



CD-775/780 DIGITAL

Jacob van Eyck
Der Fluyten Lust-hof
COMPLETE

dan laurin
recorder

WORLD PREMIÈRE RECORDING

van EYCK, Jacob
(1589/90-1657)
Der Fluyten Lust-hof
Complete Recording
Dan Laurin, recorders

Contents

Track Lists and Music Timings	3
Instrumentarium	12
Jacob van Eyck / Der Fluyten Lust-hof <i>Dan Laurin</i> (English)	13
The Bridge Over Four Hundred Years <i>Ruth van Baak Griffioen</i> (English)	25
(including a description of each piece in numerical order)	
Dan Laurin (English)	48
Thanks	49
Jacob van Eyck / Der Fluyten Lust-hof <i>Dan Laurin</i> (Deutsch)	52
Dan Laurin (Deutsch)	65
Jacob van Eyck / Der Fluyten Lust-hof <i>Dan Laurin</i> (Français)	66
Dan Laurin (Français)	78

Eerste Deel / Book I (1649)

BIS-CD-775

Playing time: 79'28

[1]	1. Preludium of Voorspel	<i>Rosenborg box</i>	0'44
[2]	2. Onse Vader in Hemelryck	<i>Rosenborg box</i>	6'06
[3]	3. Doen Daphne d'over schoone Maeght	<i>One-piece 466</i>	6'36
[4]	4. Psalm 118	<i>One-piece 466</i>	7'39
[5]	5. Malle Symen	<i>Rosenborg maple</i>	5'09
[6]	6. Psalm 140 ofte tien Geboden	<i>Rosenborg maple</i>	3'32
[7]	7. Aerdigh Martyntje	<i>Rosenborg maple</i>	3'47
[8]	8. Pavaen Lachrymae	<i>Two-piece 466</i>	9'04
[9]	9. Lavignone	<i>Two-piece 466</i>	9'04
[10]	10. Rosemont	<i>One-piece 466</i>	2'21
[11]	11. Courante, of Ach treurt myn bedroefde (schapen)	<i>Rosenborg box</i>	1'43
[12]	12. d'Lof-zangh Marie	<i>Rosenborg box</i>	3'09
[13]	13. Frans Ballet	<i>Rosenborg box</i>	1'25
[14]	14. Stil, stil een reys	<i>Rosenborg box</i>	1'30
[15]	15. Fantasia & Echo	<i>Rosenborg box</i>	1'48
[16]	16. Geswinde Bode van de Min	<i>Rosenborg box</i>	2'02
[17]	17. Onan of Tanneken	<i>Whinray alto</i>	11'00
[18]	18. Psalm 68	<i>Rosenborg box</i>	5'35

1	19. l'Amie Cillae	<i>Rosenborg box</i>	2'58
2	20. Bravade	<i>Rosenborg box</i>	2'53
3	21. Psalm 103	<i>Rosenborg box</i>	5'46
4	22. Van Goosen	<i>Rosenborg box</i>	5'05
5	23. Si vous me voules guerir	<i>415 soprano</i>	2'54
6	24. Courante	<i>415 soprano</i>	2'25
7	25. Ghy Ridders in het prachtigh Romen	<i>Rosenborg box</i>	4'44
8	26. Ballette Gravesand	<i>Rosenborg maple</i>	4'39
9	27. Engels Nachtegaeltje	<i>Rosenborg maple</i>	5'18
10	28. Ach Moorderesse	<i>Whinray alto</i>	7'08
11	29. Lanterlu	<i>Rosenborg box</i>	1'59
12	30. Philis schoone Harderinne	<i>Rosenborg box</i>	4'12
13	31. Vande Lombart	<i>Tenor</i>	1'42
14	32. Comagain	<i>Whinray alto</i>	8'29
15	33. Courant	<i>Rosenborg box</i>	2'41
16	34. Tweede Daphne	<i>Rosenborg box</i>	1'41
17	35. Amarilli mia Bella	<i>Rosenborg maple</i>	6'06
18	36. Lus de mi alma	<i>415 soprano</i>	2'09

[1]	37. Engels Lied	415 soprano	4'38
[2]	38. Philis quam Philander tegen	415 soprano	2'39
[3]	39. Al hebben de Princen haren (wensch)	Whinray alto	2'26
[4]	40. Tweede Rosemond	Whinray alto	1'10
[5]	41. De zoete Zoomer tyden	Rosenborg box	5'01
[6]	42. Wilhelmus van Nassouwen	Rosenborg box	4'54
[7]	43. Meysje wilje by myn slapen	Tenor	1'14
[8]	44. Courante Mars	Tenor	1'18
[9]	45. Batali [Battle]	Rosenborg box	6'25
[10]	46. Schoonste Herderinne	Tenor	3'06
[11]	47. Rosemond die lagh gedoocken	Rosenborg box	3'53
[12]	48. Ballette Bronckhorst	Rosenborg box	5'55
[13]	49. Wat zal men op den Avond doen	Rosenborg box	10'07
[14]	50. Sarabanda	Rosenborg box	2'51
[15]	51. Repicavan	Rosenborg box	2'08
[16]	52. Janneman en Alemoer	Whinray alto	1'44
[17]	53. O Heyligh Zaligh Bethlehem	Whinray alto	5'05
[18]	54. Tweede Courante Mars	Rosenborg maple	1'01
[19]	55. Tweede Lavignione	Rosenborg box	5'04

[1]	56. Pavane Lacryme	<i>Rosenborg maple</i>	17'19
[2]	57. Een Schots Lietjen	<i>Rosenborg maple</i>	2'17
[3]	58. Derde, Doen Daphne	<i>Rosenborg box</i>	8'43
[4]	59. Amarilliken doet myn williken	<i>Whinray alto</i>	8'09
[5]	60. Eerste Carileen	<i>415 soprano</i>	6'07
[6]	61. Tweede Carileen	<i>415 soprano</i>	4'23
[7]	62. Stemme nova	<i>Rosenborg box</i>	4'26
[8]	63. Stemme nova II	<i>Rosenborg box</i>	2'49
[9]	64. Derde Carileen	<i>415 soprano</i>	5'02
[10]	65. Amarilli mia bella	<i>Rosenborg box</i>	9'22
[11]	66. Courante Madame de la moutaine	<i>Rosenborg box</i>	2'30

[1]	67. O slaep, o zoete slaep	<i>Whinray alto</i>	10'13
[2]	68. Gabrielle Maditelle	<i>Whinray alto</i>	2'19
[3]	69. Een Spaense Voys	<i>Rosenborg maple</i>	3'18
[4]	70. Een Courant	<i>Rosenborg box</i>	4'15
[5]	71. Bien heureux	<i>Rosenborg box</i>	4'16
[6]	72. Vierde Carileen	<i>415 soprano</i>	6'03
[7]	73. Een Frans Air	<i>Rosenborg maple</i>	4'34
[8]	74. Kits Almande	<i>Rosenborg maple</i>	5'06
[9]	75. Schasamisie vous re veille	<i>Rosenborg maple</i>	2'00
[10]	76. Prins Robberts Masco	<i>Rosenborg box</i>	3'44
[11]	77. Waeckt op Israël	<i>Tenor</i>	7'35
[12]	78. Philis schoon Herderinne, met 2 [with Susanna Laurin, recorder]	<i>Rosenborgs</i>	2'07
[13]	79. Engels Liedt, met 2 [with Susanna Laurin, recorder]	<i>Rosenborgs</i>	1'24
[14]	80. More palatino, met 2 [with Susanna Laurin, recorder]	<i>Rosenborgs</i>	1'31
[15]	81. Amarilli mia bella, met 2 [with Susanna Laurin, recorder]	<i>2 Ganassi 466</i>	2'17
[16]	82. Prins Robberts Masco, met 2 [with Susanna Laurin, recorder]	<i>Rosenborgs</i>	1'33
[17]	83. Princesse hier koom ick by nacht	<i>Rosenborg box</i>	3'09
[18]	84. Wel Jan &c.	<i>Rosenborg box</i>	4'03

1	85. Psalm 150	<i>Rosenborg box</i> 9'52
---	----------------------	---------------------------

Tweede Del / Book II (1654)

2	86. Preludium	<i>Rosenborg box</i> 0'20
3	87. Phantasia	<i>Rosenborg box</i> 2'28
4	88. Psalm 1	<i>Rosenborg box</i> 7'51
5	89. Silvester inde Morgenstont	<i>Rosenborg box</i> 2'40
6	90. Almande Verryt	<i>Rosenborg box</i> 5'25
7	91. Psalm 9	<i>Rosenborg box</i> 5'00
8	92. La Bergere	<i>Rosenborg box</i> 1'18
9	93. France air	<i>Rosenborg box</i> 3'49
10	94. Princes roaeyle	<i>Rosenborg box</i> 3'14
11	95. Psalm 33	<i>Rosenborg box</i> 7'45
12	96. Philis en son bel Atente	<i>Rosenborg box</i> 6'13
13	97. Ho ho op myn brack en winden, &c	<i>Rosenborg box</i> 1'55
14	98. Postillon	<i>Rosenborg box</i> 2'56
15	99. Na dien u Godlyckheyt	<i>Rosenborg box</i> 9'51

[1]	100. Onder de Linde groene	<i>Rosenborg box</i>	3'32
[2]	101. Bockxvoetje	<i>Rosenborg box</i>	2'18
[3]	102. Psalm 119	<i>Rosenborg box</i>	6'18
[4]	103. En fin l'Amour	<i>Rosenborg box</i>	5'36
[5]	104. Lossy	<i>Rosenborg maple</i>	2'30
[6]	105. Boffons	<i>Rosenborg box</i>	1'44
[7]	106. Psalm 133	<i>Whinray alto</i>	6'32
[8]	107. De lustelycke Mey	<i>Rosenborg box</i>	13'55
[9]	108. Excusemoy	<i>Whinray alto</i>	4'25
[10]	109. Verdwaelde Koningin[ne]	<i>Rosenborg maple</i>	2'10
[11]	110. Malle Symen	<i>Rosenborg maple</i>	6'30
[12]	111. Blydschap van myn vliedt	<i>Whinray alto</i>	1'53
[13]	112. Den Nachtegael	<i>Rosenborg box</i>	5'20

BIS-CD-780c		Playing time: 64'27	
[1]	113. 1. Balet, of Vluchste Nimphje vande Jaght	<i>Rosenborg box</i>	3'41
[2]	114. Janneman en Alemoer	<i>Rosenborg box</i>	4'11
[3]	115. 2. Ballet, of Ay Harder hoort	<i>Rosenborg box</i>	2'58
[4]	116. Een Kindeken is ons gebooren	<i>One-piece 466</i>	4'42
[5]	117. 2. Courant, of Harte diefje waerom zoo stil	<i>Rosenborg box</i>	2'13
[6]	118. Courante 1	<i>Rosenborg box</i>	3'47
[7]	119. 3. Ballet	<i>Rosenborg box</i>	1'59
[8]	120. Wel op, wel op, ick gae ter jaght	<i>Rosenborg box</i>	1'41
[9]	121. 4. Ballet	<i>Rosenborg box</i>	1'54
[10]	122. Lanterlu	<i>Rosenborg box</i>	7'21
[11]	123. Psalm 15	<i>Rosenborg box</i>	2'30
[12]	124. Laura	<i>Rosenborg box</i>	4'36
[13]	125. Puer nobis nascitur	<i>One-piece 466</i>	2'34
[14]	126. Psalm 116	<i>One-piece 466</i>	4'09
[15]	127. Questa dolce sirena	<i>Rosenborg box</i>	3'05
[16]	128. Ballet de Grevelinge	<i>Rosenborg box</i>	4'24
[17]	129. Almande prime roses	<i>Rosenborg box</i>	2'59
[18]	130. Lavolette	<i>Rosenborg box</i>	2'35

[1]	131. De eerste licke-pot	<i>One-piece 440</i>	2'40
[2]	132. De tweede licke-pot	<i>One-piece 440</i>	4'42
[3]	133. Ick plach wel in den tydt voor dezen	<i>One-piece 440</i>	8'16
[4]	134. Een Frans Air (Pour moy)	<i>Missing Link</i>	4'25
[5]	135. Orainge	<i>Missing Link</i>	2'29
[6]	136. Sarabande	<i>Missing Link</i>	2'14
[7]	137. Beginnende door reden ons gegeven	<i>Whinray alto</i>	5'01
[8]	138. Stemme nova	<i>Missing Link</i>	3'21
[9]	139. Bocxvoetje	<i>Missing Link</i>	1'07
[10]	140. Fantasia	<i>Missing Link</i>	1'44
[11]	141. Psalm 101	<i>Missing Link</i>	3'22
[12]	142. De France Courant	<i>One-piece 440</i>	2'38
[13]	143. Psalm 134	<i>One-piece 440</i>	4'12

INSTRUMENTARIUM

Fred Morgan, Daylesford, Australia:

Hand-fluit, boxwood, after an original in Rosenborg Slot (1995): 1, 2, 11-16, 18-22, 25, 29-30, 33-34, 41-42, 45, 47-51, 55, 58, 62-63, 65-66, 70-71, 76, 78-80, 82-103, 105, 107, 112-115, 117-124, 127-130

Hand-fluit, maple, after an original in Rosenborg Slot (1980?): 5-7, 26-27, 35, 54, 56-57, 69, 73-75, 78-80, 82, 104, 109-110

Soprano in c, maple, a=415, according to Ganassi's specification (1989): 23-24, 36-38, 60-61, 64, 72

Altos in g, according to Ganassi's specification:

a=466, maple, one-piece (1988): 3-4, 10, 81, 116, 125-126

a=466, maple, two-piece (1994): 8-9, 81

a=440, maple, one-piece (1997): 131-133, 142-143

'Missing Link' soprano, boxwood, a=440 (1998): 134-136, 138-141

Paul M. Whinray, Te Henga, New Zealand:

Alto in f, kanuka (Tea tree), a=440: 17, 28, 32, 39-40, 52-53, 59, 67-68, 106, 108, 111, 137

The 440 alto is made from a local wood growing in Paul's garden. I saved it when he wanted to throw it out because he didn't like it. Paul used to throw his rejects in the air and let the dog run to catch them, but this time 'Ombre', the dog, had to sit and wait in vain.

Tenor in c, kanuka (Tea tree), a=440: 31, 43-44, 46, 77



Jacob van Eyck

Though he was blind from birth, Jacob van Eyck pursued a truly remarkable career. His lack of sight was compensated for, in some measure, by his highly developed hearing. From an early age he made use of his acute hearing in the study of acoustics which enabled him to introduce radical changes in tuning methods for sets of bells or carillons. In the course of time he became a much sought-after expert in the field and he undertook commissions to tune bells throughout the Netherlands, a country in which every self-respecting town invested in sets of bells – and still does so. Jacob van Eyck's theories and scientific discoveries pertaining to bells were widely discussed by learned men of the time. René Descartes, for example, took the opportunity of discussing with van Eyck while on a visit to Utrecht.

The philosopher Descartes was not alone in his curiosity about van Eyck, for the latter created much interest both as an artist and a scientist among a wide circle of the young and daring intellectuals of the day. A distant relation and mentor to Jacob van Eyck, the great genius Constantijn Huygens, tells of a van Eyck who whistles and sings so that the various partials in a wine glass vibrate in sympathy – empirical research in an inn, perhaps? It was also to Huygens that Jacob van Eyck dedicated *Der Fluyten Lust-hof*; Huygens not only played the lute and gamba as well as composing music and devoting himself to science, but was also secretary to the Prince of Orange and a man of influence in the country.

In time Jacob van Eyck became a highly respected *carillonneur*, performing regularly in Utrecht. He was also responsible for the technical maintenance both of the automatic bells that chimed the hours and the manual instruments in the city's major churches. Jacob van Eyck taught specially chosen pupils and he went to great trouble to procure practice instruments for them so that they should not gain the city a bad reputation by practising in public on carillons that the citizens were obliged to listen to. What people very much wanted to hear was van Eyck's own flute-playing at the legendary open-air performances in the park surrounding the Sint Janskerk in Utrecht. This is reported in numerous poetic descriptions from the period which magically recreate the moment when, in the twilight, loving couples, in combination with van Eyck's playing, produced a most pretty picture. His repertoire presumably consisted of what was later to be published in *Der Fluyten Lust-hof*: dances, variations on popular melodies, arrangements of hymns and lewd ballads in a bold mixture. Such music has for centuries belonged to an instrument with an ancient heritage that was played at court, on the street, in churches, brothels and inns.

Jacob van Eyck's playing was so extraordinarily brilliant that he was widely famed, something that is rare among musicians who do not travel – an interesting observation from a distant time in which communications and the dissemination of information were very different from the present. His instrument was a descant recorder, a little smaller than the type used today. The handy size explains, perhaps, van Eyck's name for it in *Der Fluyten Lust-hof* where he calls it a 'hand-fluit', a 'hand flute'. His reputation as a virtuoso was a necessary condition for what he is best known for today; *Der Fluyten Lust-hof* would hardly have circulated so widely had it not been for the faithful group of fans who regularly listened to the master playing in the churchyard of Sint Janskerk.

Van Eyck continued to work unceasingly to improve the tuning and mechanics of the carillon and he contributed a number of valuable inventions that were of great importance to later manufacturers of carillons. Jacob van Eyck died in 1657 after a lengthy illness, but some of his bells can still be heard in the Netherlands, which today has some 200 'singing towers'.

The Netherlands in the 17th Century

The musical climate of the Netherlands seems to have been remarkably fruitful considering the calamitous conditions that obtained there throughout almost the whole of the seventeenth century. For almost eighty years the country fought to free itself from Spain, a campaign which culminated in van Eyck's native city with the Treaty of Utrecht signed in 1648. In Central Europe the whole fabric of society was worn down by the Thirty Years War which had been an unstoppable engine of destruction. In the midst of all this misery sat Jacob van Eyck, seemingly unaffected by the conflict. At first glance, the only musical reference to all this turmoil is a lively battle song in C major; perhaps it was meant ironically. Or did it express his joy that the Spanish had finally met their match?

Politically the Netherlands was made up of a federation of provinces supervised by a governor. This form of government did not encourage the centralized culture of the court which was an essential financial prerequisite for larger, more prestigious projects such as maintaining an orchestra or an opera – or, indeed, a Versailles. Calvinist pietism effectively prevented the growth of an oratorio tradition in the churches; even the liturgical use of the organ was too much for most orthodox puritans. Making music was restricted to secular society, among friends and within the family.

The extreme competence of the Dutch merchants, coupled with their Calvinist work ethic

(‘Ora et labora’, ‘Pray and Work’) ensured the prosperity of a bourgeoisie that was becoming increasingly conscious of its importance and which delighted in expressing its success and its ideals in portraits and garden designs. But in all its art forms, pastoral intimacy was dominant; a human perspective, far removed from monumentality. Music, too, benefited from the increased prosperity, and the construction of superb musical instruments, particularly keyboard instruments, bears witness to a strong interest among wealthy customers. *Der Fluyten Lust-hof* thus fits perfectly into the picture of a circle of patrons who counted music as one of the indispensable delights of human company. The very title is designed to suggest pastoral associations: ‘The recorder’s pleasure garden, planted with hymns, pavaues, courants, alemandes, etc.’ – the musical art of the garden, perhaps? And who does not have room for a ‘hand-fluit’ in his pocket?

Dutchmen were given to decorating their rooms with paintings of other rooms. Paintings of interiors from the middle of the seventeenth century frequently made use of a complexity of symbols in describing parallel events. A woman wearing a yellow skirt reads a letter. This seemingly innocent activity acquires a wholly new significance when one understands that yellow is the colour for deceit; the letter must come from a secret admirer and if one looks more closely at the painting one notes that her little lapdog, a symbol of steadfastness, is walking away from her. The drama is pictorialized in a sophisticated manner, hidden to the casual glance but revealing a world of insinuations and secret passions to those who know how to interpret the symbols. The Dutch were masters of this technique, perhaps a result of living at a time when the wrong opinion, expressed in public, could lead to the loss of one’s head. Calvinism too, with its puritan ideals, may also have been a contributory factor.

There is a particular genre of painting known as *vanitas vanitatum* which made use of motifs from the field of tension between what is corruptible (*vanitas*) – often portrayed by an object representing one of the five senses – and what is lasting. It is obvious that such a trend should arise at a period in history when people in general expected the imminent end of the world. This expectation was reinforced by the unstable political situation which, in the twinkling of an eye, could turn friends into enemies and lay waste the whole country. But what is fascinating to us today is that people were able to produce such subtle art while subject to such severe pressures. No one could feel secure. What would last was only to be found in faith – and art (*Ars longa, vita brevis*). But music is the most fragile, the most corruptible of arts and purely instrumental music was thus long considered dangerously sensual. It is for this reason that motifs with musical intimations are so common in the *vanitas vanitatum* paintings. These

are often constructed like still-lives, employing various symbolically loaded objects in a relatively strict composition. And it is in just such a painting by Evert Collier that we meet van Eyck's *Der Fluyten Lust-hof* opened at *Tanneken*, a passionate love song. To one side there is a recorder – elegant homage to an artist who had been deprived of one of his senses since birth.

‘Der Fluyten Lust-hof’

For obvious reasons Jacob van Eyck's *Der Fluyten Lust-hof* has a central place in the recorder player's repertoire. It is the only major collection of solo pieces for the recorder and the largest single work in the world for a wind instrument.

