. Van Blanckenburgh wijst zelf op dergelijke afwijkingen als hij voor de toon cis" meedeelt:

c met een # dan doet alle de vingeren op, maer den duym wat meer als half, ofte ten naesten by toe, want den duim heel toe, (gelyck deze halve toon gemeenlyck van een yeder bespeelt wordt) is meest op alle fluyten een weynigh te laegh; oock wordt deze halve toon noch wel op een andere manier gespeelt, dat ick hier achter noch zeggen zal.²³

Nog in 1699 merkte Claas Douwes op in zijn *Grondig ondersoek van de toonen der Musijk*:

Doch hier by moet aangemerkt worden, dat de eene Fluijte in eenige toonen wel wat andere openinge of toedekken vereischt als de andere; het welke daar van daan komt, dat de gaten in alle Fluijten niet gelijke hoog of laag, of wijd of naauw, of wat wijder van, of wat nader by malkanderen zijn; of het gat dat door de Fluijte loopt in de eene wat wijder, en in de andere wat naauwer is: nochtans oordeele ik dese manier, die ik hier aangeteekent hebbe, in 't gemeen de beste te sijn.²⁴

Het ontbreken van standaardisatie in de blokfluitbouw ten tijde van Jacob van Eyck wordt bevestigd door overgeleverde instrumenten, en door contemporaine afbeeldingen. Dé Van Eyck-fluit bestaat daarom niet. Zij is een mythe.

11.4. Overgeleverde instrumenten

Bewaard gebleven instrumenten geven de hedendaagse onderzoeker iets tastbaars in handen, maar bieden ze ook zekerheden? De instrumenten kunnen worden opgemeten en nagebouwd. Maar wat heeft de tand des tijds met het materiaal gedaan? Het kan versleten zijn, gekrompen of uitgezet, of naderhand aangepast. Wie garandeert dat een instrument dat nu in slechte staat verkeert, vroeger een goed instrument is geweest? Zo zijn er wel meer onzekerheden. Zelden kunnen instrumenten exact worden gedateerd. En wanneer ze geen teken van de maker vertonen, valt ook moeilijk na te gaan wat de herkomst is.

Het aantal 'vroegbarokke', eendelige blokfluiten dat in Nederland is teruggevonden of aantoonbaar van een Nederlandse bouwer is, blijft beperkt tot acht. Jan Bouterse heeft ze besproken in zijn studie naar Nederlandse houtblaasinstrumenten en hun bouwers.²⁵ Een representatief beeld van de blokfluit in de Republiek lijken ze niet te geven. Vier instrumenten zijn van ivoor. Dit relatief hoge aantal kan worden verklaard uit het feit dat ivoor beter tegen de vergankelijkheid bestand is dan hout. Bovendien is ivoor een kostbaar product dat niet snel wordt weggegooid. Van een verondersteld primaat van een handfluit op c" is geen sprake. Vier fluiten zijn zo klein dat ze als sopranino's zijn te karakteriseren, één instrument is een altblokfluit. Resteren drie instrumenten in sopraanligging. Twee zijn van ivoor. Ze worden bewaard in Edinburgh en Den Haag.

Het instrument in Edinburgh draagt het naamstempel van Richard Haka. Hij is de vroegste Nederlandse fluitenmaker die we van naam kennen. Haka kwam overigens

²³ Van Blanckenburgh [ca. 1656]: fol. [*5]b.

²⁴ Douwes 1699: 113.

²⁵ Bouterse 2005: 245-246 (cd-rom).



uit Engeland, waar hij in 1646 werd geboren als zoon van Thomas Hakay.²⁶ Omstreeks 1652 kwam de familie naar Nederland. In Amsterdam ontwikkelde Richard Haka zich tot een belangrijke bouwer van houtblaasinstrumenten. Abraham van Aardenberg, Jan Steenbergen en Haka's neef Coenraad Rijkel leerden bij hem het vak. Het moge duidelijk zijn dat Haka zijn eerste fluiten pas zal hebben gemaakt na Van Eycks dood, hij was elf jaar toen de blinde jonker overleed. Er is een redelijke mate van waarschijnlijkheid dat Richard Haka het vak van fluitenmaker geleerd heeft van zijn vader, die rottingbrander (wandelstokmaker) was. Het maken van wandelstokken en fluiten waren verwante bezigheden, zo zijn er 'wandelstokblokfluiten' overgeleverd. Richard Haka handelde ook zelf in rottingen. Het labium van het Haka-instrument in Edinburgh is zo sterk uitgebroken, dat bespeling nauwelijks meer mogelijk is. Bouterse heeft een houten kopie gemaakt. Uitgaande van c'' (klinkend) als grondtoon heeft het instrument een stemtoonhoogte iets boven A440 (a' = 440 Hz). De hoogste tonen (klinkend) b''' en c'''' zijn met 'gewone' grepen te laag, en kunnen slechts door hard blazen enigszins worden gecorrigeerd.

Het tweede, in het Haags Gemeentemuseum bewaarde instrument is van een anonieme maker. Deze fluit bevindt zich qua grootte tussen een sopranino en een sopraanblokfluit en heeft, uitgaande van de moderne stemtoonhoogte van A440, es'' als laagste toon. Bouterse geeft als suggestie dat het een zogenaamde *sixth flute* op d'' in een lage stemming kan zijn geweest.²⁷ Hij heeft deze handfluit slechts vluchtig bestudeerd en deelt mee dat het instrument niet meer dan redelijk bespeelbaar is. De hoogste tonen schijnen zelfs helemaal niet realiseerbaar te zijn.

De derde, hardhouten handfluit in sopraanligging werd in 2003 opgegraven in de Amsterdamse Jordaan. Deze fluit werd eveneens door Haka gemaakt.²⁸ Het instrument vertoont overeenkomsten met de Haka-blokfluit uit Edinburgh, maar de boring is wijder. De vondst is interessant omdat het hier een Amsterdams instrument betreft dat in Amsterdam is teruggevonden.

Wordt het criterium 'Nederlands' achterwege gelaten, dan dijt het onderzoeksveld aanzienlijk uit. Eva Legêne heeft een overzicht gegeven van dertig blokfluiten die zij als 'early Baroque' kwalificeert.²⁹ Volgens haar opgave zijn enkele daarvan te bespelen met de grepen van Paulus Matthijsz. De interessantste vondst vormen twee blokfluiten uit de collectie van kasteel Rosenborg in Kopenhagen. Ze zijn vervaardigd uit het ivoor van een narwal, een walvisachtig zoogdier met één schroefvormig gedraaide tand dat rondzwemt in de zeeën rond Groenland. Het instrument met inventarisnummer 1.74 heeft inwendig nog de originele spiraalvormige boring van de narwaltand. Het tweede instrument, met inventarisnummer 1.75, is vervaardigd van ivoor dat meer uit de punt van de tand afkomstig is, getuige het feit dat de boring door ruimwerk tot stand is gekomen. Deze fluit is de beste van de twee. Eva Legêne meende hiermee het lang gezochte 'Van Eyck-ideaal' te hebben gevonden. De blokfluitbouwer Fred Morgan heeft de klankkwaliteit als volgt omschreven, in directe relatie tot het werk van de Utrechtse componist:

1.75 plays very well, with a light and sweet sound, some chuff – due, I believe, to a high block, and nice tuning. The low notes are firm and clear without being unusually strong, and the highest notes are very flexible in pitch, it being possible to play them

²⁶ Voor biografische gegevens omtrent Haka, zie Bouterse 2005: 71-74 (cd-rom).

²⁷ Bouterse 2005: 249 (cd-rom).

²⁸ Voor een beschrijving, zie Brown 2004.

²⁹ Legêne 1995: 108-109.



either too low or too high, or well in tune. A wide range of breath pressure is possible on the high notes without their becoming noisy or breathy. A most noticeable characteristic is the difference in tone between the registers, so that van Eyck's frequent use of octave displacement in repeated sections, and his harmonically decorated passages, gain a new dimension of color.³⁰

Het artikel waarin Morgan deze woorden schreef, heet nogal suggestief 'A Recorder for the Music of J.J. van Eyck'. Sinds de ontdekking van deze Rosenborg-blokfluit zijn verschillende bouwers kopieën gaan maken, en deze instrumenten vinden gretig aftrek bij spelers die een geschikte handfluit zoeken voor de muziek uit *Der Fluyten Lust-hof*. Opnieuw moet worden gewezen op het gevaar van mythevorming. De Rosenborg-blokfluit biedt met zijn slanke geluid slechts een van vele mogelijkheden. In Van Eycks tijd hebben immers ook instrumenten bestaan met andere boringen, en dus met andere klankeigenschappen. Volgens Legêne is de Rosenborg-blokfluit 1.75 te bespelen met de grepen van Paulus Matthijsz.³¹ Fred Morgan reikt echter voor de c''' (klinkend) de greep Ø 1 3 4 5 7 aan en niet de door Matthijsz aanbevolen grepen Ø 1 4 5 of Ø 1 5 6.³²

Dat het scala van mogelijkheden breed is, heeft de blokfluitbouwer Adriana Breukink aangetoond met de ontwikkeling van een instrument dat zij 'droomfluit' heeft genoemd.³³ Het is een blokfluit met een wijde, vrijwel cilindrische boring, relatief grote vingergaten, een in alle registers krachtig geluid en de grepen van de barokblokfluit. Dit type instrument, dat zo van een zeventiende-eeuws schilderij weggelopen lijkt,³⁴ heeft andere klankeigenschappen dan de Rosenborg-blokfluit, maar kan met evenveel recht geschikt worden genoemd voor de muziek van Jacob van Eyck. De keuze heeft, met andere woorden, ook met persoonlijke smaak te maken.

Veel gehoord is de redenering dat Van Eyck een handfluit met een krachtig geluid moet hebben gehad omdat hij in de openlucht speelde.³⁵ Dit argument vraagt om relativering. Regnerus Opperveldt voert in zijn lofdicht op het Janskerkhof behalve Van Eyck ook een zanger-luitist ten tonele, die een droevige *air de cour* voordraagt.³⁶ Het musiceren in de openlucht kan dus in een intieme *setting* hebben plaatsgevonden. Bovendien kan Van Eyck de muren van de Janskerk als klankbord hebben gebruikt. Persoonlijke ervaring heeft geleerd dat met zo'n akoestisch hulpmiddel weinig blokfluitgeluid nodig is om op het Janskerkhof de aandacht van passanten te trekken, zelfs onder begeleiding van modern verkeerslawaaï.

³⁰ Morgan 1984: 48.

³¹ Legêne 1995: 108.

³² Morgan 1984: 49.

³³ De instrumenten worden fabrieksmatig geproduceerd door de firma Mollenhauer.

³⁴ Zie bijvoorbeeld het schilderij 'Stilleven met negerjongen' van Hendrik Andriessen, afgebeeld in Legêne 1995: 120.

³⁵ Angelo Zaniol bijvoorbeeld schrijft: 'Do not forget that van Eyck, according to contemporaries, was accustomed to play his variations in the open air in the cemetery of the church of St. Jean d'Utrecht. It is reasonable, therefore, that his instrument had a more vigorous and incisive sound, especially in the low register, than that of a baroque soprano, of which the timbre is as delicate as it is refined.' Zaniol 1984-1985: 8.

³⁶ Zie 4.4.4.



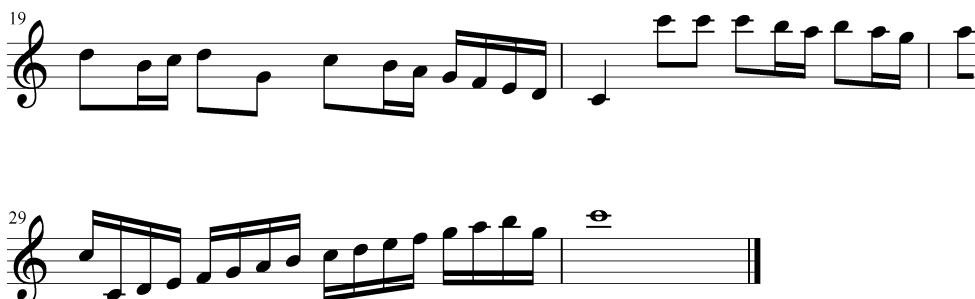
11.5. Wat de noten vertellen

In de discussie die de laatste jaren door spelers en bouwers is gevoerd omtrent het instrument, is relatief weinig aandacht besteed aan specifieke eigenschappen van Jacob van Eycks muziek.³⁷ Wat vertellen de noten? Bij gebrek aan externe evidentie is deze ‘vraag van binnenuit’ cruciaal.

De blokfluit is een instrument met de omvang van twee octaven plus één toon. De wijze waarop het hoge en het lage register zich ten opzichte van elkaar gedragen, is een voor de hand liggend uitgangspunt bij het onderzoek naar de vraag welke klankkwaliteiten Van Eycks muziek nodig heeft. Even logisch is het de registers te verdelen in het onder- en bovenoctaaf, vooral ook omdat Van Eyck graag gebruikmaakte van octaafecho's. Een natuurlijke grens ligt tussen d" en e", omdat vanaf e" wordt overgeblazen met behulp van een gedeeltelijk geopend duimgat.

Wat ten aanzien van het hoge register opvalt, is dat de c" (genoteerd) – hoewel minder aanwezig dan de meeste andere tonen – een volwassen rol speelt, in die zin dat Van Eyck deze toon niet wezenlijk anders behandelt dan lagere tonen, die doorgaans eenvoudiger te blazen zijn. De c" komt zowel voor in een melodisch vloeiende als in een springerige omgeving, op beklemtoonde en op onbeklemtoonde maatdelen. Het aanspreken en de stabiliteit vormen bij deze toon niet zelden een probleem. Van Eycks omgang met de c" kan als een teken van zijn behendigheid worden opgevat, maar demonstreert vanzelfsprekend ook de mogelijkheden van zijn instrument(en). Zaniol heeft gewezen op een markant voorbeeld, modo 3 van ‘Een Frans Air’ [NVE 76].³⁸ (vb. 318)

VOORBEELD 318 Van Eyck, ‘Een Frans Air’, modo 3



Zaniol schrijft: ‘Such passages, although relatively rare in this book, prove to us that the “van Eyck” recorder must have been capable of a high register. As well it must have had stable and resonant low notes, otherwise effective playing of the numerous passages, very numerous throughout the book, which insist on the low register, or contrast it with the high by the device of echoes an octave apart, would be of doubtful effectiveness.’³⁹ Zaniol illustreert deze opmerking met betrekking tot het lage register aan de hand van octaafecho's (mm. 12-14) uit het ‘Preludium of Voorspel’ [NVE 1].

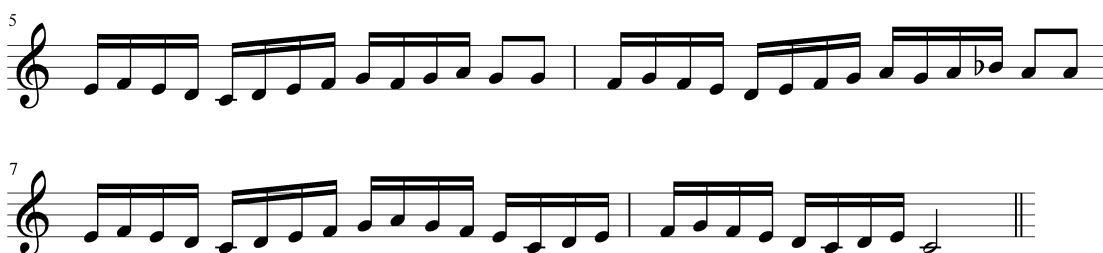
³⁷ Beknopte aandacht is hieraan besteed in Zaniol 1984-1985: 8 en Van Baak Griffioen 1991: 384-385.

³⁸ Zaniol 1984-1985: 8.

³⁹ Zaniol 1984-1985: 8.

Van Baak Griffioen heeft de kwalificaties ‘stable and resonant’ van Zaniol overgenomen, echter onder verwijzing naar modo 3 van ‘Rosemont’ [NVE 11].⁴⁰ (vb. 319) Dit voorbeeld is minder gelukkig gekozen. ‘Rosemont’ is een variatiewerk dat zich vrijwel exclusief in het onderoctaaf afspeelt. Het thema reikt slechts één keer hoger dan c^{''}: in maat 12 staat een gepuncteerde kwartnoot d^{''}. Ook in zijn variaties heeft Van Eyck geen moeite gedaan om het bovenoctaaf intensief te benutten. Modo 2 gaat niet hoger dan e^{''}, modo 3 niet verder dan f^{''}. Het is denkbaar dat Jacob van Eyck een werk als dit op een instrument heeft gespeeld dat extra ruimte gaf aan het lage register.⁴¹ Stukken met zo’n beperkte toonumfang zijn uitzonderingen in *Der Fluyten Lust-hof*.⁴² Om een betrouwbaar beeld te krijgen, is het zinvoller werken onder de loep te nemen waarin vrijwel de gehele ambitus van de handfluit wordt aangesproken.

VOORBEELD 319 Van Eyck, ‘Rosemont’, modo 3



Snelle passages in de laagste regionen, vergelijkbaar met die uit ‘Rosemont’, komen ook voor in de eerste drie variaties op ‘Rosemond die lagh gedoocken’ [NVE 49]. Het thema blijft binnen de omvang van een sext (c'-a'), Van Eyck had het evengoed een octaaf hoger kunnen toepassen (zie vb. 277, p. 482).⁴³ Een cruciaal verschil met ‘Rosemont’ is, dat hier na de ‘lage’ modo’s twee variaties (modo 5-6) volgen waarin van opwaartse octavering sprake is.⁴⁴ Enerzijds lijkt er geen twijfel mogelijk dat de lage tonen van het thema en de eerste variaties ‘stable and resonant’ moeten zijn, anderzijds blijkt deze kwalificatie relatief. De octavering suggereert spanningsverhoging en finalewerking, wat zou betekenen dat het hogere register een hogere attentiewaarde (volume, boventoonspectrum) bezit dan het lage. De muziek treedt als het ware uit de schaduw. Nu hoeft dit niet alleen door de eigenschappen van het instrument te worden veroorzaakt, het is ook een kwestie van psychologie: hoog trekt meer aandacht dan laag, althans wanneer andere parameters constant zijn. Niettemin zou een slotvariatie in het bovenoctaaf zonder een instrument met stralende hoogte haar effect verliezen.

Ook ‘Psalm 116’ [NVE 129] laat opwaartse octavering zien in de slotfase (modo 4).⁴⁵ Net als in ‘Rosemond die lagh gedoocken’ vertoont Van Eyck in de lage variaties van

⁴⁰ Van Baak Griffioen 1991: 384-385.

⁴¹ Opgemerkt dient te worden dat modo 3 een kwart hoger terugkeert als ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41]. Zie ook 4.6.2.

⁴² Zie het schematische overzicht in Van Baak Griffioen 1991: 384.

⁴³ Zie ook 4.6.2. Niet uit te sluiten is, dat Van Eyck hiermee programmatische bedoelingen heeft gehad. Rosemond ligt gedoken onder een rozenstruik, waar zij door Philander wordt aangetroffen.

⁴⁴ Zie ook 4.6.5.

⁴⁵ ‘De eerste licke-pot’ [NVE 134, 135] zou eveneens als voorbeeld kunnen dienen. Zie echter 8.4.3.

‘Psalm 116’ vermijdingsgedrag ten aanzien van het bovenoctaaf: modo 2 reikt niet hoger dan tot a', modo 3 tot c". Dit is een aanwijzing dat Van Eyck de octavering als een verrassingseffect heeft willen inzetten. Toch mag het verschil in attentiewaarde niet overdreven worden. In modo 4 van ‘Psalm 116’ betekent octavering in de eerste plaats dat de meeste hoofdnoten van de psalmmelodie een octaaf hoger verschijnen dan in het thema. In de tussenliggende figuraties daalt Van Eyck geregeld af naar de lage regionen. Men zou derhalve kunnen stellen dat de finalewerking niet zozeer wordt ingegeven door octavering in de slotvariatie, als wel door het ontbreken van het hoge register in de vorige variaties. In de slotmaat kiest Van Eyck zelfs voor een dalende toonladder die naar c' leidt, waarmee het variatiewerk als het ware in de boezem terugkeert. (vb. 320) Had de componist een stralende afsluiting gezocht, dan was hij zonder twijfel met een stijgende toonladder geëindigd die op c" uitmondde.

VOORBEELD 320 Van Eyck, ‘Psalm 116’

Thema



Modo 4



In de verlengde slotvariatie (modo 4) van ‘Psalm 101’ [NVE 146] lijkt Van Eyck een statement te willen maken door de omspeling van de slotnoot c" een octaaf hoger te herhalen. (vb. 321)

VOORBEELD 321 Van Eyck, ‘Psalm 101’, slot



Het duidelijkst worden de registers tegen elkaar afgezet in de vele octaafecho's die *Der Fluyten Lust-hof* rijk is. Zoals gezegd heeft Zaniol deze echotechniek aangegrepen om te demonstreren dat Van Eycks handfluit stabiele en klankrijke lage tonen moet hebben voortgebracht. Maar een echo is natuurlijk niet zomaar equivalent van de ‘bron’. De echo staat in de schaduw ervan, suggereert het wegsterven van geluid. Muzikaal kan dit worden vertaald in een dynamisch contrast, in sterk en zacht. Ook dit zou kunnen duiden op een verhoudingsgewijs bescheiden presentie van het lage register. De tegenstelling lijkt te worden geëxpliciteerd in Van Eycks ‘Fantasia &



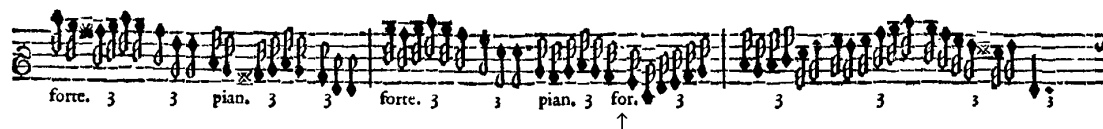
Echo' [NVE 16], waar het eerste lid van een echopaar telkens de aanduiding 'forte' heeft gekregen en het lage tweede lid 'pian.'.

De blokfluit biedt van zichzelf weinig mogelijkheden de dynamiek te beïnvloeden, hard blazen maakt de toon te hoog en bovendien lelijk, te zacht blazen maakt een toon te laag. Van Blanckenburgh besloot zijn *Onderwyzinge* dan ook met de woorden: 'Om alle deze bovenstaende Toonen, volgens deze beschrijvinge, zuiver te doen, zoo dient men op twee dingen wel te letten, als, te weten: dat men de vingers net stopt, ende het ander is, dat men niet te hart ofte te zacht en blaest, alzoo men daer deur de toonen te hoogh ofte te laegh maeckt.'⁴⁶ Met andere woorden: als Van Eyck voor het hoge geluid de aanduiding 'forte' gebruikt en voor het lage 'pian.', dan lijkt dit te wijzen op een eigenheid van het instrument. Zo eenvoudig ligt het niet.

Volgens de wetten van de natuur speelt een echo zich af op dezelfde toonhoogte als het brongeluid. Wordt dat principe in muziek gehanteerd, dan is er reden om een dynamisch verschil toe te passen. Octaafecho's lijken 'de natuur' een handje te helpen. Een echo-effect dat op neerwaartse octavering is gebaseerd, berust ten dele op suggestie. In octaafecho's is het gebruikelijk de bron hoog te kiezen en de echo laag, om de eenvoudige reden dat hoog met sterk wordt geassocieerd en laag met zacht. Een sprekend voorbeeld is 'Malle Symen', waaraan Van Eyck twee variatiereeksen heeft gewijd [NVE 5 & 113]. De melodie stond ook bekend als 'Engelsche Echo'.⁴⁷ Drie keer treedt een echo op van het type hoog-laag. Het moge duidelijk zijn dat dit niets heeft te maken met de karakteristieken van een specifiek instrument.

Als voor kennisgeving wordt aangenomen dat de dynamiek van een blokfluit niet wezenlijk te beïnvloeden is, waarom zijn de octaafecho's in de 'Fantasia & Echo' dan expliciet van dynamische aanwijzingen voorzien? En waarom ontbreken deze aanwijzingen op de talloze andere plaatsen in de *Lust-hof* waar van echowerking sprake is? Het voor de hand liggende antwoord is dat Van Eyck of zijn uitgever heeft willen laten zien wat er gebeurt. De echo speelt hier zo'n belangrijke rol dat hij in de titel wordt genoemd. Dat de aanduidingen eerder een demonstratieve waarde hebben dan dat zij bedoeld lijken een realiteit te reflecteren, kan worden afgeleid uit de echosectie van de maten 41-43. (vb. 322) De tweede echo wordt niet strikt gerealiseerd, de afwijking begint op de laatste kwart van maat 42. Hoewel het betoog zich hier in de allerlaagste regionen afspeelt, staat er 'for.' bij gedrukt, klaarblijkelijk ten teken dat het echowerk voorbij is.⁴⁸ Het lage register van de handfluit is dus niet per definitie zacht.

VOORBEELD 322 Van Eyck, 'Fantasia & Echo', mm. 41-43 [DFL-I (²1649), fol. 19b]



Met andere woorden, de 'Fantasia & Echo' verschaft geen noemenswaardige opheldering ten aanzien van de klank en dynamiek. Er bestaan verschillende manieren

⁴⁶ Van Blanckenburgh [ca. 1656]: fol. [*6]b.

⁴⁷ Zie onder meer de facsimile uit Camphuysens *Stichtelycke rymen* in Van Baak Griffioen 1991: 217.

⁴⁸ Dat niet bij vergissing een 'forte' te veel is geplaatst, laat maat 40 zien. Ook hier staat 'forte' na een echosectie.



om op de blokfluit een contrast in de dynamiek te *suggereren*, bijvoorbeeld door opwinding te laten volgen door meer berusting. Dit kan door het tempo iets terug te nemen. Praetorius (1619) heeft het piano en een matiging van het tempo met elkaar in verband gebracht: ‘Sonsten ist *Pian* so viel, alß *placidè, pedententim, lento gradu*: daß man die Stimmen nicht allein messigen: sondern auch langsamer singen solle.’⁴⁹ Dynamische verschillen kunnen ook worden gesuggereerd door variatie aan te brengen in de klinkende lengte van de tonen, of door het verschil tussen een harde (*t*) en weke (*d*) aanzet van de tong.

Niet onvermeld mag blijven dat ook *omgekeerde* octaafecho's (laag-hoog) voorkomen in *Der Fluyten Lust-hof*, zij het sporadisch. Een markant voorbeeld manifesteert zich in de maten 8-9 uit modo 2 van de eerste ‘Lanterlu’ [NVE 30]. (vb. 323) Het is juister hier van voorimitatie te spreken. Maat 8 is immers de afsluiting van de eerste sectie, maat 9 werpt haar schaduw vooruit.⁵⁰ Van Eyck beschouwde ‘Lanterlu’ als een uitbundige melodie. Dit laat de tweede variatiereeks [NVE 125] zien, waar hij ‘alles uit de kast speelt’. In dit licht kan de genoemde voorimitatie opmerkelijk worden genoemd. Drie keer achtereen klinkt een achtste noot d'. De lage tonen horen er op een volwassen manier bij in dit quasi-polyfone discours.

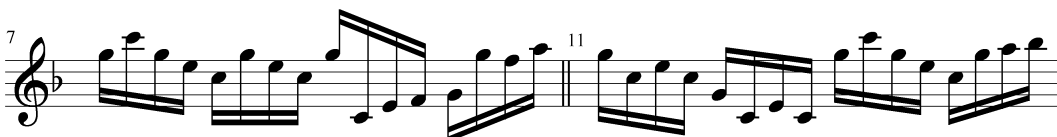
VOORBEELD 323 Van Eyck, ‘Lanterlu’ [NVE 30], modo 2



Mogelijk heeft het lage register een iets mindere presentie gehad dan het hogere, in die zin dat het zachter of minder rijk aan boventonen is geweest, maar meer dan fractioneel kan het verschil niet zijn geweest. Van Eyck toont zich op geen enkele manier kieskeurig, hij grijpt even gemakkelijk naar de laagste als naar de hoogste noten, onverschillig in welk stadium van virtuositeit een variatiewerk zich bevindt. Het summum van grilligheid is in dit opzicht wel modo 3 van het ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’ [NVE 116], waarmee hij vermoedelijk het rondfladderen van het nimfje heeft willen uitbeelden.⁵¹ De zestiende noten schieten heen en weer. (vb. 324)

Een zekere onverschilligheid ten aanzien van de registers is ook te bespeuren in het gemak waarmee Van Eyck werken naar andere toonsoorten heeft getransponeerd. Er

VOORBEELD 324 Van Eyck, ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’, modo 3



⁴⁹ Praetorius 1619: III, 132.

⁵⁰ Op een vergelijkbare manier heeft Van Eyck in modo 3 en 4 van ‘Psalm 150’ [NVE 88] de voorlaatste en laatste frase met elkaar verbonden.

⁵¹ Zie 6.2.3.



is al aan gerefereerd dat ‘Rosemont’ [NVE 11] een extreem lage ligging heeft. Modo 3 keert echter een kwart hoger terug als ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41].⁵² ‘Laura’ [NVE 127] in g mineur heet een kwint hoger ‘Ballette Gravesand’ [NVE 27]. Het sterkste voorbeeld is wel de poppige ‘Sarabande’ met modo 2 [NVE 140], de simpelste compositie uit de gehele *Lust-hof*. Het werkje wordt een octaaf lager gepresenteerd als ‘noch een veranderingh’ [NVE 141] (zie vb. 23, p. 173).

Het antwoord op de vraag aan welke kwaliteiten een instrument idealiter moet voldoen met betrekking tot de muziek uit *Der Fluyten Lust-hof*, luidt op basis van de geschetste voorbeelden in de eerste plaats: gelijkmatigheid. Het lage register kan eventueel iets bescheidener (zachter, minder boventoonrijk) zijn dan het hoge, maar dit verschil mag hooguit marginaal zijn. Aangezien volgens de destijds geldende regels van het spel alle tonen apart worden aangezet en helder waarneembaar dienen te zijn, moet het instrument ook goed aanspreken om wendbaar te zijn in een variatie zoals modo 3 van ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’ [NVE 116] (zie vb. 138, p. 287).⁵³ Duidelijkheid en gelijkmatigheid werden destijds beschouwd als een belangrijke voorwaarde bij het uitvoeren van *passaggi*, elke noot moest helder kunnen worden waargenomen.⁵⁴ In de brieven van Claudio Monteverdi is er verschillende keren over te lezen. In 1610 heeft hij de vocale verrichtingen beschreven van een zanger uit Modena. De man zong goede versieringen (‘honesta gorgia’), maar hij raakte ze niet altijd even goed (‘[...] e non percotte bene la gorgia come bisognerebbe’).⁵⁵ Nog sprekender is een brief die Monteverdi op 24 juli 1627 schreef aan Alessandro Striggio over een jonge bas, Giovanni Battista Bisucci. Op zijn vocale kwaliteiten heeft Monteverdi het volgende aan te merken:

[...] en de versieringen markeert hij niet zo goed, omdat het de meeste keren ontbreekt aan het verbinden van de borststem en de kopstem, want als het de kopstem ontbreekt aan de borststem, wordt de ornamentatie ruw, hard en opdringerig; ontbreekt het de borststem aan de kopstem, dan wordt de versiering als vet en bijna continu in de vocaal; maar wanneer beide functioneren, wordt de ornamentatie zowel zoet als gemarkeerd [spiccata], en dat is het meest natuurlijk.⁵⁶

Weliswaar hebben deze kritische opmerkingen betrekking op een zangstem, maar instrumentalisten werden destijds geacht de zangstem zoveel mogelijk te imiteren. Francesco Rognoni bijvoorbeeld maakte in zijn *Selva di varii passaggi* (1620) een onderscheid tussen vocale passages en ‘passaggi difficili per gli stromenti’, maar achtte de vocale ook ‘utile à Suonatori per imitare la voce humana’.⁵⁷

Van Eycks variatiekunst stoelt op het proces van ‘breken’, en zodoende op toenemende activiteit. Daarom vraagt het repertoire niet zozeer om een geluid dat in zichzelf lijkt te verzinken, als wel om een klank die een heldere focus bezit en zich ten dienste stelt van de voortgang.

⁵² Aan het slot maakt de ‘Tweede Rosemond’ echter een duik naar het lage octaaf, waardoor de variatie een kwint lager eindigt dan de eerste ‘Rosemont’.

⁵³ Omtrent articulatie, zie 12.1.4.

⁵⁴ Zie Brown 1976: 67.

⁵⁵ Brief d.d. 9 juni 1610. Paoli 1973: 48; Engelse vertaling: Stevens 1995: 67.

⁵⁶ ‘[...] e lo gorgia, non la spicca così bene, perchè manca nel agiungere la più parte de le volte la vocale del petto e quella della gozza, perchè se manca quella de la gozza a quella del petto la gorgia divien cruda et dura et offensiva, se manca quella del petto a quella de la gola, la gorgia divien come onta et quasi continua nella vocale, ma quando ambidui operano, si fa la gorgia et soave et spiccata, et è la più naturale.’ Paoli 1973: 267; Engelse vertaling: Stevens 1995: 346.

⁵⁷ Rognoni 1620: titelpagina.

11.6. Stemtoonhoogte

De stemtoonhoogte kan van aanzienlijke invloed zijn op de klankeigenschappen van een instrument. Wie zich bij het uitvoeren van de blokfluitmuziek van Jacob van Eyck en Nederlandse tijdgenoten wil laten leiden door historische principes, zal zich dus ook van dit aspect rekenschap moeten geven. In de moderne muziekpraktijk, de historisch georiënteerde uitgezonderd, is A440 of daaromtrent de meest gehanteerde stemtoonhoogte. In vroeger eeuwen was van een breed gedragen standaardisatie nog geen sprake. Er bestonden tal van lokale verschillen.⁵⁸ In Rome was de stemtoonhoogte lager dan in Venetië. Binnen de muren van één kerk of operagebouw konden instrumenten van verschillende stemtoonhoogten slechts door middel van transpositie samenklinken. Het gebrek aan standaardisatie deed Johann Joachim Quantz in 1752 verzuchten:

Die Verschiedenheit des Tones in welchem man stimmt, ist der Musik sehr schädlich. Bey der Singmusik verursacht er die Unbequemlichkeit, dass die Sänger diejenigen Arien, die an einem Orte, wo die Stimmung hoch ist, für sie gemacht waren, an einem andern Orte, wo man tief stimmt, und umgekehrt, die Arien, die nach einer tiefen Stimmung eingerichtet sind, an einem Orte, wo die Stimmung hoch ist, kaum brauchen können. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass an allen Orten einerley Ton bey der Stimmung eingeführet werden möchte.⁵⁹

Quantz sprak meteen zijn persoonlijke voorkeur uit:

Es ist nicht zu läugnen, dass der hohe Ton viel durchdringender ist, als der tiefe: er ist aber dagegen bey weitem nicht so angenehm, rührend, und prächtig. Ich will eben nicht die Parthey von dem ganz tiefen französischen Kammerton nehmen; ob er gleich für die Flöte traversiere, den Hoboe, den basson, und einige andere Instrumente der vortheilhafteste ist: ich kann aber auch den ganz hohen venezianischen Ton nicht billigen; weil die Blasinstrumente in demselben allzu widrig klingen. Ich halte deswegen den deutschen sogenannten A-Kammerton, welcher eine kleine Terze tiefer ist, als der alte Chorton, für den besten. Denn dieser ist weder zu tief, noch zu hoch, sondern das Mittel zwischen dem französischen und venezianischen: und in diesem können sowohl die mit Seyten bezogenen, als die Blasinstrumente, ihre gehörige Wirkung thun.⁶⁰

In het geval van originele zeventiende-eeuwse blokfluiten brengt het determineren van de stemtoonhoogte als complicatie met zich mee dat nergens vermeld staat wat de onderste toon is. Een vermeende C-blokfluit met zekere stemtoonhoogte kan ook als een Bes-blokfluit met een hogere stemtoonhoogte bedoeld zijn geweest, of als een D-instrument met een lagere. De ivoren Rosenberg-blokfluit 1.75 heeft een stemtoonhoogte van A488, maar alleen dan als ervan wordt uitgegaan dat het een C-instrument betreft.

Fred Morgan schrijft over de hoge stemming van dit instrument in relatie tot het werk van Jacob van Eyck:

⁵⁸ Een historisch overzicht geeft Haynes 1995 (Haynes 2002).

⁵⁹ Quantz 1752: 241.

⁶⁰ Quantz 1752: 241-242.



A serious matter in making instruments for playing van Eyck that are derived from these Rosenberg examples is the choice of pitch. Because these instruments were made of narwhal ivory, with its peculiar internal spiral, their pitch would hardly have been known until they were finished. The c'' instrument in Vienna is pitched at about $a'=448$, and the choke-bore g' soprano at slightly lower than $a'=440$. Several f' instruments are close to $a'=460$. (I think the F recorders came somewhat later, as they are described by Praetorius, and that this strengthens the case for $a'=460$ or thereabouts.) The wish to depart as little as possible from the pitch of the originals, while making an instrument that could be used for more than just van Eyck solos, decided me in favor of $a'=466$. This was close to the common pitch of $a'=460$ but a full tone above $a'=415$, making it possible to use the instrument with a 415 keyboard or gamba. Wooden instruments at $a'=466$ have a sort of chirpy sweetness, and while some experimental instruments ranging down to as low as $a'=440$ retained this character, it was reduced. It is this sweetness across the registers, combined with the previously mentioned difference between registers, that makes the instrument so nice to use for van Eyck, and inclines one to believe – or at least hope – that van Eyck himself may have had a recorder similar in character.⁶¹

Ook in dit opzicht draagt 'Rosenborg' het gevaar van mythevorming in zich. In navolging van Morgan zijn diverse bouwers ertoe overgegaan handfluiten met een stemming van A466 op de markt te brengen, daarmee een nieuwe mode in gang zettend. Dan Laurin heeft een vrijwel integrale plaatopname van *Der Fluyten Lust-hof* gemaakt en daartoe verschillende instrumenten gebruikt, met een stemtoonhoogte variërend van A466 tot A440 tot A415.⁶² De meeste werken klinken echter op Rosenberg-kopieën, A466. Ook Marion Verbruggen koos bij het opnemen van composities van Jacob van Eyck voor deze hoge stemtoon.⁶³

Het is de vraag in hoeverre deze keuze historisch verantwoord is. Waar kwamen de instrumenten vandaan waarop Van Eyck en Nederlandse tijdgenoten speelden? Bestonden destijds gangbare stemtoonhoogten in de Republiek? Het zijn dwingende vragen. Een belangrijke bron is *Syntagma musicum* (1619) van Michael Praetorius, waar het volgende staat te lezen:

In Engellandt haben sie vorzeiten, und auch in den Niederlanden noch anitzo ihre meiste blasende *Instrumenta* umb eine *tertiam minorem* tieffer, als itzo unser Cammerthon, *intoniret* und gestimbt, also dass ihr *F.* ist im Cammer-Thon unser *D.* unnd ir *G.* unser *E.*⁶⁴

Hij attendeert hier op een Nederlandse stemtoonhoogte die beduidend lager was dan de Duitse *Kammerton*. Het is belangrijk te erkennen dat 'umb eine *tertiam minorem* tieffer' een marge inhoudt. Het kan duiden op een afstand ergens tussen een grote secunde en een kleine terts. Het begrip *Kammerton* kende van zichzelf ook een marge. Hoe het ook zij, Praetorius was een voorstander van een lage stemtoonhoogte omdat blokfluiten (en ook andere instrumenten) op die manier lieflijker klonken:

⁶¹ Morgan 1984: 49.

⁶² Bis, CD 775-780.

⁶³ Harmonia Mundi USA, HMX 2907350-2907351. Het begeleidende boekje geeft de volgende verantwoording: 'The fingerings described in *Der Fluyten Lust-hof* did not match any known Renaissance recorder until 1980, when two soprano instruments of the Van Eyck type [sic] were discovered in the collection of Rosenberg Castle in Copenhagen. The soprano recorder used here by Marion Verbruggen was modelled on that design by the Australian builder Frederick Morgan around 1982.'

⁶⁴ Praetorius 1619: II, 16.



Und ist zwar nicht ohne, dass man in diesem Thon [i.e. de lage] den *Clavicymbeln* (wie verstendige *Instrumentmacher* wissen) ein lieblichern und anmütigern *Resonantz* geben und zuwenden kan, mehr, als wenn man sie nach dem Cammer Thon abtheilet; Wie denn auch die Flötten und andere *Instrumenta* in solchem niedern Thon lieblicher, als im rechten Thon lauten, und fast gar eine andere art im gehör (sintemahl sie in der tieffe nicht so hart schreyen) mit sich bringen.⁶⁵

De genoemde *Kammerton*, door Praetorius ‘rechten Thon’ genoemd, was destijds een stemtoonhoogte die ongeveer een halve toon hoger lag dan het moderne A440.⁶⁶ Bruce Haynes hanteert in zijn dissertatie over *Pitch Standards in the Baroque and Classical periods* een bandbreedte van A457-484.⁶⁷

Houten blaasinstrumenten die uit één stuk waren vervaardigd, golden als een belangrijk ijkpunt waar het de stemtoonhoogte betrof, omdat zij in dit opzicht het minst flexibel waren. Cornetten bewezen een bijzondere dienst. Zoals Haynes schrijft: ‘Since cornetts were generally made in one place (Venice), were relatively consistent in pitch, did not change over time, and were made in one piece, their pitch acts as a reliable key for locating the pitch level of many standards.’⁶⁸ Van de tachtig overgeleverde Italiaanse cornetten uit de zestiende en zeventiende eeuw valt 64 procent binnen de door Bruce Haynes gestelde bandbreedte van A458-484.⁶⁹ De hoge stemming werd vrij algemeen als cornettoon aangeduid.

Ook blokfluitconsorts werden vaak uit Venetië betrokken. Als Praetorius een akkoord blokfluiten beschrijft, deelt hij mee: ‘Uund ein solch gantz Stimmwerck kan auss venedig umb 80. [daalders] ohngefehr herauss gebracht werden.’⁷⁰ De hoge Venetiaanse stemtoon was van invloed op andere instrumententypen. Menig Duits hof betrok zijn houtblaasinstrumenten uit Venetië, koperblaasinstrumenten daarentegen uit Neurenberg, maar die instrumenten moesten wel samen kunnen klinken.⁷¹

Hoewel het niet meer dan één zin is waarmee Praetorius de lezer op de hoogte stelt van een lage Nederlandse stemtoonhoogte voor blaasinstrumenten, ligt er wel een veelheid aan informatie in besloten:

1. In de Nederlanden werden blaasinstrumenten gebouwd.
2. Daarbij was sprake van een min of meer gestandaardiseerde stemtoonhoogte.
3. Die stemtoonhoogte was ongeveer een kleine terts lager dan de Duitse *Kammerton*.

Wat het eerste betreft, de blaasinstrumentenbouw in de Nederlanden: men kan zich moeilijk voorstellen dat in deze contreien géén handfluiten zijn gemaakt, terwijl alles wijst op een aanzienlijke populariteit van het instrument. Zou elke Nederlandse amateurblokfluitist de middelen hebben gehad om een instrument uit het buitenland te betrekken? Erg waarschijnlijk is dit niet.

⁶⁵ Praetorius 1619: II, 16.

⁶⁶ De terminologie is verwarrend. Oorspronkelijk was de *Kammerton* hoog, de *Chorton* laag. In de orgelbouw kroop de *Chorton* in de loop der jaren echter steeds verder op, zodat deze de hoogte van de oude *Kammerton* bereikte. Onder invloed van de Franse mode (opera) en de komst van Franse blaasinstrumenten deed echter een lage stemming haar intrede die op haar beurt *Kammerton* ging heten. Zodoende ontstond in de terminologie een volledig omgekeerde situatie: *Kammerton* laag, *Chorton* hoog. Zie ook het citaat van Quantz op p. 549.

⁶⁷ Haynes 1995: 34.

⁶⁸ Haynes 1995: 11.

⁶⁹ Haynes 1995: 67.

⁷⁰ Praetorius 1619: II, 34.

⁷¹ Nickel 1971: 80; Haynes 1995: 37.



VOORBEELD 325 Anon., 'Seste Allemande' a 3 uit *Der Goden Fluit-hemel* (1644), fol. 16ab

Seste Allemande.
Eerste Boovenfangh.

Seste Allemande.
Tweede Boovenfangh.

Seste Allemande.
Derde Boovenfangh.

B 4

Er moeten makers zijn geweest die instrumenten voor anderen vervaardigden, zonder hun cliëntèle bij voorbaat te kennen. Op Nederlandse schilderijen worden instrumenten afgebeeld met een dubbel pinkgat. Wie met de linkerhand boven speelde, stopte het linker pinkgat dicht met was of ander materiaal. Wie – zoals Christiaan Huygens – met de rechterhand boven speelde, maakte het rechterpinkgat dicht. De dubbele boring wijst erop dat bouwers de keuzemogelijkheid openlieten, en dus onbekend waren met wie het instrument ging bespelen. Op sommige schilderijen vertonen de instrumenten ook een merk- of werkplaatsteken, wat aangeeft dat de maker zich min of meer gekend wilde weten.⁷² Het is raadselachtig dat desondanks nagenoeg geen Nederlandse makers meer bekend zijn uit de eerste helft van de zeventiende eeuw. Waren het houtbewerkers die het vervaardigen van fluiten erbij deden? Zoals gezegd geldt Richard Haka uit Londen als de vroegste fluitenbouwer op Nederlandse bodem die met naam bekend is.

Dat musici in de Nederlandse Republiek blokfluiten hebben gekend met een gestandaardiseerde stemtoonhoogte (hetgeen niet impliceert dat alle blokfluiten aan één standaard voldeden), vertelt het repertoire. In 1649 bevatte de tweede druk van *Der Fluyten Lust-hof I* vijf duetten voor twee blokfluiten, en voor deze combinatie publiceerde Goosen van Vreeswijck in 1655 zijn *Nieuw-meegsche fluyten lourier crans*.⁷³ In het derde deel van *'t Konstigh speeltooneel* (1660) van Pieter Meyer staan

⁷² De gewoonte om instrumenten te stempelen met de volledige naam van de maker, raakte pas in de tweede helft van de zeventiende eeuw in zwang. Zie Bouterse 1999: 32.

⁷³ Wind 2003.



drie duetten ‘met 2 Fluyten of Violinen’.⁷⁴ Een combinatie van twee qua stemtoonhoogte bij elkaar passende handfluiten was dus de gewoonste zaak van de wereld. Ook een combinatie van drie was niet vreemd. Paulus Mattheisz richtte de driestemmige werken uit *Der Goden Fluit-hemel* – ‘zoo wel voor de Viool als Fluit’ – zo in, dat zij behalve op violen ook op handfluiten konden worden gespeeld. Waar in de ‘Seste Allemande’ de eerste, tweede of derde bovenzang lager komt dan c’, wordt ook een octavering gegeven voor de handfluit. (vb. 325) Een *ossia*-notatie dus, met het oog op drie bij elkaar passende handfluiten.

Een systeem van verschillende gestandaardiseerde stemtoonhoogten die zich diatonisch op een min of meer exact gedefinieerde afstand van elkaar bevonden, komt ter sprake in de correspondentie van Constantijn Huygens, als deze in 1648 een nieuw clavecimbel wil bestellen bij Johannes Couchet in Antwerpen. Hij laat zich bij de aankoop adviseren door de diamanthandelaar en bankier Gaspard Duarte, een bevriende amateurmusicus uit Antwerpen. Duarte merkt in een brief op dat een achtvoet clavecimbel in ‘den thoon corista’ speelt, en dat kleinere instrumenten ‘gemeynelick eenen thoon hooger’ spelen. Huygens prefereert een clavecimbel dat *twee* tonen lager is gestemd dan het instrument van ‘Mevrouwe Swan’, oftewel zijn muzikale vriendin Utricia Ogle.⁷⁵ Duarte raadt hem dit af:

Dat can qualyck wesen ende gans geen mode, noch bequaem tot eenich concert van voisen, maer wel van den naturelycken thoon van dit lant, dat men heet chorista, ende dat is just eenen thoon leeger als die van Mevrouwe Swan, dienende voor gemeyn stemmen, ende die van dita Mevrouwe voor extraord[inaris] goede stemmen die hoogh singhen, ende om allemanden en courranten te spelen. Van dien selven thoon hebbe ick tot myn gebruyck vier oft vijf, wtgenomen myn clavesingel van ’t orgel, die chorista van den rechten thoon is, ende soo sal die voor U. E. moeten luyden.⁷⁶

Interessant is dat Duarte meedeelt één instrument in de lage *chorista*-stemming te bezitten, een clavecimbel dat hij met het orgel in verband brengt. Twee maanden later stelt Duarte dat Huygens’ instrument ‘in unisono van den leegsten [laagsten] ordinarisen thoon chorista’ moet zijn, door Couchet ‘den reghten toon’ genoemd.⁷⁷ Welke stemtoonhoogte het instrument van Mevrouwe Swan heeft gehad, valt niet met zekerheid te zeggen. Maar uit het feit dat Huygens een instrument zoekt dat een terts lager klinkt, kan worden opgemaakt dat het een hoge stemming is geweest, waarschijnlijk omtrent de Duitse *Kammerton*. Een instrument dat een toon lager is gestemd, zou dan een stemtoonhoogte hebben gehad van ongeveer A415.⁷⁸ Mogelijk is deze stemming gedurende de rest van de zeventiende eeuw een standaard gebleven. Christiaan Huygens deed in 1691 een meting waaruit blijkt dat zijn clavecimbel een stemtoonhoogte had van A409.⁷⁹

De omschrijving ‘den leegsten ordinarisen thoon chorista’ zou erop kunnen duiden dat er nog een tweede, hogere *chorista*-stemming heeft bestaan, die zich dan een halve toon onder de *Kammerton* en een halve toon boven de lage *chorista* of *Chorton* moet hebben bevonden. In de Italiaanse praktijk is deze stemtoonhoogte – ongeveer A443

⁷⁴ Ed. Wind, nr. 14. Zie 1.9.

⁷⁵ Zij was een leerlinge van Huygens. Over hun relatie, zie Rasch 2001: 282.

⁷⁶ Worp 1911-1917: IV, 477 (nr. 4812).

⁷⁷ Worp 1911-1917: IV, 486 (nr. 4843).

⁷⁸ Dit was ook voor Nederlandse kerkorgels de meest toegepaste stemtoonhoogte. Van Biezen 1995: I, 290.

⁷⁹ Haynes 2002: 41.



en daarmee vrijwel gelijk aan het ‘moderne’ A440 – aanwijsbaar: zij werd *tutto punto* genoemd. Deze stemming ging in de achttiende eeuw *Corista Veneto* heten en werd een wijdverbreide standaard.⁸⁰

Het codicil (1653) van Cornelis Graswinckel laat zien dat in de Republiek blokfluiten zijn gebruikt van verschillende gestandaardiseerde stemtoonhoogten.⁸¹ In het document duiken verschillende keren blokfluiten op. Graswinckel legateerde aan

Hugo Graswinckel	het accord Norenberger fluiten ende musykboeken hem op sijn vertrek na Heusden met gegeven.
Ysaac Graswinckel	mijn Bas-viole ende swarte ebbenhoute fluite.
Geertruid Graswinckel	de claeuwesimme [...] met twe fluiten op de claeuwesim accorderende, waervan een heb uitgeleent aen de heer schepen mr. Andries van der Goes.

Ten slotte is er nog sprake van ‘de vordere fluiten op den andren accorderende’, die naar het goeddunken van enkele experts zullen worden verdeeld onder die zoons die het meest geoefend zijn.

Het akkoord Neurenberger fluiten heeft zonder twijfel de in Duitsland gangbare hoge *Kammerton* als stemtoonhoogte gehad. De fluit die naar Ysaac ging, wordt gekarakteriseerd aan de hand van het materiaal: ebbenhout. Dan zijn er twee blokfluiten die beide dezelfde stemtoonhoogte hadden als het clavecimbel in huize Graswinckel. Uit het feit dat deze instrumenten expliciet met het clavecimbel in verband worden gebracht, zou men kunnen concluderen dat de stemtoonhoogte anders is geweest dan die van het Neurenberger akkoord en dat de drie instrumenten een hoge of lage *chorista*-stemming hebben gehad. Klaarblijkelijk werd het clavecimbel van Graswinckel op een vaste stemtoonhoogte gestemd. Lastig te interpreteren is de omschrijving ‘de vordere fluiten op den andren accorderende’. Op welke andere? Als alle fluiten van Cornelis Graswinckel met elkaar accordeerden, was deze omschrijving niet nodig, net zomin als ‘op de claeuwesim accorderende’. Mogelijk bedoelde Graswinckel dat de overige fluiten verschillende stemtoonhoogten hadden, maar wel stemtoonhoogten waarover eerder genoemde instrumenten beschikten.

Opmerkelijk is dat Jan Bouterse bij verschillende ‘Nederlandse’ blokfluiten uit de tweede helft van de zeventiende eeuw een stemtoonhoogte heeft aangetroffen van ongeveer A440, onder meer bij de eendelige ivoren handfluit van Richard Haka die in Edinburgh wordt bewaard: ‘Een en ander wijst erop dat deze “moderne” stemming in de 17e eeuw in Nederland in gebruik is geweest.’⁸² Deze stemtoonhoogte zou als een hoge *chorista* kunnen worden geïnterpreteerd. Wederom past enige relativering. Toen Bouterse een kopie maakte van het Haka-instrument uit Edinburgh, bleek de stemtoonhoogte ongeveer een halve toon lager uit te vallen. Hetzelfde effect deed zich

⁸⁰ Zie Haynes 1995: 70.

⁸¹ De Ruiter 1981. Zie verder 1.4.

⁸² Bouterse 2005: 251 (cd-rom). Enige voorzichtigheid is hier geboden. Haka maakte ook instrumenten voor buitenlandse opdrachtgevers, en zal dus te maken hebben gehad met elders vigerende stemtoonhoogten. Zo is van hem een rekening uit 1685 bewaard gebleven voor de levering van instrumenten aan Johan Otto in Kalmar, Zweden. Dertien discantschalmeien waren gemaakt op de ‘klarin trompettentoon’, vier Franse hobo’s op de ‘Coortoon’.



voor toen hij een kopie maakte van het Haka-instrument dat in Amsterdam werd opgegraven.⁸³

Resumerend kunnen we stellen dat eenduidige informatie ontbreekt ten aanzien van de stemtoonhoogte van Nederlandse blokfluiten halverwege de zeventiende eeuw. Eenduidigheid is er ook niet geweest, getuige het codicil van Graswinckel. Toch moeten in de Nederlandse Republiek wel verschillende min of meer gestandaardiseerde stemtoonhoogten zijn gehanteerd. Couchet noemde in 1648 de lage *chorista* ‘den naturelycken thoon van dit lant’.⁸⁴ Praetorius wees op een stemtoonhoogte in de Nederlanden die ongeveer een kleine tert lager lag dan de Duitse *Kammerton*. De beschikbare informatie wijst eerder in de richting van een stemming van A440 of – waarschijnlijker nog – een halve toon lager, dan op een hoge stemming van A466 of daaromtrent waarvoor Fred Morgan uit historische en muzikale overwegingen heeft gekozen, en verscheidene bouwers en spelers met hem.

