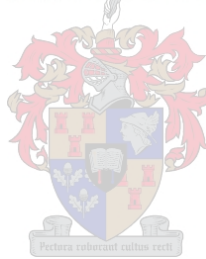


Aspekte van die Franse Barokstyl: Riglyne vir Blokfluitonderwysers by die aanleer van ornamentering

KARIN MARITZ



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van
Magister in Musiek aan die Universiteit Stellenbosch

Studieleier: Dr. Maria Smit

Stellenbosch April 2003

VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die inhoud van hierdie tesis my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

Handtekening:

Datum:

OPSOMMING

Blokfluit, as instrument, geniet 'n aktiewe belangstelling in Suid-Afrikaanse skole, tersiêre instansies asook in privaatonderrig. Ten spyte van hierdie belangstelling, word min onderwysers en studente aan goeie blokfluitspel en gespesialiseerde opleiding in die verskillende fasette rakende die vakgebied blootgestel.

Die blokfluit het tydens die Baroktydperk sy grootste ontwikkeling en gewildheid beleef. Dit is tydens hierdie tydperk wat die meeste repertorium vir die instrument gekomponeer is; derhalwe is dit die musiek waaraan die blokfluitspeler die meeste blootgestel word. Die Franse Baroktydperk maak deel uit van hierdie tydgleuf en heelwat repertorium is geredelik beskikbaar en word deur spelers aangebied, hetsy as deel van 'n eksamenprogram of as 'n keuse vir byvoorbeeld 'n eisteddfod. Dit blyk egter dat 'n gebrek aan agtergrondkennis om werke uit hierdie tydperk op 'n histories ingeligte wyse uit te voer 'n probleem by Suid-Afrikaanse blokfluitonderwysers en -spelers te wees. Die rede hiervoor kan 'n gebrek aan blootstelling wees. Die leemte kan nie sonder meer oorbrug word as daar nie 'n doelbewuste poging deur die onderwysers en studente daartoe aangewend word nie.

Hierdie studie se doel is om onderwysers en studente se entoesiasme aangaande Franse Barokmusiek aan te wakker en kennis daaroor te laat inwin ten einde dit in die praktyk sinvol te kan toepas. Die musikant van die een-en-twintigste eeu kan makliker objektief terugkyk na die ontwikkelinge wat tydens die Baroktydperk plaasgevind het as die musikant wat in die tyd geleef het. Die voorbeelde, uiteensettings en omskrywinge wat komponiste van daardie tyd nagelaat het, moet verkieslik as riglyne geïnterpreteer word, en nie as onbuigbare reëls nie. Dit is wel van uiterste belang dat hierdie riglyne - die versieringskuns, ornamentele gebruike, artikulasie, ongelykmatige ritmiese groeperings asook die agtergrondkennis rakende komponiste en repertorium - deeglik bestudeer word.

Met die nodige kennis en blootstelling sal goeie oordeel by die uitvoer van die Franse Barokmusiek sy beslag kry.

SUMMARY

As an instrument the recorder enjoys an active following in South African schools, in tertiary institutions and in private tuition. In spite of this healthy interest, few teachers and students are afforded significant exposure to essentially good recorder playing, nor do they receive specialised tuition in the various aspects of this field of study.

The development – and popularity - of the recorder reached a high point during the Baroque era. During this period the greatest repertoire for the instrument was composed. It is to this music that the player is mostly exposed. The French Baroque falls within the broader Baroque period and has provided a substantial repertoire that is freely available and regularly performed, either as part of an examination programme or as a self-study piece at eisteddfodau. It is clear, however, that among South African recorder teachers and students, the background knowledge required for a historically informed performance of pieces from this period is generally insufficient. The reason for this could be a lack of exposure to this particular style: a problem that cannot be overcome without a concerted effort on the part of the teachers and students to redress it.

The purpose of this study is to stimulate an enthusiasm for French Baroque music among teachers and students, and to provide them with a store of knowledge they can then apply in a meaningful way in practice. It is far easier for the musician of the 21st century to look back objectively at the developments of the Baroque period and to appreciate the prolific contributions of the musicians of the time. However, it is important to remember that the numerous examples, expositions and definitions left to us by the composers of the Baroque should be interpreted as guidelines, rather than rigid rules. It is of crucial importance that these guidelines – ornamentation and its conventions, articulation, variable rhythmic groupings, as well as a background knowledge of the composers and the repertoire – be subjected to an in-depth study.

Subsequently, by cultivating an instinct for good taste and judgment, justice will be done to the music of the French Baroque.

OPGEDRA AAN

MY OUERS

LUCRETIA EN WYLE RUDOLPH SAHLERTZ

VAN WIE EK NET LIEFDE, ONDERSTEUNING, ENTOESIASME EN BEGRIP DEUR
DIE JARE ONTVANG HET OM MY LIEFDE VIR MUSIEK TE KON BESTUDEER EN
UITLEEF.

BEDANKINGS

Ek bedank graag die volgende persone:

My studieleier, Dr. Maria Smit, vir haar bekwame leiding en kundigheid.

Die Direkteur van die Konservatorium en Voorsitter van die Departement Musiek, Universiteit van Stellenbosch, Prof. Hans Roosenschoon, vir sy ondersteuning.

My gesin, Kobus, Rudolph en Marco, vir hulle liefde, ondersteuning en geduld om vir my die geleentheid te gun om hierdie studie aan te pak.

My familie, vriende en kollegas vir hulle volgehoue belangstelling en ondersteuning.

Erna Meaker vir proeflees en Afrikaanse taalversorging van tesis.

Barbara Scholten en Monique Kadé vir Engelse taalversorging.

Karen Valentine vir tegniese advies.

Die personeel van die Konservatorium Biblioteek, in besonder vir Beulah Gericke en Frida Becker, vir hul vriendelike en professionele bystand, hulp en ondersteuning.

Die personeel van die Universiteit van Pretoria se Musiekbiblioteek, vir die opsporing van bladmusiek.

Irmgard Winkler-Haller, Dr. Paul Loeb van Zuilenburg en Prof. Neil Geldenhuys, wat my liefde vir blokfluit gedeel en verstaan het en hul kundigheid en entoesiasme op hul onderskeie unieke wyses aan my oorgedra het.

Al my studente, wat my inspirasie agter hierdie studie is.

INHOUD

Hoofstuk 1: Inleiding	1
1.1 Probleemstelling	1
1.2 Doel van studie	1
1.3 Metodologie	2
Hoofstuk 2: Die Ontstaansgeskiedenis van die Franse Styl	3
2.1 Inleiding	3
2.2 Die Franse Koninklike Hof	4
2.2.1 Koning Lodewyk XIV: Die Sonkoning	4
2.2.2 Musikale aanstellings aan die Koninklike Kapel	6
2.2.3 Jean Baptiste Lully	7
2.2.4 Die Koninklike Akademies	9
2.2.5 Die Musikale Akademies	10
2.2.5.1 Musiek van die Koninklike Kamer	10
2.2.5.2 Musiek van die Perderuiters	11
2.2.5.3 Musiek van die Koninklike Kapel	11
2.2.6 Die Koninklike Musikante	12
2.2.7 Frankryk en invloede van ander lande	13
2.2.8 Die kombinasie van style deur komponiste	15
2.2.9 <i>Concerts spirituels, concerts français en concerts italiens</i>	15
2.3 Quantz en die Franse styl	18
2.3.1 Quantz se vergelyking tussen die Italiaanse en Franse sangstyle	20
2.3.2 Quantz se vergelyking tussen die Italiaanse en Franse uitvoeringstyle	20
2.4 Opsomming	21

Hoofstuk 3: Artikulasie in die Franse Styl	23
3.1 Inleiding	23
3.2 Die Franse Artikulasie	23
3.3 Riglyne vir moontlikhede waar die Franse artikulasie aangewend kan word	27
3.4 Opsomming	31
Hoofstuk 4: <i>Inégalité</i> en <i>Égalité</i>	32
4.1 Inleiding	32
4.2 Omskrywing van <i>inégalité</i> deur onderskeie komponiste	32
4.3 Die Uitvoering van <i>inégalité</i>	34
4.4 <i>Lourer</i> , <i>couler</i> en omgekeerde <i>inégalité</i>	36
4.4.1 <i>Lourer</i>	36
4.4.2 <i>Couler</i>	38
4.4.3 Omgekeerde <i>inégalité</i>	39
4.5 Notering van <i>inégalité</i>	40
4.6 Gevalle waar <i>inégalité</i> vermy moet word	41
4.7 Gevalle waar aangedui word waar <i>inégalité</i> toegepas moet word	47
4.8 Tydmaataanduidings, posslae en <i>notes inégales</i>	48
4.9 Opsomming	50
Hoofstuk 5: Ornamentasie in die Franse Barokmusiek vir Houtblaasinstrumente	51
5.1 Inleiding	51
5.2 Gebruiksterminologie vir ornamentasie	51
5.3 Die indeling van ornamentasie	52
5.4 Die toepassing van ornamentasie	53
5.5 Essensiële versierings	54
5.5.1 <i>Accent</i>	55
5.5.2 <i>Chûte</i>	57
5.5.3 <i>Coulade</i> en <i>Tirata</i>	58

5.5.4	<i>Flattement</i>	61
5.5.5	<i>Pincé</i>	63
5.5.6	<i>Port de voix</i>	67
5.5.6.1.	<i>Port de voix simple</i>	68
5.5.6.1.1.	Die deurgaande <i>port de voix</i>	70
5.5.6.1.2.	Die matig vinnige <i>port de voix</i>	71
5.5.6.1.3.	Die lang (wisselende) <i>port de voix</i>	73
5.5.6.1.4.	Die kort <i>port de voix</i>	74
5.5.6.2	<i>Coulé</i>	76
5.5.6.3	Die <i>port de voix double</i>	76
5.5.6.4	Quantz en die <i>port de voix</i>	77
5.5.6.5	<i>Ports de voix</i> in kombinasie met dinamiese effekte en versierings	81
5.5.7	<i>Son enflé</i>	83
5.5.8	<i>Tour de chant</i>	85
5.5.9	<i>Tour de gosier</i>	86
5.5.10	<i>Tremblement</i>	89
5.5.10.1	<i>Tremblement simple</i>	90
5.5.10.2	<i>Tremblement lié</i>	90
5.5.10.3	<i>Tremblement detaché</i>	91
5.5.10.4	<i>Demi cadence</i>	91
5.5.10.5	<i>Cadence feinte</i>	92
5.5.10.6	<i>Tremblement appuyé</i>	92
5.5.10.7	<i>Tremblement tourné</i>	93
5.5.10.8	Vorbereide en onvorbereide <i>tremblements</i>	96
5.5.10.9	Losstaande en gebonde <i>tremblements</i>	96
5.5.10.10	Onvoltooide <i>tremblements</i>	98
5.5.10.11	<i>Tremblement</i> met 'n vooruitneming van die finale noot	99
5.5.10.12	Die kadensiële <i>tremblement</i>	100
5.5.10.13	Die halwe kadensiële <i>tremblement</i>	100
5.5.10.14	<i>Tremblement</i> wat van onder af voorberei word	101
5.5.10.15	<i>Tremblement</i> wat op die hoofnoot begin	101
5.5.10.16	Note wat met 'n skuifteken verhoog of herstel word	102

5.6. Ornamentele gebruike: <i>Doubles, passages, broderies</i> en <i>diminutions</i>	104
5.7 Opsomming	109
Hoofstuk 6: Komponiste se bydraes tot die Franse Barokrepertorium	110
6.1 Inleiding	110
6.2 Komponiste se bydraes tot die gebruik van die blokfluit in die Franse Barokrepertorium	112
6.2.1 Jean-Baptiste Lully	112
6.2.2 Die Hotteterre-familie	113
6.2.3 François Dieupart	117
6.2.4 Jean-Daniel Braun	118
6.2.5 Joseph Bodin de Boismortier	120
6.2.6 Marc Antoine Charpentier	121
6.2.7 Marin Marais	121
6.2.8 Philidor Fils Aîné	121
6.2.9 François Couperin	122
6.3 Aanvullende lys van Franse komponiste wat ook vir die blokfluit gekomponeer het	123
6.4 Opsomming	124
Hoofstuk 7: Primêre bronne uit die sewentiende en agtiende eeu	125
7.1 Bibliografie van primêre bronne uit die sewentiende en agtiende eeu	126
7.2 Opsomming	128
Hoofstuk 8: Opsomming en gevolgtrekking	129
8.1 Inleiding	129
8.2 Die Ontstaansgeskiedenis van die Franse styl	129
8.3 Artikulasie in die Franse styl	129
8.4 <i>Inégalité</i> en <i>égalité</i>	130
8.5 Ornamentasie in die Franse Barokstyl	130
8.6 Komponiste se bydraes tot die Franse Barokrepertorium	133

HOOFSTUK 1: INLEIDING

1.1 PROBLEEMSTELLING

Daar bestaan 'n wesenlike behoefte onder Suid-Afrikaanse blokfluitonderwysers en spelers aan opleiding ten opsigte van die Barokstyl. Onderwysers en studente kry nie plaaslik die vlak van blootstelling aan uitvoerings wat as riglyne gebruik kan word ter ontwikkeling van styleienskappe nie. Klankopnames is beskikbaar, maar dit verg ervaring om die goeie opnames te identifiseer. Daar is verskeie bronne oor die onderwerp beskikbaar, hoewel hierdie bronne nie altyd geredelik vir almal beskikbaar is nie en veral nie vir diegene wat nie gereelde toegang tot goed-toegeruste musiekbiblioteke het nie. Die Franse Barokstyl is geïdentifiseer as die vakgebied waarvoor daar die meeste onkunde en wanopvattinge bestaan.