Der Fluyten Lust-hof was published several times under different titles during van Eyck's lifetime. In 1644 a work entitled *Euterpe oft Speel-Goddinne* (*Euterpe, or The Goddess of Instrumental Music*) was published by Paulus Matthysz. This was republished in an expanded form as the first part of *Der Fluyten Lust-hof* in 1649. This second edition of *Euterpe* is basically the version that I have recorded.

Before the real ‘Book I’ became accessible, the second part of what was now, for the first time, called *Der Fluyten Lust-hof* was published in 1646 with 58 new movements; so the first part must have proved a success which, coupled with van Eyck's increasing reputation as a musician and scientist, paved the way for a new, time-consuming investment on the part of the publisher. In 1654 the second part was republished (this is the edition used for this recording) and about 1654 the first part of *Der Fluyten Lust-hof* was reissued for the last time. Van Eyck was now old and sickly and had withdrawn from working life.

The task of publishing *Der Fluyten Lust-hof* must have been extremely arduous for all participants. Van Eyck played the pieces from memory and an assistant wrote down what he heard, whereupon one or more people did the actual typesetting. The reason that I believe that several compositors were involved is that I perceive certain types of error in some of the movements which can be identified with a particular person. Whatever the case, the chances of mistakes being made when so many people were involved must be very considerable.

At times one may wonder what musical credentials the person or persons had who transcribed van Eyck's playing or how the verbal communication between them worked: in *Courant* [DFL 1, No. 33], for example, the time signature is totally at variance with the type of dance; a courant is always a dance in triple time and in this particular case the rhythm falls into place if one changes the time to 3/2. There is a similar problem with *Courante Mars* [DFL 1,

No. 34] but in this case the 4/4 time signature is correct, for during the 17th century two versions were in circulation, one in triple time and one in quadruple time.

Proof-reading the first edition (i.e. *Euterpe*) is obviously problematic; clearly, on account of his blindness, van Eyck was unable to take full responsibility for this very necessary task. But, evidently, a revision of the text was considered necessary before part one of *Der Fluyten Lusthof* was published, which suggests that there was dissatisfaction with the first edition. The title page states that the composer had listened through and corrected the volume: 'Den 2 Druk, op nieuws overhoort, verbeterd en vermeerderd, door den Auteur' ('Second edition, listened through, corrected and enlarged by the author'); someone had gone through, perhaps played, hours of music and corrected it according to van Eyck's instructions. And van Eyck listened, memorized and compared music that he had written many years earlier. One can but admire him.

The many difficulties in the text might suggest that van Eyck's publisher, Paulus Matthysz, did not put much effort into the production. But there must have been serious practical problems in notating all this music and it undoubtedly demanded considerable courage to undertake this unusual way of working with all the attendant risks of making mistakes. The printing errors are numerous; if there were no flat signs available on a particular day there would be no flats in the key of F major, something which has caused generations of recorder players to wonder whether van Eyck had invented new keys. Confusion is aggravated by the fact that van Eyck was in the middle of a new era of musical theory. Modal theory, which had dominated musicology in the middle ages and which was considered to be based on musical theories from Classical times, rapidly gave way. All musical notation prior to the Romantic period relied on the performer being acquainted with the musical conventions of the day. Pre-Baroque notation can be seen as a sort of shorthand necessitating the musicians' ability to interpret and bring praxis to bear. This praxis includes something as essential as filling in accidentals in accordance with a system allowing a great deal of choice depending on the type of music, local traditions, etc. Regrettably we know nothing of how van Eyck made use of this praxis.

Jacob van Eyck's artistic genius has contributed to the popularity of his *Der Fluyten Lusthof*. The standard of playing of both professional musicians and amateurs must have been high given that his publisher succeeded in selling this virtuosic music so widely that several new editions – each of them type-set by hand with new types – proved necessary. According to van Baak Griffioen, each edition may have sold from one to three hundred copies. Today's musical consumers in the era of Michael Jackson may not think this particularly remarkable from a

commercial point of view but one must think in terms of the conditions of the time when considering profit margins, effort expended and, not least, distribution. The production was expensive with many people involved in the many links of the chain connecting the composer and the purchaser.

Van Eyck's Compositional Style

Jacob van Eyck probably produced his *Der Fluyten Lust-hof* by improvising it. His improvisations were notated by somebody in much the same way as people copy jazz solos. One cannot call them compositions in the normal sense of the word, even though the distinction between composition and improvisation cannot be strictly defined. The best improvisers, then as now, have such a well developed sense of form that their musical expression seems to have been conceived over a long period and seems, therefore, to be composed. *Der Fluyten Lust-hof* is an excellent example of a craft largely neglected today but which was the original condition of music long before notation was invented.

Against the view that *Der Fluyten Lust-hof* is a collection of improvisations can be posited the care with which van Eyck uses his musical clichés: however uniform his presentation may seem, there is always, in every piece, something unexpected, some new idea, something that is like nothing else. This might suggest a unified, compositional grasp of the complete *Der Fluyten Lust-hof*. In any event, one must admire van Eyck's memory for detail in the world's most extended work for a solo wind instrument.

Jacob van Eyck's style of improvisation and composition is based on the variation and improvisation techniques of the 16th century. There are innumerable music tutors from Renaissance times that describe, using hundreds of examples of increasing difficulty (including speculatively unplayable examples), how one can move from one interval to another in a given situation. This is called cadencing and demands a good grasp of the theory of modality. Modal theory is not built on our traditional major/minor harmony. It divides all the known notes, the gamut, into a number of modes (or scales) each with its unique structure of intervals as opposed to our major/minor scales which, broadly speaking, always have the same structure of intervals regardless of their starting point. If the composer remained in the same mode all would be well, but when he wants to use notes from a different mode in a composition then a whole succession of unnotated rules have to be applied. These rules, which are termed *musica ficta*, were assumed to be understood by performers and are important, for example, in adding the

necessary accidentals for B flat and F sharp, for example. Modulating or transposing from one mode to another is called mutating, but finding the right point to mutate is not entirely straightforward. Different schools suggest different rules for transposing, and when the audacious harmony of the late Renaissance – on the limits of what contemporary theory could deal with – gave way to early Baroque, confusion was rife. Things became, quite simply, overly complex and for a long period the new notation existed side by side with *musica ficta*. It was in this complex situation that much of the music that is printed in arrangements in *Der Fluyten Lust-hof* was composed. Unfortunately it is not possible to determine to what extent van Eyck's arrangements accord with contemporary theory but the hymn settings provide a useful indication. Originally they were strictly modal in accordance with the rigorous notion of truth and requirement of unity, supported by the Calvinists, but in the hands of Jacob van Eyck the introductory notes are altered and coarse intervals are changed. To some degree he made use of the new era's understanding of melody.

The devastations of war and van Eyck's disability combined to produce what would seem to have been musical isolation. A blind man obviously has difficulties in absorbing other people's books, and travelling to study in other centres of music in war-torn Europe would have been foolhardy in the extreme. Perhaps this explains his conservative, antiquated musical language. It is also possible that *Der Fluyten Lust-hof* is a partisan contribution from an ambitious, self-confident and highly competent theoretician aimed at the 'New Style', which we know as Baroque, considered by many contemporaries to be vulgar. Similar protests were not wholly unusual at this time. The fact remains: the turbulence of the Italian Baroque is totally absent, with the exception of the variations on Caccini's Baroque 'hit' *Amarilli mia bella*; the theme is modern but the ageing van Eyck's musical style is that of the Renaissance, a period that had passed.

Jacob van Eyck's variation technique was built on the late sixteenth-century method of decorating a theme. The principles entailed are to be found in several different tutors on the art of improvisation, which was also termed diminution; that is, making smaller. What become smaller are the note values when the significant notes of the melody are used as the basis of excursions in ever more rapid note values. There is a common method to all the tutors: the performer is taught a succession of modules or musical gestures that can be combined in various ways. The pupil is taught to break down the thematic structure into its elements and to understand its harmonic/modal relations to the rest of the piece. Thus the musical gestures were characterized by powerful motoric movements: intervals of the theme are bound together by

scalistic motion whose energy propels the piece forwards. Van Eyck's music shows a wide range of combinations of different note values, by no means avoiding the very fastest. Sometimes the variations are so rapid that the fundamental character of the theme is so transformed as not to be recognizable. In general one can say that the note values in each movement grow smaller and smaller, the technical difficulties increase and that each piece reaches a climax in the final variation, or mode, as van Eyck calls them.

The musical gesture would seem, at first glance, to be of the same ilk. But: however conservative van Eyck may have been, there are innumerable minimalist techniques to be found. One example among many is when a cliché or musical gesture, and the pattern of rhythm and stress belonging to it and having a given length, are sequenced in a phrase which, in the theme, is either longer or shorter. The result of such asymmetry is playfully elegant and gives the piece an unexpected, rhythmical energy. Diego Ortiz was a master of this technique a century earlier and Charlie Parker, the greatest exponent of our own time, also worked with a similar concentration of artistic expression.

All the themes in *Der Fluyten Lust-hof* are treated in more or less the same way; a text, where it exists, is seldom illustrated in van Eyck's variation technique. The hymns are a possible exception in that his working methods here seem stricter. Only on one occasion, in *Psalm 118*, does he depart from this praxis and offer a less strict, more playful tone.

The five duets are, with odd exceptions, probably not authentic works by van Eyck. Of the five it is only *Amarilli mia bella* that is of the same quality as the solo pieces. The others have appalling part-writing and unacceptable dissonances, which a man of van Eyck's education would never have allowed. I tried making my own revision, but all the changes necessary would represent such a substantial reconstruction that I chose not to do this.

Thoughts on Interpretation

It would be presumptuous to postulate as to how van Eyck's music should sound for at this period there was no single, definitive method of interpretation. Such a discussion is, therefore, of no interest and can be left to those who consider it possible to determine art in advance and that it is a matter of reproducing a musical truth. The fascinating conclusion must be that we do not know how this music was played, for none of us was present at the time at which it was performed. But we can make more or less intelligent guesses and leave the rest to the providence of the Muses. In what follows I should like to point to certain matters that have been

important to my understanding of van Eyck's music and to my own interpretations.

Originally, van Eyck's music was open-air music, something that most of us do not for a moment take into account. I have, on occasion, had the doubtful pleasure of performing outdoors and in my experience one has to find somewhere where there is not the slightest breeze, since gusts of wind can cause a fall of pressure inside the instrument whereupon the tone quite simply dies. A good natural acoustic is as important outdoors as indoors. And finally, one needs an instrument that carries. So van Eyck's instrument must have had a powerful, sustained tone.

There are divergent views as to what type of instrument van Eyck had access to. Some little assistance is afforded by the highly rudimentary table of fingerings included in certain editions of *Der Fluyten Lust-hof*. But this table has lately been subject to much discussion as to whether it is intended for the recorder at all. However, the table suggests a descant instrument, by some considered to be a 'hand-fluit', with so-called modern fingerings and, therefore, constructional principles. There is a limited number of instruments preserved from the period which work with some of these 'original fingerings', of which probably the best known is in Christian IV's magnificent palace of Rosenborg in the heart of Copenhagen. The recorder in question is made of ivory from a narwhale's tusk which was long believed to be the horn of a unicorn. In the 17th century this material was more costly than gold. (Unicorns were as rare then as now.) The craftsmanship is superb. I myself have used two instruments of the Rosenborg type, both of them copies – one in boxwood and one in maple – by Frederick Morgan. Van Eyck also had a boxwood instrument, if we are to believe a contemporary poem:

O! vergoode Palmer-gaedtjes...

(O! glorious boxwood-holes...)

It would be wrong not to use other recorders than those mentioned in the belief that everything van Eyck wrote has to be played on a descant instrument. Several different sizes and types of instrument were used in parallel in Renaissance times. Paulus Matthysz himself suggests that pieces from *Der Fluyten Lust-hof* can be played to advantage on various types of 'play-things' ('Speel-tuigh') – a way of selling more music. A traverso is shown in an illustration in the 1649 edition. I have made use of instruments of various tunings and sizes in order to present a wealth of nuances as well as reflecting the instrumental richness of the late Renaissance.

My choice of instruments was originally suggested by associations afforded by the pieces; in other words, a wholly instinctive and subjective choice with no roots but in my own taste. I felt, for example, that the darker timbre of a low-pitched treble recorder of Ganassi type was more suited to the more solemn, religiously coloured music. The Ganassi instrument is characterized by a voluminous lower register and a very special timbre, rich in overtones, that elegantly piles partials on top of each other in accordance with the Pythagorean model. The chirpy little 'hand-fluit', with its twittering descant, is inexorably associated with bird song, *De Engels Nachtegaeltje* (*The English Nightingale*). Or is it? After considerable experimentation I found, for example, that the hymns possessed a completely different character when performed on the hand-fluit. With its powerful tone and direct voice it gave the hymns an air of straightforward, simple and rather loud invocation which is, perhaps, foreign to the secularized musician.

Confronting such a substantial collection of music which, with odd exceptions, is written for a soloist without accompaniment has been an extraordinary source of inspiration, frustration, surprise and instruction. The stylistic and artistic problems are to be found, as will be evident, on many levels and the first question one asks is whether one is playing the right notes if one uses the original editions. A closer inspection of the excellent facsimile edited by Kees Otten and published by Samuel B. Groen shows that just about anything could happen on the way between the blind musician's virtuosic performance and the printed page. I have chosen a pragmatic approach to the problem of notation which seems to me reasonable; this applies, for example, to the choice of accidentals in certain specific situations. As always, one must guard against hypercorrectness which always relies on a notion that the composer meant something different than the notes suggest. Taken to its logical conclusion, this means that one believes oneself to know better than the composer! One then makes use of a modern, self-discovered convention to interpret music that is, in many regards, as distant as cuneiform. Yet there are, in the music, obvious mistakes that are evident to the alert musician. In a set of variations the theme is always present somewhere and the basic tones of the theme must be treated with a degree of respect. When one encounters passages that break with this pattern one can either conclude that van Eyck is at his most playful or that the notes have ended up upside down or a third too high or too low. The choice is, unfortunately, the performer's.

A number of new editions have added to the confusion by contributing new printing errors to the text. An excellent modern edition is 'The New Vellekoop Edition' by Thiemo Wind published by XYZ. Incomparably the best book on *Der Fluyten Lust-hof*, its history and period is still Ruth van Baak Griffioen's *Jacob van Eyck's 'Der Fluyten Lust-hof'*, which must be con-

sidered a pioneering work, not just as a piece of research into van Eyck and *Der Fluyten Lusthof* but also a proof of how modern research can help the performer to a better understanding of early music and how he can let this information fundamentally influence his interpretation.

Van Eyck's collaborators' notation is not always entirely clear and it seems reasonable to assume that a performer should use different approaches, unknown to us, in ancient modal chorale melodies and for example, a popular tune by Caccini. Today it is practically impossible to claim that it is possible to perform van Eyck's music correctly. We still have to make guesses and to think pragmatically. All talk of authenticity dissolves in its own fundamentalistic absurdity when confronted with such a problematic source. Here it is a matter of showing statistically the occurrence of certain accidentals in specific scale patterns and of collating this information with the character of the theme (hymn contra *Leck mich am Arsch*) and the composer's evident right to experiment and break the rules. Also there must always be room for the performer's own wishes and intuition.

A casual analysis of the music as printed in a modern edition makes a dull impression: only on a few occasions does van Eyck depart from a form in which each new variation has more rapid note values or larger intervals than the preceding one. This might encourage a stereotype performance, but I am now entirely convinced that each variation contains its own little world or character which has to be performed using tempo, rubato, articulation, dynamics and other attributes of music. Character variations are not a Beethovenian discovery. 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. A melody requires a minimum degree of movement, otherwise it loses its natural phrasing. The same thing happens with a text that is read much too slowly: the normal speech rhythms are destroyed and comprehension becomes difficult.

The consequence is that I always choose tempi that function properly from a melodic point of view but this tempo is reduced, relatively speaking, in the final variation in which the figuration, in medieval fashion, forms a sort of counterpoint to the cantus firmus-like points of the

hymn melody. I am firmly convinced that the monophonic character of van Eyck's music is not a necessary evil but, on the contrary, a means of expression in itself. Those of us who have had the joy of working with living composers know just how carefully they choose their manner of expression, and instrumentation is a powerful expressive element. The question remains: why, with the exception of five probably unauthentic duets, did van Eyck write exclusively for a solitary instrument? Is the absence of polyphony merely the result of a dark handicap? It would seem unlikely that a person of van Eyck's extraordinary activity and intellectual interests should now be ruled by the blindness which everywhere else seems not to have been a limitation. Rather, his instrumentation would seem to have been a conscious choice by a knowledgeable and gifted artist who is aware that only the independent artist is musically free and can dictate his own musical laws.

It was never intended that *Der Fluyten Lust-hof* should be performed in its entirety. This complete recording thus represents an unauthentic action, creating problems for the performer who is normally used to thinking of a suitable length of programme for a concert. The average record buyer, on the other hand, listens to a disc as though it represents an artistic entity. Therefore, in performing a work that in some respects seems like a catalogue, it is important to make use of contrasts that are as great as possible. In this respect the recorded medium is both a blessing and a curse in that the music can be edited retrospectively. With my own way of performing the music, in which intuitive impulses play such an important part, it can be difficult to achieve a line in the recording which lasts over a longer period. I have chosen to suggest various possibilities, various different styles, that van Eyck's music offers the performer.

I am convinced that van Eyck's music has developed from improvisatory music and clearly this must influence performance. What, then, is typical of improvisation? Personally I consider that the spontaneous aspect is the most important and for this reason I have chosen to emphasize the 'live' element in my performances. It must be evident that the music is born now. In this way all music is modern and here one can, perhaps, bridge over the gap between improvisation and composition.

The challenge of varying himself which faced Jacob van Eyck when the evanescent music was to be set down on paper was surely as great as that which confronted me in recording the music and committing it to contemporary plastic.

© Dan Laurin 1999

The Bridge Over Four Hundred Years

We look at van Eyck's *Der Fluyten Lust-hof* today and see a string of variations on mostly unfamiliar melodies with mostly obscure titles. But those who bought and played and heard the *Lust-hof* in van Eyck's time saw a collection of their favourite tunes frosted with layers of ornamentation.

The Netherlands in the 17th century enjoyed a flourishing culture of popular songs circulating via pocket songbooks (*liedboeken*). The *liedboek* tradition had begun early in the 16th century and exploded in the 17th; well over a thousand different *liedboeken* were produced by the time of van Eyck's death, and at least four thousand by 1800.

Dutch *liedboeken* contain mostly poetry, but also tunes, news, political commentary, satire, cartoons and moral lessons. The books come in many varieties: sacred or secular or a mix, from large and expensive to small and cheap, rare to ubiquitous. What nearly all *liedboeken* share is the use of tune-indications or singing directions preceding the poems: 'Sing [this poem] to the tune of...' The actual printed music may or may not follow, but it's clear that the poems were meant to be sung, and it's clear that most of the tunes were common cultural property. And in the melodic repertoire of the *liedboeken* can be found nearly every tune in *Der Fluyten Lust-hof*.

For a book that at first glance seems to be full of Dutch songs along with a smattering of English or French titles, the *Lust-hof* turns out to have very few melodies of demonstrably Dutch origin. Instead, Dutch titles and texts were given to tunes imported from elsewhere; in the case of the *Lust-hof*, the import rate approaches 90%. This heavy reliance on foreign tunes is typical of Dutch songbooks and tune-based instrumental music of the 17th century. Half of the melodies in the *Lust-hof* are French (many from the court of Louis XIII), a quarter are English. Just a few melodies were borrowed from Italy, Spain and Germany. Another 20 are liturgical melodies, mostly Calvinist psalms and canticles.

This recording proceeds in the order of the *Lust-hof*'s two volumes (published in 1646 and 1649, reprinted in the 1650s). Both books open with prelude material followed by a sacred work of introductory character (*The Lord's Prayer*; *Psalm 1*). Both end with exuberant variations on a psalm of praise. In between these pillars, each volume is organized much like other songbooks and instrumental collections of the time: as a pleasant miscellany, much like the bouquets in Dutch floral paintings of that time, as the subtitle of one of the editions of the *Lust-hof* suggests: 'The Flute's Pleasure-Garden, planted with psalms, pavaues, courants, almandes, &c.'

The flourishing young Dutch Republic in its *Gouden Eeuw* (Golden Century) had its own sort of ‘baby boom’; in the early seventeenth century the Netherlands had a lot of young well-off unmarried people with money in their pockets and love on their minds. These were the people that the songbooks were aimed at, and these were the same people who flocked to the green and leafy Janskerkhof in Utrecht on balmy summer evenings to hear van Eyck play his variations on their favourite songs. Two poems of the time record the promenading flirtatiousness of the place and mention van Eyck by name as one of the attractions. As a blind man, he was perhaps fairly immune to some of the park’s other attractions...

Van Eyck would, I think, be astounded at the modern interest in his work: half a dozen complete modern editions selling copies into six figures around the world, excerpts on probably a hundred different recordings by now (and now this complete recording), a cornerstone of the modern recorder repertoire, the impetus for rediscovering the secrets of just the right kind of instrument to play his music. To accompany the stroll back 300 years, we present this little ‘Field Guide to *Der Fluyten Lust-hof*’, telling a little bit about each of the tunes that form the backbone and springboard for van Eyck’s sparkling variations.

Book I

1. Preludium of Voorspel [Prelude, in Latin / Dutch]. Renaissance instrumentalists tuned and warmed up by improvising preludes, and printed music collections often opened with such pieces. No doubt van Eyck often announced his presence in the Utrecht Janskerkhof with exercises such as this one which opens the *Lust-hof*: a good introduction in miniature to the flourishes, scales, and echoes to come.