11.7. De introductie van de barokblokfluit

Tot dusverre is de kwestie van het ‘juiste’ instrument met onduidelijkheid omgeven gebleven. Maar één zekerheid bestaat: binnen enkele decennia na Jacob van Eycks dood, in elk geval ruimschoots voor het verstrijken van de zeventiende eeuw, heeft een nieuw type blokfluit in heel Europa zijn intrede gedaan: een instrument dat doorgaans als barokblokfluit wordt benoemd. Het werd in twee of drie delen vervaardigd, had een conisch toelopende boring, en de grepen waren min of meer gestandaardiseerd. Deze *flûte douce* of *flauto dolce*, naar wordt aangenomen ontwikkeld in kringen rond het Franse hof (de familie Hotteterre), werd – anders dan de handfluit – als een deftig instrument beschouwd.

Omdat de blokfluitmuziek van Jacob van Eyck en zijn tijdgenoten net voor deze in de geschiedenis van het instrument belangrijke tijdsdrempel is gesitueerd, kan het zinvol zijn het nieuwe type in de discussie te betrekken. Het repertoire verlangt een instrument met een klank die van hoog tot laag gelijkmatig is, met in de laagte eventueel een iets mindere presentie qua boventoonspectrum en/of volume. Deze eigenschappen kunnen zonder veel reserve met de baroksopraanblokfluit worden geassocieerd, ook al bestond dat instrument nog niet.

Door de introductie van de Franse barokblokfluit werd de alt, met de f' (klinkend en genoteerd) als laagste toon, internationaal het meest gangbare type voor het solorepertoire. De vroegste sonate voor altblokfluit en basso continuo van een in Nederland geboren componist is de *Sonata à fluto solo* van Sybrandus van Noordt, die omstreeks 1701 verscheen in een uitgave van Hendrik Anders.⁸⁵ Sybrandus was een zoon van Jacob van Noordt, de componist van blokfluitmuziek uit 't *Uitnemend Kabinet*. In 1701 publiceerde Andreas Parcham, een omstreeks 1644 in Danzig geboren musicus die vanaf ongeveer 1669 in Amsterdam als vrij gevestigd musicus werkzaam was, bij Estienne Roger twaalf sonates voor blokfluit en basso continuo en twee caprices voor twee blokfluiten en bas.⁸⁶ Deze werken zijn verloren gegaan. Wel

⁸³ Brown 2004: 190.

⁸⁴ Weliswaar bevond Couchet zich in Antwerpen, maar uit de context kan worden opgemaakt dat hij hier geen verschil signaleerde met de situatie in de Republiek.

⁸⁵ In *Sonate per il cimballo appropriate al flauto & violino*, opera prima.

⁸⁶ Lesure 1969: 76. Omtrent Parcham, zie onder meer Verhagen 1989.



is van Parcham een blokfluitsonate in G majeur opgenomen in een collectie met *Airs angloises* van George Bingham.⁸⁷

Wanneer het nieuwe type Franse blokfluit is ontstaan, valt niet met zekerheid te zeggen. Mededelingen daaromtrent komen vooral uit landen buiten Frankrijk, en de perceptie was mede afhankelijk van het moment waarop het instrument in het bewuste land geïntroduceerd werd. In Neurenberg dong Johann Christoph Denner (1655-1707) in 1696 met een collega naar het recht om Franse blaasinstrumenten te mogen verkopen, ‘so maisten in Hautbois und Flandadois [flûtes douces] bestehen [...] die ohngefehr vor 12 Jahren in Frankreich erfunden worden.’⁸⁸ Dit zou neerkomen op 1684. In 1677 besprak Bartolomeo Bismantova echter in zijn *Compendio musicale* al een driedelige barokblokfluit, die hij overigens *flauto italiano* noemde.⁸⁹ Een jaar eerder liet in Engeland de toneelschrijver John Etherege een van de personages in *The man of mode; or, Sir Fopling Flutter* verzuchten: ‘What, you are of the number of the ladies whose ears are grown so delicate since our operas, you can be charmed with nothing but *flûtes douces* and French hautboys?’⁹⁰ De vroegste afbeelding van een barokblokfluit is te vinden op een *trompe l’oeil* uit 1672 van Cornelis Norbertus Gijsbrechts, geschilderd toen deze Vlaamse kunstenaar in Denemarken werkzaam was.⁹¹

Jan Bouterse heeft de vraag opgeroepen of het bezoek van de tot koning van Engeland gekroonde stadhouder Willem III aan Nederland in 1691 beslissend kan zijn geweest voor de introductie van de barokblokfluit in de Republiek.⁹² In diens gevolg bevond zich een vijfkoppig hobo-ensemble, inclusief Peter Bressan, die een van de belangrijkste blokfluitbouwers van zijn tijd zou worden. Eva Legêne heeft zich bij Bouterse aangesloten met de opmerking: ‘To date I have not found a Baroque recorder depicted by a Dutch painter in Holland before 1700, but I would like to ask the same question as Jan Bouterse: whether Bressan introduced the Baroque instrument to The Netherlands on his visit with William III in 1691.’⁹³

Beide auteurs verliezen uit het oog dat de interesse in de Franse muziekcultuur al veel eerder bloeide in de Nederlandse Republiek, politieke perikelen ten spijt.⁹⁴ Vooral voor de Franse opera bestond grote belangstelling, en dan met name de *tragédies lyriques* van Jean-Baptiste Lully, die dit genre in 1673 in het leven had geroepen. Delen hieruit verschenen in de Republiek in druk. Al vóór 1678 waren de prinsen van Oranje begunstigers van Franse comedianten, die rondtrokken door Frankrijk en de Nederlanden.⁹⁵ In Den Haag vestigde zich in 1678 een troupe van de koningin van Frankrijk, die toestemming kreeg in de Manege op het Buitenhof op te treden. In 1682 verwelkomde Den Haag een Franse Opera die zich vestigde in de Kaatsbaan in de Casuariestraat; een jaar later werd deze compagnie vervangen door een andere. Het

⁸⁷ Bingham en Parcham stonden met elkaar in contact. Zie Verhagen 1989: 132-133.

⁸⁸ Nickel 1971: 204.

⁸⁹ Mogelijk koos hij voor die aanduiding vanwege het feit dat het instrument de g' als laagste toon had, zoals de meest gangbare blokfluit van het oude type. Over Bismantova en zijn blokfluitinstructie, zie Castellani 1977.

⁹⁰ Etherege, *The man of mode*, II, i; Ed. Carnochan: 35. Verderop, in de vierde akte (IV, i), vraagt Harriet: ‘What are these masqueraders who stand so obsequiously at a distance?’ Waarop Sir Fopling antwoordt: ‘A set of balladins, whom I picked out of the best in France and brought over with a *flûte douce* or two –my servants. They shall entertain you.’ Ed. Carnochan: 97.

⁹¹ Afgebeeld in Legêne 1995: 116.

⁹² Bouterse 1995: 90.

⁹³ Legêne 1995: 107.

⁹⁴ Rasch 2001: 313-314.

⁹⁵ Gegevens omtrent de vroege operageschiedenis in Den Haag zijn ontleend aan Liefvering 1999: 20.



initiatief ging uit van een zekere Carel Martinelli, wiens ‘Franse opera in ’t Musick’ uit ongeveer dertig acteurs en musici bestond en protectie genoot van de stadhouder.⁹⁶ Op 26 februari 1687 werd Lully’s *Amadis* voor het eerst opgevoerd in de Amsterdamse Schouwburg, later dat jaar volgden daar *Cadmus et Hermione* en *Atys*.⁹⁷ Het is ondenkbaar dat in de geschetste periode het bestaan van een nieuw type blokfluit onopgemerkt is gebleven. Historische gegevens bevestigen dit. De vroegste aanwijzing voor een vertrouwdheid met de barokblokfluit is een brief die Constantijn Huygens op 10 januari 1677 richtte aan de Franse gezant Godefroi d’Estrades (1607-1686), in de aanloop naar de Vrede van Nijmegen. Huygens schrijft:

Au moins j’ose me promettre, que, cela arrivant, vos députez, des Srs. Baptiste et Descosteaux, tant violons que flutes douces, ne voudront pas sortir d’un país reconcilié sans en veoir des quartiers si considérables comme sont La Haye et nostre villette d’Amsterdam, où mesme la musique est en bon train, et beaucoup d’illustres compositeurs capables d’admirer l’excellence des vostres.⁹⁸

Waarom zouden Franse blokfluitisten, voor de vredesbesprekingen naar Nederland gekomen, met gepaste trots naar Amsterdam en Den Haag worden uitgenodigd als daar nog op oude handfluiten werd gespeeld?

Er zijn meer aanwijzingen dat de barokblokfluit reeds in de jaren zeventig van de zeventiende eeuw gangbaar geweest is in de Republiek. In de *Oprechte Haerlemse Saturdaegse Courant* (nr. 39) van 28 september 1679 adverteerde een zekere monsieur Laborde met een deftige Franse kostschool in Den Haag, waar men onder meer leerde ‘Musijck-konst, Viool de Gamba, Fluyt- en Dwers-Fluyt-Speelen.’⁹⁹ Het lijkt geen twijfel dat het hier instrumenten betrof die de nieuwste Franse mode reflecteerden. En met ‘fluyt’ kan niet de dwarsfluit bedoeld zijn, deze werd immers apart vermeld.

Een jaar eerder had de Rotterdamse dichter en librettist Dirk Buysero het ‘vredespel’ *De triomfeerende min* geschreven, naar aanleiding van de Vrede van Nijmegen in 1678, die onder meer voorzag in een verdrag tussen de Republiek en het Frankrijk van Lodewijk XIV. Buysero vroeg de Vlaamse, in Amsterdam (en vanaf begin 1679 in Den Haag) werkzame musicus Carel Hacquart (ca. 1640-1701?) muziek bij het spel te componeren.¹⁰⁰ Buysero had gehoopt het werk te kunnen opvoeren in de Amsterdamse Schouwburg, die op 25 november 1677 weer open was gegaan nadat een brand het gebouw in 1672 had verwoest. Buysero had een groot deel van zijn jeugd in Parijs doorgebracht en daar de opkomst van de Franse opera meegemaakt.¹⁰¹ Met *De triomfeerende min* spiegelde hij zich aan ‘het voorbeeld van Italianen en Franssen’, zoals hij in de opdracht aan Constantijn Huygens meedeelde. Tot een opvoering in Amsterdam is het niet gekomen. Wel publiceerde Paulus Mattheisz in 1680 een sterk gereduceerde partituur. Veel muziek verscheen daar niet in, met name het instrumentale aandeel is sterk uitgedund. Maar wel bevat het boekje de afsluitende

⁹⁶ Balfourt 1981: 70.

⁹⁷ Rasch 2001: 314.

⁹⁸ Jonckbloet en Land 1882: 74; Worp 1911-1917: VI, 385 (nr. 7041).

⁹⁹ ‘Een yder wert bekend gemaect, dat door Monsr. Laborde, binnen s’Gravenhage, is geërigeert een seer bequame Franse Kost-Schole, in de welke de Jonckheyt wert geïnstrueert in alle goede manieren, in deftig Schrijven, Cijfferen ende Italiaens-Boeckhouden, Musijck-Konst, Viool de Gamba, Fluyt- en Dwers-Fluyt-Speelen: Iemant begeerig zijnde, om eenige Jonckers te besteden, kunnen haer adresseeren op de Hoek van de Fluwele-burgwal ende nieuwe Have, in de Sceptre Royal, in den Haeg.’

¹⁰⁰ Andriessen 1974: 31.

¹⁰¹ Bottenheim 1983: 19.



VOORBEELD 326 Hacquart, uit *De triomfeerende min*: 'Laat nu met vreugd', begin

64 *V R E D E S P E L.*

1 Sachtefluit.

2 Sachtefluit.

Bassus

Apol.

Laat nu met vreugd voorleden smarten

Bassus Cont.

1 Sachtefluit.

2 Sachtefluit.

Bassus

Apol.

vaaren. Jupyn schenkt u de Vrede, en mint uw staat. De Minnegod maak

Bassus Cont.

die

air, waarin Apollo wordt vergezeld door twee 'sachtefluiten', een bas en basso continuo. (vb. 326)

'Sachtefluiten' is de Nederlandse vertaling van 'flûtes douces'. Nu kan hieraan niet de volledige zekerheid worden ontleend dat barokblokfluiten bedoeld zijn, de benaming 'flûte douce' komt al voor bij Mersenne (1636), toen van het nieuwe instrument nog geen sprake was. Toch zijn er verschillende aanwijzingen dat Hacquart het nieuwe instrument bedoelde. Ten eerste was de aanduiding 'sachte' strikt genomen overbodig, de blokfluit was in de Republiek immers bekend als 'fluyt'. De toevoeging

wijst daarom op een nadere specificatie. Ten tweede was het spel bedoeld om de vrede tussen Frankrijk en de Republiek te bezingen. Zou Apollo zich in al zijn oogverblindende pracht laten vergezellen door handfluiten? En oogverblindend was zijn opkomst, getuigde de regieaanwijzingen:

Het Toneel verandert in een Hemel, van boven zietmen 't paleis van Jupiter. De pilaren en sieraden der zelve zyn van gout, en gesteente, in 't midden is alles vervult van Minnegoodjes als Engelen uitgerust, met een ronde open Tempel, die recht voor de Zon staat, welke met zyn stralen verscheide plaatzen door schittert. Onder aan zyn verscheide halve ronden, of boogen van wolken, die de geheele breedte van het Toneel beslaan, en nederdalen. Op de voorste wolk zit Apollo alleen. De Muzykanten, rykelyk gekleed, van wederzyden afdalende spelen, tot Apollo zingt.¹⁰²

Ten derde is in dit mythologische spel sprake van een tegenstelling tussen het aardse en het goddelijke, die naar het zich laat aanzien ook een muzikale pendant heeft gekregen. Op een eerder moment in het zangspel manifesteert zich 'een veldmuziek van schalmeien, fluiten en zakpypen, waar op eenige Bachanten danssen daar de hardes en harderinnen zich onder mengen.'¹⁰³ Hier worden fluiten zonder het voorvoegsel 'sachte' genoemd te midden van schalmeien en doedelzakken, archaische instrumenten die het pastorale weerspiegelden.

Het is de vraag of Hacquart met zijn 'sachtefluiten' sopraan- dan wel altblokfluiten bedoelde. Hij hanteert een bereik dat beide mogelijkheden open laat, de muziek gaat niet lager dan f' en niet hoger dan c''' (genoteerd). Vanuit een muzikaal oogpunt lijken sopraanblokfluiten (octaverend) op het eerste gezicht de meest plausibele optie. Dit is een afsluitende vreugdezang in stralende pracht. Op altblokfluiten gespeeld zou de aria in een laag register beginnen. In maat 8 schrijft Hacquart voor de eerste fluit een fis' voor, wat niet erg idiomatisch is voor een altblokfluit. Deze toon vereist een half gesloten pinkgat.

Maar het afsluitende menuet, bestaande uit acht herhaalde maten, pleit sterk voor altblokfluiten. De tweede partij blijft rondcirkelen binnen de tertsomvang f'-a' en lijkt daarmee gevangen tussen de bovenstem en de ondergrens van het instrument. (vb. 326) Misschien heeft Hacquart met 'sachtefluit' ook letterlijk willen uitdrukken dat de instrumenten zacht moesten klinken.

Ook in de Nederlandse Republiek zou de alt op f' het favoriete lid van de blokfluitfamilie worden. Het blijkt uit verschillende andere publicaties van repertoire, zoals *La fuite du roi d'Angleterre* (Amsterdam, 1689) van Nicolas Derosiers, 'à trois instruments, deux flûtes et basse de viole, ou deux violons et basse-continue', of de twee jaar later in Amsterdam uitgegeven *Pièces choisies* van Carel Rosier. Maar de nieuwe vinding moet ook op grote schaal in sopraanligging zijn gemaakt, als broertje of plaatsvervanger van de handfluit op c'', het instrument dat al sinds mensenheugenis populair was in de Republiek. Uit geen ander land zijn relatief zoveel barokke sopraanblokfluiten bewaard gebleven als uit de Republiek.¹⁰⁴ Als Claas Douwes in 1699 in zijn *Grondig ondersoek van de toonen der musijk* de blokfluit behandelt, noemt hij een C-instrument. Douwes schrijft onder meer: 'Wanneer alle de gaten toegedekt zijn soo wordt de laagste toon geblaasen, dat is de middelste c op het klauwier.'¹⁰⁵ Hieruit is wel de conclusie getrokken dat Douwes een tenorblokfluit

¹⁰² Ed. Andriessen & Strengers: 74.

¹⁰³ Ed. Andriessen & Strengers: 57.

¹⁰⁴ Zie het overzicht in Robinson 2003: 115.

¹⁰⁵ Douwes 1699: 110.

VOORBEELD 326 Hacquart, uit *De triomfeerende min*: 'Laat nu met vreugd', slot

9

1 Sachtfluit.

2 Sachtfluit.

Bassus

Apollo

En wil uw heil zoo wel be - waa - ren,

Bassus cont.

13

Dat nim - mer nyt, noch wraak, Die on - stant - vas - tig maak.

bedoelde. Waarschijnlijk is echter, dat hij slechts aan de notatie refereert en in werkelijkheid een sopraanblokfluit heeft bedoeld. Zo begint hij zijn exposé over het instrument met de opmerking: 'De Fluiten zijn seer gemeene en gereede Musijk instrumenten, diemen by sig draagen kan, om daar op te spelen soo dikwils als men wil, het sy binnens of buytens huis.'

Douwes stelt de blokfluit als een handzaam, gemakkelijk mee te nemen instrument voor, en dan denkt men niet meteen aan het forse formaat van een tenorblokfluit. Bovendien heeft Douwes zich bij het presenteren van zijn grepenoverzicht rechtstreeks laten inspireren door Paulus Mattheijsz' *Vertoninge* van ruim een halve eeuw eerder. Mattheijsz: 'Om alle Toonen zuiver te blazen.' Douwes: 'om al dese toonen suiver te blaasen.' Mattheijsz: 'Om *c.* te blazen: moet men alle de vingeren, met



de pink en de duim toe doen.’ Douwes: ‘Om de onderste C te blaasen: C: Alle de vingeren met de duim toe.’ Maar de grepen zijn niet dezelfde, Douwes geeft de grepen die horen bij de barokblokfluit. Klaarblijkelijk ging hij uit van een driedelig instrument, waardoor het onderste vingergat zowel naar links als naar rechts kon worden gedraaid: in de beschrijving duidt hij de handen systematisch met ‘bovenste’ en ‘onderste’ aan, daarmee in het midden latend welke van de twee handen boven werd gehouden en welke onder.

Oude handfluiten en moderne barokblokfluiten zijn in de laatste decennia van de zeventiende eeuw naast elkaar blijven bestaan in de Republiek en mogelijk ook naast elkaar gefabriceerd. Het was niet ongebruikelijk dat men oudere instrumententypen bleef vervaardigen nadat nieuwe typen reeds hun intree hadden gedaan. De hobo was de opvolger van de schalmei, maar Richard Haka maakte nog in 1691 ‘Fluyten, Houbois, Bassons en Velt-Schalmeyen’, zoals blijkt uit zijn advertentie in de *Amsterdamsche Courant* van 5 april van dat jaar.¹⁰⁶ In 1685 leverde hij aan een Zweedse opdrachtgever zowel ‘Teutsche Schalmeijen’ als ‘Fransche haubois’.¹⁰⁷

Van Haka zijn zowel eendelige handfluiten als barokblokfluiten bewaard gebleven, maar moeilijk vast te stellen is of ze uit verschillende perioden stammen. Toen Gerard de Lairesse in 1685 de sluiters beschilderde van het orgel in de Amsterdamse Westerkerk, beeldde hij een handfluit en een schalmei van het ‘Haka-type’ af.¹⁰⁸ Evert Collier bleef overwegend eendelige handfluiten schilderen op zijn vanitas-schilderijen, pas nadat hij in 1693 naar Engeland was verhuisd kwamen er vrij systematisch barokblokfluiten voor in de plaats. Op basis van het bovenstaande kan met een gerust hart worden aangenomen dat Collier het nieuwe instrument al kende toen hij nog in Leiden werkzaam was. Mogelijk wilde zijn cliëntèle het oude vertrouwde zien. Ook valt niet uit te sluiten dat men in Nederland de oude handfluit het beste bij de vanitas-gedachte vond passen. Muziekinstrumenten waren er onder meer om de korthed van het leven te illustreren. Zoals snaarinstrumenten in een vanitas-omgeving gewoonlijk een gebroken snaar hebben, zo zou ook een handfluit de ouderdom en de vergankelijkheid kunnen verbeelden.

Het is verleidelijk uit het naast elkaar bestaan van handfluit en barokblokfluit de conclusie te trekken dat de oude instrumenten in kwaliteit nauwelijks voor de nieuwe hebben ondergedaan, of niet noemenswaardig van elkaar hebben verschild. De verklaring voor het verschijnsel kan ook in een andere richting worden gezocht. Het kan als een aanwijzing gelden voor de grote populariteit die de handfluit in brede kring heeft gekend. Als alle eigenaren van een handfluit in korte tijd op een barokinstrument waren overgestapt, waren er wellicht niet eens voldoende bouwers geweest om al die instrumenten te maken.

Afgezien hiervan: waarschijnlijk hebben de meeste handfluiters de behoefte of het geld niet gehad om op een nieuw type instrument over te stappen. In hoofdstuk 1 is de handfluit naar voren gekomen als een instrument voor jong en oud, voor hem en haar, maar ook voor alle sociale lagen van de bevolking. De introductie van de barokfluiten heeft waarschijnlijk een scheiding der geesten teweeggebracht. De deftige (en duurder?) barokfluit zal het instrument zijn geworden van de gegoede burgerij. Je leerde het bespelen op de Franse school van Monsieur Laborde in Den Haag. Het is zelfs in miniatuur te vinden in het poppenhuis dat een rijke dame uit Amsterdam,

¹⁰⁶ Zie Bouterse 2005: 73 (cd-rom).

¹⁰⁷ Zie Bouterse 2005: Appendix D.

¹⁰⁸ Legêne 1995: 107.



Petronella de la Court, ergens tussen 1670 en 1690 liet bouwen.¹⁰⁹ Het gewone volk kon nog voort met zijn handfluiten.

Jacob van Eyck heeft de barokblokfluit niet gekend. Maar zijn variatiewerken zullen er wel op gespeeld zijn. De derde en laatste druk van *Der Fluyten Lust-hof I* verscheen omstreeks 1656, en aangezien de tweede druk in 1649 was verschenen, zal Van Eycks muziek nog in de jaren zestig van de zeventiende eeuw door Paulus Matthijsz verkocht zijn. Toen ongeveer vijftien jaar later de barokblokfluit haar intrede deed, was men Jacob van Eyck nog niet vergeten. In 1684 vertrouwde Evert Collier het variatiewerk ‘Onan of Tanneken’ aan een vanitas-doek toe, weliswaar vergezeld van een handfluit, maar op een moment dat de barokblokfluit al bekend was. Er zij nog eens aan herinnerd dat Claas Douwes in 1699 zijn instructie voor de C-barokblokfluit ontleende aan de *Vertoninge* van Paulus Matthijsz, hetgeen impliceert dat hij over ‘t *Uitnemend Kabinet II* heeft beschikt en mogelijk ook over *Der Fluyten Lust-hof I*. In de eerste jaren van de achttiende eeuw publiceerden Estienne Roger en Pierre Mortier in Amsterdam bundels met eenstemmige *Oude en nieuwe Hollantse boeren lietjes en contredansen* die bedoeld waren voor de viool, hobo of blokfluit. Er staan twee stukjes van Jacob van Eyck in: de ‘Batali’ [NVE 47] en modo 7 van de tweede reeks op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52].¹¹⁰ In beide gevallen weliswaar corrupt, maar onmiskenbaar berustend op Van Eyck.

11.8. If it sounds good... (2)

In dit hoofdstuk is de zeventiende-eeuwse blokfluit vanuit verschillende invalshoeken belicht. Er zijn veel vragen en minder antwoorden dan men zou wensen. Met zekerheid kan worden gesteld dat in Van Eycks tijd een grote verscheidenheid in typen blokfluiten heeft bestaan, getuige de verschillende grepen die Matthijsz, Van Blanckenburgh en Chirstiaan Huygens meedelen. Ook zijn er instrumenten bespeeld met verschillende stemtoonhoogten, waarbij de historische gegevens eerder in de richting wijzen van een stemming van A440 of lager, dan van een stemtoonhoogte die hoger ligt. Een wezenlijke leidraad is het repertoire zelf. Van Eycks muziek vraagt om een instrument dat van hoog tot laag gelijkmatig is van klank en geluidsterkte, zonder dat het ene register het andere opzichtig overheerst. Instrumenten van het Rosenborg-type zijn een mogelijkheid, maar de moderne ‘droomfluiten’ met hun kernachtige geluid evengoed. Muziek van Jacob van Eyck op een barokblokfluit van later datum spelen is minder anachronistisch dan het misschien lijkt. Te reconstrueren valt dat het oeuvre na zijn dood op dit nieuwe blokfluittype is gespeeld. *Der Fluyten Lust-hof* stond op de drempel van een nieuwe tijd.

Eén gedachte wil ik de lezer niet onthouden. Zou Van Eyck zich hebben neergelegd bij de (mogelijk twijfelachtige) kwaliteit van de gemiddelde handfluit? Als klokkendeskundige zocht hij naar klankbeïnvloeding, met hamer en beitel wist hij de eigenschappen van klokken te sturen en te verbeteren. Hij legde in zijn werk een wetenschappelijke houding aan den dag. Het is verre van ondenkbaar dat hij als blokfluitist op een vergelijkbare manier op onderzoek is uitgegaan en in samenwerking met een houtbewerker uit zijn omgeving gezocht heeft naar een handfluit die aan al zijn persoonlijke wensen voldeed. De ‘Van Eyck-fluit’ kan een

¹⁰⁹ Het poppenhuis bevindt zich in het Centraal Museum te Utrecht. Voor een beschrijving, zie Bouterse 1995: 88-89.

¹¹⁰ Nrs. 789 en 900. Ten aanzien van de ‘Batali’, zie 7.4.



uniek instrument zijn geweest van een type waarover niemand anders in die tijd beschikte.

Zolang dergelijke speculaties de discussie blijven beheersen, is de ‘Van Eyck-blokfluit’ gedoemd een mythe te blijven. Bij de keuze van het instrument passen derhalve geen dogma’s. Een werkbaar uitgangspunt dienaangaande is het eerder aangehaalde adagium van Duke Ellington: ‘If it sounds good, it is good.’

12

Tijd: tempo en ritme

12.1. Tempo

12.1.1. Het belang van het juiste tempo

Van alle vragen die betrekking hebben op de muzikale tijd en de indeling ervan, is die naar het juiste tempo een van de belangrijkste. Talloos zijn de historische uitspraken over het belang van een goede tempokeuze. Wordt muziek te snel of te langzaam uitgevoerd, dan kan zij veel van haar karakter en schoonheid verliezen. Uitspraken van die strekking zijn te vinden bij Quantz, Rousseau, Sulzer, Türk en anderen.¹

Hieruit valt af te leiden dat tempokeuze als een kunde werd beschouwd, als een vaardigheid waarover kennelijk niet iedereen beschikte. Destijds hadden musici overwegend te maken met eigentijds repertoire. Als de bepaling van het juiste tempo voor hen al geen vanzelfsprekendheid was, hoe moeilijk moet het dan niet zijn voor musici in de tegenwoordige tijd wanneer zij muziek willen uitvoeren van bijna vierhonderd jaar oud, zonder vertrouwd te zijn met tijdgebonden conventies?

Vanaf het einde van de zestiende eeuw zijn initiatieven ontplooid om het tempo te kunnen objectiveren. Michael Praetorius geeft in 1619 aan hoeveel *tempora* in een vaste tijdseenheid kunnen worden uitgevoerd, hoewel het resultaat onwaarschijnlijk lage tempo's oplevert.² Teneinde het door de componist bedoelde tempo te kunnen waarborgen, 'om het even of hij dood is of afwezig', stelde Mersenne een slingermechaniek voor, een voorloper van de moderne metronoom.³ Op deze manier

¹ Zie Miehlings 1993: 18. Miehling heeft een uitspraak van Mersenne – 'Qui sçait donner les vrais mouvemens, sçait la meilleure partie de la Musique' – als motto gebruikt voor zijn boek over tempo in de zeventiende en achttiende eeuw. Dit berust echter op een vergissing. In het genoemde citaat bedoelde Mersenne met 'mouvemens' niet het tempo, maar gemoedsbewegingen. Mersenne 1636: *Livre second des chants*, 99 (proposition vi).

² Over deze problematiek, zie Miehling 1993: 33-35.

³ 'Puis que j'ay monstré la maniere de chanter toute sorte de Musique au mesme ton que le Compositeur desire qu'elle soit chantée en tous les lieux du monde, il faut encore expliquer comme l'on peut garder la mesme mesure suivant l'intention de mesme Compositeur, quoy qu'il soit mort ou absent.' Mersenne 1636: *Livre troisième des instrumens à cordes*, 149 (corollaire iii).



zouden musici waar ook ter wereld het juiste tempo kunnen vinden, van Parijs tot Constantinopel en van Perzië tot China. ‘Cette proposition est l’une des plus belles de la Musique Pratique,’ oordeelde Mersenne.⁴ Een brede effectuering van het slingerprincipe liet echter nog geruime tijd op zich wachten. De eerste tempo-indicaties met behulp van een pendel dateren uit het einde van de zeventiende eeuw: Etienne Loulié introduceerde in 1696 zijn *chronomètre* en kreeg navolging van Joseph Sauveur (1701), Michel L’Affilard (1705) en anderen.⁵

Ten aanzien van de variatiekunst van Jacob van Eyck en zijn tijdgenoten liggen de vragen voor het oprapen. Ten eerste: dient het thema in één tempo te worden gespeeld of zijn fluctuaties mogelijk c.q. gewenst? Ten tweede: hoe liggen de tempoverhoudingen tussen het thema en de variaties? En verder: hoe kan het ‘juiste’ tempo worden gevonden?

12.1.2. Tempohandhaving?

Het principe van een vaste, regelmatige puls was aan het begin van de zeventiende eeuw al niet meer heilig, onder invloed van een nieuwe muziekpraktijk waarin de tekst over de muziek regeerde. Claudio Monteverdi onderscheidde in de *Lamento della ninfa* uit zijn Achtste madrigaalboek (1638) een ‘tempo della mano’ en een ‘tempo dell’affetto’, het eerste een gelijkmatige slag die bepaald wordt door de hand, het tweede een vrij tempo dat door het affect wordt gestuurd, door de emotie. In lijn hiermee maakte Praetorius een onderscheid tussen ‘das Mottettische’ en ‘das Madrigalische’.⁶ Ook op de instrumentale muziek kreeg de nieuwe stijl vat. Girolamo Frescobaldi hield in het voorwoord tot zijn eerste toccataboek (1615) een pleidooi voor een vrije omgang met de *tactus*, onder verwijzing naar de madrigaalstijl.⁷

Het voorgaande impliceert niet dat alle typen repertoire een uitnodiging belichamen om vrij met het tempo om te gaan. Een toccata van Frescobaldi is iets anders dan een variatiewerk van Jacob van Eyck. In *Der Fluyten Lust-hof* kan de vrijheid eventueel worden genoten in de fantasia’s en preludes. Gesignaleerde metrische verschuivingen in de ‘Fantasia & Echo’ zouden als een pleidooi voor een vrije voordracht kunnen worden opgevat.⁸ Maar de variatiewerken zijn vrijwel zonder uitzondering gebaseerd op dansen, op eenvoudige liedjes, of op psalmen. Het zijn bij uitstek melodieën die om een vaste puls vragen.

De psalmen hadden een vaste puls nodig vanuit het oogpunt van gemeentezang, en op dansmelodieën moest gedanst kunnen worden. Tot de weinige thema’s waar men eventueel een ‘tempo dell’affetto’ zou kunnen verdedigen, behoort het smachtende ‘Amarilli mia bella’ van Giulio Caccini, een componist die vrijheid in de voordracht propageerde. Niet alleen het ‘Amarilli’-thema zelf maar ook de grillige diminuties van modo 5 uit de tweede reeks kunnen er aanleiding toe geven. Hierbij moet echter worden aangetekend dat de vroegste versie van ‘Amarilli’ niet Caccini’s monodie is,

⁴ Mersenne 1636: *Livre troisième des instrumens à cordes*, 147 (proposition xviii).

⁵ Deze ontwikkelingen worden beschreven in Miehling 1993. Klaus Miehling rekent tevens af met de ‘metrische theorie’ van Willem Retze Talsma en anderen, een theorie die stelt dat de gegeven tempo’s gehalveerd moeten worden.

⁶ Praetorius 1619: III, 80.

⁷ Zie Neumann 1993: 38.

⁸ 7.3.

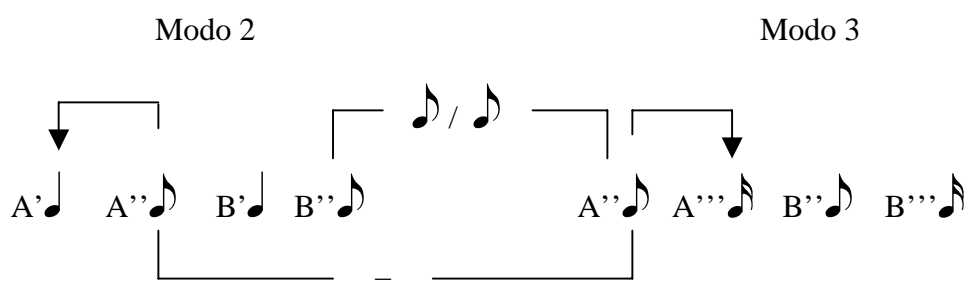


maar een zesstemmige zetting uit de *Ghirlanda di madrigali* (1601), die door haar aard minder tempovrijheid toelaat.⁹

Voor het overige overheerst in Van Eycks *Lust-hof* toch de dans, en daarmee het regelmatige tempo. Op de titelpagina's worden de thema's niet als liederen maar als dansen benoemd: 'Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Aires, etc.'

Om te kunnen bepalen in hoeverre het tempo van de variaties identiek dient te zijn met dat van het thema, is het in de eerste plaats van belang na te gaan in welke mate de variaties losse entiteiten vormen dan wel onderdeel zijn van een doorgaand geheel. Het laatste is onmiskenbaar het geval. De manuscripten die naar Paulus Mattheisz zijn gestuurd, hebben dikwijls geen onderverdeling in modo's bevat: in diverse gevallen zijn variaties abusievelijk aan elkaar vast blijven zitten, of zijn cesuren op de verkeerde plaatsen aangebracht.¹⁰ Dit wijst erop dat Van Eyck geen rusten tussen de variaties in gedachte had. Het blijkt ook uit de zorgvuldige manier waarop in een aantal gevallen het slot van variaties een constructie van *prima* en *seconda volta* laat zien, om de aansluiting met de volgende variatie kloppend te krijgen.¹¹ Een enkele keer is zelfs het slot van de ene variatie abusievelijk het begin van de volgende geworden.¹² Klaarblijkelijk werden de variatiereeksen als een doorlopend geheel beschouwd. Dit pleit voor een continuering van het tempo.

Een argument voor het standpunt dat de variatiewerken berusten op het vasthouden van het begintempo, is te vinden in de schakelvariaties. Materiaal dat in de ene variatie wordt gecombineerd met een vorige stap in het proces van breken, wordt in de volgende variatie gecombineerd met een volgende stap. De logica zegt dat identiek materiaal een identiek tempo verlangt. Bovendien eindigt een schakelvariatie in hetzelfde stadium van breken als waarin de volgende variatie begint. Het schakelprincipe herbergt voor de temporelatie dus verschillende brugfuncties, die samen verduidelijken dat het tempo constant dient te blijven. Het volgende voorbeeld, waarvoor de 'Tweede Lavignone' [NVE 58] model zou kunnen staan, illustreert dit:



Frase A'' met overwegend achtsten komt zowel voor in modo 2 als in modo 3, de eerste keer echter in combinatie met A' (kwarten), de tweede keer met A''' (zestienden). Modo 2 eindigt met een beweging in achtsten (B''), modo 3 begint ermee (A'').

⁹ Zie 4.4.6.

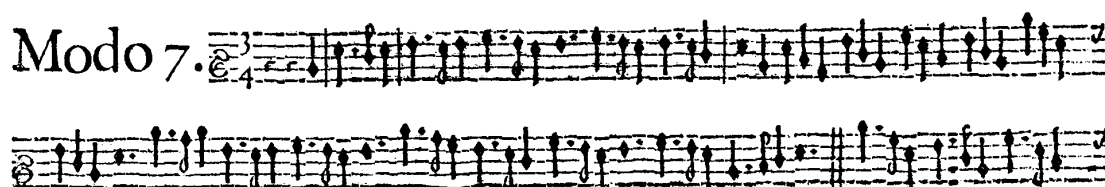
¹⁰ Zie onder meer 8.1.5.

¹¹ Voorbeelden zijn 'Onan of Tanneken' [NVE 18], 'Courant' [34], 'Stemme nova [III]' [66], 'Verdwaelde Koningin' [112], '2. Ballet, of Ay Harder hoort' [118], '3. Ballet' [122].

¹² 'Questa dolce sirena' [NVE 130], modo 2 en 3; 'Laura' [NVE 127], modo 2 en 3. Zie 4.5.1.

Een ander verschijnsel dat op handhaving van het tempo wijst, is een overblijfsel van de oude mensurale notatie: zwarte noten waar een driedelige maat zijn intree doet in een binaire omgeving. Het duidt erop dat drie noten evenveel tijd nemen als voorheen twee (*sesquialtera*). Deze notatievorm treedt op in modo 7 van de tweede variatiereeks op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52], na een thema en vijf modo’s die een vierkwartsmaat hebben. (vb. 328)

VOORBEELD 328 ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52], modo 7, met *sesquialtera*-notatie. [DFL-I (²1649), fol. 57a]



Zo is op verschillende manieren aangetoond dat het eenmaal gekozen tempo in de hele variatiereeks gehandhaafd dient te blijven. Dit is ook wel logisch. Het proces van breken is niet los te zien van speeltechnisch vertoon en spanningsverhoging. Tijdgenoten roemden de vlugheid van Van Eycks vingers en tong. Elke concessie ten aanzien van de snelheid kan worden uitgelegd als spannings- én gezichtsverlies.

12.1.3. Notatie en tempo

Tempo-aanduidingen heeft Jacob van Eyck niet gegeven. Weliswaar staat in de duetversie van het ‘Engels liedt’ [NVE 82] halverwege ‘Nu rasse Maet’, maar die aanduiding is niet van Van Eyck (hij maakte de duetten immers niet zelf) en niets wijst erop dat de Utrechtse componist in zijn eenstemmige variaties een verhoging van het tempo heeft gewild op de bewuste plaats.¹³

Ook de gehanteerde maatsoorten laten niets los over het tempo. Binaire maatsoorten zijn in *Der Fluyten Lust-hof* vrijwel exclusief met C aangegeven, slechts bij hoge uitzondering is van een *alla breve* sprake. Het C-teken geeft bij de tweede en vierde lijn in de meeste gevallen een verdikking te zien, in sommige gevallen zelfs een gedeelte van een verticale streep. Het zijn onmiskenbaar *alla breve*-typen waaruit de verticale lijn is weggesneden. In de tweede druk van de *Lust-hof* is modo 3 van ‘Onse Vader in Hemelryck’ [NVE 2] als *alla breve* genoteerd, het thema en de andere variaties daarentegen niet. In de eerste druk van 1644 is ook modo 3 met C aangeduid. In ‘Psalm 150’ [NVE 88] zijn alleen modo 3 en modo 5 in *alla breve* genoteerd. Een gemengd gebruik manifesteert zich ook in ‘Ballette Bronckhorst’ [NVE 50] en ‘Amarilleken doet mijn willeken’ [62]. Van eenduidigheid is echter nergens sprake, wat betekent dat tussen beide aanduidingen geen onderscheid behoeft te worden gemaakt.¹⁴

¹³ 8.6.4.

¹⁴ Praetorius geeft al aan dat beide tekens door elkaar werden gebruikt. Praetorius 1619: III, 51-52. Joan Albert Ban noemt de vierkwartsmaat ‘langzaeme maetslagh’, de *alla breve* ‘rasser maetslagh’. De *alla breve* behoort volgens hem een derde sneller te zijn. Hij acht deze ongeschikt voor diminuties (‘Onder



Hoe weinig de notatie over het tempo meedeelt, wordt duidelijk in een vergelijking tussen de ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41] en de eerste ‘Rosemont’ [11]. Het eerstgenoemde werk is vrijwel identiek met modo 3 van het tweede, maar de notenwaarden zijn verdubbeld. Hetzelfde, maar dan in een ternaire variant, doet zich voor in ‘Aerdigh Martyntje’ [NVE 7] en de ‘Sarabande’ [10]. Het zijn vrijwel dezelfde melodieën, maar de eerste is als 3/2 maat genoteerd en de tweede als 3/4. Maatsoorten zijn in dit oeuvre dus geen nuttige hulpmiddelen om een geschikt tempo te bepalen.

12.1.4. Snelheidsbegrenzingen

Jacob van Eyck maakte het breken op een strikte manier tot een basisprincipe van zijn variatiekunst. Het proces heeft geleid tot reeksen waarin de virtuositeit van variatie tot variatie toeneemt. Dit stelt de uitvoerende onder meer in staat te demonstreren over welke technische vaardigheden hij of zij beschikt. Het aftasten van de technische haalbaarheid lijkt onlosmakelijk met deze vorm van kunst verbonden. Het was in Van Eycks tijd niet ongebruikelijk het tempo te kiezen aan de hand van zulke grenzen. Marin Mersenne schrijft:

Il faut encore remarquer qu'ils font durer une mesure plus ou moins comme ils veulent: mais il est necessaire d'establir un temps certain & determiné pour la mesure, si l'on veut sçavoir combien l'on peut faire de sons, c'est à dire combien l'on peut chanter de notes dans le temps d'une mesure: & parce que les Astronomes ont divisé chaque *minute* de temps en 60 parties, & que chaque 60 partie de minute, qu'ils nomment *seconde*, est esgale à un battement ordinaire du poux, comme j'ay desia dit ailleurs, je suppose maintenant qu'une mesure dure une seconde minute, & dis qu'il n'y a point de main si viste qui puisse toucher plus de 16 fois une mesme corde, ou plusieurs, ny voix qui puisse chanter plus de 16 notes ou doubles crochuës dans le temps d'une seconde minute, & consequemment que ceux qui font 32 notes à la mesure employent 2 secondes dans la mesure, & que ceux qui en font 64 font la mesure de 4 secondes ou de 4 battemens de poux: ce que j'ay observé dans l'experience des meilleurs joüeurs de Viöle & d'EpINETTE, & ce que chacun remarquera en faisant reflexion sur le jeu de ceux que l'on estime avoir la main tres-viste & tres-legere, quand ils usent de toute la vistesse qui leur est possible.¹⁵

Mersenne gaat er dus van uit dat musici alle snelheid gebruiken waarover zij beschikken. Opgemerkt dient te worden dat de hier geponeerde rechtlijnigheid op gespannen voet staat met het voorstel aangaande een slingermechaniek, aan de hand waarvan alle gradaties in het tempo kunnen worden vastgelegd.

Mede bepalend voor de snelheid die met een handfluit kan worden bereikt, is de articulatie. Wanneer alle tonen los worden aangezet, is een lager tempo haalbaar dan wanneer tonen worden gebonden, dus zonder activiteit van de tong. Volgens de oude regelen der kunst werden alle noten gearticuleerd, ook de snelste. In een versiering als de *trillo*, een triller op één toonhoogte, kon dit uiteraard niet anders. Snelle toonherhalingen in de vorm van repeterende zestiende noten komen in *Der Fluyten Lust-hof* onder meer voor in het ‘Engels Nachtegaeltje’ [NVE 28] (modo 3, mm. 19-20).

welk teiken Talbrekinghe niet bequamelik kan gedaen werden’). Ban 1642: *Onderrechtingh om dese zanghen wel te zinghen*, II. Maetslagh. De tempoverhouding die Ban geeft, wordt ook genoemd door Jean Rousseau (1678). Zie Miehling 1993: 49.

¹⁵ Mersenne 1636: *Livre troisième des instrumens à chordes*, 137-138 (proposition xiv).



Waar een enkele tongslag tekortschoot, beschikten blazers over dubbele tongslagen die een hoger tempo mogelijk maakten. In contemporaine bronnen is er veel over te lezen. Ganassi (1535) onderscheidde bijvoorbeeld drie ‘moti originali’, respectievelijk ‘teche teche’, ‘tere tere’ en ‘lere lere’, Martin Agricola (1545) spoorde blokfluitisten aan het ‘diridiride’ te leren.¹⁶ Waarschijnlijk heeft ook Jacob van Eyck deze kunst verstaan, getuige het ‘Nachtegaeltje’ en een opmerking van Regnerus Opperveldt, die zijn ‘rappen aessem-mondt’ roemde. Maar gold dit articuleren ook voor de sporadische variaties waarin tweeëndertigste noten overheersen, zoals modo 6 uit de tweede reeks op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52] of modo 5 uit de derde ‘Daphne’ [NVE 61]? Op deze vraag zal later in dit hoofdstuk nader worden ingegaan. Het binden mocht dan officieel worden afgekeurd, het gebeurde wél.¹⁷ In 1584 berispte Girolamo dalla Casa de vele blazers die de dubbele tongslag onvoldoende oefenden waardoor zij snelle passages ‘con la lingua morta’ speelden, gebonden dus.¹⁸ In de zeventiende eeuw raakte het binden geleidelijk geaccepteerd in de muziekpraktijk.¹⁹ Mersenne (1636) noemt drie of vier verschillende manieren om de cornetto te blazen, ‘dont la premiere & la plus facile, que l’on appelle *coulante* ou *muette*, se fait simplement avec le vent, comme il arrive aux tuyaux d’Orgues.’²⁰ Hij geeft in zijn bespreking van de cornetto voorbeelden van zestien noten die twee aan twee worden gebonden. Terwijl Praetorius nog vond dat *groppi* en *tirate* in afsluitingen moesten worden gearticuleerd, stelde Mersenne gebonden *groppi* voor ‘afin que la cadence en soit plus douce & plus amiable, & qu’elle imite la voix & la plus excellente methode de bien chanter.’²¹ Mersenne baseerde zijn informatie overigens op de gegevens die hij van één musicus aangereikt kreeg, een zekere monsieur Quiclet. Dit maakt het moeilijk te beoordelen hoe algemeen de geventileerde ideeën geaccepteerd waren. De *trammelanten* (trillerversieringen) die Van Blanckenburgh omstreeks 1656 meedeelde in zijn *Onderwyzyng*e voor de handfluit, zijn op binding gebaseerd. Anders waren de hoofdgrepen voldoende geweest.²²

Mersenne legt de grens, en daarmee de standaard, bij zestien noten per seconde. Als tweeëndertigste noten voorkomen in een werk, betekent dit dus een tempo van ♩ = MM120. Dit is sneller dan men voor mogelijk houdt, zeker wanneer het niet om incidentele snelle noten gaat maar om lange reeksen. Halverwege de achttiende eeuw baseerde Quantz zijn temposysteem op een polsslag van tachtig per minuut, en in dit tempo vond hij acht noten per slag het maximaal haalbare, met behulp van dubbele tongslag (*Doppelzunge*).²³ Dit is dus 80x8:60 noten per seconde, bijna elf. Het is aanzienlijk minder snel (ongeveer een derde) dan wat Mersenne suggereert.

¹⁶ Ganassi 1535: cap. 7. Agricola 1545: fol. 33v-34r ; ed. 1896: 186-187. Het onderwerp wordt uitgebreid behandeld door Richard Erig in het voorwoord tot zijn uitgave van Bassano’s *Ricercate, Passaggi et Cadentie*.

¹⁷ Gegevens over dit onderwerp zijn voornamelijk ontleend aan Rowland-Jones 1993.

¹⁸ ‘Dove ogn’uno avertirà di accommodarsi con il tempo, & batter la sua minuta à nota per nota, così quelli di fiato, come quelli che essercitano lo stromento di tasti, & non correr di sopra via come fanno molti, che essercitano lo stromento da fiato, che corrono con la lingua morta, senza batter la lingua con la minuta, per maggior sua facilità, & per non poterla rafrenare, come la lingua roversa, che è difficile da refrenar. Dunque ogn’uno batti la minuta à nota per nota, & porti le quattro figure tutte con il suo tempo, se desidera far buon profitto.’ Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, Libro secondo, alli lettori.

¹⁹ Voorbeelden zijn Praetorius (1619) en Francesco Rognoni (1620). Zie Rowland-Jones 1993: 13.

²⁰ Mersenne 1636 : *Livre cinquiesme, des instrumens à vent*, 274 (proposition xxiii).

²¹ Mersenne 1636: *Livre cinquiesme des instrumens à vent*, 275 (proposition xxiii).

²² Omtrent deze bron, zie 3.7 en Appendix B.

²³ ‘Weil man nun mehr als acht ganz geschwinde Noten, nicht wohl, es sey mit der Doppelzunge, oder mit dem Bogenstrich, in der Zeit eines Pulsschlages ausüben kann [...]’ Quantz 1752: 264.



Klaus Miehling meent het verschil hieruit te kunnen verklaren dat Quantz van gearticuleerde noten uitgaat en Mersenne niet, maar dit moet ten eerste worden betwijfeld: Mersenne schrijft immers dat geen enkele hand in één seconde ‘puisse toucher plus de 16 fois *une mesme corde*’ (cursivering toegevoegd). Dat Quantz zijn opmerking een eeuw na Mersenne maakte, doet overigens weinig ter zake. Grenzen van technische haalbaarheid worden niet door historische perioden bepaald, tenzij een veranderde constructie van het instrument nieuwe mogelijkheden schept. Iedere musicus moet bij het begin beginnen en zelf zijn vaardigheden opbouwen.

De grens die Quantz hanteert, lijkt realistischer dan die van Mersenne.²⁴ Maar afgezien hiervan bewijst het systeem van Mersenne weinig nut in relatie tot Van Eycks variatiekunst. Als het systeem van de ultieme grens in zijn uiterste consequentie wordt toegepast, zou dit betekenen dat variatiereeksen waarin tweeëndertigste noten voorkomen twee keer zo langzaam moeten worden gespeeld als reeksen waarin het variëren bij zestiende noten ophoudt. Met andere woorden: de eerste reeks op ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 51] zou ten opzichte van de tweede reeks [NVE 52] het dubbele tempo verlangen. Zeker zo vreemd zou de situatie worden ten aanzien van de ‘Derde Doen Daphne’ [NVE 61]. In 1644 bestond dit werk (toen nog als vierde ‘Daphne’) slechts uit de modo’s 1-3.²⁵ Modo 4 en de door tweeëndertigste noten gedomineerde modo 5 werden pas in 1649 toegevoegd. Zouden het thema en de eerste twee variaties vanaf 1649 twee keer zo langzaam zijn gespeeld als in de voorgaande jaren? Uiteraard niet. Met andere woorden: virtuositeit mag in Van Eycks variatiewerken een rol spelen, maar zeker niet tot elke prijs. De uiterste grens hoeft niet altijd te worden opgezocht. Ten aanzien van het tempo zal dus naar aanvullende criteria moeten worden gezocht.

12.1.5. Danstypen en hun karakteristieken

12.1.5.1. Een relativerend woord vooraf

Een belangrijke steun bij de tempokeuze wordt geboden door het feit dat veel thema’s dansmelodieën zijn. Op de titelpagina’s van *Der Fluyten Lust-hof* worden ze ook als zodanig geafficheerd. Danstypen hadden hun eigen karakteristieken, waartoe ook het tempo behoorde. Een aantal waarschuwingen vooraf is niettemin nodig. De historische informatie dateert in veel gevallen van een later datum. Danstempo’s konden met het verstrijken van de tijd aan verandering onderhevig zijn. Dansen waren bovendien niet altijd bedoeld om te dansen, in gestileerde vorm konden ze een andere connotatie krijgen. Er bestonden ook regionale verschillen, en bovendien waren auteurs het lang niet altijd met elkaar eens. Verder kent ook het ‘juiste’ tempo zekere marges. Er moeten dus allerhande reserves worden ingebouwd. In deze paragraaf zullen de belangrijkste danstypen uit *Der Fluyten Lust-hof*, *Der Goden Fluit-hemel* en *’t Uitnemend Kabinet* in vogelvlucht ter sprake komen, waarbij de bovengenoemde kanttekeningen niet uit het oog mogen worden verloren.

²⁴ Het tempo dat Dan Laurin kiest voor de virtuoze modo 6 van de tweede ‘Wat zalmen op den Avond doen’ is er exact mee in overeenstemming. Zie p. 573, voetnoot 37.

²⁵ 8.4.1.

12.1.5.2. Pavane

Het eerste danstype dat op de titelpagina's van de *Lust-hof* wordt genoemd, is de pavane of paduana. Het betreft een Italiaanse dans, de term is bijvoeglijk en betekent letterlijk 'uit Padua'. De vroegste pavanes dateren uit het begin van de zestiende eeuw. De dans heeft een binaire maat en bezit twee of drie herhaalde secties. Thomas Mace omschreef de pavane in 1676 als '*Lessons of 2, 3 or 4 Strains, very Grave, and Sober; Full of Art, and Profundity, but seldom us'd, in These our Light Days.*'²⁶ Johann Gottfried Walther noemde de pavane in 1708 'ein fürnehmlich zu gravitaetischen Tüntzen eingerichtetes Lied.'²⁷ Grassineau (1740) sprak van 'the slowest and gravest part of instrumental music, generally consisting of three strains.'²⁸ L'Affilard gaf aan het begin van de achttiende eeuw een tempo van 90 halve noten per minuut, La Chapelle (1737) hield het bij 71.²⁹ De enige voorbeelden van een pavane die in *Der Fluyten Lust-hof* voorkomen zijn de twee variatiewerken op Dowlands 'Lachrymae' [NVE 8, 59]. Men merke op dat het thema in een vierkwartsmaat is genoteerd, net als in Dowlands origineel, en dat de tempoaanwijzingen dus betrekking hebben op de kwartnoot. Een tempo binnen de bandbreedte ♩ = MM71-90 is voor Van Eycks variaties goed te verdedigen.