Werkswinkels, lesings en terugvoering van blokfluitonderwysers het die volgende aspekte uitgelig:

- 1) dat daar slegs 'n beperkte aantal blokfluitonderwysers is wat oor die nodige kennis beskik om die Franse styl oor te dra;
- 2) dat die nodige entoesiasme onder blokfluitonderwysers teenwoordig is om opleiding in hierdie vakgebied te ontvang;
- 3) dat daar geen gepubliseerde bron in Afrikaans oor hierdie onderwerp bestaan wat spesifiek op die blokfluit gemik is, wat vir onderwysers as riglyn kan dien nie.

1.2 DOEL VAN STUDIE

Die doel van hierdie studie is eerstens om 'n Afrikaanse naslaanbron vir onderwysers en studente daar te stel wat hierdie vakgebied toegankliker sal maak en tweedens om aspekte van die Franse Barokstyl te identifiseer, te bespreek en praktiese voorbeelde te gee wat riglyne sal bied om werke uit hierdie genre op 'n histories ingeligte wyse¹ uit te voer.

¹ Die term "op 'n histories ingeligte wyse", in plaas van die meer bekende term "op 'n stilisties korrekte wyse", word deurlopend gebruik. "Stilisties korrek" beteken in wese "korrekte styl" of "volgens styl korrek". "Styl" word nou gemodifiseer om as't ware 'n nouer betekenis te verkry. Die historiese kundigheid is egter 'n voorvereiste om hierdie styl korrek te kan uitvoer. Hierdie term bring derhalwe ook die teorie (historiese) en die praktyk (uitvoering) in nouer konteks met mekaar.

1.3 METODOLOGIE

Die studie behels 'n opvoedkundige eerder as 'n analitiese benadering. Verskeie erkende bronne oor die onderwerp is bestudeer, definisies is vergelyk en deurgegee, en notasievoorbeelde word ter illustrasie aangebied. Kritiese kommentaar van artikels uit tydskrifte en joernale word nie betrek nie ter wille van die tesis se instruktiewe doelwitte. Voorbeelde van werke uit die Franse Baroktydperk word nie in geheel vryelik geornamenteer nie. Franse Barokkomponiste het besliste riglyne neergelê oor hoe die Franse styl uitgevoer moet word, en hierdie riglyne word gehandhaaf. Bestaande definisies word nie herformuleer of anders geïnterpreteer nie.

Die ontstaansgeskiedenis van die Franse styl word in Hoofstuk Twee bespreek; dit sluit die verwikkelinge rondom die Hof van Lodewyk XIV en die invloed wat dit op die musikale bedrywighede in en om die Hof gehad het, in. Hoofstuk Drie bespreek die verskillende artikulasie wat op houtblaasinstrumente (in besonder die blokfluit) van die Franse Baroktydperk van toepassing was. Hoofstuk Vier handel oor ritmiese ongelykmatige en gelykmatige groeperings: *inégalité* en *égalité*, en die integrale rol wat dit ten opsigte van die Franse Barokstyl vervul. In Hoofstuk Vyf word ornamentasie in sy geheel bespreek: die versierings (*agréments*) asook die ornamentele gebruike soos *diminutions* en *passages*. Hoofstuk Ses lig belangrike komponiste se bydraes tot die blokfluitrepertorium uit en veral die rol en invloed van die Hotteterre-familie word bespreek. Hoofstuk Sewe bevat 'n bibliografie van enkele van die bekendste primêre bronne uit die sewentiende en agtiende eeu. Die Diskografie bevat besonderhede van klankopnames van Franse Barokmusiek. Bylae A toon versieringstabelle van D'Anglebert, Hotteterre en Couperin ter verduideliking van die uitvoering van versierings. Bylae B bevat werke uit die blokfluitrepertorium wat verteenwoordigend is van die Franse Barokstyl. Voorbeelde van *inégalité*, *égalité* en versierings soos dit voorkom in hierdie werke word in Hoofstukke Vier en Vyf genoem.

HOOFSTUK 2: DIE ONTSTAANSGESKIEDENIS VAN DIE FRANSE STYL

2.1 INLEIDING

Die bestudering en/of uitvoering van musiek uit die Franse Baroktydperk van die sewentiende en agtiende eeu behoort ook 'n studie van die geskiedenis rondom die koningshuis en era van heerskappy van Koning Lodewyk XIV, ook bekend as die Sonkoning, in te sluit. Die onderskeie Akademies van die tydperk moet ook bestudeer word, want dit is hier waar komponiste en musikante die unieke Franse styl begin het, ontwikkel het en vasgelê het. Geen ander nasie het 'n meer ingrypende hiërargiese en burokratiese organisasie gehad as dié van die Franse nie. 'n Insig in die historiese agtergrond waarteen hierdie unieke tydperk in die Franse geskiedenis hom afgespeel het, skep 'n duidelike beeld waarom die Franse styl veel meer bied as die blote korrekte uitvoering van die onderskeie ornamentele gebruike van die tyd.

Franse musiek beskik oor unieke kwaliteite wat dit duidelik onderskei van musiek uit die Duitse en Italiaanse Baroktydperk. Uitdrukking in die musiek word bepaal tot byna tiperend van aard. Persoonlike voorkeur, vryheid van interpretasie word grotendeels vermy met die uitvoering van werke wat in hierdie styl gekomponeer is. Die komponis hou bepaalde riglyne en vorme in gedagte by sy komposisies om 'n doelgerigte stilistiese idioom na vore te bring en om deur die speler ontgin en uitgevoer te word (Leichtentritt 1946:131).

Die bewoording "met die Koning se goedkeuring" (*avec privilege du Roi*), het aan 'n komponis toestemming verleen om musiek te publiseer en te versprei. Die doel agter hierdie ongewone vorm van "sensuur" was om uiteindelik die musikale bedrywighede te manipuleer en beheer. Die komponis Jean Baptiste Lully het dan ook daarin geslaag om die uitvoer- en publikasieregte op byna alle Franse musikale

bedrywighe te verkry. Dit het hom dan ook in staat gestel om mededingers en kompetisie vir hom beter te beheer (Laurin 1995:4).

Franse Barokmusiek is vir 'n geruime tydperk beïnvloed deur koninklike seremonies asook die talle balletproduksies wat uitgevoer is. Hofdanse is verfyn tot komplekse rituele om heerskappy en etiket te demonstreer. Musiek het deel uitgemaak van die alledaagse lewe van die volk. Lodewyk XIV se doen en late binne en buite die hof het altyd met musikale begeleiding geskied. Slegs die beste musikante en komponiste se dienste is hiervoor gebruik. Die aanvraag na nuwe komposisies het uitgebrei namate die konsertuitvoerings uitgebrei en vermeerder is. Beping van 'n instrument en onderrig in komponering en dans het deel uitgemaak van die algemene opvoedkundige sisteem. Hierdie faktore het bygedra tot die ontwikkeling van 'n hoogs-gesofistikeerde musikale genre. Die Franse Hof se aandrang op etiket en die aanvraag na verfynde vermaak het verdere karakter verleen tot hierdie styl (Laurin 1995:4).

2.2 DIE FRANSE KONINKLIKE HOF

2.2.1 Koning Lodewyk XIV: Die Sonkoning

Die hof van Lodewyk XIV van Versailles, Frankryk, verteenwoordig een van die skouspelagtige manifestasies van die Baroktydperk (Leichtentritt 1946:131). Met die afsterwe van Kardinaal Mazarin op 9 Maart 1661, het die drie-en-twintigjarige Lodewyk XIV heerskappy oorgeneem van die Franse Ryk.

Met sy heerskappy aan die Franse Hof het een van die kleurrikste episodes in die geskiedenis van die Franse sowel as Europese absolutisme aangebreek (Hindley 1978:221). Hy het homself as sy eie eerste minister aangestel om 'n herhaling van

die magsbeheptheid van Kardinaal Richelieu en Kardinaal Mazarin te voorkom¹. Deur die adelstand uit sy raad te elimineer, het hy derhalwe hulle mag ingeperk en gereduseer tot byna slegs 'n "dekoratiewe" sosiale funksie (Anthony 1997:17).

Om hom te help om sy take te verrig, het Lodewyk XIV talentvolle en ambisieuse mense uit die middelklas aangestel om, in die Hertog van Saint-Simon se woorde, sodoende die heerskappy van die lae burgery² (Frans: *vile bourgeoisie*) tot stand te bring. Onder hierdie aanstellings was Jean-Baptiste Colbert, Michel Le Tellier en die Markies van Louvois (Anthony 1997:17). 'n Onvermydelike, byna hiërargiese, administrasie het ontstaan om al die musikale bedrywighede te hanteer. Die nota "in uitdruklike opdrag van Sy Majesteit" is bo-aan alle komposisies aangebring en het gevarieer van *pièces d'occasions*³ (byvoorbeeld die "*Airs de trompettes, timbales et houtbois fait par Mr. Lully*" vir die *carrousel*⁴ van die Kroonprins in 1686) tot die *grands motets*⁵ wat vir die Koninklike Kapel (*Chapelle Royale*) deur onder andere Henry Dumont, Pierre Robert en Jean-Baptiste Lully gekomponeer is (Anthony 1997:18).

Koning Lodewyk XIV was geen amateur op die gebied van die kunste nie. Hy ontvang reeds vanaf vyfjarige ouderdom onderrig in ballet. Sy instrumentale vaardighede het gestrek oor 'n wye spektrum: hy bespeel die viool, kitaar en klavesimbel, alhoewel hy nie as 'n hoogs bedrewe en vaardige musikant gereken word nie. Hy word in latere jare gereken as 'n bedrewe musiekkritikus (Hindley 1978:220).

Meer as enige van sy voorgangers en tydgenote, het hy hom persoonlik beywer vir musikale uitbreiding en ontwikkeling, veral met die verskuiwing van die Koninklike

¹ In sy *Mémoires* skryf Lodewyk XIV: "Above all, I was resolved not to have a prime minister, there being nothing more shameful than to see, on the one hand, all the power, and, on the other, the mere title of king" (Anthony 1997:17)

² Bosman, D.B., van der Merwe, I.W. en Hiemstra, L.W. 1979:120

³ Werke wat vir 'n spesifieke geleentheid gekomponeer is

⁴ 'n Ryfees of toernooi. Nederlands: "ridderspel" of "ruiterfeest" (Van Wely 1987:92)

⁵ 'n Motet van groter omvang. In teenstelling met *petits motets*: korter motette (Anthony 1997:217)

Hof na Versailles in 1682. Leermeesters vir sy persoonlike behoeftes ten opsigte van onderrig vir sy familie is met groot sorg uitgesoek en aangestel: Richard Delalande as leermeester vir sy dogters Mademoiselles de Nantes en de Blois; Marc-Antoine Charpentier as komposisieleermeester vir sy neef Philippe II van Bourdon, François Couperin vir die Kroonprins, die Hertog van Bourgogne, asook die ses prinse en prinsesse van die koninklike familie (Anthony 1997:18).

Musiek was deel van die koning se private en openbare lewe. Salarisse van die *Petits Violons du Roi*⁶ is uit sy private toelae verhaal. Hy het nie gehuiwer om opera- en balletuitvoerings sowel te prys as te kritiseer nie en dikwels het hy self die regie waargeneem.

Die invloed van hierdie koninklike passie was oorweldigend. Musiek liefhebbers, burgerlikes en aristokrate was gretig om uitvoerings by te woon wat die koning se goedkeuring in Versailles weggedra het.

2.2.2 Musikale aanstellings aan die Koninklike Kapel

Met die ontstaan van 'n vakature as musikant het die koning voornemende aansoekers streng gekeur. Slegs musikante wat perfek aan al die vereiste kwaliteite van die taak as musikant aan die Koninklike Kapel kon voldoen, is aangestel.

In sy poging om musikante van formaat op te spoor, het die koning kompetisies gehou waar musikante kon meeding om die beste uitvoering. Die eerste hiervan was vir die aanstelling van vier assistent-leermeesters (*sous-maîtres*) vir die Koninklike Kapel in 1663. Hierdie aanstellings is gevul deur Du Mont, Gabrielle Expilly, Robert en Thomas Gobert. Vyftien jaar later het die volgende kompetisie die aanstelling van

⁶ 'n Strykensemble wat in ongeveer 1648 gestig is, aanvanklik uitsluitlik om die jong Lodewyk XIV te vermaak. Die ensemble word toegewys aan Lully na sy aanstelling as Hoofdkomponis aan die Koninklike Hof in 1653 en tree nog op tot ongeveer 1715 (Anthony 1997:21).

vier orreliste aan die Koninklike Kapel tot gevolg gehad: Guillaume-Gabriel Nivers, Nicolas-Antoine Lebègue, Jacques Thomelin en Jean-Baptiste Buterne.

2.2.3 Jean-Baptiste Lully (Giambattista Lulli)

Jean-Baptiste Lully (1632-1687), soos hy tydens sy leeftyd en verbintenis met die Franse Hof bekend gestaan het, is as Giambattista Lulli in Florence, Italië gebore. Sy eerste kennismaking met die Franse hof was as veertienjarige seun toe hy as danser en vioolspeler deur die Ridder van Guise (*Chevalier de Guise*) vanaf sy tuisdorp, Florence, Italië, na die Franse hoofstad, Parys, gestuur is om in diens te wees van Guise se niggie, Anne Marie Louise d'Orléans, hertogin van Monpensier. Guise het Lully se aanstelling as hofknaap (*garçon de chambre*) omskryf. Hy moes onder andere die hertogin se Italiaanse taalvaardighede verbeter. Lully versoek haar in 1652 om hom van sy pligte te verlig, 'n versoek wat sy sonder teenkanting toestaan omdat sy hom ook as 'n baie goeie danser beskou het (Anthony 1997:54).