2. Onse Vader in Hemelryck [Our Father in Heaven]. Having warmed up, what better way for a Dutch Calvinist to proceed than with the Lord’s Prayer? The Dutch used the Lutherans’ tune and a translation of Luther’s own versification, first printed in 1539. As with all the liturgical melodies in the *Lust-hof*, the *Onse Vader* has been sung continuously from the 16th century to the present, the magnificent tune easily shouldering the weight of centuries of Christian supplication.

3. Doen Daphne d’over schoone Maeght [When Daphne the most beautiful maid]. Modern recordings have made Daphne one of the hits of the *Lust-hof*, but it was a 17th-century favourite as well. The text and tune come from a 1610s English ballad telling the classical tale of how

Phoebus Apollo pursued Daphne so relentlessly that in desperation she cried out to the goddess Diana to turn her into a laurel tree.

4. Psalm 118 [A psalm of praise: ‘Give thanks to God for all His goodness’]. It is difficult to realize how important the Genevan psalms were in the Calvinist Netherlands; an analogy might be the Lutheran chorales, whose impact is clear in the works of Bach. But Calvin was stricter than Luther about texts (‘one can sing nothing worthy of God save what one has received from Him’) and also insisted that music for God must have ‘the gravity and majesty that befits its subject’. So in the Calvinist tradition (the 1562 Genevan Psalter, translated into Dutch by Petrus Dathenus, 1566) all the weight was funnelled into just 125 tunes setting only the 150 psalms and a few other Biblical texts (the Lord’s Prayer, the Ten Commandments, and a few New Testament canticles, including the Magnificat; see No. 12).

Dathenus’s Dutch-Genevan Psalter was a publishing phenomenon, going through over 300 editions by 1700. Some churches sang through the whole Psalter twice each year; countless cultural references attest to the Dutch love for and knowledge of the Calvinist psalms. Carillon-neurs’ contracts specified frequent psalm rotations on city bells. The psalms had been sung unaccompanied for over a century when, during van Eyck’s time, organ harmonies began to be accepted in major cities. Outside of church, the psalms were household property, a national heritage, a religious identity. The psalms van Eyck chose to set – with the interesting exception of the ones which close Books I & II of the *Lust-hof* – are among the very best known in the Dutch-Genevan tradition.

5. Malle Symen [Crazy Simon; also ‘Malsimmes’]. A 17th-century favourite probably spread in the Netherlands by English roving theatre troupes. Dozens of instrumental settings exist (including Farnaby’s in the *Fitzwilliam Virginal Book*), but no text is known. The echo effects built in to the melody made it a favourite for setting argumentative dialogue songs on subjects ranging from theology to cuckoldry.

6. Psalm 140 ofte tien Geboden [See also No. 4]. Psalm 140, a prayer for deliverance, was sung to the same tune as were the Ten Commandments as versified from Exodus 20. Constan-tijn Huygens, the dedicatee of the *Lust-hof*, tells in his autobiography that at the age of 26 months he could sing clearly all nine stanzas of the *Thien Geboden* as learned from his mother. As an adult he questioned the practice of ‘reciting God’s Commandments back to Him’. In van

Eyck's time, and in some churches to this day, the Ten Commandments are sung every week, so this may well have been the most-sung tune in the Psalter.

7. Aerdigh Martyntje [Sweet Martinie]. The French court composer Estienne Moulinié's sara-bande air *Voyci tantost la froidure bannie* was printed in 1629 and spread all over northern Europe. In a Dutch songbook of 1637, the tune was used for a ballad about Amsterdam prostitutes; verse 2 is devoted to Martyntje, who is as mercilessly satirized as are the ladies in the other six stanzas. The song slid even further into the gutter, however: it turned up in the seventeenth-century Dutch fiddler's anthology *Boerenlietjes* under the title *Isabelle heeft in't hemdt gepist* (*Isabelle pissed in her shirt*).

8. Pavaen Lachrymae. John Dowland once acknowledged his 1595 masterpiece by signing his name 'Io. Dolandi di Lachrimae'. Like Dowland, van Eyck set this stately, mournful melody several times. Dowland's original text, 'Flow my teares, fall from your springs' was re-worked in several Dutch translations and his plangent harmonies were clearly well-known too. Yet van Eyck's is the only known monophonic setting and it shows the melody's hypnotic melancholy at its starkest.

9. Lavignone. A French lute courant that became a song and dance standard all over Europe for over a century, leaving traces from Rome to Copenhagen from at least 1614 to the 1730s. Brade, Rossi and Foscarini are among the many dozens who left us settings. *Lavignone* was popular in van Eyck's time as an instrumental piece and as a song-tune for earnest texts on many subjects. The exact connection to the family Vignon or the place Avignon has not been conclusively established.

10. Rosemont. A turn-of-the-century English tune known as *Tower Hill* (Farnaby's setting) and *New London's Bridge* was used to set the widespread Dutch pastoral text 'Rosemond, waer ghy vliedt / ghy ontloopt my noch soo niet' ('Rosemond, where-e'er you flee, you can still not out-run me'). The ups and downs of the tune match Rosemond's fruitless flight up and down the mountain (proof enough that the Dutch are here in a make-believe Arcadia).

11. Courante, of Ach treurt myn bedroefde (schapen) [Ah! now mourn my sorrowful (sheep)]. A 1635 *air de cour* by François de Chancy, 'Ha! que le ciel est contraire a ma vie',

underlies this pastoral tale of woe, a shepherd mourning for the love of Sylvia. The Dutch title became a songbook staple in the 17th century.

12. d'Lof-zangh Marie [Mary's song of praise; the Magnificat; see also No.4]. The magnificent Dutch Calvinist Magnificat begins: 'Myn ziel maeckt groot den Heer / myn geest verheught hem seer' ('My soul magnifies the Lord, my spirit rejoices greatly'). Not part of the Genevan Psalter, it came from Dathenus's Dutch psalter of 1566. Another great, dignified tune sung continuously for centuries.

13. Frans Ballet [French Ballet]. A Dutch songbook calls this tune *Que tu m'estez cruelle*, but the French source has yet to be found. The lutenists Robert Johnson and Nicolas Vallet also set the tune, Vallet using the rare and delicate medium of lute quartet in his *Le Secret des Muses* of 1616.

14. Stil, stil een reys [Hush, hush a moment]. A French court dance made famous by its inclusion in Michael Prætorius's monumental *Terpsichore* of 1612, this dance tune is found in sources from Rome to Scotland to Sweden throughout the 17th century. In the Netherlands, the tune was well-known for its text by Jan Starter praising the beauty of women – piece by piece, stanza by stanza.

15. Fantasia & Echo. The echo-fantasia was a genre nurtured especially by the Dutch, usually for organ. Van Eyck's slow, mode-defining opening is typical; the echoes arise once the piece is established. The *Lust-hof*'s only dynamic markings are found here, accentuating the echo effect caused naturally by the octave leaps in the recorder's modest range.

16. Geswinde Bode van de Min [Swift Messenger of Love]. The source of this tune is obscure, but it was widely known in the Netherlands beginning in the 1630s with a pastoral text of a shepherd bewailing his lost-love cause to Cupid. In the *Lust-hof*, however, the tune has been altered so that the original text is no longer singable.

17. Onan of Tanneken. A love song to the beautiful Tanneken set to the tune 'O Nan', whose possibly English source is unknown. A manuscript copy of a two-part setting by Nicolas Vallet makes it clear that the first two bars of the melody are a bass-line introduction; the tune proper

begins with van Eyck's sixth note! In a 1684 *vanitas* still-life painting by Evert Collier, the *Lust-hof* lies under a violin and a recorder, open to the page headed 'Tanneken'.

18. Psalm 68 [A psalm of war: 'Arise O Lord and show your strength'; see also No. 4]. One of the best-known and fiercely-loved of all the Genevan psalms, Psalm 68 became the battle-anthem of the rebel Calvinists in the religious struggles of the 16th century, because of its militant view of God's wrath toward the unrighteous. Longer-lasting fame (now with a penitent text) has come to the tune via Bach's settings of it as the Lutheran chorale 'O Mensch beweine' dein' Sünde groß' in the *Orgelbüchlein* and the *St. Matthew Passion*.

19. l'Amie Cillae [Friend Celia (?)]. How is it possible that no other source has been found for this hauntingly beautiful tune? An unusually expressive courant, it was probably originally a court piece for lute or harpsichord. Van Eyck's single variation highlights the graceful sweeps and droops of the melody.

20. Bravade [Bravado]. The earliest known source of this melody is a 1621 Dutch songbook, in which the tune is listed as an English dance tune in slightly scrambled language and is used for a bar-room ballad. The meaning of the title 'Bravade' is not known, but van Eyck's energetic variations are certainly full of it. After van Eyck's time the tune, now with the name 'Argeers', was included in forty years' worth of editions of the *John Playford's Dancing Master*.

21. Psalm 103 [A psalm of praise: 'Come praise the Lord, my soul, and all within me'; see also No. 4].

22. Van Goosen [About Goosen]. Goosen was a stock rogue theatrical character in Dutch farces of the 17th century; this tune is used for several different texts about him. Its source is unknown, although some songbooks give it a French tag.

23. Si vous me voulez guerir [If you want me to recover]. Most of this French title made it to the Netherlands, but Francois de Chancy's 1635 air really read, 'Si vous ne voulez me guerir'. In either case, it's a tale of frustrated love, but van Eyck's uncommon dotted-rhythm variations remain sprightly and unaware of it.

24. Courante. Baubles of French court life in the form of courants, airs, ballets, and sarabandes littered the landscape of Dutch songbooks and instrumental music in the 17th century. The source of the unnamed ones is as hard to identify as the proverbial needle in the haystack.

25. Ghy Ridders in het prachtigh Romen [You knights in beautiful Rome]. A duple-metre version of No. 11. In *Euterpe* (an earlier edition of Book I of the *Lust-hof*), this tune is given a garbled version of its original French name: 'Ha Kille Siele', changing the French 'Ah, how heaven' into Dutch for 'Ah, chilly souls'. Both the duple- and triple-metre versions of the tune were current and used interchangeably.

26. Ballette Gravesand. A English masque dance and song ('The fairest nymph') found in many vocal and instrumental settings, including one by Orlando Gibbons. The 1613 masque was named after Gray's Inn, which was garbled to 'Gravesend' in Dutch sources. Both the original English text and a widespread Dutch version deal with the untimely death of a beautiful young woman.

27. Engels Nachtegaeltje [English nightingale]. Astonishingly, there are words to this quintessentially onomatopoeic tune, a 1630s English ballad about how the nightingale's sweet song refreshes the tired senses of city dwellers; the second half of the tune mimics the birdsong with the words 'sweet sweet jug jug...' The tune is found in dozens of settings from all over northern Europe for a great variety of instruments, but van Eyck was the only composer who had the idea of making the nightingale wax increasingly virtuosic.

28. Ach Moorderesse [Alas, murderess]. The murderess is the shepherdess Galathea whose flinty heart slays her faithful shepherd suitor Tyter, or so he claims. A Dutch songbook staple for several decades after the 1620s.

29. Lanterlu. 'Lanturlu, lanturlu, lanturlu, lanture' was the nonsense refrain of this melody, used for many satirical songs in 17th-century France. The 'Lanturlu' verses apparently grew to be so incendiary that Louis XIII banned the entire genre – an edict which was of course celebrated in yet another mocking 'Lanturlu' verse.

30. Philis schoone Harderinne [Phyllis, pretty shepherdess]. François de Chancy's graceful *air de cour* of 1635 became known throughout northern Europe, especially as a harpsichord sarabande. In the mid-century Dutch anthology 't *Uitnement Kabinet*, under the title 'Je ne puis éviter', the tune is printed with variations by three different composers – with van Eyck's the last and most virtuosic.

31. Vande Lombart [From the pawn shop (?)]. One of the best-known tunes of the 17th century, usually named under its original 1597 French *air de cour* title, 'En [m'en] revenant' or after a German student drinking song later set to it, 'More palatino'. The tune is found in countless settings from Italy to Sweden and even attracted the talents of Sweelinck, Bull, Gibbons, Frescobaldi and Buxtehude.

32. Comagaine. Van Eyck must have heard a lute version of Dowland's 1597 lute song 'Come againe: sweet love doth now envite'; not only is the title garbled, but Dowland's air begins with an upbeat, which in van Eyck's setting becomes the first note of the melody. A duet version of van Eyck's first variation appears in other mid-century Dutch sources (*Der Gooden Fluyt-Hemel* and 't *Uitnement Kabinet*).

33. Courant. Despite the name, this is not a courant; probably a ballet or air. See also No. 24.

34. Tweede Daphne [Second (setting of) Daphne]. See No. 3.

35. Amarilli mia Bella [Amaryllis, my lovely]. Caccini's 1601 masterpiece was well-known in the Netherlands, complete with its full Italian text which was often printed side-by-side with a close Dutch translation ('Amarilli mijn schoone'). The Dutch version of the tune lacks Caccini's virtuosic cadential coda, but does end with the poignant rising sequence set to repeated calls of 'Ama-ril-li, Ama-ril-li, Ama-ril-li, mia bella / mijn schoone'.

36. Lus de mi alma [Light of my soul]. In the summer of 1634, Constantijn Huygens (the dedicatee of the *Lust-hof*) was in Nijmegen as secretary to the Dutch Prince Frederik Hendrik, where they were fighting yet another battle in the long Dutch war of independence against Spain. He wrote home to his wife a love-poem with music, setting it to, of all things, this Spanish tune.

37. Engels Lied [English song]. This is a frequent title in Dutch sources, but applied to many different tunes. This one has not yet been found outside the *Lust-hof*.

38. Philis quam Philander tegen [Phyllis met Philander]. A standard 17th-century Dutch love-ballad about these two pastoral Arcadian characters, in which Philander tries to seduce Phyllis into leaving her herds to join him for more pleasant exertions elsewhere.

39. Al hebben de Princen haren (wensch) [Although princes have their (wish)]. A 1614 *air de cour*, ‘Auparavant que je vie’, printed by Gabriel Bataille was popular in the Netherlands with this text extolling the simple life of shepherds over the care-worn life of the privileged.

40. Tweede Rosemond [Second (setting of) Rosemond]. See No. 10.

41. De zoete Zoomer tyden [Sweet summertime]. A 14-stanza song praising the manifold delights of summer, known only from a scattering of Dutch sources.

42. Wilhelmus van Nassouwen [William of Nassau]. The oldest national anthem on the planet has been an emotional magnet for the Dutch in times of crisis since 1568, when it first became the fight-song of the rebel Dutch in their war of independence from Spain. The full 15-verse text is an acrostic spelling ‘Willem van Nassov’. The civic duties of the Utrecht carillonneur included performances whenever the Prince of Orange was in town, so van Eyck no doubt played this tune from the city’s bell-towers as well as on the recorder (see also No. 45).

43. Meysje wilje by myn slapen [Missy, will you sleep with me]. The origin of the tune is as obscure as the intent of the title is clear. In Dutch songbooks of the time, the title is the somewhat politer ‘Meysje moet ick by u slapen’ (‘Missy, may I sleep with you?’).

44. Courante Mars. Pierre Guedron’s 1613 court air ‘Est-ce Mars le grand Dieu des allarmes’ (‘Is this Mars, the great god of alarm?’) became one of northern Europe’s best-known melodies in the 17th century. The tune circulated in both duple- and triple-metre versions, which probably accounts for the *Lust-hof*’s mismatched title: Courant (a triple-time dance) Mars for a duple-time setting of the melody. Farnaby, Scheidt, Vallet, and Sweelinck are among the many who set this tune.

45. Batali [Battle]. Battle-imitation pieces had been popular in Europe at least since Jannequin's phenomenally popular 1528 chanson 'La Guerre'. Arrangements of his vocal piece led to the writing of new versions for lute, keyboard and instrumental ensemble. But van Eyck manages to accomplish all the standard battle effects on just a solo wind instrument! Many of the musical clichés in his (and many other such pieces) match specific military manoeuvres and signals. Battle pieces also commonly included snatches of popular song; van Eyck includes, among others, the 'Wilhelmus' (in the only known all-triple-metre version; see No. 42), which was noted in his time for its courage-enhancing effect on Dutch soldiers. Courage is also needed to hit the lone high d''' in this piece – the highest note in the *Lust-hof*.

46. Schoonste Herderinne [Loveliest shepherdess]. Another pastoral plea for love from a spurned shepherd. This piece is one of seventeen in the *Lust-hof* that use 'chain-variation' technique, in which van Eyck uses a varied reprise in one variation for the simple reprise of the next, creating the form a' b' b' – a' a' b' b', etc.

47. Rosemond die lagh gedoocken [Rosemond who lay hidden]. A catchy tune and a short, regular metre lent this song such popularity that, for decades after 1640, scarcely a Dutch songbook was complete without at least one poem set to it; it is found in Dutch songbooks as late as 1758. In the stock amorous pastoral text, Philander finds Rosemond under a rosebush and plucks her like a rose.

48. Ballette Bronckhorst [The Bronckhorst Ballet]. Bronckhorst is a Dutch town and a noble Dutch family, but the source of this tune and its title are not yet known. It was very common in Dutch songbooks of the 1630s and 1640s, usually used – as are so many of the melodies in the *Lust-hof* – for a love-lament to a hard-hearted shepherdess.

49. Wat zal men op den Avond doen [What shall we do in the evening?]. The only originally German secular song in the *Lust-hof*, this rowdy come-on ballad is found in many late 16th-century German lute manuscripts. Its very simplicity makes it a perfect base for variation; van Eyck gives it a runaway high of thirteen times while also using a greater variety of rhythmic patterns than he used in any other piece.

50. Sarabanda. Despite the generic title, this is a well-known sarabande written by the French lutenist Germaine Pinel (d. 1664), and set by many others as well, even including Buxtehude at the end of the century. It was a staple of Dutch songbooks from the 1630s onward, usually associated with a tale of an ungrateful shepherdess.

51. Repicavan. ‘Repicavan las campanillas’ [The bells were ringing] is one of the few *airs de cour* ever written in Spanish, or for guitar rather than lute. It’s clear why: Etienne Moulinié’s air celebrates the 1611 engagement of Louis XIII to the Spanish Infanta, Anne of Austria. The slow duple section of the tune mimics the tolling bells, while the fast triple section sets words about festive dancing. The tune enjoyed an astonishing longevity in the Netherlands; it is found in songbooks as late as 1765, and printed in some sources with its original Spanish text and a Dutch translation.

52. Janneman en Alemoer. One stock English travelling theatre character was the clownish Simpkin. For export he was named ‘Pickleherring’, and this is his song. The song was adapted to a Dutch farce featuring the characters Janneman (‘everyman’) and Alemoer. The last phrase of the song is a refrain for all to sing.

53. O Heyligh Zaligh Bethlehem [O Holy, Blessed Bethlehem]. A 1606 French *air de cour* (‘Ayant aymé fidèlement’) with roots before 1538 in a Spanish *villancico*, this tune soon became wedded to a Christmas text worthy of the solemn, expressive melody. Sung continuously from that time on by both Protestants and Catholics, the song appears not only in countless songbooks but in every known 17th- and 18th-century carillon manuscript from the Low Countries.

54. Tweede Courante Mars [Second (setting of) Courante Mars]. See No. 44.

55. Tweede Lavignione [Second (setting of) Lavignon]. See No. 9.

56. Pavane Lacryme. See No. 8.

57. Een Schots Lietjen [A Scottish ditty]. In two keyboard manuscripts of the 1630s, this tune is called ‘The Merry Cuckold’; a 16-stanza English ballad of that name which may fit the tune exhorts men to put up with their wives’ affairs and enjoy themselves. Van Eyck’s is the only

known Dutch source of this merry melody.

58. Derde, Doen Daphne [Third (setting of) When Daphne]. See No. 3.

59. Amarilliken doet myn williken [Amarilly does my bidding]. The *Lust-hof* is the only known source of this tune, but its character and structure are typical of many paired entry dances of the time: a slow duple introduction followed by a fast triple.

60. Eerste Carileen [First Caroline]. There were in all five tunes named for the shepherdess Carileen in the mid-century Dutch repertoire; they are found both separately and as a set. At least the first three come from English theatre. This tune was written by William Lawes as a sinfonia to a 1634 masque and is found in many English and Dutch instrumental sources. Lawes' music was furnished with a text about Caroline by 1643; it's the usual boy-wants-girl pastoral romp. Chloris is the would-be-seducer.

61. Tweede Carileen [Second Caroline]. Probably also a Lawes masque sinfonia, this tune is found in many English instrumental sources. It was also set to a Caroline text, this time with Mennip in the shepherd's role.

62-63. Stemme nova [New tune]. This singularly unrevealing title is often found, as here in the *Lust-hof*, applied to different tunes. The first of these two 'New Tunes' is in fact a *chanson à danser* by Jean Boyer, 'Maintenant que le Printemps'. First printed in Paris in 1642, this certainly was a new tune when van Eyck first used it in *Euterpe* of 1644. The unidentified second *Stemme nova* sounds like a *French chanson* too.

64. Derde Carileen [Third Caroline]. Also by Lawes, this tune was a sinfonia for a 1638 masque. Caroline texts have been found only for the first two in the set; presumably the last three had them also. To a lesser extent than the first two Carileens, the third is found in various Dutch songbooks and instrumental collections.