12.1.5.3. Al(le)mande

Een andere dans in binaire maat is de almande of allemande, die vaker dan de pavane voorkomt in de *Lust-hof*. Het was in Van Eycks tijd een populair danstype, meestal bestaande uit een even aantal maten.³⁰ Arbeau (1588) omschreef de almande als 'une dance plaine de mediocre gravité, familiere aux Allemands, & croy qu'elle soit de noz pluz plus anciennes, car nous sommes descendus des Allemands.'³¹ Praetorius (1619) vond deze dans 'nicht so fertig und hurtig, sondern etwas schwermütiger und langsamer, als der Galliard.'³² In Engeland daarentegen schreef Thomas Mace in 1676: '*Allmaines, are Leßons very Ayrey, and Lively; and Generally of Two Strains, of the Common, or Plain-Time.*'³³ Brossard (1703) omschrijft de dans vervolgens in 1703 als 'symphonie grave, ordinairement à deux temps, souvent à quatre'.³⁴ En Mattheson: 'Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet.'³⁵ Zo blijkt dat er op verschillende momenten in de geschiedenis en op verschillende plaatsen verschillende ideeën hebben bestaan over het karakter.

In *Der Fluyten Lust-hof* zijn drie werken als almande aangeduid: 'Kits Almande' [NVE 77], 'Almande Verrijt' [93] en 'Almande prime roses' [132]. Hiermee is het overzicht echter niet compleet. Diverse variatiewerken die een liedtitel dragen, kunnen eveneens tot dit danstype worden gerekend. Daartoe behoort 'Wilhelmus van

²⁶ Mace 1676: 129.

²⁷ Walther 1955: 51.

²⁸ Grassineau 1740: 176.

²⁹ Miehling 1993: 68.

³⁰ Omtrent die populariteit in de Nederlandse Republiek, zie Dirksen 1997: 248-249.

³¹ Arbeau ³1596: 67r.

³² Praetorius 1619: III, 25.

³³ Mace 1676: 129.

³⁴ Brossard 1703:5.

³⁵ Mattheson 1739: 232.



Nassouwen' [NVE 43, 44] en ook 'Wat zalmen op den Avond doen'. Bij Nederlandse luitisten stond laatstgenoemde, uit Duitsland afkomstige melodie bekend als 'Almande Slaepen gaen'.³⁶ De modo 6 'met Twee-en-dertigh noten in een maet' uit Van Eycks tweede reeks [NVE 52] stelt grenzen aan de snelheid en wijst op een gematigd tempo, in overeenstemming met wat Arbeau en Praetorius te berde brengen. Uit het feit dat Van Eyck enkele variaties in ternaire maat heeft toegevoegd bij wijze van 'Nachtanz', lijkt het besef te spreken dat de melodie uit een Duitse traditie stamt. De door Quantz aangegeven grens van ♩ = MM80 (maximaal acht noten per polsslag) is op basis van de snelste variatie te verdedigen, maar zorgt er ook voor dat het thema zeer langzaam aanvoelt. De natuurlijke rek lijkt eruit. Met name aan de eerste variatiereeks kan in dit trage tempo weinig spankracht worden gegeven. Hier ligt een dilemma. Wordt de theorie ingehaald door de praktijk, en moet het tempo toch iets worden teruggeschroefd als de tweeëndertigste noten komen?³⁷ Het is misschien een werkbare oplossing, maar één aspect wordt ermee genegeerd: de *sesquialtera*-notatie van de erop volgende modo 7. Deze geeft immers de temporelatie tussen de twee variaties aan. Dat de eenvoudige, dansante modo 7 onder invloed van de duizelingwekkende modo 6 in een rustiger tempo zou moeten worden gespeeld dan het thema, is niet waarschijnlijk.

De zestien noten per seconde, genoemd door Mersenne, lijken niet haalbaar, maar een tempo van ♩ = MM100 is zeker te realiseren, in elk geval met gebonden snelle noten. Het thema kan dan nog net zijn spankracht behouden. De kettingsnoeren van tweeëndertigste noten zijn in dit tempo weliswaar amper te articuleren – het is ook twintig procent sneller dan wat Quantz als maximum geeft – maar in de dalende groepjes van vier noten in de maten 5-7 is articuleren in dit tempo nog wel mogelijk. Op basis van dit variatiewerk acht ik het waarschijnlijk dat Van Eyck tweeëndertigste noten heeft gebonden.

Trekken we de parallel met de laatste 'Doen Daphne' [NVE 61], eveneens voorzien van een variatie vol tweeëndertigste noten maar met een thema in ternaire maat (3/4, of beter: 6/4), dan kan worden geconcludeerd dat ook dit een vrij rustige melodie is geweest.³⁸ Ook hier kan ♩ = MM100 als een tempo-indicatie gelden.

De 'Almande Verrijt' is vermoedelijk een melodie van Van Eycks leerling Jan Baptist Verrijt.³⁹ In het voortschrijden van kwartnoten ligt een parallel met andere almandes. Ongewoon is het oneven aantal maten, twee herhaalde periodes van negen. De eerste cesuur komt na drie maten. Een echte dans is het niet.

Volkomen anders van stijl dan de eerder genoemde almandes zijn de melodieën van 'Kits Almande' [NVE 77] en 'Almande prime roses' [132]. Het zijn levendige melodieën van Engelse oorsprong.⁴⁰ De 'Almande prime roses' is ritmisch wispelturig, vol verschillende notenwaarden en gepuncteerde ritmes. Zo ontstaat de indruk dat Engeland een eigen, uitbundiger variant van de almande heeft gehad, door

³⁶ Van Baak Griffioen 1991: 344.

³⁷ Dan Laurin heeft het bij zijn cd-opname op die manier opgelost. Hij begint in een lieflijk vloeiend tempo (♩ = MM100) en gaat in modo 6 vrij ongemerkt terug naar MM80, alle snelle noten articulerend (Bis, CD 777). Marion Verbruggen gaat te voortvarend van start, met ♩ = MM160 (Harmonia Mundi USA, HMX 2907350). Zij heeft modo 6 achteraan geplaatst, na de modo's in ternaire maat, en speelt deze meest virtuoze variatie vervolgens in een gehalveerd tempo. Zelfs in het lagere tempo van Laurin zijn de gearticuleerde tweeëndertigste noten duizelingwekkend snel te noemen.

³⁸ Dat het thema als 6/4 maat moet worden gelezen, blijkt uit de 'Tweede Daphne' [NVE 35], waar in de originele druk gebruik is gemaakt van zwarte noten, overigens net als in de *Friesche Lust-hof* van Starter.

³⁹ 4.4.9.

⁴⁰ Van Baak Griffioen 1991: 192-195, 88-89.



Thomas Mace niet voor niets ‘very *Ayrey*, and *Lively*’ genoemd. Toch hoeft dit niet op een tempoverschil te duiden, het lijkt eerder om een karaktersverschil te gaan dat wordt veroorzaakt door de ontplooide activiteit. Wordt de ‘Almande prime roses’ gespeeld in een tempo van $\text{♩} = \text{MM}100$, dan klinkt de melodie aanmerkelijk levendiger dan wanneer ‘Wat zalmen op den Avond doen’ in ditzelfde tempo wordt gespeeld.⁴¹ Het feit dat Van Eyck in maat 5 van modo 2 het ritme toepast van een gepunteerde zestiende gevolgd door een tweeëndertigste noot (op dezelfde toonhoogte), kan als een aanwijzing gelden dat ook de ‘Almande prime roses’ in een vrij rustig tempo moet worden gespeeld.

Dat het opzoeken van de snelheidsgrenzen geen vanzelfsprekend uitgangspunt is, laat ook ‘Van de Lombart’ [NVE 32] zien, eveneens een almande.⁴² Van Eyck verbindt aan deze melodie slechts één variatie, met een gang van achtste noten. Hij lijkt in een dergelijk werk eerder de rust te willen bewaren. De figuraties, in het bijzonder die van maat 1, wekken de suggestie dat deze compositie rechtstreeks uit Van Eycks carillonpraktijk is voortgevloeid.⁴³

12.1.5.4. Branle

Een danstype in tweedelige maat dat niet in *Der Fluyten Lust-hof* voorkomt maar wel in *Der Goden Fluit-hemel* en ‘t *Uitnemend Kabinet*, is de branle: een van oorsprong Franse dans die al omstreeks 1500 bestond, in de zestiende eeuw haar bloeitijd beleefde en in later tijden lokaal weer populair werd. Walther deelde bijvoorbeeld in 1732 mee dat de branle bij de Fransen opnieuw mode was geworden.⁴⁴ Thoinot Arbeau onderscheidde in zijn *Orchésographie* (1588) typen van uiteenlopend karakter, waaronder ‘double’, ‘simple’, ‘gay’ en ‘de Bourgogne’.⁴⁵ Met branles werden dansfestiviteiten normaliter geopend. De ‘Petits branles’ uit *Fluit-hemel* en *Kabinet* worden alle gekenmerkt door een vierkwartsmaat en periodes van vier maten. Hiermee zijn het voorbeelden van de ‘branle double’, gekenmerkt door een rustig tempo.⁴⁶ De frequent optredende zestiende noten in de blokfluitvarianties lijken dit te bevestigen. Een geschikt tempo is $\text{♩} = \text{MM}\pm 120$.

Eén melodie uit *Der Fluyten Lust-hof*, ‘Onder de Linde groene’ [NVE 103], stond in de Nederlandse Republiek wel als branle te boek. Bij Vallet heet de melodie ‘Brande d’Irlande’, bij Pieter de Vois ‘Brande Yrlandt’. In Engeland werd de melodie echter als een mars beschouwd.⁴⁷ Het wijst op een gematigd tempo.

⁴¹ Miehlings veronderstelling dat de allemande een snelle en langzame variant kende, kan derhalve worden gerelativeerd.

⁴² Van Baak Griffioen 1991: 220-225.

⁴³ Zie 5.15.

⁴⁴ Walther 1732: 111.

⁴⁵ Arbeau ³1596: 68v-93r.

⁴⁶ Arbeau schrijft: ‘Les anciens dancent gravement les branles doubles & simples; Les jeusnes mariez dancent les branles gayz; Et les plus jeusnes comme vous dancent legierement les branles de Bourgoigne.’ Arbeau ³1596: 69r.

⁴⁷ Van Baak Griffioen 1991: 238.

12.1.5.5. Bourrée

De bourrée is een danstype dat mogelijk van de ‘branle double’ is afgeleid. Volgens Rousseau kwam deze dans uit Auvergne en was zij de karakteristieke branle van deze streek.⁴⁸ Anders dan de branle komt de bourrée bij Jacob van Eyck wel voor: het thema van ‘Stil, stil een reys’ [NVE 15] stond bekend onder namen als ‘Bourrée d’Avignon’ en ‘De nieuwe laboré’.⁴⁹ De melodie heeft een volks karakter (hoor de voeten stampen bij de toonherhalingen in de tweede sectie...), vergelijkbaar met dat van de ‘Petits branles’. Beschrijvingen van de bourrée stammen hoofdzakelijk uit de achttiende eeuw. ‘Ein langsamer Frantzösischer Tantz [...] leicht zu lernen und lustig zu tantzen’, schreef de anonieme auteur van het *Kurtzgefaßtes musicalisches Lexicon* in 1737.⁵⁰ Mattheson gaf twee jaar later de meest uitgebreide karakterbeschrijving: ‘zufrieden, gefällig, unbekümmert, gelassen, nachlässig, gemächlich und doch artig.’⁵¹ Een probleem is dat bronnen elkaar tegenspreken. Achttiende-eeuwse tempo-aanduidingen geven voor de bourrée een bandbreedte van 112 tot 160 halve noten per minuut, klaarblijkelijk uitgaande van een 2/2 maat. Mogelijk heeft de gestileerde barokversie van dit danstype in de loop der tijd een versnelling ondergaan. Voor ‘Stil, stil een reys’ zijn de genoemde tempo’s in elk geval te hoog, ze maken de variatie onspeelbaar.

12.1.5.6. Courante

Onder de melodieën in ternaire maat is de courante het meest voorkomende danstype in *Der Fluyten Lust-hof* en de verzamelbundels. Ook ten aanzien van dit type ontbreekt op het eerste gezicht eenduidigheid wat het tempo betreft. Tegenover de snelle Italiaanse corrente stond de relatief langzame Franse courante. Maar ook de Franse courante wordt de ene keer snel genoemd, de andere keer langzaam. Volgens Georg Muffat (1695) verlangt de maat ‘sehr frisch gegeben zu werden.’⁵² Vijf jaar later schrijft Freillon-Poncein echter dat ‘la mesure [...] se bat à 3. temps fort lents.’⁵³ Hier wordt de ambivalentie primair veroorzaakt door het feit dat de courante op verschillende manieren kon worden genoteerd en geteld. Dit danstype kan in het stramien van een 3/4 maat worden gegoten, maar twee maten kunnen ook worden samengevoegd en dan zowel een 6/4 maat vormen als een 3/2 (hemiool). Muffat deelde mee dat in de courante vaak twee maten worden samengevoegd, wat wel aangeeft dat hij in een driekwartsmaat dacht. Mace (1676) omschreef de courantes als ‘Lessons of a Shorter Cut, and of a Quicker Triple-Time [dan de Galliards]; commonly of 2 Strains, and full of Sprightfulness, and Vigour, Lively, Brisk, and Cheerful,’ en lijkt hetzelfde te doen als Muffat.⁵⁴ Franse bronnen omstreeks 1700 geven als tempo-indicatie 79 tot 90 halve noten per minuut, wat neerkomt op $\text{♩} = \text{MM}158\text{-}180$. Dit is inderdaad als levendig te karakteriseren.

In *Der Fluyten Lust-hof* kan ‘Een Courant’ [NVE 73] als een specimen gelden van de Franse courante. Het variatiewerk is weliswaar in 3/4 maat genoteerd (maatstrepen;

⁴⁸ Little 2001.

⁴⁹ Van Baak Griffioen 1991: 331-334.

⁵⁰ Miehlings 1993: 266.

⁵¹ Mattheson 1739: 226.

⁵² Kolneder 1970: 36.

⁵³ Freillon-Poncein 1700: 57.

⁵⁴ Mace 1676: 129.

maataanduiding '3') maar het thema kan helemaal op basis van 3/2 worden geïnterpreteerd. De vraag is of ook de variaties zich naar een 3/2 indeling dienen te schikken. Die intrinsieke dwang verdwijnt door het wegvallen van de ritmische patronen die voor de courante zo typerend zijn.

Ook 'Courante Madame de la moutaine' [NVE 69] is typisch een Franse courante, in *Der Fluyten Lust-hof* als 3/4 maat genoteerd (maatstrepen; maataanduiding '3') maar primair vanuit 3/2 te denken. De tien maten van de tweede periode kunnen als vijf keer drie halve noten worden geïnterpreteerd. Een onregelmatigheid doet zich echter voor in de eerste periode, die uit negen 3/4 maten bestaat. Terwijl de maten 1-2, 4-5 en 6-7 telkens als combinatie een 3/2 maat vormen, doorbreekt maat 3 het stramen. Dit licht hinkende effect geeft deze melodie een eigen charme. Een soortgelijke onregelmatigheid doet zich voor in 'Courante 1' [NVE 121], maar dan aan het slot (mm. 29-31).

In de 'Courante' [NVE 25] geven beide herhaalde secties een onregelmatige periodisering te zien, ze bestaan elk uit negen maten (3/4). Het is denkbaar dat de slotnoten van beide secties dubbel zo lang hadden moeten zijn. De voor de courante karakteristieke hemioolwerking is wel degelijk aanwezig, wat voor deze aanpassing pleit. Aan het slot van modo 2 en 3 lijkt Van Eyck bij het variëren de hemiool zelfs expliciet te hebben willen behouden door een sequensmatige behandeling. In modo 2 wordt de indeling gesuggereerd door het herhaalde gebruik van een *tremolo*-figuur, in modo 3 door het vasthouden van een twee maten omspannend ritmisch patroon. (vb. 329)

VOORBEELD 329 'Courante' [NVE 25]

Thema



Modo 2



Modo 3



'De France Courant' [NVE 147] is in *Der Fluyten Lust-hof* de enige courante waar de maatstrepen zo zijn geplaatst dat er zes kwarten in een maat voorkomen. De maataanduiding is '3'. De notenzetter is uitgegaan van twee keer drie, getuige de 'witjes' (stukjes notenbalk zonder noot) halverwege de maten. De indeling volgt ook eerder het patroon van 6/4 dan van 3/2.

De 'Courant' [NVE 34] is geen courante maar een air in vierkwartsmaat. Ditzelfde geldt voor de 'Courante Mars' [NVE 46, 57]. Geen courante maar wel in ternaire maat



is de melodie die als ‘Courant, of Ach treurt myn bedroefde’ [NVE 12] is aangeduid. Het betreft een sarabande.⁵⁵

Sommige melodieën in *Der Fluyten Lust-hof* zijn een courante hoewel ze niet als zodanig worden geafficheerd. Voorbeelden zijn ‘Lavignone’ [NVE 9, 58], ‘Orainge’ [139], ‘Princes roaeyle’ [97] en ‘Lavolette’ [133]. Mersenne noemt ‘Lavignone’ zelfs speciaal als voorbeeld van een courante in 6/4 of 3/2 maat.⁵⁶

In de verzamelbundels van Paulus Matthijsz komen vier courantes voor die van eenstemmige variaties zijn voorzien: ‘Courante Monsieur’ (Matthijsz), ‘La Boivinette’ (anonymus [Matthijsz]), ‘Courante Bourbon’ (anonymus [Matthijsz]) en ‘Courante la Royale’ (Dicx). Het zijn zonder uitzondering schoolvoorbeelden van Franse courantes. In de ‘Courante Monsieur’ en de ‘Courante Bourbon’ laat Matthijsz de maatstrepen de indeling van een 3/4 maat volgen, maar de maataanduiding is 3/2. In ‘La Boivinette’ is de maataanduiding 3/4, in ‘Courante la Royale’ ‘3’. In het thema volgen de maatstrepen een indeling van zes kwarten in een maat, maar aan het begin staan twee 3/4 maten. In de variaties volgen de maatstrepen het 3/4 patroon.

12.1.5.7. Galliard

Het werk dat in *Der Fluyten Lust-hof* ‘2. Courant, of Harte diefje waerom zoo stil’ [NVE 120] heet, is geen courante maar een Engelse galliard, John Dowlands ‘Now, o now I needs must part’, in instrumentale vorm beter bekend als ‘Frog Galliard’. De melodie heeft een hardnekkige 6/4 maat, zonder de hemiolen die aan de courante eigen zijn. ‘Galliards are *Leßons* of 2, or 3 *Strains*, but are perform’d in a *Slow*, and *Large Triple-Time*; and (commonly) *Grave*, and *Sober*,’ volgens Thomas Mace (1676).⁵⁷ Nadere historische tempospecificaties ontbreken. De karakterisering die Mace geeft, is in overeenstemming met het droevige van ‘Now, o now I needs must part’ van de tekst. Ruth van Baak Griffioen heeft geen contrafact kunnen vinden dat met de woorden ‘Hartediefje waerom zo snel’ begint, zodat Van Eycks tekstuele connotatie verborgen blijft.⁵⁸ Het feit dat hij de melodie een courante noemt, zou als een pleidooi kunnen gelden voor een vlot tempo. Maar het langzaamste courante-tempo, ♩ = MM158, is nog aan de snelle kant voor deze elegante galliard. Een iets rustiger tempo van ongeveer ♩ = MM138 biedt meer expressieve mogelijkheden.

Der Fluyten Lust-hof bevat nog een tweede Engelse melodie die van oorsprong een galliard is, namelijk ‘Excusemoy’. Hieraan ligt de song ‘Can she excuse my wrongs’ van John Dowland ten grondslag, die in luit- en consortversies bekend was als de ‘Earl of Essex’s Galliard’.⁵⁹ Van Eyck koos echter een variant waarin de melodie wordt omgebogen tot een gestroomlijnde *country dance*, die om een verdubbeling van het tempo lijkt te vragen. Dat Van Eyck bij het figureren niet verder gaat dan tot achtste noten, geeft hiertoe extra aanleiding.

⁵⁵ Zie 12.1.5.8.

⁵⁶ Mersenne 1636: *Livre second des chants*, 170 (proposition xxv); Van Baak Griffioen 1991: 200 (noot 136).

⁵⁷ Mace 1676: 129. In de achttiende eeuw stond deze dans echter bekend als snel, Grassineau maakte de vergelijking met een ‘jig’. Grassineau 1740: 82.

⁵⁸ Van Baak Griffioen 1991: 150.

⁵⁹ Van Baak Griffioen 1991: 179-181.

12.1.5.8. Sarabande

Na de courante is de sarabande het meest voorkomende danstype in ternaire maat. In de achttiende eeuw was dit overwegend een langzame, gedragen dans, vaak met een gesyncopeerde tweede tel. Halverwege de zeventiende eeuw kon de sarabande echter ook een snelle dans zijn, met name in Spanje, Italië en Engeland. In Frankrijk en Duitsland bestond een voorkeur voor een langzamer type. Volgens Mace (1676) zijn sarabandes 'of the *Shortest Triple-Time*; but are more *Toyish*, and *Light*, than *Corantoes*; and commonly of *Two Strains*.'⁶⁰ Deze snelle sarabandes waren voor tijdgenoten nauwelijks van een courante te onderscheiden. Zo kon het gebeuren dat werken een titel kregen als 'Courante Sarabande'.⁶¹ De 'Sarabanda' [NVE 53] heeft een melodie als thema die elders 'courante' werd genoemd.⁶² De variaties zijn ritmisch levendig. Ook de 'Sarabande' [NVE 10] werd elders als 'courante' aangeduid, onder meer in het *Leningrad Manuscript*.⁶³ De melodie is dezelfde als die van 'Aerdigh Martyntje' [NVE 7], oftewel de air de cour 'Voyci tantost la froidure bannie' van Moulinié. De melodie van 'Philis schoone Harderinne' [NVE 31], gebaseerd op de air de cour 'En vain je veux celer' (of 'Je ne puis eviter') van François de Chancy, is eveneens een sarabande.⁶⁴ Hetzelfde geldt voor 'Lossy' [NVE 107].⁶⁵

Een verwisseling van sarabande en courante komt ook in *Der Fluyten Lust-hof* voor, in het geval van de 'Courant, of Ach treurt myn bedroefde' [NVE 12]. De melodie heeft door haar ritmische constellatie alles van een sarabande en weinig van een courante; Bacilly omschreef deze wijs als 'Sarabande de Mr de Chancy'.⁶⁶ De vaststelling dat de door Van Eyck gebruikte sarabandes vrijwel zonder uitzondering ook als courante bekend waren, geeft wel aan dat ze van het levendige type zijn.

12.1.6. Psalmen

De thema's van de psalmen en hiermee verwante liederen zoals 'Onse Vader in Hemelryck' en de 'Lofzangh Marie' zijn opgebouwd uit hele en halve noten, en daarmee oorspronkelijk gedacht vanuit een *alla breve*. Bij het figureren is Jacob van Eyck vrijwel zonder uitzondering doorgegaan tot een breken in zestiende noten, waardoor de kwartnoot in plaats van de halve noot teleenheid wordt. Elke blokfluitist die zich met deze variatiewerken heeft beziggehouden, kent het probleem: de zestiende noten stellen grenzen aan het tempo, en bij handhaving hiervan moeten de ongefigureerde thema's worden aangesneden in een tempo dat als ongewoon langzaam wordt ervaren. De melodieën verliezen dan gemakkelijk hun natuurlijke spankracht. Dan Laurin heeft de problematiek als volgt onder woorden gebracht:

⁶⁰ Mace 1676: 129. Hoezeer courante en sarabande in de loop der tijd uit elkaar zijn gedreven, bewijst de standaardvolgorde in de barokke suite, allemande-courante-sarabande-gigue.

⁶¹ Zoals in het *Leningrad Manuscript*. Zie *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. XXXVII. Een ander voorbeeld is 'Ghy heerscher van het Spaensche bloedig Ryck' in Valerius' *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626), p. 238; ed. Meertens e.a.: 228.

⁶² *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. XXXVI.

⁶³ *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. XLIV.

⁶⁴ Bij Bacilly heet de melodie 'Sarabande de Mr de Chancy', ook in klaviermanuscripten is zij telkens als sarabande aangeduid. Zie Van Baak Griffioen 1991: 259.

⁶⁵ Van Baak Griffioen 1991: 212-213

⁶⁶ Van Baak Griffioen 1991: 143.



I am convinced, for example, that one can use different tempi for different variations, something that has long been a difficulty for many performers who have demanded a strict tactus throughout a piece. Van Eyck's arrangements of hymns clearly illustrate the problem. If one chooses a tempo based on the fast notes of the final variation (a sensible measure from a technical point of view), the theme, which is presented in slow note values, becomes unfathomably slow. If, on the other hand, one chooses a natural, textually based tempo for the hymns and tries to retain this tempo throughout, the coloratura of the concluding variations becomes alarmingly rapid, on the verge of hysteria, which can hardly have been the intention in a liturgical context. A modification of the tempi is necessary.⁶⁷

Dat de psalmvariaties in een liturgische context zouden hebben geklonken, is uiteraard ver bezijden de realiteit. Het feit dat Van Eyck de psalmen niet wezenlijk anders tegemoet treedt dan de andere melodieën, impliceert dat virtuositeit ook hier niet als ongepast werd ervaren. In hoofdstuk 5 hebben we laten zien dat Van Eyck als beiaardier bij het variëren op de psalmen de grens waarschijnlijk heeft gelegd bij achtste noten, zonder twijfel door technische beperkingen van het instrument. Zou dit met piëteit te maken hebben gehad, dan had hij zich ook in *Der Fluyten Lust-hof* hiertoe kunnen beperken. Voor de handfluit deed hij er nog een schepje bovenop. Laurin ziet vertraging als de enige mogelijkheid. Maar is dit wel de enige oplossing? Een cruciaal punt van discussie is de vraag hoe de psalmen in Van Eycks tijd werden gezongen. In de meeste kerken gebeurde dit zonder orgelbegeleiding, en hoe vreselijk het heeft geklonken valt te lezen in Constantijn Huygens' *Gebruyck of Ongebruyck van 't Orgel*.⁶⁸ Het tempo moet zeer laag zijn geweest, getuige de Amsterdamse dominee Hendrik Geldorpius die in 1644 voor in zijn nieuwe psalmboek schreef:

Nu zingtmen doorgaans loom, lam, slepende, gelijk een schip in een rivier tegen den stroom wort opgetrokken ende gelijk Ovidius zeit: 'Passuque incedit inert', dat is, Hij houdt een leuje tredt, tot verdriet beide van die zingen ende die 't aanhoren, men derf van silb tot silbe geen geluit slaan of een ander moet eerst voorgaan.⁶⁹

Geldorpius geeft meteen de oorzaak aan van het gejammer: iedereen wacht op elkaar, niemand durft het initiatief te nemen.

De eerste concrete aanwijzing over het tempo van de psalmen dateert uit het begin van de achttiende eeuw. Voor Quirinus van Blankenburg (1654-1740) leverde een gewicht aan een draad van dertig duimen een goede tactus op.⁷⁰ Dit komt neer op 67 halve noten per minuut. Van Blankenburgs uitgever echter vond dit tempo alleen geschikt voor individueel gebruik, en te snel voor gemeentezang. Er zij aan herinnerd dat Quantz, uitgaande van een polsslag van tachtig per minuut, acht noten per slag het maximaal haalbare achtte, met behulp van *Doppelzunge*. Als we uitgaan van de zestiende noten uit Van Eycks slotvariaties, dan blijft Van Blankenburgs tempo hier ruimschoots onder. Bij een tempo van 67 halve noten per minuut behouden de thema's hun welvingen en kunnen de snelste variaties zonder histerie worden gespeeld. Een teruggang in het tempo is dus allerminst noodzakelijk. Dit wordt bovendien helder gedefinieerd door de slotvariatie van 'Psalm 118' in de vroege

⁶⁷ Laurin 1999: 23.

⁶⁸ 5.11.

⁶⁹ Geldorpius, *De Psalmen, in rijm en dicht gestelt*, fol. 2r. Zie ook Wind 1990: 24.

⁷⁰ Luth 1986: 181-182; Wind 1990: 24. Quirinus was een zoon van Gerbrandt van Blanckenburgh, de auteur van de *Onderwyzinge* voor blokfluit.



versie (1644), die met een ongefigureerde psalmfrase begint waarna zestiende noten de overhand krijgen.⁷¹

De vraag is wel hoe moet worden omgegaan met de hele rusten tussen de frases in de variaties op de psalmen 101, 134 en 150. In het langzame tempo duren deze rusten te lang om de melodie op spanning te houden. Verbrokken is het onvermijdelijke gevolg. De psalmvariaties zijn niet voortgekomen uit Van Eycks blokfluitpraktijk, het is denkbaar dat de componist ze op dit punt niet aan de praktijk heeft getoetst.

In 'Psalm 101' [NVE 146] en 'Psalm '134' [NVE 148] kunnen de rusten eenvoudig achterwege worden gelaten, in overeenstemming met de meeste andere psalmvariaties. In 'Psalm 150' [NVE 88] ligt het minder eenvoudig, omdat Van Eyck in de modo's 3, 4 en 5 de rust tussen de voorlaatste en laatste frase met noten heeft opgevuld door middel van voorimitatie. Worden de rusten tussen de overige frases geschrapt, dan ontstaat een merkwaardige discongruentie: op de ene plaats wordt de ruimte tussen de frases wel gerespecteerd, op andere plaatsen niet.

De uitvoerende kan ervoor kiezen de rustmaten met eigen figuraties op te vullen op een manier die Van Eyck zelf heeft gedemonstreerd. Dit veroorzaakt echter problemen in modo 2, aangezien Van Eyck waar mogelijk gebruik heeft gemaakt van het schakelprocédé, zodat de frases 1 en 6 in deze variatie ongefigureerd blijven. Dit sluit een gefigureerde verbinding tussen de frases 1-2 en 6-7 uit.

De verbindende figuraties die Van Eyck heeft aangebracht tussen de voorlaatste en laatste frase kunnen ook worden geschrapt, waarmee alle rusten van het thema worden genegeerd.

Ten slotte kan de uitvoerende er toch voor kiezen de verbindende figuraties te handhaven maar de rusten te schrappen, en op die wijze de geschetste discongruentie toe te laten. Het incidenteel inlassen (en met noten opvullen) van een rust kan een onderdeel zijn geweest van Van Eycks carillonpraktijk. De suggestie wordt aangereikt door modo 3 van 'Psalm 140, ofte tien Geboden' [NVE 6]. In de eerste druk, *Euterpe*, geeft deze variatie immers een extra maat te zien, opmerkelijk genoeg ook hier tussen de voorlaatste en laatste frase.⁷² In de tweede druk, *Der Fluyten Lust-hof I* (1649), is de passage zodanig veranderd dat één maat is ingeleverd (zie vb. 78, p. 225).

12.1.7. Overige variatiewerken: criteria voor de tempokeuze

Twee categorieën zijn tot dusverre aan de orde geweest: enerzijds de melodieën waarin een specifiek danstype kan worden herkend (al dan niet genoemd in de titel), anderzijds de psalmen en aanverwante liturgische gezangen. Voor gemiddeld één op de drie variatiewerken uit *Der Fluyten Lust-hof* kan langs deze weg een tempo worden gedetermineerd, zij het met een zekere marge. Voor twee van de drie werken zal de uitvoerende dus op een andere manier tot een tempokeuze moeten komen. Hierbij kunnen verscheidene criteria worden gehanteerd.

In een aantal gevallen geeft de titel door het woord 'ballet' op een neutrale manier aan dat de melodie een danswijs is, zonder dat er een specifiek danstype aan gekoppeld lijkt te zijn. Het betreft de volgende werken: 'Frans Ballet' [NVE 14], 'Ballette Gravesand' [27] = 'Laura' [127], 'Ballette Bronckhorst' [50], '1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght' [116], '2. Ballet, of Ay Harder hoort' [118], '3. Ballet' [122], '4. Ballet' [124] en 'Ballet de Grevelinge' [131]. Een vrolijk karakter, uitgedrukt door

⁷¹ Zie vb. 74, p. 223. In 'Psalm 9' [NVE 94] begint modo 5 met een ongefigureerde hele en halve noot.

⁷² 5.4.3.



een voortvarend tempo, lijkt hier op het eerste gezicht opportuun. Wat opvalt, is dat alle genoemde voorbeelden een binaire maatsoort hebben. Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw bestond er een directe connectie tussen het Italiaanse ballet en de Noord-Europese allemande, die een gematigd tempo had.⁷³ Zeer levendig behoeft een ballet dus niet te zijn.

Met name 'Ballette Bronckhorst' dwingt tot bezinning, zoals eerder gedemonstreerd.⁷⁴ De compositie vertoont diverse kenmerken die suggereren dat de Utrechtse componist op zoek is geweest naar zielroerende affecten. Op basis hiervan lijkt dit werk eerder om een gedragen tempo te vragen, om en nabij ♩ = MM116. Ook 'Ballette Gravesand' (= 'Laura') straalt niet noodzakelijk vrolijkheid uit. In de *Friesche lust-hof* heeft Starter de Engelse melodie gebruikt voor een 'Klaegh-liedt, over d'onrype doot van Phyllis'.⁷⁵ Het kan worden gelezen als een aanbeveling het tempo te matigen.

'O slaep, o zoete slaep' [NVE 70] vertoont opmerkelijke overeenkomsten met 'Ballette Bronckhorst'. Ook hier betreft het een melodie die (1) oorspronkelijk *alla breve* is, (2) in andere contemporaine bronnen in gehalveerde noten is weergegeven (Camphuysen, Valerius e.a.) en (3) door Van Eyck is gebroken totdat in de slotvariatie zestiende noten domineren. De componist heeft daarmee het *alla breve*-karakter uitgesloten. Door de zestiende noten van de slotvariatie wordt het thema noodgedwongen traag, naar men mag aannemen beduidend trager dan het tempo waarin de melodie destijds gezongen werd. Heeft Van Eyck op deze manier het roerloze van de slaap willen illustreren? Hoe het ook zij, modo 4 helpt iedere blokfluitist uit de droom.

De uitvoerende zal zich hier in de keuze van het tempo moeten laten leiden door de langste en de kortste notenwaarden. Het gaat om een praktische afweging. De kortste notenwaarden moeten technisch realiseerbaar zijn en bij voorkeur ook nog ruimte laten voor expressie (mechanisch oogt de laatste variatie zeker niet). Anderzijds moet de uitvoerende met het onderhavige tempo ook uit de voeten kunnen bij het spelen van het ongefigureerde thema. Persoonlijke ervaring leert dat een tempo van ♩ = MM100-120 goed werkt.

Een complicerende factor is, dat in het thema hele rusten voorkomen, die in de variaties incidenteel met figuraties zijn opgevuld en dus niet zomaar kunnen worden geschrapt.⁷⁶ Blijven ze echter gehandhaafd, dan ligt spanningsverlies op de loer, zoals in 'Psalm 150' (zie boven). Uitvoerenden kunnen ervoor kiezen in het thema de slotnoten van de frasen te verlengen, zodat de combinatie van een hele noot en een hele rust verandert in een brevis. Naarmate de variaties uit steeds kortere notenwaarden bestaan, gaan de breves echter onnatuurlijker klinken. Daarom verdient het aanbeveling in modo 4 van toegevoegde figuraties gebruik te maken. Hier is een creatieve rol voor de uitvoerende weggelegd.

Niet altijd ligt de kwestie van de *alle breve* gecompliceerd, zo leert 'Een Kindeken is ons gebooren' [NVE 119]. De melodie is in de gebruikelijke notenwaarden gedrukt maar moet – ondanks de maataanduiding C – als *alla breve* worden gelezen, zoals blijkt uit andere bronnen, waaronder contemporaine liedboekjes. De halve noot is dan teleenheid. In zijn slotvariatie gaat Van Eyck niet verder dan tot achtste noten met incidenteel groepjes van twee of hooguit vier zestiende noten. In een *alla breve*-omgeving is dit probleemloos realiseerbaar.

⁷³ Hudson & Cusick 2001.

⁷⁴ 6.5.

⁷⁵ Van Baak Griffioen 1991: 106.

⁷⁶ Opvulling in modo 2: mm. 7-8; in modo 3: mm. 7-8, 23-24; in modo 4: mm. 7-8.



Tempoproblematiek zoals geschetst aan de hand van ‘O slaep, o zoete slaep’ doet zich slechts incidenteel voor. Een vuistregel is dat Van Eyck een voorkeur toont voor onbekommerde volksliedachtige wijsjes, zoals die ook te vinden zijn in contemporaine liedboekjes. Deze melodieën lijken een extreem hoog of extreem laag tempo uit te sluiten. Ze dicteren als het ware hun eigen, natuurlijke gang. Als de kwartnoot teleenheid is, zal deze doorgaans liggen tussen ♩ = MM100-132. Variaties waarin zestiende noten de overhand hebben, zijn in dit tempo nog te realiseren.

De vraag is welke werken een lager tempo impliceren. Het antwoord moet worden gezocht bij dwingende affecten, in combinatie met afwijkende manieren van figureren. Verschillende voorbeelden zijn al ter sprake gekomen. ‘Blydschap van myn vliedt’ [NVE 114] is geen dans, wel een droevige melodie waarbij louter droevige teksten zijn geschreven. De wijze van figureren wijkt af van de norm. Van Eyck beperkt zich tot het thema met schaars geornamenteerde herhalingen die het affect niet in de weg staan. Op basis van die kenmerken ligt een behoudend tempo voor de hand. Maar hoe behoudend, hangt af van de uitvoerende. Dat de keuzes in de praktijk sterk uiteen kunnen lopen, is in het voorwoord reeds ter sprake gekomen.

Een ander voorbeeld betreft ‘Si vous me voules guerir’ [NVE 24]. De twee variaties op deze *air de cour* van François de Chancy wijken af van het gebruikelijke stramen en lijken bedoeld om uitdrukking te geven aan een droevig affect.⁷⁷ Dit werkt echter alleen in een langzaam tempo, ongeveer ♩ = MM69. Van Eycks melodie blijft dicht in de buurt van het origineel. Toch is er een belangrijk verschil: waar Chancy in een 3/2 maat componeerde, is het thema in de *Lust-hof* in een vierkwartsmaat gegoten. Twee maten van Chancy staan dus gelijk aan drie maten van Van Eyck. (De uitvoerende kan de ambiguïteit uitbuiten door de luisteraar te laten gissen naar de maatsoort, door de melodie ‘maatloos’, zonder duidelijke accentueringen, te spelen. Dit kan een mysterieus effect opleveren.)

De originele air is een courante, Benigne de Bacilly omschrijft de melodie in 1661 als ‘Courante de Mr de Chancy’.⁷⁸ Dit danstype wijst in de richting van een tempo dat aanmerkelijk hoger ligt dan wat op basis van de variaties wenselijk kan worden genoemd. Dit voorbeeld laat zien dat danstypen die achter melodieën schuilgaan niet zaligmakend behoeven te zijn voor het bepalen van het tempo en karakter. Andere kenmerken kunnen meer gewicht in de schaal leggen.

12.1.8. Een complex van factoren

Een reeks van voorbeelden heeft geïllustreerd dat de keuze van het tempo een ingewikkelde zaak kan zijn. Natuurlijke spankracht, speeltechnische grenzen, affecten, regels: niet zelden heeft de uitvoerende te maken met een complex van factoren. Het is de kunst op basis van al die elementen tot een verantwoorde beslissing te komen. Dit vereist naast muzikaliteit en historische kennis een fijn ontwikkeld onderscheidingsvermogen.

Eén geruststelling dient zich aan: het juiste tempo is een rekbaar begrip. Dit blijkt onder meer als de bevindingen van diverse auteurs worden vergeleken op het gebied van danstempo's. Er doen zich allerlei verschillen voor.

Tempokeuze heeft ook met de omgeving te maken, met de aard van de akoestische ruimte, ja zelfs met het licht. Musici weten uit ervaring dat in een verduisterde ruimte

⁷⁷ 6.5.

⁷⁸ Van Baak Griffioen 1991: 325.



de neiging ontstaat langzamer te spelen. Ten slotte heeft het tempo te maken met smaak en doelstelling. Wie de muziek van Jacob van Eyck primair wil gebruiken om het publiek met technische hoogstandjes te imponeren, zal wellicht voor een hoger tempo kiezen dan degene die optimaal ruimte wil geven aan de expressie.

12.2. Ritme

12.2.1. Jacob van Eyck: een mechanicus?

In de meeste variatiereksen heeft Jacob van Eyck het principe van het ‘breken’ op een strikte manier toegepast, zodat elke variatie door één notenwaarde wordt gedomineerd. Hierdoor maken ze geregeld een mechanische indruk. Men zou er de conclusie aan kunnen verbinden dat de Utrechtse beiaardier en blokfluitist ongevoelig is geweest voor de kracht van het muzikale ritme. Die gevolgtrekking is voorbarig. De striktheid van het breken kan ook een rationele keuze zijn geweest. De componist, aangewezen op eenstemmigheid, kan er een manier in hebben ontdekt om opeenvolgende variaties zoveel mogelijk van elkaar te laten verschillen. Ook het retorische effect kan een drijfveer zijn geweest: de spanningverhogende werking van een toenemende virtuositeit.

Uit de analyse van de psalmvariaties is naar voren gekomen dat Van Eyck zelf bezwaren lijkt te hebben gehad tegen de lange snoeren van zestiende noten. Hij is in toenemende mate op zoek gegaan naar ritmische afwisseling. Een streven naar afwisselende notenwaarden kan ook worden herkend in de schakelvariaties. En ten slotte zijn er de variaties waarin het mechanische breken niet op de voorgrond treedt. De variatiewerken die bestaan uit een thema met doorgecomponeerde modo 2 vallen op door het afwisselende gebruik van verschillende notenwaarden, door syncopen, kortom door een ritmische levendigheid.

De variatiereksen op een melodie als ‘Doen Daphne’ worden geholpen door het lieflijke karakter van het thema. Maar de sierlijke manier waarop Van Eyck in modo 3 uit de eerste reeks [NVE 3] figuraties heeft toegevoegd, verleent aan het melodische materiaal een extra charme. De *figura corta* valt aanvankelijk telkens op een ander maatdeel. (vb. 330) In maat 1 op de eerste tel, in maat 2 op de eerste en derde, in maat 3 op de derde, en aansluitend in maat 4 op de eerste. Vervolgens blijft het ritme tijdelijk aan de eerste tel gebonden (mm. 4-6), totdat het in maat 7 drie keer voorkomt. Hier spreekt een gevoel voor ‘lopend’ ritme.

VOORBEELD 330 Van Eyck, eerste ‘Daphne’ [NVE 3]

Modo 3

5

De genoemde voorbeelden kunnen met talrijke andere worden aangevuld. Waar het mechanische breken op de voorgrond treedt, mag inderdaad een rationele afweging worden vermoed.

12.2.2. Ritmische alteratie

In de praktijk ging Van Eyck flexibel met het ritme om. Dit kan eenvoudig worden aangetoond. Sommige variatiewerken of delen ervan zijn twee keer in *Der Fluyten Lust-hof* verschenen, maar volledig identiek zijn ze zelden. Los van melodische varianten doen zich veelal ook ritmische verschillen voor, die laten zien en horen dat Van Eyck ook op dit gebied improviseerde, zich liet leiden door invallen van het moment. Een markant voorbeeld bieden de twee vrijwel identieke reeksen op 'Lavignone' [NVE 9, 58]. Waar de componist modo 3 van de eerste reeks de maten telkens met een gepuncteerd ritme laat beginnen, bepaalt hij zich in de tweede reeks tot achtste noten (zie vb. 120, p. 272). Ritmische aanscherpingen hebben we ook gezien in de vergelijking tussen het 'Engels Nachtegaeltje' [NVE 28] en 'Den Nachtegael' [NVE 115]. Dergelijke veranderingen kunnen zich ook in langere notenwaarden manifesteren, zoals een vergelijking tussen modo 2 van de eerste 'Daphne' en modo 1 van de 'Derde Daphne' [NVE 61] laat zien. (vb. 331) In het laatste geval wordt het ritmische patroon na vier maten voortgezet. In het eerste geval neemt de vijfde maat het ritme van de voorgaande maat over, waardoor de tweede helft van de sectie vloeiender verloopt.

VOORBEELD 331

a. Eerste 'Daphne' [NVE 3], modo 2



VOORBEELD 332 Giulio Caccini, voorbeelden van ritmische alteratie

Notatie: uitvoering:



‘più grazia’ te doen, om verhoging van de expressie. Zijn voorbeelden kunnen worden uitgelegd als een worstelen met de beperkingen van de muzieknotatie, die van zichzelf geen ruimte geeft aan nuances in de timing.

Juist in punctering zijn allerlei gradaties mogelijk. In vrolijke airs zal de neiging bestaan de lange noot langer te maken dan genoteerd en de korte noot korter (overpunctering), waardoor het ritme wordt aangescherpt.⁷⁹ Maar in modo 2 op de droevige air ‘Si vous me vouldes guerir’ werkt dit averechts en is het raadzaam de metrische verhoudingen strikt te handhaven, of het ritme af te zwakken door de korte noot juist breder te maken en de lange noot korter.

In Van Eycks eerste ‘Lavignone’ kan de gesignaleerde punctering van de eerste tel worden uitgelegd als een middel tot verlevendiging. Maar als het ritme in elke maat identiek wordt uitgevoerd en daarmee een ostinate werking krijgt, kan de levendigheid alsnog omslaan in verveling. Hier kan de uitvoerende de vrijheid nemen met het ritme te *spelen*. De ene keer zou de eerste noot als een licht verbrede achtste kunnen klinken, een volgende keer als de beginstap van waarachtige punctering of overpunctering. Zo kunnen de noten door een subtiele ritmische afwisseling tot leven komen en kan worden vermeden dat de aandacht van de luisteraar verslapt.

12.2.3. Excursie: opmaten in een gepuncteerde omgeving


De originele bronnen van *Der Fluyten Lust-hof* suggereren ook op een andere wijze dat het genoteerde en het klinkende ritme niet altijd overeen hoeven te stemmen, namelijk in het geval van opmaten na een rust in een gepuncteerde omgeving. De opmaat onttrekt zich in zulke gevallen qua notatie aan het gepuncteerde stramien,

⁷⁹ Overpunctering is pas in latere tijd beschreven. Zie Hefling 1993: 65ff.

VOORBEELD 334 Van Eyck, ‘Blydschap van myn vliedt’

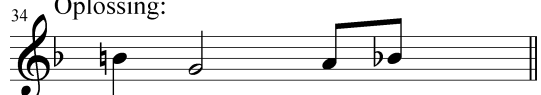
1646

34 Notatie: Bedoeling?:



1654

34 Oplossing:



De maat bevat dus een achtste te veel. (vb. 334) Vermoedelijk was het de bedoeling dat deze overwaarde in mindering werd gebracht op de gepunteerde halve. In de tweede druk is dit echter anders opgelost: de halve noot is van de punt ontdaan en de zestiende noten zijn in achtsten veranderd. Van Eyck kan zelf deze verandering hebben voorgesteld, maar evengoed kan dit een ‘correctie’ van Paulus Matthijsz zijn geweest.

12.2.4. Inegaliteit

Eén specifiek type van ritmische alteratie zullen we nu apart onder de loep nemen: de *inégalité*, oftewel inegaliteit.⁸³ Het is een expressiemiddel dat tegenwoordig hoofdzakelijk wordt geassocieerd met Franse muziek van de late zeventiende en de vroege achttiende eeuw, om de eenvoudige reden dat de meeste bronnen over *notes inégales* uit die periode stammen. Het principe wordt echter al in 1550 beschreven door Loys Bourgeois, de calvinistische kerkmusicus uit Genève, in *Le droict chemin de musique*.⁸⁴ *Inégalité* houdt in dat bij paren van gelijke notenwaarden de eerste noot een fractie wordt opgerekt ten koste van de tweede. Het zorgt voor ‘meilleure grace’, aldus Bourgeois, net zoals Caccini ruimt een halve eeuw later ‘più grazia’ het belangrijkste motief voor ritmische alteratie noemde. Terwijl Caccini allerlei varianten gaf, wordt onder *inégalité* gewoonlijk het lang-kort-patroon verstaan. Ook buiten het Franstalige gebied is het principe al vroeg opgemerkt, in Spanje bijvoorbeeld door Tomás de Santa María (1565). Waar Caccini gewone punctering schrijft, kan dit eveneens als een vorm van *inégalité* worden uitgelegd. Ook Loys Bourgeois heeft punctering gebruikt om het principe te illustreren. Hij raadt de zanger aan de snelle noten twee aan twee uit te voeren, ‘demourant quelque peu de temps d’avantage sur la premiere, que sur la seconde: comme si la premiere avoit un point, & que la second fust une fuse.’⁸⁵

Er bestaat een duidelijke relatie tussen enerzijds de maatsoort en anderzijds de notenwaarde waarop de *inégalité* betrekking heeft. Als de kwartnoot teleenheid is, speelt de inegaliteit zich binnen deze eenheid af, en wordt deze toegepast op achtste noten. Een ander kenmerk is dat de mate van inegaliteit, dus de lengteverhouding tussen de lange en de korte noot, niet strikt gedefinieerd is. Er bestond dan ook geen

⁸³ De belangrijkste literatuur over dit onderwerp is Caswell 1973 en Hefling 1993.


⁸⁴ Hefling 1993: 3-4. Bourgeois droeg bij aan de totstandkoming van het Geneefse psalter. Zie 4.4.2.

⁸⁵ Geciteerd in Hefling 1993: 3.



specifieke notatie voor. Punctering biedt slechts een benadering. Bénigne de Bacilly schrijft in 1668 dat van twee gelijke noten de eerste gewoonlijk gepuncteerd is, maar dat men dit beter niet kan noteren voor het geval de muziek door stommelingen wordt uitgevoerd.⁸⁶ Verder wordt inegaliteit primair toegepast in een lineair gestroomlijnde omgeving, waar sprake is van secundeschreden.

De mate van inegaliteit kan dus fluctueren. Wanneer punctering wordt benaderd, en de eerste noot dus ongeveer drie keer zo lang is als de tweede, is sprake van een krachtige variant. In een mildere vorm is de lange ongeveer twee keer zo lang als de korte. Donington spreekt hier van ‘lilting’.⁸⁷ Beide varianten zijn aan het eind van de zeventiende eeuw genoemd door Roger North.⁸⁸ De laatstgenoemde variant benadert een beweging in triolen. Als Bacilly refereert aan inegaliteit in een uitvoering door stommelingen, zegt hij dat zij de muziek uitvoeren op de manier van giges, in triolen derhalve.⁸⁹

In de zeventiende eeuw zijn allerlei manieren bedacht om de verhoudingen visueel duidelijk te maken. Zo is het ritme wel als  weergegeven, onder meer door Guillaume-Gabriel Nivers (1667) en Étienne Loulié (1696).⁹⁰ Dit suggereert een verhouding van 3:2. Père Engramelle (1778) is het verst gegaan in het definiëren van verschillende verhoudingen, hij hanteert een bandbreedte van 7:5 tot 3:1 en schrijft:

Cette *inegalité* doit varier suivant le genre d’expression de l’air; dans les airs gais, elle doit être plus marquée que dans les airs gracieux & d’une expression tendre, dans les marches que dans les menuets; cependant il se trouve bien des menuets de caractere dans lesquels l’*inegalité* est aussi marquée que dans les marches. Le goût, ou plutôt l’usage du notage, fera sentir cette différence.⁹¹

Wie inegaliteit puur beschrijft op basis van tijdsverhoudingen, doet het principe geen recht. Dat deze vorm van ritmische alteratie zich aan een metrische notatie onttrekt, wijst erop dat zij alles te maken heeft met beweging en activiteit. De ritmische alteratie zorgt voor een drijvende kracht voorwaarts en geeft zodoende spankracht. Wie een reeks noten van gelijke waarden inegaal begint, is eraan overgeleverd en kan zich er moeilijk meer aan onttrekken.

Op basis van de historische bronnen bestaat genoeg reden ook de muziek van Jacob van Eyck en zijn Nederlandse tijdgenoten met inegaliteit in verband te brengen. Het principe was immers wijd en zijd bekend. Bovendien is veel thematisch materiaal uit Frankrijk afkomstig. Het variatiewerk ‘Wel Jan &c.’ [NVE 87] kan met enige voorzichtigheid als aanwijzing voor een vertrouwdheid met inegaliteit worden geïnterpreteerd. Het thema moet van Franse oorsprong zijn geweest, in het Vlaamse liedboek *Den gheestelycken leeuwercker* (1645) luidt de wijsaanduiding ‘Lacquey demand’ à Nicolas’. Hier heeft de melodie een binaire maat, net als in een tweestemmige versie die Paulus Mattheisz in 1648 toevoegde aan een uitgave van balletti van Gastoldi.⁹² (vb. 335) De melodie leent zich bij uitstek voor inegaliteit, door de toonherhalingen en de secundes in de groepjes van achtste noten.

⁸⁶ Donington 1973: 256.

⁸⁷ Donington 1973: 259.

⁸⁸ Donington 1973: 264; Hefling 1993: 52-53.

⁸⁹ Hefling 1993: 6.

⁹⁰ Hefling 1993: 5, 17.

⁹¹ Geciteerd in Hefling 1993: 20.

⁹² Van Baak Griffioen 1991: 346.

VOORBEELD 335 'Wel Jan, &c.'

Van Eyck



'Matthijsz'



Nu is het interessant te zien hoe Van Eyck de melodie in een ternaire maat heeft weergegeven (3/4, maar in wezen 6/4). Mogelijk is de blinde componist auditief zo vertrouwd geweest met inegale uitvoeringen, dat hij in de veronderstelling heeft verkeerd dat het een courante-achtige melodie was.⁹³ Van Eyck heeft twee variaties gecomponeerd. In het proces van breken reikt de tweede niet verder dan tot achtste noten. Dit kan als een aanwijzing worden beschouwd voor een vlot tempo.⁹⁴

In diverse melodieën en variaties uit *Der Fluyten Lust-hof*, met name de Frans georiënteerde, kan inegaliteit worden toegepast. Een variatiewerk dat erom lijkt te smeken, is 'l'Amie Cillæ' [NVE 20]. In combinatie met trillers en andere *agréments* wordt het een sierlijke Franse dans die zo uit een ballet van Lully weggelopen zou kunnen zijn. De eerste maten zijn weergegeven in voorbeeld 336, waarbij de inegaliteit is genoteerd op de genoemde manier volgens Nivers en Loulié.