Lully sluit hom aan by die Koninklike Teatergeselskap en op 23 Februarie 1653 dans hy as twintigjarige saam met Lodewyk XIV in *Ballet de la nuit*. Sy natuurlike aanvoeling vir die koninklike etiket asook die feit dat hy die koning se liefde vir dans fisies met hom op die verhoog gedeel het, het sy vinnige opgang aan die koninklike hof bespoedig. Hy het in 'n baie kort bestek van tyd 'n prominente deel van die koninklike huishouding geword (Hindley 1978:222). Koning Lodewyk XIV was so beïndruk met die jong Lully dat hy hom minder as 'n maand na die balletuitvoering aanstel as Komponis van Instrumentale Musiek aan die Koninklike Hof (*Compositeur de la Musique instrumentale du Roi*), in opvolging van Lazarini, wat die posisie tot en met sy dood beklee het (Anthony 1997:19). Dit was nie net die begin van 'n uiters produktiewe loopbaan vir Lully nie, maar ook die begin van sy hegte vriendskap en verbintenis met Lodewyk XIV, die Sonkoning, Europa se magtigste heerser van die tyd (Anthony 1997:53).

In samewerking met die librettis Philippe Quinault, stel Lully dit vir homself ten doel om minstens een nuwe liriese drama per jaar op te voer. Die temas van hierdie werke was oorwegend mitologies of semi-histories - almal aangepas volgens die Franse

styl. Dit het geopen met 'n overture in Franse styl, 'n *grave*-gedeelte gevolg deur 'n fugale seksie. 'n Prelude tot eer van die koning het dan gevolg. Vyf bewegings van deklamatoriese resitatiewe, koorgedeeltes en arias met heelwat danse tussen-in, het dit afgesluit (Hindley 1978: 222).

Aanvanklik spits Lully hom uitsluitlik toe op die komposisie van ballette vir die hof. Tussen 1654 en 1671 komponeer hy ses-en-twintig ballette. Hierdie genre het vir Lully as proefbasis gedien waarin hy die verskille in die onderskeie style van sy geboorteland, Italië, en Frankryk, kon vergelyk en differensieer (Anthony 1997:54).

Lully se onmiddellike sukses is ongetwyfeld toe te skryf aan sy talente as musikant. Hy het hierdie talente, kennis en ervaring in die kunste as violis, danser, komponis, akteur en sanger op 'n meesterlike wyse gekombineer met verrykende gevolge. Sy werke het verskeie fases ondergaan. In die proses het *grand ballets*⁷, *comédies-ballets*⁸, *pastorales*⁹ (volgens die vroeg sewentiende-eeuse Franse *pastorale*), *tragédies-ballets*¹⁰ asook godsdienstige werke die lig gesien.

Die intellektuele grootsheid om 'n styl te skep en te vorm is juis die eienskap wat Lully sy plek in die geskiedenis en ontwikkeling van die Franse Barokstyl besorg het. Lully alleen het vermag wat 'n hele generasie komponiste saam in Italië en Duitsland tot taak gestel is: om 'n unieke (Barok) gees en die karakteristieke eienskappe daarvan te ontgin. Die invloed van sy werk blyk duidelik uit die feit dat die riglyne wat hy vir die Franse opera gestel het, vir vyf-en-sewentig jaar na sy dood nog gehandhaaf is

⁷ 'n Voorloper van die opera *finale*: 'n tipe afsluitings-beweging van die ballet. Dit is deur dansers van die Koninklike Hof gedans, die sogenaamde *grands seigneurs*, en ten minste een keer per jaar deur Lodewyk XIV self.

⁸ 'n Franse ballet wat dateer uit die sewentiende eeu (Ottermann & Smit 2000:58). Dit is saamgestel uit musiek (arias, duette) en dans binne die konteks van komiese idioom en is afgewissel met tussenspele, sogenaamde *intermèdes* (Anthony 1997:73)

⁹ Musiek wat handel oor die landelike lewe (Ottermann & Smit:2000:188). Die Franse *pastorale* is geskoei op 'n kombinasie van die Italiaanse dramatiese *pastorale*, met sy klassieke mitologiese inslag, en die Spaanse *pastorale* met sy beeld van skaapwagters en weivelde (Anthony 1997:84)

¹⁰ 'n Ernstige ballet.

(tot en met die laaste van Rameau se werke en die begin van Gluck se werke) (Leichtentritt 1946:132).

Dit is hierdie eienskappe wat die voornemende uitvoerder van enige musiek uit hierdie stylperiode sterk in gedagte moet neem en bestudeer. Franse Barokmusiek het 'n besliste doel en agtergrond en sonder die nodige insig, kennis en agtergrond van veral die rol wat Lully onder andere gespeel het in die ontwikkeling daarvan, sal die musiek nie in die ware gees van die tyd uitgevoer kan word nie.

2.2.4 Die Koninklike Akademies

Die laat sewentiende eeu was 'n tydperk waarin omvattende administratiewe veranderinge in Frankryk plaasgevind het. Hierdie veranderinge het die heersende regering die geleentheid gebied om die land meer effektief te regeer en het ook derhalwe Lodewyk XIV se mag uitgebrei. Binne die bestek van 'n dekade het Jean-Baptiste Colbert (?-1683), 'n handelaar en administrateur van beroep, vyf nuwe Akademies gestig met die doel om 'n nuwe dimensie aan die Franse artistieke en intellektuele lewe te bied (Anthony 1997:18). Met die Akademies tot sy beskikking kon die Sonkoning die adelstand beheer en kon die kunste as medium dien om 'n beeld te beklemtoon wat in alle vlakke van die samelewing deursigtig moes wees. Colbert se Akademies was ook uit 'n ekonomiese oogpunt baie suksesvol: kuns en kultuur kon uitgevoer word na die Europese kulturele samelewing en sodoende die invloed daarvan verder versprei as die grense van Frankryk.¹¹

In sy passie na strewende en orde op alle vlakke van die samelewing het Colbert tussen 1661 tot en met sy dood in 1683 die samestelling en inwerkingtrede van die Koninklike Akademies laat realiseer. Hierdie Akademies sou die sistematiese van alle artistieke en intellektuele bedrywighede rondom die era tot gevolg hê.

¹¹ 'n Betrekklike klein land soos Swede het onder meer die Frans-geïnspireerde hofballette met groot entoesiasme begroet en opgevoer en selfs so ver gegaan as om een van Frankryk se grootste filosowe, René Descartes, in Swede te laat bly en werk tot en met sy dood. (Laurin 1995:4).

Tot en met 1661 het slegs die Franse Akademie (*Académie Française*; gestig in 1635) en die Koninklike Akademie vir Skilderkuns en Beeldhouwerk (*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*; gestig in 1648) bestaan (Anthony 1997:17).

Die vyf Akademies wat Colbert gestig het is:

1. Die Koninklike Akademie vir Dans (*Académie Royale de Danse*: 1661)
2. Akademie vir Literatuurstudie (*Académie des Inscriptions et Belles Lettres*: 1663)
3. Die Akademie vir Wetenskap (*Académie des Science*: 1666)
4. Die Akademie vir Opera (*Académie d'Opéra*: 1669. Dit word in 1672 hernoem na die *Académie Royale de Musique*)
5. Die Koninklike Akademie vir Argitektuur (*Académie Royale d'Architecture*: 1671)

2.2.5 Die Musikale Akademies

Die musiek aan die hof was in drie hoofafdelings ingedeel, naamlik:

2.2.5.1 Musiek van die Koninklike Kamer (*Musique de la Chambre*)

Musikante van die Koninklike Kamer was verantwoordelik vir die uitvoering van musiek vir die ballet sowel as privaat geleenthede van die koning. Die *Vingt-quatre Violons du Roi* (ook bekend as die *Grande Bande*) en die *Petit Violons du Roi* (ook bekend as die *Petit Bande* en later in die eeu as die *Violons du Cabinet*) het tegnies gesproke onder die administrasie van die Koninklike Kamer geval. Hulle aansien het egter 'n feitlik outonome status aan hulle verleen (Anthony 1997:19). Benewens die strykers het die Koninklike Kamer ook luitiste, theorbes, kitaarspelers en blasers bevat. Onder hierdie groep ressorteer die hobo, fluit en blokfluitspelers. 'n Groep



sangers asook 'n klavesimbelspeler het hierdie groep aangevul en voltooi (Hindley 1978:221).

2.2.5.2 Musiek van die Perderuiters (*Musique de la Grand Écurie*)

Die Musiek van die Perderuiters dateer uit die era van Francis I en was bekend as sy berede musikante. Uitvoerings is letterlik vanuit 'n sittende posisie uit die perdesaals gegee óf te voet. Hierdie groep musikante het bestaan uit al die lede van die vioolfamilie, blaasinstrumente soos die hobo, fagot, trompet, die doedelsakfamilie, en keteltromme. Dit is ook in prosessies en buitelug-parades gebruik.

Musikante van die Koninklike Kamer en die Koninklike Perderuiters is in twee hoedanighede aangestel:

- 1) hulle moes in uitvoerings speel waar die gehoor in stilte moes wag tot die uitvoering klaar was voordat applous gegee kon word;
- 2) hulle moes by seremoniële geleenthede optree waar hulle individueel en/of in groepe van dieselfde instrumentfamilies gespeel het. Hierdie geleenthede kon die koning se vertrek of aankoms aangekondig het, asook die bediening van die onderskeie geregte op 'n koninklike banket.

2.2.5.3 Musiek van die Koninklike Kapel (*Musique de la Chapelle Royale*)

Die Koninklike Kapel dateer terug van so vroeg as die Franse monargie self. Die Koninklike Perderuiters asook die Koninklike Kamer het egter nie voor die vyftiende eeu hul ontstaan gehad nie. Onder die heerskappy van Koning Lodewyk XIII was die Koninklike Kapel beperk tot slegs 'n paar koorlede en instrumentaliste. Lodewyk XIV het dit verder ontwikkel en uitgebrei. Die koor is uitgebrei na sestig tot tagtig lede. Tot dertig instrumentaliste is bygevoeg en vroulike lede is vanaf die laat sewentiende eeu toegelaat om aan te sluit. 'n Aantal instrumentaliste is toegelaat om by die

Koninklike Kapel aan te sluit en is per geleentheid deur violiste van die Koninklike Kamer asook instrumentaliste van die Koninklike Perderuiters versterk (Hindley 1978:221).

2.2.6 Die Koninklike Musikante (*Musiciens du Roi*)

Die Koninklike Musikante het tegnies onder die administrasie van die Koninklike Kamer geressorteer. Teen die einde van Lodewyk XIV se heerskappy het sy musikale korps uit tussen honderd-en-vyftig en tweehonderd lede bestaan. Hulle het bekend gestaan as die Koninklike Musikante (*Musiciens du Roi*), Offisiere van die Koningshuis (*Officers de la Maison du Roi*) of eenvoudig net as Violiste aan die Koninklike Kamer (*violons de la Chambre du Roi*) vir violiste of Koninklike Hobospelers (*Hautbois du Roi*) vir hobospelers.

Om as 'n Offisier van die Koning (*Officer du Roi*) te kon klassifiseer moes die musikant aan drie vereistes voldoen:

- 1) 'n onkreukbare morele karakter hê;
- 2) aan die Rooms-Katolieke geloof behoort en dit uitleef;
- 3) voldoende fondse hê om die pos te koop.

As die Offisier van die Koning eers in die pos aangestel is en suksesvol was, kon hy self sy opvolger bepaal. Die musikant het met sy aftrede of dood deur middel van 'n tipe nalatenskap¹² (*survivance*) aan 'n gespesifiseerde naasbestaande, vriend of selfs student die reg op oornam van die betrokke posisie oorgegee of laat oorkoop. Die betrokke persoon het dan as die *survancier*¹³ bekend gestaan. Hierdie gebruik was een van die behoude van die voortbestaan en opbou van 'n generasie kwaliteit

¹² Odendal, F.F. en Gouws, R.H. 2000:731

musikale families soos onder andere die Hotteterres, Danican Philidors, Rebels en die Boessets (Anthony 1997:19).

Musikante wat nie gekwalifiseer het as Offisiere van die Koning nie is in drie kategorieë geplaas:

- 1) *musiciens ordinaires* (gewone musikante)
- 2) *musiciens extra-ordinaires* (musikante wie se dienste slegs op spesiale geleenthede benodig is)
- 3) *musiciens suivant la cour* (musikante van mindere aansien of studente wat byna hul vakmanskap voltooi het).

2.2.7 Frankryk en invloede van ander lande

Alhoewel Lully en die koningshuis die Franse styl ontwikkel en gevestig het, was die ontwikkeling van Franse musiek nie noodwendig alleenlik afhanklik van die monopolie vanuit die hof in Versailles nie. 'n Europese idioom het parallel met die unieke Franse styl ontwikkel. Hierdie idioom het karakteristieke eienskappe van style uit lande soos Italië, Duitsland asook ander dele uit Frankryk gekombineer (Hindley 1978:226). Komponiste was voortdurend op reis na Frankryk, en die Franse komponiste en musikante het op hulle beurt weer gereeld lande soos Duitsland besoek.

Georg Philip Telemann, een van die grootste Duitse Barokkomponiste, het vir ongeveer 'n jaar in Parys vertoef en was goed vertrouwd met die Franse musikale styl en die dissiplines wat daarmee gepaard gegaan het. Hierdie eienskappe van Telemann is duidelik identifiseerbaar in heelwat van sy werke vir die blokfluit. Hy laat die speler met geen twyfel dat hy sommige werke doelbewus in die Franse styl uitgevoer wil hê nie. Sy Suite in A mineur vir altblokfluit en continuo is 'n goeie

¹³ Jean-Baptiste Boesset is byvoorbeeld as *survancier* op een-en-twintigjarige ouderdom deur sy vader, Antoine Boesset, aangewys (Anthony 1997:19).

voorbeeld hiervan. Die werk het Franse titels¹⁴ vir die onderskeie bewegings en is 'n goeie kombinasie van die Franse en Italiaanse style.