65. Amarilli mia bella. See also No. 35. This set of variations on 'Amarilli' ends with one in a distinctively Italianate style, in which phrases start out plain and then burst into virtuosic ornamentation. Van Eyck's typical style uses the same note-values throughout a phrase or

section or often the entire variation. One wonders whether, for this princess of Italian airs, van Eyck was imitating some Italian virtuoso.

66. Courante Madamme de la moutaine [Mme Moutaine's Courant]. The only other known source of this French-style tune is a treble and bass setting in 't *Uitnement Kabinet II* of 1649.

67. O slaep, o zoete slaep [O sleep, sweet sleep]. The title words form the refrain of a well-known Dutch song set to the 1600 ayre 'Farewell dear love' by Robert Jones, a song cited in Shakespeare's *Twelfth Night* of 1601. The 'Engels Farewell' tune had been given the passionate, almost erotic 'O slaep' text by 1605, and went on to achieve great popularity. One of the many other texts set to 'O slaep' is still sung in Dutch churches today – with the decidedly secular refrain jarringly intact.

68. Gabrielle Maditelle. Another of van Eyck's chain-variation sets (see No. 46), this time on an energetic French-style tune so far found nowhere outside the *Lust-hof*.

69. Een Spaense Voys [A Spanish song]. Very few Spanish melodies are found in Dutch songbooks, as their similarly low representation in the *Lust-hof* also suggests. This is another tune so far known only from the *Lust-hof*.

70. Een Courant [A Courant]. The *Lust-hof* gives a plain name to a tune usually known as 'La Sylvie', and by various other French and Dutch titles. The source has not been found, but this was clearly a very up-to-date French melody, and meshes none too well with van Eyck's conservative diminution-variation style.

71. Bien heureux [Happy]. Pierre Bonnet's 1597 air 'Bien heureux qui se peut dire' was a highly decorated tune. Most of the ornaments had been stripped away by the time van Eyck seems to have heard it, but in fashioning his variations, van Eyck in effect resupplied the ornamentation – in rather a different style than the original.

72. Vierde Carileen [Fourth Caroline; see Nos. 60, 61, 64]. Less well-known than the first three Carolines, this melody may have been written in the Netherlands in imitation of Lawes' music. Other than in the *Lust-hof* and the 't *Uitnement Kabinet*, this tune is found with the

others chiefly in a devotional songbook in which the five Caroline tunes are used for a set of pious texts promoting the holy uses of the five senses (1=Sight, 2=Hearing, 3=Taste, 4=Smell; the rare *Fifth Carileen* was used for Touch).

73. Een Frans Air [A French Air]. Another stylish but unidentified French melody.

74. Kits Almande [Kit's Allemande (?)]. Several Dutch sources call this an English tune, but no source has yet been found. A kit is a small dancing-master's violin; one wonders whether that has anything to do with the uncommonly high range and unusual all-dotted variation that van Eyck devotes to this bouncy dance tune.

75. Schasamisie vous re veille [Wake up, my friends]. If van Eyck heard this French drinking song sung by someone who was in the same condition as the characters in the text, that might well account for the blurry rendition of the title of Andre Rosier's 1637 *chanson pour boire*, 'Mes amis, je vous resveille / Ça voulez pas du vin?' ('Wake up, my friends, don't you want some wine?').

76. Prins Robberts Masco [Prince Robert's March]. Prince Rupert of Bohemia (1619-1682) was the nephew of Charles I of England. He lived much of his life in Holland, both before and after he was banished from England for fighting on the losing royalist side in the English civil war. The original text may have been that of an anti-Parliament ballad, each of whose stanzas begins 'Prins Robbert is een Gentilman'.

77. Waeckt op Israël [Awake, Israel]. This serene and stately (although originally secular) melody was already at least a century old when van Eyck included it in the *Lust-hof*; his setting is the last known appearance of it. The text, a New-Year's Song in the Rhetorician (Literary Society) tradition, celebrates the birth of Christ.

78-82. The Duets. The five duets in the *Lust-hof* are odd. Far less demanding than the solo pieces, their counterpoint is often clumsy. In each case, the top line is simply taken over from a solo variation elsewhere in the book; the bottom line forms a simple harmonization; in the case of *Amarilli* (the best one), the bass line is found in other songbooks of the time. The duets' low quality smacks more of a publisher's marketing ploy than of true composition by van Eyck.

Apart from the quality, the style of the variations could well reflect the nature of a carillon keyboard – in which the melody can be played at the limit of the speed of fists, and the bass at the limit of the speed of feet. Information on the melodies of the duets can be found above: *Philis schoon Herderinne* (No. 30), *Engels Liedt* (No. 37), *More palatino* (No. 31), *Amarilli mia bella* (No. 35) and *Prins Robberts Masco* (No. 74).

83. Princesse hier koom ick by nacht [Princess, here I come by night]. A love-complaint, set to a satirical French air called ‘L’air des Feuillantines’ because it recounts the scandals of Charlotte Germain, a politician’s wife whose exploits were so brazen that he finally gave in to the advice to shut her up in the Parisian cloister ‘Les Feuillants’. Dutch and French sources first date from mid-century.

84. Wel Jan &c. Earliest Dutch sources give various French titles for this certainly French-sounding tune. It was best known in the Netherlands under the title, ‘Wel Jan, wat drommel doe je hier?’ (‘Well, John, what the hell are you up to here?’).

85. Psalm 150 [A psalm of praise; see also No. 4]. The last of the 150 Psalms is famous for mentioning a cascade of instruments with which God is to be praised. In the Dutch psalter, recorder and cymbals are among the words used to translate the Hebrew instruments. In van Eyck’s time, carillonneurs’ practice keyboards were equipped with small cymbals, and Psalm 150:5, the verse that mentions cymbals, was often used as an inscription on bells, including the bells in Utrecht on which van Eyck played, and one in Deventer that also has van Eyck’s name inscribed on it. This psalm, with four grand variations, is also used to close Book I of the *Lust-hof*.

Book II

86. Preludium [Prelude]. Like Book I, the second book of the *Lust-hof* also starts with a prelude (see No. 1); a slighter piece with a twist of mode from d-dorian to C major.

87. Phantasia [Fantasia]. More like an overextended prelude than a true fantasia. About half-way through, repeated pitches alternate with steadily widening intervals, a motion highly idiomatic in carillon music, where such passages are played by alternating fists. Utrecht civic

carillonneur van Eyck here transfers that sound to the recorder.

88. Psalm 1 [A psalm praising righteousness: ‘Blessed is he who heeds not godless men’; see also No. 4]. Both books of the *Lust-hof* are framed with variations on sacred melodies. After opening with the customary prelude material, Book I opens with the ‘Onse Vader’ and ends with the last of the Psalms; the first of the Psalms forms the mirror-like opening of Book II, which ends with Psalm 134.

89. Silvester inde Morgenstont [Silvester in the Morning time]. This pastoral ballad tells of Silvester who goes out to hunt a hart but instead captures a heart – Sylvia’s. The tune came from England, known as ‘Nowell’s Delighte’ after Edward Noel (By the time the tune reached Holland, Noel had become a baron, and the tune was duly elevated along with him to ‘Sir Edward Nouwels delight’!). Thomas Morley set it as ‘Nancie’; Haussman and Demantius used it for consort dance music.

90. Almande Verryt. In 1640, Jan Baptist Verryt was appointed city organist and carillonneur of Den Bosch; van Eyck was one of the judges at his audition. The next year, the city paid for Verryt to go to Utrecht to study with the great master himself, and advised the pupil to make good use of his time by also practising the ‘fleute’. The title indicates that this almande was written by or for Verryt.

91. Psalm 9 [A psalm of praise: ‘Lord I will praise you everywhere’; see also No. 4].

92. La Bergere [The shepherd]. The tune is Pierre Guéron’s 1620 *air de cour* ‘Sus, sus, sus, Bergers et Bergerettes’ (‘Come, come, shepherds and shepherdesses’), cited in several Dutch songbooks. Marin Mersenne printed a setting of this tune (untitled and misattributed) for flute quartet in his *Harmonie Universelle* of 1636.

93. France air [French air]. An unusual leap of a tenth early on and octave echoes near the end of this melody suggest an instrumental origin; it was probably originally written for lute or harpsichord; see also No. 24.

94. Princes roaeyle [Royal princess]. In the Netherlands in van Eyck’s time, ‘Princes Royaal’

meant Maria Stuart, daughter of King Charles I of England and wife of Willem II, Dutch *stadhouder* from 1647 to 1650. Princess Maria was in the Netherlands in 1642-1643; the precise connection between that visit and this French-style *courant* is not known.

95. Psalm 33 [A psalm of praise: 'Rejoice in God now all you righteous'; see also No. 4].

96. Philis en son bel Atente [Phyllis and her beautiful appearance]. Van Eyck's title is one of several different French titles by which this tune was known in Dutch songbooks of his time. No text is known to match this title; a printed French source of 1632 gives the tune another pastoral text.

97. Ho ho op myn brack en winden, &c [Hey, hey, get up, my beagle and greyhounds]. Anthoine Boësset's air 'Quittés, quittés vos campagnes' formed part of a French court ballet published in 1624. By the time the tune reached Dutch songbooks, it was shortened and coarsened. It is this form than is found in the *Lust-hof*. Nothing is known of the hunting text beyond the title phrase.

98. Postillon. A postillion was the guard who rode with the mail-coach in the horse-drawn era. He carried a signal horn (called a post-horn), and thus was associated with the sound of horn calls, as this tune makes clear. The presumed original text about the postillion is unknown, but this tune was used in Dutch songbooks for pastoral texts about hunter characters. Much of the tune is set in horn-call sounds; a nice pair with the hunting-dog song that precedes it here.

99. Na dien u Godlyckheyt [Since godliness]. The title sounds religious, but the text continues, 'Since godliness has never moved you to compassion...', and it is yet another lover's lament in the amorous pastoral tradition. A favourite in Dutch songbooks, it is found to an astoundingly late 1799.

100. Onder de Linde groene [Under the green linden-tree]. This English tune was known there in many settings as 'The Lord Zouche's Masque', including pieces by Morley and Farnaby. It was frequently set by the Dutch under many different names, always as an instrumental piece. Van Eyck's version is erroneously named after a Dutch title for the related but distinct English tune 'All in a garden greene'.

101. Bockxvoetje. The title means ‘goat-foot’ and refers to Pan, the piping satyr. The tune may be English, and is known in England as ‘The Moor’s Dance’ or ‘The Spanyard’. In 1643 the Dutch poet Cornelis Stribee used for the ballad ‘Als Bockxvoetje speelt op zijn pijpje in’t dal’ (‘When Pan plays his pipes in the valley’), a breezily woeful tale of naïve nymphs seduced by the satyr’s syrinx-calls; their faithful shepherds do rescue them but, alas, too late to save their maidenhood.

102. Psalm 119 [A psalm in praise of God’s law: ‘Blessed are those who heed the law of God’; see also No. 4]. Calvinist psalm versifications were always complete settings, so the famously 176-verse-long Psalm 119 weighed in at 88 stanzas in the Dutch psalter. In psalter-singing rubrics, Psalm 119 counted for eight psalms’ worth, naturally making it one of the better-known melodies in the psalter. Numerous instrumental settings confirm this.

103. En fin l’Amour [At last, love...]. Cited in many Dutch songbooks as ‘En fin l’Amour est mon vainqueur’ (‘Love has vanquished me at last’); the original French source is unknown. The tune was used briefly in mid-century Dutch songbooks.

104. Lossy. A sarabande attributed in one of its keyboard manuscript sources to ‘La Barre’, a French family of musicians. The *Lust-hof*’s title refers to a Dutch family of musicians: Jan Willemsz Lossy (Sweelinck’s teacher), his son and grandson were all organists; van Eyck is on record as praising the grandson Nicolaes Lossy’s tuning job on the organ of the Nieuwe Kerk in Amsterdam in 1655.

105. Boffons. Unique in the *Lust-hof* as a set of variations over an implied bass rather than a melody, *Boffons* was a century-old name for variations on the *passamezzo moderno*, a three-chord, eight-bar improvisational warhorse. The title refers to the buffoonish sword-dance (complete with sword-clashing, foot-stomping and leg-bell-jingling) from which the bass pattern came.

106. Psalm 133 [a psalm in praise of brotherhood: ‘Behold how good and pleasant is the union’; see also No. 4].

107. De lustelycke Mey [Delightful May]. A famous story tells of Sweelinck improvising unstoppably for his friends on this old tune; it seems to have had the same effect on van Eyck with his four long variations full of energetic virtuosity. A true Dutch tune, already a century old when van Eyck was born, it is found in more Dutch instrumental settings and songbooks than any other tune in the *Lust-hof*.

108. Excusemoy. John Dowland's 1597 air 'Can shee excuse my wrongs' was also known in a country dance version as 'Excuse me'; this is the tune van Eyck has set. Like many English settings, the second half of van Eyck's version begins with a phrase from another tune, 'The Woods so Wild', often used as an accompaniment.

109. Verdwaelde Koningin[ne] [Lost Queen]. A sad tale of lost runaway Queen Matilde of Sicily; the story may come from a Dutch theatrical work of the time. The song is cited in a great number of mid-century songbooks. The tune came from England, where it was named after another lost character, 'Tom of Bedlam'.

110. Malle Symen [See No. 5].

111. Blydschap van myn vliedt [Joy flees from me]. Sad ballads to this mournful tune go back to the mid-16th century in England. Jan Starter imported it to the Netherlands for his 1621 lament of a newly-widowed young Frisian husband whose wife died in childbirth nine months and three days after their wedding. Later texts set to this tune continue the tradition of laments over untimely deaths.

112. Den Nachtegael [The Nightingale; see No. 27].

113. 1. Balet, of Vluchste Nimphje vande Jaght [First Ballet, or Swiftest Nymph of the Hunt]. An English-sounding tune, much like the *Carileens* [see No. 60]. Numbered in sequence with the known Dutch theatre tunes to come [No. 119, 121], the specific theatrical connection of these first and second [No. 115] ballets is unknown. The dual title suggests a song and dance origin.

114. Janneman en Alemoer [see No. 52].

115. 2. Ballet, of Ay Harder hoort [Second ballet, or Hey, shepherd, hear; see No. 113].

116. Een Kindeken is ons gebooren [A Child is born to us]. The most popular Dutch Christmas song from the 16th-18th centuries, this old Flemish carol retells the story of the Wise Men, Herod and the infant Jesus, from Matthew 2. The first two phrases of the melody form a refrain sung before each verse.

117. 2. Courant, of Harte diefje waerom zoo stil [Second Courant, or Thief of my heart, why so quiet?]. Dowland's 1597 air 'Now, o now, I needs must part' was ubiquitously popular in England and known in many instrumental arrangements as the 'Frog Galliard'. This is the ornamented version van Eyck follows in his setting. The *Lust-hof* title is unknown elsewhere, but it fits the tune neatly, and the placing of this piece here, flanked by known theatre tunes, is suggestive of a possible origin.

118. Courante 1. Another tune with lost but possibly theatrical origins, this melody sounds more English than French.

119. 3. Ballet. The *Third* and *Fourth Ballet* were new and well-known in van Eyck's time from a 1645 *Ballet van de Vijf Sinnen* (*Ballet of the Five Senses*) first presented at the Amsterdam Schouwburg (Theatre) in 1645 (the first and second ballets, above No. 113, 115, are not part of this set). Ballet 3 stood for Sight and Ballet 4 for Smell. Each of the senses was personified by a single dancer. With texts about the senses, these tunes were later found in many Dutch song-books.

120. Wel op, wel op, ick gae ter jaght [Wake up, wake up, I'm going to go hunting]. The 1595 French air 'J'aymeray tousiours ma Phyllis' (I have always loved my Phyllis) was popular enough to be set to many other texts from France through Wallonia and Flanders up to Holland, where the great Dutch poet Hooft set two poems to it. Sweelinck, his pupil Scheidt and Scheidt's students also left organ settings of this melody.

121. 4. Ballet. See No. 119; after its run in the *Five Senses Ballet*, this tune was adopted into the English ballad repertoire where, under several names, it is found well into the 18th century.

122. Lanterlu [see No. 29]. Another example of how the simplest tunes are the most fertile for writers of variations.

123. Psalm 15 [a psalm of praise: 'Who is it that shall dwell with Thee'; see also No. 4]. The only case in the *Lust-hof* in which the basic tune was left out; it is resupplied in this recording preceding the variations.

124. Laura. The same tune as *Ballette Gravesand* [see No. 26], it is here named after one of several pastoral-amorous texts sighing after the shepherdess Laura. Interestingly, the slight differences in the two versions of the tune are reflected in van Eyck's variations, which otherwise are identical for large stretches.

125. Puer nobis nascitur [Unto us a child is born]. The oldest tune in the *Lust-hof* had already been a paraliturgical Christmas song for over 300 years already by van Eyck's time and is still sung today. Van Eyck's version of the melody, found also in a setting by Sweelinck, adds an ornamented descant version in its repeat of the second half of the tune.

126. Psalm 116 [a psalm of praise: 'I love the Lord, for He has heard my voice'; see also No. 4]. One of the loveliest of the Calvinist psalm tunes, Psalm 116 had more instrumental settings devoted to it than did any other psalm. The octave shift upward for the last variation may reflect the psalm text, which opens with the supplicant's woes and ends in praise, or may have been just for musical variety.

127. Questa dolce sirena [This sweet siren]. *La Sirena* was one of Giacomo Gastoldi's famous five-voice *balletti* of 1591, which were reprinted in Antwerp ten times during the first half of the 17th century. Both the Italian text and a close Dutch translation were widely known in van Eyck's time, and the song is found in Dutch sources far into the 18th century. The short descending notes of the tune form a 'Fa-la-la' refrain.

128. Ballet de Grevelinge [The Grevelingen Ballet]. Two Dutch instrumental settings of this tune are known, both printed in 1646. Grevelingen, a town in French Flanders, had recently been in the news as the site of a 1644 battle in the Dutch war against Spain, but no direct connection to this tune is known.

129. Almande prime roses [Primrose almande]. Another Dutch setting of this tune is paired with a 'Brande Mr Primrose', suggesting a link to an obscure English composer by that name, but a Dutch songbook calls it 'Beaux jeux agreable Tirans' (which fits the opening melody well), suggesting an *air de cour* origin.

130. Lavolette. 'La Vallette' probably began as a lute piece, possibly named after some connection to van Eyck's contemporary Nicolaes Vallet, the French-trained Dutch lutenist. Van Eyck's first variation is full of unusual violinistic leaps, and roams further away from the underlying tune than most of his music does.

131. De eerste licke-pot [The first potlicker]. A French drinking song, 'Lorsque je mouille, mouille, mouille', arrived in the Netherlands in the 1640s and was freely translated as 'Wat is het likke, likke, likke', a song in praise of one indulgence per stanza: eating, drinking, kissing, smoking and, of course, the unprintable. 'Lickepotje' is to this day an affectionate scolding name for someone who can't resist sneaking samples – and the word for the index finger used to do it with.

132. De tweede licke-pot [The second potlicker]. Probably another drinking song based on a French *chanson pour boire*, then named after the first one [see No. 131].

133. Ick plach wel in den tydt voor dezen [Once I really used to be]. Van Eyck's title has an extra word sneaked in from another version of the text, but otherwise fits this lament of a jilted lover who insists – unconvincingly loudly – that he's through with love. The text was evidently well-enough known that over fifty years later it is found with a title taken from a clever word in the middle of stanza three.

134. Een Frans Air (Pour moy) [A French air: For me]. Despite the extra hint of a title found in the *Lust-hof* Index, the identity of this melody is unknown, but it is similar to the sorts of French drinking songs popular in the Netherlands in van Eyck's time; see also No. 24.

135. Orainge [Orange]. Judging by its title in many French, Flemish, and Dutch sources, this *courant* may have begun as an instrumental homage to a French court figure (nick-)named 'L'Orangée'. It was also widely-known in Dutch songbooks fitted with a pleading love-text to

the beautiful maiden Astrea.

136. Sarabande. Perhaps the shortest sarabande ever written. The second variation is simply the first one transposed down an octave. See also No. 24.

137. Beginnende door reden ons gegeven [(A Song) Beginning: By giving our reasons (?)]. A mysterious title covers what is clearly a very old melody, similar in style to early 16th-century tunes like the *Lust-hof*'s *Waeckt op Israël*. Like it, this song may come from the weighty tradition of the *Rhetorijck-kamer* (Literary Society), in which earnest poems were paired with serious music.

138. Stemme nova [New tune]. Jean Boyer's drinking song 'Quand je tiens ma chere bouteille' of 1642 was translated directly into Dutch as 'Als ick krijgh mijn beminde Glaesje' (both mean, 'When I take my dear bottle/glass'). In the *Lust-hof* just four years after Parisian publication, the tune was indeed new.

139. Bocxvoetje. See No. 101.

140. Fantasia. The uncommon short-short-long figure found in several bars near the end also occur in a solo fantasia by van Eyck's contemporary Pieter de Vois (another blind composer), whose work is paired with van Eyck's in 't *Uitnemen Cabinet*, the publisher Paulus Matthysz's sister-anthology to the *Lust-hof*.