VOORBEELD 336 Van Eyck, 'l'Amie Cillæ'



Mogelijke uitvoering:



Tot besluit van dit hoofdstuk zij erop gewezen dat ritmische alteratie op geen enkele manier van invloed hoeft te zijn op het tempo. De genomen vrijheden spelen zich immers af binnen de regelmaat van de slag. Het gaat niet om *tempo rubato*, om gestolen tijd, het gaat om *geleende* tijd. Wat van de ene noot af gaat, krijgt een andere

⁹³ Van Baak Griffioen heeft andersom geredeneerd, zij omschrijft de versie in binaire maat als 'sounding a bit like a standard French courante forced into a 4/4 mold.' Van Baak Griffioen 1991: 346.

⁹⁴ Eén maat in de binaire versie (vierkwartsmaat) vindt een equivalent in vier maten van Van Eyck.

erbij. Aan het begin van dit hoofdstuk is gesteld dat Van Eycks variatiewerken vanuit hun aard een vast tempo behoren te hebben, althans in de regel. Ritmische alteratie doet aan dit principe geen afbreuk.

13

Versieringen

13.1. Twee categorieën

In de zeventiende-eeuwse muziekpraktijk werd van uitvoerenden de vaardigheid verwacht om genoteerde muziek van geïmproviseerde versieringen te voorzien, waarmee de uitvoerende een scheppende rol naast die van de componist kreeg toebedacht. Vanzelfsprekend behoren ook hedendaagse musici over deze vaardigheid te beschikken wanneer zij werken spelen of zingen die uit de zeventiende eeuw stammen. Tot deze ornamenten kunnen diminuties worden gerekend, maar ook trillerversieringen. Het verband tussen deze twee categorieën is evident: beide gaan uit van de opdeling van een noot in een aantal noten van een kortere waarde. Theoretici in de zestiende en vroeg-zeventiende eeuw noemden deze twee typen ornamenten doorgaans in één adem, maar een verschil werd wel onderkend. Martin Agricola bijvoorbeeld maakte in de tweede editie van zijn *Musica instrumentalis deudsch* van 1545 een onderscheid tussen ‘Coloriren’ of ‘Coloratur’ (diminuties) enerzijds en ‘Mordanten’ (trillerversieringen) anderzijds.¹ Diminuties of *passaggi* zijn brekingen die van de ene hoofdnoot naar de andere voeren, trillerversieringen staan doorgaans meer op zichzelf. Een tussenvorm is de *groppo*, een triller die in een cadenssituatie van de voorlaatste noot naar de slotnoot voert.

13.2. Geïmproviseerde diminuties

De simpele vaststelling dat de Nederlandse variatiekunst voor blokfluit leunt op ornamentale patronen die ook in de geïmproviseerde diminutiekunst gangbaar waren, plaatst musici voor een dilemma: worden op dit gebied nog initiatieven van de speler

¹ Agricola 1545: fol. 51; ed. 1896: 222.



verlangd of niet? Men zou kunnen stellen dat de uitvoerende met iedere toevoeging op de stoel van de componist gaat zitten. Nu zullen weinig blokfluitisten de behoefte voelen om aan de snelle variaties uit *Der Fluyten Lust-hof* nog eigen noten toe te voegen. Maar hoe te handelen in de eenvoudiger variaties, en bij de weergave van het thema? Dient dit zo sec te worden gespeeld als genoteerd, of is er aanleiding om hier en daar toch een melodisch uitstapje te maken?

Ten aanzien van de thema's geven de componisten zelf antwoorden. We hebben gezien dat componisten als Paulus Matthijsz ('Kits Allemande') en Jacob van Noordt ('Malle Symen') er niet voor terugschrokken al bij de weergave van het thema allerhande omspelingen toe te voegen.² Van Eyck heeft twee reeksen variaties gecomponeerd op 'Malle Symen' [NVE 5, 113]. Tussen de themaversies treden enkele kleine verschillen op. In de eerste reeks heeft Van Eyck enkele versieringen aangebracht die in de tweede reeks ontbreken.³ Toch heeft hij zich in het algemeen terughoudend opgesteld, waarschijnlijk om – met het oog op reeksvorming – het materiaal optimaal te kunnen benutten. Door vanuit de grootst mogelijke eenvoud te beginnen, wordt vermeden dat het kruit te vroeg wordt verschoten.

Deze terughoudendheid zou kunnen worden opgevat als een uitnodiging de thema's zonder eigen versieringen te spelen. Toch was Van Eyck niet zo recht in de leer als *Der Fluyten Lust-hof* op het eerste gezicht doet vermoeden. In twee variatiewerken – 'Bien heurus' [NVE 74] en 'Waeckt op Israël' [NVE 80] – bevat het thema noten die als versieringen zijn te beschouwen. Nadere bestudering leert dat er veel gelijkenis bestaat tussen deze twee voorbeelden. Hier openbaart zich een idiosyncratische uitvoeringspraktijk.

'Bien heurus' is gebaseerd op een *air de cour* van Pierre Bonnet.⁴ Het betreft een elegant vloeiende dans in driekwartsmaat; halve noten en kwartnoten bepalen de beweging. In maat 4 echter duiken plotseling zes zestiende noten op die enigszins detoneren met de omgeving en de indruk wekken een toegevoegd ornament te zijn. De oorspronkelijke *air* van Bonnet was bekend in twee verschillende versies: een onversierde homofone zetting in Bonnet's eigen *Airs et villanelles* (1600) en een geornamenteerde in een anthologie van Le Roy & Ballard uit 1597. Volgens Van Baak Griffioen is de melodie in de versie van Van Eyck ontgaan 'of all its generous original ornamentation, except for the opening flourish.'⁵ Deze constatering is echter onjuist, in de anthologie uit 1597 komt de versiering immers voor in maat 3 (zie vb. 5, p. 144). Hier is dus hooguit sprake van inspiratie, niet van ontleening.

Het is verhelderend om op dit punt Van Eycks thema te vergelijken met de variaties. In modo 2 komt de fiorituur exact zo voor als in het thema. Een incidentele aangelegenheid is de versiering dus niet. Maar in maat 4 van modo 3 is zij nergens meer te bekennen. De twaalf zestiende noten die hier de maat vullen, zijn slechts als een variatie op de f' te beschouwen, en daarmee op de oorspronkelijke themanoot uit Bonnet's onversierde *air de cour*. (vb. 327)

² 10.1.2, 10.2.2.

³ Maat 12, derde tel; maat 19.

⁴ 4.4.4. Van Baak Griffioen 1991: 115-116.

⁵ Van Baak Griffioen 1991: 115.

VOORBEELD 327 Van Eyck, 'Bien heurus'

Thema



Modo 2



Modo 3



De gelijkenis met 'Waeckt op Israël' [NVE 80] is frappant. De melodie hiervan was al meer dan een eeuw oud toen Van Eyck zijn variaties componeerde. Oorspronkelijk was het een wereldlijk lied, 'Een Venus dierken heb ick uutvercoren', dat omstreeks 1535 al voorkwam in het *Kamper liedboek*. Van Baak Griffioen onderzocht verschillende liedvarianten en ontdekte daarbij dat de derde maat in de vroege zeventiende eeuw een fiorituur opgespeld kreeg die in oudere versies van de melodie nog ontbrak.⁶ In vergelijking met de melodie volgens Theodotus' *Paradys der geestelycke ende kerckelycke lof-sangen* (1621) is de versiering in *Der Fluyten Lust-hof* aanzienlijk uitbundiger. (vb. 338)

VOORBEELD 338 'Waeckt op Israël', beginmaten

a. Van Eyck

Thema



Modo 2



Modo 3



b. Theodotus



⁶ Van Baak Griffioen 1991: 340.

Beweegt bij Theodotus het melisme naar de boventerts, bij Van Eyck strekt de fiorituur zich uit tot de bovenkwart. Bij Theodotus ligt de nadruk op de eerste helft van de maat door het ritme en doordat de topnoot op de tweede kwart wordt bereikt. Bij Van Eyck ligt het zwaartepunt juist op de tweede maathelft: de topnoot g" komt op de derde tel. Ook hier is Van Eyck kennelijk geïnspireerd geraakt door een gangbare vocale versiering zonder deze letterlijk over te nemen. De melodische verwantschap met de versiering in 'Bien heureus' is evident, net als de toepassing ervan. Ook nu keert de fiorituur terug in modo 2 terwijl zij afwezig is in modo 3. Wat opvalt is dat Van Eyck zich in modo 3 lijkt te richten naar de versie zoals die bij Theodotus voorkomt (in muziekvoorbeeld 338 is dit met pijlen aangegeven).

Boogvormige fiorituren zoals in 'Bien heureus' en 'Waeckt op Israël' komen ook voor in 'Blydschap van myn vliedt' [NVE 114], dat bestaat uit het thema met geornamenteerde herhalingen. Tevens is het interessant om het thema van 'Beginnende door reden ons gegeven' [NVE 142] te vergelijken met de eerste variatie op deze melodie. Feitelijk is deze modo 2 niet anders dan het thema, verrijkt met zeven fiorituren van eenzelfde boogvormige soort.⁷ (vb. 339) De uitvoerende zou ervoor kunnen kiezen het thema niet te spelen en modo 2 te interpreteren als een licht versierde vorm ervan.

VOORBEELD 339 Van Eyck, 'Beginnende door reden ons gegeven'

Thema

Modo 2

Wat opvalt aan de genoemde voorbeelden, is dat fiorituren telkens aan het einde van frasen voorkomen of tussentijdse cesuren inleiden. Vermoedelijk sloot Van Eyck hiermee aan bij vocale gebruiken. De Haarlemse componist en theoreticus Joan Albert Ban schreef in zijn *Zangh-bloemzel* (1642): 'Overzulx en maghmen de Talbrekinge [= diminutie] niet doen in 't midden van den Zangh-gangh, maer in 't einden.'⁸

De voorbeelden laten zien dat uitvoerenden niet al te benauwd hoeven te zijn om zelf incidentele versieringen aan te brengen in de thema's. De vaststelling dat Van Eyck zowel in 'Bien heureus' als in 'Waeckt op Israël' een toegevoegde fiorituur laat terugkeren in de eerste variatie, impliceert dat het proces ook kan worden omgekeerd en dat fiorituren uit een modo 2 als 'prefiguratie' hun dienst kunnen bewijzen in het thema.

Boogvormige melismen zijn niet de enige melodische versieringen die Van Eyck toestond in de thema's. De Utrechtse meester liet zich ook verleiden tot andere

⁷ Fiorituren in m. 3, 6, 14-15, 19, 24-25, 29, 34-35.

⁸ Ban 1642: *Onderrechtingh om dese zanghen wel te zinghen*, III. Talbrekinge.



uitstapjes. Dit komt onder meer naar voren uit een vergelijking tussen ‘Ballette Gravesand’ [NVE 27] en ‘Laura’ [127], melodieën waarvan reeds is vastgesteld dat ze – afgezien van hun verschillende toonsoort – in wezen identiek zijn, evenals de bijbehorende variaties.⁹ In zijn omgang met John Dowlands ‘Lachrymæ’ heeft Van Eyck zich door terugkoppeling op een bijzondere manier genoodzaakt gevoeld na te denken over het thema en het gebruik van versieringen hierin. Twee variatiewerken zijn op dit thema gebaseerd, respectievelijk ‘Pavaen Lachrymæ’ [NVE 8] en ‘Pavane Lacryme’ [NVE 59]. Beide verschenen voor het eerst in *Euterpe* (1644), met een tussenruimte van bijna vijftig folio’s.¹⁰ De samensteller van de inhoudsopgave was het wel opgevallen dat de bundel twee variatiewerken op Dowlands melodie bevatte, in het register zijn ze gegroepeerd.¹¹ Maar de redacteur moet het zijn ontgaan, zo valt te reconstrueren.

Tussen de themaversies van ‘Pavaen Lachrymæ’ en ‘Pavane Lacryme’ doen zich allerhande verschillen voor. (vb. 340a-b) Klaarblijkelijk heeft Van Eyck bij het vastleggen van het tweede werk niet opnieuw het thema gedictieerd, wat niet ongebruikelijk was.¹² Mogelijk ging hij ervan uit dat de twee stukken gegroepeerd in het boekje zouden verschijnen, of rekende hij erop dat de redacteur het thema uit de eerste reeks zou overnemen. Hoe het ook zij: Paulus Matthijsz moet in verwarring zijn geraakt. Hij zocht het thema, kon het niet vinden en bedacht vervolgens een eigen oplossing. Hij ging naar de boekenkast, nam daar John Dowlands origineel (of een versie die hierbij qua lezing dicht in de buurt kwam) en plaatste deze voor het tweede variatiewerk. Dit verklaart waardoor het thema en de variaties op diverse punten niet bij elkaar aansluiten. Van Eyck wilde bijvoorbeeld dat de f" die de maten 2-3 met elkaar verbindt een gepunteerde halve zou zijn. In het thema van ‘Pavane Lacryme’ werd het echter een hele noot, in overeenstemming met Dowlands origineel.

In het ‘nieuwe’ thema hebben zelfs de anderhalve maat rust uit Dowlands melodie standgehouden. In een eenstemmige omgeving is zo’n lange onderbreking ondenkbaar. In het thema van ‘Pavaen Lachrymæ’ heeft Van Eyck de desbetreffende rusten opgevuld met een bas-achtige formule (mm. 37³-39²). Deze formule ligt ook ten grondslag aan de corresponderende figuraties uit de ‘Pavane Lacryme’, wat wel aangeeft dat Van Eyck uitging van dezelfde themaversie en de rusten niet wenste.

Toen hij de muziek uit *Euterpe* ‘overhoorde’ met het oog op de tweede druk (*Der Fluyten Lust-hof I*, 1649), moet hij hebben gemerkt wat er was gebeurd. Men zou verwachten dat hij Paulus Matthijsz vervolgens opdracht had gegeven het thema van ‘Pavane Lacryme’ alsnog in overeenstemming te brengen met dat van de ‘Pavaen Lachrymæ’. Dit deed hij echter niet, misschien om nieuwe misverstanden te voorkomen. Aan de hand van de ‘corrupte’ versie ging hij aan het corrigeren. (vb. 340c) Van Eyck veranderde alleen die passages die in flagrante tegenspraak verkeerden met zijn variaties. Naar alle waarschijnlijkheid zijn de correcties aangebracht in een gedrukt exemplaar van *Euterpe* dat voor de tweede editie als bron heeft gediend. Dit kan worden afgeleid uit een fout die in de aanhef is ingeslopen. Zoals gezegd, had de f" (mm. 2-3) in de ‘Pavane Lacryme’ een gepunteerde halve noot moeten zijn, maar het was aanvankelijk een hele noot. In de tweede druk verscheen wel de punt achter de noot, maar de noodzakelijke stok werd vergeten. (vb. 341)

⁹ 4.6.1.

¹⁰ Fol. 11b-12b respectievelijk 61a-63b.

¹¹ Zie afb. 26, p. 113.

¹² Ook van de ‘Daphnes’ wordt slechts één werk door het ongefigureerde thema voorafgegaan.



VOORBEELD 340 Van Eyck, 'Pavaen Lachrymæ' / 'Pavane Lacryme': themaversies

a. 'Pavaen Lachrymæ' (1644) [= versie 1649]

Pavaen Lachrymæ,
van J. J. van EYCK.

Keerom.

b. 'Pavane Lacryme' (1644)

Pavane Lacryme. van I. IACOB van EYCK.

M. 2.

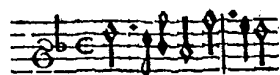
c. 'Pavane Lacryme' (1649)

Pavane Lacryme, van I. I A C O B van Eyck.

M. 2.

VOORBEELD 341 Van Eyck, 'Pavaen Lachrymæ' / 'Pavane Lacryme', aanhef

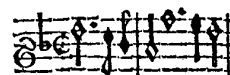
'Pavaen Lachrymæ' (1644)



'Pavane Lacryme' (1644)



'Pavane Lacryme' (1649)



Wordt het thema van de 'Pavaen Lachrymæ' vergeleken met de definitieve themaversie van de 'Pavane Lacryme', dan valt op dat eerstgenoemde versie diverse noten bevat die als versieringen zijn te interpreteren. De maten 9-10 kunnen als illustratie dienen. (vb. 342a-c) In maat 11 is goed te zien hoe Van Eyck in 1649 is omgegaan met de 'Lacryme'-versie uit 1644. Hij heeft het ritme veranderd in vier kwartnoten, waardoor congruentie ontstaat met de variaties en met de versie van 'Pavaen Lachrymæ'. Maar de doorgangsnoot e" die in het thema van 'Pavaen Lachrymæ' op de tweede achtste van de maat staat, blijft achterwege. Die noot is een versiering.

VOORBEELD 342 Van Eyck, 'Pavaen Lachrymæ' / 'Pavane Lacryme'

a. 'Pavaen Lachrymæ' (1644, 1649)



b. 'Pavane Lacryme' (1644)



c. 'Pavane Lacryme' (1649)



Toch neemt Van Eyck ook in de definitieve versie van het ‘Lacryme’-thema versieringsnoten op die er in de corrupte versie van 1644 nog niet stonden. Op de tweede helft van maat 27 bijvoorbeeld trekt hij de punctering van de eerste helft verder door, zoals hij ook deed in de ‘Pavaen Lachrymæ’. Wat thema is en wat versiering: er kan op verschillende manieren over geoordeeld worden.

Tot dusverre is de aandacht primair uitgegaan naar de toepassing van versieringen bij het uitvoeren van het thema. Maar incidentele ornamenten kunnen vanzelfsprekend ook worden aangebracht in de variaties. Ook hiervan zijn voorbeelden te geven. Zo bevat het begin van de ‘Tweede Rosemond’ [NVE 41] in de aanhef meer figuratie dan de vrijwel identieke modo 3 uit de eerste ‘Rosemont’ [NVE 11].

Uit de voorbeelden blijkt dat het aanbrengen van versieringen in het thema of van extra figuraties in de variaties een gangbare praktijk was, die sterk afhankelijk zal zijn geweest van de luim van het moment. Uitvoerenden hoeven er dus niet voor terug te schrikken om incidenteel eigen diminuties in het spel te brengen. Wel is een zekere terughoudendheid gewenst, omdat het variatieproces op het ‘breken’ is gebaseerd. Wie aan het thema zoveel eigen omspelingen toevoegt dat de eerste variatie de indruk wekt een stap terug te zijn in het variatieproces, doet het niet goed. Het kruis is dan te vroeg verschoten.

13.3. Trillerversieringen

13.3.1. *Tremolo en groppo*

Geïmproviseerde diminuties in de vorm van *passaggi* konden in een aaneenschakeling hele melodieën verfraaien of veranderen. Ze raakten in de zeventiende eeuw steeds meer uit de mode. Triller-achtige ornamenten daarentegen zijn meer op zichzelf staande versieringen voor één noot, bijvoorbeeld in een cadensformule, en zijn in later eeuwen tot de reguliere praktijk blijven behoren.

Instructietekens ter aanduiding van trillerversieringen zijn in *Lust-hof*, *Fluit-hemel* en *Kabinet* afwezig. Hierin vormden deze gedrukte bronnen geen uitzondering, Mersenne merkte in zijn *Harmonie universelle* op dat zulke versieringen in het algemeen ‘ne sont pas marqués dans les livres imprimés.’¹³ Die opmerking, gecombineerd met de vaststelling dat handgeschreven bronnen dergelijke ornamentiek doorgaans wél aanduiden, suggereert dat de gedrukte bronnen in dit opzicht onvolledig zijn.

Muziektheoretici (lees: -practici) uit de late zestiende en vroege zeventiende eeuw maken in hun bespreking van de trillerversieringen gewoonlijk een onderscheid tussen de *tremolo* en de *groppo*. De *groppo* is een cadenstriller met naslag, gemaakt op de voorlaatste noot. De *tremolo* is te verstaan als een snelle opeenvolging van de hoofdnoot en de boven- of ondersecunde (hele of halve), zonder dat dit speciaal binnen een cadensformule hoeft te geschieden. Een *tremolo* kan in principe op elke noot worden gemaakt.

¹³ Mersenne 1636: *Embellissement des chants*, 355 (proposition vi).

13.3.2. De toepassing van de *grosso*

In zijn *Syntagma musicum* (1619) heeft Michael Praetorius de *grosso* als volgt beschreven:

Gruppo, vel Groppi: Werden in den *Cadentiis* und *Clausulis formalibus* gebraucht, und müssen scherffer als die *Tremoli* angeschlagen werden.¹⁴

Anders dan bij de *tremoli*, die zowel de boven- als de ondersecunde kunnen aandoen, beperkt de *grosso* zich gewoontegetrouw tot het alterneren van de hoofdnoot en de bovensecunde. Jacob van Eyck heeft in zijn *Lust-hof* op enkele plaatsen uitgeschreven *grosso* in zijn variaties geïntegreerd. Hieruit valt eenvoudig af te lezen welke typen hij heeft toegepast.

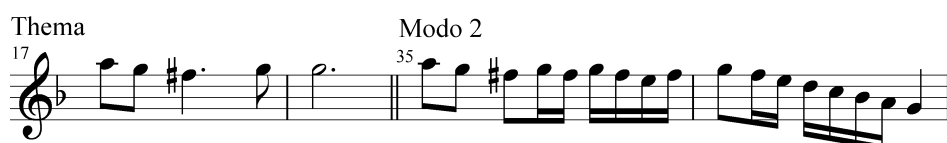
De voorbeelden die muziektheoretici geven, gaan meestal uit van een situatie waarin de slotnoot via de de ondersecunde wordt bereikt. Zo ook bij Praetorius. (vb. 343)

VOORBEELD 343 Praetorius' voorbeeld van de *grosso*



In de zestiende en zeventiende eeuw kon de cadenstriller zowel op de hoofdnoot beginnen als op de bovensecunde. Praetorius geeft alleen een voorbeeld van het eerste geval, waarbij de hoofdnoot aan het begin van de triller iets langer wordt aangehouden. In *Der Fluyten Lust-hof* wordt dit type aangetroffen in 'Lossy' [NVE 107]. (vb. 344)

VOORBEELD 344 Van Eyck, 'Lossy'



In modo 2 van 'Pavane Lacryme' [NVE 59] verlengde Van Eyck de hoofdnoot niet, waardoor hij later in de *grosso* een dalende tertssprong moest integreren om door middel van *cambiata* op de juiste noot te arriveren. (vb. 345)

¹⁴ Praetorius 1619: III, 236.

VOORBEELD 345 Van Eyck, 'Pavane Lacryme'



Dit was in die tijd een gangbare variant. Mogelijk heeft Van Eyck er op deze plaats voor gekozen omdat de afsluitende *cambiata*-figuur twee maten eerder ook al optreedt, maar dan in dubbele waarden (achtste noten).

Ganassi, Dalla Casa, Conforti en anderen laten ook *gropi* zien die met de bovenseconde beginnen, een versiering die als voorloper van de 'appoggiatura-triller' uit de latere barok is te beschouwen. Deze triller, indien strikt metrisch toegepast, staat geen verlenging van de eerste noot toe. Dit type *gropo* gebruikte Van Eyck onder meer in de 'Courant, of Acht treurt myn bedroefde' [NVE 12]. Hier ligt het begin op de bovenseconde voor de hand aangezien de voorhouding in het thema al wordt aangereikt. (vb. 346)

VOORBEELD 346 Van Eyck, 'Courant, of Ach treurt myn bedroefde'



In de 'Phantasia' [NVE 90] heeft Van Eyck deze versiering gebruikt als hoofdfiguur van een sequens. (vb. 347)

VOORBEELD 347 Van Eyck, 'Phantasia'



Dergelijke sequens-patternen waren gebruikelijk als oefenstof om met de cadenstriller vertrouwd te raken en/of de vingers los te spelen. Johann Andreas Herbst geeft in zijn *Musica practica sive instructio pro symphonicis* (1642) als een kettingsnoer 'die *Gruppi*, über die 6 voces Musicales, ut re mi fa sol la, im auff und nidersteigen':¹⁵

VOORBEELD 348 Johann Andreas Herbst



¹⁵ Herbst 1642: 8-9. De *gropo*-figuur nam Herbst over van Praetorius. Vgl. vb. 343.

De twee hoofdtypen van de *groppo*, beginnend op de hoofdnoot of op de bovensecunde, komen ook voor in de twee solofantasiën van Pieter de Vois. (vb. 349)

VOORBEELD 349 Pieter de Vois

Fantasia in F

Fantasia in g



Zoals gezegd, gaan theoretici doorgaans uit van een situatie waarin de slotnoot wordt bereikt via de ondersecunde. Indien de *groppo* een dalende beweging markeert, verandert de loop ervan. In de naslag keert de *groppo* na de ondersecunde niet terug naar de hoofdnoot, hij daalt verder af naar de onderterts, zodat de volgende noot toch van onderaf wordt bereikt. Dit kan worden geïllustreerd aan de hand van modo 4 uit ‘Comagain’ [NVE 33]. (vb. 350)

VOORBEELD 350 Van Eyck, ‘Comagain’

Thema

Modo 4



Soms is deze *groppo*-figuur de eerste helft van een cadensformule, en lijkt zij te smeken om voortzetting door middel van een volgende *groppo*, ook als deze niet is genoteerd. Modo 2 van de ‘Pavane Lacryme’ [NVE 59] kan als voorbeeld dienen. (vb. 351)

VOORBEELD 351 Van Eyck, ‘Pavane Lacryme’

Thema

Modo 2



In onderhavige gevallen had Van Eyck overigens ook andere versieringen paraat, zoals de ‘Pavaen Lachrymæ’ [NVE 8] laat zien. Daar schakelt hij na een *gropo*-figuur weer over op ‘gewone’ figuratie (terwijl hij in de ‘Pavane Lacryme’ op de bewuste plaats juist een *gropo* serveerde). (vb. 352)

VOORBEELD 352 Van Eyck, ‘Pavaen Lachrymæ’



Op tal van plaatsen waar een cadens wordt gerealiseerd door middel van een gepunteerde kwart met een naslag van twee zestiende noten, kan een *gropo* worden toegepast. In de ‘Courant, of Ach treurt myn bedroefde’ [NVE 12] is één keer een *gropo* uitgeschreven, maar er doen zich in dit variatiewerk diverse andere toepassingsmogelijkheden voor.¹⁶

In de genoemde voorbeelden uit *Der Fluyten Lust-hof* en ‘t *Uitnemend Kabinet* vormen telkens zestiende noten de kortste waarde. Deze *gropi* kunnen gearticuleerd worden uitgevoerd, net zoals andere zestiende noten. Een enkele keer worden echter snellere noten in de strijd geworpen. ‘Ho ho op myn brack en winden, &c.’ [NVE 100] bevat een uit tweeëndertigste noten opgebouwde *gropo* in de voorlaatste maat van de slotvariatie. (vb. 353)

VOORBEELD 353 Van Eyck, ‘Ho ho op myn brack en winden, &c.’



Of deze snelle noten nog met tongslagen moeten worden gearticuleerd, valt te betwijfelen. In hoofdstuk 12 kwam Mersenne al aan het woord, die meedeelde dat *gropi* gebonden werden gespeeld.¹⁷ Voor dit snelle type lijkt dit zeker te gelden.

Genoteerde voorbeelden vertellen niet het hele verhaal over de *gropo*. In uitgeschreven vorm voltrekt een cadenstriller zich immers gemensureerd. Halverwege de zeventiende eeuw was ook de vrije cadenstriller reeds in gebruik, die niet in strikte notenwaarden te vangen is of hoeft te zijn. Het lijkt erop dat theoretici met dat probleem hebben geworsteld. In het tweede voorbeeld van Praetorius (vb. 343) treedt een proportionele versnelling op in de trillerbeweging. Het is de vraag of dit niet een geleidelijke overgang in tempo moet suggereren.

Voor de praktijk van de vrije cadenstriller bestaan diverse aanwijzingen. Girolamo Frescobaldi vraagt de uitvoerende in zijn toccata’s en partita’s de trillers niet ‘à nota

¹⁶ Zie echter 6.5 over de bijzondere vorm van dit werk, die in verband kan worden gebracht met het affect.

¹⁷ Zie 12.1.4.

per nota' uit te voeren, 'ma solo cercar se il trillo sia veloce'.¹⁸ Johann Andreas Herbst schrijft bij twee voorbeelden van een *grosso*: 'Si batte quante si vuole.'¹⁹ Lodovico Zacconi schrijft dat de alternerende noten zo vaak kunnen worden herhaald als de tijd toelaat.²⁰

13.3.3. De tremolo

De *tremolo* is een trillerversiering die niet aan cadensformules gebonden is. Sylvestro Ganassi noemt, na zijn hele *Opera intitulata Fontegara* (1535) aan de diminutiekunst te hebben gewijd, aan het slot de *tremoli* de eenvoudigste ornamenten die er zijn. Andere theoretici onderschrijven dit. Lodovico Zacconi: '[...] il tremolo, cioè la voce tremante è la vera porta d'intrar dentro a paßaggi.'²¹ Girolamo Diruta laat *Il transilvano* (1593) met de *tremolo* beginnen, waarna moeilijker diminuties volgen.

Ganassi is de enige die meedeelt dat het interval van de trilbeweging kon uitdijen tot een tert, een versiering die hij als 'vivace' (levendig) kwalificeert, in tegenstelling tot de trillers die slechts een kleine seconde bestrijken. Deze laatste noemt Ganassi 'suave over placabile' – zoet of kalmerend. Uitgeschreven en dus gemensureerde tertstremoli komen in *Der Fluyten Lust-hof* voor in de variaties op het 'Engels Nachtegaeltje' [NVE 28, 115] waar ze de zang van het vogeltje uitbeelden, en in de aanhef van de variaties op 'Onan of Tanneken' [NVE 18]. In het laatste geval zijn ze te interpreteren als het product van Van Eycks carillonpraktijk.²²

In de zeventiende eeuw ging men ervan uit dat in de *tremolo* de hoofdnoot alterneerde met een grote of kleine seconde erboven of eronder. Een *tremolo* met de bovenseconde zal in dit hoofdstuk worden aangeduid als triller, die met de onderseconde als mordent. In de zestiende en zeventiende eeuw werden beide typen wel aangeduid met 'mordant'.²³ Elias Nikolaus Ammerbach, in zijn *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* (editie 1583):

Mordanten sind, wenn ein Clavis mit dem Nechsten neben ihm gerürt wird, dienen viel zur zierd unnd liebligheit des Gesangs, wenn sie recht gebraucht werden. Und sind zweyerley art, als auff unnd absteigen. Erstlichen im auffsteigen, als e f wird das e mit dem d geduplirt, und im absteigen f e, so wird das f mit dem g duplirt und das e mit dem f als *Exempli gratia*:²⁴



[origineel in orgeltabulatuur]

¹⁸ Frescobaldi, *Toccate e partite, libro primo*, voorwoord. Geciteerd volgens de vijfde druk (1637).

¹⁹ Herbst 1658: 53, 59.

²⁰ 'Similmente nelle cadenze quella replicatione di sol, fa, sol; la, sol, la; fa, mi fa, & l'altre si può tener si longa quanto dura tutto il tempo che in se ricerca.' Zacconi 1592: fol. 62v.

²¹ 'De tremolo, oftewel de trillende stem, is de ware deur om de passaggi binnen te gaan.' Zacconi 1592: fol. 60r.

²² 5.15.

²³ Zie ook het voorbeeld uit Agricola (voetnoot 1).

²⁴ Ed. Jacobs, p. lxxi (facsimile uit de editie van 1583).



Ammerbach meet de begrippen ‘ascendendo’ (stijgend) en ‘descendendo’ (dalend) dus niet af aan de beweging van de versiering maar aan de context waarin de hoofdnoten zich bevinden. Volgen deze elkaar in opwaartse richting, dan voltrekt de *tremolo* zich neerwaarts, en omgekeerd. Vanuit de melodieeler bezien is dit een logische gedachte.

Praetorius maakt het onderscheid tussen stijgend en dalend ook maar betreft dit op de trillerbeweging zelf: de ‘*tremulus ascendens*’ is een triller, de ‘*tremulus descendens*’ een mordent.²⁵ (vb. 354)

VOORBEELD 354 Praetorius, *Tremolo*

235.

Tremolo, vel

Tremolo: Ist nichts anders / als ein Zittern der Stimme ober
einer Noten: die Organisten nennen es Mordanten oder
Moderanten,

Tremulus Ascendens. Descendens.

Dieser Tremulo ist nicht so gutt
als der Ascendens.

Praetorius verbindt een waardeoordeel aan deze twee typen van versieringen. Bij de *tremulus descendens* schrijft hij: ‘Dieser *Tremulo* ist nicht so gutt, als der *Ascendens*.’²⁶ Het lijkt dan ook geen toeval dat hij vervolgens in de formulering van enkele *tremoletti* (‘trillertjes’) alleen de opwaartse versiering geeft, onverschillig of de hoofdnoten van de melodie een stijgende of dalende reeks vormen.²⁷ (vb. 355)

VOORBEELD 355 Praetorius, *Tremoletti*

Tremo-
letti.


Wat opvalt aan de genoemde voorbeelden van *tremoli* en *tremoletti*, is dat de snelle noten nergens de gehele waarde van de hoofdnoot in beslag nemen. De versiering komt gewoonlijk op de hoofdnoot tot rust. Een kwartnoot kan bijvoorbeeld in

²⁵ Praetorius 1619: III, 235.

²⁶ Praetorius 1619: III, 235. Praetorius neemt dit over van Diruta.

²⁷ Praetorius 1619: III, 235.



veranderen, bij benadering. Praetorius geeft ook nog de omgekeerde mogelijkheid, het ritme  dus. In het eerste geval staat de versierde noot meer op zichzelf, de tweede variant geeft een vloeiende overgang naar de volgende noot en is daarmee lyrischer van aard.

In de *tremolo* wordt gewoonlijk niet meer dan de helft van de waarde van de hoofdnoot door de snelle wisselende noten in beslag genomen.²⁸ Bij Ammerbach bijvoorbeeld komen op de plaats van een kwartnoot vier tweeëndertigste noten, gevolgd door een achtste. Hier is sprake van een dubbele uitslag. De *tremoletti* van Praetorius omvatten zowel versieringen met een enkele als met een dubbele uitslag. De snelheid van de trillerbeweging kan dus variëren. Het valt op dat Praetorius bij de weergave van een dubbele uitslag niet kiest voor het ritme van Ammerbach, maar de versiering in een triool onderbrengt, waardoor zij iets rustiger wordt.

Op deze manier legt Johann Andreas Herbst het verschil uit tussen de door Praetorius genoemde ‘mordanten’ en ‘moderanten’:

[...] die Organisten nennen es *Mordanten*, Beisser, weil er den nechsten Clave mitrühret, und gleichsam auf den kam beisset: *Item Moderanten*, ein Mässiger, weil er die Stimme fein moderiret und mässiget.²⁹

Het gebruik van de *tremolo* is minder specifiek dan dat van de *gropo*, het wordt minder door conventies bepaald en is daarmee afhankelijker van de creativiteit van de uitvoerende. Anders dan in het geval van de *gropo* hebben we voor de toepassing van de *tremolo* in de blokfluitwerken van Jacob van Eyck weinig tot geen houvast aan de gedrukte muziek. Uitgeschreven *tremolo*-bewegingen zijn er wel, maar ze zijn doorgaans dermate geïntegreerd in het reguliere variatieprocédé dat ze niet als incidentele versieringen herkenbaar zijn. Enkele figuraties uit de grillige modo 2 van ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’ [NVE 116] komen er het dichtst in de buurt, ook door de snelheid waarmee ze zich voltrekken. (vb. 356) Deze *tremoletti* voldoen aan wat Ammerbach opmerkte: waar de hoofdnoot onderdeel zijn van een dalende lijn (eerste helft maat 12), wordt de *tremolo* gerealiseerd met behulp van de bovenseconde. Is de lijn stijgend (laatste kwart van maat 12, eerste kwart van maat 13), dan wordt gebruik gemaakt van de onderseconde. Overigens is niet zomaar sprake van een ‘tremolisering’ van het thema. Van Eyck negeert in feite de punctering die zich in het thema voordoet, hij doet alsof achtste noten het uitgangspunt vormen.

VOORBEELD 356 Van Eyck, ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’

Thema



Modo 2



²⁸ Zie ook Brown 1976: 5.

²⁹ Herbst 1653: 6.



Trillerversieringen worden gewoonlijk niet weergegeven in gedrukte muziek, merkte Mersenne op. Het betekent uiteraard niet dat ze achterwege moeten blijven. Dit zou betekenen dat er verschillende uitvoeringspraktijken waren, ervan afhankelijk of de gebruikte notentekst gedrukt was of geschreven. Er zijn verschillende motieven die pleiten voor een levendig gebruik van *tremoli* en *tremoletti* in de blokfluitmuziek van Jacob van Eyck en zijn Nederlandse tijdgenoten. Toen Paulus Mattheisz in 1649 zijn *Vertoninge en onderwyzinge* publiceerde, had hij graag ‘alle de verborgenste, zoetste bewegingen (die op de hand-fluit te doen zijn)’ willen aanwijzen. Hiermee bedoelde hij trillerversieringen. Gerbrand van Blanckenburgh zou enkele jaren later aan die wens voldoen in de *Onderwyzinge* die hij op verzoek van Mattheisz samenstelde. De organist uit Gouda noemde de versieringen ‘trammelanten’, zoals het orgelregister (tremulant). Er zijn verschillende typen in te herkennen: trillers (bovensecunde), mordenten (ondersecunde) en micro-intervallen die als vingervibrato kunnen worden uitgelegd. De laatste categorie komt in de volgende paragraaf aan de orde.

Het belang van de *Onderwyzinge* is voor de hedendaagse uitvoerende primair gelegen in deze trammelanten. Blanckenburgh geeft voor iedere noot een of meerdere mogelijkheden. Hij is daarin bepaald niet consequent. De ene keer verstrekt hij alleen een triller opwaarts, dan weer een triller neerwaarts, soms doet hij allebei. Het maximale aantal versieringen voor één noot is drie.³⁰

In Van Blanckenburghs opwaartse trammelanten is globaal een systeem te herkennen. Op chromatische tonen is de uitslag een halve toon, op de andere tonen een hele. De tonen f', f'' en d'' onttrekken zich aan deze vuistregel, hier slaat de triller minder dan een kleine secunde uit. Voor bes' zijn er twee mogelijkheden: bes'-ces'' en bes'-c''. Uit Van Blanckenburghs instructie valt af te leiden dat de versieringen niet noot voor noot moeten worden gearticuleerd, ze voltrekken zich op een ongehinderde ademtocht. Tussen trillers en vingervibrato maakt hij bijvoorbeeld geen onderscheid.

Van Blanckenburgh demonstreert wel technieken, maar geen toepassingen. Toch staan hedendaagse uitvoerenden niet met lege handen. De variatiekunst voor blokfluit van Jacob van Eyck en ‘de anderen’ is niets anders dan een eenstemmige variant van wat klaviercomponisten ook deden. Daarom is er geen reden te veronderstellen dat blokfluitisten ten aanzien van versieringen andere gewoonten hebben gehanteerd dan hun klavierspelende collega's. Nederlandse en buitenlandse klaviermanuscripten uit de zeventiende eeuw zijn doorgaans wél van tekens voorzien die *tremolo's* en *tremoletti* aanduiden. Blokfluitisten kunnen aan de hand hiervan een gevoel voor dit type versieringskunst ontwikkelen.³¹

Nederlandse variatiewerken en liedzettingen voor klavier uit de zeventiende eeuw zijn in voldoende mate overgeleverd om behulpzaam te kunnen zijn. Een geliefde melodie als ‘Doen Daphne’ biedt nuttig vergelijkingsmateriaal. Van Eyck heeft verschillende variatierreeksen op deze Engelse melodie gecomponeerd, hetgeen wijst op een grote geliefdheid. Die wordt bevestigd door het feit dat ook twee Nederlandse klaviermanuscripten, het *Leningrad Manuscript* (ca. 1650) en het *Camphuysen Manuscript* (ca. 1680), deze melodie bevatten.³² In het *Leningrad Manuscript* is sprake van een versierde zetting, in het *Camphuysen Manuscript* van drie variaties.

³⁰ Appendix B.2.

³¹ Blazers moeten zich wel realiseren dat *tremoli* op lange noten in clavecimbelmuziek niet alleen een ornamentale functie hebben: zij houden de toon op sterkte en voorkomen zo het voortijdig wegsterven van het geluid. Op die manier, maar dan gerelateerd aan het carillon, kunnen ook de terts-*tremoli* uit ‘Onan of Tanneken’ [NVE 18] worden geduid. Zie 5.15.

³² Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries, nr. XL (*Leningrad MS*); nr. LVI (*Camphuysen MS*).

Het *Leningrad Manuscript* bevat louter trillerversieringen die als dubbele streep zijn weergegeven. Het *Camphuysen Manuscript* laat zowel enkel- als dubbelgestreepte versieringen zien. Uit de context valt op te maken dat de enkelgestreepte als mordenten kunnen worden geïnterpreteerd, de dubbelgestreepte als trillers.

Een markante overeenkomst tussen de verschillende versies van ‘Doen Daphne’ is de wijze waarop de eerste verschijning van de tweede sectie wordt gebroken. Van Eyck kiest in modo 2 van zijn eerste reeks [NVE 3] voor brekingen die vrijwel identiek zijn met die in de klavierversies. (vb. 357) Klaarblijkelijk was dit een standaardgewoonte, een cliché. In de klavierversies gaan de brekingen met versieringen gepaard. De blokfluitist kan ze eenvoudig overnemen. Het *Leningrad Manuscript* heeft in deze maten onmiskenbaar meer versieringen dan het *Camphuysen Manuscript*, wat verklaard zou kunnen worden uit het feit dat de laatstgenoemde zetting hier minder homofoon van opzet is.

Wat opvalt in de klaviermanuscripten, is dat de versieringen ‘opdrogen’ naarmate de overheersende notenwaarden kleiner worden of de polyfone structuur gecompliceerder wordt. Dit is logisch: de mogelijkheid om ornamenten toe te voegen, wordt steeds geringer. Vertaald naar de blokfluitvarianties impliceert dit dat het thema en de eerste variatie(s) het meest voor trillerversieringen in aanmerking komen. In veel gevallen kan men voor het thema de trillerversieringen rechtstreeks uit klavierbronnen betrekken. Als voorbeeld kan de ‘Courante Mars’ worden genoemd, in het *Camphuysen Manuscript* verschenen onder de titel ‘Moet m’in alles zich verzaken’.³³ (vb. 358)

VOORBEELD 357 ‘Doen Daphne’

Van Eyck, Modo 2 [NVE 3]



Leningrad MS, anon.

Camphuysen MS, anon.

³³ *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, nr. LIII.

VOORBEELD 358 'Moet m'in alles zich verzaken' [= 'Courante Mars'], uit het *Camphuysen MS*

Het zou in dit bestek te ver voeren dieper op de materie in te gaan. Blokfluitisten die zich door de genoemde klaviermanuscripten willen laten inspireren bij de keuze van hun versieringen, kunnen er het nodige van hun gading vinden. Het *Leningrad Manuscript* bevat behalve 'Daphne' ook zettingen van andere melodieën die in *Der Fluyten Lust-hof* voorkomen, waaronder de 'Sarabanda' [NVE 53], 'Rosemont' [11, 41], 'Aerdigh Martyntje' [7] / 'Sarabande' [10], 'Malle Symen' [5, 113], het 'Wilhelmus' [43, 44] en 'Ballette Bronckhorst' [50]. In het *Camphuysen Manuscript* komt naast 'Daphne' en 'Courante Mars' ook 'Questa dolce sirena' [NVE 130] voor. Uiteraard staan de hedendaagse blokfluitist nog vele andere klavierbronnen ter beschikking.³⁴ Voor diverse melodieën kan men te rade gaan bij de Engelse virginalisten.

13.3.4. Vingervibrato

In de zeventiende eeuw was het vibrato nog een versiering, en niet iets wat muziek permanent aankleefde.³⁵ De meest geëigende manier om het te realiseren was het vingervibrato. Net als inegaliteit betreft het een praktijk die tegenwoordig sterk wordt geassocieerd met Franse barokmuziek vanaf het einde van de zeventiende eeuw. In Frankrijk werd het vingervibrato *flattement* genoemd. De *Onderwyzynghe* van Van Blanckenburgh laat zien dat de praktijk al eerder bestond, en dus ook buiten Frankrijk.

³⁴ De meest informatieve gids omtrent deze bronnen is Van Baak Griffioen 1991.

³⁵ Het belangrijkste naslagwerk over vibrato is Moens-Haenen 1988.

Dat de Goudse organist het vingervibrato als een ornament beschouwde, blijkt wel uit het feit dat hij geen onderscheid maakte met 'echte' trillerversiering. Voor de toon e' geeft hij bijvoorbeeld de volgende aanwijzing:

De onderste e moet men de pinck en de vinger naest de pinck op doen, en de andre vingren met den duym toe, het trammelant onder met de middelste vinger: ofte met de achterste vinger van d'onderste hant tegen de kant van 't gat.³⁶

De eerste versiering is een opwaartse triller, bewegend van O 1 2 3 4 5 naar O 1 2 3 4. Laatstgenoemde greep levert een toonhoogte op die ligt tussen f' en fis'.³⁷ De tweede trammelant, 'met de achterste vinger van d'onderste hant tegen de kant van 't gat', levert een micro-interval neerwaarts op. Een vingergat overslaan en het volgende vingergat licht beroeren: in de praktijk van de *flattement* was het een van de standaardmogelijkheden. Het veroorzaakt een lichte zweving. In Frankrijk werd dit principe van het vingervibrato voor het eerst uitgebreid beschreven door Etienne Loulié, die spreekt over 'balancement ou flatté que quelques uns appellent tremblement min[eur]'.³⁸ Een 'kleine trammelant' dus. In wezen hanteren Van Blanckenburgh en Loulié dezelfde terminologie.

Nog in 1708 legt Jacques Hotteterre le Romain in het voorwoord tot zijn *Premier livre de pièces pour la flûte traversière* een verband tussen vibrato enerzijds en trillers en mordenten anderzijds: 'Il les faut faire, aussi bien que les tremblements et battements, plus lents ou plus précipités, selon le mouvement et le caractere des Pieces.'³⁹ Het tempo waarin de vingers worden bewogen, heeft dus een duidelijke relatie met het karakter van de muziek.

In de Franse praktijk was de *flattement* altijd een neerwaarts gerichte zweving. Van Blanckenburgh geeft een neerwaarts vingervibrato voor de tonen e', g' (twee verschillende mogelijkheden, met verschillend interval als resultaat), a', e'', g'', a'' en c'''. Opmerkelijk is dat hij in enkele gevallen opwaarts gerichte micro-intervallen aangeeft, namelijk voor f', d'' en f''.⁴⁰ Hij laat de f' trammeleren met dezelfde toon (O 1 2 3 4) als de e'.

Interessant is de instructie die Van Blanckenburgh geeft voor de d'':

Om deze d te blaesen, den duym en al de vingren op, behalven de middelste vinger van de bovenste handt toe; trammelerende met de middelste vinger van de bovenste handt; ofte men kan hier oock een trammelandt maecken met de voorste vinger van de bovenste handt, doch dan moet men die vinger op 't laetste van het trammeleren weder op lichten, ofte die toon zoude te laegh zyn.⁴¹

De eerste trammelant geeft een micro-interval opwaarts. De tweede is min of meer een mordent, een neerwaartse versiering met een wijdere uitslag dan de eerder genoemde. Daarom wijst Van Blanckenburgh erop dat de mordent op de hoofdnoot tot rust moet komen, 'ofte die toon zoude te laegh zyn'. Wil Van Blanckenburgh hiermee zeggen dat het er bij een micro-interval niet toe doet of men hoog of laag

³⁶ Van Blanckenburgh [ca. 1656]: fol. *3a.

³⁷ Voor f' geeft Van Blanckenburgh namelijk de greep O 1 2 3 4 'en [van de onderste hand] de middelste vinger een weynigh meer als half op'.

³⁸ Moens-Haenen 1988: 95-96.

³⁹ Geciteerd in Moens-Haenen 1988: 100.

⁴⁰ Voor de tonen f' en f'' kan dit vingertechnisch worden verklaard, omdat hij hier gebruikmaakt van gedeeltelijk gesloten gaatjes, wat een vingervibrato neerwaarts bemoeilijkt.

⁴¹ Van Blanckenburgh [ca. 1656]: fol. [*6]a.



eindigt, of bedoelt hij dat een trammelant die van een micro-interval gebruikmaakt de volle notenwaarde mag duren? Dit is niet duidelijk.

Voor de toepassing van trillers en mordenten kan de blokfluitist te rade gaan bij klavierbronnen, maar ten aanzien van vingervibrato ligt dit vanzelfsprekend minder eenvoudig, omdat toetsinstrumenten – het clavichord uitgezonderd – deze zweving niet kennen. Joan Albert Ban noemt het vingervibrato – ‘lieffelyke vinger-bevinghe’ – in zijn *Zangh-Bloemzel* (1642) als een geëigend middel bij het *colla-parte*-spel in een vocaal-instrumentale omgeving:

Alle speeltuigh in de *Simphonia*, ofte het Stem-speel gebracht ende gevoeght by weinigh stemmen, die Zangh-gangen maekende de zelfde woorden gezamentlyk spreken, moet zedelyk en met lieffelyke vinger-bevinghe, zonder geweldt, en Talbrekinghe gehandelt werden: op dat het beduidzel der woorden, welk het enighste wit ende opmerk van dezen zangh is, niet en werde verhindert. Overzulx Talbrekinge alleen magh geschieden in de Stem-vallinghe en zanghsluitinghe, daer de begonnen Reden eindight.⁴²

Ban wijst diminuties (‘talbrekinghe’) af, maar relativeert dit door op te merken dat ze wel toegestaan zijn bij tussentijdse cadensen of aan het eind. Ten aanzien van het vingervibrato maakt hij geen enkele restrictie. Toch mag hieruit niet worden geconcludeerd dat de ‘vinger-bevinghe’ permanent moet worden toegepast. Vingervibrato werd immers als een versiering beschouwd, en ‘zedelyk en met lieffelyke vinger-bevinghe’ kan evengoed op een incidentele toepassing wijzen.

De techniek van het vingervibrato was aan het einde van de achttiende eeuw nog in gebruik. Tromlitz heeft er in 1791 uitgebreid aandacht aan besteed. Over de ‘Bebung’ merkt hij op dat de versiering wordt gemaakt op lange tonen en allerhande variaties kent:

Die *Bebung* ist eine auf einer langen haltenden Note hervorgebrachte wellenförmige, schwebende Bewegung, welche langsam, oder geschwinde, einförmig oder wachsend und abnehmend seyn kann. Sie entstehet auf der Flöte, wenn man mit dem Finger das der langen Note zunächst darunter liegende Loch ein wenig oder halb, oder auch ein ander Loch ganz, nach Erforderniß der Umstände, wechselweise bedeckt und öffnet. Mit dem Athem macht man sie auf der Flöte nicht, es macht keine gute Wirkung, es heult; und wer es tut, verwöhnt sich die Brust, und verderbet sein ganzes Spiel, denn er verlieret die Festigkeit, und kann alsdenn keinen festen und reinen Ton halten; er zittert alles mit der Brust heraus.⁴³

Er bestaan bronnen voor de toepassing van vingervibrato die qua tijd dichterbij Jacob van Eyck en ‘de anderen’ staan en bovendien specifiek zijn. Nadat de barokblokfluit in Engeland haar intrede had gedaan, verschenen voor het nieuwe instrument verscheidene speelboekjes met een educatief karakter, waarin melodieën waren genoteerd volgens de ‘dot-way’. Dit is een zes- of zevenlijng tabulatuursysteem met verticale streepjes die elk een vingergat vertegenwoordigen. Waar het onderste gat voor de pink gesloten moet worden, is in het zeslijng systeem een hulplijn aangebracht. Voorbeelden van de ‘dot-way’ zijn onder meer te vinden in *The most pleasant companion; or Choice new lessons for the recorder or flute* (1681) van John Banister, *The delightful companion* (1682) van Robert Carr en *The genteel companion*

⁴² Ban 1642: *Onderrechtigh om dese zanghen wel te zingen*, VI. Speeltuigh.

⁴³ Tromlitz 1791: 116.



(1683) van Humphry Salter. In dit systeem konden ook trillers, mordenten en vingervibrato worden weergegeven. Dit gebeurde met behulp van halvemaantjes.⁴⁴

Als illustratie kan 'Haile to the Merrtaille shades' dienen, zoals verschenen in *The genteel companion*. (vb. 359) Hierin komen verschillende aspecten van het vingervibrato naar voren. In maat 12 (tweede maat van de tweede systeem) krijgt de gepunteerde halve noot g" (greep: 2) een neerwaartse trillerversiering die wordt gerealiseerd met de derde vinger. De greep 2 3 levert niet de fis" op; deze had immers de greep 1 2, zoals blijkt in de voorgaande maat. Met andere woorden: de versiering van de g" heeft een uitslag van minder dan een kleine secunde, en is daarmee een voorbeeld van vingervibrato.

VOORBEELD 359 Uit *The genteel companion* (1683) van Humphry Salter: 'Haile to the Merrtaille shades'

Haile to the Merrtaille shades

In maat 3 krijgt de halve noot e" (O 1) een mordent, de wisselgreep is namelijk O 1 3 en dit is de hoofdgreep voor de dis" of es", zoals een tabel aangeeft die aan de werken voorafgaat. De mordent beslaat hier dus niet meer dan een kleine secunde, die in de omgeving van C majeur niet laddereigen is.

De 'dot-way' kan gemakkelijk tot verkeerde conclusies leiden inzake trillerversieringen, door toedoen van de zogenaamde steunvingertechniek. Om de blokfluit steviger vast te kunnen houden, kregen blokfluitisten de raad het zesde vingergat altijd te sluiten bij tonen in het onderoctaaf.⁴⁵ Uiteraard wanneer sluiting van dit vingergat onontbeerlijk is voor de juiste weergave van een toon, maar ook wanneer een toon door sluiting van dit vingergat niet verandert. In het laatste geval dient de ringvinger van de rechterhand slechts als steun. Salter: 'The seventh hole is to be stopt with your third finger of your right hand which must be kept on in all but pinch Notes, both for the Commodious holding of your Pipe, and for the trueneess of the Notes.'⁴⁶

⁴⁴ Omtrent deze blokfluitboekjes, zie onder meer Mezger 1995 en Moens-Haenen 1988: 88-93.