Die wisseling tussen komponiste en musikante van verskillende lande het onder meer tot gevolg gehad dat die musikante van die Mannheimskool die klarinet aan die Franse bekend gestel het. Frankryk se kontak met Italië was 'n belangrike gebeurtenis: Koning Lodewyk XIV was die kleinseun van die Italiaans-gebore Catherina de Medici. As kind is hy blootgestel aan die Italiaanse musiek en het hy nooit deur die jare sy bewondering daarvoor verloor nie. Lully, daarteen, het al sy musiek in die Franse styl gekomponeer ten einde sy koning te eer, alhoewel hy eintlik 'n Italianer van geboorte was. Italiaanse violiste soos Guignan was hoog aangeskrewe onder die Paryse musiekadestand in die eerste helfte van die agtiende eeu. Die Italiaanse oratorium, sonate en kantate is deur die Franse aanvaar en opgeneem in hulle musiek (Hindley 1978:226).

Die groot aantal Italiaanse musici is aanvanklik in Versailles en Parys verwelkom. Onder hulle was daar sangers, instrumentaliste, librettiste, virtuosi, komponiste asook stelbouers vir die mobiele Barokteater. Hierdie uitruiling van musici het noodwendig afgestuur op botsings tussen die Franse en Italiaanse style: die Franse resitatief was in sterk kontras met die Italiaanse *arioso*; die Franse overture was in kontras met die drie-beweging Italiaanse overture van onder meer Scarlatti. Die beperkte tonaliteit van die Franse was in kontras met die chromatiese harmonie van die Italianers. Komponiste soos Couperin, Delalande en Rameau kon egter die balans en insig vind om hierdie verskille te oorbrug. Lully en Rameau se verbeeldingryke dog intellektuele musiek is aanvanklik verhewe beskou bo dié van die meer liriese, emosionele dog lewendige styl van die Italianers (Hindley 1978:226).

¹⁴ Telemann Suite in A mineur: bewegings: *Ouverture; Les Plaisir; Air a l'Italiene; Menuet I & II; Réjouissance; Passepied; Polonaise*

2.2.8 Die kombinasie van style deur komponiste

Eksperimentering van die kombinasies tussen eiesoortige musikale style het meer in Frankryk as in Italië voorgekom. Die stilistiese omvang van die onderskeie Franse komponiste het breed verskil. Dit is dus noodsaaklik vir die speler sowel as onderwyser om vertrouwd te raak met die styl van die komponiste alvorens 'n werk uitgevoer word. Daar kan dus nie bloot aanvaar word dat 'n werk in die Franse styl uitgevoer moet word bloot op grond van die (moontlike) Franse herkoms van die komponis nie.

Die magstryd tussen aanhangers van die tradisionele Franse styl en die sogenaamde nuwe styl het skerp debatvoering tussen die partye ontlok en die ideologiese stryd is met pen en papier sowel as op musiekinstrumente gevoer. Filosofe, komponiste en wetenskaplikes het die voor- en nadele van die onderskeie style in die openbaar gedebateer. Gemeet aan moderne standaarde blyk hierdie stryd oordrewe te wees. Dit moet egter in die konteks van sterk oortuigings en verbintenisse aan die kant van die kulturele hoeksteenleggers van die tyd gesien en begryp word (Laurin 1995:6).

Komponiste soos Hotteterre en Blavet se style het byvoorbeeld heelwat verskil - ongeag die feit dat beide van Franse herkoms is, mekaar geken het en vertrouwd was met mekaar se onderskeie komposisies. Hotteterre se beheersde, byna verhewe elegansie staan in sterk kontras met Blavet se ekstroverte styl van komposisie. Daniel Braun daarenteen volg weer Rousseau se teoretiese beginsels aangaande die belangrike rol wat melodie moet speel en sy musiek word gekenmerk deur 'n baie energieke en melodiese baslyn in die begeleiding (Laurin 1995:6).

2.2.9 *Concerts spirituels, concerts français en concerts italiens*

Anne Danican Philidor (1681 – 1728), die seun van André Danican Philidor, stig in 1725 die eerste permanente vereniging wat konserte op 'n kommersiële basis in Parys aanbied: die *concerts spirituels*. Die hoofdoel van hierdie beweging was

enersyds om die omstrede uitvoerregte-wetgewing van Lully, wat sangers verbied het om enige werk in die openbaar, hetsy in Frans of enige ander taal, in geheel uit te voer, te omseil en andersyds om voorsiening te bied aan die Franse volk se voortdurende vraag na musiek en uitvoerings. Danican Philidor het die uitvoerregte van die Lully-familie van Lully se skoonseun, Francine, wat ook administratiewe hoof van die Koninklike Musikale Akademie (*Académie Royale de Musique*) was, teen 10,000 Franse *livres* per jaar vir drie jaar gehuur. Hy moes egter ook onderneem om geen uittreksels uit operas of werke met Franse tekste te laat uitvoer nie (Anthony 1997:36).

Die *concerts spirituels* is op godsdienstige dae gehou (vandaar die benaming *spirituel*) wanneer die Koninklike Musikale Akademie gesluit was; gemiddeld vier-en-twintig konserte per jaar. Die eerste *concerts spirituels* is op 18 Maart 1725 in die Tuileries Paleis gehou (wat daarna die tuiste van hierdie instelling sou bly tot in 1784) en die program is saamgestel uit 'n suite vir strykers asook motette (*grands motets*) van Delalande en die Kersfees Concerto Opus 6 nr. 8 van die Italiaanse komponis Arcangelo Corelli (1653-1713).

Die beste musikante is vir die *concerts spirituels* gebruik; die sangers was lede van die Koninklike Opera Akademie en die koorlede was afkomstig uit die Koninklike Kapel sowel as die mees bekende kerke in Parys. Hierdie instelling is deur sowel die gehore as die kunstenaars self hoog aangeslaan, geprys en entoesiasies ondersteun. Jaloesie van mededingers sowel as teenkating uit amptelike oorde het bygedra tot buitensporige tariewe wat finansiële komplikasies tot gevolg gehad het, en die organiseerders is aan bande gelê deur moedswillige beperkinge.

Ses maande voor sy bedanking as direkteur van die *concerts spirituels* stig Danican Philidor die *concerts français*, wat ook in die Tuileries Paleis gehou is en wel in die wintermaande op Saterdag en Sondag. Twee van die Koninklike Opera Akademie se beste sangeresse, Catherine-Nicole Le Maure en Marie Antier, is aangestel om hier uitvoerings te gee. Die program vir die *concerts français* was oorwegend

Franse musiek. Die *concerts italiens* is in 1724 gestig deur Pierre Crozat. Uitvoerings van die *concerts italiens* is op Donderdae en Saterdag in die Tuileries Paleis gegee en was in direkte mededinging met die *concerts français*. Slegs Italiaanse musiek deur Italiaanse musikante is hier uitgevoer, met die uitsondering van 'n paar Franse musikante wat hul opleiding in Italië ontvang het (Anthony 1997:38). Quantz maak in sy verhandeling *On Playing the Flute* ook melding van die *concerts italiens*:

In Italy, to my knowledge, neither French operas nor French arias or other vocal pieces have ever been performed either in public or in private; much less have the French singers been imported. In France, on the other hand, although no Italian operas are performed in public, Italian arias, concertos, trios, solos. etc. , are privately performed, and Italian singers are brought in and supported, to which fact the *concert italien* at the Tuileries and other more recent events bear witness (Reilly 1976:332).

Die *concerts français* en die *concerts italiens* is dus doelbewus ingestel om 'n ander funksie te vervul as die *concerts spirituels* en nie om as kompetisie daarvoor te staan nie: dit het die geleentheid gebied om onderskeidelik die Franse musiek en die Italiaanse musiek eksklusief aan die konsertgangers te bied. Dit was ook die begin van die era van privaatkonserte, wat deur welgestelde persone in die adelstand soos La Pouplinière (1693 – 1762) gefinansier is (Anthony 1997:38).

Na Danican Philidor se bedanking in 1728 ('n paar maande voor sy dood), is die *concert spirituel* se organisasie deur Michel Delannoy, Pierre Simart en Jean-Joseph Mouret oorgeneem. Die samestelling van die *concerts spirituels* is verander: Italiaanse musikante en komposisies het gewildheid begin geniet. Die blootstelling aan en invloed van die instrumentale musiek het stelselmatig bygedra tot die ontstaan en ontwikkeling van die sonate en concerto in Frankryk (Anthony 1997:37). Telemann het een van sy hoogtepunte van sy loopbaan in Parys beleef toe Michel Blavet die première van sy "Paris Quartets" as 'n *concert spirituel* aangebied het (Laurin 1995:6).

Die Koninklike Musikale Akademie neem beheer van die *concerts spirituels* oor in 1734 nadat dit finansiëel nie veel beter gevaar het as in Danican Philidor se tyd nie. Onder die musikale direksie van die komponis en violis Jean-Féry Rebel en François Francolar, het elke uitvoering minstens een *grand motet* bevat, asook minstens een sonate of concerto vir viool van die Franse komponiste Leclair of Guigon. Italiaanse en Duitse simfonieë is ook vanaf die laat 1740's in die programme ingesluit.

Die *concerts spirituels* het vir ses-en-sestig jaar bestaan. Die bydrae wat hierdie instelling gelewer het was geensins gering nie; dit het 'n belangrike platform gebied vir die bekendstelling van nuwe musiek aan die Franse volk; vokaal en instrumentaal, godsdienstig sowel as sekulêr. Dit het aan die Franse komponiste, musikante en liefhebbers van musiek in die agtiende eeu 'n vars en nuwe dimensie gebied waarin musiek beoefen, beleef en ontwikkel kon word (Anthony 1997:37).

2.3 QUANTZ EN DIE FRANSE STYL

Johann Joachim Quantz (1697-1773), een van die grootste Duitse Barokkomponiste, leermeesters en pedagoë van sy tyd, se verhandeling **Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen**¹⁵ (Berlyn, 1752) bied interessante en insiggewende kommentaar rakende die Franse styl. Quantz was 'n Duitser van geboorte, maar hy was wyd berese en derhalwe blootgestel aan die wyer spektrum van die Europese musieklewe. Sy kommentaar is van besondere belang aangesien dit in 1752 uitgegee is - 'n tydperk toe dit sekerlik moeilik was om objektief te kon terugkyk op die invloed van die Franse Barokstyl. Die blote feit dat hy toe al 'n vergelyking kon tref tussen die Italiaanse en Franse style en die Franse styl kon identifiseer as meer sistematies en gekonstrueerd, beklemtoon Quantz se insigstatus as een van die briljantste musici van sy tyd.

¹⁵ In Engels vertaal deur Edward R. Reilly onder die tittel *On Playing the Flute*. Hierna word verwys na die algemeen verkorte verwysingsvorm van die verhandeling, naamlik **Versuch**.

Quantz begin die gedeelte waar hy kommentaar lewer oor die onderskeie style met 'n vergelyking tussen die Italiaanse en Franse style. Hy beskryf die Italiaanse styl as "te veranderlik"; die Franse styl daarenteen "te konsekwent en byna slaafs". Die Franse verbind hulle volgens hom ook te veel tot herhalende karakteristieke eienskappe, wat wel deug vir die danse en liedere vir vrolike geleenthede (Engels: "drinking songs"), maar nie vir ernstige musiek nie (Reilly 1976:328).

Instrumentalste en veral die klawerbordspelers beywer hulleself volgens Quantz nie vir die uitbreiding van tegniese ingewikkelde uitdagings of die byvoeging van omvattende versierings in die stadige *Adagio*-gedeeltes van Franse Barokmusiek nie.¹⁶ Tog gee hy hulle krediet vir die feit dat hulle die werke met akkuraatheid en presisie uitvoer en sodoende ten minste die doel wat die komponis in gedagte gehad het met die werk, eerbiedig. Dit is teen hierdie agtergrond gesien dat Quantz die aanbeveling maak dat 'n beginner eers die Franse styl in die aanvangsstadium van sy onderrig moet bemeester (Reilly 1976:328).

Quantz voer tereg aan dat die student die note en klein versierings werklik presies sal moet leer uitvoer soos dit in die musiek aangedui is en derhalwe 'n baie beter akkuraatheid aan die dag moet lê. Hy spreek die wens uit dat, met verloop van tyd, die student dan sal aanleer om die twee onderskeie style suksesvol te vermeng (Reilly 1976:328):

It is therefore advisable for a beginning instrumentalist to commence with the French manner of playing. Through it he will learn not only to execute the notes and the little embellishments truly and distinctly as they are written, but also, with time, how to mingle French brilliance with Italian flattery, and acquire by means an even more pleasing manner of playing.

¹⁶ 'n Stilistiese vereiste vir die uitvoering van musiek in Italiaanse styl; vandaar die opmerking deur Quantz

2.3.1 Quantz se vergelyking tussen die Italiaanse en Franse sangstyle

Quantz voer sy debat en vergelyking tussen die twee lande se onderskeie style verder deur die sang- en uitvoeringstyle te vergelyk. Volgens hom het die Italiaanse sangstyl meer diepte en is dit meer kunstig; dit stimuleer die musikale intellek, dit is meer bevredigend, uitdrukkingsvol en voer die luisteraar op 'n aanvaarbare wyse mee van die een emosie na die ander. Die Franse sangstyl, daarenteen, is volgens Quantz meer eenvoudig as kunstig; dit is meer in 'n gesproke vorm as sangstyl, meer geforseerd in styl en minder uitdrukkingsvol. Dit is altyd eenvormig en meer geskik vir amateurs as vir die fynproewer (luisteraar sowel as kunstenaar) (Reilly 1976:334).