141. Psalm 101 [a psalm of praise: 'I praise your justice, Lord, with my thanksgiving'; see also No. 4].

142. De France Courant [The French Courant]. The best-known French *courant* in the Netherlands in the 17th century. The tune is from Jean Boyer's 1619 *air de cour* 'Sa beauté extresme / veut que je l'ayme' ('Her great beauty make me want to love her'), which was used in the Netherlands for the more pedestrian love-song 'O Angenietje, mijn honigh-Bietje' ('Oh Agnes dear, my sweet honey-bee'). Van Eyck's variations accentuate the graceful swing of this understandably well-liked song.

143. Psalm 134 [a psalm of praise: ‘You servants of the Lord our God’; see also No. 4]. No other Dutch instrumental setting or songbook citation (other than sets of all 150 Psalms) is known for this tune, yet it is used here for a masterful set of variations closing Book II of the *Lust-hof*. For many English-speaking Christians, this is by far the most familiar melody in the entire *Lust-hof*, known as Old Hundredth and used since 1693 for the doxology ‘Praise God from whom all Blessings Flow’. Altogether, a fitting ending.

© *Ruth van Baak Griffioen 1999*

The information on these tunes is based on the book *Jacob van Eyck's ‘Der Fluyten Lust-hof’ (1644-c.1655)* by Ruth van Baak Griffioen, published by the Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (Dutch Musicological Society), Utrecht, 1991. That book was written partly in the hopes of stimulating recordings of more than just the few standards from the Van Eyck repertory. That it would help lead to a complete recording of the *Lust-hof* was beyond the author's wildest imagination. Dr. Griffioen now teaches at The College of William & Mary in Williamsburg, Virginia (USA).

Dan Laurin

Dan Laurin has been busy on the international concert circuit since his London and Paris débuts in the late 1980s. He performs with his own groups as well as with orchestras such as the Drottningholm Baroque Ensemble, Bach Collegium Japan, Lithuanian Chamber Orchestra and Berlin Philharmonic Orchestra. Dan Laurin has commissioned several works for the recorder. His many masterclasses around the world provide numerous opportunities for promoting new ideas about the instrument and its expressive potential, and Dan Laurin is presently researching recorder acoustics and sound techniques. His many BIS recordings have earned him a Grammy Award as well as the Swedish Association of Composers’ prize as best performer of Swedish contemporary music. Dan Laurin is assistant professor of the recorder at the Carl Nielsen Academy of Music in Odense, Denmark, and professor of recorder at the Hochschule für Künste in Bremen, Germany. He also teaches at the Royal Conservatory of Music in Copenhagen, Denmark. In 1997 he was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music.

Thanks

It is now time to thank all those who have supported this monumental project over the years. Numerous people have helped at the birth but most credit is due to my wife Susanna who has borne much of the practical and emotional burden with never failing optimism and a willingness to help with everything from recording the duets with me to helping with laundry and transportation. Many are the nights that she has driven us through the wintry landscape of Roslagen after a recording session. And often, on the next day, she has helped to revive my slumbering artistic spirit. Words will not do to describe her unbounded loyalty. She is the natural dedicatee of the work.

The church at Länna is a miraculous place. The heart of the earliest settlements in Sweden still beats in this ancient Viking country. And here dwell a number of people without whose help it would have been impossible to work. Johan Vilsson looks after the church and its surroundings with affection and respect (and always with a smile) and it was in his small office that I lived during the most intensive recording periods. I soon took over his minute kitchen, filling it with all sorts of spices and groceries – without the least complaint. For long periods Johan was the only human company I had and at times he must really have wondered as to what was going on in my head. Johan, and the parish priest Liisa Björklund, let me come and go in their beautiful church as I wished and this kindness enabled me to work entirely at my own pace; an inestimable advantage.

Performing and recording is by no means the most laborious aspect of a recording. Listening to the tapes and deciding which takes to use is much more demanding. During the long gestation of these recordings I have travelled with tapes, music and headphones: Tokyo, New York, Anholt, Sydney, Auckland, Stockholm, Berlin. My virtues and my faults have followed me everywhere, as well as van Eyck's music which never ceases to astonish me. During the final phase my parents very kindly lent me a floor of their house in Helsingborg so that I could listen to takes undisturbed. An added bonus was the five-star meals which became increasingly magnificent. Listening finished on Christmas Eve 1998 – an occasion gilded by Champagne but overshadowed by a sense of loss.

Dirk Lüdemann has edited the entire project. For months he was locked up with a solo recorder in his headphones, bravely adding the final touches to the strangest project that he has so far encountered. Dirk was always open towards my suggestions and he always maintained that I had played well. Which is what one wants to hear whether it is true or not!

Ruth van Baak Griffioen's monumental *Jacob van Eyck's 'Der Fluyten Lust-hof' (1644-c.1655)* is not merely a scholarly commentary on the music but proved to be a source of inspiration throughout this recording. Ruth was also indefatigable in replying to my queries arising from performance of the pieces. At times this developed into a special online service in e-mail form.

One of Sweden's leading historians, Peter Englund, has kindly read my essay with scholarly thoroughness. Whatever faults remain are my own.

Thanks to Jacob van Eyck, Susanna Laurin, Fred Morgan, Paul Whinray, Ruth van Baak Griffioen, Johan Vilsson, Liisa Björklund, Per-Gunnar and Helju Cerne, the Lundman family and Peter Englund.

Dan Laurin

Of the remarkable instrument maker, Frederick Morgan, who sadly died shortly before the release of *Der Fluyten Lust-hof*, Dan Laurin writes: 'Fred Morgan was very interested in this project of recording *Der Fluyten Lust-hof* in its entirety and we often discussed the music and its idiom. Few have thought as deeply upon the question of what instrument van Eyck possessed, even though today one usually speaks of a ghost-flute, a so-called 'hand-fluit'. If one considers that a single recorder is to meet all the demands – many of them unexpected for the period – we can only conclude that no such instrument from that time still exists. The so-called Rosenborg flute is fine up the top but the lower register is, quite simply, appalling. There are complete pieces by van Eyck that do not move out of the lowest register and Fred Morgan was convinced that the Rosenborg flute could never have sounded other than feeble in this register. Accordingly he strove to adapt the design to provide me with an instrument that worked. In spite of the fact that I was quite happy, Fred was never entirely satisfied.

Fred went to work with all the exactitude of the artist and scientist that he was but he did not tell me about his plans as I had already started recording. He intended that a 'hand-fluit' should have a full and resonant bottom register while speaking easily in the high register and he went to work on discovering a bore and voicing that would make this possible. The so-called Ganassi flute has a similar provenance: only a single instrument remains with a compass that more or less meets the requirements of Ganassi's music but Fred went a step further. He looked at the fingering tables and calculated the physical requirements and, thus, the form of the bore required to correspond with a particular fingering.

And suddenly it was there: the recorder that could do everything that van Eyck demanded

of me. Fred came like a proud father with a prototype that looked just like a prototype: a fat, bulbous thing with chewing gum in the holes that were in the wrong place, scratching from the tools and a trial varnish just to see what it might look like. But the sound: I thought that my ears would fall off! The offspring was given the name "Missing Link Soprano".

Playing for Fred in his workshop in the lovely scenery of Victoria was always an adventure. Fred would sit with his huge hands on his lap, with that very attentive gaze of a real professional. He would start his comments with something like: "Hmm... well... ah... you see... I changed the curve a little...", and immediately we would wander off for hours in discussions of what we thought we had heard in a particular tone with a particular fingering. I shall miss these discussions, filled with the most charming, understated humour.

I asked Fred to write about this wonderful recorder but, sadly, fate intervened. I shall miss Fred's friendly, Aussie accent, calling me in an excited mood and letting me hear a new voicing over scratchy phone lines live, direct from Daylesford, Australia.'

Jacob van Eyck

Jacob van Eyck machte eine in jeder Hinsicht bemerkenswerte Karriere, obwohl er seit seiner Geburt blind war. Ein anderer Sinn entfaltete sich um so mehr: bereits früh gebrauchte er sein feinfühliges Ohr für Akustiktheorien, die die Methoden des Stimmens von Carillons (Glockenspielen) durchgreifend veränderten. Mit der Zeit wurde er auf diesem Gebiet ein sehr gefragter Experte, und nebenberuflich war er viele Jahre lang als Glockenstimmer tätig, dies in den Niederlanden, wo sich jede Stadt mit Selbstachtung solche Instrumente leistete – und noch leistet. Jacob van Eycks Theorien und wissenschaftliche Entdeckungen hinsichtlich der Natur und des Wesens der Glocken wurden von den damaligen Gelehrten ausgiebigst diskutiert, und bei einem Besuch in Utrecht benutzte René Descartes die Gelegenheit, um mit van Eyck zu sprechen.

Der Philosoph Descartes interessierte sich nicht als einziger für van Eyck; bei einem großen Kreis junger, kühner Intellektueller erregte dieser eine große Aufmerksamkeit, als Künstler aber auch als Wissenschaftler. Ein Mentor und entfernter Verwandter von Jacob van Eyck, das Universalgenie Constantijn Huygens, erzählt von einem van Eyck, der so pfeift und singt, daß die verschiedenen Partialtöne eines Weinglases mitschwingen, vielleicht ein empirisches Experiment in der Kneipe? Jacob van Eyck widmete Huygens auch *Der Fluyten Lust-hof*; Huygens spielte nicht nur Laute und Gambe, komponierte oder widmete sich den Naturwissenschaften, sondern er war auch Sekretär des Prinzen von Oranien und war einer der mächtigen Männer.

Jacob van Eyck wurde mit der Zeit ein hochgeschätzter Carillonneur und trat regelmäßig in Utrecht auf. Er war auch für die technische Wartung sowohl der selbstspielenden kleinen Glockenspiele verantwortlich, die die Zeit mit kleinem Bimmeln angaben, als auch für die manuellen Instrumente der größeren Kirchen der Stadt. Er unterrichtete besonders ausgewählte Schüler und bemühte sich darum, ihnen Übungsinstrumente zu besorgen, damit sie nicht der Stadt und sich selbst dadurch einen schlechten Ruf verschaffen sollten, daß sie öffentlich auf Glockenspielen übten, die die Leute wider ihren Willen anzuhören gezwungen wurden. Was man hingegen gerne hörte, war van Eycks Flötenspiel bei den legendären Gelegenheiten, wo er im Park bei der Sint Janskerk in Utrecht im Freien musizierte. Dies wird in zahlreichen poetischen Schilderungen aus jener Zeit beschrieben, die auf zauberhafte Weise ein entzückendes Tableau von Dämmerungslicht, Liebespärchen und Musik wiedergeben. Das Repertoire bestand vermutlich aus dem, was später in *Der Fluyten Lust-hof* erscheinen sollte: Tänzchen, Variationen über Gassenhauer, Bearbeitungen von Psalmen und anrühigen Liedern in einem vorur-

teilslosen Gemisch. Eine solche Musik gehörte seit Jahrhunderten einem Instrument mit uralten Traditionen, das an den Höfen, auf der Straße, in der Kirche, im Bordell und in der Kneipe gespielt wurde.

Jacob van Eycks Flötenspiel war so aufsehenerregend glänzend, daß er weit herum bekannt war, was wenigen Instrumentalisten vergönnt ist, die keine Tournéen unternehmen – was bereits an sich eine interessante Auskunft über eine vergangene Zeit ist, in welcher die Verbindungen und Informationskanäle völlig anders waren. Das von ihm verwendete Instrument war eine Sopranblockflöte, etwas kleiner als die heute gebräuchliche. Die handliche Größe erklärt vielleicht van Eycks Wortwahl in *Der Fluyten Lust-hof*, wo er sie eine „Handfluit“ nennt. Sein Ruf als Virtuose war eine Voraussetzung für das, worauf sein heutiger Ruhm hauptsächlich basiert; *Der Fluyten Lust-hof* hätte kaum so eine Verbreitung gefunden ohne die treue Schar jener Fans, die den Meister im Park an der Sint Janskerk regelmäßig spielen hörten.

Jacob van Eyck arbeitete unverdrossen an der Verbesserung der Stimmung und Mechanik der Glockenspiele, und er trug mit zahlreichen wertvollen Erfindungen bei, die für die Glockenspielbauer späterer Zeiten von großer Bedeutung sein sollten. Er starb 1657 nach längerer Krankheit, aber einige seiner Glocken ertönen nach wie vor in den Niederlanden, wo es heute fast 200 „singende Türme“ gibt.

Die Niederlande im 17. Jahrhundert

Angesichts der schlechten Zeiten scheint fast im ganzen 17. Jahrhundert das musikalische Klima in Holland erstaunlich fruchtbar gewesen zu sein. Das Land führte fast 80 Jahre lang einen Befreiungskrieg gegen Spanien, der durch den Frieden 1648 in van Eycks Heimatstadt Utrecht beendet wurde. In Mitteleuropa wurden ganze Staaten vom dreißigjährigen Krieg zermalmt, aus dem eine Zerstörungsmaschine geworden war, die niemand aufzuhalten vermochte. Mitten im Elend saß van Eyck, augenscheinlich von alledem unberührt. Beim ersten Anblick ist seine einzige musikalische Bezugnahme ein keckes Kampfgemälde in C-Dur, vielleicht ironisch gemeint. Oder ist es die Freude darüber, daß die Spanier endlich eins auf den Deckel bekommen?

Die Art der Regierung – die Niederlande bestanden damals aus einer Verbindung von Provinzen unter einem Statthalter – förderte nicht die zentral geleitete Hofkultur, die eine ökonomische Voraussetzung für größere, prestigegeladene Unternehmungen bildete, wie den Aufbau eines Orchesters, einer Opernbühne – oder eines Versailles. In den Kirchen verhinderte die kal-

vinistische neue Einfachkeit effektiv das Heranwachsen einer Oratorienkultur, und den Rechtgläubigen war sogar das liturgische Orgelspiel zuviel. Infolgedessen wird auf einer anderen Ebene der Gesellschaft musiziert, entweder zusammen mit fröhlichen Freunden oder innerhalb der Familie.

Die außerordentlichen kaufmännischen Fähigkeiten der Holländer in Verbindung mit der kalvinistischen Arbeitsmoral („Ora et labora“, „Bete und arbeite“) bürgt für den Wohlstand eines immer selbstbewußteren Bürgerstandes, der seine Ehre dareinsetzte, seine Erfolge und Ideale beispielsweise in bildender und gärtnerischer Kunst zum Ausdruck zu bringen; wie in allen Kunstgattungen dominiert aber das pastoral Intime, die menschliche Perspektive, ferne der Monumentalität. Auch die Musik genießt den erhöhten Wohlstand, und die Anzahl vor allem der neugebauten Klavierinstrumente zeugt deutlich vom großen Interesse wohlhabender Kunden. *Der Fluyten Lust-hof* paßt daher perfekt in das Bild eines Kundenkreises, der die Musik für einen unschätzbaren Teil der Freuden des Gesellschaftslebens hält. Auch der Titel ist dazu geeignet, pastorale Assoziationen zu erwecken: „Der Lustgarten der Flöte, bepflanzt mit Psalmen, Pavanen, Couranten, Allemanden &c.“ Vielleicht eine musikalische Gartenkunst? Und wer hat nicht in der Tasche für eine „Handfluit“ Platz?

Seine Räume schmückt man gerne mit Bildern der Räume anderer. Innenansichten aus der Mitte des 17. Jahrhunderts beschreiben häufig vieldeutig und mit der Hilfe von Symbolen mehrere, parallele Vorgänge: eine Frau im gelben Kleid liest einen Brief. Eine anscheinend harmlose Beschäftigung bekommt eine ganz andere Bedeutung, wenn man weiß, daß Gelb die Farbe des Verrats ist; der Brief muß von einem geheimen Geliebten sein, und wenn man näher nachschaut, sieht man, daß ihr kleines Schoßhündchen, das Symbol der Treue, sich umdreht und weggeht. Das Drama wird auf einer verfeinerten, beim ersten Ansehen verborgenen Ebene veranschaulicht, aber jenen, die die Symbole richtig zu deuten verstehen, öffnet sich eine Welt voller Andeutungen und geheimer Leidenschaften. Es sind vor allem die Holländer, die sich in dieser Kunstform auszeichnen, vielleicht ein Produkt jener Zeiten, in welchen eine laut verkündete, unerwünschte Ansicht mit dem Tode bestraft werden konnte. Auch die puritanischen Ideale des Calvinismus können von Bedeutung gewesen sein.

Eine besondere Gattung der bildenden Kunst sind die Vanitas-Stilleben, die ihre Motive im Spannungsfeld zwischen dem Vergänglichen (Vanitas) – häufig durch Objekte abgebildet, die die fünf Sinne vertreten – und dem Bestehenden holen. Eine ähnliche künstlerische Tendenz entstand selbstverständlich in einer Zeit, die von den Menschen im allgemeinen als Anfang des Weltunterganges aufgefaßt wurde. Diese Ansicht wurde von der völlig unberechenbaren poli-

tischen Lage unterblasen, die innerhalb von Augenblicken Freunde in Feinde zu verwandeln und ganze Länder zu verwüsten vermochte. Das faszinierende für einen heutigen Betrachter ist aber, daß die Menschen unter einem so großen äußeren Druck so eine subtile Kunst schufen. Niemand konnte sich sicher wähnen, das Beständige existierte nur im Glauben – und der Kunst („Ars longa, vita brevis“). Die Musik ist immerhin der zerbrechlichste, vergänglichste künstlerische Ausdruck, und rein instrumentale Musik wurde daher lange für besonders gefährlich sensuell gehalten. Darum sind Motive mit musikalischen Anspielungen so häufig bei den Vanitas-Bildern. Diese sind meistens als Stilleben aufgebaut, mit verschiedenen, symbolgeladenen Objekten in einer verhältnismäßig strammen Komposition. Auf eben so einem Gemälde von Evert Collier finden wir van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* mit dem leidenschaftlichen Liebeslied *Tanneken* aufgeschlagen, daneben eine Blockflöte – das ganze Bild ist eine elegante Reverenz an einen Künstler, der seit seiner Geburt eines seiner Sinne beraubt gewesen war.

Über „Der Fluyten Lust-hof“

Aus offenbaren Gründen steht Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* an zentraler Stelle im Repertoire der Blockflötisten: dies ist die einzige größere Sammlung von Solostücken in ihrer Art, zugleich das größte einzelne Werk für ein Blasinstrument in der ganzen Welt.

Zu van Eycks Lebzeiten wurde *Der Fluyten Lust-hof* mehrmals unter verschiedenen Namen herausgegeben. 1644 erschien beim Verleger Paulus Matthysz *Euterpe oft SpeelGoddinne* („Euterpe oder Die Göttin der Instrumentalmusik“), die in erweiterter Form 1649 als erster Teil von *Der Fluyten Lust-hof* wieder herausgegeben wurde. Diese Zweitausgabe von *Euterpe* ist im Wesentlichen die Grundlage meiner Aufnahme.

Bevor der eigentliche erste Teil verfügbar war, gab man 1646 den zweiten Teil von etwas heraus, was man nun erstmals *Der Fluyten Lust-hof* nannte, mit 58 neuen Sätzen; der erste Teil muß also ein großer Erfolg gewesen sein, und zusammen mit van Eycks wachsendem Ruhm als Künstler und Wissenschaftler ebnete dies dem Verleger den Weg für neue, zeitraubende Investitionen. 1654 erschien der zweite Teil abermals (diese Ausgabe wurde bei der Aufnahme verwendet), und um 1655 wurde der erste Teil von *Der Fluyten Lust-hof* letztmalig herausgegeben. Jacob van Eyck war inzwischen ein kranker, gealterter Mann, der sich vom Berufsleben zurückgezogen hatte.

Die Arbeit am Herausgeben von *Der Fluyten Lust-hof* dürfte für sämtliche Beteiligten sehr anstrengend gewesen sein. Aus dem Gedächtnis trug van Eyck seine Stücke vor, ein Beisitzer

schrieb das nieder, was er hörte, und eine oder vielleicht mehrere Personen wurden für den Notensatz benötigt. Ich glaube deswegen, daß mehrere Setzer am Werk gewesen sind, weil ich in manchen Sätzen eine besondere Art von Fehlern zu sehen glaube, die auf eine bestimmte Person weist. Die Wahrscheinlichkeit für Fehler bei einer so langen Kette von Personen muß leider als groß bezeichnet werden.

Manchmal kann man sich gegenüber dem Können jener Person(en) fragend stellen, die van Eycks Spiel transkribierten, beziehungsweise gegenüber ihrem mündlichen Kontakt: in der *Courant* [DFL 1, Nr. 33] ist die notierte Taktart ganz falsch im Verhältnis zum Tanztyp, denn eine Courante ist und bleibt ein Tanz im Dreiertakt, und in diesem Fall ergibt sich die Phrasierung von selbst, wenn man die Taktart auf 3/2 ändert. Ein ähnliches Problem bietet die *Courante Mars* [DFL 1, Nr. 34], aber in diesem Fall ist die Taktart 4/4 korrekt, denn im 17. Jahrhundert gab es Fassungen dieses Themas sowohl im Dreier- als auch im Vierertakt.

Aus selbstverständlichen Gründen war das Korrekturlesen der Erstaussgabe (d.h. *Euterpe*) problematisch; offensichtlich ist, daß van Eyck sich aufgrund seiner Behinderung nicht vollaus an dieser so notwendigen Arbeit beteiligen konnte. Trotzdem hielt man es für notwendig, bevor der erste Teil von *Der Fluyten Lust-hof* auf den Markt gebracht werden sollte, den Versuch einer Revision zu unternehmen, was darauf schließen läßt, daß man mit der Erstaussgabe nicht zufrieden war. Das Werk wurde vom Komponisten angehört und korrigiert, wie am Vorsatzblatt angegeben: „Den 2 Druk, op nieuws overhoort, verbeterd en vermeerderd, door den Auteur“ („Zweite Ausgabe, erneut angehört, verbessert und erweitert, durch den Autor“); jemand hat also mehrere Stunden Musik durchgemacht, vielleicht gespielt, und nach seinen Anweisungen korrigiert. Und van Eyck hörte, spielte und verglich Musik, die er vor vielen Jahren komponiert hatte. Wir müssen ihn bewundern.