⁴⁵ Destijds werd dit het zevende gat genoemd, men begon de telling bij het duimgat.

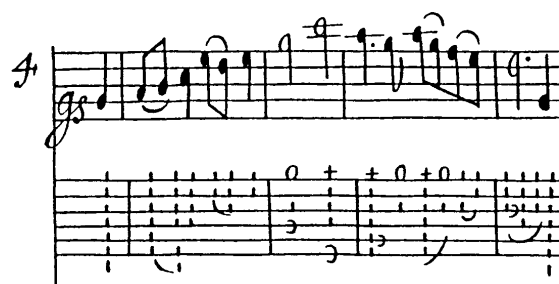
⁴⁶ Salter 1683: 3 (*Directions for the Recorder*).



Verwarring kan ontstaan doordat het gebruik van de steunvinger niet in de notatie werd geïncorporeerd waar het de hoofdnoten betrof. De maten 6 en 7 kunnen dit illustreren. De gepunteerde halve noot b' (O 1 2 3 5 6) krijgt een trillerversiering door het afwisselend openen en sluiten van het vijfde vingergat. Het levert een gewone triller b'-c'' op, de c'' met steunvinger. Nu lijkt het alsof de gepunteerde kwartnoot c'' aan het begin van de volgende maat van vingervibrato is voorzien. Een mordent op c'' zou immers dezelfde grepencombinatie moeten hebben als een triller op b'. Salter verstrekt voor de c'' de greep O 1 2 3 en laat de uitvoerende met de vijfde vinger trillen. De steunvinger (6) wordt hier verondersteld aanwezig te zijn voor de toon c''. Deze is echter niet weergegeven. Hoewel maat 6 en de eerste noot van maat 7 verschillende combinaties van grepen lijken weer te geven, zijn ze dus hetzelfde. De c'' van maat 7 krijgt een gewone mordent.

Het is wonderlijk dat Salter altijd voor 2 3 kiest als hij de g'' van een neerwaartse versiering voorziet, terwijl hij voor de andere tonen een echte mordent voorschrijft. Dat hij ze min of meer als equivalenten gebruikt, toont de tweede maat van 'Ah Cruell Bloudy Fate' uit *Theodosius* (1680) van Henry Purcell. (vb. 360) De g'' krijgt vingervibrato, de c''' een mordent. Ook John Banister geeft deze melodie in dot-way. Hij geeft echter zowel de c''' als de g'' een mordent: het is bij hem de eerste vinger die trilt in plaats van de derde.

VOORBEELD 360 Uit *The genteel companion* (1683) van Humphry Salter: 'Ah Cruell Bloudy Fate' (beginmaten)



De Londense blokfluitboekjes geven een bevestiging van wat Tromlitz ruim een eeuw later zou schrijven: het vingervibrato wordt toegepast op relatief lange tonen (inclusief slotnoten). Dit is ook logisch. In een kort tijdsbestek valt een lichte zweving in de toonhoogte niet noemenswaardig op. Vingervibrato, met andere woorden, verlangt tijd om als effect waarneembaar te zijn. Men kan als stelregel hanteren dat vingervibrato kan worden toegepast op noten die minimaal de duur hebben van anderhalf keer de teleenheid.

De toepassingsmogelijkheden in de muziek van Jacob van Eyck en de anderen zijn vanzelfsprekend legio. Een geschikt voorbeeld is de melodie van 'Courante Mars', in het bijzonder de maten 3 en 4, waar drie relatief lange noten op rij staan. Ze lijken te vragen om versieringen. Drie keer hetzelfde doen zou weinig afwisseling bieden. In muziekvoorbeeld 358 zagen we hoe een zeventiende-eeuwse musicus/componist variatie aanbracht: de eerste keer mordent-mordent-triller, de tweede keer mordent-triller-triller (men vergelijk ook de maten 1 en 5). Blokfluitisten kunnen dit overnemen, maar hebben het vingervibrato nog als extra middel. Er zijn allerhande mogelijke combinaties denkbaar. Enkele daarvan zijn weergegeven in voorbeeld 361, waarbij vingervibrato met een golvende lijn is aangeduid.

14

Voordracht

14.1. Muzikale uitvoering

De variatiewerken voor blokfluit van Jacob van Eyck en ‘de anderen’ behoren niet tot de diepgravende werken uit de westerse muziekgeschiedenis, verre daarvan. Bestaande melodieën werden omspeeld met behulp van figuratieve patronen die ook in de improvisatiepraktijk van die tijd werden gebruikt en waarover iedere professionele musicus geacht werd te beschikken. Het was amusement, repertoire waarmee musici hun publiek konden vermaken. Het woord ‘vermaken’ werd ook gebruikt toen Van Eyck in 1649 zijn salarisverhoging kreeg. Dit is typisch muziek die de aanwezigheid van een publiek veronderstelt, bij voorkeur een publiek dat zich graag laat overrompelen en ‘bespelen’. Welke eisen stelt dit aan de voordracht? In dit laatste hoofdstuk gaan we op zoek naar antwoorden op die vraag.

Hier raken we aan een essentie van muziek. En tegelijk is deze essentie het moeilijkst in woorden te vangen, niet eens zozeer omdat de historische informatie schaars is. Muzikale overtuigingskracht gaat gepaard met subtiele nuances die veelal niet in notenschrift kunnen worden weergegeven en zich al even moeilijk eenduidig laten beschrijven. Bovendien is voordracht eenmalig en persoonsgebonden. Twee uitvoeringen van één werk kunnen onderling sterk verschillen en toch beide overtuigen.

Deze ongrijpbaarheid is al vroeg onderkend. Niet voor niets kregen musici in opleiding de aanbeveling naar ervaren collega’s te luisteren.¹ Met zulke raadgevingen gaven auteurs impliciet hun beperkingen toe. Ze wisten precies wat zij bedoelden, maar de middelen om het op te schrijven ontbraken. Als alle voordrachtsnuances in de notentekst vervat zouden kunnen liggen, waren dergelijke aanbevelingen niet nodig geweest. Muzieknotatie, met andere woorden, is een coderingssysteem dat beperkingen kent, maar daardoor ook ruimte schept. Bij de voordracht gaat het om het ontdekken van die ruimte.

¹ Zacconi 1592: fol. 58v.



We belanden dan als vanzelf bij wetenschappelijk lastig te definiëren begrippen als muzikaliteit, spelen ‘vanuit het gevoel’, smaak, om over charisma maar te zwijgen. In de praktijk worden deze begrippen vaak samengevat onder de noemer *expressie*. Die term kan van zichzelf al voor verwarring zorgen. Expressie betekent ‘uitdrukking’ en heeft daarmee in strikte zin een overdrachtelijke betekenis. Er ligt de vraag in besloten wát men dan uitdrukt. Halverwege de zeventiende eeuw dacht men hierbij primair aan affecten.² Het denken over deze vorm van expressie is door de eeuwen heen lang gedomineerd door de *mimesis*-theorie – het idee dat de kunst de natuur imiteert – en heeft in de zeventiende en achttiende eeuw allerlei ontwikkelingen gekend, zoals John Neubauer heeft aangetoond.³

De instrumentale variatiekunst van Jacob van Eyck en ‘de anderen’ berust op omspeling en is te beschouwen als kietelen van het oor, waarbij het uitdrukken of imiteren van affecten geen noemenswaardige rol speelt. De term ‘expressie’ kan echter ook op een algemenere manier worden toegepast, meer volgens de beschrijving die Willi Apel ervan heeft gegeven:

Expression may be said to represent that part of music which cannot be indicated by notes or, in its highest manifestation, by any symbol or sign whatsoever. It includes all the nuances of tempo, dynamics, phrasing, accent, touch, bowing etc., by which the mere combination and succession of pitch-time-values is transformed into a living organism.⁴

Neubauer en anderen hebben hun afkeuring uitgesproken over deze intransitieve variant, die strikt genomen in tegenspraak verkeert met het woord *expressie*.⁵ Toch is de term *expressie* in deze algemenere betekenis al in de achttiende eeuw in gebruik geweest. In de brieven van de familie Mozart komen we het woord geregeld tegen, veelal in combinatie met kwalificaties als ‘Gusto’ of ‘Geschmack’.⁶

Het door Apel genoemde concept van muziek als een *organisme* berust weliswaar op latere denkkaders, maar van het idee dat klinkende muziek meer moet zijn dan een mechanische weergave van de noten, zijn zeventiende-eeuwse musici zich volop bewust geweest.⁷ Diverse voorbeelden zullen in dit hoofdstuk passeren. Juist in het benutten van de expressieve mogelijkheden kan een musicus zich van mindere goden onderscheiden. Goede uitvoeringen zijn schaars, oordeelde Jean Jacques Rousseau in

² Hierbij moet worden opgemerkt dat de term *expressie* toen nog niet werd gehanteerd. De werkwoorden die ten aanzien van affecten werden gehanteerd, waren doorgaans afgeleid van het Latijnse ‘*exprimere*’. Zie o.a. Dammann 1967: 215-228.

³ Zie hiervoor Neubauer 1986.

⁴ Apel 1944: 250-251. Apel 1970: 302.

⁵ Neubauer 1986: 6, 149.

⁶ Wolfgang Amadeus aan zijn zuster, 13 november 1777: ‘Mein rath wäre, meine schwester, [...] solle sie mit vieller *expresion*, *gusto* und feüer spielen, und auswendig lernen. denn das sind Sonaten welche allen leüten gefallen müssen, leicht auswendig zu lernen sind, und aufsehen machen wenn man sie mit gehöriger Precision spielt.’ Bauer & Deutsch 1962-1975: II, 120-121 (nr. 370). Wolfgang Amadeus, 14 november 1777: ‘das Andante wird uns am meisten mühe machen; den das ist voll *expresion*, und muß accurat mit den *gusto*, forte und piano, wie es steht, gespielt werden.’ Bauer & Deutsch 1962-1975: II, 124 (nr. 373). Leopold Mozart aan zijn zoon, 11 december 1777: ‘Die Nannerl spielt deine ganze Sonate recht gut und mit aller *Expresion*.’ Bauer & Deutsch 1962-1975: II, 181 (nr. 389). Wolfgang Amadeus, 17 januari 1778: ‘und in was besteht die kunst, Prima vista zu lesen? in diesem: das stück im rechten tempo wie es seyn soll zu spielen. alle Noten, Vorschläg Etc: mit der gehörigen *expresion* und *gusto*, wie es steht auszudrücken, so, das man glaubt, derjenige hätte es selbst Componirt, der es spielt.’ Bauer & Deutsch 1962-1975: II, 228 (nr. 405).

⁷ In de jongste versie van zijn *Dictionary* verving Apel ‘living organism’ door ‘living communication’. Apel 1970: 302.



1768, omdat genoteerde muziek moeilijk te interpreteren is: '[...] & dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne Exécution. C'est peu de lire la Musique exactement sur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compositeur, sentir & rendre le feu de l'expression.'⁸ Rousseau maakte het onderscheid tussen de expressie die eigen is aan de compositie en de expressie van de uitvoering, die samen tot doel hebben het muzikale effect zo machtig en aangenaam mogelijk te maken.⁹

In muziek die primair bedoeld is als een vorm van licht vertier, kan de rol van de uitvoerende extra belangrijk worden genoemd. Bij een mechanische uitvoering van een fuga van Bach kan de luisteraar nog onder de indruk raken van de inventie, de muzikale doorwrochttheid, van intrinsieke affecten of harmonische spanningsvelden. Maar wanneer variatiewerken van Jacob van Eyck mechanisch worden uitgevoerd, blijft er weinig te genieten over. De uitvoerende zal er in de voordracht iets mee moeten doen.

14.2. Voordracht en retórica

De grondslagen van de muzikale voordracht berusten op de leer van de klassieke retórica. 'Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden', is een veel geciteerde opmerking van Johann Joachim Quantz (1752).¹⁰ De zienswijze was allerm minst nieuw. Michael Praetorius ging er in 1619 uitgebreid op in:

Gleich wie eines *Oratoris* Ampt ist, nicht allein eine *Oration* mit schönen anmutigen lebhaftigen Worten, unnd herrlichen *Figuris* zu zieren, sondern auch recht zu *pronunciiren*, und die *affectus* zu *moviren*: In dem er bald die Stimmen erhebet, bald sincken lesset, bald mit mächtiger und sanffter, bald mit gantzer und voller Stimme redet: Also ist eines Musicanten nicht allein singen, sondern künstlich und anmütig singen: Damit das Herz der Zuhörer gerühret, und die *affectus* bewegt werden, und also der Gesang seine Endschafft, dazu er gemacht, und dahin er gerichtet, erreichen möge. Dann ein Sänger muß nicht allein mit einer herrlichen Stimme von Natur, sondern auch mit gutem Verstande, und vollkommener Wissenschaft der *Music*, begabet und erfahren seyn.¹¹

Praetorius stelt dat de uitvoering aan de bedoelingen van de maker moet beantwoorden. Op de schouders van de uitvoerende rust derhalve een zekere verantwoordelijkheid. Een technisch volkomen weergave is niet genoeg, muzikale kennis en muzikaal begrip zijn onontbeerlijk. Doel is het hart van de luisteraar te beroeren.

De opmerkingen van Praetorius staan onmiskenbaar in het teken van de affectenleer als onderdeel van de retórica, en ze zijn sterk verbonden met vocale muziek. Zo stelt hij dat de zanger moet weten hoe

die *modulos* oder *Coloraturen* (so von den Italis *Passaggi* genennet werden) nicht an einem jeden Ort des Gesanges, sondern *appositè*, zu rechter zeit und gewisser maß anzubringen und zu *appliciren*, damit neben der Liebligkeit der Stimmen, auch die

⁸ Rousseau 1768: 209.

⁹ 'Il y a une *Expression* de Composition & une d'exécution, & c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant & le plus agréable.' Rousseau 1768: 210.

¹⁰ Quantz 1752: 100.

¹¹ Praetorius 1619: III, 229.



Kunst wol eingenommen und gehöret werden. Sintemal die jenigen gar nicht zu loben, welche von Gott und der Natur, mit einer sonderbahren lieblichen zitterten und schwebenden oder bebenden Stimm, auch einem runden Halß unnd Gurgel zum diminuiren begabet, sich an der *Musicorum leges* nicht binden lassen, sondern nur fort unnd fort, mit ihrem allzuviel *colorirn*, die im Gesang vorgeschriebene *limites* überschreiten, unnd denselben dermassen verderben und verdunckeln, daß man nicht weiß was sie singen, Auch weder den Text noch die Noten (so der Componist gesetzt, und dem Gesange die beste Zier und *gratiam* giebt) vernehmen, viel weniger verstehen kan.¹²

Met andere woorden: als een zanger de grenzen niet kent en te veel ornamenten aanbrengt, versluieren de *passaggi* het gezang, de tekst en de noten zoals de componist ze geschreven heeft. Hier tekent zich een markante scheiding af tussen de vocale muziek en de instrumentale variatiekunst zoals die door Jacob van Eyck en ‘de anderen’ werd beoefend. Deze variatiekunst wordt immers volledig door de toepassing van diminuties bepaald.

Praetorius vervolgt het bovengenoemde citaat met de opmerking dat de geschetste ‘böse Art’, die de luisteraar eerder vermoeit dan opwekt, ook bij ettelijke instrumentalisten kan worden aangetroffen. Niet duidelijk is of hij hiermee op strikt instrumentale muziek wijst, op de instrumentale uitvoering van vocale muziek, of op het instrumentale aandeel in een gemengd vocaal-instrumentale uitvoering.

Dat omstreeks 1600 de aandacht vooral uitging naar de vocale praktijk wanneer de muzikale voordracht ter sprake kwam, wekt geen verbazing. De instrumentale muziek stond nog in de kinderschoenen en begon geleidelijk bevrijd te raken van vocale modellen. Maar belangrijker nog is de vaststelling dat de voordracht primair in verband werd gebracht met affecten die door tekst werden aangereikt, wat gezongen muziek impliceerde.

Dit roept de vraag op hoe instrumentale voordracht en vocale voordracht zich tot elkaar verhouden. Instrumentalisten werden geacht aan de zangkunst een voorbeeld te nemen, de menselijke stem werd superieur bevonden. Ook deze zienswijze berustte op de theorie van de *mimesis*, op het idee van kunst als nabootsing van de natuur. Zoals een schilder in kleuren de natuur kan weergeven, zo kunnen instrumenten de menselijke stem nabootsten. Deze nabootsing manifesteert zich op de meest elementaire wijze wanneer instrumentalisten muziek uitvoeren die van oorsprong vocaal is. Bij Ganassi (1535) is te lezen dat men bij sommige instrumentalisten als het ware de woorden kan horen, zo goed imiteren zij de menselijke stem.¹³ Hieruit spreekt een sterk geloof in de kracht van instrumentale muziek.

Al in een vroeg stadium lijkt het besef te zijn gegroeid dat puur instrumentale muziek niet wezenlijk voor vocale muziek onder hoeft te doen.¹⁴ Girolamo Frescobaldi deelt in zijn eerste boek met toccata’s (1615) mee dat de uitvoerende de stijl dient te volgen die gemeengoed was geworden in de moderne madrigalen, in die zin dat het tempo mocht fluctueren naargelang de heersende affecten.¹⁵

Nogmaals moet worden benadrukt dat de variatiekunst van Jacob van Eyck en ‘de anderen’ muziek van een andere orde heeft opgeleverd, muziek die primair op ompspeling is gebaseerd. De opdracht aan de instrumentalist om de zangstem na te

¹² Praetorius 1619: III, 229-230.

¹³ Ganassi 1535: Cap. 1. Zie ook Brown 1976: 67 en Van Baak Griffioen 1991: 372.

¹⁴ Hoewel tot ver in de achttiende eeuw de mening is geventileerd dat instrumentale muziek inferieur is aan vocale, omdat de imitatieve kracht geringer zou zijn. Deze zienswijze wordt nog in 1795 verkondigd door Adam Smith in *Of the Imitative Arts*. Zie Neubauer 1986: 156.

¹⁵ Neumann 1993: 38.



bootsen, gold bij het uitvoeren van *passaggi* echter niet minder. Er zij nog eens aan herinnerd dat Rognoni in zijn *Selva di varii passagi* (1620) weliswaar een onderscheid maakte tussen vocale passages en ‘passagi difficili per gli stromenti’, maar de vocale versieringen ook geschikt achtte ‘à Suonatori per imitare la voce humana’. Met andere woorden: de vocale en instrumentale esthetiek waren vrijwel inwisselbaar.

14.3. *Pronuntiatio* volgens de klassieke retorica

Aan enkele intrinsieke retorische aspecten van de variatiekunst is in een eerder stadium al aandacht besteed.¹⁶ In dit laatste hoofdstuk gaat het wezenlijk om de rol van de voordrachtskunstenaar, en daarmee om de *pronuntiatio*. Die moet aangenaam zijn, overtuigend, en roerend, schreef Quintilianus.¹⁷ Bij Cicero en Quintilianus is te lezen hoe Demosthenes, gevraagd naar de belangrijkste elementen van de redekunst in volgorde van urgentie, aan de voordracht de eerste, de tweede én de derde plaats toekende.¹⁸

Parallellen tussen spraak en muziek zijn eenvoudig aanwijsbaar. Een interessante maar monotoon voorgedragen tekst kan zwaar op de oogleden drukken, zo goed als een levendig voorgedragen tekst die van zichzelf weinig om het lijf heeft toehoorders tot groot enthousiasme kan bewegen. Quintilianus windt er geen doekjes om.¹⁹ Zo is het ook met muziek. Een goede compositie kan door een matige voordracht geschaad worden, terwijl een matige compositie door een overtuigende voordracht kan opknappen, schrijft de achttiende-eeuwse Quantz in navolging van Quintilianus.²⁰

Een goede voordracht voldoet aan verschillende kwalificaties. Cicero onderscheidt achtereenvolgens accuratesse (‘pure et Latine’), helderheid (‘plane et dilucide’), sierlijkheid (‘ornate’) en een passende expressie (‘ad rerum dignitatem apte et quasi decore’).²¹ Quintilianus heeft deze kenmerken nader uitgewerkt.²²

Onder accuratesse wordt onder meer verstaan dat de stem in een goede conditie moet verkeren. Vertaald naar instrumentale muziek betekent dit enerzijds de aanwezigheid van een geschikt instrument, anderzijds de vaardigheid het instrument op de juiste manier tot klinken te brengen. Woorden moeten foutloos worden uitgesproken; in muziek geldt dit ook voor tonen. De ademhaling, op de juiste plaats en met de juiste frequentie, wordt eveneens tot deze categorie gerekend. Voor blokfluitisten en andere blazers is dit een vanzelfsprekendheid, strijkers kunnen in dit opzicht van hun blazende collega’s leren. Helderheid in spraak wordt bereikt door een goede uitspraak en interpunctie. In muziek: door juiste articulaties en fraseringen.

Volgens Quintilianus is de voordracht sierlijk (‘ornata’) wanneer een gemakkelijke stem aan de volgende kenmerken beantwoordt: ‘groot, mooi, buigzaam, stevig, zoet, standvastig, helder, puur, dragend en tot de oren doordringend’.²³ Het zijn kenmerken

¹⁶ 6.4, 6.5, 6.6.

¹⁷ ‘Tria autem praestare debet pronuntiatio, <ut> conciliet persuadeat moveat.’ *Institutio oratoria*, XI.3.154.

¹⁸ Cicero, *De oratore*, III.55.213; Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI.3.6.

¹⁹ ‘Equidem vel mediocrem orationem commendatam viribus actionis adfirmarim plus habituram esse momenti quam optimam eadem illa destitutam.’ Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI.3.5.

²⁰ ‘Die beste Composition kann durch einen schlechten Vortrag verstümmelt, eine mittelmäßige Composition aber durch einen guten Vortrag verbessert, und erhoben werden.’ Quantz 1752: 101.

²¹ Cicero, *De oratore*, I.32.144.

²² Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI.3.33-65.

²³ ‘Ornata est pronuntiatio cui suffragatur vox facilis magna beata flexibilis firma dulcis durabilis clara pura, secans aëra et auribus sedens.’ Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI.3.40.



die ook op muziek toepasbaar zijn. Bij sierlijkheid hoort een ongeforceerde aanpak en het vermijden van vreemde klanken. Buigzaamheid of flexibiliteit van een stem of instrument kan de voordracht afwisselend maken. Hierbij kan worden gedacht aan een afwisseling in dynamiek, tussen kracht en weekheid, spanning en ontspanning, tussen legato en staccato, maar ook aan ritmische veerkracht.²⁴

De aanleiding tot het streven naar afwisseling is niet gelegen in de afwisseling zelf, maar in het karakter van de redevoering c.q. de muzikale compositie. Zoals belangrijke woorden benadrukt kunnen worden, zo geldt dit ook voor belangrijke tonen. Een musicus dient de tempokeuze, de dynamiek en de articulatie af te stemmen op het karakter van een werk: een droevig werk langzaam en met weke aanzetten, een vrolijk stuk eerder snel en krachtig. Quintilianus merkt op dat in vreugdevolle zaken de stem ‘vol, eenvoudig en enigszins opgeruimd vloeit’.²⁵ Zo gaat elke gemoedsuitdrukking gepaard met een eigen expressie.

Dit betekent niet dat iedereen dezelfde voordracht zou moeten bezitten. In de retorica gaat het erom dat iemand de voordrachtmiddelen ontdekt die het best bij de eigen gesteldheid passen.²⁶ Ieder heeft zijn of haar eigen gaven, algemeen geldende regels kunnen aan ieders natuur worden aangepast. Wezenlijk is dat de redenaar (musicus) zichzelf blijft en geen toevlucht neemt tot een overdreven, geaffecteerde voordracht.

14.4. Voordracht in relatie tot Jacob van Eyck: technische beheersing

Als duidelijkheid een van de eerste vereisten is in de voordracht, dan spreekt het voor zich dat de beschikbare techniek zich niet als een remmende factor mag opwerpen. Jacob van Eyck moet technisch uitstekend toegerust zijn geweest. Er zij nog eens aan herinnerd dat Opperveldt in 1640 berichtte over zijn ‘rappen aessem-mond’, hoe Thomas Asselijn in 1646 het ‘maetigh vingre danssen’ roemde, terwijl Lodewijk Meijer in zijn elegie op Van Eycks dood (1657) schreef over ‘die handen die met konstelyke vingeren, op klokklavier en pyp zo wis en snel’ konden spelen.²⁷ Het veeleisende repertoire uit *Der Fluyten Lust-hof* vormt de neerslag van deze bejubelde gaven.

Hier moet een scheiding der geesten worden verondersteld. Van de liefhebbers die zich in Van Eycks tijd bezitter van de *Lust-hof* mochten noemen, heeft vermoedelijk niet meer dan een enkeling de werken naar behoren kunnen spelen. Voor de meeste amateurs lag de grens bij ‘een deuntje tierelieren’, zoals Paulus Matthijsz opmerkte in zijn voorrede tot *Der Goden Fluit-hemel*.²⁸ Over de instrumentaal-technische kwaliteiten van de gemiddelde amateurblokfluitist in de zeventiende eeuw, een categorie waar Paulus Matthijsz’ cliëntèle moet worden gezocht, hoeven we ons inderdaad weinig illusies te maken. Uit de elementaire *Vertoninge en onderwyzinge*, hoewel behorend tot ‘t *Uitnemend Kabinet II*, valt af te leiden dat *Der Fluyten Lust-hof* als een leerboek in gebruik is geweest. Dit is ook niet verwonderlijk, ander specifiek blokfluitrepertoire was in gedrukte vorm immers niet of nauwelijks voorradig. Dat Van Eycks muziek in handen is geweest van amateurs die de meest

²⁴ De relatie die in dit opzicht bestaat tussen een spreekstem en een muziekinstrument, wordt geschetst door Cicero, *De oratore*, III.57.216.

²⁵ ‘Itaque laetis in rebus plena et simplex et ipsa quodam modo hilaris fluit.’ Quintilianus, *Institutio oratoria*, XI.3.63.

²⁶ Zie onder meer Quintilianus, XI.3.

²⁷ 6.7.

²⁸ 9.2.



elementaire kennis van muzieknotatie nog niet onder de knie hadden, toont ‘Psalm 68’ in het Brusselse exemplaar van *Der Fluyten Lust-hof I* (ca. 1656).²⁹

Van Eyck als een Czerny van de blokfluit, *Der Fluyten Lust-hof* als *Schule der Geläufigkeit*, ter verkrijging van een *Kunst der Fingerfertigkeit*: het is geen gedachte om te omarmen. Wanneer variatiewerken louter als mechanische vingeroefeningen worden geconsumeerd, zal de beoefenaar er misschien nog enige vreugde aan ontlenen, maar de luisteraar niet. De ervaring leert dat het repertoire tot een obsessie kan leiden wanneer een amateur wel het thema en de eenvoudigste variaties uit een reeks kan spelen, maar nog niet de moeilijkste, terwijl de lokroep hiervan zo sterk kan zijn. Het is een argument de eerste kennismaking met dit veeleisende oeuvre uit te stellen.³⁰

De capaciteit om in een ‘juist’ tempo tot een technisch degelijke uitvoering van de noten te geraken, is wel het minste waarover een uitvoerende dient te beschikken. Dit betekent uiteraard niet dat het zonder oefening moet lukken. Het gaat erom dat het doel binnen de mogelijkheden ligt, bereikbaar is.

14.5. Lusthof of slagveld?

In technisch veeleisende muziek met veel vlugge noten schuilt een merkwaardige paradox. De toenemende virtuositeit en de daarmee gepaard gaande verhoging van de spanning kunnen worden beschouwd als een middel om het publiek te imponeren. ‘Spaert geen vingers, mont, noch fluyt’, luidt de dichterlijke oproep die Regnerus Opperveldt aan het adres van Jacob van Eyck richtte. Maar anderzijds: hoe duidelijk mag het zijn dat de uitvoerende iets moeilijks volbrengt? In welke mate mag de strijd hoorbaar en voelbaar worden? Waar houdt de wenselijkheid op van musici die hun technische grenzen verkennen en daarbij (te) grote risico’s nemen?

Van Eycks muziek verscheen in een *Lust-hof*, beplant met muzikale bloempjes die ‘lieflyk gefigureert’ waren. Ook Praetorius bracht diminuties met lieflijkheid in verband, volgens Monteverdi moesten ze zoet (‘suave’) zijn. Het wijst niet op verwoede strijd, integendeel. Een lusthof is geen slagveld. In Van Eycks tijd en de omringende eeuwen ging het musiceren idealiter gepaard met gemak, met technisch volledig boven de materie staan. Techniek is niet meer dan een basisvoorwaarde. Deze visie spreekt bijvoorbeeld treffend uit de mening van Wolfgang Amadeus Mozart over de violist Ignaz Fränzl, zoals verwoord in een brief van 22 november 1777:

er gefällt mir sehr; sie wissen, daß ich kein grosser liebhaber von schwierigkeiten bin. er spielt schwer, aber man kennt nicht daß es schwer ist, man glaubt, man kann es gleich nachmachen. und das ist das wahre. er hat auch einen sehr schönen runden thon; es fählt keine Note, man hört alles [...] mit einem wort: er ist meinthalben kein hexenmeister, aber ein sehr solider geiger.³¹

²⁹ Zie afb. 33, p. 445.

³⁰ Uiteraard kan men leerlingen alleen de eenvoudiger variaties laten spelen, maar de ervaring leert ook dat de meest veeleisende variaties op menigeen een grote aantrekkingskracht uitoefenen. Het is om die reden dat ik een ‘Beginner’s collection’ heb samengesteld die zich beperkt tot de relatief eenvoudigste variatiewerken (zie onder muziekliteratuur). Dit stelt amateurs in staat in een verhoudingsgewijs vroeg stadium met het werk van Van Eyck kennis te maken, zonder door de virtuoze variaties aangetrokken en geïntimideerd te hoeven worden.

³¹ Bauer & Deutsch 1962-1975: II, 137-138 (nr. 377).



Dat de blokfluitist Jacob van Eyck boven de materie stond, lijdt geen twijfel. Uit *Der Fluyten Lust-hof* valt het direct af te lezen. Slechts bij hoge uitzondering tastte Van Eyck instrumentaal-technische grenzen af. In het figureren van ‘Doen Daphne’ ging hij aanvankelijk niet verder dan tot zestiende noten. Pas in 1649 voegde hij nog een variatie toe waarin talrijke tweeëndertigste noten voorkomen. Ook in het variëren van allemandes, met hun rustige basistempo, legde hij de grens gewoonlijk bij zestienden. Slechts één keer, in de tweede reeks van ‘Wat zalmen op den Avond doen’, reikt het proces van breken nog een stap verder. Met andere woorden: Van Eyck kon meer dan hij gewoonlijk toonde, want variaties met tweeëndertigste noten zijn uitzonderingen in zijn oeuvre. Hooguit in die duizelingwekkende variaties mag de uitvoerende de luisteraar het idee geven dat met de noten de strijd wordt aangebonden.

14.6. *Sprezzatura*

Meer kunnen dan je toont: in de muziekbeoefening werd deze eigenschap als hoogste goed ervaren. Op die manier kon de uitvoerende een zekere achteloosheid in de voordracht leggen. Voor die achteloosheid bestond sinds de zestiende eeuw een Italiaanse term die voor Van Eycks muziek – en daarmee ook voor die van ‘de anderen’ – als een sleutelwoord kan gelden: *sprezzatura*. John Shearman vat de betekenis van dit woord samen als ‘courtly grace revealed in the effortless resolution of all difficulties [...] a kind of well-bred negligence born of complete self-possession.’³² Het woord werd in 1528 als neologisme geïntroduceerd door Baldassare Castiglione, in diens *Libro del cortegiano*, het ‘Boek van de hoveling’. In gefingeerde dialogen zette Castiglione uiteen aan welke eisen de volmaakte edele dienden te voldoen.³³ Het boek is in de Renaissance een bestseller geweest en heeft ook in latere eeuwen talloze herdrukken gekregen. Uit de geciteerde opmerking van Mozart valt op te maken dat *sprezzatura* in de achttiende eeuw nog steeds als een ideaal werd beschouwd.

Het betekent dus zoveel als zorgeloosheid, achteloosheid – een gemakkelijke, bijna nonchalante manier van doen. Castiglione beschouwde *sprezzatura*, ‘de ware bron van het gracieuze’, als een basis voor alle menselijke activiteit en spraak. Hij schrijft:

En als ik hen buiten beschouwing laat, die ze [de *grazia*] door de gunst der sterren hebben, dan vind ik een algemene regel, die naar het mij toeschijnt meer dan enige andere hieromtrent geldt bij alles wat mensen doen of zeggen. En die is, zoveel als men kan, als een zeer steile en zeer gevaarlijke klip de gemaaktheid [*affettazione*] te vermijden, en – om mogelijk een nieuw woord te gebruiken, – in alle omstandigheden een zekere achteloosheid [*sprezzatura*] te doen blijken, die alle inspanning verbergt en bewijzen moet, dat wat gedaan en gezegd wordt, zonder moeite en haast onopzettelijk geschiedt. Ik geloof, dat daaruit in de eerste plaats de innemendheid voortvloeit. Want van zeldzame en goed uitgevoerde handelingen ziet iedereen de moeilijkheid in, waarom gemakkelikheden in het uitvoeren daarvan zeer grote verwondering verwekt. Daarentegen maakt de gedwongenheid, het als men zegt ‘met de haren erbij slepen’ een zeer onaangename indruk en doet iets gering achten, ook al is het iets groots. Daarom kan men zeggen: de ware kunst is, dat ze geen kunst schijnt; en men heeft zich op niets anders toe te leggen dan om haar te verbergen.

³² Shearman 1967: 21.

³³ *Sprezzatura* mag niet direct met Van Eycks adellijke afkomst in verband worden gebracht. Als stadsdienaar bekleedde hij een burgerlijke functie, musiceren was zijn beroep. De afkomst heeft hoegenaamd geen rol gespeeld.

Want als men ze merkt, dan is haar aanzien weg en bezorgt ze de mens weinig achtung.³⁴

Het tegengestelde van *sprezzatura* is dus *affettazione*, gemaaktheid. En deze gemaaktheid manifesteert zich meedogenloos wanneer men geforceerd *sprezzatura* tracht te veinzen. In Castiglione's werk roemt een van de personages het dansen van een zekere Messer Roberto, waarna de graaf antwoordt:

Alleen omdat gij wilt dat ik het zal doen, daarom zal ik ook spreken van onze gebreken. Bemerkt gij niet, dat wat gij in Messer Roberto nonchalance noemt, de gemaaktheid zelve is? Want men ziet duidelijk, dat hij met alle inspanning zijn best doet te tonen dat hij er niet bij denkt; en dat is juist er te veel bij denken. En omdat ze de maat overschrijdt, is die nonchalance gemaakt en lelik, en brengt zij juist het tegenovergestelde te weeg van wat zij zich voorstelde, nl. de gekunsteldheid te verbergen.³⁵

Giulio Caccini heeft de muzikale aspecten van *sprezzatura* nader uitgewerkt, allereerst in het voorwoord tot zijn *Euridice* (1600), later in *Le nuove musiche* (1601) en ten slotte in zijn *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614). Voor hem is het principe sterk verbonden met de monodie en een muzikale benadering van het spraakritme, waardoor een strikte metrische indeling verdwijnt en zelfs het idee van een maatindeling kan vervagen. In het voorwoord tot *L'Euridice* schrijft hij: 'Nella qual maniera di canto, ho io usata una certa sprezzatura, che io ho stimato, che habbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella.'³⁶ Met betrekking tot het madrigaal 'Deh, dove son fuggiti' geeft Caccini de aanwijzing dat drie maten moeten worden uitgevoerd 'zonder maat, als het ware sprekend in overeenstemming met de boven genoemde *sprezzatura*.'³⁷

In zijn *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) gaat Caccini erop door: '*Sprezzatura* is die lichtheid die men aan het gezang geeft met het dwalen van verscheidene achtsten en zestienden op verschillende tonen, waardoor men, als het in het juiste tempo wordt gedaan, het gezang van een zekere, bepaalde magerheid en droogheid ontdoet, en het plezant, vrij en luchtig maakt, zoals welbespraaktheid en

³⁴ *Il Libro del cortegiano*, I, 26: 'Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado.' Nederlandse vertaling volgens ed. Hoeksma & Zijderveld.

³⁵ *Il Libro del cortegiano*, I, 27: 'Poiché voi volete pur ch'io dica, dirò ancor dei vicii nostri. Non v'accorgete che questo, che voi in messer Roberto chiamate sprezzatura, è vera affettazione? perché chiaramente si conosce che esso si sforza con ogni studio mostrar di non pensarvi, e questo è il pensarvi troppo; e perché passa certi termini di mediocrità quella sprezzatura è affettata e sta male; ed è una cosa che a punto riesce al contrario del suo presupposito, cioè di nasconder l'arte.' Nederlandse vertaling volgens ed. Hoeksma & Zijderveld.

³⁶ 'In deze manier van zingen heb ik een zekere *sprezzatura* gebruikt, waarvan ik heb gemeend dat deze iets voornaams heeft, terwijl het mij voorkomt dat ik hiermee het dichtst in de buurt van de natuurlijke spraak ben gekomen.'

³⁷ 'Senza misura, quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura.'



rijkdom in gewone spraak de dingen lichter en zoeter maken die men vertelt.’³⁸ Het dwalen van snelle noten wijst op een ritmische souplesse.

Het zou onjuist zijn *sprezzatura* gelijk te stellen met het ontbreken van betrokkenheid. Niets kan dit beter illustreren dan het werk van Caccini. Juist deze componist, die zich zo om affecten bekommerde, zag in *sprezzatura* het hoogste ideaal. Het gaat om de natuurlijkheid van de voordracht. Door natuurlijkheid krijgt de luisteraar het gevoel dat de redenaar de waarheid spreekt, terwijl het onnatuurlijke de redenaar verdacht maakt. Het zijn ideeën uit de klassieke retorica waar Castiglione en Caccini naadloos bij aansluiten. De gemaaktheid moet ook worden gemeden omdat zij de overdracht hindert, de gedachten van de inhoud afleidt. Natuurlijkheid sluit de emotie zeker niet uit. De luisteraar sympathiseert altijd met iemand die met emotie spreekt, zelfs al de argumenten nergens op slaan, oordeelde Aristoteles.³⁹

Caccini was niet de eerste die het begrip *sprezzatura* op muziek projecteerde, Castiglione zelf ging hem voor:

Die deugd dus, tegengesteld aan de gemaaktheid, welke wij voor het ogenblik nonchalante [*sprezzatura*] noemen, brengt, behalve dat zij de ware bron is waaruit de bevalligheid [*grazia*] voorkomt, nog een ander voordeel mee, dat het, als het de minste menselijke handeling zelfs begeleidt, niet alleen dadelijk het kunnen aan de dag brengt van wie ze verricht, maar het dikwijls veel hoger doet aanslaan dan het in werkelijkheid verdient. Want in de geest van de toeschouwers brengt het de indruk te weeg, dat wie zo gemakkelijk iets goed doet, veel meer kan dan wat hij doet, en indien hij vlijt en inspanning wilde aanwenden bij wat hij doet, het nog veel beter zou kunnen doen. [...] Een musicus die in het zingen een enkele slotnoot met een zacht *accento* en een *gropetto duplicato* uitvoert [*pronunzia*] met zoveel gemak dat het bijna toevallig lijkt, laat met dit enkele punt merken dat hij veel meer kan dan hij toont.⁴⁰

Meer kunnen dan je toont: we hebben gezien dat ook de voordrachtskunst van Jacob van Eyck aan die eigenschap moet hebben voldaan. Dat zijn voordracht gemak uitstraalde, wordt gesuggereerd door het gedicht van Regnerus Opperveldt, waarin wordt gezegd dat hij de snelle noten in het rond liet vloeien:

O! vergoode Palmer-gaedtjes,
O! wat boven-menschte maedtjes
Vloeyen uyt u konstich rondt
Van een rappen aessem-mond.⁴¹

³⁸ ‘La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al canto co’l trascorso di più crome, e semicrome sopra diverse corde, co’l quale, fatto à tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la fecondia rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella.’

³⁹ Aristoteles, *Retorica*, 1408a.

⁴⁰ *Il Libro del cortegiano*, I, 28: ‘Questa virtù adunque contraria alla affettazione, la qual noi per ora chiamiamo sprezzatura, oltre che ella sia il vero fonte donde deriva la grazia, porta ancor seco un altro ornamento, il quale accompagnando qualsivoglia azione umana, per minima che ella sia, non solamente subito scopre il saper di chi la fa, ma spesso lo fa estimar molto maggior di quello che è in effetto; perché negli animi delli circostanti imprime opinione, che chi così facilmente fa bene sappia molto più di quello che fa, e se in quello che fa ponesse studio e fatica, potesse farlo molto meglio [...] Un musico, se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un gropetto duplicato, con tal facilità che paia che così gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto più di quello che fa.’ Nederlandse vertaling volgens ed. Hoeksma & Zijderveld.

⁴¹ Zie 2.1.



Het herinnert aan Quintilianus, die ook het woord vloeien gebruikte in relatie tot vrolijke muziek.⁴² Iets van *sprezzatura* is ook te herkennen in de talloze kleine ritmische en melodische afwijkingen in passages die verder vrijwel identiek zijn.⁴³ Dit element van improvisatie wijst op een zekere nonchalance.

Het bereiken van *sprezzatura* wordt eenvoudiger naarmate men minder met anderen rekening hoeft te houden, zoals in monodie met een bas die volgt (Caccini), of in een mono-instrumentale uitvoering. De uitvoerende kan zich dan in vrijheid uiten. Geprojecteerd op een melodie-instrument als de blokfluit kan de eenstemmigheid als een ideaal medium worden beschouwd om tot *sprezzatura* te geraken. Wie werkelijk over *sprezzatura* beschikt en begiftigd is met de vonk van de *grazia*, zal geen onmiddellijke behoefte hebben aan meerstemmigheid.⁴⁴ Tegenwoordig is het desondanks mode geworden de muziek van Jacob van Eyck in een meerstemmige context tot klinken te brengen.⁴⁵ Durven musici onvoldoende op hun eigen voordrachtskunst te vertrouwen, of wordt eenstemmigheid in ons moderne tijdsgewricht als iets minderwaardigs beschouwd?

14.7. *Sprezzatura* en tempohandhaving

Het gevaar bestaat dat appels met peren worden vergeleken. De vrijheid die Caccini nastreefde in zijn affectgeladen muziek, is beslist groter dan de vrijheid die in de blokfluitvarianties van Jacob van Eyck en zijn tijdgenoten idiomatisch kan worden geacht. Het was Caccini om de relatie tussen zingen en spreken te doen, om een muzikale benadering van de spraak. Dit kon zo ver gaan dat het besef van maat werd losgelaten. Deze vocale connotatie ontbreekt vanzelfsprekend in instrumentale variatiekunst.

Hoofdstuk 12 heeft laten zien dat de variatiereeksen vragen om een vasthouden van maat en tempo, om ‘maetigh vingre danssen’ (Asselijn). Het verschil tussen Giulio Caccini en Jacob van Eyck wordt niet eens zozeer veroorzaakt door de dichotomie vocaal – instrumentaal, als wel door de vaststelling dat niet alle muziek over één kam kan worden geschoren. Veel van de thema’s uit *Der Fluyten Lust-hof* hebben weliswaar een vocale oorsprong, maar een eenvoudig volksliedje is geen zinnenprikkelend madrigaal. Voor een instrumentaal ‘Amarilli mia bella’ zou men eventueel een uitzondering kunnen maken en meer vrijheid kunnen zoeken dan in neutralere werken. Maar dan nog moeten we bedenken dat ‘Amarilli’ bij Van Eyck niet als monodie bekend was maar in een vijfstemmige versie in de gedaante van een canzona, die door haar aard minder vrijheden lijkt toe te staan.

⁴² Zie 14.3.

⁴³ Zie 12.2.2.

⁴⁴ Castiglione hield van de eenstemmigheid ‘want al de zoetheit bestaat als het ware in de ene partij, en omdat de oren slechts door één enkele stem worden beziggehouden, let men met veel meer aandacht en begrip op de schone wijze van musiceren en op de melodie. Ook merkt men elke kleine fout beter op, wat niet geschiedt bij gemeenschappelijk gezang, omdat de een de ander steunt.’ *Il Libro del cortegiano*, II, 13: ‘[...] perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l’aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l’uno aiuta l’altro.’ Nederlandse vertaling volgens ed. Hoeksma & Zijdeveld.

⁴⁵ Er bestaan ‘exclusief’ aan Van Eycks muziek gewijde cd-opnamen waar het meerstemmige de originele eenstemmigheid volledig overvleugelt.



Door een uitgekiende timing, door te spelen met de lengte van de komma's tussen de dialoogmotiefjes, kan een spannend discours ontstaan. Door de motiefjes steeds meer zwaartekracht te geven, kan toenemende opwinding worden gesuggereerd en de spanning worden opgevoerd, zoals een discussie verhit kan raken. Ook kunnen hoge motieven met meer of minder nadruk worden gespeeld dan de lage, waardoor het lijkt alsof twee verschillende personages met verschillende temperamenten elkaar spreken.⁵¹

Voor ritmische flexibiliteit binnen een strikt tempokader bestaan historische aanwijzingen die een nauwe verwantschap vertonen met de Nederlandse variatiekunst voor blokfluit. Jacob van Eyck en zijn tijdgenoten maakten in hun variatiewerken gebruik van ornamenten die ook in de geïmproviseerde diminutiepraktijk werden toegepast. In deze praktijk moest het tempo gehandhaafd blijven, om de eenvoudige reden dat versieringen in een polyfone context tot klinken kwamen. Desondanks is hierbij een zekere mate van ritmische losheid gemeengoed geweest. Ganassi verdeelt hoofdnoten bijvoorbeeld achteloos in vijf of zeven versieringsnoten van gelijke lengte. Zacconi verklaart dat musici geen bezwaar zullen hebben tegen extra noten als zij weten hoe deze in de maat moeten worden uitgevoerd. Ook deelt hij mee dat musici de diminutiepraktijk beter op het gehoor kunnen leren kennen dan van schrift, omdat de correcte ritmes onmogelijk visueel weer te geven zijn.⁵²

In hoofdstuk 6 is aangetoond dat improvisatie een wezenlijke rol heeft gespeeld in Van Eycks musiceren. Dit, in combinatie met de gehanteerde diminuties en de daarmee verbonden praktijk, kan als een uitnodiging worden beschouwd om de werken quasi-improviserend tot klinken te brengen, met een bijbehorende ritmische souplesse. Men zou hiertegen kunnen inbrengen dat onregelmatige verdelingen, zoals meegedeeld door Ganassi, niet optreden in *Der Fluyten Lust-hof*. Toch is dit geen valide argument. Er zijn genoeg Italiaanse diminutietraktaten die de onregelmatige verdelingen eveneens niet noemen, maar desondanks model staan voor dezelfde praktijk als die waar Ganassi over schrijft.

14.8. *Homo ludens*

Ongeveer honderdduizend noten vormen samen Jacob van Eycks compositorische nalatenschap. Lodewijk Meijer voorspelde hem onsterfelijkheid toen hij na de dood van de Utrechtse meester schreef over 'dien Gheest, die [...] leeven zal in Neérlant op zyn klanken, zo lang'er mensch in Neérlant ooren heeft.'⁵³ Dat de aandacht voor dit repertoire zich bijna vier eeuwen later over de gehele aardbol zou uitstrekken, zal Meijer in zijn stoutste dromen niet hebben kunnen verzinnen. De 'nationale' muziek van Jacob van Eyck behoort tegenwoordig tot de standaardbagage van de hedendaagse blokfluitist, waar ook ter wereld.

Iedere uitvoerende zal een eigen weg in dit repertoire moeten vinden. In dit laatste hoofdstuk zijn hulpmiddelen aangereikt die berusten op of kunnen worden afgeleid uit

⁵¹ In dit verband kan ook worden gewezen op de octaafecho's in 'Malle Symen'. In de vocale praktijk van het contrafact hebben ze aanleiding gegeven tot dialogen tussen twee personages, meer dan eens een vrouw en een man. Voorbeelden zijn de bijbelse Maria en Petrus, en het herderinnetje Galathee en de herder Tyter. Opmerkelijk is dat de echo vaker door de vrouw wordt gezongen dan door de man, in tegenstelling tot wat men in een octaafecho zou verwachten. Zie Grijp 1991: 128-135.

⁵² 'Et [questo modo di cantare] è di tal natura, che per la velocità in che si restringono tante figure; molto meglio s'impara con l'udito che con gl'esempio.' Zacconi 1592: I, fol. 58r.

⁵³ 1.9.

de esthetiek van die tijd. Helder, lieflijk, natuurlijk, vrij, gemakkelijk, zonder gemaaktheid, van droogheid ontdaan – het zijn door historische bronnen aangereikte kwalificaties die als ideaal kunnen worden nagestreefd. Eerbied voor de notentekst en expressie sluiten elkaar geenszins uit. Het is aan de uitvoerende de expressieve mogelijkheden in de noten te herkennen en deze in een levendige voordracht om te zetten.

Baudartius heeft beschreven hoe een goed gehumeurde Sweelinck met zijn variaties niet alleen de toehoorders vermaakte, maar ook zichzelf.⁵⁴ Sweelinck droeg zijn eigen plezier over op de luisteraar. Die uitdaging ligt ook besloten in het werk van Jacob van Eyck – en parallel hiermee in dat van ‘de anderen’. *Der Fluyten Lust-hof* is niet alleen geschreven dóór, maar ook vóór een spelende mens, een *homo ludens* die de luisteraar bij het spel en het plezier wil betrekken.

Laten we vooral vragen blijven stellen.

⁵⁴ 6.7.