It (the French manner of singing) is better suited to drinking songs than to serious arias, diverting the senses, but leaving the musical intellect completely idle (Reilly 1976:334).

2.3.2 Quantz se vergelyking tussen die Italiaanse en Franse uitvoeringstyle

Quantz gebruik beskrywende terme soos "willekeurig", "uitspattig", "kunsmatig", "obskuur", "moeilik uitvoerbaar" en selfs "bisar" om die Italiaanse styl van uitvoering te beskryf. Die Italiaanse styl van uitvoering verg ook die byvoeging van heelwat ornamentasie asook 'n gepaste deeglike kennis van harmonie. Die Franse styl van uitvoering, daarenteen, beskryf hy as "slaafs, dog beskeie, netjies, en getrou in die uitvoering daarvan, maklik nabootsbaar, met nie te veel diepte nie maar sonder oppervlakkigheid, verstaanbaar vir almal en gerieflik (gemaklik) vir die amateur of beginner". Volgens Quantz verg dit nie veel kennis van harmonie nie, aangesien al die versierings deur die komponis voorgeskryf word en so aangedui word, maar dit laat die fynproewer of kieskeurige met weinig stof tot nadenke (Reilly 1976:335).

Word Quantz se opinie oor die Franse styl hier selektief aangehaal, kan die indruk maklik geskep word dat hy 'n negatiewe opinie daaroor het. Wat duidelik blyk deur

die kommentaar in geheel te sien, is dat hy 'n objektiewe vergelyking maak tussen dit wat meer bekend was in die stadium dat die **Versuch** gepubliseer is, naamlik die Italiaanse styl, en sy fassinerings met 'n nuwe styl wat besliste meriete ingehou het. Dit was 'n verwoording van sy ervarings en belewenisse na sy besoeke aan beide Italië en Frankryk wat hom genoop het om sy gewaarwordings op skrif te stel. Hy versoek ook sy leser om self 'n keuse te maak tussen watter van die twee style verkies word en dat hy (Quantz) nie beskuldig kan word van partydigheid jeens die een of die ander styl op grond van wat hy in die *Versuch* geskryf het nie. 'n Gepaste opsomming van Quantz se kommentaar oor hierdie twee style is in sy afsluitingsparagraaf oor hierdie onderwerp.

In a word, Italian music is arbitrary, and the French is circumscribed. If it is to have a good effect, the French depends more upon the composition than the performance, while the Italian depends upon the performance almost as much as upon the composition, and in some cases almost more. The Italian manner of singing is to be preferred to that of their playing and the French manner of playing to that of their singing (Reilly 1976:335).

2.4 OPSOMMING

Die beeld van die Franse Barokmusiek kan maklik as verwarrend, eiegeregtig of selfs vervelig voorkom. Nadere ondersoek onthul egter 'n tydperk van 'n hoë vlak van kreatiwiteit en dinamika waarin die Franse kulturele élite ware verfyning, elegansie en beredenering beoefen het. Die bestudering van die geskiedenis en bedrywighede in en om die Hof, asook die rol wat Lully op die totstandkoming en verfyning van die Franse Styl gehad het, bied 'n baie wyer agtergrond ten einde hierdie unieke genre beter te verstaan en uiteindelik histories ingelig te kan uitvoer. Quantz se beskrywings van die Franse styl as "maklik nabootsbaar, eenvoudig, verstaanbaar vir almal, slaafs en selfs minder intellektueel as die Italiaanse styl" is goed en wel vir die leser en musikant van daardie tyd, maar vir die moderne leser, en veral blokfluitspeler (student en onderwyser), bied dit 'n grootse uitdaging om hierdie

eienskappe, wat so vanselfsprekend in daardie tyd was, te ontrafel, korrek te interpreteer en in goeie smaak uit te voer. Die geskiedkundige agtergrond - Quantz se kommentaar in sy **Versuch** insluitend - lewer 'n integrale bydrae tot die begrip van hierdie unieke tydsgleuf in die musiekgeskiedenis, wat herleef in die repertorium wat beskikbaar is vir die blokfluitspeler.

HOOFSTUK 3: ARTIKULASIE IN DIE FRANSE STYL

3.1 INLEIDING

Die ontwikkelinge rondom die Hof van Lodewyk XIV het direk tot gevolg gehad dat komponiste aan die Hof 'n bepaalde musikale styl gehandhaaf het. Die Franse styl het karakteristieke eienskappe gehad wat dit uniek gemaak het: Franse titels en karakteraanwysings, tydsoortekens, versierings en ornamentele gebruike, ongelykmatige ritmiek (*inégalité*), note wat twee-twee in pare gegropeer is asook afwisselende artikulasie (Bang Mather 1978:32). Houtblaasinstrumente soos die traverso-fluit, hobo en die blokfluit het van hierdie spesifieke artikulasie gebruik gemaak, hoewel op verskillende vlakke. Volgens Hotteterre (Bang Mather 1978:33) word die traverso-fluit subtiel geartikuleer, die blokfluit meer duidelik en die hobo veel sterker.

3.2 DIE FRANSE ARTIKULASIE

Min gegewens is beskikbaar oor die Franse artikulasie vóór 1700 met die verskyning van Freillon-Poncein se verhandeling **La Véritable Manière**. Hierin bespreek hy metodiek rakende die hobo, blokfluit en flageolet en spesifiseer onder meer twee artikulasie *tu* en *ru* (Bang Mather 1978:32).

Daar is 'n besliste konneksie tussen die ongelykmatige ritmiese gebruik van die vroeg agtiende-eeuse Franse styl en die afwisselende artikulasie wat gebruik is (Bang Mather 1978:32). In sy **Principes** (1707) bespreek Hotteterre 'n verskeidenheid van afwisselende artikulasie, en volg dit direk op met 'n bespreking rakende *inégalité* (Douglas 1983:37). Hotteterre verwys in sy verhandeling na *tu* en *ru* vir artikulasie.

Quantz lewer in sy **Versuch** breedvoerig kommentaar aangaande artikulasie vir die traverso-fluit, wat ook op die blokfluit van toepassing is. Alhoewel Quantz een van

die grootste Duitse komponiste en veral pedagoë was, het hy ruim erkenning aan die Franse styl gegee en verwys hy telkens in sy **Versuch** na aspekte daarvan. Quantz dui die artikulasie as *ti*, *di* en *tiri* aan. Hy beveel *di* vir stadiger bewegings aan, behalwe waar note gepunteerd is, in welke geval hy *ti* aanbeveel. Sy voorkeur vir hierdie artikulasie is na alle waarskynlikheid beïnvloed deur sy bewondering vir en vriendskap met die Franse fluitvirtuoos, Buffardin:

Buffardin (and Blavet) use *ti* and *tiri* and *di* and *diri* as much as I. It is true that they do not use the double tongue (Reilley 1976:33).

Reilley (1976:72) verduidelik in 'n voetnota dat Quantz se gebruik van die artikulasie *ti* waarskynlik net 'n aanpassing is van Hotteterre se *tu*. Bang Mather (1978:35) stel dit dat Quantz die Franse *u* vervang met 'n *i* (uitgespreek soos *ee* in Engels) en die *t* met *d* vervang om die artikulasie "sagter" te maak. Dit het ook die algehele uitvoering meer vloeiend en minder ongelykmatig laat klink.

Voorbeeld 1 (Bang Mather 1978:35)

Kommentaar: Quantz gebruik die *di* artikulasie vir agstenote wat trapsgewys beweeg.

Uit: Versuch Quantz 1752

ti di ri di ri di ri di ri di ri di ri di ri di ri ti ti ti ti di di di di

di ri di ri di ri di ri di ri di ri di ri di ri

Vanaf ongeveer 1720 het die Franse musiek geleidelik 'n transformasieproses ondergaan: Franse titels en karakter aanduidings by werke is met Italiaanse titels vervang. Die Franse tydsoort aanduidings 2, 3 en 6/4 tyd, met die kenmerkende trapsgewyse ritmiese *inégaie* agstenootpassasies, het in gewildheid begin afneem.

Gespesifiseerde versierings (*agréments*) en ornamentele gebruike soos *passages* en *diminutions* volgens die Franse styl het eenvoudiger en aansienlik minder begin raak. Voorkeur vir die viool as instrument het die gewildheid van die traverso-fluit laat afneem (Bang Mather 1978:33).

Hierdie bogenoemde tendense het egter stelselmatig plaasgevind. Dit is belangrik om in ag te neem dat, alhoewel die Franse styl toenemend teen die einde van die agtiende eeu sy impak en oorheersing begin verloor het, dit eens die flambojante styl was wat die musiekorde in Frankryk oorheers het. Musiek uit dié era is met hierdie kenmerke in gedagte en doelbewus daarvoor gekomponeer, en alhoewel die komposisies in aantal afgeneem het, het die gekomponeerde werke nie verdwyn nie. Musiek uit die Franse Baroktydperk moet dienooreenkomstig stilisties uitgevoer word as en wanneer die geleentheid hom voordoen. Dit regverdig dus die bestudering van komponiste soos onder andere Hotteterre, Quantz, Freillon-Poncein en Corrette se uiteensettings van aspekte daarvan om dit te leer verstaan.

To make playing more pleasant and to avoid too much uniformity in tonguing, articulation is varied in several ways (Hotteterre 1707, vertaal deur Douglas 1983:36)

Die "standaard" artikulasie van die vroeg-agtiende eeu in Frankryk was *tu* en *ru*: *tu* is op die korter note gebruik en *ru* op die langer note (soos in die kort - lank effek wat verkry word met *inégalité*). Hierdie twee - *tu* en *ru*- saamgevoeg vorm *tu-ru*: dit was die aanleiding tot die gebruik om note in pare "oor" polsslae te groepeer (Bang Mather 1978:34).

Die volgende voorbeeld dien as illustrasie: voorbeeld 2(a) toon Hotteterre se oorspronklike aanduiding en voorbeeld 2(b) toon 'n moderne notering daarvan.

Voorbeeld 2(a) (Douglas 1983:37)

Kommentaar: Hotteterre gebruik die afwisselende artikulasie *tu* en *ru* vir die passasies wat trapsgewys beweeg en om agstenote *inégaie* te maak.

**Voorbeeld 2(b)** (Bang Mather 1978:34)

Kommentaar: Die K – L verwys na onderskeidelik die kort en lang note soos in *inégalité*

Uit: *Principes*



Die uitspraak van die artikulasie *tu* waarna Hotteterre verwys, is nie soos in die Afrikaanse “toe” nie: dit is nader aan die Engelse “tee”, met die lippe gerond soos wanneer ‘n mens sou fluit. Die “r” in *ru* klink ook meer na ‘n sagte “d”, al mag dit nie so deur ‘n speler ervaar word nie. Dit is soortgelyk aan die dubbele d in die Engelse woord “veddy”- die “Amerikaanse” uitspraak van die Engelse woord “very”, aldus Bang Mather (1978:34).

Bang Mather (1978:35) merk op dat die Franse artikulasie vir sommige spelers moeilik mag wees om aan te leer. Sy beveel aan dat dié wat nie ‘n “r” kan uitspreek nie, dit in *du* verander. *Tu-ru* word dus *tee-dee*, met geronde lippe. Sy bied die volgende (baie handige) praktiese oefening om die Franse artikulasie te bemeester:

Voorbeeld 3 (a) (Bang Mather 1978:35)

Kommentaar: Die note wat “oor” die polsslae gaan moet legato gespeel word:

**Voorbeeld 3(b)** (Bang Mather 1978:35)

Kommentaar: Dieselfde groeperings soos in voorbeeld 3(a) moet nou geartikuleer (getong) word, maar steeds met die gepaardgaande *inégalité*.



3.3 RIGLYNE VIR MOONTLIKHEDE WAAR DIE FRANSE ARTIKULASIE AANGEWEND KAN WORD

Bang Mather bied die volgende riglyne waar en hoe die Franse artikulasie toegepas kan word by verskillende ritmiese patrone. Die onderskeie komponiste wat die aanduidings gegee het, word by elkeen aangedui:

3.3.1 Wanneer die eerste noot van 'n opeenvolging van ongelykmatige note óp die polsslag val, word dit met *tu* geartikuleer en die daaropvolgende noot met *ru*:

Voorbeeld 4 (Bang Mather 1978:35)

Hotteterre 1707

tu tu ru tu ru tu tu ru tu ru tu tu tu tu

3.3.2 By sestiende- en agstenote wat saam in 'n gedeelte / passasie voorkom, word die agstenote *égale* uitgevoer en met *tu* geartikuleer en die sestiende note *inégale* uitgevoer en met *tu-ru* geartikuleer:

Voorbeeld 5 (Bang Mather 1978:36)

Uit: *Principes* Hotteterre 1707

tu tu tu tu tu tu tu tu tu ru tu tu

tu tu tu tu tu tu tu tu tu ru tu ru tu ru tu tu

3.3.3 Herhalende sestiende note word met die standaard artikulasie vir vinnige ongelykmatige nootgroepe geartikuleer. Indien daar wel tussen die laaste noot van 'n groep en die eerste noot van 'n volgende groep 'n redelike sprong (interval) voorkom en die groepe opeenvolgend dus nie tragsgewys beweeg nie, word die artikulasie aangepas:

Voorbeeld 6 (Bang Mather 1978:36)

Hotteterre 1707

tu tu ru tu tu tu ru tu tu tu ru tu tu

3.3.4 Gepunteerde note word op dieselfde wyse uitgevoer as *inégale* vinnige note: dit word met *tu* op die "kort" note geartikuleer en met *ru* op die "langer" note. (Die langer note is in hierdie konteks heelwat langer as die korter note).