Die vielen Unklarheiten im Notentext können als Beweis dafür aufgefaßt werden, daß van Eycks Verleger Paulus Matthysz sich nicht allzu sehr um diese Produktion bemühte. Andererseits war es mit großen praktischen Problemen verbunden, diese Menge Musik aufzuzeichnen, und es ist zweifellos ziemlich viel Mut damit verbunden, die hier vorliegenden, ungewöhnlichen Arbeitsmethoden und das damit zusammenhängende Risiko für Irrtümer in Angriff zu nehmen. Die Druckfehler sind häufig; wenn am betreffenden Tag kein Erniedrigungszeichen vorrätig war, gab es in F-Dur kein B, weswegen Generationen jüngerer Blockflötisten sich fragten, ob van Eyck neue Tonarten erfunden hätte. Zur Verwirrung trägt außerdem bei, daß sich van Eyck mitten in einer Periode musiktheoretischer Neuerungen befand. Die seit dem frühen Mittelalter herrschende Modaltheorie, von der behauptet wurde, daß sie im wesent-

lichen auf der Musikwissenschaft der Antike basierte, konnte sich nicht mehr behaupten. Jede Notenschrift vor der Hochromantik rechnet damit, daß der Interpret mit den zur Zeit gültigen musikalischen Konventionen gut vertraut ist. Man kann deswegen in mancher Hinsicht die Notenschrift des Vorbarocks mit einer Art Stenographie vergleichen, die die gute Fähigkeit des Musikers, sie zu interpretieren und mit der Praxis zu vereinigen, als Voraussetzung hat. Diese Praxis umfaßt in diesem Fall etwas so wesentliches wie das Hinzufügen von Vorzeichen nach einem System mit vielen Wahlmöglichkeiten, je nach der Art der Musik, den örtlichen Traditionen usw. Leider ist uns nichts darüber bekannt, wie van Eyck diese Praxis verwendete.

Jacob van Eycks großes Künstlertum trug zur Beliebtheit von *Der Fluyten Lust-hof* bei. Der Spielstandard unter Amateuren und Berufsmusikern muß auch hoch gewesen sein, da es seinem Verleger gelang, diese virtuose Blockflötenmusik in so einem Ausmaß zu verkaufen, daß mehrere Neuauflagen benötigt wurden, jeweils im Handsatz und mit neuen Typen. Laut van Baak Griffioen können zwischen einhundert und dreihundert Exemplare jeder Ausgabe verkauft worden sein. Die Musikkonsumenten unserer Tage in der Ära Michael Jacksons finden möglicherweise nicht, daß dies ein gar so merkwürdiger kommerzieller Erfolg war, aber man muß dabei die damaligen Verhältnisse hinsichtlich der Gewinnspannen, des Arbeitsaufwandes und nicht zuletzt des Vertriebs in Betracht ziehen. Die Produktion führte zu hohen Kosten, da zahlreiche Personen an den vielen Gliedern zwischen Komponist und Käufer beteiligt waren.

Die vielen Ausgaben lebten lange: als Evert Collier 1684 sein Bild mit *Tanneken* malte, war van Eyck bereits seit fast dreißig Jahren tot, ein Beweis für die langlebige Beliebtheit von *Der Fluyten Lust-hof*.

Über Jacob van Eycks Kompositionsstil

Jacob van Eyck improvisierte vermutlich *Der Fluyten Lust-hof*. Seine Improvisationen wurden von jemandem niedergeschrieben, etwa so wie man heute Jazzsolos stiehlt. Man kann also nicht von Kompositionen im eigentlichen Sinn sprechen, selbst wenn hier die Grenze zwischen Komposition und Improvisation als schwebend bezeichnet werden kann. Große Meister der Improvisation hatten damals, wie auch jetzt, ein solches Formgefühl, daß der musikalische Ausdruck im Verlaufe einer langen Zeit konzipiert worden zu sein scheint, und somit wie komponiert wirkt. *Der Fluyten Lust-hof* ist ein erlesenes Beispiel eines heute größtenteils in Vergessenheit geratenen Handwerks, das lange vor jeglicher Notenschrift die ursprüngliche Heimat der Musik war.

Gegen die Annahme, *Der Fluyten Lust-hof* sei eine Sammlung von Improvisationen, spricht die Sorgfalt, mit der van Eyck seine musikalischen Klischees verwendet: wie gleichförmig seine Arbeitsweise stets zu sein scheint, gibt es immer, in jedem Stück, eine unerwartete, neue Idee, die wie nichts anderes aussieht. Dies spricht vielleicht für einen einheitlichen, kompositorischen Überblick über *Der Fluyten Lust-hof*. Unter allen Umständen muß man van Eycks Gedächtnis für Details in diesem weltweit größten Werk für einen Solobläser bewundern.

Jacob van Eycks Improvisations- oder Kompositionsstil basiert auf Variations- und Improvisationstechniken des 16. Jahrhunderts. Es gibt eine Menge Instrumentalschulen aus der Renaissancezeit, die in Hunderten Beispielen zunehmenden Schwierigkeitsgrades (einschließlich des Unspielbaren, des Spekulativen) beschreiben, wie man sich in einer gegebenen Situation von einem Intervall zum nächsten begibt. Dies ist als Kadenzieren bekannt, und setzt eine gute Beherrschung der Modaltheorie voraus. Die Modaltheorie basiert nicht auf unserer traditionellen Dur/Mollharmonik. Sie teilt sämtliche verfügbaren oder bekannten Töne (Gammut) in eine Anzahl Modi (Skalen) auf, die einzeln gesehen völlig einzigartige Intervallstrukturen haben, dies zum Unterschied von den Dur/Mollskalen, die mit einer groben Verallgemeinerung ungeachtet des Ausgangspunkts stets die gleiche Intervallstruktur haben. Wenn sich der Komponist stets im gleichen Modus befände, wäre alles in Ordnung, aber wenn er in einer Komposition Töne aus einem anderen Modus verwenden will, tritt eine Reihe nicht zu notierender Regeln in Kraft. Diese Regeln, *Musica ficta* genannt, wurden als Teil des Könnens des Interpreten vorausgesetzt, und sind von Bedeutung u.a. hinsichtlich der Verwendung einzelner Vorzeichen, wie eines Erniedrigungszeichens bei H oder einem Kreuz bei F. Das Modulieren oder Umdeuten von einem Modus zu einem anderen wird Mutation genannt, aber es ist nicht Jedermanns Sache, die richtige Stelle dafür zu finden. Verschiedene Theorieschulen befürworteten verschiedene Arten des Umdeutens, und als die dreiste Harmonik der Spätrenaissance – bereits auf der Grenze dessen, wessen die damalige Theorie fähig war – von jener des Frühbarocks abgelöst wurde, gab es eine totale Verwirrung. Es wurde ganz einfach zu kompliziert, und während vieler Jahre existieren *Musica ficta* und die neuzeitliche Notation nebeneinander. In diesem komplizierten Zeitabschnitt wurde vieles der Musik komponiert, die später in *Der Fluyten Lust-hof* bearbeitet wurde. Es ist leider unmöglich zu sagen, in welchem Ausmaß van Eycks Bearbeitungen sich nach der zur Zeit der Entstehung eines Themas herrschenden Theorie richten, aber die Psalmen geben uns eine deutliche Indikation. Sie waren ursprünglich strikt modal, dem rigorosen Wahrheitsbegriff und den kalvinistischen Forderungen nach Eindeutigkeit ganz entsprechend, aber in van Eycks Händen werden Einleitungstöne verboten und

raue Intervalle verändert. Er wendet also im gewissen Ausmaß die Melodik der neuen Zeit an.

Die Verwüstungen des Krieges und van Eycks Behinderung verursachen gemeinsam etwas, das wie eine musikalische Isoliertheit aussieht. Es fällt natürlich einem blinden Menschen schwer, sich die gedruckten Werke anderer zunutze zu machen, und eine Studienreise nach anderen musikalischen Zentren in einem zerschossenen Europa wäre ein mehr als tollkühnes Unterfangen gewesen. Vielleicht ist dies die Ursache seiner konservativen, altmodischen Tonsprache? Es wäre auch denkbar, daß *Der Fluyten Lust-hof* die Stellungnahme eines ehrgeizigen, selbstbewußten und äußerst kompetenten Theoretikers gegen den Neuen Stil ist, heute als Barock bekannt, der von vielen als vulgär aufgefaßt wurde. Ähnliche Proteste waren damals nicht selten. Tatsache ist aber, daß die Turbulenz des italienischen Barocks spurlos vorbeigeht, bis auf die Variationen über Caccinis Barockhit *Amarilli mia bella*; das Thema ist modern, aber die Tonsprache des alternden van Eyck gehört zur Renaissance, einer vergangenen Epoche.

Jacob van Eycks Variationstechniken basieren auf der Art des späten 16. Jahrhunderts, ein Thema zu verzieren. Die Grundsätze werden in mehreren verschiedenen Schulen der Kunst des Improvisierens beschrieben, die man auch „Diminuieren“ nannte, „kleiner machen“. Das, was kleiner wird, sind die Notenwerte, wenn die wichtigen Melodietöne des Themas als Ausgangspunkte für Ausflüge in immer schnelleren Notenwerten dienen dürfen. Die Pädagogik ist in allen Diminutionsschulen die gleiche: der Spieler wird mit einer Menge Module, oder musikalische Gesten, ausgerüstet, die auf verschiedene Weisen kombiniert werden können. Der Schüler lernt, eine thematische Struktur in ihre Bestandteile zu zerlegen und ihre harmonisch/modalen Verhältnisse zum übrigen Stück zu verstehen. Die musikalischen Gesten waren somit von stark motorischen Bewegungen geprägt: Intervalle im Thema werden durch Skalenbewegungen verbunden, die durch ihre Energie dem Stück seine Vorwärtsbewegung geben. Jacob van Eycks Musik weist eine große Spannweite hinsichtlich der Kombination verschiedener Notenwerte auf, und er hat keine Angst vor den schnellsten. Manchmal geht es so schnell, daß das Thema bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird. Allgemein kann also gesagt werden, daß die Notenwerte innerhalb eines jeden Satzes immer kleiner werden, die technischen Schwierigkeiten immer größer, und daß jedes Stück im letzten Variationssatz kulminiert, oder *Modo*, wie van Eyck ihn nennt.

Beim ersten Ansehen scheint die ganze musikalische Gestik über denselben Leisten geschlagen worden zu sein. ABER: Gleichgültig wie konservativ van Eyck ist, sind viele leicht minimalistische Techniken eingesprengt. Eines von vielen Beispielen ist, wenn ein Klischee oder eine musikalische Geste, und die damit zusammenhängenden Betonungs- und Rhythmus-

muster von bestimmter Länge in einer Phrase sequenziert werden, die im Thema entweder länger oder kürzer ist. Das Ergebnis einer solchen Symmetrie ist spielerisch elegant und verleiht dem Stück eine unerwartete, rhythmische Energie. Diego Ortiz beherrschte bereits 100 Jahre früher diese Technik bis zur Vollendung, und der Größte unserer Zeit auf diesem Gebiet, Charlie Parker, arbeitete wie niemand anderer mit einer ähnlichen Konzentration der künstlerischen Ausdrucksmittel.

Alle Themen in *Der Fluyten Lust-hof* werden im großen ganzen auf dieselbe Art behandelt: ein allfälliger Text wird selten in van Eycks Wahl von Variationstechnik veranschaulicht. Möglicherweise sind die Psalmen eine Ausnahme, da hier die Arbeitsmethoden strikter wirken; nur bei einer einzigen Gelegenheit, im *Psalm 118*, verzichtete er auf diese Praxis und bot eine eher ausgelassene, spielerische Tonsprache.

Die fünf Duette sind mit einer Einzelausnahme vermutlich keine authentischen Werke von Jacob van Eyck. Unter den fünf ist nur *Amarilli mia bella* von der gleichen hohen Qualität wie die Solostücke. Die übrigen haben eine horrible Stimmführung und unannehmbare Dissonanzen, die ein Mann mit van Eycks Bildung niemals zulassen würde. Ich versuchte, eine eigene Revision zu machen, aber die notwendigen Veränderungen hätten so große Eingriffe verursacht, daß ich lieber darauf verzichtete.

Einige Worte zur Interpretation

Es wäre vermessen zu postulieren, wie van Eycks Musik klingen soll, denn es gab auch während jener Epoche keine einzelne, gegebene Art der Interpretation. Diese Diskussion ist daher uninteressant und wird herzlichst jenen Kreisen überlassen, die glauben, daß die Kunst vorherbestimmbar ist, und das Ziel hat, eine musikalische Wahrheit zu reproduzieren. Die faszinierende Schlußfolgerung ist daher, daß wir heute nicht wissen, wie es klang, niemand von uns war damals dabei. Wir können es aber auf mehr oder weniger begabte Weise erraten, und den Rest der Vorsehung der Musen überlassen. Ich möchte im folgenden auf einige Umstände hinweisen, die für meine Auffassung von Jacob van Eycks Musik und meine eigene Interpretation von Bedeutung gewesen sind.

Jacob van Eycks Musik war am Anfang Freilichtmusik, woran die meisten von uns überhaupt nicht denken. Ich hatte selbst das mitunter zweifelhafte Privilegium, im Freien zu musizieren, und meine Erfahrungen sind hauptsächlich, daß man eine Stelle finden muß, wo totale Windstille herrscht, da Windböen einen Druckabfall im Instrument verursachen können, so daß

der Ton einfach stirbt. Eine gute, natürliche Akustik ist im Freien genauso notwendig wie innen. Schließlich muß man auch ein Instrument mit lautstärkenmäßiger Tragweite haben. Deswegen hatte van Eycks Flöte einen großen Ton mit Tragkraft.

Es gibt geteilte Meinungen darüber, was für Instrument van Eyck zur Verfügung hatte. Eine kleine Hilfe ist die äußerst rudimentäre Griffabelle in manchen Ausgaben von *Der Fluyten Lust-hof*. Diese Tabelle läßt ein Sopraninstrument vermuten, eine sogenannte „Handfluit“ mit größtenteils „modernen“ Griffen und damit vereinten Konstruktionsprinzipien. Es sind einige wenige Originalinstrumente erhalten, die mit diesen Originalgriffen funktionieren, das vielleicht bekannteste im herrlichen Schloß Christians IV., Rosenborg mitten im Zentrum Kopenhagens. Diese Blockflöte ist aus dem Stoßzahn eines Narwals gemacht, den man lange für das Horn eines Einhorns hielt. Im 17. Jahrhundert war dieses Material kostbarer als Gold (Einhörner waren damals so selten wie jetzt!), und das Handwerk ist ausgesucht. Ich verwende selbst zwei Instrumente des sogenannten Rosenborg-Typs. Beide sind Kopien, eines aus Buchsbaum, das andere aus Ahorn, beide von Frederick Morgan gemacht. Jacob van Eyck besaß ebenfalls eine Flöte aus Buchsbaum, wenn wir einem zeitgenössischen Gedicht glauben dürfen:

O! vergoode Palmergaedtjes...

(O! verherrlichte Buchsbaumlöcher...)

Es wäre falsch, keine anderen Blockflötentypen als die erwähnten zu verwenden, im Glauben, daß alle Musik von Jacob van Eyck auf einer Sopranblockflöte gespielt werden muß. Zahlreiche Instrumentgrößen und -typen wurden während der Renaissance parallel verwendet. Paulus Matthysz schlug selbst vor, man sollte mit Vorteil Stücke aus *Der Fluyten Lust-hof* auf allerlei „Speeltuigh“ spielen – eine Art, noch mehr Exemplare zu verkaufen. In der 1649er Ausgabe wird außerdem eine Querflöte abgebildet. Ich verwende selbst Instrumente mehrerer Stimmungen und Größen, um sowohl Nuancenreichtum als auch Instrumenttypen vorzuzeigen, und die instrumentale Vielfalt der Spätrenaissance zu spiegeln.

Meine Wahl der Instrumentgröße wurde ursprünglich von Assoziationen geprägt, die mir die Musikstücke gaben, mit anderen Worten eine ganz instinktive und subjektive Wahl ohne andere Verankerung als den eigenen Geschmack. Ich fand beispielsweise, daß dunklere Klangfarben eines tiefgestimmten Alts vom Ganassityp zur ernsteren, religiös gefärbten Musik paßte. Die Ganassiinstrumente werden nämlich von einem voluminösen tieferen Register und einem

sehr speziellen, obertonreichen Klang gekennzeichnet, die die Partialtöne nach Pythagoras' Modell hübsch aufeinanderstapelt. Die kleine, kecke „Handfluit“ ist hingegen mit ihrem zwitschernden Diskant für immer mit Vogelgesang verbunden, *De Engels Nachtegaeltje* („Die englische Nachtigall“). Oder ist sie? Nach viel Experimentieren fand ich nämlich, daß die Psalmen auf der Handflöte einen ganz anderen Charakter bekamen. Mit ihrem voluminösen Ton und direkten Tonansatz gab sie den Psalmen einen Zug von einer geraden, schlichten und ziemlich lauten Anrufung, die einem säkularisierten Musiker vielleicht fremd vorkommt.

Die Konfrontation mit so einer umfangreichen Musiksammlung, die mit wenigen Ausnahmen für einen unbegleiteten Solisten geschrieben wurde, war für mich persönlich unerhört inspirierend, frustrierend, erstaunlich und lehrreich. Die stilistischen und künstlerischen Probleme liegen, wie man versteht, auf vielen Ebenen, und die erste Frage, die man sich stellen muß, ist ob man bei Verwendung der ursprünglichen Ausgaben die richtigen Töne spielt. Aus einer näheren Überprüfung des vorbildlichen, von Kees Otten im Verlag Samuel B. Groen herausgegebenen Faksimiles ergibt sich, daß sich buchstäblich alles auf dem Weg von der virtuellen Aufführung des blinden Blockflötisten zum gedruckten Notenpapier ereignen konnte. Ich zog es vor, die Notationsprobleme, die ich auf Gut oder Böse zu finden glaubte, pragmatisch zu behandeln; dies betraf beispielsweise die Wahl der Vorzeichen in bestimmten Situationen. Man muß sich wie immer vor Hyperkorrekturen hüten, die stets auf dem Willen zur Behauptung basieren, der Komponist hätte mit seinen Notenzeichen eigentlich etwas anderes gewollt als das, was aus dem Notenbild hervorgeht. Die äußerste Konsequenz einer solchen Denkweise ist, wenn man behauptet, alles besser als der Autor zu wissen, indem man eine heutige, selbsterfundene Konvention verwendet, um ein Notenbild zu interpretieren, das in vielfacher Hinsicht genauso entfernt ist wie die Keilschrift. Es gibt aber im Notentext offenbare Fehler, wie der aufmerksame Musiker selbst feststellen kann. In einer Variationenform ist das Thema stets irgendwo zu finden, und seine tragenden Töne müssen im gewissen Ausmaß respektiert werden. Wenn man Passagen findet, die dieses Muster unterbrechen, ist es denkbar, daß van Eyck entweder spielerischerster Laune ist, oder daß die Noten verkehrt gelandet sind, oder um eine Terz zu hoch oder zu tief. Leider hat der Interpret die Wahl.

Eine Anzahl Neuauflagen trugen durch das Hinzufügen neuer Druckfehler im Notentext zur Verwirrung bei. Eine ausgezeichnete moderne Ausgabe ist aber „The New Vellekoop Edition“ von Thiemo Wind. Die Ausgabe des Amadeus-Verlages enthält ebenfalls eine wertvolle Quellkritik und Originalfassungen mit Texten zu vielen der durch van Eyck entlehnten Themen. Das unvergleichlich beste Werk über *Der Fluyten Lust-hof*, seine Geschichte und

Zeit, ist nach wie vor Ruth van Baak Griffioens *Jacob van Eycks „Der Fluyten Lust-hof“*, das als bahnbrechend bezeichnet werden muß, nicht nur betreffs der Forschung um van Eyck und *Der Fluyten Lust-hof*. Das Werk ist auch ein Beispiel dessen, wie die heutige Forschung einem Interpreten helfen kann, die Musik älterer Zeiten besser zu verstehen, und diese Information das Musizieren auf entscheidende Weise beeinflussen läßt.

Die Schreibweise der Helfer von van Eyck ist nicht immer eindeutig, und es scheint angemessen, daß ein Interpret verschiedene, uns unbekannte Arbeitsweisen verwenden soll bei einer uralten, modalen Chormelodie und einer Popmelodie von beispielsweise Caccini. Die Behauptung, es sei möglich, van Eycks Musik korrekt aufzuführen, ist heute praktisch unmöglich. Wir müssen nach wie vor Rätsel raten und pragmatisch denken. Alles Gerede von Authentizität stolpert über seine eigene Sinnwidrigkeit bei der Konfrontation mit einer so problematischen Quellschrift. Hier geht es darum, das Vorkommen gewisser Vorzeichen in gewissen Skalenmustern statistisch zu beweisen, und diese Information mit dem Charakter des Themas zu verbinden (Psalm contra *Leck mich am Arsch*), und mit dem selbstverständlichen Recht des Komponisten zu experimentieren und Regeln zu brechen. Außerdem sollte immer für den eigenen Willen und die Intuition des Interpreten Platz sein.