APPENDIX A Bronnen en edities

A.1. Bronnen: originele drukken en hun vindplaatsen

A.2. *Der Fluyten Lust-hof* : inhoudsopgave

A.3. ‘De anderen’: moderne edities

**A.1. Bronnen: originele drukken en hun vindplaatsen****JACOB VAN EYCK****Eut-I¹ *Euterpe oft Speel-goddinne I, eerste druk (1644)***

RISM: -

- (1) Locatie: Amsterdam, Universiteitsbibliotheek
 Signatuur: 2007 D 43
 Staat: fol. 42b-43a ontbreken
 Samen met: -

DFL-I² *Der Fluyten Lust-hof I, tweede druk (1649)*

RISM:

- (1) Locatie: Amsterdam, Toonkunstbibliotheek
 Signatuur: 207 G 40
 Staat: compleet
 Samen met: UK-II¹(1)
 Facsimile: Amsterdam: Saul B. Groen, [1979]
- (2) Locatie: Edinburgh, National Library of Scotland
 Signatuur: Glen 34
 Staat: compleet
 Samen met: UK-II¹(3)

DFL-I³ *Der Fluyten Lust-hof I, derde druk (ca. 1656)*

- (1) Locatie: Amsterdam, Toonkunstbibliotheek
 Signatuur: 207 G 39
 Staat: compleet
 Samen met: DFL-II²(1), UK-I²(1), UK-II²(1)
 Microfiche: Leiden: IDC, 1988. MS-2421 (4 fiches)
- (2) Locatie: Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I
 Signatuur: II 31.769
 Staat: compleet
 Samen met: UK-II²(2)
- (3) Locatie: Londen, British Library
 Signatuur: K4a2
 Staat: compleet
 Samen met: DFL-II²(3) & Van Blanckenburgh, *Onderwyzinge*
 Facsimile: Courlay: Fuzeau, 2001 [*Méthodes & Traités* 8, zie literatuur]

**DFL-II¹ *Der Fluyten Lust-hof II, eerste druk (1646)***

- (1) Locatie: Den Haag, Nederlands Muziek Instituut
 Signatuur: 4 D 27???
- Staat: fol. 64b/[65]a ontbreekt
 Samen met: - (oorspr. met UK-II¹(2))
 Microfiche: Leiden: IDC, 1987. MS-2243 (2 fiches)
- (2) Locatie: Brussel, Koninklijk Conservatorium
 Signatuur: FRW 24.105
 Staat: compleet, m.u.v. plakvelletjes fol. # en #
 Samen met: - (? oorspr. UK-I¹(1))

DFL-II² *Der Fluyten Lust-hof II, tweede druk (1654)*

- (1) Locatie: Amsterdam, Toonkunstbibliotheek
 Signatuur: 207 G 39
 Staat: compleet
 Samen met: DFL-I³(1), UK-I²(1), UK-II²(1)
 Facsimile: Amsterdam: Saul B. Groen, [1979]
- (2) Locatie: Amsterdam, Toonkunstbibliotheek
 Signatuur: 207 G 41
 Staat: compleet
 Samen met: UK-I²(2)
- (3) Locatie: Londen, British Library
 Signatuur: K4a2
 Staat: compleet
 Samen met: DFL-I³(3) & Van Blanckenburgh, *Onderwyzinge*
 Facsimile: Courlay: Fuzeau, 2001 [*Méthodes & Traités* 8, zie literatuur]
- (4) Locatie : Berlijn, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz
 Signatuur: Mus.ant.pract. E280
 Staat: Compleet
 Samen met: UK-II¹(4)

**VERZAMELBUNDELS****DGF-I** *Der Goden Fluit-hemel I (1644)*

- (1) Locatie: Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I
 Signatuur: II 31.770
 Staat: Eerste titelpagina ontbreekt
 Samen met: -
 Facsimile: Utrecht: Stimu, 1993
-

UK-I¹ *'t Uitnemend Kabinet I, eerste druk (1646)*

- (1) Locatie: Brussel, Koninklijk Conservatorium
 Signatuur: FRW 24.101
 Staat: Compleet, incl. basboekje
 Samen met: - (? oorspr. DFL-II¹(2))

UK-I² *'t Uitnemend Kabinet I, tweede druk (s.d. [1654])*

- (1) Locatie: Amsterdam, Toonkunstbibliotheek
 Signatuur: 207 G 39
 Staat: Basboekje ontbreekt
 Samen met: DFL-I³(1), DFL-II²(1), UK-II²(1)
- (2) Locatie: Amsterdam, Toonkunstbibliotheek
 Signatuur: 207 G 41
 Staat: Compleet
 Samen met: DFL-II²(2)
 Microfiche: Leiden: IDC, 1988. MS-3556 (3 fiches)
- (3) Locatie: Brussel, Koninklijk Conservatorium
 Signatuur: FRW 24.100
 Staat : Basboekje ontbreekt
 Samen met : UK-II²(3)
-

**UK-II¹ 't Uitnemend Kabinet II, eerste druk (1649)**

- (1) Locatie: Amsterdam, Toonkunstbibliotheek
 Signatuur: 207 G 40
 Staat: Compleet (basboekje meegebonden)
 Samen met: DFL-I²(1)
 Vertoninge: Ja
 Microfiche: Leiden: IDC, 1988. MS-3557 (2 fiches)
- (2) Locatie: Den Haag, Nederlands Muziek Instituut
 Signatuur: 4 D 27
 Staat: Basboekje ontbreekt
 Samen met: - (oorspr. met DFL-II¹(1))
 Vertoninge: Nee
- (3) Locatie: Edinburgh, National Library of Scotland
 Signatuur: Glen 34
 Staat: Basboekje ontbreekt
 Samen met: DFL-I²(2)
 Vertoninge: Ja
- (4) Locatie: Berlijn, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz
 Signatuur: Mus.ant.pract. E280
 Staat: Basboekje ontbreekt
 Samen met: DFL-II²(4)
 Vertoninge: Nee

UK-II² 't Uitnemend Kabinet II, tweede druk (ca. 1656)

- (1) Locatie: Amsterdam, Toonkunstbibliotheek
 Signatuur: 207 G 39
 Staat: Basboekje ontbreekt
 Samen met: DFL-I³(1), DFL-II²(1), UK-I²(1)
 Vertoninge: Nee
- (2) Locatie: Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I
 Signatuur: II 31.769
 Staat: Basboekje ontbreekt
 Samen met: DFL-I³(2)
 Vertoninge: Ja
- (3) Locatie: Brussel, Koninklijk Conservatorium
 Signatuur: FRW 24.100
 Staat: Basboekje ontbreekt
 Samen met: UK-I²(3)
 Vertoninge: Nee

**A.2. Der Fluyten Lust-hof, inhoudsopgave**

NVE	Titel	<i>Euterpe I</i> ¹ 1644	<i>DFL- I</i> ² 1649/ ³ ca.1656
		folio:	
	Hoofdtitelpagina	[i]	[i]
	'Prudenter', Opdracht aan Huygens	[ii]	[ii]
	Van Eycks opdracht aan Huygens	[iii]	[iii]
	Register / Bladt-wyzer	[iv]	[iv]
	Tweede titelpagina	[v]	[v]
I			
1.	Preludium of Voorspel	1a	1a
2.	Onse Vader in Hemelryck	1b - 3b	1b - 3b
3.	Doen Daphne d'over schoone Maeght ^a	4a - 5b	4a - 5b
4*	Psalm 118, versie 1644	6a - 7b	
4.	Psalm 118, versie 1649		6a - 8b
5.	Malle Symen (Malsimmes)	8a - 8b	9a - 9b
6.	Psalm 140, ofte tien Geboden	9a - 10b	10a - 11b
7.	Aerdigh Martyntje	10b - 11b	11b - 12b
8.	Pavaen Lachrymæ	11b - 12b	12b - 13b
9.	Lavignone	13a - 13b	14a - 14b
10.	Sarabande	14a - 14b	–
11.	Rosemont	14b - 15b	15a - 15b
12.	Courant, of Ach treurt myn bedroefde	15b - 16a	16a - 16b
13.	d'Lof-zangh Marie	16b - 17a	17a - 17b
14.	Frans Ballet	17b	18a
15.	Stil, stil een reys	–	18b
16.	Fantasia & Echo	18a - 18b	19a - 19b
17.	Geswinde Bode van de Min	19a	20a
18.	Onan of Tanneken	19b - 21b	20b - 22b
19.	Psalm 68	22a - 22b	23a - 23b
20.	l'Amie Cillæ	23a - 23b	24a - 24b
21.	Bravade	24a - 24b	25a - 25b
22.	Psalm 103	24b - 26b	25b - 27b
23.	Van Goosen ^b	27a	28a - 29a
24.	Si vous me voules guerir	27b - 28a	29b - 30a
25.	Courante	28a - 28b	30a - 30b
26.	Ghy Ridder in het prachtigh Romen ^c	29a - 30a	31a - 32a
27.	Ballete Gravesand	30b - 31b	32b - 33b
28.	Engels Nachtegaeltje	32a - 32b	34a - 34b
29.	Ach Moorderesse	33a - 34a	35a - 36a
30.	Lanterlu	34a - 34b	36a - 36b
31.	Philis schoone Harderinne	35a - 36b	37a - 38b
32.	Vande Lombart	36b	38b
33.	Comagain	37a - 39b	39a - 41b
34.	Courant	40a	42a
35.	Tweede Daphne	40b	42b
36.	Amarilli mia bella	41a - 42a	43a - 44a



NVE	Titel	<i>Euterpe I</i> ¹	<i>DFL- I</i>
		1644	² 1649/ ³ ca.1656
		folio:	
37.	Lus de mi alma ^e	[43b]	44b
38.	Engels Lied	[44a - 44b]	45a - 45b
39.	Philis quam Philander tegen	[45a - 45b]	46a - 46b
40.	Al hebben de Princen haren	[46a]	47a
41.	Tweede Rosemond	[46b]	47b
42.	De zoete Zoomertyden	[47a - 47b]	48a - 48b
43.	Wilhelmus van Nassouwen	[48a - 48b]	49a - 49b
44.	Noch een veranderingh van Wilhelmus	[48b - 49a]	49b - 50a
45.	Meysje wilje by	[49a]	50a
46.	Courante Mars	[49b]	50b
II			
47.	Batali	[50a - 51a]	51a - 52a
48.	Schoonste Herderinne	^f [51b]	52a - 52b
49.	Rosemond die lagh gedoocken	[52a - 52b]	53a - 53b
50.	Ballete Bronckhorst	[53a - 53b]	54a - 54b
51.	Wat zalmen op den Avond doen	[54a] - 54b	55a - 55b
52.	Idem, Noch verscheyden Veranderinge	54b - 56a	56a - 57b
53.	Sarabanda	56b - 57a	58a - 58b
54.	Repicavan	57a - 57b	59a
55.	Janneman en Alemoer	57b	59b
56.	O Heyligh zaligh Bethlehem	58a - 58b	59b - 60a
57.	Tweede Courante Mars	58b	60b
58.	Tweede Lavignone	59a - 60b	61a - 62b
59.	Pavane Lacryme	61a - 63b	63a - 65b
60.	Een Schots Lietjen	64a - 64b	66a - 66b
61.	Derde Doen Daphne d'over ^g	65a - 66b	67a - 70a
62.	Amarilleken doet myn willeken	67a - 68a	70b - 71b
63a.	Eerste Carileen (versie 1644)	68b - 69b	
63b.	Eerste Carileen (versie 1649)		72a - 72b
64.	Tweede Carileen	70a - 70b	73a - 73b
65.	Stemme nova [I] ^h	71a - 71b	100b - 101a ³ ca.1656
66.	Stemme nova [II] ^h	72a	101b - 102a ³ ca.1656
67.	Derde Carileen		74a - 74b
68.	Amarilli mia bella	ⁱ [42b - 43a]	75a - 76a
69.	Courante Madame de la moutaine		76b
70.	O slaep, o zoete slaep		77a - 78b
71.	Gabrielle Maditelle		79a - 79b
72.	Een Spaense Voys		80a - 80b
73.	Een Courant		81a - 81b
74.	Bien heurus		82a - 83b
75.	Vierde Carileen		84a - 85a
76.	Een Frans Air		85b - 86b
77.	Kits Almande		87a - 88a
78.	Schasamisie vous re veille		88b - 89a
79.	Prins Robberts Masco		89b - 90a



NVE	Titel	<i>Euterpe I</i> ¹	<i>DFL- I</i>
		1644	² 1649/ ³ ca.1656
		folio:	
80.	Waeckt op Israël		90b - 91b ² 1649 90b - 91a ³ ca.1656
81.	Philis schoon Herderinne, met 2		92a - 92b
82.	Engels Liedt, met 2		93a - 93b
83.	More Palatino, met 2		94a - 94b
84.	Amarilli mia bella, met 2		95a - 95b
85.	Prins Robbert Masco, met 2		96a - 96b
86.	Princesse hier koom ick by nacht		97a ² 1649 91b ³ ca.1656
87.	Wel Jan &c.		97b - 98a ² 1649 97a - 97b ³ ca.1656
88.	Psalm 150		98b - 100b ² 1649 98a - 100a ³ ca.1656

^a In *Euterpe* (1644) waren dit twee variatiewerken. Zie paragraaf 8.4.1.

^b In 1644 modo 1-3, in 1649 toevoeging van modo 4-6. Herschikking in NVE. Zie 6.1.

^c Titel in 1644: 'Ha Kille Siele' / 'Ha quille Ciele' [= 'Ha! que le Ciel'].

^d In *Euterpe* (1644): 'Derde Daphne'. Zie bij a.

^e [] : Ontbrekende pagina's. De inhoud is gereconstrueerd aan de hand van het register en latere edities.

^f Niet vermeld in het register van *Euterpe*.

^g In *Euterpe* (1644): '4^{de} Doen Daphne d'over'. Zie onder a en d.

^h Niet verschenen in *Der Fluyten Lust-hof I* (²1649).

ⁱ Vermoedelijk heeft op deze ontbrekende pagina's de tweede variatiereeks op 'Amarilli mia bella' gestaan, echter zonder modo 4. Zie 8.4.2.

**NVE Titel****DFL-II**¹1646/²1654

folio:

Eerste titelpagina	[i]
Blanco	[ii]
Van Eycks opdracht aan Huygens	[iii]
Thomas Asselijn, gedicht	[iv]
Tweede titelpagina	[v]
III	
89. Præludium	2a
90. Phantasia	2a - 3a
91. Psalm 1	3b - 5a
92. Silvester inde Morgenstont	5b
93. Almande Verryt	6a - 7a
94. Psalm 9	7b - 8b
95. La Bergere	9a
96. France air	9b - 10b
97. Princes roaeyle	11a - 11b
98. Psalm 33	12a - 13b
99. Philis en son bel Atente	14a - 15a
100. Ho ho op myn brack en winden, &c.	15b
101. Postillon	16a - 16b
102. Na dien u Godlyckheyte	17a - 18a
103. Onder de Linde groene	18b - 19a
104. Bockxvoetje	19a - 19b
105. Psalm 119	19b - 21b
106. En fin l'Amour	22a - 22b
107. Lossy	23a - 23b
108. Boffons	24a - 24b
109. Psalm 133	25a - 26b
110. De lustelycke Mey	27a - 30a
111. Excusemoy	30b - 31a
112. Verdwaelde Koningin	31b
113. Malle Symen	32a - 33a
114. Blydschap van myn vliedt	33b
115. Den Nachtegael	34a - 34b
116. 1. Balet, of Vluchste Nymphje van de Jaght	35a - 35b
117. Janneman en Alemoer	36a - 36b
118. 2. Ballet, of Ay Harder hoort	36b - 37a
119. Een Kindeken is ons gebooren	37b - 38b
120. 2. Courant, of Harte diefje waerom zoo stil	39a - 39b
121. Courante 1	40a - 40b
122. 3. Ballet	41a - 41b
123. Wel op, wel op, ick gae ter jaght	41b
124. 4. Ballet	42a - 42b
125. Lanterlu	42b - 44a
126. Psalm 15	44a - 44b



NVE	Titel	<i>DFL-II</i>
		¹ 1646/ ² 1654
		folio:
127.	Laura	45a - 45b
128.	Puer nobis nascitur	46a - 46b
129.	Psalm 116	47a - 47b
130.	Questa dolce sirena	48a - 49a
131.	Ballet de Grevelinge	49b - 50a
132.	Almande prime roses	50b - 51a
133.	Lavolette	51b - 52a
134.	De eerste licke-pot [I] ^k	52b
135.	De eerste licke-pot [II] ^k	53a - 53b
136.	De tweede licke-pot	53b - 54b
137.	Ick plach wel in den tydt voor dezen	55a - 56a
138.	Frans Air (Pour moy)	56b - 57b
139.	Orainge	57b - 58a
140.	Sarabande	58a
141.	Sarabande, Noch een veranderingh	58b
142.	Beginnende door reden ons gegeven	58b - 59b
143.	Stemme nova [III]	59b - 60a
144.	Bocxvoetje	60b
145.	Fantasia	61a - 61b
146.	Psalm 101	61b - 62b
147.	De France Courant	63a - 63b
148.	Psalm 134	64a - 65a
	Register	65b

^k Zie 8.4.3.

**A.3. ‘De anderen’: moderne edities**

Rasch *'t Uitnement Kabinet*. Volledige uitgave in 10 banden, verzorgd door Rudi A. Rasch. Amsterdam: Saul B. Groen, 1973-1978. Deel I: Werken voor sopraanblokfluit of ander melodie-instrument.

Wind *The Gods' Flute-Heaven*. An anthology of solo pieces for soprano recorder by Dutch 17th-century composers, edited by Thiemo Wind. Corby: Earlam Press, 1993.

NB: Voor de locaties in de historische bronnen, zie de desbetreffende paragrafen in hoofdstuk 10.

Componist/werk	Rasch	Wind
Paulus Mattheisz		
Courante Monsieur	6	14
Kits Allemande	8	15
[Naamloos werk]	22	16
Jacob van Noordt		
Petit Branle 1	26	3
Petit Branle 2	27	4
Petit Branle 3	28	5
Petit Branle 4	29	6
Petit Branle 5	30	7
Frere Frapar	32	9
Malle Symes	33	2
Preludium	1	1
Repicavan	31	8
Johan Dix		
Courante la Royale	34	17
Frans Air [I]	35	18
Frans Air [II]	36	19
Pieter de Vois		
Pavane de Spanje	5	12
Fantasia [F]	2	10
Fantasia [g]	3	11
– met Steven & J. van Eyck		
Je ne puis eviter	25	13
Anonymi		
La Boivinette	7	20
Petit Brande	9	21
Tweede Brande	10	22
Derde Brande	11	23
Naer dien u Godlyckheit	15	24
Allemande	17	30
Courante Bourbon	18	27
Tweede Nachteghaeltje	19	28
Stemme Nova	24	26

APPENDIX B Grepentabellen

B.1. Drie grepentabellen

Paulus Mattheisz, *Vertoninge en onderwyzinge* (1649)
Gerbrandt van Blanckenburgh, *Onderwyzinge* (ca. 1656)
Christiaan Huygens, *Tons de ma flute* (MS, ca. 1686)

B.2. Gerbrandt van Blanckenburgh: Trammelanten

B.3. Christiaan Huygens, *Tons de ma flute*

Facsimile en transcriptie

**B.1. Drie grepentabellen**Paulus Mattheisz, *Vertoninge en Onderwyzinge* (1649)Gerbrandt van Blanckenburgh, *Onderwyzinge* (ca. 1656)Christiaan Huygens, *Tons de ma flute* (MS, ca. 1686)

Mattheisz	0			0			0	0	0		0
	1			1			1	1	1		1
	2			2			2	2	2		2
	3			3			3	3	3		3
	4			4			4	4	4		
	5			5			5				
	6			6				6			
7											
Van Blanckenburgh	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
	4	4	4	4	4	4	4	4	4 ⁵ / ₈	4 ³ / ₈	
	5	5	5	5	5	5	5	5 ³ / ₈			
	6	6	6	6	6	6 ¹ / ₂	6 ³ / ₈				
7	7	7 ¹ / ₂	7 ³ / ₈								
Christiaan Huygens	0	0		0	0		0	0	0		0
	1	1		1	1		1	1	1		1
	2	2		2	2		2	2	2		2
	3	3		3	3		3	3	3		3
	4	4		4	4		4	4			
	5	5		5	5		5		5		
	6	6		6	6 ¹ / ₂			6	6		
7	7	7 ¹ / ₂									

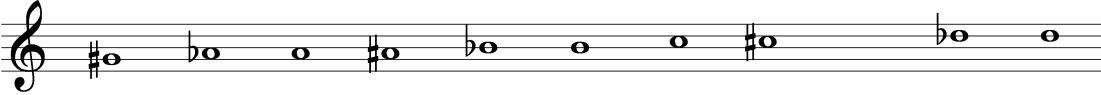
o = duim bovenste hand, 1 = wijsvinger bovenste hand, 2 = middelvinger bovenste hand, 3 = ringvinger bovenste hand, 4 = wijsvinger onderste hand, 5 = middelvinger onderste hand, 6 = ringvinger onderste hand, 7 = pink onderste hand.

ø = duimgat half op / half toe (Mattheisz), gedeeltelijk geopend (Huygens)

¹/₂ = vingergat half gesloten / half geopend (Mattheisz, Van Blanckenburgh), gedeeltelijk geopend (Huygens)

³/₈ = iets minder dan half toe / iets meer dan half op (Van Blanckenburgh)

⁵/₈ = iets meer dan half toe / iets minder dan half op (Van Blanckenburgh)

									
Matthijsz	0	0	0	0	0	0			
	1	1	1	1	1				
	2	2			2				
	4		3						
								alle vingergaten open	
<hr/>									
Van Blanckenburgh	0	0	0	0	0	0	0	0 ^{5/8} ^a	
	1	1	1	1	1	1		1	1
	2	2	2	2 ^{1/2}		2		3	3
	3 ^{1/2}	3 ^{3/8}		3					2
<hr/>									
Christiaan Huygens	0		0		0	0			
	1		1		1	1		1	
	2		2				2	2	2
					3				
	4				4				
	5								
6									
<hr/>									

^a Van Blanckenburgh: ‘[...] den duym wat meer als half, ofte ten naesten by toe, want den duym heel toe, (gelyck deze halve toon gemeenlyck van een yeder gespeelt wordt) is meest op alle fluyten een weynigh te laegh.’










Matthijsz	∅		∅	∅	∅		∅	∅		∅
	1		1	1	1		1	1		1
	2		2	2	2		2	2		2
	3		3	3	3		3			
	4		4	4	4			4		
	5		5							
	6			6						

Van Blanckenburgh	0 ^{1/2}	0 ^{1/2}	0 ^{1/2}	0 ^{1/2}	0 ^{1/2}	0 ^{1/2}	0 ^{1/2}	0 ^{1/2}	0 ^{1/2}	0 ^{1/2}
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	3	3	3	3	3	3	3	3 ^{1/2}	3 ^{3/8}	
	4	4	4	4	4 ^{5/8}	4 ^{3/8}				
	5	5	5	5 ^{3/8}						
	6 ^{1/2}	6 ^{3/8}								

Christiaan Huygens			∅ ^b	∅ ^b	∅		∅ ^c	∅		∅	∅
	1		1	1	1		1	1		1	1
	2	2	2	2	2		2	2		2	2
	3	3	3	3	3		3	3 ^{1/2}		3 ^{1/2}	
	4	4	4	4							
	5	5	5		5					5	5
	6	6								6	6

7	7
---	---

^b Huygens: iets harder blazen ('souflez un peu fort').
^c Huygens schrijft hier een gedeeltelijk geopend derde gat voor, wat een vergissing moet zijn, omdat de greep dan identiek is aan die voor gis". (Zie Appendix B.3)

							
Matthijsz		∅	∅	∅ ^f	∅ ^g	∅ ^f	∅ ^g
		1	1	1	1	1	1
		2	2				
			4	4			3
		5	5	5	5		4
		6			6		6
				┌──────────┐		┌──────────┐	
						3	3
						4	4
						6	6
							7

Van Blanckenburgh	$0^{5/8}$	$0^{5/8}$	$0^{5/8}$	$0^{5/8}$	$0^{5/8}$	$0^{5/8}$
	1	1	1	1	1	
	$2\frac{1}{2}^d$	2^d				
	4	4	4	4	4	$\frac{3}{4}$
	5	5	5	5	5	
	6	6	6	6		

Christiaan Huygens	∅	∅	∅	∅ ^e	∅	∅
	1	1	1	1	1	1
	$2\frac{1}{2}$	2	$2\frac{1}{2}$	2		2
	4	4	4	$4>$	4	$\frac{3}{4}$
	5		5	5		
	6	6				6
				┌──────────┐		

^e > : Met de vierde vinger beginnen, vervolgens opheffen. (Zie Appendix B.3)
^f Matthijsz: 'in b duer'
^g Matthijsz: 'in b mol'

**B.2. Gerbrandt van Blanckenburgh: Trammelanten**

0	0	0	0	0	0	0 ^a	0	0	0	0	0
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3t
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4 ⁵ /st	4 ³ /st	
5	5	5	5	5	5	5t	5	5 ³ /st			
6	6	6	6t	6 ¹ / ₂ t	6 ³ / ₈ t		(6 ¹ / ₈)t				
7t	7 ¹ / ₂ t	7 ³ / ₈ t									

0	0	0	0	0	0	0	0	0 ^b	0 ^c	0 ^c	0t
1	1	1	1	1	1	1	1	1t	1t		
2	2	2	2	2t	2	2 ¹ / ₂ t				2t	2
3	3	3 ¹ / ₂ t	3 ³ / ₈ t				3t	3			
(5)t	(4 ¹ / ₈)t				(4)t						

o = duimgat bovenste hand, 1 = wijsvinger bovenste hand, etc.

t = trillergat

$\frac{1}{2}$ = gat half gesloten

$\frac{3}{8}$ = iets minder dan half toe / iets meer dan half op

$\frac{5}{8}$ = iets meer dan half toe / iets minder dan half op

$\frac{1}{8}$ = trillen aan de rand van het gat

() = trillergat behoort niet tot de hoofdgrep.

= lichte zweving neerwaarts

= lichte zweving opwaarts



$0^{5/8t}$	^d	e	e		f	$0^{1/2}$	$0^{1/2}$	$0^{1/2}$	^g	$0^{1/2}$	$0^{1/2}$	$0^{1/2}$	$0^{1/2}$
		1t	1t		(1)t	1	1	1	1	1	1	1	1
		3	3	2t	2	2	2	2	2	2	2	2	2
						3	3	3	3	3	3	3	3
						4	4	4	4	4	4	4	4
						5	5	5t	5	5	5	5	5
						6 $\frac{1}{2}$ t	6 $\frac{3}{8}$ t					6 $\frac{1}{8}$ t	

$0^{1/2}$	$0^{1/2}$	^f	$0^{1/2}$	$0^{1/2}$	$0^{1/2}$	$0^{1/2}$	$0^{5/8}$	$0^{5/8}$	$0^{5/8}$	$0^{5/8}$	^h	$0^{5/8}$
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
2	2	2	2	2	2	2	2 $\frac{1}{2}$ t	2t				
3t	3	3	3 $\frac{1}{2}$ t	3 $\frac{3}{8}$ t								3
			(4 $\frac{1}{8}$)t		(4 $\frac{1}{8}$)t	4	4	4	4	4		4t
		(5)t				5	5	5	5			
						6	6	6t				(6 $\frac{1}{8}$)t

- a Toonhoogte 'bovensecunde' tussen f' en fis' (vgl. hoofdgrepn).
 b Toonhoogte 'bovensecunde' (o3) iets boven c".
 c Toonhoogte 'bovensecunde' (o) iets onder cis" (zie bij d).
 d '[...] den duym wat meer als half, ofte ten naesten by toe, want den duim heel toe, (gelyck deze halve toon gemeenlyck van een yeder gespeelt wordt) is meest op alle fluyten een weynigh te laegh.' Toonhoogte bovensecunde iets boven d".
 e Toonhoogte bovensecunde iets boven d".
 f Toonhoogte ondersecunde bij benadering. Van Blanckenburgh: eindigen met trillervinger op.
 g Toonhoogte bovensecunde tussen f" en fis".
 h Van Blanckenburgh: eindigen met trillervinger op.



B.3. Christiaan Huygens, Tons de ma flute

Leiden, Universiteitsbibliotheek, Codex Hug. 1, fol. 124r

124.

Tons de ma flute.

1 est le trou du pouce
8 celui du petit doigt.

La lettre - dessous les chiffres
signifie que ce trou doit estre
ouvert en partie.

0 1	u	gri open	x	8 open
	r	8 op.	r ^x	87 open
0 2	m	87 op.		
0 3	f	86 op.	x ^f	5. open
	s	8768 op.	x ^s	4.8 open.
0 4	l	123 ton		
	c	12 ton		
0 5	b	1245 ton		
0 6	u	13 ton	u ^x	23 ton.
	r	3 ton	r ^x	18 open
0 7	m	187 open	mb	34567 ton
	f	167 opn souffl. un peu fort.	f ^x	12346 ton.
	s	1234 ton	s ^x	1234
0 8	l	1234678 ton of 145 opn.		
	c	12356 ton	b	12357 ton
	b	123567 ton	c	12346 ton
	u	1254 ton	u	125
			r	12347

mit die 5
daar bij lage
min

Transcriptie**Tons de ma flute**

1 est le trou du pouce

8 celui du petit doigt

la ligne – dessous les chiffres
signifie que ce trou doit estre
ouvert en partie.

o 1	u	geen open	u ^x	<u>8</u> open
	r	8 op.	r ^x	8 <u>7</u> open
o 2	m	87 op.		
	f	86 op.		
o 3	s	8765 op.	^x f	5 open
			^x s	4 8 open
o 4	l	123 toe		
	c	12 toe		
o 5	b	1245 toe		
	.u	13 toe		
o 6			u ^x	23 toe
	.r	3 toe		
			r ^x	18 open
o 7	.m	<u>187</u> open		
			m ^b	34567 toe
	.f	<u>167</u> open	soufflez un peu fort	
o 8	.s	<u>1234</u> toe [sic]		
			s ^x	<u>1234</u>
	.l	<u>1234678</u> toe of <u>145</u> open		
	.c	<u>12356</u> toe	b	<u>12357</u> toe
	.b	<u>123567</u> toe	c	<u>12356</u> toe, met de 5 daer bij begi[n-] nen
	u	<u>125</u> toe	u	<u>125</u>
			..r	12347

u : ut [c]
r : re [d]
m : mi [e]
f : fa [f]
s : sol [g]
l : la [a]
c : ci [b]
b : bes

^x : verhoging
^b : verlaging

Tweede octaaf aangeduid met . voor de notennamen,
derde octaaf met .. voor de notennaam.



APPENDIX C Lofzangen, rouwklachten en grafschriften

C.1. Jacob van Eyck

1. Thomas Asselijn – *Aen den Ed: J^r Jacob van Eyck. Op het deftig uyt-beelden van zyn Fluyten Lust-hof* (1646).
– *Der Fluyten Lust-hof II* (1646)
2. Lodewijk Meijer – *Op de Doodt Vande Ed. en konstryken Jonker Jacob van Eyck. Uitneemendt Musigyn, en Directeur van de Klókwerken, tot Utrecht. &c. Op den 26 Maert, 1657, in den Heer ontslaapen.*
– Meijer 1651-1671
3. Lambertus Sanderus – *Helikon in rouw', Over 't Afsterven van Jonkr. Jacob van Eyck. Gestorven den 26 van Lentemaand. 1657.*
– *Klioos Kraam 1657: II, 123-125.*
4. Lambertus Sanderus – *Grafschrift.*
– *Klioos Kraam 1657: II, 125.*

C.2. Jacob van Noordt

1. Joan Dullaart – *Op 't klokkespel van Mr. Jacob van Oort* [sic].
– *Bloemkrans van verscheiden gedichten 1659: 553-554.*

C.3. Pieter de Vois

1. Constantijn Huygens – *Grafschrift in voor-raed voor M^r Pieter de Vois* (1651).
– Huygens 1892-1899: IV, 260-261.
2. Constantijn Huygens – *Grafschrift van mr. Pieter de Voix* (1652).
– Huygens 1892-1899: V, 1.
3. Constantijn Huygens – *Op het graf van M^r Pieter de Vois, de Blinde* (1681).
– Huygens 1892-1899: VIII, 266.



C.1. Jacob van Eyck

C.1.1.

Aen den Ed:

J. JACOB van EYCK.

Op het deftigh uyt-beelden van zijn Fluyten LUST-HOF.

Zieltjes, die 't gehoor verplicht,
Aan de galmen der Simbaalen.
Hoor van EYCK die lockt in 't Stight
Bosschen dicht vol Naghtegaalen,
Dien hy op het zoet geluit
Van zyn Klok en Orgel pypen
Lockt, dat hy ze schier zouw grypen.
Kroon, ay kroont zyn zoete Fluyt
Met gewyde lauwre kranssen,
Op het maatigh vingre danssen.
Konnen d'Eedle ooghen zien,
Dub'ble deuntjes zouw hy speelen
Op Euterpes lof toneelen:
Maar nu dat de Goôn verbiên,^{*)}
Ryst hy zienloos op de vloogh'len,
Als een Phenix van de vooghlen,
Hoogher alser imant magh;
Dub'ble Orpheus, zoo hy zagh.

Asselijn.

^{*)} ^ toevoeging op basis van de tweede druk (1654).

**C.1.2.**

Op de Doodt
 Vande Ed. en konstryken Jonker
 JACOB van EYK.
 Uitneemendt Musicyen, en Directeur
 van de Klókwerken,
 tot UITRECHT. &c.
 Op den 26 Maert, 1657, in den Heer ontslaapen.
 — *Quo non praestantior alter,*
Aeere cière viros. —

Euterpe, hef nu an, op klók en fluiten,
 Met my gheen zeegheliedt; maar Lykghezank,
 Wiens rouwghalm zich in't Sticht niet laat besluiten,
 Maar door gansch Neêrlandt dreun met naaren klank.
 Uw Troetelkindt, bemaaghschap an de Ghrooten,
 Ghebooren uit den adeldom van't landt,
 Ghekoestert met het lekkerst van uw nooten
 En toonen, leidt nu van de Doodt vermant.
 Die handen die met konstelyke vingeren,
 Op klókklawier en pyp zo wis en snel,
 Deén 't keurighste oor, en kieschste brein verslingeren,
 Op haaren klepeldans en fluitenspel,
 Zyn styf en roereeloos. Die sneedighe ooren,
 Zo luisterghaauw in kunde van't gheluidt,
 Zyn doof, en krachteloos iet meêr te hooren:
 Die vrucht is heen, en al die vreughdt heeft uit.
 O bróssche staat en rykdom dezer weereldt!
 O wreede klaauw van't alverslindend ghrاف!
 Gheen mensch, hoe mild met kunst óft ggunst bepeereldt,
 Die machtigh is uw schicht te schutten af.
 't keert al tót aard, waar uit het is ghesprooten,
 Behalven dat van boven oorsprong trekt.
 Treur dan o fluit en klók, truer Konstghenooten
 Om 't Edel lichaam, dat de zark bedekt;
 Maar troost u weêr met zo veel 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.

Lodewijk Meijer

**C.1.3.****HELIKON IN ROUW'**

Over 't Afsterven van

Jonkr. JACOB van EYCK.

Gestorven den 26 van Lentemaand. 1657.

Gy Jubals kinderen, Amfions voesterlingen
 Bemidders vande konst van Maatgezang, en Fluyt,
 Wiens lieflijk, tooverzoet, zieltreckende geluyt
 Weet herten van metaal en klipp' en steen te dwingen:

Uyt last van 't negental der geestige Godinnen
 Soo staak uw' vreugd en spel en ooren-leckerny,
 Kleed Fluyt en Clavekoor en Klocken en Schalmey
 En Orgels inden rouw van buyten en van binnen.

Vraagtge wat ongeval is 't Hoff dan overkomen?
 Is Clio's hoofd onstelt, of is Thalia krank
 Van zoet vergift en koorts en schelmsche minnedranck
 Of is Euterpes Luyt geborsten, of genomen?

Neen, dat verlies waar kleyn, die scha was ligt te boeten
 Maer grooter is de ramp die al de Zusters drukt;
 De kunstige van EYCK, helaas! is ons ontruikt.
 Die brave vingeren en welgeleerde voeten.

Die Fluyt en Klocken zulken zoeten taal déen spreken
 Die aard en Hemel trok; en lokten yders oor
 Soo kragtig, dat de ziel haar zelve gans verloor;
 De druk en rouw van 't hert als water afgestreken.

Nu is heel 't Hoff in rouw en treurt met keel en ving'ren
 De braav' Euterpe schreyt haar twee schoon' oogen uyt,
 't Weent al wat weenen kan, hier zietge Lier en Fluyt,
 Daar Cyther en Bandoor en Luyt en boeken sling'ren.

O Stichsche Orfeus! Eer en roem der Konstenaren!
 Wiens weega Oost noch West, noch tijd noch eeuw' en vand'
 Godvrugtigheyd en konst en deugt by een geplant,
 Hoe zelden vindmen die gehecht aan fluyt en snaren!

Hoe kriede straat en steeg wanneer g' in Mey en Lenten,
 Des avonts queelden op den toren van Sint Jan,
 Sa Juffers, kap en strik, en schoen en sluyer an,
 Vlieg na het Kerckhoff toe elk uyt sijn huys en tenten.

Of dat g' op hemelhoog en konstige gebouwen
 Als op een ander Sion zat, en loofde Godt,
 En Davids harp, nu lang versleten en verrot,
 Wist op metaal weer net en konstig uyt te houwen.

Nu zitge hooger als den Dom en spitste kruynen,
En ziet nu naakt en klaar 'tgeen 't scherpste oog noyt zag,
Daer't altijd juychen is, en spelen en gelach,
En stelt nu eeuwigh toon op d'Engelsche bazuynen.

Lambertus Sanderus

C.1.4.

GRAF-SCHRIFT

Van Eyk, van't braav' geslagt der Baxen, leyd hier onder;
God nam't hem in het oog, maar gaf't hem weer in't oor,
In mond en vingeren, en scherpheydt van gehoor:
In Fluyt en Klokken-spel een aller eeuwen wonder.

Lambertus Sanderus



C.2. Jacob van Noordt

C.2.1.

Op 't klokkespel van Mr. Jakob van Oort [sic]

O Jakob, die d'Ivoren fluit
Alleen niet streelt, bekranst met Palmen,
Maar in Gods Kerk het schel geluit
Van 't Orgel blaast met hooge galmen.
Gij blaakt mijn Geest met ziel-vermaak,
Wanneer gij van de Beurs haar toren,
Uw Klokke-spel, met hemel-smaak
Aan d'Amsteldamse Jeugd laat hooren.
Al d'Englen uit het hemel-pleijn,
Al d'overheldre Nachtegalen,
Die in 't vermaaklijk Tempe zijn,
In d'Amstel-linden komen dalen.
Gij maakt haar, door het zoet geluit
Van uwe Klokk' en Orgel-pijpen,
En uwe schelle Ivoren-fluit,
Zoo tam dat ijder haar zouw grijpen
Als of zij zaten in een droom.
Gij doet door uw zielzuivre snaren,
Die bruizende verwoeden stroom
Van 't Y en d'Amstel-vliet bedaren;
De Kooplie'n, op de rijke Beurs,
Die bleeke zorgen schier verstikken
Om 't goed, en harten vol getreurs
Kunt gij door uw gespeel verquikken,
Gelijk een jonge Lente-spruit
Verfrist word door een uchtent-regen;
O Jakob, roem van mijne Luit,
Den Hemel storte op u zijn zegen:
En geef dat gij nog menig jaar
Ons harten aan uw Lier moogt snoeren,
Tot u de blijde Hemel-schaar,
Daar David op zijn Harp speelt, voeren.

Joan Dullaart



C.3. Pieter de Vois

C.3.1.

Grafschrift in voor-raed voor M^r. Pieter de Vois

Dit 's blinde Pieters graf, die meer sagh sonder ooghen
 Dan and're twee door vier. Hy stond op geen medooghen,
 Oock voeghd' hem geen beklagh; sijn' onmacht was syn' macht,
 Syn ongeval syn' vreughd; hij leefde in syn' gedacht
 Dat door syn' handen sprack; hij sagh sich selfs van binnen,
 Dat weinighe gebeurt versien van alle sinnen.
 Van dat soet binnenste deeld' hij de Wereld mé
 Soo mild, soo vriendelick als hem den Hemel dé.
 Dat maectt' hem niet schat-rijck; hij bleef 'er oock niet arm van,
 ('Ten gaet niet altijd vast, een blind man is een arm man)
 Syn liefste Ryckdom was Kunst en gunst van soet volck,
 Dat synen lof verhief tot tuschen maen en wolck.
 Maer 'twas niet hoogh genoegh: waer 't meer verstands gegeven,
 'Thad sijnen held'ren naem ten Hemel toe gedreven.
 Dat hadd hy ruijm verdient in . . . en veertigh jaer,
 Met kostelick geluyd van Pyp en Boogh en Snaer.
 Maer wat hij song of peep, hij kost nau ooren vinden
 Die syn door-wetenschapp begrepen of besinden,
 Besinden met verstand: soo voelden hij syn' lof
 Voor 'tmeerendeel misduydt, en selden meer als grof.
 Dat speet hem; en hy docht 'twas lang genoegh gestreden
 Om blinde liefhebbers te brengen tot de reden;
 En scheiden uijt het werck, en brack syn leven af,
 En leij syn' vingeren te rusten in dit Graf.
 Maer die die vingeren die wonderen de spreken,
 Die wel-getoonde ziel is uijt haer huijs gestreken,
 En hemelwaert gegaen: daer singht sij, soo sy song,
 Haers Scheppers hoogen lof, met nieuwe keel en tong,
 Daer werdt sij eerst verstaen, daer thoonts' in beter snaeren
 Hoe loff'lick hier beneen haer' Hallelujas waren.
 Nu sit de doove Wer'ld en schreidt haer selven blind
 Om 'tgeen sij noyt te deegh en nu te laet versint.
 En of sy 't niet verson, veel' siende kreup'le blinden
 Bij desen Blinden man doen 't haer te wel bevinden.
 Armoede maectt vernuft: Soo gaet het inder tyd,
 Men acht het goede niet, men zij het beste quijt.

9. May.[1651]

Constantijn Huygens

**C.3.2.**

Grafschrift van Mr. Pieter de Voix

De wereld was soo blind in blinde Pieters waerde,
Dats' hem nam voor gemeen gewasch van Hollandsch' aerde.
Dat speet hem, en hij stierf in 'tspijt, of oock daer af:
Soo raeckt d'een blinde door den anderen in 'tgraf.

[4 januari 1652]

Constantijn Huygens

C.3.3.

Op het graf van M.^r Pieter de Vois, de Blinde

Lagh aller Meester hier soo doof niet als hij blind was,
Hij beter Orgelist van dat hij schier een kind was
Dan die m'er nu toe kiest, Hij sprongh wel uijt het Graf,
En joegh de brodders van sijn heerlijk Orgel af.

1 Jun. [1681]

Constantijn Huygens

**LITERATUUR****Gedrukte muziek**

(ook : liedboeken met of zonder noten)

- Airs de court, mis en musique à quatre & cinq parties de plusieurs auteurs*. Paris: Adrian le Roy & Veuve R. Ballard, 1597. [RISM B I: 1597¹¹].
- Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*. Paris: Ballard, 1608-1632. 15 delen. R Genève: Minkoff, 1980-1985.
- 't Amsteldams minne-beeckje*. Amsterdam: Joost Hartgersz, 1643. [NL-DHk 174 J 19].
- Amsteldamsche minne-zuchjens (Het eerste deel van d')*. Amsterdam: Gillis Joosten voor Aeltje Verwou, 1643. [NL-DHk 174 J 8].
- Amsterdamsche Pegasus*. Amsterdam: Cornelis Willemsz Blaeu-laken, 1627. [NL-DHk 10 G 19].
- Ammerbach, Elias Nicolaus. *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch (1571/1583)*. Ed. by Charles Jacobs. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Bacilly, Benigne de. *Recueil des plus beaux vers qui ont esté mis en chant*. Paris: De Sercy, 1661.
- Backer, J.J. *De CL Psalmen Davids, en de Lof-zangen, op twee stemmen gestelt, met bovenzangh en bas, Door J. J. Backer, organist tot Amsterdam*. Amsterdam: Paulus Matthijsz, 1677. [NL-Uu, Rariora D.oct. 1272].
- Banister, John. *The most pleasant companion; or choice new lessons for the recorder or flute*. London: John Hudgebutt, 1681.
- Bassano, Giovanni. *Ricercate, passaggi et cadentie 1585*. Herausgegeben von Richard Erig. Zürich: Zum Pelikan, 1976. Italienische Diminutionslehren, 1.
- Bos, Chris. *Utrechts beiaardboek*. Utrecht: Utrechtse Klokkenspelvereniging, 1971.
- Butler, Joseph. *Stichtelycke rymen van D.R. Camphuysen, [...] om te zingen en speelen met twee stemmen*. Amsterdam: Paulus Matthijsz, voor Jan Barentsz Westerdijck, 1652.
- Byrd, William. *Keyboard music: II*. Transcribed and edited by Alan Brown. London: Stainer & Bell, 1971. Musica Britannica, 28.
- Cabezón, Antonio de. *The collected works, I: Duos, kyries, variations & finales*. Ed. Charles Jacobs. New York: The Institute of Mediaeval Music, 1967.
- Caccini, Giulio. *L'Euridice*. Firenze: Marescotti, 1600/1601. R Firenze: Studio per edizioni scelte, 2000. Archivum musicum, Musica drammatica, 5.
- . *Le nuove musiche*. Firenze: Marescotti, 1601 (1602). R Firenze: Studio per edizioni scelte, 1983. Archivum musicum, Cantata barocca, 13.
- . *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Fiorenza: Pignoni, 1614. R Firenze: Studio per edizioni scelte, 1983. Archivum musicum, Cantata barocca, 13.
- Camphuysen, Dirck R. *Stichtelycke rymen*. [Hoorn]: s.n., 1624.
- Carr, Robert. *The delightful companion; or choice new lessons for the recorder or flute*. London: Playford, 1682, ²1686. R (²1686) in *Méthodes & Traités 8*, Volume 2, 197-216.
- Casa, Girolamo dalla. *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti*. Venetia: Gardano, 1584. R Bologna: Forni, s.d. [1970]. 2 delen.



De CL Psalmen Davids. Uyt den Francoyschen in Nederlandschen digte overgeset door Petrum Dathenum, Met den Duytschen text op de kant, na de nieuwe Oversettinge: en agter yder Psalm een Christelijk Gebed. Mitsgaders, de Christelijke Cathechismus, formulier, Gebeden ende Sieken-troost. Alle de voysen der Psalmen zijn op een G sleutel gestelt door Paulus Matthysz. t'Amsterdam, Door ordre van d'Ed. Heeren Bewindhebberen der Oost-Indische Compagnie [...] gedrukt. Amsterdam: erfgenamen Paulus Matthijsz, s.d. [na 1684].

Der Goden Fluit-hemel. Amsterdam: Paulus Matthijsz, 1644. R Utrecht: Stimu, 1993.
 Dowland, John. *The first booke of songes or ayres.* London: London: H. Lownes, 1613. R London: The Scolar Press, 1978. English lute songs 1597-1632, 14. [Eerste editie: London: P. Short, 1597].
 —. *The second booke of songes or ayres.* London: Thomas Este, 1600. R London: The Scolar Press, 1977. English lute songs 1597-1632, 16.
 —. *Lachrimae, or Seaven teares.* London: Windet, 1604. R Leeds: Boethius Press, 1974. Early music reprinted, 1.
P[ieter] Dubbels Helikon. Amsterdam: Nikolaas van Ravestein voor Jacques Boursse, 1645.
Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries. Ed. Alan Curtis. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1961. Monumenta musica neerlandica, 3.

Eyck, Jacob van. *Euterpe oft Speel-goddinne.* Eerste deel. Amsterdam: Paulus Matthijsz, 1644.
 —. *Der Fluyten Lust-hof.* Eerste deel. Amsterdam: Paulus Matthijsz: ²1649, ³ca.1656. R (²1649) Amsterdam: Saul B. Groen, s.d. [1979] / R (³ca. 1656) in *Méthodes & Traités* 8, Vol. 2, 7-79.
 —. *Der Fluyten Lust-hof.* Tweede deel. Amsterdam: Paulus Matthijsz: 1646, ²1654. R (²1654) Amsterdam: Saul B. Groen, s.d. [1979] & *Méthodes & Traités* 8, Vol. 2, 80-124.
 —. *Der Fluyten Lust-hof.* Ed. Gerrit Vellekoop. Amsterdam: XYZ, 1957-58, ²1965. 3 delen.
 —. *Der Fluyten Lust-hof.* Ed. Winfried Michel & Hermien Teske. Winterthur: Amadeus, 1984. 3 delen.
 —. *Der Fluyten Lust-hof.* New Vellekoop Edition [NVE], ed. Thiemo Wind. Naarden-Huizen: XYZ, 1986-1988. 3 delen.
 —. *Three pieces for soprano recorder from 'Euterpe' (1644), not included in 'Der Fluyten Lust-hof'.* Ed. by Rudolf Rasch. Utrecht: Diapason Press, 1984.

The Fitzwilliam virginal book. Ed. J.A. Fuller-Maitland and W. Barclay-Squire. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899. R New York: Dover, 1979. 2 delen.
 Frescobaldi, Girolamo. *Toccate e partite, libro primo.* Roma: Nicolo Borboni, 1615; ⁵1637. R (⁵1637) Firenze: Studio per edizioni scelte, 1978.

Geldorpius, Henricus. *De Psalmen, in rijm en dicht gestelt om gezongen te worden op veertich der gewoonlikke wyzen, door Henricum Geldorpium.* Amsterdam: Van der Stichel voor Marten Jansz Brant, 1644.
 Gheyn, Matthias Vanden. Zie: Vanden Gheyn, Matthias.
Ghirlanda di madrigali. Anversa: Phalèse, 1601. [RISM B I: 1601⁵].



- Hacquart, Carel [& Dirck Buysero]. *De triomfeerende min*. Amsterdam: Paulus Matthijsz, 1680.
- Ed. Pieter Andriessen & Tom Strengers. Leuven [etc.]: Alamire, 1996. *Monumenta Flandriae musica*, 1.
- Huygens, Constantijn. *Pathodia sacra et profana occupati*. Parisiis: Ballard, 1647.
- Ed. Frits Noske. Amsterdam: Saul B. Groen, 1976.
- Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*. Herausgegeben von Richard Erig unter Mitarbeit von Veronika Gutmann. Zürich: Amadeus, 1979.
- Klavierboek van Anna Maria van Eyl*. Ed. Frits Noske. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1959. *Monumenta musica neerlandica*, 2.
- Leeuw, Cornelis de. *Christelycke plicht-rymen, om te singen of te leesen*. Amsterdam: voor Cornelis de Leeuw, 1648.
- Livre septième, dat is: Het boeck vande zangh-kunst, uyt versheyden auteuren by een vergaert, om met 4 stemmen te zingen: en op nieuw verrykt, met versheyden stukken, a 2, 3, 4 en 5 stemme*. Amsterdam: Paulus Matthijsz voor Joost Jansen, 1644. R [Peer]: Alamire, s.d. [1984]. [RISM B I : 1644³].
- Mather, Betty Bang & David Lasocki. *The art of preluding, 1700-1830, for flutists, oboists, clarinetists and other performers*. New York: McGinnis & Marx, 1984.
- Méthodes & Traités 8: Flûte à bec*. Quatre volumes réalisés par Susi Möhlmeier et Frédérique Thouvenot. Volume 2: Anonyme, Bismantova, Carr, Hudgebut, Loulié, Salter, Van Eyck. Courlay: Fuzeau, 2001.
- Meyer, Pieter. *'t Konstigh speeltooneel* [fragmenten]. Ed. Thiemo Wind. Amsterdam: Broekmans & Van Poppel, s.d.
- Milán, Luis de. [*Libro de musica de vihuela de mano intitulada*] *El maestro* [Valencia, 1536]. Edited, translated and transcribed by Charles Jacobs. University Park [etc.]: The Pennsylvania Press, 1971.
- Monteverdi, Claudio. *L'Orfeo*. Venezia: Amadino, 1609. R Kassel: Bärenreiter, 1998. *Documenta musicologica*, Reihe 1, 39.
- *Tutte le opere. Tomo VII: Concerto. Settimo libro de madrigali*. Ed. G. Francesco Malipiero. [Wien]: Universal Edition, s.d.
- Moulinié, Etienne. *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitarre, troisième livre*. Paris: Ballard, 1629. [RISM A I: M 3944].
- Nauwach, Johann. *Libro primo di arie passeggiate*. Dresden: s.n., 1623. R München: Tree-Edition, 1984.
- Noordt, Anthoni van. *Tabulatuurboeck van psalmen en fantasyen*. Ed. Jan van Biezen. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1976. *Monumenta musica neerlandica*, 11.
- Noordt, Sybrandus van. *Sonate per il cimballo appropriate al flauto & violino*. Opera prima. Amsterdam: Hendrik Anders, s.d. [ca. 1701]. R Amsterdam: Saul B. Groen, 1978.



- Ortiz, Diego. *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones (Roma 1553)*. Übertragen von Max Schneider. Kassel: Bärenreiter, 1936.
- Oude en nieuwe Hollantse boeren lietjes en contredansen*. Amsterdam: Roger en Mortier [piraatdruk], ca. 1700 – ca.1716. 13 delen. R ed. M. Veldhuyzen. Hilversum: Knuf, 1972.
- Pacchioni, Giorgio. *Manuale di diminuzione (da Jacob van Eyck) per flauto dolce (violino, flauto traverso, viola da gamba)*. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 1994.
- Pers, Dirck Pietersz. *Bellerophon, of Lust tot wijsheit*. Amsterdam: voor Dirck Pietersz [Pers], s.d. [1648]. [NL-DHk, 13 K 12^[1]].
- Purcell, Henry. *The works. Volume XXV : Secular songs and cantatas for a single voice*. London: Novello, 1928.
- Rognoni, Francesco. *Selva de varii passaggi (1620)*. Herausgegeben von Richard Erig. Zürich: Hug, 1987. Italienische Diminutionslehren, 3.
- Salter, Humphry. *The genteel companion, being exact directions for the recorder*. London: Hunt, 1683. R in *Méthodes & Traités* 8, Volume 2, 165-195.
- Sany, Théodore de. *Lof onser uurwerkx in dienende tot den vorschlag en hora in Ste Nicolaes*. MS, 1648. Brussel, Museum Broodhuis. Door Jean-Pierre Felix in fotokopie uitgegeven als *Le recueil d'hymnes et chansons arrangés par Théodore de Sany pour le carillon de Bruxelles en 1648*. Bruxelles: 1990. Twee delen.
- Scheidt, Samuel. *Tabulatura nova I-II*. Ed. Christhard Mahrenholz. Hamburg: Ugrino, 1953. Samuel Scheidts Werke, 6.
- . *Tabulatura nova III*. Ed. Christhard Mahrenholz. Hamburg: Ugrino, 1953. Samuel Scheidts Werke, 7.
- VI Suites, divers air avec leurs variations et fugues pur le clavessin, Amsterdam 1710*. Ed. Pieter Dirksen. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2004. Muziek uit de Republiek, 2.
- Sparens vreughden-bron*. Haarlem: Michiel Segerman, 1643, 1646. 2 delen. [NL-DHk, 174 F 41].
- Speuy, Henderick. *Psalm preludes for organ or harpsichord*. Ed. Frits Noske. Amsterdam: Heuwekemeijer, 1963.
- Stalpert van der Wiele, J.B. *Extractum catholicum*. Leuven: Masius, 1631.
- Starter, Jan Jansz. *Friesche lust-hof*. Amsterdam: D.P. Voscuyt, 1621. R Amsterdam: N.V. Buijten & Schipperheijn, 1974. [Voor latere edities, zie Van Baak Griffioen 1991: 445].
- Swart, Willem. *Lust-hoff der nieuwe musycke*. Arnhem: Willem Swart, 1603. [RISM A I: S 7243]. [Bovenstem in Londen, British Library, K.3.b.16].
- Sweelinck, Jan Pieterszoon. *Werken voor orgel en clavecimbel*. Tweede aanzienlijk vermeerderde druk naar de bronnen herzien en opnieuw ingeleid door Max Seiffert. Amsterdam: Alsbach, 1943. Werken van Jan Pieterszn Sweelinck, 1.
- . *Opera omnia I-1: Keyboard works (Fantasias and toccatas)*. Ed. Gustav Leonhardt. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1968, ²1974.



- . *Opera omnia I-2: Keyboard works (Settings of sacred melodies)*. Ed. Alfons Annegarn. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1968, ²1974.
- . *Opera omnia I-3: Keyboard works (Settings of secular tunes and dances)*. Ed. Frits Noske. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1968, ²1974.
- . *Opera omnia IV-1&2: Livre troisième des Pseaumes de David*. Ed. Chris Maas. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1981.

The Gods' Flute-Heaven. An anthology of solo pieces for soprano recorder by Dutch 17th-century composers. Ed. Thiemo Wind. Corby: Earlham Press, 1993.

Theodotus, S. *Het paradys der geestelycke ende kerckelycke lof-sangen op de principaelste feest-daghen des gheheelen jaers*. 's-Hertogenbosch: Jan Jansz Scheffer, 1621.

't Uitnemend Kabinet. Eerste deel. Amsterdam: Paulus Matthijsz, 1646, ²[1654].

—. Tweede deel. Amsterdam: Paulus Matthijsz, 1649, ²ca. 1656.

't Uitnement Kabinet. Volledige uitgave, ed. R.A. Rasch. Amsterdam: Saul B. Groen, 1973-1977. 10 delen.

Uccellini, Marco. *Sonate, correnti et arie*. Opera quarta. Venetia: Vincenti, 1645.

R Firenze: Studio per edizioni scelte, 1984. Archivum musicum, Collana di testi rari, 59.

Valerius, Adriaen. Zie literatuur.

Vallet, Nicolas. *Secretum musarum*. Amsterdam: Vallet, 1615-1616. R Utrecht, 1992 en 1986. 2 delen. The complete works of Nicolaes Vallet, 3, 4.

—. [=] *Le secret des muses*. Édition et transcription par André Souris. Paris : C.N.R.S., 1970.

—. *Regia pietas*. [150 psalmen voor luit en stem ad. lib.] Amsterdam: s.n., 1620. R Utrecht: Nederlandse Luit Vereniging & Stimu, 1986. The complete works of Nicolaes Vallet, 2.

—. [*Apollo's soete lier*] / *Apollinis süsse Leyr*. Amsterdam: Jan Jansz, 1642. [vioolpartij verloren gegaan; basboekje in D-Bds]. [RISM A I: V 175].

Vanden Gheyn, Matthias. *Preludia voor beiaard*. Ed. Gilbert Huybens & Luc Rombouts. Leuven [etc.]: Alamire, 1997. Monumenta Flandriae musica, 2.

Virgiliano, Aurelio. *Il dolcimelo* [MS, ca. 1600]. R Firenze: Studio per edizioni scelte, 1979.

—. *Thirteen ricercate from Il dolcimelo, for solo treble instrument*. Ed. Bernard Thomas. London: London Pro Musica Edition, 1980.

Zuid-Nederlandse klavecimbelmuziek. Drie handschriften uit het Rijksarchief Antwerpen: Arendonk, Dimpna Isabella en Maria Therese Reijnders. Ed. Godelieve Spiessens & Irène Cornelis. Leuven [etc.]: Alamire, 1998. Monumenta Flandriae musica, 4.