Voorbeeld 7 (Bang Mather 1978:36)

Quantz 1752

ti ri ti ti ri ti ti ri ti

3.3.5 Wanneer twee of vier vinniger note tussen langer nootwaardes voorkom, beveel Hotteterre 'n omgekeerde artikulasie aan (Bang Mather 1978:37):

Voorbeeld 8 (Bang Mather 1978:37)

Kommentaar: In hierdie voorbeeld van omgekeerde artikulasie val die *tu* op die langer note en die *ru* op die korter note:

+ Hotteterre 1707

tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu

tu tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu

3.3.5 Herhalende agste note word volgens Hotteterre se aanbeveling *tu tu tu* geartikuleer en herhalende sestiende note met die afwisselende vorm *tu-ru* (Bang Mather 1978:38):

Voorbeeld 9 (Bang Mather 1978:38)

Hotteterre 1707

tu tu ru tu tu tu tu tu

3.3.7 Agste note wat in spronge beweeg, word *tu tu tu* geartikuleer volgens Hotteterre se aanbeveling, en sestiende note wat sekwensieel in spronge beweeg, word met *tu ru* geartikuleer (Bang Mather 1978:38)

Voorbeeld 10 (Bang Mather 1978:38)

Hotteterre 1707

tu tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu

3.3.8 By werke met 'n vinnige tempo-aanduiding beveel Freillon-Poncin die standaard sowel as die omgekeerde artikulasie aan (Bang Mather 1978:38):

Voorbeeld 11 (Bang Mather 1978:38)

Freillon-Poncin 1700

L K L K L K L K L K L K L K

tu ru tu tu ru tu ru tu ru tu tu ru tu ru tu ru tu tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru

3.3.9 Waar langer nootwaardes in 'n beweging voorkom, beveel Freillon-Poncin artikulasie wat afwissel aan. Hotteterre het egter hierdie note net met *tu* geartikuleer (Bang Mather 1978:38):

Voorbeeld 12 (Bang Mather 1978:38)

Freillon-Poncin 1700

tu ru tu ru tu tu ru tu tu tu ru tu ru tu ru tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu

tu ru tu ru tu ru tu tu ru tu tu ru tu ru tu ru tu ru tu tu ru tu tu ru tu

3.3.10 By versierings (trillers ingesluit) en langer note beveel Hotteterre 'n *tu* artikulasie aan (Quantz en Freillon-Poncein verkies soms wel 'n konsonant soos "r") (Bang Mather 1978:35):

Voorbeeld 13 (Bang Mather 1978:35)

Hotteterre 1707

tu tu ru tu ru tu tu ru tu ru tu tu tu tu

3.4. OPSOMMING

Die kuns om te artikuleer is breedvoerig en noukeurig deur komponiste van die Franse Baroktydperk, soos onder andere Quantz en Hotteterre, bespreek en genotuleer. Hierdie voorbeelde dien as waardevolle riglyne vir veral die hedendaagse student en onderwyser. Komponiste van die era het artikulasie as deel van die uitvoeringspraktyk van Barokmusiek beskou; dit het dus parallel saam met die kuns van ornamentering deel uitgemaak van die uitvoering in geheel. Deur gegewe voorbeelde te bestudeer en dit te speel, word die speler blootgestel aan verskillende opsies om die musiek meer interessant te maak en ook meer prakties uit te voer. Die oefeninge in voorbeelde 3 (a) en (b) deur Bang Mather is van waarde om die begrip van ongelykmatige ritme aan te leer. Die riglyne rakende die onderskeie artikulasie uit die Franse Baroktydperk kan ook suksesvol in musiek van ander tydperke aangewend word.

HOOFSTUK 4: *INÉGALITÉ* en *ÉGALITÉ*

Meter is the most beautiful thing we have in music
(Freillon-Poncein c.1700) (Bang Mather 1978:3).

4.1 INLEIDING

Inégalité kan omskryf word as die ongelykmatige uitvoer van note wat gelykmatig genoteer is. *Inégalité* word wel soms deur die komponis of deur die uitgewer aangedui, maar in die meeste voorbeelde uit die Franse Barokrepertorium moet die speler, met behulp van 'n grondige kennis van hierdie uitvoeringspraktyk, bepaal hoe en waar *inégalité* toegepas moet word.¹ Die graad waarmee dit uitgevoer word, kan wissel van iets wat soortgelyk klink aan 'n "triool-ritme" tot skerp en sterk gepunteerde note. Die ritme waarmee *inégalité* uitgevoer word, word nie noodwendig bepaal deur die verskillende ritmiese aanduidings daarvan nie. Die totale musikale effek is bepalend vir die graad waarmee *inégalité* uitgevoer moet word. Wat wel belangrik is om in gedagte te hou, is dat *inégalité* een van die mees karakteristieke styleienskappe van die Franse Baroktydperk was en steeds is (Donington 1979:452).

4.2 OMSKRYWING VAN *INÉGALITÉ* DEUR ONDERSKEIE KOMPONISTE

Verskeie komponiste het *inégalité* noukeurig in hulle handleidings omskryf. Donington (1982: 42) gee aanhalings ter staving van die historiese belang van die herkoms van hierdie gebruik:

Loys Bourgeois, Genève (1550):

Perform crotchets two by two, remaining longer in the first, than on the second.

¹ Sien Bylae B p.28: J. de Boismortier: Sixième Suite (Gaiment): mate 16, 17, 18, 19, 25, 26, 27
p.40: J. de Boismortier: Sonata in F (Gavotte en Rondeau): mate 2, 6, 9, 17, 21

Fray Tomás de Santa Maria, Valladolid (1565):

For crotchets the method is to linger on the first, to hurry on the fourth, yet not too hurried, but only slightly so. With quavers, linger on the first quaver and hurry on the second, or hurry on the first quaver, linger on the second etc.

Roger North, Engeland (c. 1690)

In short notes inequality gives life and a spirit to the strokes, and a good hand will often for that end use it, tho' not express't (not express't verwys na "nie genoteer nie")

Ettiene Loulié, Parys (1696):

In each measure but especially triple measure, the half-beats are performed in two different ways, although they are notated in the same way. They are sometimes made equally as in melodies of which the sounds move by leap. Sometimes the first half-beats are made a little long' as in melodies of which the sounds move stepwise. Alternatively, the first half-beat is made much longer than the second, but the first half-beat ought' in that case to be notated with a dot.

Michel de Saint-Lambert, Parys (1702):

Certain notes are made unequal because the inequality gives them more grace, but no rule is final, because taste judges of this as it does of tempo.

Jacques Hotteterre, Parys (1707):

Quavers are not always to be played equally, since in some measures there should be a long one and a short one, especially in two in a bar, 3 / 4 and 6 / 4.

Michel de Montéclair, Parys (1709):

Notes tend to be equal in C, 2 / 4 and 3 / 8 but unequal in ordinary triple 3. However, it is hard to give general principles as to the equality or inequality of notes because it is the style of the pieces to be sung which decides it; but broadly the notes of which four go to the beat are intended to be unequal, the first a little longer than the second; or two to a beat in triple-time slow movements.

François Couperin, Parys (1716):

There are in my opinion defects in our notation of music comparable to those in the writing of our language. We notate otherwise than we perform, which is the reason why foreigners perform our music less well than we perform theirs. The Italians on the contrary, write music as they have conceived it. For example, we perform as dotted a succession of quavers moving by step; yet we notate them as equal.

Joachim Quantz, Berlyn (1752):

It is necessary in a piece of moderate speed and even in adagio for the quickest notes to be played with a certain inequality, even though they appear at sight to be of the same value; so that at each figure the accented notes, namely the first, third, fifth and seventh etc., must be leant upon more than those which pass, namely the second, fourth, sixth and eight etc. Though they must not be sustained so long as if they were dotted.

Girolmao Frescobaldi, Rome (1615):

Perform the second of each pair of semiquavers somewhat dotted.

4.3 DIE UITVOERING VAN INÉGALITÉ

Metre should be considered the soul of music

Bordet (c.1755), soos aangehaal in Bang Mather (1978:3)

Inégalité moet uitgevoer word in konteks met die karakter en tempo van die komposisie. 'n Te sistematiese en konsekwente benadering kan die musiek eentonig laat klink en dan geen verskil meebring tussen wat die komponis werklik sou ingeskryf het nie, of wat die speler sou improviseer nie.² Goeie oordeel is 'n bepalende faktor vir die suksesvolle toepassing van *inégalité* binne die musikale konteks: dit het in die agtiende eeu onder Franse musici bekend gestaan as *goût*³.

² Sien Bylae B p.73: L. de Caix D'Hervelois: *Le Pappilon*. Hierdie werk verleen hom in geheel tot die toepassing van *inégalité*. Sou dit nie toegepas word nie, sal die ritmiese verskeidenheid in die beweging baie eentonig begin klink. Die graad van toepassing van *inégalité* moet deur die speler uit die onderskeie musikale kontekste van die motiewe afgelei word.

³ Sensitiewe aanvoeling en goeie oordeel wat aan die dag gelê moet word. Engels: "good taste".

Eugène Borrel, Franse musikoloog, skryf in 1958 (Bang Mather 1978:5):

One should not – like the automobile driver who always stops at the red light – apply the general rule [of inequality] automatically and without discernment, especially today, since we no longer live in the environment of this music. One should rather study each case with care to see if the rule of inequality applies; if so, one must determine the ratio of inequality according to the character of the piece. This is the place to note the difference between thinking in geometrical or mathematical terms and thinking which is sensitive and full of finesse. The latter, which the musicians of the time called *goût*, was for them the supreme and infallible judge of all aesthetic questions.

Die twintigste-eeuse Franse musikoloog, Jacques Chailley, stel voor dat *inégalité* uitgevoer moet word “in die konteks van die gees van die Franse taal” (Bang Mather 1978:5). Aksentuering word in die taal eerder deur lengte as ‘n toename in toonsterkte verkry. Volgens Chailley is die grootste probleem vir die moderne musikant wat Franse musiek uitvoer, die afwesigheid van ‘n universele (matematiese) riglyn / reël (Bang Mather 1978:5).

Die voortdurende verwysing na goeie oordeel wat aan die dag gelê moet word, was goed en wel om in die era waarin hierdie gebruik ontwikkel is, genoem en vanselfsprekend begryp te word. Komponiste het dit nie nodig geag om hierdie begrip meer breedvoerig te bespreek nie. Hulle het bloot nie daaraan gedink dat die verlies van tradisie van daardie tyd kompleksiteite vir die toekoms sou inhou nie. Musici het ‘n natuurlike aanvoeling vir karakteristieke eienskappe, wat *égalité* en *inégalité* ingesluit het, gehad. Die verwysingsraamwerk van die dag was die Franse *airs*⁴, danse wat almal bepaalde karakteristieke eienskappe gehad het. Waar daar by ‘n *air* ‘n titel ontbreek het, het musici dikwels ‘n raaiskoot gewaag met wat die komponis se bedoeling sou wees, of alternatiewelik het hulle die *airs* uitgevoer met die karaktereieskappe wat hulle aangevoel het die mees toepaslike sou wees (Bang Mather 1978:4).

⁴*Airs* verwys hier na danse, byvoorbeeld die *menuet*, *passepied*, *gavotte*, *branle*.

Uit gegewe voorbeelde word die afleiding gemaak dat die algemene gebruik geheers het om die kleiner nootwaardes *inégale* te speel (Bang Mather 1978:4).

Câjon stel dit in sy boek **Éléments de musique** (1772) dat wanneer daar in 'n melodie note van kleiner waarde as die note voorkom wat volgens die aangeduide tydmaat eintlik die *notes inégales* moet wees, moet die kleiner nootwaardes *inégale* gespeel word en die groter nootwaardes *égale*. Hy gee die voorbeeld waar die tydmaat $3/2$ is en waar sestiende note en agste note voorkom. Die sestiende note sal dan *inégale* gespeel word en die agste note *égale*, ongeag of dit so aangedui is al dan nie. Dieselfde riglyn geld in die geval waar twee-en-dertigste note en sestiende note voorkom (Veilhan 1979: 24).

4.4 LOURER, COULER EN OMGEKEERDE INÉGALITÉ

Donington (1979:453) bespreek *lourer* en *couler* onder die afdeling vir *inégalité*. Bang Mather bespreek *lourer* in haar boek **Interpretation of French Music from 1675 to 1775** onder die afdeling Artikulasie, en wel Legato Spel. *Lourer* en *couler* kan dus wel onder beide afdelings ingedeel word, aangesien *inégalité* sowel as artikulasie op beide van toepassing is, afhangende uit watter hoek dit benader word.

Die motivering om dit onder die afdeling by *inégalité* te voeg is dat die hele begrip van ongelykmatige ritmiek in Franse styl enersyds so ongewoon is as punt van bespreking, hierdie twee gebruike dit soveel duideliker maak, en andersyds dat dit so integraal deel van die styl self is en dat hierdie twee gebruike ten nouste hierby aansluit om dit te beklemtoon.

4.4.1 *Lourer*

Lourer is to express the notes slurred in pairs by slurring, caressing, and rolling them in such a way that the notes are continuous, joined, and connected (as in those playful airs for musettes, cornemuses, and vielles), while perceptibly marking the first of each pair. (De la Salle Demoz, Parys 1728) (Bang Mather 1978:39).