Eine oberflächliche Analyse des Notenbildes in einer modernen Ausgabe erweckt den Eindruck eines Einerleis: nur ganz gelegentlich weicht van Eyck von einer Form ab, in welcher jede Variation mehr schnelle Notenwerte oder größere Sprünge als die vorhergehende hat. Dies fordert zu einem stereotypen Spiel auf, aber ich bin heute völlig davon überzeugt, daß jede Variation eine eigene kleine Welt oder einen Charakter hat, die mit Tempo, Rubato, Artikulation, Dynamik und den übrigen musikalischen Attributen gestaltet werden müssen. Charaktervariationen sind also keine von Beethovensche Erfindung. Ich bin mir dessen sicher, daß man beispielsweise in verschiedenen Variationen verschiedene Tempi haben kann, was schon lange für viele Interpreten ein Problem war, da sie einen Tactus, ein durchgehendes Tempo, befürworteten. Van Eycks Bearbeitungen von Psalmen veranschaulichen deutlich das Problem. Wenn man das Tempo entsprechend den schnellen Notenwerten des letzten Variationssatzes wählt (was vom technischen Standpunkt gescheit ist), wird das in langsamen Notenwerten vorgestellte Thema unbegreiflich langsam. Wenn man hingegen in den Psalmen ein natürliches, dem Text angepaßtes Tempo wählt, das man im ganzen Satz aufrechtzuerhalten strebt, werden die Koloraturen in der abschließenden Variation rasend schnell, auf der Grenze zur Hysterie, was in sakralen Zusammenhängen kaum die Absicht sein kann. Eine Anpassung des Tempos ist also notwendig. Ein melodischer Ablauf muß nämlich ein Mindesttempo haben, sonst ver-

schwindet die natürliche Phrasenlänge und die Kantabilität. Das gleiche passiert, wenn man einen Text viel zu langsam liest: der normale Sprachrhythmus wird zerstört, und man versteht nur schwer den Inhalt. Die Konsequenz wird, daß ich in der Themenpräsentation stets ein melodisch gut wirksames Tempo wähle, das aber relativ gesehen in der letzten Variation sinkt, in welcher die Figurationen auf eine fast mittelalterliche Weise eine Art Kontrapunkt zu den wie ein Cantus firmus anmutenden Stützpunkten der Psalmmelodie bildet.

Ich bin davon überzeugt, daß die Einstimmigkeit bei van Eyck kein notwendiges Übel ist, vielmehr ein eigenes Ausdrucksmittel. Wir, die wir das Privilegium hatten, mit lebenden Komponisten zu arbeiten, wissen, mit welcher Sorgfalt sie ihre Ausdrucksmittel wählen, unter denen die Instrumentation ein ganz kraftvolles ist. Die Frage bleibt trotzdem: warum schreibt van Eyck, mit Ausnahme von fünf vermutlich nicht authentischen Duetten, für ein Soloinstrument? Ist das Mangeln der Polyphonie nur das Ergebnis einer schweren Behinderung? Es wirkt unwahrscheinlich, daß eine Person mit van Eycks enormer Arbeitsfähigkeit und beweglichem Intellekt sich hätte von jener Blindheit führen lassen, die in allen anderen beruflichen Zusammenhängen kein Problem zu sein schien. Die Instrumentation ist daher die bewußte Wahl eines bewußten, geschickten Künstlers, der weiß, daß der einsame Musiker musikalisch frei ist und seine musikalischen Gesetze ganz diktieren kann.

Es lag nie der Gedanke vor, *Der Fluyten Lust-hof* als Ganzes aufzuführen, und die Gesamtaufnahme der Sammlung ist also eine nicht authentische Handlung, was dem Musiker neue Probleme bringt, der ansonsten gewöhnt ist, an normale, konzertmäßige Programmlängen zu denken. Der übliche Schallplattenkonsument hört sich aber eine Aufnahme an, als sei sie ein künstlerisches Ganzes. Darum muß man sich als Interpret eines Werks, das äußerlich an einen Katalog erinnert, um ein möglichst kontrastreiches Spiel bemühen. Hier ist das vorliegende Medium sowohl eine Gabe Gottes als auch ein Fluch, denn die musikalischen Geschehen können nachträglich geschnitten und bearbeitet werden. Bei meiner Art zu spielen, wo der Einfall des Augenblicks von ganz großer Bedeutung ist, kann es schwer sein, während einer Aufnahme von solcher Dauer eine interpretatorische Linie aufrechtzuerhalten. Ich zog es vor, auf verschiedene Möglichkeiten, verschiedene Stile zu weisen, die van Eycks Musik dem Interpreten bietet.

Ich bin überzeugt, daß van Eycks Musik der Improvisationsmusik entstammt, was selbstverständlich die Spielweise beeinflussen muß. Was ist denn für eine Improvisation typisch? Persönlich halte ich die Unmittelbarkeit des Ausdruckes für das wichtigste, weswegen ich es wählte, in meinen Interpretationen das „Livegefühl“ zu betonen. Man muß es hören können,

daß die Musik im Jetzt geboren wird; dann wird jede Musik modern, und vielleicht kann man dadurch die Entfernung zwischen Improvisation und Komposition überbrücken.

Vielleicht war es für Jacob van Eyck genauso eine große Herausforderung, sich zu variieren als die flüchtige Musik aufs Papier gebracht werden sollte, wie es für mich war, sie aufzunehmen und das Jetzt in Plastik einzuschweißen. *Simul nunc.*

© Dan Laurin 1999

Dan Laurin

Dan Laurin ist seit seinem Londoner und Pariser Debut in den späten 80er Jahren aktiv im internationalen Konzertleben. Dabei musiziert er sowohl mit seinem eigenen Ensemble als auch mit Orchestern wie dem Drottningholmer Barockensemble, dem Bach Collegium Japan, dem Litauischen Kammerorchester oder den Berliner Philharmonikern. Dan Laurin hat verschiedene Kompositionen für Blockflöte in Auftrag gegeben. Seine weltweit stattfindenden Meisterkurse bieten ihm vielfältige Möglichkeiten, seine innovativen Ideen über die Blockflöte und ihr expressives Potential darzustellen. Derzeit untersucht Dan Laurin akustische Fragen der Blockflöte und unterschiedliche Techniken der Klangerzeugung. Seine vielzähligen BIS-Einspielungen erhielten einen Grammy Award und einen Preis des schwedischen Komponistenverbandes für die beste Wiedergabe zeitgenössischer schwedischer Musik. Dan Laurin ist Assistenz-Professor für Blockflöte an der Carl Nielsen Musikakademie in Odense (Dänemark) und Professor für Blockflöte an der Hochschule für Künste in Bremen. Zusätzlich unterrichtet er am Königlichen Musikkonservatorium in Kopenhagen. 1997 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikalischen Akademie gewählt.

Jacob van Eyck

Jacob van Eyck a fait une carrière en tous points exceptionnelle quoiqu'il fût aveugle de naissance. Il développa d'autant plus un autre sens; il convertit rapidement une oreille très fine en théories acoustiques, ce qui changea radicalement les méthodes d'accord des carillons. Avec le temps, il devint un expert très recherché en la matière et il gagna sa vie pendant plusieurs années comme accordeur de carillon aux Pays-Bas où chaque ville qui se respecte investissait – et investit encore – dans de tels instruments. Les théories et expériences scientifiques de Jacob van Eyck sur la nature et l'essence des cloches furent discutées largement par les savants de l'époque et René Descartes prit l'occasion de raisonner avec van Eyck lors d'une visite à Utrecht.

Le philosophe Descartes n'était pas le seul à s'intéresser à van Eyck; ce dernier éveilla une grande attention autant comme artiste que comme savant dans un cercle important de jeunes intellectuels audacieux de l'époque. Un mentor et parent éloigné de Jacob van Eyck, le génie universel Constantijn Huygens, rapporte que van Eyck sifflait et chantait de façon à ce que les différentes harmoniques d'un verre à vin résonnent avec lui; une expérience empirique faite à la taverne, peut-être? C'est aussi à Huygens que Jacob van Eyck dédie *Der Fluyten Lust-hof*; Huygens ne fait pas que jouer du luth, de la gambe et composer ou se dédier aux sciences naturelles, il est aussi secrétaire du prince d'Orange et c'est un homme de pouvoir.

Jacob van Eyck devint avec le temps un carillonneur très apprécié et il se produisit régulièrement à Utrecht. Il était même responsable et de l'entretien technique des horloges mécaniques qui marquaient les heures avec de petits tintements et des instruments manuels des églises majeures de la ville. Van Eyck enseignait à des élèves choisis avec soin et il s'appliquait à leur procurer des instruments d'exercice, de sorte qu'ils n'entachent pas la réputation de la ville ni la sienne propre en s'exerçant publiquement sur des carillons que tout le monde était obligé d'entendre, bon gré, mal gré. On voulait par contre volontier écouter van Eyck jouer de la flûte lors des occasions légendaires où il faisait de la musique dehors dans le parc près de Sint Janskerk (l'église Saint-Jean) à Utrecht. Elles ont été rapportées dans plusieurs descriptions poétiques de l'époque qui, de manière enchanteresse, parlent du moment où le déclin du jour, des couples d'amoureux et la musique forment un tableau ravissant. Le répertoire consistait probablement en ce qui plus tard devait être publié dans *Der Fluyten Lust-hof*: danses, variations sur des chansons obscènes, des arrangements de cantiques et chansons grivoises dans un mélange sans préjugés. Une telle musique a appartenu pendant des siècles à un instru-

ment remontant aux temps anciens qui a été joué à la cour, sur la rue, dans l'église, au bordel et à la taverne.

Jacob van Eyck était un flûtiste si remarquablement brillant qu'il jouissait d'une grande renommée, ce qui est accordé à peu d'instrumentistes qui ne partaient pas en tournée – seulement cela est une information intéressante d'un temps révolu où les communications et la diffusion de l'information étaient complètement différentes. Il se servait d'une flûte à bec soprano un peu plus petite que celle d'aujourd'hui. La taille confortable explique peut-être le nom de *handfluit*, flûte à main dans *Der Fluyten Lust-hof*. Sa réputation de virtuose était une condition pour ce qu'il est aujourd'hui le mieux connu; *Der Fluyten Lust-hof* ne se serait guère autant répandu sans le groupe fidèle d'admirateurs qui entendaient régulièrement le maître jouer dans le parc près de Sint Janskerk.

Van Eyck travailla assidûment à améliorer l'accord et la mécanique des carillons et il y contribua avec plusieurs découvertes précieuses qui devaient prendre beaucoup d'importance pour les fabricants de carillons des années ultérieures. Jacob van Eyck est décédé en 1657 après une assez longue maladie mais quelques-unes de ses cloches sonnent encore aux Pays-Bas où il se trouve aujourd'hui près de 200 tours musicales.

Les Pays-Bas au 17^e siècle

Le climat musical en Hollande semble avoir été étonnamment fécond vu les catastrophes qui ont frappé le 17^e siècle. Le pays a mené pendant près de 80 ans une guerre de libération contre l'Espagne qui se termina par le traité de paix de 1648 dans la ville natale de van Eyck, Utrecht. En Europe centrale, la société était usée par la guerre de Trente ans qui était devenue une machine de destruction qu'on n'arrivait pas à arrêter. Van Eyck se trouvait au milieu de tous ces malheurs, apparemment indifférent à tous ces conflits. Au premier examen, la seule référence musicale de sa plume est une intrépide description de bataille en do majeur; c'est peut-être même écrit avec ironie. Ou est-ce la joie que les Espagnols aient enfin reçu une leçon?

La situation administrative du pays – les Pays-Bas étaient alors formés d'un groupe de provinces sous la haute surveillance de gouverneurs – n'a pas favorisé la culture d'une cour centrale qui est une condition économique pour des projets plus grands et prestigieux comme de former un orchestre ou une scène d'opéra – ou un Versailles. Dans les églises, la nouvelle simplicité du calviniste empêchait effectivement la culture de l'oratorio et même l'orgue du contexte liturgique était de trop pour les croyants. La musique se faisait donc sur un autre

niveau de la société, soit dans des joyeux cercles d'amis ou en famille.

Les aptitudes des Hollandais comme hommes d'affaires conjuguées à la morale de travail calviniste (*Ora et labora!* – Prie et travaille!) garantissent une prospérité à une classe bourgeoise de plus en plus consciente d'elle, qui voit un honneur à articuler ses succès et idéals par exemple en peinture ou en art jardinier, mais tous les arts sont dominés par l'intime pastoral, la perspective humaine, loin du monumental. Même la musique profite bien de l'accroissement de l'aisance et la faction classique des instruments à clavier surtout témoigne nettement d'un grand intérêt de la part de riches clients. C'est pourquoi *Der Flyeten Lust-hof* convient parfaitement à l'image d'une clientèle pour laquelle la musique est une partie immanquable des joies de la vie sociale. Même le titre est destiné à donner des associations pastorales: l'éden de la flûte, planté de cantiques, pavanés, courantes, allemandes, etc., l'art du jardin musical peut-être? Et qui n'a pas de place pour une "handfluit" dans sa poche?

On garnit volontiers ses pièces de tableaux des pièces des autres. Les peintures d'intérieur du milieu du 17^e siècle décrivent souvent avec équivoque et à l'aide de symboles plusieurs événements parallèles: une femme en jupe dorée lit une lettre. Une occupation d'apparence innocente acquiert un sens tout autre quand on sait que doré est la couleur de la fraude; la lettre doit venir d'un amant secret et si on regarde de plus près, on voit que son petit chien de poche, symbole de la fidélité, se tourne et s'en va. Le drame est rendu visible sur un plan raffiné, caché au premier abord mais un monde d'allusions et de passions secrètes se révèle à ceux qui savent interpréter les symboles. Ce sont surtout les Hollandais qui excellent dans cette forme d'art qui est peut-être le produit d'un temps où une opinion de mécontentement émise trop haut pouvait entraîner une sentence de mort. Même le calvinisme avec son idéal puritain peut avoir eu de l'importance.

Un genre particulier en peinture traite des dites peintures de *vanitas vanitatum* qui tirent leurs motifs de la tension entre le périssable (*vanitas*) – souvent décrit par des objets qui représentent les cinq sens – et l'impérissable. Un tel courant artistique naît évidemment dans une période de l'histoire que les gens en général considèrent comme le début de la fin du monde. Cette opinion était alimentée par la situation politique entièrement imprévisible qui, en un coup d'œil, pouvait tourner les amis en ennemis et vider des pays. Mais ce qui est fascinant pour un observateur d'aujourd'hui est que les gens fassent un art si subtil sous une pression extérieure si grande. Personne n'était en parfaite sécurité, le durable ne se trouvait que dans la foi – et l'art ("Ars longa, vita brevis"). La musique est pourtant l'expression artistique la plus fragile, la plus éphémère et la musique instrumentale pure fut donc longtemps considérée comme dange-

reusement sensuelle. C'est pourquoi les motifs aux allusions musicales sont si fréquents dans les peintures *vanitas vanitatum*. Ils sont souvent présentés dans des natures mortes avec des objets remplis de symbolisme dans une composition relativement sévère. Et dans un tel tableau d'Evert Collier nous rencontrons *Der Fluyten Lust-hof* de van Eyck ouvert sur *Tanneken*, une chanson d'amour passionné; une flûte à bec est posée à côté – tout le tableau est une élégante révérence à un artiste qui a été privé d'un de ses sens depuis sa naissance.

Au sujet de “Der Fluyten Lust-hof”

Der Fluyten Lust-hof de Jacob van Eyck occupe une place centrale dans le répertoire de la flûte à bec pour des raisons évidentes: c'est le seul recueil majeur de morceaux solos dans son genre et aussi la plus grande œuvre particulière du monde pour un seul instrument.

Der Fluyten Lust-hof fut édité plusieurs fois et sous divers noms du vivant de van Eyck. En 1644, *Euterpe oft SpeelGoddinne* (*Euterpe ou la déesse de la musique instrumentale*) sortit chez l'éditeur Paulus Matthysz; en plus grande forme, cette œuvre est rééditée comme première partie de *Der Fluyten Lust-hof* en 1649. Cette seconde édition de *Euterpe* est à la base de mon enregistrement.

Avant l'existence de la première partie, on a pu déjà en 1646 éditer la seconde partie de quelque chose qu'on appelle maintenant pour la première fois *Der Fluyten Lust-hof* avec 58 nouveaux mouvements: la première partie a donc dû être un succès ce qui, avec la renommée croissante de van Eyck comme artiste et scientifique, a préparé la voie à de nouveaux investissements coûteux pour l'éditeur. En 1654, la seconde partie sortit à nouveau (cette édition est utilisée pour l'enregistrement) et, vers 1655, la première partie de *Der Fluyten Lust-hof* sortit pour la dernière fois. Van Eyck est maintenant un homme vieilli et malade qui s'est retiré de la vie professionnelle.

Le travail avec la publication de *Der Fluyten Lust-hof* devrait avoir été particulièrement ardu pour tous les impliqués. Van Eyck a exécuté de mémoire ses morceaux, un assistant a écrit ce qu'il entendait, après quoi probablement une ou plusieurs personnes ont rédigé le manuscrit. La raison pour laquelle je pense que plusieurs personnes ont collaboré à la rédaction est qu'il me semble trouver un type spécial d'erreurs dans certains des mouvements, ce qui identifie un individu particulier. Bref, les probabilités d'erreur dans cette chaîne de personnes impliquées doivent malheureusement être considéré comme grandes à cause du nombre de collaborateurs.

On peut parfois se demander quel était le niveau de connaissances de celui ou de ceux qui

ont transcrit le jeu de van Eyck ou comment était la communication verbale entre eux: dans *Courant* [DFL 1, no 33], le chiffrage noté est entièrement faux en relation avec le type de danse; une courante est et reste une danse à trois temps et, juste dans ce cas, le phrasé se fait de lui-même si on change le chiffrage pour 3/2. Un problème semblable se pose dans *Courante Mars* [DFL 1, no 34] mais, dans ce cas, le chiffrage de 4/4 est correct; au 17^e siècle, il circulait en effet une version à trois temps et une à quatre temps du thème.

Une correction des épreuves de la première édition (c'est-à-dire d'*Euterpe*) a évidemment été problématique; il est évident qu'à cause de son handicap, van Eyck n'a pu participer entièrement à ce travail malheureusement si nécessaire. On considéra pourtant impératif d'essayer de faire une révision avant de mettre la première partie de *Der Fluyten Lust-hof* sur le marché, ce qui implique qu'on n'était pas satisfait de la première édition. C'est pourquoi l'œuvre fut écoutée et corrigée par le compositeur comme il ressort de la garde: "Den 2 Druk, op nieuws overhoort, verbeterd en vermeerderd, door den Autheur" ("Deuxième édition, de nouveau écoutée, améliorée et augmentée par le compositeur"); quelqu'un a donc lu, peut-être joué, des heures de musique et corrigé selon les instructions de van Eyck. Et van Eyck a écouté, mémorisé et comparé la musique qu'il avait composée des années auparavant. Il est digne d'admiration.

Les nombreux points obscurs du texte peuvent sembler être une preuve que l'éditeur de van Eyck, Paulus Matthysz, ne s'est pas donné grand trouble pour la production. D'un autre côté, la mise sur papier de toute cette musique a donné lieu à de grands problèmes pratiques et il a fallu indéniablement pas mal de courage pour s'embarquer dans des méthodes de travail aussi spéciales que celles exigées ici et de plus liées à des risques d'erreurs. Les fautes d'impression apparaissent assez souvent; s'il n'y a pas de bémol un jour, il n'y aura pas de si bémol en fa majeur, ce qui a poussé des générations subséquentes de flûtistes à se demander si van Eyck avait découvert de nouvelles tonalités. Ce qui contribue à la confusion est que van Eyck se trouvait au milieu d'une nouvelle transformation de la théorie musicale. La théorie modale, en pratique depuis le début du moyen âge, qui, dans tout ce qui était important prétendait se baser sur la science antique de la musique, était en déclin rapide. Toute écriture de notes avant le haut romantisme dépend que l'interprète soit bien au courant des conventions musicales en vigueur à l'époque concernée. C'est pourquoi on peut, sous certains aspects, comparer l'écriture des notes au pré-baroque à une sorte de sténographie qui présuppose la bonne capacité du musicien d'interpréter et d'allier à la pratique du jour. Cette pratique comprend dans ce cas-ci quelque chose d'aussi important que l'insertion de l'armature selon un système renfermant plusieurs possibilités selon le type de musique, les traditions locales, etc. On ne sait malheureusement rien

de la manière dont van Eyck utilisait cette pratique.

L'art accompli de Jacob van Eyck a contribué à la popularité de *Der Fluyten Lust-hof*. Le niveau des amateurs et professionnels a aussi dû être élevé puisque son éditeur a réussi à vendre cette musique virtuose pour flûte à bec en telle quantité que de nouvelles éditions faites chaque fois à la main avec de nouveaux caractères étaient nécessaires. Selon van Baak Griffioen, chaque édition pourrait s'être vendue entre cent et trois cents exemplaires. Les consommateurs de musique de nos jours dans l'esprit de Michael Jackson ne trouvent peut-être pas que ces chiffres marquent un succès commercial particulièrement remarquable mais on doit penser aux conditions du temps quant aux marges de profit, au travail nécessité et surtout à la distribution. La production a été coûteuse avec plusieurs personnes impliquées et les nombreux chaînons entre le compositeur et l'acheteur.