Literatuur

- Aa, Abraham J. van der. *Biographisch woordenboek der Nederlanden*. Voortgezet onder redactie van K.J.R. van Harderwijk en C. D.J. Schotel. Amsterdam: Israël, 1969. 7 delen.
- Agricola, Martin. *Musica instrumentalis Deudsch*. Erste und vierte Ausgabe, Wittenberg, 1528 und 1545. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1896.
- Albach, Ben. *Langs kermissen en hoven. Ontstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17de eeuw*. Zutphen: Walburg Pers, 1977.
- . ‘Ariana Nooseman ontvangt f 76,50 voor zeventien optredens in de Schouwburg. De eerste vrouw op het toneel van de Schouwburg.’ In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Ed. R.L. Erenstein. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, 234-241.
- Alpers, Svetlana. *De kunst van het kijken. Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Bert Bakker, 1989.
- Andriessen, Pieter. *Carel Hacquart (±1640-1701?). Een biografische bijdrage, het werk*. Brussel: Paleis der Academiën, 1974.
- Annegarn, Alfons F.J. *Floris en Cornelis Schuyt. Muziek in Leiden van de vijftiende tot het begin van de zeventiende eeuw*. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1973.
- Apel, Willi. *The notation of polyphonic music 900-1600*. Fifth edition, revised and with commentary. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America 1953. The Mediaeval Academy of America Publication, 38.
- . *Harvard dictionary of music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1944.
- . *Harvard dictionary of music*. Second edition, revised and enlarged. London: Heinemann, 1970.
- Arbeau, Thoinot. *Orchésographie*. Lengres: Jehan des Preyz, 1588. R (31596) Genève: Minkoff, 1972.
- Aristoteles. *Retorica*.
- . Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Marc Huys. Groningen: Historische Uitgeverij, 2004.
- Asch van Wijck, H.M.A.J. *Instellingen van Hooger Onderwijs in Utrecht vóór den jare 1636*. Utrecht: Monde-Bosch, 1836.
- Baak Griffioen, Ruth van. *Jacob van Eyck's 'Der Fluyten Lust-hof' (1644-c1655)*. Diss. Stanford University, 1988.
- . *Jacob van Eyck's 'Der Fluyten Lust-hof' (1644-c1655)*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991.
- Baarsen, Reinier. *17de-eeuwse kabinetten*. Zwolle: Waanders, 2000.
- Bacilly, Bénigne de. *[Remarques curieuses sur] L'art de bien chanter*. Paris: Chez l'Auteur, 1679. R Genève: Minkoff, 1972.
- Bain, Susan. ‘Plantin.’ *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, XIX, 894-896.
- Balfoort, D.J. *Het muziekleven in Nederland in de 17de en 18de eeuw*. Tweede, herziene druk, ed. Rudolf Rasch. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1981. [Oorspronkelijke editie: Amsterdam, 1938].



- Ban, Joan Albert. *Zangh-bloemzel (theoretical part) & Kort sangh-bericht*. With an introduction by Frits Noske. Amsterdam: Frits Knuf, 1969. Early music theory in the Low Countries, 1. [Facsimile van de originele uitgaven, Amsterdam 1642 (*Zangh-bloemzel*) / 1643 (*Kort sangh-bericht*)].
- Barents-Vermeer, Gerda. 'Muziek tot luister van de stad. De muzikale cultuur in Utrecht tussen 1631 en 1795.' In: *Jaarboek Oud-Utrecht* 11 (1999), 75-104.
- . 'Muziekcolleges in de Republiek.' In: *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Ed. L.P. Grijp. Amsterdam: Amsterdam University Press—Salomé, 2001, 239-244.
- [Basiliskos], *Ultrajectina Umbracula, Ofte: Lind- en iepe-loff Van Jans Kercken-hoff*. S.l.: s.n., 1642.
- Bauer, Wilhem A. & Otto Erich Deutsch. *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1962-1975. 7 delen.
- Beck, David. *Spiegel van mijn leven. Een Haags dagboek uit 1624*. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door Sv.E. Veldhuijzen. Hilversum: Verloren, 1993.
- Bedaux, J.B. & Rudi Ekkart (ed.). *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700*. Gent [etc.]: Ludion, 2000.
- [Tentoonstellingscatalogus Haarlem (2000) / Antwerpen (2001)]
- Beeckman, I. *Journal tenu par Isaac Beeckman de 1604 à 1634*. Ed. C. de Waard. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1945. 4 delen.
- Beiche, Michael. 'Diminutio / Diminution.' In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Steiner, 1989.
- Bell, Arnold Craig. *Handel. Chronological thematic catalogue*. 2nd revised and enlarged edition. Darley: Grian-Aig Press, 1972.
- Berents, Dick. *Kerken & karossen. Frans en in Utrecht, 800-1900*. Utrecht: Het Spectrum, 1994.
- Bergström, Ingvar. *Dutch still-life painting in the seventeenth century*. London: Faber & Faber, 1956. 4 delen.
- Betz, Marianne. 'Fantasia.' In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Steiner, 2001.
- Biezen, Jan van. *Het Nederlandse orgel in de Renaissance en de Barok, in het bijzonder de school van Jan van Covelens*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1995. 2 delen.
- Bismantova, Bartolomeo. 'Regola per suonare il flauto italiano.' In: *Compendio musicale*. MS, Ferrara 1677. Reggio Emilia, Biblioteca Municipale. R in *Méthodes & Traités* 8, Vol. 2, 125-139 [zie onder muziekguitgaven].
- Blanckaert, Stephanus. *Verhandelinge van de opvoedinge en ziekten der kinderen*. Amsterdam: H. Sweerts, 1684.
- Blanckenburgh, Gerbrandt van. *Onderwyzynghe hoemen alle de toonen en halve toonen, die meest gebruyckelyck zyn, op de handt-fluyt, zal kunnen t'eenemael zuyver blaesen, en hoe men op yeder 't gemackelyckst een trammelant zal kunnen maken, heel dienstigh voor de lief-hebbers*. Amsterdam: Paulus Matthijsz, s.d. [ca. 1656] R in *Méthodes & Traités* 8, Vol. 2, 8-11 [zie onder muziekguitgaven].
- Blankenburg, Quirinus van. *Elementa musica of Nieuw licht tot het welverstaan van de musieck en de bas-continuo*. 's-Gravenhage: Laurens Berkoske, 1739. R Amsterdam: Knuf, 1972. Music theory in the Low Countries, 4.
- Bloemkrans van verscheiden gedichten*. Amsterdam: Louwijs Spillebout, 1659.
- Blom, S. *Geschiedenis van Maassluis. Ontstaan en ontwikkeling der stad*. Utrecht: Kemink, 1948. R Maassluis: Maassluisse Boekhandel [etc.], 1982.



- Boeree, Th.A. *De kroniek van het geslacht Backx (Bax, Bacx, Bakx en Baks). Een episode uit den strijd tegen Spanje*. Wageningen: Vada, s.d. [1943].
- Bor, Pieter Christiaensz. *Oorsprongk, begin en vervolgh der Nederlandsche oorlogen, beroerten en borgerlyke oneenigheden*. Amsterdam: Weduwe Joannes van Someren [etc.], 1679-1684. 4 delen.
- Bork, G.J. van & P.J. Verkruijsse (ed.). *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp: De Haan, 1985.
- Bottenheim, S.A.M. *De opera in Nederland*. Tweede, herziene druk. Leiden: Nijhoff, 1983.
- Bouterse, Jan. 'Early Dutch fipple flutes, with emphasis on the seventeenth century and Jacob van Eyck.' In: *The recorder in the seventeenth century. Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*. Ed. David Lasocki. Utrecht: Stimu, 1995, 77-90.
- . 'Stempels en inscripties op Nederlandse houten blaasinstrumenten uit de barok.' In: *TVNM* 49/1 (1999), 32-54.
- . *Dutch woodwind instruments and their makers 1660-1760*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2005. [cd-rom met begeleidend boek].
- Bouwstenen voor een geschiedenis der toonkunst in de Nederlanden*. Ed. Christiaan Vlam en Maarten Albert Vente. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1965-1981. 3 delen.
- Bredero, Gerbrand Adriaensz. 'De klucht van de koe' [1619]. In: *G.A. Bredero's Kluchten*. Ingeleid en toegelicht door Dr. Jo Daan. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn, 1971, 53-104.
- Brink, Peter van den & Jos de Meyere. *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*. Zwolle: Waanders, 1993. [Tentoonstellingscatalogus Utrecht 1993].
- Brossard, Sébastien de. *Dictionnaire de musique*. Paris: Ballard, 1703. R Amsterdam: Antiqua, 1964.
- Brouwer, J.H. *Jan Jansz. Starter*. Assen: Van Gorcum, 1940. Teksten en studiën op het gebied van taal, stijl en letterkunde, 4.
- Brown, Adrian. 'Eine Blockflöte von Richard Haka, gefunden im Jahre 2003 in Amsterdam.' In: *Tibia* 29/3 (2004), 187-190.
- . 'An overview of surviving Renaissance recorders.' In: *Musicque de joye. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance flute and recorder consort, Utrecht 2003*. Edited by David Lasocki. Utrecht: Stimu, 2005, 77-98. [2005a].
- . 'Die "Ganassiflöte". Tatsachen und Legenden.' In: *Tibia* 30/4 (2005), 571-584. [2005b].
- Brown, Howard Mayer. *Embellishing 16th-century music*. Oxford: Oxford University Press, 1976. Early music series, 1.
- Brune, Johan de. *Alle volgeestige werken*. Harlingen: Galama, 1664.
- Buijsen, Edwin & Louis Peter Grijp, *The Hoogsteder Exhibition of: Music and painting in the Golden Age*. Zwolle: Waanders, 1994.
- Buisman, J. *Duizend jaar weer, wind en water in de Lage Landen. Deel 4: 1575-1675*. Franeker: Van Wijnen, 2000.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York: Norton, 1947.



- Burke, Peter. *Venice & Amsterdam. A study of seventeenth-century elites*. London: Temple Smith, 1974.
- . *Popular culture in early modern Europe*. New York: New York University Press, 1978.
- . *Volkscultuur in Europa 1500-1800*. [s.l.]: Uitgeversmaatschappij Agon, 1990.
- Burney, Charles. *Rijk gestoffeerd verhaal van de eigenlijke gesteldheid der hedendaagsche toonkunst, of, Karel Burney's [...] dagboek van zyne, onlangs gedaane, musicale reizen door Frankrijk, Italie en Duitschland*. Vertaald en opgeluisterd door Jacob Wilhelm Lustig, organist te Groningen. Groningen: J. Oomkens, 1786.
- Caccini, Giulio. Zie onder muziekgaven.
- Caldwell, John. 'Ricerare.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, XXI, 325-328.
- Campbell, Murray & Mary Térey-Smith. 'Echo.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, VII, 860-862.
- Carter, Tim. 'Giulio Caccini (1551-1618): New facts, new music.' In: *Studi musicali* 16 (1987), 13-31. Repr. in Carter, Tim. *Music, patronage and printing in Late Renaissance Florence*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- . 'Caccini's "Amarilli mia bella". Some questions (and a few answers).' In: *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988), 250-273. Repr. in Carter, Tim. *Monteverdi and his contemporaries*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- Castallani, Marcello. 'The Regula per suonare il flauto italiano by Bartolomeo Bismantova (1677).' In: *The Galpin Society Journal* 30 (1977), 76-85.
- Castiglione, Baldessar. *Il libro del cortegiano (1528)*. Introduzione di Amedeo Quondam. Milano: Garzanti, 1981.
- . *De hoveling*. Uit het Italiaans door J. Hoeksma en A. Zijderveld. Zutphen: Thieme, 1930.
- Caswell, Judith C. *Rhythmic inequality and tempo in French music between 1650 and 1740*. Diss. University of Minnesota, 1973. 2 delen.
- Catalogus universalis, hoc est: Designatio omnium librorum, qui nundinis autumnalibus Francofurtensibus & Lipsiensibus Anno 1646. vel novi, vel emendatiores & auctiores prodierunt*. Leipzig: Henning Kölern, [1646]. R (microfiche) Hildesheim: Olms, s.d. Bibliothek der Deutschen Sprache, Serie 3: Nachschlagewerke [fiche 3.2.00.01.3.105].
- Catalogus universalis pro nundinis Francofurtensibus autumnalibus, de anno MDCXLVI. Hoc est: Designatio omnium librorum, qui hisce nundinis vernalibus, vel novi, vel emendatiores & auctiores prodierunt*. Francofurti: Hæredum Sigismundi Latomi, 1646.
- Caughill, Donald I. *A history of instrumental chamber music in the Netherlands during the early baroque era*. Diss. Indiana University, 1983.
- Chew, Geoffrey. 'Stile concitato.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, XXIV, 390-391.
- Cicero, *De oratore*.
- . *M. Tulli Ciceronis De oratore libri tres*. Ed. August S. Wilkins. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Oxford 1892. Hildesheim: Olms, 1965.



- Curtis, Alan. *Sweelinck's keyboard music. A study of English elements in seventeenth-century Dutch composition*. Leiden [etc.]: Leiden University Press, ²1972.
- Dammann, Rolf. *Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln: Volk [etc.], 1967.
- Dart, Thurston. 'Four Dutch recorder books.' In: *The Galpin Society Journal* 5 (1952), 57-60.
- Descartes, René. *Œuvres*. Ed. C. Adam & P. Tannery. Paris: Cerf, 1897-1913. 13 delen.
- *Compendium musicae*. In: *Œuvres*, X, 89-141.
- *Kort Begryp der zangkunst [...] in de Latijnsche taal beschreven, en van J.H. Glazemaker vertaalt*. Amsterdam: Tymon Houthaak voor Jan Rieuwertsz, 1661.
- Dijs, Dick. *Heusden. Medaillon aan de Maas*. Amersfoort: Akkolade, 1987.
- Dillen, J.G. van. *Bronnen tot de geschiedenis van het bedrijfsleven en het gildewezen van Amsterdam*. Eerste deel. 's-Gravenhage: Nijhoff, 1929. Rijks geschiedkundige publicatiën, Grote serie, 69.
- Dirksen, Pieter. *The keyboard music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its style, significance and influence*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997. Muziekhistorische monografieën, 15.
- Diruta, Girolamo. *Il transilvano*. Venetia: Vicenti, 1593, 1609. R Buren: Knuf, 1983. Bibliotheca organologica, 44.
- Dolfin, Marceline J., E.M. Kylstra en J. Penders. *Utrecht: de huizen binnen de singels*. 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1989. 2 delen.
- Donington, Robert. *A performer's guide to Baroque music*. London: Faber and Faber, 1973.
- Doorn, Johannes van. *Catalogus librorum musicorum, qui venales reperiuntur in officina Ioannis à Doorn bibliopole Trajectensis*. Ultrajecti: Johannes van Doorn, 1639. R ed. Henri Vanhulst. 't Goy-Houten: HES, 1996.
- Dorsman, Leen. "'Tot merkkelijk prouffijt...". De Utrechtse universiteit in de eerste tien jaren van haar bestaan.' In: *Née Cartésienne – Cartesiaansch gebooren. Descartes en de Utrechtse Academie 1636-2005*. Onder redactie van Willem Koops, Leen Dorsman en Theo Verbeek. Assen: Koninklijke Van Gorcum, 2005, 39-50.
- Douwes, Claes. *Grondig ondersoek van de toonen der musijk*. Franeker: Adriaan Heins, 1699. R Amsterdam: Knuf, 1970. Early music theory in the Low Countries, 2.
- Dressler, Gallus. *Praecepta musicae poëticae* (MS, 1563-1564). Ed. Bernhard Engelke. In: *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg* 49 (1914), 213-250.
- Dubbe, B. 'Bijdrage tot de geschiedenis van het muziekleven te Deventer tot het eind van de 18de eeuw.' In: *Vereeniging tot beoefening van Overijsselsch regt en geschiedenis: Verslagen en mededelingen* 76 (1961), 111-155.
- Duker, A.C. *Gisbertus Voetius*. Leiden: Brill, 1897-1914. R Leiden: Groen, 1989. 4 delen.
- Durosoir, Georgie. *L'air de cour en France 1571-1655*. Liège: Mardaga, 1991.
- Duyck, Anthonis. *Journaal van Anthonis Duyck, advokaat-fiscaal van den Raad van State (1591-1602)*. Met inleiding en aanteekeningen door Lodewijk Mulder. 's-Gravenhage: Nijhoff, 1862-1866. 3 delen.



- Eckart, R.E.O. 'Vijf kinderportretten door Dirck Santvoort.' In: *Oud Holland* 104 (1990), 249-255.
- Edskes, C.H. *Het hoofdorgel van de Nieuwe Kerk te Amsterdam*. Amsterdam: s.n., 1981.
- Erk, L. & F.M. Böhme. *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder*. Leipzig: s.n., 1893. R Hildesheim: Olms, 1963. 3 delen.
- Etherege, George. *The man of mode*. Edited by W.B. Carnochan. London: Arnold, 1967.
- Ferand, Ernest T. (Ernst). *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungs-geschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zürich: Rhein-Verlag, 1938.
- . 'Didactic embellishment literature in the late Renaissance. A survey of sources.' In: *Aspects of Medieval and Renaissance music*. Ed. J. La Rue. New York: Pendragon Press, 1966, 154-172.
- Finlay, Ian F. 'Musical instruments in 17th-century Dutch paintings.' In: *Galpin Society Journal* 6 (1953), 52-69.
- Fischer, J.P.A. *Verhandeling van de klokken en het klokke-spel*. Utrecht: Willem Kroon, 1738. R Asten: Eijsbouts, 1956.
- Fischer, Pieter. *Music in paintings of the Low Countries in the 16th and 17th centuries*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 1975.
- Fleming, Philippe. *Oostende: vermaerde, gheweldighe lanckduyrighe, ende bloedighe belegheringhe, bestorminghe ende stoute aenvallen, mitsgaders de manlijcke, cloecke ende dappere teghenweer ende defensie by den Belegerden, meer dan drie volle jaren langh cloeckmoedelijcken ghedaen inde jaren 1601-1604.* 's-Gravenhage: Aert Meuris, 1621.
- Freillon-Poncein, Jean-Pierre. *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet*. Paris: Collombat, 1700. R Genève: Minkoff Reprints, 1971.
- Frijhoff, Willem & Marijke Spies. *1650. Bevochten eendracht*. Den Haag ; SDU, 1999.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. La Haye [etc.]: Aernout Leers [etc.], 1690. 3 delen.
- Gelder, H.E. van. 'Haagsche Cohieren I (1627).' In: *Jaarboek Die Haghe* 1913, 9-67.
- Giltaij, Jeroen (ed.). *Zinnen en minnen. Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004. [Tentoonstellingscatalogus Rotterdam (2004/2005) en Frankfurt am Main (2005)].
- Giskes, Johan. 'Jacobus van Noordt (ca. 1616-1680), organist van Amsterdam.' In: *Jaarboek van het genootschap Amstelodamum* 81 (1989), 83-123.
- Göhler, Albert. *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*. Leipzig: C.F. Kahnt Nachf., 1902. R Hilversum: Knuf, 1965.
- Goovaerts, Alphonse. *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*. Anvers: Kockx, 1880.
- Gougoux, Frédéric e.a.: 'Pitch discrimination in the early blind.' In: *Nature* 430 (2004), 309.
- Graafhuis, A. en E.M. Witteveen. *In en om de Janskerk*. Utrecht: Publiciteits-commissie Restauratie Binnenstadkerken, 1981.



- Grassineau, James. *A musical dictionary*. London: Wilcox, 1740. R Bristol: Thoemmes Press, 2003. *Aesthetics and music in the eighteenth century*, 2.
- Graswinckel, D.P.M. *Graswinckel, geschiedenis van een Delfts brouwers- en regentengeslacht*. 's-Gravenhage: Nijhoff, 1956.
- Griffioen, Ruth van Baak. Zie: Baak Griffioen, Ruth van.
- Grijp, Louis Peter. *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam: P.J. Meertens-Instituut, 1991.
- 'Klanken op kunst.' In: *Kunstschrift* 42 (1998), 36-43.
- (ed.). *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press—Salomé, 2001.
- Griscom, Richard & David Lasocki. *The recorder. A guide to writings about the instrument for players and researchers*. New York [etc.]: Garland Publishing, 1994.
- Grootes, E.K. 'Het jeugdige publiek van de "nieuwe liedboeken" in het eerste kwart van de zeventiende eeuw.' In: *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen*. Ed. W. van den Berg en J. Stouten. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1987, 72-88.
- Gushee, Lawrence. 'Analytical method and compositional process in some thirteenth- and fourteenth-century music.' In: *Forum Musicologicum* 3 (1982), 165-191.
- Haks, Donald. *Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw*. Assen: Van Gorcum, 1982.
- Hardeveld, Ike van. *Lodewijk Meijer (1629-1681) als lexicograaf*. Diss. Universiteit Leiden, 2000.
- Haynes, Bruce. *Pitch standards in the Baroque and Classical periods*. Diss. Montréal, 1995.
- *A history of performing pitch. The story of 'A'*. Lanham [etc.]: Scarecrow Press, 2002.
- Heawood, Edward. *Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries*. Hilversum: Paper Publications Society, 1950. *Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia*, 1.
- Hefling, Stephen E. *Rhythmic alteration in seventeenth- and eighteenth-century music. Notes inégales and overdotting*. New York [etc.]: Schirmer Books [etc.], 1993.
- Helmus, Liesbeth M. (ed.). *Pieter Saenredam, het Utrechtse werk*. Utrecht: Centraal Museum, 2000. [Tentoonstellingscatalogus Utrecht 2000].
- Herbst, Johann Andreas. *Musica practica sive instructio pro symphoniacis* (1642). Nürnberg: Jeremia Dümler, 1642.
- *Musica moderna prattica, overo maniera del buon canto*. Franckfurt: Georg Müller, 1658.
- Hess, Joachim. *Dispositiën der merkwaardigste kerk-orgelen, welken in de Zeven Vereenigde Provinciën als mede in Duytsland en elders aangetroffen worden*. Gouda: Johannes vander Klos, 1774. R Buren: Knuf, 1980.
- Heyghen, Peter van. 'The recorder in Italian music.' In: *The recorder in the seventeenth century. Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*. Ed. David Lasocki. Utrecht: Stimu, 1995, 3-65.
- Höweler, C.A. & F.H. Matter. *Fontes hymnodiae Neerlandicae impressi, 1539-1700. Een bibliografie van de gedrukte bronnen*. Nieuwkoop: De Graaf, 1985. *Bibliotheca bibliographica Neerlandica*, 18.



- Hofdijk, W.J. *Lauwerbladen uit Neêrlands gloriekrans*. 's-Gravenhage: IJkema, s.d. [1875-1879]. 2 delen.
- Hogenstijn, C.M. *De torenmuziek van Deventer*. Deventer: Praamstra, 1983.
- Hooft, Cornelis. *Memoriën en Adviesen*. Eerste deel. Utrecht: Kemink, 1871.
- Horsley, Imogene. 'The sixteenth-century variation: a new historical survey.' In: *Journal of the American Musicological Society* 12 (1959), 118-132.
- . 'The solo ricercar in diminution manuals: new light on early wind and string techniques.' In: *Acta musicologica* 33 (1961), 29-40.
- Houle, George. *Meter in music, 1600-1800. Performance, perception, and notation*. Bloomington [etc.]: Indiana University Press, 1987.
- Hudson, Richard & Suzanne G. Cusick. 'Balletto.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, II, 599-602.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Haarlem: Tjeenk Willink, 1938.
- Hul, Dick van den. *Jonkheer Jacob van Eyck. 'Musicijn en Directeur van de Klokwerken tot Utrecht'*. Doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Utrecht, 1968.
- . 'Gerrit Wijersz., een onbekende leerling van Sweelinck.' In: *TVNM* 22/2 (1971), 138-140.
- . *Klokkenkunst te Utrecht tot 1700. Met bijzondere aandacht voor het aandeel hierin van Jhr. Jacob van Eyck*. Zutphen [etc.]: Walburg Pers & Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1982. Muziekhistorische monografieën, 9.
- Huygens, Christiaan. *Oeuvres complètes*. La Haye: Nijhoff, 1888-1950. 22 delen.
- . *Le cycle harmonique (Rotterdam 1691) & Novus cyclus harmonicus (Leiden 1724)*. [Facsimile] with Dutch and English translations, edited by Rudolf Rasch. Utrecht: Diapason Press, 1986. Tuning and temperament library, 6.
- Huygens, Constantijn. *Gebruyck of ongebruyck van 't orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden*. Leyden: Elzevier, 1641. R Ed. F.L. Zwaan Amsterdam: Noord-Hollandse Uitgevers Maatschappij, 1974. Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afdeling Letterkunde, nieuwe reeks, 84.
- . *De gedichten van Constantijn Huygens*. Naar zijn handschrift uitgegeven door dr. J.A. Worp. Groningen: Wolters, 1892-1899. 9 delen.
- . *Hofwyck*. Ed. P.J.H. Vermeeren. Wassenaar: Servire, 1967.
- . *Mijn jeugd*. Vertaling en toelichting: C.L. Heesakkers. Amsterdam: Querido, 1987.
- Huys, B. *Catalogus van de muziekdrukken van de XVde, XVIde en XVIIde eeuw - Algemene Verzameling Supplement*. Brussel: Koninklijke Bibliotheek Albert I, 1974.
- Israel, Jonathan. *The Dutch Republic. Its rise, greatness, and fall 1477-1806*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Jamin, Hervé. *Kennis als opdracht. De Universiteit Utrecht, 1636-2001*. Utrecht: Matrijs, 2001.
- Jansz, Broer. Zie H.W. de Kooker (ed.).
- Japikse, N. *Resolutiën der Staten-Generaal van 1578 tot 1609*, bewerkt door Dr. N. Japikse [delen 13 en 14 door H.H.P. Rijperman]. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1915-1970. 14 delen. Rijks Geschiedkundige Publicatiën, Grote serie, 26, 33, 41, 43, 47, 51 55, 57, 62, 71, 85, 92, 101, 131.



- Johnson, David & Arnold Myers. 'Glen.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, IX, 944.
- Joly, Claude. *Les voyages de Munster, d'Hollande, d'Osnabrugh, Varendorph, des Pais-Bas & de Cologne, avec le retour desdits lieux*. Paris: Pierre Promé, 1672.
- Jonckbloet, W.J.A. & J.P.N. Land. *Musique et musiciens au XVIIe siècle. Correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens*. Leyde: Brill, 1882.
- Jongh, Eddy de. (ed.) *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Rijksmuseum Amsterdam, 1976. [Tentoonstellingscatalogus].
- . *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*. Zwolle: Waanders, 1986.
- . *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Leiden: Primavera Pers, 1999.
- Kalkman, Wouter. 'Constantijn Huygens en de Haagse Orgelstrijd.' In: *TVNM* 31/2 (1981), 167-177.
- Kaplan, Benjamin J. 'Confessionalism and its limits: Religion in Utrecht, 1600-1650.' In: *Masters of Light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*. Ed. Joaneath A. Spicer & Lynn Federle Orr. New Haven & London: Yale University Press, 1997, 60-71. [Tentoonstellingscatalogus].
- Kemp, Carel Marie van der. *Maurits van Nassau, prins van Oranje, in zijn leven, waardigheden en verdiensten voorgesteld*. Rotterdam: Van der Meer & Verbruggen, 1843. 4 delen.
- Kettering, Alison M. *The Dutch Arcadia. Pastoral art and its audience in the Golden Age*. Montclair: Boydell Press, 1983.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis*. Romae: Haeredum Francisci Corbelletti, 1650. R Hildesheim: Olms, 1970.
- Kirnbauer, "'No smoke without fire": an approach to Nuremberg recorder making in the seventeenth century.' In: *The recorder in the seventeenth century. Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*. Ed. David Lasocki. Utrecht: Stimu, 1995, 91-103.
- Kist, F.C. 'Bijdragen tot de kennis van Nederlandsche en andere toonkunstenaars benevens derzelver werken.' In: *Caecilia* 4 (1847), 220-222, 227-228; 5 (1848), 1-2.
- Kliios kraam vol verscheiden gedichten*. Leeuwarden: Henrik Rintjus, 1657. 2 delen.
- Klokken en klokkengieters*. Bijdragen tot de campanologie. S.l.: Commissie van de Nederlandse Klokkenspel-Vereniging, 1963.
- Koldewey, Jos. "'Van eens esels been de beste fleuyten comen". De blokfluit in de Nederlandse kunst van de 17e eeuw.' In: *Programmaboek Holland Festival Oude Muziek*, Utrecht 1993, 52-62.
- Kolneder, Walter. *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*. Strasbourg [etc.]: Heitz [etc.], 1970.
- Kooker, H.W. de (ed.). *The catalogus universalis. A facsimile edition of the Dutch booktrade catalogues compiled and published by Broer Jansz, Amsterdam 1640-1652*. Utrecht: Hess, 1986. *Catalogi redivivi*, 5.



- Kossmann, Ernst Ferdinand. *Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Nederlandsche tooneel in de 17e en 18e eeuw*. 's-Gravenhage: Nijhoff, 1915.
- Kramm, C. 'Renatus Descartes in Utrecht.' In: *De Navorscher* 24 (1874), 34–35.
- Kruijswijk, M. & M. Nesse. *Nederlandse jaarfeesten en hun liederen door de eeuwen heen*. Hilversum: Verloren, 2004.
- Krul, Jan Harmensz. *Pastorel musyck-spel van Juliana en Claudiaen*. Amsterdam: P.J. Slijp, 1634.
- Krummel, Donald W. 'Printing & publishing of music. § II: Publishing.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, XX, 356-381.
- Kyrova, Magda. 'Music in seventeenth-century Dutch painting.' In: Buijsen, Edwin & Louis Peter Grijp. *The Hoogsteder exhibition of: Music and painting in the Golden Age*. Zwolle: Waanders, 1994, 31-62.
- Laarmann, Frauke K. 'Hendrick Cornelisz. van Vliet: Het gezin van Michiel van der Dussen.' In: *Oud Holland* 113 (1999), 53-74.
- . *Het Noord-Nederlands familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Beeldtraditie en betekenis*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- Land, J.P.N. 'Het luitboek van Thysius beschreven en toegelicht.' In: *TVNM* 1 (1884), 128-195; 2 (1887), 1-57, 109-174, 177-194, 205-264, 278-350; 3 (1888 [89?]), 1-57.
- Landon, H.C. Robbins (ed.). *The Mozart compendium. A guide to Mozart's life and music*. London: Thames and Hudson, 1990.
- Lasocki, David. 'Recorder.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, XXI, 37-53.
- Lasocki, David, with Roger Prior. *The Bassanos. Venetian musicians and instrument makers in England, 1531-1665*. Aldershot, Scolar Press, 1995.
- [Laurensz, Hendrick]. *Catalogus variorum librorum Hendrici Laurentii P. M. Bibliopolæ Amsterodamensis [...] Quorum venditio habebitur Amsterodami, in ædibus defuncti (Op de Cingel in 't Schrijffboeck, by Jan-Rooden-Poorts-Tooren) Die 20 Julii 1649*. [Amsterdam]: Pro Hæredibus Hendrici Laurentii, [1649].
- Laurin, Dan. Toelichting in het boekje bij Dan Laurins (bijna) volledige opname van *Der Fluyten Lust-hof*. Uitgave: Bis 775-780 (1999). 9 compactdiscs.
- Lausberg, Heinrich. *Handbook of literary rhetoric. A foundation for literary study*. Leiden [etc.]: Brill, 1998.
- Leefdael, Philips baron van. 'Beschrijving der Meierij van 's-Hertogenbosch door Philips baron van Leefdael.' Ed. A.F.O. van Sasse van Ysselt. In: *Bijdragen van het Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noordbrabant*, 1918, dl. 2.
- Legêne, Eva. 'The Rosenborg Recorders.' In: *American Recorder* 25/2 (1984), 96-101.
- . 'The early Baroque recorder: "whose lovely, magically sweet, soulful sound can move hearts of stone".' In: *The recorder in the seventeenth century. Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*. Ed. David Lasocki. Utrecht: Stimu, 1995, 105-124.
- Lehr, André. *De klokkengieters François en Pieter Hemony*. Asten: Eijsbouts, 1959.
- Lehr, André & Wim Truyen & Gilbert Huybens. *Beiaardkunst in de Lage Landen*. Tiel: Lanno, 1991.



- Lenselink, Samuel Jan. *De Nederlandse psalmberijmingen van de Souterliedekens tot Datheen*. 2e druk, met enige aanvullingen en verbeteringen. Dordrecht: Van den Tol, 1983.
- Lieffering, Aldo. *De Franse Comedie in Den Haag 1749-1793. Opera, toneel en het stadhouderlijk hof in de Haagse stedelijk cultuur*. Diss. Universiteit Utrecht, 1999.
- Lindenburg, C. 'De slotvariatie van Sweelinck's Pavana Hispanica.' In: *TVNM* 15/2 (1936), 125-127.
- Little, Meredith Ellis. 'Bourrée.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, IV, 119-120.
- Livre plaisant, 1529 & Dit is een seer schoon boeckke, 1568* [Sebastian Virdung]. R Amsterdam: Knuf, 1973. Early music theory in the Low Countries, 9.
- Loosjes, A. *De torenmuziek in de Nederlanden*. Amsterdam: Scheltema & Holkema, 1916.
- Luth, Jan Roelof. 'Daer wert om 't seerste uytgekreten ...'. *Bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezang in het Nederlandse Gereformeerde protestantisme ca. 1550-ca. 1852*. Kampen: Van den Berg, 1986. 2 delen.
- Mace, Thomas. *Musick's Monument*. London: Ratcliffe & Thompson, 1676. R Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958.
- Marx, Harald. *Nach der Flut. Meisterwerke der Dresdner Gemäldegalerie in Berlin*. Leipzig: E.A. Seemann, 2003.
- Matter, F.H. *G.A. Bredero's boertigh, amoreus, en aendachtigh groot lied-boeck. De melodieën van Bredero's liederen verzameld, ingeleid en toegelicht door F.H. Matter*. 's-Gravenhage: Tjeenk Willink, 1979.
- Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Gerold, 1739. R Kassel: Bärenreiter, 1954.
- Meijer, Lodewijk. *Verzameling van minnedichten, lof-, eer-, lijk- en grafgedichten*. [Deels gedrukt, deels in autograaf; 1651-1671]. NL-Lu, Ltk 1043.
- . *Woordenschat*. Vijfde druk. Amsterdam: Weduwe van Jan Hendriksz Boom, 1669.
- Meilink-Hoedemaker, Laura. *Luidklokken en speelklokken in Delft. Een cultuur-historische studie over een Nederlands erfgoed*. Diss. Universiteit Utrecht, 1985.
- [Meulman, Isaac]. *Catalogus van de bibliotheek nagelaten door den weledelen heer Isaac Meulman*. Amsterdam [etc.]: Muller, 1869.
- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris: Cramoisy, 1636. R [in 3 delen] Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1963.
- Mezger, Marianne. 'Vom Pleasant Companion zum Compleat Flute Master: Englische Blockflötenschulen des 17. und 18. Jh.' In: *Tibia* 20/2 (1995): 417–31.
- Miehling, Klaus. *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*. Wilhelmhaven: Florian Noetzel, 1993.
- Milán, Luis de. [*Libro de musica de vihuela de mano intitulada*] *El Maestro* [Valencia, 1536]. Edited, translated and transcribed by Charles Jacobs. University Park [etc.]: The Pennsylvania State University Press, 1971.
- Moens-Haenen, Greta. *Das Vibrato in der Musik des Barock*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1988.



- Morgan, Fred. 'A recorder for the music of J.J. van Eyck.' In: *American Recorder* 25/2 (1984), 47-49.
- Morley, Thomas. *A plaine and easie introduction to practicall musicke*. London: Short, 1597. R Westmead: Gregg International Publishers, 1971.
- Müller-Blattau, Josef Maria (ed.). *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Eingel. und hrsg. von Josef Maria Müller-Blattau. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1926.
- Munck, L. de. *Heusden, Kroniek van een stadje*. Heusden: Veerman, 1970.
- Nelson, Robert U. *The technique of variation. A study of the instrumental variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*. Berkeley [etc.]: University of California Press, 1948. University of California publications in music, 3.
- Neubauer, John. *The emancipation of music from language*. New Haven [etc.]: Yale University Press, 1986.
- Neumann, Frederick. *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*. New York [etc.]: Schirmer, 1993.
- Nickel, Ekkehart. *Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg*. München: Katzbichler, 1971.
- Nieuwkoop, Hans van. *Haarlemse orgelkunst van 1400 tot heden. Organisten en orgelgebruik in de Grote of St.-Bavokerk te Haarlem*. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1988. Muziekhistorische monografieën, 11.
- Noske, Frits R. *Forma formans. Een structuuranalytische methode, toegepast op de instrumentale muziek van Jan Pieterszoon Sweelinck*. Amsterdam: Frits Knuf, 1969.
- O'Brien, Grant. *Ruckers: A harpsichord and virginal building tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Opperveldt, Regnerus. *Ultrajectina tempe, ofte S. Jans Kerck-hoffs versch wandelgroen*. Utrecht: Aegidius Roman, 1640.
- Ortiz, Diego. Zie onder muziekguitgaven.
- Osthoff, Helmuth. *Josquin Desprez*. Tutzing: Schneider, 1962-1965. 2 delen.
- Oudenhoven, J. van. *Beschryvinghe der wijt-vermaerde frontier-stadt Heusden*. Amsterdam: Nicolaes van Ravesteyn, 1651.
- Overbeke, Aernout van. *Anecdota sive historiae jocosae. Een zeventiende-eeuwse verzameling moppen en anekdotes*. Uitgegeven door Rudolf Dekker en Herman Roodenburg. Amsterdam: P.J. Meertens-Instituut, 1991.
- Palisca, Claude V. 'Camerata.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, IV, 870.
- Paoli, Domenico de'. *Lettere, dediche e prefazioni [di] Claudio Monteverdi*. Roma: De Santis, 1973.
- Pietersma, A. (ed.) *Een paradijs vol weelde. Geschiedenis van de stad Utrecht*. Utrecht: Matrijs, 2000.
- Poulton, Diana. *John Dowland*. 2nd edition. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Powell, Ardal. *The flute*. New Haven: Yale University Press, 2002. The Yale Musical Instrument Series.



- Praetorius, Michael. *Syntagma musicum. Tomus secundus: De organographia*. Wolffenbüttel: E. Holwein, 1619. R Kassel: Bärenreiter, 1958.
- *Syntagma musicum. Tomus tertius: Termini musici*. Wolffenbüttel: E. Holwein, 1619. R Kassel: Bärenreiter, 1959.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin: J.F. Voss, 1752. R Kassel: Bärenreiter, 1983.
- Quintilianus, Marcus Fabius. *Institutio oratoria*.
- *M. Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*. Ed. M. Winterbottom. Oxford: Clarendon Press, 1970. 2 delen.
- *De opleiding tot redenaar*. Vertaald [uit het Latijn], ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Gerbrandy. Groningen: Historische Uitgeverij, 2001.
- Raa, F.J.G. ten e.a. *Het Staatsche leger, 1568–1795*. Breda/Den Haag: Koninklijke Militaire Academie/M. Nijhoff, 1911–1964. 11 delen.
- Raasveld, Paul. *Pictura, poesis, musica. Een onderzoek naar de rol van de muziek in embleemliteratuur*. Diss. Universiteit Utrecht, 1995.
- Rasch, Rudolf. ‘Some mid-seventeenth-century Dutch collections of instrumental ensemble music.’ In: *TVNM* 22 (1972), 160-200.
- ‘Some notes on the Camphuysen manuscript.’ In: *TVNM* 23 (1973), 30-43.
- ‘The Balletti of Giovanni Giacomo Gastoldi and the musical history of the Netherlands.’ In: *TVNM* 24 (1974), 112-145. [1974a].
- ‘Musica dīs curae est: The life and works of the Amsterdam music printer Paulus Matthysz (1613/4-1684).’ In: *Quaerendo* 4 (1974), 86-99. [1974b].
- ‘Cornelis de Leeuw (ca. 1613-ca. 1661).’ In: *TVNM* 27 (1977), 1-26.
- ‘Blankenburg, Quirinus Gerbrandszoon van.’ In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980, II, 782-783.
- *De Cantiones Natalitiae en het kerkelijke muziekleven in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de zeventiende eeuw*. Diss. Universiteit Utrecht, 1985.
- ‘Nogmaals ’t Uitnemen Kabinet.’ In: *Jaarboek van het Vlaams Centrum voor Oude Muziek* 2 (1986), 115-138.
- ‘De muziekbibliotheek van Constantijn Huygens.’ In: *Veelzijdigheid als levensvorm. Facetten van Constantijn Huygens’ leven en werk. Een bundel studies ter gelegenheid van zijn driehonderdste sterfdag*. Bijgebracht door A.Th. van Deursen, E.K. Grootes & P.E.L. Verkuyl. Deventer: Sub Rosa, 1987, 141-162. Deventer Studiën, 2. [1987a].
- ‘De muziek in de Amsterdamse Schouwburg 1638-1664.’ In: *Spiegel Historiae* 22 (1987), 165-190. [1987b].
- ‘De compositieregels van Constantijn Huygens.’ In: *Harmonie en perspectief. Zevenendertig bijdragen van Utrechtse musicologen voor Eduard Reeser*. Onder redactie van Alfons Annegarn, Louis Peter Grijp & Paul Op de Coul. Deventer: Sub Rosa, 1988, 99-114.
- ‘P(i)eter Meyer, musician in Hamburg, Amsterdam, Sulzbach, and Hamburg.’ In: *TVNM* 40/1 (1990), 36-74.
- ‘Jacob van Eyck.’ In: *Die Musik in geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1994-, Personenteil VI, 605-606. [2001].



- . ‘Constantijn Huygens als componerende amateur van goeden huize.’ In: *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Ed. L.P. Grijp. Amsterdam: Amsterdam University Press—Salomé, 2001, 280-286.
- . ‘<Aux adresses ordinaires>. Waar muziek te koop was in de Nederlandse Republiek.’ In: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis* 8 (2001b), 99-112.
- . ‘How much is lost, or do we know what we don’t know? Observations on the loss of printed music from the seventeenth and eighteenth centuries.’ In: *Album amicorum Albert Dunning in occasione del suo LXV compleanno*. A cura di Giacomo Fornari. Turnhout: Brepols, 2002, 461-494.
- Rasch, Rudolf & Thiemo Wind. ‘The music library of Cornelis Schuyt.’ in: *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Willem Elders*. Edited by Albert Clement and Eric Jas. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1994, 327-353.
- Reijen, Paul W. van. *Vergleichende Studien zur Klaviervariationstechnik von Mozart und seinen Zeitgenossen*. Buren: Knuf, 1988.
- Reimann, Margarete. ‘Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen.’ In: *Die Musikforschung* 8 (1955), 265-271.
- Riemsdijk, J.C.M. van. *Het stads-muziekcollegie te Utrecht (Collegium Musicum Ultrajectinum) 1631–1881. Eene bijdrage tot de geschiedenis der toonkunst in Nederland*. Utrecht: J.L. Beijers, 1881.
- RISM A I = *Einzeldrucke vor 1800*. Ed. Karlheinz Schlager. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1971-2003. (Répertoire international des Sources Musicales, A I). 15 delen.
- RISM B I = *Recueils imprimés; XVIe-XVIIe siècles*. Ed. François Lesure. München: Henle, 1960. (Répertoire international des Sources Musicales, B I).
- Robinson, Andrew. ‘Families of recorders in the late 17th and 18th centuries. Part 1.’ In: *The recorder magazine* 23/4 (2003), 113-117.
- Rombouts, Luc. ‘Carillon.’ In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, V, 128-134. [2001a].
- . ‘Vanden Gheyn.’ In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, XXVI, 245-246. [2001b].
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne, 1768. R Genève: Minkoff, 1998.
- Rowland-Jones, Anthony. ‘Recorder slurring. I: Renaissance and early Baroque.’ In: *American Recorder* 34/2 (1993), 9-15.
- . ‘The iconographic background to the seventeenth-century recorder.’ In: *From Renaissance to Baroque. Change in instruments and instrumental music in the seventeenth century*. Ed. Jonathan Wainwright & Peter Holman. Aldershot: Ashgate, 2005. Proceedings of the National Early Music Association Conference, 1999.
- Ruiter, Willem de. ‘Het codicil van Cornelis Graswinckel (1653).’ In: *TVNM* 31/1 (1981), 73-81.
- Sasse van Ysselt, A.F.O. van. ‘Genealogie der adellijke familie van Eyck.’ In: *Bijdragen van het Provinciaal Genootschap van Kunsten en Wetenschappen in Noordbrabant* 1918, dl. 4.
- Scheltema, P. *Aemstel’s oudheid of gedenkwaardigheden van Amsterdam*. Amsterdam: Scheltema, 1855-1885. 7 delen.



- Scheurleer, D.F. *Catalogus der muziekbibliotheek van D.F. Scheurleer*. 's-Gravenhage: s.n., 1893.
- . 'Een catalogus van den Amsterdamschen boekhandelaar Hendrik Laurentius van 1647.' In: *TVNM* 6 (1900), 140-143.
 - . 'Nicolaes Lossy en het groote orgel der Nieuwe Kerk te Amsterdam.' In: *TVNM* 9 (1909-1914): 235-237.
 - . *Catalogus van de muziekwerken en de boeken over muziek*. 's-Gravenhage: Nijhoff, 1923-1925. 3 delen.
- Schierning, Lydia. *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1961. Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, 12.
- Schönberger, Elmer. "'Nervi d'Orfeo". Een Leidse madrigaalbundel uit 1605.' In: *TVNM* 23/11 (1973), 18-29.
- Schott, Howard. 'Wotquenne.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, XXVII, 572-573.
- Schulte, A.G. *De Grote of Eusebiuskerk in Arnhem. Ijkpunt van de stad*. Utrecht: Matrijs, 1994.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. 5. Auflage, hrsg. von Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914. 2 delen.
- Schwencke, J. *Exlibriscunde*. Amsterdam [etc.]: Wereldbibliotheek-Vereniging, 1947.
- Selm, Bertus van. *Een menigte treffelijcke boecken. Nederlandse boekhandelscatalogi in het begin van de zeventiende eeuw*. Utrecht: HES, 1987.
- Servaa van Rooyen, J. 'Biographische bijdragen tot de muziekgeschiedenis van Nederland.' In: *Algemeen Nederlandsch Familieblad* 12 (1895), 33-46.
- Shakespeare, William. *The complete works*. Ed. W.J. Craig. London: Oxford University Press, 1914. R Cockfosters: Henry Pordes, 1993.
- Shearman, John. *Mannerism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- Sigtenhorst Meyer, Bernard van den. '100 Jaar schalmeispelen te Haarlem 1532-1635. Enige biezonderheden over organisten, schalmeispielers, klokkenluiers en torenwachters.' In: *TVNM* 14 (1935), 14-27. [1935a]
- . 'Jan Willemszoon Lossy, Sweelinck's leermeester.' In *TVNM* 14 (1935), 237-251. [1935b]
 - . *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*. Twede, herziene en bijgewerkte druk. Den Haag: Servire, 1946. 2 delen.
- Sisman, Elaine R. *Haydn and the Classical variation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993. Studies in the history of music, 5.
- . 'Variations.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, XXVI, 284-326.
- Slive, Seymour. *Frans Hals*. München: Prestel, 1989. [Tentoonstellingscatalogus Washington (1989), Londen (1990) en Haarlem (1990)].
- Slootmans, C.J.F. 'Klokken, beiaards en beiaardiers te Bergen op Zoom vóór 1747.' In: *Sint Geertruydsbronne* 14 (1937), 1-23.
- Smits van Waesberghe, Joseph. 'De herkomst en de oorspronkelijke wijs van Puer nobis nascitur, Ons is gheboren een kindekijn, Omnes nu laet ons Gode loven enz.' In: *Gregoriusblad* 80 (1959), 176-186.
- Solum, John. *The early flute, with a chapter on the Renaissance flute by Anne Smith*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Early music series, 15.



- Spicer, Joaneath A. & Lynn Federle Orr (eds.). *Masters of Light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*. New Haven & London: Yale University Press, 1997.
- Spiessens, G. 'Lenaert van Hove: een belhamel in een Antwerpse dans- en muziekschool bij het begin van de XVIIe eeuw.' In: *Antwerpen* 14/3 (1968), 100-117.
- . 'Het handschrift van Arendonk. Een onbekend Zuidnederlands klavierboek uit de 17de eeuw.' In: *Musica Antiqua* 8 (1991), 7-11, 75-81, 113-118, 123-126, 161-169.
- Sterck, J.F.M. *Oorkonden over Vondel en zijn kring*. Bussum: Brand, 1918.
- Stevens, Denis. *The letters of Claudio Monteverdi*. Translated and introduced by Denis Stevens. Revised edition. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Strien, Kees van. *Touring the Low Countries. Accounts of British travellers, 1660-1720*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998.
- Struick, J.E.A.L. *Utrecht door de eeuwen heen*. Vierde druk. Utrecht [etc.]: Spectrum, 1984.
- Swillens, P.T.A. 'Jonkheer Jacob van Eijck, "Uitnemendt Musicijn, en Directeur van de Klokwerken tot Utrecht".' In: *Jaarboekje van Oud-Utrecht* 1928, 88-132.
- Tengnagel, Mattheus Gansneb. *Alle werken, waarin opgenomen de paskwillen die ten onrechte aan Tengnagel toegeschreven zijn*. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door J.J. Oversteegen. Amsterdam: Athenaeum, 1965.
- Thijsse, W.H. *Johan Coenradus Boers, 1812-1896, en zijn betekenis voor het Nederlandse muziekleven*. Diss. Heerlen, 1992.
- Thijssen-Schoute, C. Louise. *Nederlands Cartesianisme*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1954. Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Nieuwe reeks, 60.
- Tiella, Marco. 'The Recorders of the Accademia Filarmonica di Bologna.' In: *Musicque de joye. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance flute and recorder consort, Utrecht 2003*. Edited by David Lasocki. Utrecht: Stimu, 2005, 117-164.
- Tollefsen, Randall H. & Rudolf A. Rasch. 'Verrijt, Jan Baptist.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, XXVI, 491.
- Tromlitz, Johann Georg. *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Leipzig: Böhme, 1791. R Buren: Knuf, 1985.
- Türk, Daniel Gottlob. *Klavierschule*. Leipzig: Schwickert, 1789. R Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1962. Documenta musicologica, Reihe 1, 23.
- Unger, J.H.W. 'Constantijn Huygens en de Familie van Eyck.' In: *Oud-Holland* 1 (1883), 97-110.
- . 'Nog iets over Jacob van Eyck en zijn familie.' In: *Oud-Holland* 1 (1883), 268-273.
- . (ed.) *Dagboek van Constantijn Huygens*. Voor de eerste maal naar het afschrift van diens kleinzoon uitgegeven door J.H.W. Unger. Amsterdam: Binger, 1885.



- Valerius, Adriaen. *Nederlandtsche gedenck-clanck*. Haarlem, erfgenamen van de auteur, 1626. R Amsterdam: Facsimile Uitgaven Nederland, 1968.
- . *Nederlandtsche gedenck-clanck*. Herdrukt naar de oorspronkelijke uitgaaf van 1626, ingeleid en voorzien van biografische, taalkundige, historische en musicologische aantekeningen door P. J. Meertens, N. B. Tenhaeff en A. Komter-Kuipers. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1942.
- Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*. Elfde, herziene druk. Utrecht [etc.]: Van Dale Lexicografie, 1984. 3 delen.
- Vasconcellos, Joaquim de (ed.). *Catálogo da livraria de música d'El-Rey D. João IV*. Porto: 1874-1890. 2 delen.
- Veldhorst, Natascha. *De perfecte verleiding. Muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- Vente, M.A. 'Sweelinckiana.' In: *TVNM* 19/3-4 (1962-1963), 186-191. [1962-1963a].
- . 'De boedel van Philips Jansz van Velsen, organist en klokkenist te Haarlem (1562-1625).' In: *TVNM* 19/3-4 (1962-1963), 200-202. [1962-1963b].
- . *Utrechtse orgelhistorische verkenningen. Bijdragen tot de geschiedenis der orgelcultuur in de Lage Landen tot omstreeks 1630*. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1989. Muziekhistorische monografieën, 12.
- Verbeek, Theo. *Une université pas encore corrompue... Descartes en de eerste jaren van de Utrechtse Universiteit*. Utrecht: Universiteit Utrecht, 1993.
- Verhagen, Rein. *Sybrandus van Noordt, organist van Amsterdam en Haarlem 1659-1705*. Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Toonkunstenaars-Vereniging, 1989.
- Verreyt, Ch.C.V. 'Iets over Johan, Paulus en Marcelis Bax, hunnen ouders en grootouders.' In: *De Navorscher* 42 (1892), 624-638.
- Vicentino, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Barre, 1555. R Kassel: Bärenreiter, 1959. Documenta musicologica, Reihe 1, 17.
- Virdung, Sebastian. *Musica getutscht*. Basel: M. Furter, 1511. R Kassel: Bärenreiter, 1931.
- Visscher, Roemer. *Sinnepoppen*. Amsterdam: Willem Jansz, 1614.
- [Voetius, Gisbertus], *Een kort tractaetjen van de danssen, tot dienst van den eenvoudigen uyt de Latijnsche in Nederduytsche tale over-geset ende op eenige plaetsen door den autheur verm.* Utrecht: Willem Strick, 1644.
- Vondel, Joost van den. *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*. Verzorgd door Albert Verwey. Opnieuw uitgegeven met een inleiding door Mieke B. Smits-Veldt en Marijke Spies. Amsterdam: Becht, 1986.
- Vries, Jan de. 'Searching for a role: The economy of Utrecht in the Golden Age.' In: *Masters of Light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*. Ed. Joaneath A. Spicer & Lynn Federle Orr. New Haven [etc.]: Yale University Press, 1997, 49-59.
- Waard, Cornelis de (ed.). *Correspondance du P. Marin Mersenne religieux minime*. Paris: Presses Universitaires de France [etc.], 1945-1988. 18 delen.
- Walther, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek*. Leipzig: Deer, 1732. R Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1953.
- . *Praecepta der musicalischen Composition*. [Ms, 1708]. Herausgegeben von Peter Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955. Jenaer Beiträge zur Musikforschung, 2.