Musiek van veral die eerste dertig tot vyftig jaar van die sewentiende eeu bevat heelwat voorbeelde waar gelykmatig-genoteerde note, in pare van twee, met 'n bindboog (Engels: "slur") aangedui word. Hierdie gebruik word *lourer* genoem en is ontleen aan die karakteristieke eienskap van die *loure*, *cornemuse* en *muset* (almal familie van die doedelsak), asook die *vielle* (Engels: "hurdy-gurdy"). Hierdie eienskap behels die "lank-kort"- en "hard-sag"-effek wat verkry word by bogenoemde instrumente. Die dreunklank wat hulle voortbring maak suiwer intonasie en verfynde artikulasie feitlik onmoontlik. Die enigste manier wat die speler gehad het om die polsslae van mekaar te onderskei en so deur te gee was om, waar die note in pare binne 'n polsslag voorgekom het, die eerste noot van so 'n groepie te "verleng" en sodoende te beklemtoon of te versterk. Om hierdie effek op 'n ander instrument te kon naboots, moes die speler note van musiek vir instrumente met 'n dreunklank gebonde (Engels: "slurred") uitvoer, in pare van twee binne 'n polsslag, met slegs 'n baie subtiele artikulasie van die eerste noot. Hierdie eerste noot het derhalwe dan ook meer lengte en klem op gehad as die daaropvolgende noot (Bang Mather 1978:39).

Donington (1979:453) stel voor dat note, wat gepunteerd aangedui word, met die kenmerkende *lourer* ritme uitgevoer word. Dit sal dan volgens hom die musiek minder afgemeet en klinies laat klink.

Voorbeeld 1 (Bang Mather 1978:39)

Kommentaar: Hotteterre se aanduiding van 'n wyer (groter) bindboog bo-oor die reeds aangeduide kleiner bindboë wat die note in pare groepeer, dui daarop dat die artikulasie baie subtiel en sensitief moet wees om te verhoed dat die hele langer frase te geartikuleerd en afgemeet klink (Bang Mather 1978:40).

L'Art de préluder

J.B. Hotteterre (1719)

The image shows two musical staves in G minor (one flat) and 3/4 time. The first staff, labeled 'Arpège', contains a sequence of eighth notes in pairs (beamed together) across four measures. A large slur is placed over the entire sequence. The second staff, labeled 'simile', contains a similar sequence of eighth notes in pairs across four measures, also with a large slur over the entire sequence.

Voorbeeld 2 (Bang Mather 1978:40)

Kommentaar: Bang Mather gee die volgende voorbeeld van Hotteterre aan as 'n voorbeeld van *lourer*. Die eerste vier note van die tema impliseer moontlik die gebruik van die verskillende artikulasie van die sewentiende eeu en wel in 'n fonetiese nabootsing van die artikulasie. Dit kan ook dui op 'n nabootsing van die gekoer van die tortelduif, soos dit in die artikulasie aangedui word (Bang Mather 1978:40).

Les Tourterelles (die tortelduiwe)

Hotteterre (1712)

Oorspronklike tema

Tendre

Voorstelling om dit *inéga*le te speel

tu tu re le (artikulasie)
tour-te-re-lle (titel)

4.4.2 Couler

Couler verskil van *lourer* in die sin dat dit 'n onreëlmatige, byna hinkende karakter het in teenstelling met *lourer* wat weer die musikale ritmiese verloop van 'n frase bevorder. Dit kan óf skerp en baie vinnig uitgevoer word, óf effens langer met 'n meer gematigde effek tot gevolg. By *couler* word die eerste noot van note wat in pare gegroep is, verkort. Dit word aangedui deur 'n bindboog wat bo-oor die twee note span, met 'n punt (soortgelyk aan 'n *staccato*-teken) bo-op die tweede noot. Die tweede noot moet dus verleng word ten koste van die eerste noot; dit sal die eerste noot dan korter laat klink (Donington 1979:454).

4.4.3 Omgekeerde *inégalité* (“reversed inequality”)

Veilhan (1979:23) en Donington (1982:47) verwys beide na die term omgekeerde *inégalité*. Alhoewel Veilhan dit nie as *couler* omskryf nie, maar wel as omgekeerde *inégalité*, omskryf Donington dit wel in sy boek **The Interpretation of Early Music** (1979) as *couler*. In sy boek **Baroque Music: Style and Performance** (1982) verwys hy slegs na omgekeerde *inégalité* en nie *couler* nie. Daar is egter geen verskil in hulle definisies van omgekeerde *inégalité* nie en dit wat as *couler* omskryf en gedefinieer word nie. Veilhan (1979:23) omskryf omgekeerde *inégalité* as ‘n gebruik, hoewel dit minder algemeen voorkom, wat ooreenkomste toon met die *chûte*⁵ en wat veral van toepassing is by vinniger passasies en bewegings. Donington (1982:47) omskryf omgekeerde *inégalité* as “die verlenging van die tweede noot van note wat in pare voorkom in passasies met ‘n sangerige ritmiese karakter (“lilting passages”) asook by betreklik vinnige passasies. Dit kan óf legato (“slurred”) of los (“detached”) van mekaar uitgevoer word, maar die aksent moet in beide gevalle op die eerste noot van die twee note geplaas word en die onderskeie pare moet effens van mekaar geskei word.

Voorbeeld 3 (Veilhan 1979:23)



Voorbeeld 4 (Donington 1979:455)

Kommentaar: Hierdie voorbeeld van uitgeskrewe *couler* is deur Bach self as deel van die oorspronklike partituur so genoteer.

Gloria uit Mis in B min

J.S. Bach



⁵ Sien paragraaf :5.5.2

Voorbeeld 5 (Donington 1979:462)Uit *Nuove Musiche*

Giulio Caccini 1602

**Voorbeeld 6 (a)** (Donington 1979:462)

Kommentaar: In voorbeeld (a) word die ritme in gelykmatige notasie geskryf. In die herskrewre uitgawe vir klavesimbelconcerto, word dieselfde melodie in voorbeeld (b) in gepunteerde notasie aangedui, wat ongetwyfeld *inégalé* (*couler*) uitgevoer moet word.

Vioolconcerto in E maj
(tweede beweging)

**Voorbeeld 6 (b)** (Donington 1979:463)

Kommentaar: Die bindboë in die onderstaande voorbeeld verskyn nie in die oorspronklike voorbeeld van Donington nie. Dit is slegs ter illustrasie van hoe die ongelykmatigheid geprepeer sal word.

J.S. Bach

**4.5 NOTERING VAN INÉGALITÉ**

Die teoreties korrekte notasie van *inégalité* is ingewikkeld aangesien dit 'n gebruik is waarvan die teoreties geskrewe deel verskil van die praktiese uitvoering, maar voorbeelde van eenvoudige skematiese illustrasies daarvan gee tog 'n goeie aanduiding van hoe dit uitgevoer sou kon word:

- *egualmente*
- *marqué*
- *mesuré*
- *note eguale*
- *notes égales*⁷
- *piqué*⁸

Voorbeeld 9 (Bang Mather 1978:22)

Kommentaar: In die voorbeeld het die komponis, Hotteterre, die bewoording *rondement et croches égales* gebruik wat aandui dat die agste note gelykmatig uitgevoer moet word. *Piqué* is 'n aanduiding vir los note (sien ook voorbeeld 10).

Uit: *L'Art de préluder*

Hotteterre (1710)

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is labeled 'Rondement et croches égales' and features a series of eighth notes with slurs and a '+' sign above the eighth note. The second staff is labeled 'piqué' and features a series of eighth notes with slurs and a '+' sign above the eighth note.

4.6.2 Wanneer daar “staccato”- of ander aksentueringsaanduidings bo-aan die note aangedui word.⁹ Dit geld ook in gevalle waar, hetsy dit aangedui word of nie, die betrokke passasie hom leen tot “staccato”-uitvoering (Donington 1982:45).

Voorbeeld 10 (Veilhan 1979:25)

Passage

J.B. Hotteterre

The image shows a single staff of musical notation in G major (one sharp) and 3/4 time. The staff is labeled 'Passage' and features a series of eighth notes with slurs and a '+' sign above the eighth note. The word 'spiccato' is written below the staff.

4.6.3 Wanneer note te vinnig of in sommige gevalle te stadig beweeg om dit effektief uit te voer. Dit sal 'n onrustige atmosfeer skep by te vinnige passasies en 'n uitgerekte, gedrae effek tot gevolg hê by te stadige uitvoering (Donington

⁷ Sien Bylae B p.71: A. Danican-Philidor: Sonate (*Gracieusement*): maat 1

⁸ Sien Bylae B p.67: P. Philidor: *Cinquième Suite* (*Sarabande*): maat 44

⁹ Sien Bylae B p.9: C. Bâton: *Première Suite* (*Gigue*): maat 1 (opslagmaat), mate 2, 4, 5, 6 p.52: F. Couperin: *Le Rossignol Vainquer*: mate 1, 2

1982:45). Die uitsondering op hierdie reël geld wel in gevalle waar die komponis by 'n stadige beweging die melodie so saamgestel het dat dit effektief klink indien dit *inégale* uitgevoer word. Sien voorbeeld 8 (Handel: Grave). Wanneer die algehele tempo van die betrokke beweging vinnig is, sal die *inégalité* feitlik onuitvoerbaar raak (Veilhan 1979:25).

Voorbeeld 11(a) (Veilhan 1979:21)

Kommentaar: Hierdie voorbeeld is die oorspronklike notasie soos deur Naudot aangedui. *Inégalité* kan nie suksesvol hier toegepas word nie aangesien die tempo van die beweging te vinnig is. Voorbeeld (b) toon egter hoe dit wel tot 'n mate toegepas kan word om die melodiese ritme musikaal interessant te maak.

Allegro

J.C. Naudot (c.1741)



Voorbeeld 11(b) (Veilhan 1979:21)

Kommentaar: In hierdie voorbeeld word slegs die eerste noot van elke groepie van vier note met 'n effense aksent uitgevoer. Dit bring 'n mate van *inégalité* mee, maar nie soveel dat dit die ritmiese vloeï van hierdie vinnige beweging sal versteur nie.

J.C. Naudot (c.1741)



4.6.4 Wanneer note in enige ander groepering as in pare van twee aangedui of gegroepeer word as in die natuurlike verloop van die ritmiese patroon, en die melodie dit verhoed om note in pare te groepeer (Donington 1982:25). Dit geld dan ook waar note in groepe van drie voorkom (Veilhan 1979:23).

Voorbeeld 12 (Veilhan 1979:25)

Kommentaar: Die melodie is in groepe van drie agstenote, twee groepe per maat gegroepeer. *Inégalité* is derhalwe nie moontlik sonder om die ritmiese en melodiese konstruksie in so 'n mate te verander dat dit die karakter van die beweging sal verander nie.

Gigue E.F. Naudot (1675-1742)

4.6.5 Waar die melodiese lyn nie trapsgewys beweeg nie, maar in groter intervalspronge voorkom (Donington 1982: 46); ook waar los intervalspronge voorkom¹⁰ (Veilhan 1979:26).

Voorbeeld 13 (Veilhan 1979:26)

Kommentaar: Die melodie beweeg reeds in spronge; *inégalité* sal die ritmiese patroon en vloei van die melodie versteur.

Fugue Hotettere

Spirited, equal quavers

4.6.6 By herhalende note (Veilhan 1979:25).

¹⁰ Sien Bylae B p.35: J de Boismortier: Sonate II (Modérément): mate 24,25, 26, 27
p.36: J de Boismortier: Sonate II (Gavotte): mate 12, 37

Voorbeeld 14 (Veilhan 1979:25)

Kommentaar: Dit is prakties onmoontlik om herhalende note legato ("slurred") op 'n blaasinstrument uit te voer. Deur dit geartikuleerd *inégale* uit te voer sal die melodie se ritmiese vloei verbreek word en dit baie stamperig laat klink.

Allemande

J.C. Schickhardt (1670?-1740)

Allegro



4.6.7 Wanneer meer as twee note onder een bindboog aangedui word (Veilhan 1979:25).

Voorbeeld 15 (Veilhan 1979:25)

Kommentaar: *Inégalité* sal nie in pare van twee hier uitgevoer kan word nie, aangesien die komponis self die note in groepe van drie en vier onder bindboë aandui. Daar moet egter in gedagte gehou word dat daar altyd 'n mate van *inégalité* toegepas sal word om die melodie en ritme interessant te hou.

Passage

Spirited

Jacques Hotteterre 1719



4.6.8 Wanneer die baslyn van 'n *sarabande* in geheel in agstenote genoteer is (Veilhan 1979:26).

Voorbeeld 16 (Veilhan 1979:26)

Sarabande

A. Danican Philidor (1712)



4.6.9 Wanneer kleiner nootwaarde genoteer is en dit 'n ornamentele funksie impliseer (Veilhan 1979:27).

Voorbeeld 17 (Veilhan 1979:27)

Kommentaar: In die voorbeeld dien die twee-en-dertigste note 'n *passage*¹¹-lopie funksie: 'n ornamentele deurgangsnoot passasie. *Inégalité* sal hier die vloeiende verloop van dié funksie onderbreek.

Passage- oefening

J.B. Hottterre 1719

¹¹ Sien paragraaf 5.6.1

4.7 GEVALLE WAAR *INÉGALITÉ* TOEGEPAS MOET WORD







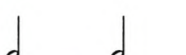





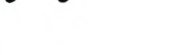

Wanneer daar woordelike aanduidings by die musiek teenwoordig is wat aandui dat note ongelykmatig uitgevoer moet word, behoort *inégalité* toegepas te word (Donington 1982:46).



