Les nombreuses éditions ont longue vie: quand Evert Collier a peint son tableau en 1684 avec *Tanneken*, van Eyck est mort depuis près de 30 ans; c'est une preuve de la popularité prolongée de *Der Fluyten Lust-hof*.

Au sujet du style de composition de van Eyck

Jacob van Eyck a probablement improvisé *Der Fluyten Lust-hof*. Ses improvisations ont été mises par écrit par quelqu'un environ comme on écrit d'oreille une improvisation de jazz. On ne peut donc pas parler de composition dans le sens réel du mot, même si la limite entre composition et improvisation peut ici être considérée comme floue. De grands improvisateurs ont alors comme maintenant eu un tel sens de la forme que l'expression musicale semble conçue depuis longtemps et donne ainsi l'impression d'être composée. *Der Fluyten Lust-hof* est un excellent exemple d'un art aujourd'hui généralement négligé, qui était à l'origine de la musique bien avant toute notation musicale.

Ce qui parle contre que *Der Fluyten Lust-hof* soit une collection d'improvisations est le soin avec lequel van Eyck utilise ses clichés musicaux: quelqu'uniforme sa méthode de travail puisse sembler, il y a toujours, dans chaque morceau, une nouvelle idée inattendue qui ne ressemble à rien d'autre. C'est ce qui pourrait défendre l'idée d'une vue d'ensemble sur l'entier recueil de compositions *Der Fluyten Lust-hof*. On doit en tout cas admirer le sens de van Eyck pour les détails dans cette œuvre, la plus grande du monde pour instrument à vent solo.

Les improvisations ou le style de composition de Jacob van Eyck repose sur les techniques de variations et d'improvisations du 16^e siècle. Il se trouve plusieurs écoles instrumentales de

la Renaissance qui, dans des centaines d'exemples à la difficulté croissante (y compris, l'inséparable, le spéculatif), décrivent comment on se rend d'un intervalle à un autre dans une situation donnée. Cela s'appelle cadencer et demande de bonnes connaissances en théorie modale. La théorie modale ne repose pas sur notre harmonie traditionnelle majeure/mineure. Elle divise tous les tons accessibles ou connus (gammut) dans un nombre de modi (gammes) qui ont chacun des structures intervallaires tout à fait uniques à la différence des gammes majeures/mineures qui, chacune pour soi en généralisant grossièrement, ont toujours la même structure intervallaire quel que soit le point de départ. Si le compositeur se trouvait toujours dans le même modus, tout allait bien mais quand il voulait, dans une composition, utiliser des tons d'un autre modus, un grand nombre de règles non écrites entraient en fonction. Ces règles, appelées *musica ficta*, étaient considérées comme une partie des connaissances de l'interprète et importent entre autre pour l'entrée d'accidentels comme un bémol avant si ou un dièse avant fa. De moduler ou de passer d'un modus à un autre s'appelle "muter" mais de trouver le bon endroit pour muter n'est pas chose évidente. Différentes écoles théoriques recommandent différentes manières de muter et, quand l'harmonie audacieuse de la fin de la Renaissance – déjà à la limite des ressources de la théorie d'alors – fut remplacée par celle du début du baroque, la confusion fut totale. Elle devint tout simplement trop compliquée et, pendant de nombreuses années, la *musica ficta* et la notation des temps nouveaux existèrent côte à côte. Beaucoup de la musique qui est ensuite retravaillée dans *Der Fluyten Lust-hof* fut composée dans cette période compliquée. Il est malheureusement impossible de dire à quel point les remaniements de van Eyck s'ajustent à la théorie en pratique en ce temps-là pour la création d'un thème mais les cantiques donnent une indication précise. Ils étaient à l'origine strictement modaux, absolument en ligne avec la rigoureuse notion calviniste de la vérité et exigence d'univocité mais, entre les mains de van Eyck, les premières notes se soumettent et les intervalles sévères changent. Il applique ainsi jusqu'à un certain point l'art mélodique des nouveaux temps.

Les ravages de la guerre et le handicap de van Eyck contribuent à quelque chose qui paraît être un isolement musical. Un aveugle a évidemment de la difficulté à apprendre les œuvres imprimées des autres et un voyage d'éducation dans d'autres centres musicaux d'une Europe lacérée aurait été plus que téméraire. C'est peut-être la raison de son langage musical conservateur et vieillot? On peut aussi penser que *Der Fluyten Lust-hof* provient d'un théoricien ambitieux, conscient et extrêmement compétent dirigé vers le Nouveau Style appelé aujourd'hui baroque, que plusieurs trouvaient alors vulgaire. De telles protestations n'étaient pas entièrement inusitées en ce temps-là. Le fait reste: la turbulence du baroque italien ne laisse pas de

traces chez van Eyck sauf dans les variations sur le succès du baroque *Amarilli mia bella* de Caccini; le thème est moderne mais le langage vieillot de van Eyck appartient à la Renaissance, une époque révolue.

La technique de variations de Jacob van Eyck repose sur la façon de la fin du 16^e siècle d'orner un thème. Les principes sont décrits dans plusieurs écoles différentes sur l'art d'improviser qu'on appelait même diminuer. C'étaient les valeurs de note qui étaient diminuées quand les notes importantes du thème étaient prises comme point de départ pour des excursions dans des valeurs de notes de plus en plus rapides. La pédagogie est la même dans toutes les écoles de diminution: l'instrumentiste est équipé d'un nombre de modules, ou gestes musicaux, qui peuvent être combinés de différentes manières. L'élève apprend à décomposer une structure thématique en ses éléments composants et à comprendre ses relations harmoniques/modales dans le reste du morceau. Les gestes musicaux étaient ainsi imbus de mouvements fortement moteurs: des intervalles dans le thème sont reliés de gammes qui, par leur énergie, donnent au morceau un mouvement en avant. La musique de van Eyck montre un vaste choix de combinaisons de valeurs de notes différentes et il ne se soustrait pas aux plus rapides. La musique va parfois si vite que le caractère fondamental du thème devient méconnaissable. On peut dire en général que les valeurs de notes diminuent de mouvement en mouvement, les difficultés techniques s'accroissent et chaque morceau culmine dans la dernière variation ou *modo* comme van Eyck l'appelle.

Au premier abord, la gestique musicale semble coulée dans le même moule. *Mais*: tout conservateur qu'il est, van Eyck a intercalé plusieurs techniques un peu minimalistes. Un exemple parmi plusieurs est quand un cliché ou geste musical et ainsi les accentuations et modèles rythmiques cohérents qui ont une certaine longueur se suivent en séquences dans une phrase qui, comme le thème, est soit plus longue ou plus courte. Le résultat d'une telle asymétrie est élégant et donne au morceau une énergie rythmique inattendue. Diego Ortiz maîtrisait cette technique à la perfection déjà 100 ans plus tôt et le plus grand de notre ère en cette matière, Charlie Parker, a travaillé comme personne d'autre avec une concentration semblable de moyens expressifs artistiques.

Tous les thèmes dans *Der Fluyten Lust-hof* sont traités en gros de la même manière; un texte éventuel est rarement mis en lumière dans le choix de technique de variation de van Eyck. Les cantiques pourraient faire exception parce que les méthodes de travail semblent ici plus strictes; à une seule occasion, dans *Psaume 118*, il s'éloigne de cette pratique et offre un langage musical plus espiègle et enjoué.

Les cinq duos ne sont probablement pas, sauf une exception, des œuvres authentiques de van Eyck. Des cinq, seul *Amarilli mia bella* garde la même qualité que les morceaux solos. Les autres présentent des progressions horribles et des dissonances inacceptables, ce qu'un homme de l'éducation de van Eyck ne pourrait jamais permettre. J'ai essayé d'en faire une révision mais tous les changements nécessaires auraient mené à des interventions si importantes que j'ai choisi de laisser tomber.

Quelques mots sur l'interprétation

Il serait présomptueux de postuler comment la musique de van Eyck doit sonner car il n'y a pas non plus, de cette époque, une seule manière évidente d'interpréter une œuvre. La discussion perd ainsi tout intérêt et je la laisse volontiers aux cercles de gens qui croient que la musique peut être fixée à l'avance et pensent reproduire une vérité musicale. La conclusion fascinante est ainsi que nous ne savons pas aujourd'hui comment elle a sonné, personne n'était là en ce temps-là. Mais nous pouvons faire des conjectures plus ou moins réussies et laisser le reste au bon soin des muses. Je voudrais maintenant faire part de quelques circonstances qui ont influencé mes vues sur la musique de van Eyck et ma propre interprétation.

La musique de van Eyck était dès le début de la musique de plein air, ce à quoi la plupart de nous ne pensons jamais. J'ai à l'occasion eu l'avantage douteux de faire de la musique dehors et mon expérience m'a appris qu'on doit trouver un endroit complètement à l'abri du vent, vu que les courants d'air occasionnent des chutes de pression dans l'instrument et que le ton meurt tout simplement. Une bonne acoustique naturelle est aussi nécessaire à l'extérieur comme à l'intérieur. On doit enfin avoir un instrument à portée suffisante. C'est pourquoi la flûte de van Eyck eut un grand son porteur.

Les opinions diffèrent quant au type d'instrument dont van Eyck a disposé. Une petite aide est le tableau de doigtés très rudimentaire qui fait partie d'une des éditions de *Der Flyuten Lust-hof*. Ce tableau indique un instrument soprano, appelé "handfluit" (flûte à main) avec en gros des doigtés modernes et ainsi des principes de construction semblables. Il existe encore quelques rares instruments originaux qui fonctionnent avec ces doigtés originaux dont le plus célèbre se trouve au ravissant château Rosenborg de Christian IV, en plein cœur de Copenhague. La flûte à bec en question est faite en défense de narval qu'on a longtemps cru être un unicorne. Au 17^e siècle, ce matériel était plus précieux que l'or (les unicornes étaient alors aussi rares que maintenant!) et l'artisanat est recherché. J'utilise moi-même deux instruments

du type dit de Rosenberg; les deux sont des copies, l'une en buis et l'autre en érable faites par Frederick Morgan. Van Eyck avait aussi une flûte en buis si l'on en croit un poème d'alors:

O! vergoode Palmergaedtjes...

(O! trous de buis glorifiés...)

Il serait faux de ne pas utiliser d'autres types de flûte à bec que ceux nommés ci-haut, sous prétexte que tout ce que van Eyck a écrit doit être joué sur la flûte à bec soprano. On a utilisé parallèlement plusieurs grandeurs et types d'instruments sous la Renaissance. Paulus Matthyisz suggère lui-même qu'on peut avantageusement jouer des morceaux de *Der Fluyten Lust-hof* sur toute sorte d'instruments – "Speeltuigh" – une façon de vendre plus de musique. De plus, une flûte traversière est représentée dans l'édition de 1649. J'utilise moi-même des instruments de diverses tonalités et grandeurs pour pouvoir présenter une richesse de nuances des types d'instruments et refléter la diversité instrumentale de la fin de la Renaissance.

Mon choix de grandeur d'instrument était à l'origine influencé par les associations données par les morceaux de musique, en d'autres termes, c'était un choix entièrement instinctif et subjectif sans autre chose que mon propre goût. Il me semblait par exemple que des sonorités plus sombres d'une flûte alto de type Ganassi convenaient à la musique plus solennelle, aux accents religieux. Les instruments de Ganassi sont en fait caractérisés par un registre grave volumineux et une sonorité très spéciale, riche en harmoniques et qui échafaude proprement les harmoniques selon le modèle de Pythagore. Avec son aigu gazouillant, la gentille petite "handfluiten" est à jamais rattachée au chant d'oiseaux. *De Engels Nachtegaeltje (Le rossignol anglais)*. L'est-elle vraiment en fin de compte? Après beaucoup d'expériences, j'ai en fait trouvé que les cantiques adoptaient un tout autre caractère sur la flûte à main. Avec son ton volumineux et son attaque directe, elle prête aux cantiques une invocation simple et assez forte qui semble peut-être étrangère au musicien profane.

L'exposition à une collection si énorme de musique qui, à quelques exceptions, est écrite pour un soliste sans accompagnement, a été pour moi personnellement prodigieusement inspirante, frustrante, étonnante et instructive. On comprend que les problèmes stylistiques et artistiques reposent sur plusieurs plans et la première question qu'on doit se poser est si on joue les bonnes notes quand on utilise les éditions originales. Un examen poussé de l'exemplaire facsimilé édité par Kees Otten aux éditions Samuel B. Groens montre que n'importe quoi semble avoir pu arriver entre l'exécution virtuose du flûtiste aveugle et le papier à musique imprimé.

J'ai choisi un angle pragmatique aux problèmes de notation que je crois avoir moi-même trouvés: cela s'applique par exemple au choix d'armature dans certaines situations. On doit, comme toujours, faire attention aux hyper-corrections qui reposent toujours sur la volonté d'avancer que le compositeur voulait en fait quelque chose d'autre avec ses notes que ce qui ressort de la musique écrite. L'extrême conséquence d'une telle pensée est que, comme on pense savoir mieux que le compositeur, on utilise alors une convention contemporaine, qu'on a trouvée soi-même pour interpréter des notations musicales qui, de plusieurs façons, sont aussi éloignées que l'écriture cunéiforme. Il se trouve cependant dans la musique des erreurs évidentes que tout musicien éveillé peut constater. Dans une forme de variation, le thème se trouve toujours quelque part et les notes qui y correspondent doivent jusqu'à un certain point être respectées. Quand on trouve un passage qui brise ce patron on peut penser ou bien que van Eyck est dans son humeur la plus espiègle ou bien que les notes sont sens dessus dessous ou une tierce trop haute ou trop basse. Le choix est malheureusement celui de l'interprète.

Un nombre de nouvelles éditions a contribué à la confusion en ajoutant d'autres fautes d'impression dans les notes. *The New Vellekoop Edition* de Thiemo Wind est cependant une excellente édition moderne. Le cahier des éditions Amadeus renferme aussi une critique de source sûre et des versions originales avec texte de plusieurs des thèmes empruntés par van Eyck. L'incomparable meilleure œuvre sur *Der Fluyten Lust-hof*, son temps et son histoire, est toujours *Jacob van Eyck's "Der Fluyten Lust-hof"* de Ruth van Baak Griffioen qui est pionnière non seulement en ce qui concerne la recherche sur van Eyck et *Der Fluyten Lust-hof*. L'œuvre est aussi un exemple de l'aide que la recherche moderne apporte à un interprète à mieux comprendre la musique ancienne et à laisser cette information influencer la musique de façon décisive.

Le style des collaborateurs de van Eyck n'est pas toujours clair et il semble raisonnable d'accepter qu'un interprète utilise des méthodes de travail différentes, inconnues de nous, pour une mélodie de choral modale ancienne et une mélodie populaire de Caccini par exemple. On peut presque soutenir aujourd'hui qu'il est possible de jouer correctement la musique de van Eyck. On doit encore deviner et penser de façon pragmatique. Toute question d'authenticité tombe sur sa propre ineptie fondamentale quand elle est confrontée avec une écriture de source aussi problématique. Il s'agit ici de démontrer statistiquement la présence de certains accidentels dans certains patrons de gammes et retenir cette information avec le caractère du thème (cantique contra *Leck mich am Arsch*) et le droit évident du compositeur d'expérimenter et d'enfreindre des règles. De plus, il devrait toujours y avoir de la place pour la volonté et l'intui-

tion propres de l'interprète.

Une analyse superficielle de la musique dans une édition moderne laisse la même impression: van Eyck ne dévie que quelques fois d'une forme dans laquelle chaque variation a des valeurs de notes plus rapides ou des sauts plus grands que dans la précédente. Cela invite à un jeu stéréotypé mais je suis maintenant complètement convaincu que chaque variation renferme un petit monde ou caractère propre qui doit être révélé par le temps, le rubato, l'articulation, les nuances et les autres attributs musicaux. Les variations de caractère ne sont donc pas une invention beethovénienne. Je suis sûr qu'on peut avoir des tempi différents dans les différentes variations, ce qui a longtemps été une pierre d'achoppement pour beaucoup d'interprètes qui plaidaient pour un tactus, un seul tempo tout au long de l'œuvre. Les arrangements de van Eyck de cantiques illustrent manifestement le problème. Si on choisit son tempo d'après les notes rapides de la dernière variation (ce qui est compréhensible du point de vue technique), le thème, présenté en valeurs de notes longues, devient long à en être incompréhensible. Par contre, si on a un tempo naturel, basé sur le texte des cantiques et si on cherche à le garder tout au long de l'œuvre, les coloratures de la variation finale deviennent rapides à la limite de l'hystérique, ce qui peut à peine avoir été pensable en musique sacrée. Une modification du tempo est ainsi nécessaire. Un cours mélodique doit en fait avoir un tempo minimum, autrement la longueur de phrase naturelle et le caractère chantant disparaissent. La même chose se produit si on lit un texte beaucoup trop lentement: le rythme normal de la langue est brisé et on a de la difficulté à comprendre le sens. Par conséquent, je choisis toujours un tempo adapté à la mélodie dans la présentation du thème mais il ralentit relativement parlant dans la dernière variation où les figures forment une sorte de contrepoint d'une manière presque médiévale aux points de support du cantus firmus de la mélodie du cantique.

Je suis convaincu que l'homophonie chez van Eyck n'est pas un mal nécessaire mais bien au contraire, un moyen d'expression en soi. Nous, qui avons eu le privilège de travailler avec des compositeurs vivants, savons avec quel soin ils choisissent leurs moyens d'expression et l'instrumentation en est un très fort. La question reste pourtant: pourquoi van Eyck écrit-il, sauf cinq duos probablement pas authentiques, pour un instrument seul? Le manque de polyphonie est-il seulement le résultat d'un grand handicap? Il semble improbable qu'une personne comme van Eyck, à la capacité de travail colossale et à l'intellect agile, se soit laissé limiter par une cécité qui, dans les autres contextes professionnels, ne semble pas être un problème. L'instrumentation est ainsi un choix conscient d'un artiste habile et conscient qui sait que seul le musicien seul est musicalement libre et peut dicter entièrement ses lois musicales.

Il n'a jamais été question d'exécuter *Der Flytten Lust-hof* dans son intégrale; l'enregistrement complet du recueil est ainsi une action non authentique, ce qui cause de nouveaux problèmes au musicien qui autrement est habitué à penser en termes de longueur de programme dans un contexte de concert. Le consommateur courant de disque écoute par contre un disque comme s'il était une unité artistique. C'est pourquoi on doit, comme interprète d'une œuvre qui vue superficiellement rappelle un catalogue, s'appliquer à offrir un choix qui apporte autant de contrastes que possible. Le disque est ici à la fois une grâce et une malédiction car les prises musicales peuvent être rédigées et retravaillées ensuite. Mais avec ma façon de jouer, où l'inspiration du moment est si importante, il peut être difficile de trouver un fil dans l'interprétation pendant un enregistrement qui dure si longtemps. J'ai choisi d'indiquer différentes possibilités et différents styles que la musique de van Eyck offre à l'interprète.

Je suis convaincu que la musique de van Eyck découle de la musique d'improvisation, ce qui doit évidemment influencer la façon de jouer. Qu'est-ce qui est donc typique d'une improvisation? Personnellement, je crois que l'immédiat dans l'expression est le plus important et c'est pourquoi j'ai choisi d'accentuer le sens de "live" dans mes interprétations. On doit pouvoir entendre que la musique naît dans le présent; toute musique devient alors moderne et on peut peut-être relier la distance entre l'improvisation et la composition.

C'était peut-être un défi tout aussi grand pour Jacob van Eyck de se varier quand la musique éphémère devait être mise sur papier que pour moi de la jouer et de couler le présent dans le plastique. *Simul nunc.*

© Dan Laurin 1999

Dan Laurin

Dan Laurin poursuit une intense carrière internationale depuis ses débuts à Londres et à Paris à la fin des années 1980. Il se produit avec ses propres ensembles ainsi qu'avec des orchestres dont l'Ensemble Baroque de Drottningholm, le Collegium Bach du Japon, l'Orchestre de Chambre Lithuanien et l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Dan Laurin a commandé plusieurs œuvres pour la flûte à bec. Ses nombreux cours de maître partout au monde lui fournissent maintes occasions de promouvoir de nouvelles idées sur l'instrument et son potentiel expressif; Dan Laurin fait maintenant des recherches sur l'acoustique de la flûte à bec et les techniques de son. Il a gagné un prix Grammy pour ses nombreux disques BIS ainsi que le premier prix de l'Association Suédoise des Compositeurs comme meilleur interprète de musique

contemporaine suédoise. Dan Laurin est assistant professeur de flûte à bec à l'Académie de Musique Carl Nielsen à Odense au Danemark et professeur de flûte à bec à la Hochschule für Künste à Brême en Allemagne. Il enseigne aussi au Conservatoire Royal de Musique à Copenhague au Danemark. En 1997, il fut élu membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique.

Recording data: [CD-775—CD-780c] 1996 and [CD-780d] 1999 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Fostex D-20 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Dan Laurin

Digital editing: Dirk Lüdemann

Cover texts: © Dan Laurin 1999; © Ruth van Baak Griffioen 1999

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Susanna Laurin

Front cover photograph: © Anders Anell

Other photographs: © Martin Sundström

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1996 & 1999, © 1999, BIS Records AB