- Warner, Thomas E. *An annotated bibliography of woodwind instruction books, 1600-1830*. Detroit: Information Coordinators, 1967. Detroit studies in music bibliography, 11.
- Water, Johan van de. *Groot placaatboek vervattende alle de placaten, ordonnantien en edicten, der edele mogende heeren Staten 's Lands van Utrecht, mitsgaders van de ed. groot achtb. heeren borgemeesteren en Vroedschap der stad Utrecht, tot het jaar 1728 ingesloten*. Utrecht: Jacob van Poolsum, 1729. 3 delen.
- Weber, Horst. 'Varietas, variatio / Variation, Variante.' In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Steiner, 1986.
- Welu, James A. (ed.). *Judith Leyster. Schilderes in een mannenwereld*. Zwolle: Waanders, 1993. [Tentoonstellingscatalogus Haarlem 1993].
- Willier, Stephen. 'Rhythmic variants in early manuscript versions of Caccini's monodies.' In: *Journal of the American Musicological Society* 36/3 (1983), 481-497.
- Wind, Thiemo. [Recensie van] Jacob van Eyck, *Der Fluyten Lust-hof*, ed. Winfried Michel & Hermien Teske. Winterthur: Amadeus, 1984. In: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXXIV-2 (1984), 178-183.
- 'Jacob van Eyck and his "Euterpe oft Speel-goddinne".' In: *American Recorder* 27/1(1986), 9-15.
- 'Kettingvarianties in "Der Fluyten Lust-hof" van Jacob van Eyck.' In: *Tijdschrift voor Oude Muziek* 86/2 (1986), 45-47. [=]
- 'Chain Variations in van Eyck's "Der Fluyten Lust-hof".' In: *American Recorder* 28/4 (1987), 141-144.
- 'Die Psalm-Variationen Jacob van Eycks: Geschichte, Analyse, Interpretation.' In: *Tibia* 15/1(1990), 22-32.
- "'Some Mistakes or Errors...': Searching the authentic intentions of Jacob van Eyck.' In: *The Recorder Magazine* 11/3 (1991), 82-86.
- 'Gedanken zu "Der Fluyten Lust-hof" von Jacob van Eyck.' In: *Programmheft Flöten-Festival Bremen*, 1992.
- 'Stemme Nova, eine neuentdeckte Komposition Jacob van Eycks.' In: *Tibia* 18/2 (1993), 466-469.
- "'Je ne puis eviter": 17de-eeuwse blokfluitvarianties van een Nederlandse "groupe des trois".' In: *Musica Antiqua* 10/3 (1993), 104-111.
- 'Jacob van Eyck's *Der Fluyten Lust-hof*: composition, improvisation, or...? Consequences for Performance Practice.' In: *The recorder in the seventeenth century. Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*. Ed. David Lasocki. Utrecht: Stimu, 1995, 177-195.
- 'Why the duets from "Der Fluyten Lust-hof" are not by Jacob van Eyck.' In: *The Recorder Magazine*, 16/2 (1996), 44-48.
- 'Jacob van Eyck.' In: *The essential guide to Dutch music*. Ed. Jolande van der Klis. Amsterdam: Amsterdam University Press [etc.], 2000, 123-125.
- 'Eyck, Jacob van.' In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, VIII, 481-482.
- 'Jacob van Eyck en de instrumentale variatiekunst.' In: *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Ed. L.P. Grijp. Amsterdam: Amsterdam University Press—Salomé, 2001, 287-293.
- "'Fantasia & Echo". Jacob van Eyck's ultimate mastery.' In: *American Recorder* 45/1 (2004), 14-20.



- . ‘De “Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit” (1649), of: hoe bedreven waren blokfluitisten in de omgeving van Jacob van Eyck?’ In: *Meer dan muziek alleen — In memoriam Kees Vellekoop*. Onder redactie van R.E.V. Stuip. Hilversum: Verloren, 2004, 355-369. Utrechtse Bijdragen tot de mediëvistiek, 10.
- . ‘Stadsmusicus van Nieuw-Meeghen. Goosen van Vreeswijck en zijn “Nieuw-Meeegsche Fluyten Lourier Crans”.’ In: *Spiegel historiael* 38/9 (2003), 372-379.
- Winternitz, Emanuel. *Musical instruments and their symbolism in Western art: studies in musical iconology*. New Haven [etc.]: Yale University Press, 1967, ²1979.
- Wolff, Christoph. ‘Ricerca.’ In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Steiner, 1973.
- . ‘Paumann, Conrad.’ In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd edition, ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, XIX, 246-247.
- Worp, J.A. ‘De jeugd van Christiaan Huygens, volgens een handschrift van zijn vader.’ In: *Oud-Holland* 31 (1913), 209-235.
- (ed.). *De briefwisseling van Constantijn Huygens (1608-1687)*. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1911-1917. 6 delen. Rijks Geschiedkundige Publicatiën, 15, 19, 21, 24, 28, 32.
- Wurfbain, M.L. *Ijdelheid der ijdelheden. Hollandse Vanitas-voorstellingen uit de zeventiende eeuw*. Tweede druk. Leiden: De Lakenhal, 1970. [Tentoonstellingscatalogus].
- Zacconi, Lodovico. *Prattica di musica*. [Eerste deel]. Venetia: Girolamo Polo, 1592. R Bologna: Forni, 1967.
- Zaniol, Angelo. ‘The recorders of the Middle Ages and Renaissance: from Dordrecht to Van Eyck.’ In: *Continuo* 8/1 (1984), 2-7; 8/2 (1984), 12-15; 8/3 (1985), 6-9.
- Zarlino, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche*. Venetia: s.n., 1558. R New York: Broude, 1965. Monuments of music and music literature in facsimile, Series 2, 1.

**INDEX Werken van Jacob van Eyck**

1. *Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght* [NVE 116], 155n, 286-288, 547, 548, 580, 605
2. *Ballet, of Ay Harder hoort* [NVE 118], 155n, 286, 409n, 567n, 580
2. *Courant, of Harte diefje waerom zoo stil* [NVE 120], 155n, 577
3. *Ballet* [NVE 122], 155n, 184, 398n, 567n, 580
4. *Ballet* [NVE 124], 155n, 398n, 580
- Ach Moorderesse* [NVE 29], 13, 154n, 172n, 261-262, 376, 584
- Aerdigh Martyntje* [NVE 7], 154n, 157, 290n, 297n, 569, 578, 608
- Al hebben de Princen haren* [NVE 40], 12, 154n
- Almande prime roses* [NVE 132], 155n, 572, 573-574
- Almande Verryt* [NVE 93], 88, 150, 154n, 180
- Amarilleken doet myn willeken* [NVE 62], 149, 154n, 568
- Amarilli mia bella*
- algemeen, 19n, 134, 147-148, 299-304 passim, 313, 531, 566-567, 625
 - eerste reeks [NVE 36], 114, 130, 147-148, 154n, 290n, 299-304 passim, 305, 313n, 407, 426, 626
 - tweede reeks [NVE 68], 114, 130, 147-148, 154n, 183, 290n, 299-304 passim, 305, 375, 384, 402, 407-408, 566
- Amarilli mia bella, met 2* [NVE 84], 415, 416, 422-423
- l'Amie Cillæ* [NVE 20], 144, 157, 276-280 passim
- Ballet de Grevelinge* [NVE 131], 155n, 267n, 580
- Ballete Bronckhorst* [NVE 50], 154n, 176-177, 312-315, 408n, 568, 580, 581, 608, 626
- Ballete Gravesand* [NVE 27], 140, 160, 168-169, 172-173, 269, 290n, 325, 394-395, 548, 580, 581, 595
- Batali* [NVE 47], 28n, 114, 145, 329, 354-360
- Beginnende door reden ons gegeven* [NVE 142], 141, 162n, 212, 367, 594
- Bien heureus* [NVE 74], 143-144, 154n, 161-162, 315, 381n, 398n, 592-593, 594
- Blydschap van myn vliedt* [NVE 114], 19, 157, 160, 299, 306-308, 582, 586-587, 594
- Bockxvoetje*
- eerste reeks [NVE 104], 155n, 290n, 295-296
 - tweede reeks [NVE 144], 155n, 290n, 295-296
- Bocxvoetje* [NVE 144], zie: *Bockxvoetje*, tweede reeks
- Boffons* [NVE 108], 137, 395n, 396
- Bravade* [NVE 21], 154n, 196-197
- Comagain* [NVE 33], 145, 155-156, 162, 191-192, 234, 380-382, 424, 584, 601
- duetversie [DGF], 111, 416-418, 419, 423, 424, 425
- Courant* [NVE 34], 567n, 576
- Courante* [NVE 25], 154n, 364-365
- Courante I* [NVE 121], 576
- Courante Madame de la moutaine* [NVE 69], 154n, 576



- Courante Mars*
 – algemeen, 114, 198, 205-206, 531, 607-608, 612-613
 – eerste reeks [NVE 46], 114, 143, 163-164, 191-192, 203, 290n, 368, 576
 – tweede reeks [NVE 57], 114, 143, 163-164, 290n, 368, 370, 380, 395n, 576
- Courant, of Ach treurt myn bedroefde* [NVE 12], 163, 207, 308-309, 374, 375, 395n, 576-577, 578, 600, 602
- De eerste licke-pot*
 – eerste reeks [NVE 134], 155n, 290n, 402, 408-410, 544n
 – tweede reeks [NVE 135], 290n, 402, 408-410, 544n
- De France Courant* [NVE 147], 12, 163, 576
- De lustelycke Mey* [NVE 110], 18, 89, 142, 150, 186, 274n, 372n, 485n
- Den Nachtegael* [NVE 115], zie: *Engels Nachtegaeltje*, tweede reeks
- De tweede licke-pot* [NVE 136], 155n, 166n, 398n
- De zoete Zoomertyden* [NVE 42], 154n, 180-181, 215
- Derde Carileen* [NVE 67],
Derde Doen Daphne d'over [NVE 61], zie: *Doen Daphne d'over schoone Maeght*, derde reeks
- Doen Daphne d'over schoone Maeght*
 – algemeen, 146, 157, 163, 203, 290n, 295, 296-297, 375, 386-392 passim, 402-407 passim, 531, 583, 595n, 606, 608, 622
 – eerste reeks [NVE 3], 146, 155n, 157, 163, 276-279 passim, 296-297, 386-392 passim, 402-407 passim, 444, 529, 583, 584, 607
 – tweede reeks [NVE 35], 146, 154n, 296, 386-392 passim, 402-407 passim, 573n
 – derde reeks [NVE 61], 146, 159, 160, 163, 164n, 183, 296, 386-392 passim, 402-407 passim, 410n, 570, 571, 573, 584, 622
- Een Courant* [NVE 73], 154n, 575
- Een Frans Air* [NVE 76], 145, 161, 380, 381n, 543
- Een Kindeken is ons gebooren* [NVE 119], 141, 150, 158, 193-194, 289, 581
- Een Schots Lietjen* [NVE 60], 28-29, 121n, 147, 156, 160, 378, 380
- Een Spaense Voys* [NVE 72], 149, 154n, 363-364
- Eerste Carileen*
 – versie 1644 [NVE 63a], 114, 146, 154n, 155n, 169-170, 260-261, 290, 295, 375, 398n
 – versie 1649 [NVE 63b], 114, 146, 154n, 155n, 169-170, 260-261, 290, 295
- En fin l'Amour* [NVE 106], 155n, 166n, 398n
- Engels Lied* [NVE 38], 121, 154n, 267n, 421, 426
- Engels Liedt, met 2* [NVE 82], 416, 421
- Engels Nachtegaeltje*
 – algemeen, 121, 291, 524, 532
 – eerste reeks [NVE 28], 121, 146, 154n, 273n, 290-295, 484, 569, 570, 584, 603
 – tweede reeks [NVE 115], 121, 146, 155n, 273n, 290-295, 484, 584, 586, 603
- Excusemoy* [NVE 111], 122, 145-146, 163, 180, 409n, 444, 577
- Fantasia* [NVE 145], 329n, 349-354, 360, 507-508
- Fantasia & Echo* [NVE 16], 195, 211, 329n, 334-346, 349, 354, 360, 372, 375, 394n, 546-547, 566
- France air* [NVE 96], 145
- Frans Air (Pour moy)* [NVE 138], 145, 155n, 166n
- Frans Ballet* [NVE 14], 140, 162, 193, 372, 364, 375, 580



- Gabrielle maditelle* [NVE 71], 144, 151, 162n
- Geswinde Bode van de Min* [NVE 17], 154n, 365, 367
- Ghy Ridder in het prachtigh Romen* [NVE 25], 143, 154n, 166n, 207, 308
- Ho ho op myn brack en winden, &c.* [NVE 100], 143, 155n, 370-371, 602
- Ick plach wel in den tydt voor dezen* [NVE 137], 155n, 284-286, 290
- Janneman en Alemoer*
– eerste reeks [NVE 55], 114, 152, 154n, 165, 170, 180, 290n, 368, 369, 370
– tweede reeks [NVE 117], 155n, 165, 170, 180, 183, 290n, 302n
- Je ne puis eviter* [uit 't *Uitnemend Kabinet*], 418n, 438, 492, 494, 511-518
- Kits Almande* [NVE 77], 130, 154n, 197, 453-456, 484, 572, 573, 586
- La Bergere* [NVE 95], 159, 160
- Lanterlu*
– eerste reeks [NVE 30], 151, 155, 158, 290n, 295n, 298, 308, 395-396, 457, 547
– tweede reeks [NVE 125], 155, 167, 184, 267-268, 290n, 295n, 298, 325, 395, 399-400, 455n, 547
- Laura* [NVE 127], 152-153, 155n, 168-169, 172, 269, 290n, 325, 394-395, 548, 567n, 580, 581, 595
- Lavignone*
– eerste reeks [NVE 9], 154n, 165, 272, 290n, 374, 375, 392-393, 577, 584, 585
– tweede reeks [NVE 58], 159, 160n, 165, 272, 290n, 392-393, 567, 577, 584
- Lavolette* [NVE 133], 155n, 281-282, 283, 453, 577
- d'Lof-zangh Marie* [NVE 13], 140, 154n, 217, 225-226, 229, 232, 237, 241, 253n, 374, 375, 578
- Lossy* [NVE 107], 12, 157, 276-281 passim, 297, 578, 599
- Lus de mi alma* [NVE 37], 149, 154n, 162, 267n, 407, 426
- Malle Symen (Malsimmes)*
– algemeen, 121, 156n, 171, 174, 196, 339, 627n
– eerste reeks [NVE 5], 154n, 171, 174, 180-181, 196, 290n, 339, 393-394, 467-471 passim, 546, 592, 608
– tweede reeks [NVE 113], 155n, 166n, 171, 174, 187-188, 189, 196, 290n, 339, 393-394, 398, 467-471 passim, 546, 592, 608
- Meysje wilje by* [NVE 45], 114, 162, 368n, 395n
- More Palatino, met 2* [NVE 83], 149, 415, 416, 422
- Na dien u Godlyckheyt* [NVE 102], 155n, 267n, 398n, 399
- O Heyligh zaligh Bethlehem* [NVE 56], 141, 154n, 213, 289, 368
- Onan of Tanneken* [NVE 18], 38-39, 154n, 166n, 218n, 257-260, 376, 382-383, 398n, 562, 567n, 603, 606
- Onder de Linde groene* [NVE 103], 122, 159, 574
- Onse Vader in Hemelryck* [NVE 2], 139, 140, 148, 154n, 191n, 200-201, 203, 212, 215, 217, 218-221, 222, 226, 228, 229, 233, 246, 254-255, 271, 302n, 333, 364, 568, 578
- Orainge* [NVE 139], 155n, 395n, 577
- O slaep, o zoete slaep* [NVE 70], 146, 154n, 366, 398n, 405, 581, 582



- Pavaen Lachrymæ*
 – algemeen, 145
 – eerste reeks [NVE 8], 145n, 154n, 157, 290n, 297, 304-306, 314, 595-598, 602
 – tweede reeks [NVE 59], 145, 154n, 160n, 166, 267, 297, 304-306, 375, 398n, 401n, 405n, 595-602 passim
- Pavane Lacryme* [NVE 59], zie:
Pavaen Lachrymæ, tweede reeks
- Phantasia* [NVE 90], 139, 329n, 346-349, 360, 476, 508, 600
- Philis en son bel Atente* [NVE 99], 155n, 203, 267n, 398n, 482n
- Philis quam Philander tegen* [NVE 39], 31n, 174, 180, 267, 316
- Philis schoone Harderinne* [NVE 31], 162, 166, 312, 426, 512, 513, 517, 518, 578
- Philis schoon Herderinne, met 2* [NVE 81], 415, 416, 418-421, 422, 424, 425, 517
- Postillon* [NVE 101], 155n, 162, 181-182, 267n
- Præludeum* [NVE 89], 139, 315, 329, 332-333, 378n
- Preludium of Voorspel* [NVE 1], 139, 218, 329-332, 333, 543
- Princes roaeyle* [NVE 97], 154n, 165n, 314-315, 398-399, 481, 483, 484, 577
- Princesse hier koom ick by nacht* [NVE 86], 154n
- Prins Robbert Masco, met 2* [NVE 85], 415, 416, 423-424
- Prins Robberts Masco* [NVE 79], 154n, 185, 189-190, 206-207, 267n, 423-424, 426, 466
- Psalms 1* [NVE 91], 128, 139, 140, 154n, 176, 191n, 212, 215n, 217, 230-232, 235, 238-247 passim, 386
- Psalms 9* [NVE 94], 140, 154n, 191n, 215n, 217, 232-233, 234, 235, 239, 247, 253n, 289n, 580n
- Psalms 15* [NVE 126], 140, 155n, 191n, 215, 216n, 217, 236-238, 240, 242, 247, 250-253 passim, 256, 257, 365, 385
- Psalms 33* [NVE 98], 140, 154n, 161, 216n, 217, 233-234, 235, 239, 248, 250, 289n
- Psalms 68* [NVE 19], 51, 140, 154n, 161, 216, 217, 226-227, 228-229, 230, 243, 246, 250-253 passim, 385, 386, 391, 445, 620-621
- Psalms 101* [NVE 146], 140, 155n, 215, 217, 239-240, 242, 244, 247, 545, 580
- Psalms 103* [NVE 22], 140, 154n, 167, 176, 191, 199, 215-217 passim, 227-228, 229-250 passim
- Psalms 116* [NVE 129], 122, 140, 155n, 174, 199, 213-217 passim, 238-239, 242, 248, 362n, 367, 368, 409, 410, 544-545
- Psalms 118*
 – versie 1644 [NVE 4*], 114, 140, 154n, 215-217 passim, 222-223, 224, 229, 232, 241, 250, 254, 255, 372, 373, 379n, 579-580
 – versie 1649 [NVE 4], 114, 140, 154n, 166, 175, 208, 214-215, 216, 217, 242-245, 246, 247, 250, 254, 255, 373
- Psalms 119* [NVE 105], 140, 155n, 191n, 215n, 217, 234-235, 236, 239, 247, 289n, 626
- Psalms 133* [NVE 109], 140, 155n, 215n, 217, 235-236, 239-242 passim, 247, 289n, 386
- Psalms 134* [NVE 148], 119, 139, 155n, 166n, 212, 215n, 217, 237n, 239, 240-241, 242, 247, 251, 252, 253n
- Psalms 140, ofte tien Geboden* [NVE 6], 140, 154n, 167, 190, 200, 217, 223-225, 226-229 passim, 236-238 passim, 241, 250-257 passim, 580



- Psalm 150* [NVE 88], 139, 154n, 161, 212, 215-217 passim, 239, 241, 242, 245-246, 247, 250, 378-379, 386, 547n, 568, 580, 581
- Puer nobis nascitur* [NVE 128], 140, 141, 155n, 290
- Questa dolce sirena* [NVE 130], 37-38, 148, 152, 153, 160, 211, 267, 567n, 608
- Repicavan* [NVE 54], 149, 156-157, 160, 368, 467, 471-474
- Rosemond die lagh gedoocken* [NVE 49], 28, 31n, 114, 154n, 167, 174, 184, 185-186, 197, 205, 239, 274n, 398n, 400-401, 409, 410, 457, 482, 484, 485, 529, 544
- Rosemont*
– eerste reeks [NVE 11], 154n, 162, 171, 173-174, 203-204, 290n, 362-363, 374-375, 544, 548, 569, 598, 608
– tweede reeks [NVE 41], 171, 173-174, 290n, 362, 363, 544n, 548, 569, 598, 608
- Sarabanda* [NVE 53], 154n, 162, 578, 608
- Sarabande* [NVE 10], 114, 120n, 157, 276-279 passim, 290n, 297, 374, 375, 569, 578, 608
- Sarabande*
– eerste reeks [NVE 140], 155n, 173, 290n, 531
– *Noch een veranderingh van ...* [NVE 141], 155n, 173, 290n, 531
- Schasamisie vous re veille* [NVE 78], 143, 161, 272-273, 380, 381n
- Schoonste Herderinne* [NVE 48], 114, 151, 159
- Silvester in de Morgenstont* [NVE 92], 159, 160, 170
- Si vous me voulez guerir* [NVE 24], 154n, 288, 308, 309-312, 484, 582, 584-586 passim
- Stemme nova [I]* [NVE 65], 120n, 143, 154n, 180, 185, 267n, 297, 375, 482n, 529
- Stemme nova [II]* [NVE 66], 120n, 154n, 297, 375, 529, 567n
- Stemme nova [III]* [NVE 143], 143, 155n, 297
- Stemme Nova* [uit *Der Goden Fluit-hemel*], 155n, 198, 297n, 362n, 368, 370, 395n, 431, 435, 482n, 519, 526-529, 531
- Stil, stil een reys* [NVE 15], 154n, 162n, 372, 375, 410-415, 575
- Tweede Carileen* [NVE 64], 146, 154n, 375
- Tweede Courante Mars* [NVE 57], zie: *Courante Mars*, tweede reeks
- Tweede Daphne* [NVE 35], zie: *Doen Daphne d'over schoone Maeght*, tweede reeks
- Tweede Lavignone* [NVE 58], zie: *Lavignone*, tweede reeks
- Tweede Rosemond* [NVE 41], zie: *Rosemont*, tweede reeks
- Vande Lombart* [NVE 32], 149, 154n, 267n, 416, 422, 426, 574
- Van Goosen* [NVE 23], 154n, 165, 176, 184n, 186, 202, 273-275, 398n, 401n, 482n, 485n, 530
- Verdwaelde Koningin* [NVE 112], 155n, 567n
- Vierde Carileen* [NVE 75], 146, 154n, 182, 375
- Waeckt op Israël* [NVE 80], 141-142, 150, 154n, 167, 212, 267n, 281, 282-284, 377-378, 592, 593-594

*Wat zalmen op den Avond doen*

– eerste reeks [NVE 51], 19, 148-149, 154n, 164n, 168, 262-263, 266, 290n, 295, 372-374 passim, 402, 404, 571-574 passim

– Noch verscheyden Veranderinge

van ... [NVE 52], 19, 28n, 128, 148-149, 164, 168, 183, 186, 190, 202, 203, 262-266, 267, 290n, 295, 315-316, 344n, 372, 373-374, 402, 404, 562, 568-574 passim, 622

Wel Jan &c. [NVE 87], 154n, 180, 588-589

Wel op, wel op, ick gae ter jaght

[NVE 123], 154n, 180, 588-589

Wilhelmus van Nassouwen

– eerste reeks [NVE 43], 28, 128, 145, 154n, 202-203, 290n, 572-573, 608

– Noch een veranderingh van

Wilhelmus [NVE 44], 28, 114, 128, 145, 154n, 202-203, 290n, 368n, 572-573, 608



SUMMARY

Jacob van Eyck (c1589/90-1657) was one of the most remarkable figures in Dutch musical life during the Golden Age. The blind nobleman was city carillonneur of Utrecht and gained international renown as the greatest bell expert of his time. In addition he played the ‘handfluyt’ (‘hand flute’), the instrument known today as the soprano or descant recorder. About 150 solo pieces for this instrument have survived in the two volumes of *Der Fluyten Lust-hof*, which were published during Van Eyck’s lifetime by Paulus Matthijsz in Amsterdam. This repertoire forms the main subject of this dissertation. In the 1990s, the author presented the first complete modern edition of *Der Fluyten Lust-hof*, the so-called ‘New Vellekoop Edition’.

Several other musicians in the Dutch Republic composed solo works that can be considered as recorder repertoire: Paulus Matthijsz, Jacob van Noordt, Johan Dicx, Pieter de Vois, and anonymi. These composers, called ‘the others’ in this dissertation, produced thirty solo pieces, which offer the opportunity to bring Van Eyck’s creative output into perspective.

The dissertation consists of three main parts. An introductory chapter with a bird’s eye view of the recorder in the Golden Age, precedes Chapters 2-8 focusing on the life and works of Jacob van Eyck. The second part, Chapters 9 and 10, is devoted to ‘the others’ and is, in a way, a reflection of the first. Finally, Chapters 11-14 explore several aspects of performance practice: the instrument, time (tempo and rhythm), ornaments and delivery.

The flourishing economy of the Dutch Republic at the end of the sixteenth and the first half of the seventeenth centuries had a positive influence on painting and literature, but less so on musical composition. Music played a minor role in the Stadholderly courts, whereas the Calvinist religion stood in the way of church music. In its printed form, the music of Jacob van Eyck and ‘the others’ was aimed primarily at amateurs. The repertoire must have found its way predominantly into the family circles of a well-to-do class. The fact that Van Eyck’s music was reprinted once or even two times, might easily lead to the assumption that the recorder was one of the most played instruments. This, however, should be put into perspective: according to the title pages, the music was found suitable for ‘allerley speel-tuygh’ (‘all kinds of instruments’).

The recorder frequently shows up in Dutch paintings. Again, one should use caution in drawing conclusions regarding the popularity of the instrument. In the pastoral art of painting, recorders were a common attribute in the hands of shepherds and shepherdesses. In many cases, the recorder served as a phallic symbol, whether to express transience (*vanitas*) or not. The depicted hand flutes are usually of a smaller type. In this, the Netherlands differed from other regions like France and Italy, where the alto recorder with lowest note G' was the more common type. The small size of the soprano recorder (with lowest note C'') made the instrument a good fit for children’s hands, and it was therefore suitable for the young and the old. Moreover, the instrument was played by both sexes, in all layers of society. The combination of these factors makes a broad popularity plausible.



Jacob van Eyck asserts himself as an exponent of this recorder culture. Almost immediately after the completion of *Der Fluyten Lust-hof*, the Chapter of Saint John's in Utrecht increased the salary of its carillonneur 'on the condition that on occasion in the evening he would entertain the people strolling in the churchyard with the sound of his little flute.'

Van Eyck was not from Utrecht; he was probably born in Heusden, a small garrison town near 's-Hertogenbosch. Both his father and his mother were of noble birth. In Heusden, he became an expert in the area of bells and carillons, although the town had only one small carillon in the tower of the town hall. The local organist performed the carillonneur's duties. Van Eyck was only responsible for the monthly changing the pegs of the carillon's automated drum.

Undoubtedly, the opportunities in Heusden were too limited for him to fully develop his talents. After several visits to Utrecht, Van Eyck was appointed carillonneur at the city's Dom Church in 1625. He later held similar positions at the Janskerk (St. John's Church), the Jacobikerk (St. James' Church), and the town hall. In 1628, he was entrusted with the technical supervision of the bells of all Utrecht parish churches and the town hall, thus acquiring the title of 'Director of the Utrecht bell-works'. Several Dutch cities – the Hague, Deventer, Nijmegen, Arnhem, and others – requested his specialist's skills. Van Eyck played an important role in the development of the carillon. He discovered the (over-) tone structure of bells, and how they can be tuned by changing their shape. Various intellectuals including Isaac Beeckman, René Descartes and Constantijn Huygens reported his findings. This practical knowledge found its pinnacle in Van Eyck's collaboration with the bell-founders François and Pieter Hemony. In Utrecht, they installed new carillons in the towers of the Jacobikerk and Nicolaikerk (St. Nicholas' Church). The Hemony carillon of the Dom dates from 1664, seven years after Van Eyck's death.

Van Eyck was well into his fifties when his first compositions appeared in print. He dedicated them to Constantijn Huygens, the influential secretary of the Dutch Stadholder, who was a distant relative of the blind musician. The collection consists of two volumes: the first, issued in 1644, was titled *Euterpe oft Speel-goddinne* ('Euterpe, or the Goddess of instrumental music'), the second appeared in 1646 as *Der Fluyten Lust-hof II* ('The Flute's Garden of delight', II). When a revised and greatly extended reissue of *Euterpe* was published in 1649, it was called *Der Fluyten Lust-hof I*. New printings appeared in 1654 (first volume) and c1656 (second volume).

Most of the works are sets of variations on the best-loved melodies of the time, such as French *airs de cour* and international 'tophits' like Dowland's 'Lachrymae', 'Amarilli mia bella' by Caccini, and 'Questa dolce sirena' by Gastoldi, as well as on melodies from the Genevan Psalter. The themes reflect a Dutch song culture, most of them can be traced to the many Dutch songbooks of that period.

The variation technique was called 'breecken' (breaking), and involved the gradual division of notes from the theme into groups of smaller note values, i.e. diminution. This process leads to increasing virtuosity: whole notes are divided into halves, then quarter notes, eighth notes, etc. In vocal music, the art of diminution was already fading. In the purely instrumental practice of variation, it had a long future, extending well into the nineteenth century. A variation was called 'modo' (the Italian for 'manner'), modo 1 being the theme, modo 2 the first variation, etc.



The instrumental art of variation can be considered a form principle. In Van Eyck's works, congruent and incongruent variations can be distinguished. In the first category, a variation has the same form schedule as the theme. If the theme contains a repeat sign, this sign turns up in the variation again. In incongruent variations, the form scheme differs.

Within a set of variations, Van Eyck usually maintained one type, so the dichotomy can also be applied to sets as a whole. Most pieces from *Der Fluyten Lust-hof* are of the congruent type. The incongruent type is represented by themes with ornamented reprises, themes with a through-composed modo 2 and sets of variations in which Van Eyck applied a technique that we have called *schakeling* ('linking').

Little originality can be attributed to the ornamental patterns that Van Eyck and his contemporaries applied; they formed a *lingua franca*. Van Eyck used various techniques to create a gradual progression in the process of breaking. By exposing the contrast between a jumpy and a more fluent style, one stage of breaking could generate two variations. Also triplets or 32nd notes could serve for the expansion. Van Eyck was particularly fond of octave echoes.

Van Eyck the carillonneur also played variations. This raises the question how both aspects of his musicianship related. Since carillonneurs improvised, no carillon repertoire of the time has survived. Yet the mystery can be unraveled. Stylistic features give evidence that the variations on psalms and other liturgical songs did not belong to Van Eyck's regular recorder repertoire. He simply took his carillon practice as the starting point.

In the psalm variations, Van Eyck has searched for a suitable 'recorderistic' variant. The whole and half notes of the themes offered few possibilities and breaking them could easily have a dry result. Van Eyck experienced special problems in creating psalm variations dominated by 16th notes. Apparently, as a carillonneur he did not go beyond eighth notes.

The observed developments lead to the assumption that the art of variation as performed by the carillonneur Van Eyck was mainly monophonic, at least as far as this concerns the psalms. The basis was formed by a 'linear harmony': the succession of consonant intervals, often appearing in the form of broken triads. Reverberation of the bells automatically resulted in a mild form of true harmony. Van Eyck made use of quasi-polyphony as well. As a recorder composer, he searched for a more fluent style and more diversity of note values. Many carillons in Van Eyck's time had a compass of two octaves, just like the recorder, making separate bass-lines practically impossible.

The relationship raises the question where in *Der Fluyten Lust-hof* the influence of the carillon ceases to exist and where 'real' carillon music begins. Labeling variations as carillon compositions would be contradictory to the idea that bell players improvised. It is the sum of the parts – the complete body of figurations – that makes a variation point towards the carillon or not. The focus on harmony and dialogue is a decisive factor. Only occasionally, this focus is so evident, that variations can safely be argued to be veiled carillon works: modo 2 and modo 3 from 'Psalm 140, ofte tien Geboden' [NVE 6] and 'Psalm 15' [NVE 126]. Striking similarities between the two works show that Van Eyck was guided by the force of habit. Especially 'Psalm 140, ofte tien Geboden' must have played a prominent role in Van Eyck bell practice. The melody was not just used for psalm 140, but also for the Ten Commandments, which belonged to the 'daily bread'. A frequent performance increases the chance that improvisation solidifies into fixed patterns and habits.



This insight invites us to look at *Der Fluyten Lust-hof* from a new perspective. Modo 2 from ‘Onan of Tanneken’ [NVE 18] appears to be a transcription of the two-part model for violin and bass that is found in Nicolas Vallet’s *Apollos soete Lier*, compressed to monophony. Also modo 3 of the ‘Eerste Carileen’ [NVE 63b] and the second set of variations on ‘Wat zalmen op den Avond doen’ [NVE 52] seem to originate in the carillon practice.

Chapter 6 examines Van Eyck’s art of variation for significance from different perspectives. The dichotomy improvisation versus composition appears to be problematic. The variations of the blind Van Eyck are often shown as examples of improvisation, which is in contradiction with notational fixation. The assumption that he was a skilled improviser, does not exclude composition. Van Eyck might have used his memory to help him to attain real composition. *Der Fluyten Lust-hof* shows that complete pieces were filed in his memory. Small deviations, on the other hand, reveal that improvisation played a role. Based on the dichotomy improvisation versus composition *Der Fluyten Lust-hof* cannot be interpreted in a unequivocal way. Many levels will have existed. It seems safer to speak about composition rather than improvisation, especially because Van Eyck made the effort to commit his inventions to paper. *Der Fluyten Lust-hof* should be interpreted as a random indication of a work that was always *in progress*, or better, *in process*.

More than once listeners can imagine themselves being the guest of an improvising Van Eyck, who casually tosses his figurations off. In other works the process of thinking seems to have outpaced the action. These variations attract the attention because they are more whimsical, less predictable, or because they relate to the theme in an unusual way: regular breaking gets additional interest. One could say that these variations go beyond technique. This, for instance, applies to the four works that consist of a theme with through-composed modo 2: ‘Doen Daphne’ [NVE 3, ‘modo 4’], ‘Sarabande’ [NVE 10], ‘I’ Amie Cillæ’ [NVE 20] and ‘Lossy’ [NVE 107].

Der Fluyten Lust-hof contains two variations in which the composer seems to deny the characteristic quality of the theme: modo 2 of ‘Lavolette’ [NVE 133] and modo 3 of ‘Waeckt op Israël’ [NVE 80]. The transmutation results in pieces that drift far away from the theme. Both cases bear witness to a certain sense of humor. ‘1. Balet, of Vluchste Nimphje van de Jaght’ [NVE 116] can be interpreted as true program music.

It is questionable if and how much Van Eyck’s creative output has undergone a stylistic development. The ornamental patterns as such hardly show any individuality, nor does the elementary process of breaking give space to fundamental changes of course. On the other hand: whatever the genesis of a work may have been, it is certain that at some time the seed was sown. This makes the question relevant.

The best insight is offered by the themes that Van Eyck took as a starting point more than once. Only occasionally a development can be perceived, in the sense that a work can be regarded as an improvement or refinement of an earlier piece. The most interesting object is formed by the two sets of variations on the ‘Engels Nachtegaeltje’ [NVE 28 & 115] (the second set is called ‘Den Nachtegael’). ‘Den Nachtegael’ is sharper, more theatrical, more exuberant, and can be considered a crystallized version of the ‘Engels Nachtegaeltje’. This might be regarded as a rare example of stylistic development.

The through-composed modo 2 of ‘Doen Daphne’ [NVE 3, ‘modo 4’] follows a version of the theme that differs from the one on which the other variations are based. The first version is the earliest one, originating from Jan Starter’s *Friesche Lust-hof* (1621). This source introduced the melody in the Dutch Republic. This makes it likely

that the through-composed modo 2 is Van Eyck's earliest 'Daphne'. Perhaps the three other through-composed modos 2 are early works as well.

The ornamental art of variation was on bad terms with the ideals of the new Italian music in which the expression of affects formed the highest ideal. Giulio Caccini described the diminution practice as 'tingling for the ears'. It is unlikely that Van Eyck pretended to answer to the new ideals; his recorder playing in the churchyard was a matter of carefree entertainment. In general, one could say that his music focuses on untroubled cheerfulness, and not on moving the heart. There are exceptions, however. He also composed variations on themes that because of their moving character go far beyond everyday cheerfulness, such as 'Lachrimae' [8 & 59], 'Amarilli mia bella' [NVE 36 & 68] and 'Blydschap van myn vlied' [NVE 114]. Van Eyck shows a sensitive ear for the affective qualities of these melodies. In 'Courant, of Ach treurt myn bedroefde' [NVE 12] and 'Si vous me voules guerir' [NVE 24], the variations avoid normal procedures in such a way, that a special affective meaning can be suspected. This can also be said for 'Ballette Bronckhorst' [NVE 50].

The ideas behind the new Italian music originated from the Classical art of rhetoric. Like an orator, a composer or musician had to convince his audience. The affect was an important tool, but the art of eloquence included more. Variation works do not follow the several stages of a good oration. Repetition, an inextricable part of the variation genre, even seems to be square with the basic principles of rhetoric. However, rhetorical practices do play a role. Quintilian, for instance, pointed at the effect of amplification through increasing force, comparison and accumulation. Musical parallels can be found in Van Eyck's variations: the increasing number of notes, leading towards increasing tension; the comparison with the theme and former variations; the accumulation of variations. A musical parallel of the gradual accumulation (*gradatio*) can be found in the principle of linking.

Aside from rhetorical ideas, the art of variation can also be interpreted in a more basic manner, from the joy of changing. Varying is not necessarily a form principle, it is a value in itself. A suitable model is that of the *homo ludens*, the playing human, as described by Johan Huizinga in his study of the same name (1938). That melodic embellishment persisted for such a long time in the art of variation, proves how strong the pleasure of varying has been felt through the ages. In the art of variation, the element of play manifests itself in several ways.

In addition to the variation works, *Der Fluyten Lust-hof* also contains a few other compositions, including two preludes, three fantasias, and a 'Batali'. The preludes mark the opening of both volumes, which indicates that their title should be interpreted literally. They seem to be intended as a warm-up for the fingers, to control the breath and to test the condition of the instrument.

The three solo fantasias differ vastly, suggesting that Van Eyck freely did whatever occurred to his mind, which was a basic principle of the fantasia. The 'Fantasia & Echo' [NVE 16] is a monophonic counterpart of the echo fantasias as they were composed for keyboard by Sweelinck. Van Eyck proves himself a master of the 'free' form. He enthusiastically borrowed, associated and transformed, and made the most of limited material. Within a tight structure, there is a balance between unity and diversity. The 'Phantasia' [NVE 90] contains a string of mostly sequence-like, tonally little uniform sections, for which the name prelude would be a better fit. The 'Fantasia' [NVE 145] can be placed in the tradition of the Italian solo ricercare. It is one of Van Eyck's most whimsical and original compositions, a fantasia in the true sense of the word.



The ‘Batali’ [NVE 47] is neither a variation work nor a ‘free’ composition. It gives a musical description of a battle (‘bataille’), including the preparations. At the time, such pieces were quite popular. They usually combine fixed formulas, characteristic for battle music itself. Van Eyck’s ‘Batali’ remained in the repertoire until the beginning of the eighteenth century.

Chapter 8 examines transmission and authenticity. The printed sources contain many errors. Because of his blindness, Van Eyck had limited control of the process of dictation, writing, typesetting, and printing. In 1644, he asked Constantijn Huygens to check the printed notes, apparently with a second edition in mind. The letter makes mention of several communicative stages between the composer and the performer which can blur the intentions and actually have done so. Scrutinizing the processes gives insight into the problem area of transmission.

The sources cannot always be trusted in the supply of accidentals, which is a more general problem in printed music of the seventeenth century. Ambiguity is often caused by the uncertainty with regard to leading notes. The variations on ‘Doen Daphne’ are examined for the possibility of B and B-flat in measures 4 and 24. Van Eyck seems to have been receptive to both possibilities. The application of accidentals may have been of secondary importance in his practice. It is advisable to respect discrepancies, as long as the sounding result is not strange to the ears.

In the final variation of a set, Van Eyck has often extended the final note by one or more measures. In case of repeats, logic dictates that these small codas should be saved for the *seconda volta*. Some examples hint at this indeed. In the application of repeat signs, the manuscripts that were sent to Paulus Matthijsz must have been rather untidy.

The printed sources of *Der Fluyten Lust-hof* are not always clear in which variations go with each other and form a whole set. ‘Doen Daphne’, ‘Amarilli mia bella’, and ‘De eerste licke-pot’ each pose their own problems. The transmission of ‘Stil, stil a reys’ [NVE 15] is completely chaotic. The reconstruction presented here differs from the one that the author gave in the New Vellekoop Edition.

In 1649, the first volume of *Der Fluyten Lust-hof* contained five duets, all linked to monophonic sets of variations. So much is wrong with these, that Van Eyck’s authorship can be excluded. Paulus Matthijsz, especially interested in turning monophonic compositions into multi-part music, could be unmasked as a ‘duet smith’.

The works of ‘the others’ appeared in the collections *Der Goden Fluit-hemel* (1644) and in the two volumes of *’t Uitnemend Kabinet* (1646, 1649). Each time when music of Jacob van Eyck was printed, Paulus Matthijsz published an anthology as well, in the same sexto-oblong format. One could speak of ‘twin editions’. *Der Goden Fluit-hemel* (‘The Gods’ Flute-Heaven’) contains pieces for one, two and three melody instruments. The title pages mention the recorder and the violin. *’t Uitnemend Kabinet* (‘The Excellent Cabinet’) was primarily presented for string instruments. The second volume, however, was accompanied by a *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit*, a recorder instruction written by Paulus Matthijsz. Nowadays this instruction is erroneously associated with *Der Fluyten Lust-hof*. In a part of his 1649 print run, the titles of the monophonic pieces from the *Kabinet* were transferred to the table of contents of *Der Fluyten Lust-hof I*, printed at the same time.

Of the others, Paulus Matthijsz (1613/14-1684) was the only non-professional musician. Matthijsz, the eldest son of a Danish schoolmaster who had settled in



Harderwijk, had his shop and printing office in the Stoofsteeg of Amsterdam. He was the first important music printer in the northern Netherlands. Three monophonic pieces from *Der Goden Fluit-hemel* bear his initials. They are the work of an independent mind, who dealt with the themes in a free manner and had other habits in breaking than Van Eyck.

The organist and carillonneur Jacob van Noordt (c1616-1680) played an ivory recorder, as a contemporary poem stated. Eighteen recorders were found in his study when Van Noordt was declared bankrupt in 1671. The greater part of his career Van Noordt was organist of the Oude Kerk (Old Church) in Amsterdam. The solo compositions by his hand include eight variation works and a prelude. The melodies of five ‘Petits branles’ were complemented with ornamented reprises, which – through the diversity of note values – represent a mixed style. The figurations are not particularly lively, the result is rather restless, stiff and heavy. A stylistic feature that can be regarded as a personal ‘finger print’, is a fondness of octave breaking. ‘Frere Frapar’ reminds of Van Eyck in its form and content. ‘Malle Symes’ and ‘Repicavan’ are themes that were also varied by Van Eyck, which invites a comparison of the works of both Jacobs. An octave shift in ‘Malle Symes’ gives full evidence that the piece was created with the recorder in mind. Van Noordt’s prelude is typically a warm-up piece. Within the key of C major all regions of the hand flute are exhausted through sequences.

Johan Dix (? – 1666) was a confidant of Van Eyck, as well as his successor and the first heir of the blind musician, who had remained unmarried and childless. Little is known about his person; the three variation works even form the earliest sign of life. Dix may have been the assistant to whom Van Eyck dictated his music, which would explain how Dix was able to publish music by his own hand. Examining Dix’ bookish art of variation is a sobering experience. The figurations are predictable; they keep safely near the thematic notes.

Pieter (Alewijnsz) de Vois (c1580/81-1654), the blind organist of the Sint-Jacobskerk (St. James’s Church) in the Hague, was one of the most gifted pupils of Jan Pieterszoon Sweelinck. When Sweelinck died in 1621, De Vois was the first asked to succeed his master as organist of the Oude Kerk in Amsterdam. De Vois already enjoyed a privileged position when he was still studying with Sweelinck: as a violinist, he performed the table music in the Amsterdam town hall, while Sweelinck accompanied him on the harpsichord. The fact that *’t Uitnemend Kabinet* primarily was aimed at string players, is a reason to consider De Vois’ works from this collection as violin music. That does not change the fact that they are playable on recorder as well.

The ‘Pavane de Spanje’ can be tied to the recorder because of its appearance in *Der Goden Fluit-hemel*. With this work, Pieter de Vois followed in the footsteps of Sweelinck, who composed keyboard variations on the same tune. Although this happened decades earlier, Sweelinck’s influence can still be felt. Both other solo pieces by De Vois are fantasias, one in F major, the other in g minor. Fifth and fourth relationships in the treatment of the material seem to echo a polyphonic keyboard practice. De Vois took the opening *soggetto* of his F major fantasia from a violin sonata by Marco Uccellini.

A remarkable piece by De Vois is ‘Je ne puis eviter’, which in the course of the composition also bears the names of Steven van Eyck and ‘J.’[Jacob] van Eyck. The



composition looks like a *pasticcio*. Steven van Eyck, a son-in-law of De Vois, was not related to Jacob van Eyck. The incomplete piece is a result of pottering. De Vois and Steven van Eyck probably provided the unembellished theme with one through-composed modo 2. Consequently, Matthijsz rearranged the form and asked Jacob van Eyck to compose the last ten measures.

Der Goden Fluit-hemel contains eleven anonymous solo pieces. On stylistic grounds, three of them can be attributed to Paulus Matthijsz. Three ‘Petits Brandes’ are probably by Jacob van Noordt. A ‘Stemme Nova’ can be identified as a composition by Jacob van Eyck.

The works of the others show that Van Eyck was no isolated figure with his solo works for recorder. He should be seen as a protagonist of a recorder and a variation culture. Van Eyck surpasses the others in the number of works, sometimes also in his power of expression or inventiveness. In general, however, it should be said that the works of the others measure up with his works. It makes sense to put Van Eyck’s significance as a composer in the right perspective. We do him and his colleagues justice by considering Van Eyck as a *primus inter pares*.

The instrument, time (tempo and rhythm), ornaments and delivery are the aspects of performance practice that are discussed in the chapters 11-14. This is the third and last part of the dissertation. Jacob van Eyck played the hand flute, a soprano recorder with c" (sounding: notation: c') as lowest note. Surviving instruments and fingering charts demonstrate that standardization was still part of a distant future in recorder making. For many decades, twentieth-century recorder players tended to perform Van Eyck’s music on an instrument with a cylindrical bore that became known as ‘Ganassi recorder’. Gradually the insight grew that this is not a suitable instrument for the repertoire. The new, three-jointed baroque recorder cannot be considered a historically proper candidate either, since this distinguished instrument came into existence after Van Eyck’s death. The idea grew that there must have been a transitional type, for which the term ‘early Baroque’ was coined. The discovery of two ivory recorders in the Rosenborg Castle (Copenhagen) has created new myths. In the discussions about the instrument, little attention has been paid to the specific features of Van Eyck’s music. In the absence of external evidence, this question from the inside is crucial. The notes demand a steady sound spectrum. The low register can possibly be more modest (softer, less rich of overtones), but the difference may at most be marginal. For the virtuosic repertoire of Van Eyck, the instrument should respond easily and be flexible.

Der Goden Fluit-hemel contains pieces for three soprano recorders, suggesting that standardized pitches did exist in the Dutch Republic of the seventeenth century. A pitch of approximately A415 was most common; some surviving wind instruments are a half step higher. In the 1670s, the Baroque recorder came into fashion. It is likely that the music of Van Eyck and the others has been played on this new instrument. As the ‘Van Eyck recorder’ is doomed to remain a myth, the issue of the instrument asks for pragmatics solutions. ‘If it sounds good, it is good’, one could quote Duke Ellington.

Also regarding to the tempo, questions are abundant. What should be the tempo relationship between the theme and the variations? Should one tempo be maintained? How can the ‘right’ tempo be established? An argument that one tempo should reign a whole variation sequence, is offered by the process of *schakeling* (linking). Any



concession towards speed could be explained as a loss of tension and a loss of face. No tempo indications appear in the sources. It is not necessary to strive at all costs for the limits of what is technically feasible.

Many of the themes were dance melodies. Dance types have their own characteristics, one of which is the tempo. For psalm melodies a tempo of 67 half notes per minute was found suitable in the early eighteenth century. Establishing the right tempo can be a complicated issue. Natural tension, technical limitations, affects, rules – in many cases the performer has to weigh the pros and cons. One relief: the right tempo is an elastic concept.

Van Eyck was not insensitive to the power of rhythm, he dealt flexibly with it. Small rhythmical deviations between works that are virtually identical, bear witness to a lively, improvisatory practice. Inequality as a means of expression is chiefly associated with French music (*notes inégales*) of the late seventeenth and early eighteenth centuries nowadays. However, it existed already in Van Eyck's time. The variation work 'Wel Jan &c.' [NVE 87] could, with some caution, suggest a familiarity with inequality. '1' Amie Cillæ' [NVE 20] seems to beg for it.

Seventeenth-century musicians were expected to be skillful in supplying notated music with their own improvised ornaments. It gave them a creative role next to the composer. The Dutch art of variation for the recorder, however, leaned on the same ornamental patterns that were common in the improvised art of diminution. This raises the question: are performers expected to show initiative in this direction? Paulus Matthijsz and Jacob van Noordt were not afraid of applying embellishments in their reproduction of the themes. Although Van Eyck exercised more restraint, also in his works incidental ornaments appear in the theme. Performers could take the examples as a guide.

In the area of trills, the *groppo* (cadential trill) and tremolo ('free' trill) can be distinguished. Of the *groppo*, the *Lust-hof* gives some written-out examples. Trills were usually not incorporated in printed music, which does not mean that they should be left out. Gerbrandt van Blanckenburgh, in his *Onderwyzinge* for the hand flute from c1656, gave instructions for 'trammelanten' ('tremblants'), referring to both trills and finger vibrato. Recorder players can consult Dutch and foreign keyboard manuscripts, which are quite informative about the use of *tremoli* and *tremoletti*.

The final chapter of the dissertation is devoted to delivery. In music that is primarily intended as a form of light entertainment, the role of the performer seems extra important. There is little to enjoy when music by Van Eyck or 'the others' is performed in a mechanical manner. Performers have to play with the notes in their delivery. The fundamentals of musical delivery are based on the principles of Classical rhetoric. The *pronuntiatio* should be pleasant, persuasive, and moving, Quintilian wrote. Cicero distinguished accuracy, brightness, elegance, and an apt expression. One should discover means of delivery that suit one's own constitution best. It is of critical importance that an orator (musician) remains true to himself, without seeking refuge in an unnatural, mannered delivery.

Van Eyck's virtuosic recorder music requires good technical control, a *Lust-hof* is no battle-field. Van Eyck was capable of more than he usually showed. There was a term for this, *sprezzatura*, coined by Baldassare Castiglione in 1528. This neologism more or less meant carelessness, negligence, an easy, almost casual way of behaving. Van Eyck's *sprezzatura* is suggested by a contemporary poem, stating that he 'scattered around' his 'superhuman measures' from an 'agile mouth's breath'.



Bright, charming, natural, free, easy, unaffected, without dryness – those are qualities that should be looked for. Respect for the notes and expression are not mutually exclusive. It is up to the musician to recognize the expressive possibilities behind the notes and to translate them into a lively performance. *Der Fluyten Lust-hof* was not only written *by* but also *for* a *homo ludens*, a playing human.



CURRICULUM VITAE

Thiemo Wind is op 6 juni 1961 geboren te Enschede. De lagere school doorliep hij in Nieuw-Loosdrecht en Wijk bij Duurstede. Na het behalen van het diploma Gymnasium-B (1979) aan het Revius-Lyceum te Doorn studeerde hij muziekwetenschap aan de Universiteit Utrecht, waar hij in 1983 kandidaatsexamen deed en in 1985 zijn doctoraalexamen (oude stijl). Gelijktijdig volgde hij een conservatoriumopleiding, die hij voor hobo begon aan het Utrechts Conservatorium en voor blokfluit afsloot aan het Hilversums Conservatorium.

Na zijn studie was hij onder meer werkzaam als muziekdocent in het middelbaar onderwijs, als blokfluitdocent en als zakelijk leider van de Amsterdamse Bachsolisten. In 1986 werd hij freelance muziekmedewerker van het Algemeen Dagblad. Na een jaar maakte hij de overstap naar De Telegraaf, waar hij in 1994 tot muziekredacteur werd benoemd, een functie die hij tot op heden bekleedt.

In zijn vrije tijd is hij altijd musicologisch onderzoek blijven verrichten, wat heeft geleid tot een reeks van publicaties in internationale wetenschappelijke tijdschriften, onder meer over Joseph Haydn en Johann Sebastian Bach. Muziekuitgaven verzorgde hij voor uitgeverijen als XYZ, Schott, Doblinger en Broekmans & Van Poppel. Onder supervisie van Frans Brüggem voltooidde hij het boek van Frans Vester over de werken voor blazers van Mozart. Hoewel zijn liefde voor muziek alle periodes van de westerse geschiedenis bestrijkt, gaat de musicologische belangstelling in de eerste plaats uit naar de zeventiende en achttiende eeuw. De Nederlandse muziekgeschiedenis neemt hierbij een speciale plaats in. Zijn interesse is mede beïnvloed door de instrumenten die hij zelf speelt.

De blokfluitmuziek van Jacob van Eyck en 'de anderen' heeft in toenemende mate zijn belangstelling gekregen. *Der Fluyten Lust-hof* hielp hij in de jaren 1986-1988 aan een 'New Vellekoop Edition' in drie delen. Over Van Eyck schreef hij onder meer in de *New Grove dictionary of music and musicians*, in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* en tijdschriften als *American Recorder*, *The recorder magazine* en *Tibia*. Hij verleende medewerking aan diverse radioprogramma's over de Utrechtse componist, verzorgd door de Nederlandse publieke omroep (VPRO), Radio Nederland Wereldomroep (RNW) en de Noorse radio (NRK). Lezingen gaf hij onder meer voor de blokfluitafdelingen van de Akademie für Alte Musik in Bremen en het Koninklijk Conservatorium te Den Haag, alsmede voor de European Recorder Teachers Association (ERTA), afdelingen Engeland en Nederland.

Als muziekjournalist was hij vier keer jurylid van de Edison Klassiek. Hij was veelvuldig te gast in de persjury van het Internationaal Kamermuziekconcours in Trapani (Sicilië) en jureerde bovendien bij het Internationaal Strijkkwartettenconcours van Bordeaux en het Internationaal Vocalistenconcours te 's-Hertogenbosch. Van 1999 tot 2004 was hij concert- en voorstellingsbezoeker ten behoeve van de Raad voor Cultuur. In het wereldwijde web is hij te vinden op www.jacobvaneyck.info.

Thiemo Wind



Jacob van Eyck en de anderen

Ik eyndige.