Voorbeelde hiervan is:

- *couler*
- *croches inégales*
- *décidé mouvement marqué*
- *inégales*
- *lourer*
- *note diseguale*
- *note lunghette*
- *note puntate*
- *notes inégales*
- *pointer*

4.8 TYDMAATAANDUIDINGS, POLSSLAE EN NOTES INÉGALES

Bang Mather (1978:31) en Veilhan (1979:24) bied albei 'n opsomming van die mees algemene tydmaataanduidings, die aantal polsslæ van elk, asook die nootwaarde van elk wat normaalweg *inégale* gespeel sal word. Die opsomming wat Bang Mather bied, is egter meer deursigtig en word vervolgens aangehaal:

	Tydmaatteken	Polsslæ per maat	Nootwaardes wat normaalweg <i>inégale</i> gespeel sal word
Enkelvoudige tweeslagmaat	C		
	♩		
			
	2		
	2 / 4		
	4 / 8		
Enkelvoudige drieslagmaat	3 / 2		

	3	 	 
	3/4	 	 
	3/8		
Saamgestelde tweeslagmaat	6/4	 	 
	6/8		
	12/8		

4.9 OPSOMMING

Musikante in die moderne era onderskat dikwels (weens onkundigheid) die omvangryke invloed wat *inégalité* op 'n melodie en werk in geheel het waar Barokmusiek, in besonder Franse Barokstyl, ter sprake is. Tog word hierdie gebruik vryelik aangewend in moderne genres soos jazz en populêre musiek, hoewel dit hoogs onwaarskynlik is dat die meeste kunstenaars die aanwending daarvan assosieer met 'n gebruik wat sy ontstaan eeue gelede gehad het. Indien 'n musikant reeds van 'n vroeë ouderdom al blootgestel is aan histories ingeligte opnames en uitvoerings, sal dit uit die aard van die saak makliker wees om *inégalité* op 'n natuurlike wyse aan te voel en uit te voer.

Inégalité kan tereg as die wese van die Franse Barokstyl bestempel word. Studente en onderwysers wat nie aan hierdie uitvoeringspraktyk blootgestel is en dit derhalwe nie kan toepas op Franse Barokmusiek nie, kan nie werklik aanspraak daarop maak dat 'n betrokke werk uit die Franse Baroktydperk op 'n histories ingeligte wyse uitgevoer word nie. Daar moet deeglike kennis aangaande hierdie onderwerp ingewin word: die bestudering van die teoretiese beginsels daarvan en die goeie omskrywinge en voorbeelde wat erkende komponiste uit die Franse Baroktydperk self nagelaat het, bied sekerlik 'n stewige fondasie. Hierdie teoretiese kennis moet egter aangevul word met beluistering van en blootstelling aan goeie praktiese voorbeelde van hierdie unieke en hoogs bruikbare uitvoeringspraktyk. Dit is voorts belangrik om te onthou dat hierdie uitvoeringspraktyk nie alleenlik op gevorderde repertorium van toepassing is nie: daar is 'n groot aantal relatief eenvoudige werke uit die blokfluitrepertorium van die Franse Baroktydperk wat baie geskik is vir aanvangsonderrig. Gepaste kennis by die onderwyser aangaande *inégalité* en *égalité* sal hierdie (dikwels) kort werke soveel meer genotvol en sinvol maak om uit te voer.

HOOFSTUK 5: ORNAMENTASIE VIR HOUTBLAASINSTRUMENTE IN FRANSE BAROKMUSIEK

It is the same with taste in melody as with the actor's movement: the absence of the truly natural is always felt in what is only imitation. An ornament may be executed as well as possible, but if it is not guided by sentiment, there will always be lacking that certain something which provides all the merit. Too much or too little, too soon or too late, longer or shorter in delayed attacks, in the swelled and diminished tones, in the beating of the trills, called cadences; in a word, lacking the perfect precision which the expression demands, the ornament becomes insipid (Rousseau 1768) (Bang Mather 1978:51).

5.1. INLEIDING

Die gebruiksterminologie van die onderskeie afdelings van ornamentasie word eers bespreek en verduidelik alvorens die onderskeie afdelings behandel word.

5.2 GEBRUIKSTERMINOLOGIE VIR ORNAMENTASIE

In 'n musiekkonteks in Afrikaans word die terme "versierings" en "ornamentasie" onderskeidelik gebruik. Die term "versierings" verwys na die verskillende individuele versierings, soos die triller, appoggiatura en die draaisneller. Dit is egter die term "ornamentasie" wat nie oor die algemeen korrek in konteks gebruik word nie en tot verwarring kan lei.

Veilhan (1979:33) maak 'n duidelike onderskeid tussen versierings (Engels: "grace notes"; Frans: *notes de goût* of *agréments*) en ornamente (Engels: "ornaments", Frans: *ornements*). Hy stel dit dat versierings meer suiwer (duidelik) en bondig (Engels: "concise") is. Dit is dan inderdaad die klein note: die trillers, die mordente, die appoggiaturas, wat deur die komponis self bygevoeg is of deur die speler ingevoeg word, met die doel om die musikale teks te versier. *Agréments du chant* (versierings van die melodie) se doel was om die melodie aantrekliker te maak. Franse musici van die agtiende eeu het die familie versierings wat die note met

mekaar verbind of laat saamvloei *notes de goût* (Engels: “notes of taste”) genoem en die kuns om goeie versierings te kan toepas *goût de chant* (Engels: “taste in melody”). Jean-Jacques Rousseau skryf in sy **Dictionnaire de musique** (Parys 1768) soos volg:

Goût de chant is the name in France for the art of singing or playing notes with the ornaments suitable to them, in order to cover up somewhat the insipidity of French melody. In Paris one finds several teachers of taste in melody...(Rousseau, Parys 1768) (Bang Mather 1978:51).

Vir die doel van hierdie studie word die terme “ornamentasie”, versierings” en “ornamentele gebruike” onderskeidelik gebruik:

Ornamentasie verwys na die globale uitvoeringspraktyk wat gebruik is om ‘n bepaalde melodie te verryk. Hierby ingesluit is dan die individuele versierings en die ornamentasievorme. Dit omskryf dus die algehele kuns van versiering, en verwys nie net na die individuele versierings nie. **Versierings** verwys na die individuele essensiële¹ versierings soos byvoorbeeld die mordente en trillers. **Ornamentele gebruike** verwys na verskillende gebruike (wat ook versierings mag insluit), wat aangewend is om die melodie te varieer. Hierdie gebruike sluit in *doubles diminutions* en *passages*.² Veilhan gebruik die Engelse term “variations” om hierdie gebruike almal saam te groepeer. Die vertaling in Afrikaans na “variasies” vanuit die Engelse “variations” kan egter problematies wees, aangesien die term “variasies” in Afrikaans meer geassosieer word met die “modifikasie van ‘n musikale idee” (Ottermann & Smit 200:260), as die toepassing van bepaalde ornamentele gebruike.

5.3 DIE INDELING VAN ORNAMENTASIE

Ornamentasie word algemeen gegroepeer in twee hoofgroepe:

¹ Wesenlike of onontbeerlike (Odendal 2000:212)

² Sien paragraaf 5.6 vir definisies van *doubles*, *diminutions* en *passages*

- 1) Essensiële versierings (Engels: “essential graces”) soos byvoorbeeld die *port de voix*, die *tremblement*, die *pincé* en die *tour de gosier* en
- 2) Ornamentele gebruike (Engels: “extempore variations”), naamlik *doubles*, *passages* en *diminutions* (Engels: “diminutions”; Afrikaans: diminuering) (Bang Mather 1978:51).

5.4 DIE TOEPASSING VAN ORNAMENTASIE

It is almost impossible by using the written word to teach the manner of performing (these) grace notes well, since even the living voice of an experienced master barely suffices for that (Michel Pinolet de Montéclair 1736) (Veilhan 1979:33).

Musici van die Franse Baroktydperk het telkens vermanings gebied teen die onoordeelkundige aanwending en toepassing van ornamentasie. Die stelling dat goeie oordeel aan die dag gelê moet word is telkens beklemtoon. Saint-Lambert bied 'n paar wenke vir musici met die uitvoering van ornamentasie in sy verhandeling³ aan:

It is impossible ever to fully understand how all these grace notes must be expressed; because it is not possible to explain it completely in writing, since the manner of expressing them changes according to the piece in which they are used. And here I can only say in a general way: grace notes should never alter the melody nor the metre of a piece; thus, for pieces in a spirited tempo, the appoggiaturas and arpeggios should be quicker than when the movement is slow. One must never hurry in making a grace note, however quickly it has to be played; one must take one's time to prepare the fingers, and perform it with boldness and freedom.

Good taste is the only criterion. However, it is important to know how to perform grace notes well; for otherwise they will disfigure pieces instead of increasing their beauty, and it would be better not to play them at all than to play them badly (Michel Saint-Lambert 1702) (Veilhan 1979:33).

³ *Les principes de clavecin avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique* (Parys 1702) (Veilhan 1079:33).

5.5 ESSENSIËLE VERSIERINGS

Rousseau omskryf ornamentasie soos volg in sy musiekwoordeboek:

(There) are two kinds (of notes of taste): those which belong to the melody but not to the harmony, in such a way that, though they enter into the time, they do not enter into the chord. These are notated in large notes. The other (notes of taste) enter into neither the harmony nor the melody. They are marked with little notes which do not count in the time and whose short duration is taken from the note which precedes or follows them (Rousseau, Parys 1768) (Bang Mather 1978:51)

Rousseau illustreer sy stelling met die volgende voorbeelde :

Voorbeeld 1 (Bang Mather 1978:51)

Kommentaar: die eerste tipe diminuierende note ("notes of taste") waarna Rousseau verwys word met stele na bo aangedui.

J. Rousseau 1768



Voorbeeld 2 (Bang Mather 1978:51)

Kommentaar: die tweede tipe "notes of taste" waarna Rousseau verwys: 1) draaisnellers, 2) glyers⁴ en 3) deurgaande *ports de voix*, word in die klein notasie aangedui.

J. Rousseau 1768



Die volgende versierings is geïdentifiseer as die mees algemeen-gebruikte versierings en word in alfabetiese volgorde bespreek en geïllustreer :

⁴ Engels: "slides"

- *Accent*
- *Chûte*
- *Coulade*
- *Flattement*
- *Pincé*
- *Port de voix*
- *Son enflé*
- *Tour de chant*
- *Tour de gosier*
- *Tremblement*

5.5.1 *Accent*

Aanduiding:



Sinonieme: *plainte*; *son coupé* (onderbroke klank)

Definisie

Accent beteken “beklemtoon” of “uitdrukking”. *Plainte* beteken “kreun”, “steun” of “lamentasie”. Dit is ‘n versiering wat aanvanklik deur sangers gebruik is. Montéclair stel dit dat nóg die toonhoogte nóg die ritme daarvan duidelik gespesifiseer is. Dit is ook volgens Montéclair meer in die *air plaintif*⁵ gebruik as in vrolike bewegings of musiek wat enige vorm van woede of aggressie uitbeeld (Bang Mather 1978:77).

⁵ ‘n Klaende lied of liedagtige komposisie (Ottermann en Smit: 2000:23)

Die *accent* word op die noot net bokant die noot waarlangs die teken aangedui is, uitgevoer. Die versiering is eers teen die einde van hierdie noot se lengte uitgevoer, met ander woorde so laat as moontlik. Die tydsduur van die *accent* is derhalwe ook aan hierdie hoofnoot ontleen (Bang Mather 1978:77). Veilhan (1979:34) definieer die *accent* as 'n verbeeldingsnoot; 'n onderbreking van die stem. Die *accent* kom ook algemeen voor tussen 'n gepunteerde kwartnoot wat opgevolg word deur 'n agstenoot op dieselfde toonhoogte in 'n beweging waar die agstenote ongelykmatig is (Bang Mather 1978:77).

Voorbeeld 3 (Veilhan 1979:34)



Voorbeeld 4 (Bang Mather 1978:77)

Kommentaar: Die aanbevole artikulasie word aangedui. Freillon-Poncein dui aan dat gepunteerde note op dieselfde toonhoogte onderskeidelik met 'n "tu ru" geartikuleer moet word.

Uit: *La Véritable Manière*

Freillon-Poncein 1700

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a common time signature. The first staff contains a sequence of notes with lyrics 'tu tu ru' repeated five times. The second staff continues the melody with lyrics 'tu tu ru tu ru'. An accent mark is placed above a dotted quarter note in the second staff.

Voorbeeld 5 (Bang Mather 1978:77)

Uit: *Principes*

Hotteterre 1708

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature. It contains a sequence of notes. An accent mark is placed above a dotted quarter note.

Voorbeeld 6 (Bang Mather 78 p.78)

Kommentaar: Corrette beveel aan dat die *accent* op langer note, wat trapsgewys daal, of tussen twee note van dieselfde toonhoogte uitgevoer word, selfs al is dit nie so aangedui deur die komponis nie. Die kleingeskrewe nootjies in die voorbeeld toon aan waar die *accent* uitgevoer kan word en is nie noodwendig deel van die oorspronklike notasie nie.

5.5.2 *Chûte*

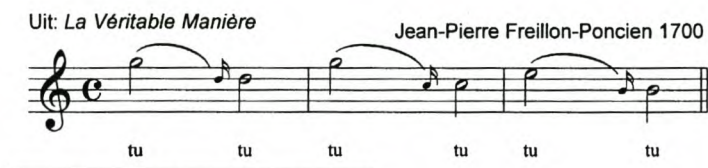
Sinonieme: Engels: "fall"

Definisie

Die *chûte* word oorwegend by musiek met 'n treurige stemming uitgevoer. Dit verbind 'n hoër noot met 'n laer noot deur 'n vooruitneming van die laer noot. Volgens Montéclair⁶ word die *chûte* subtiel en sag na die laer noot uitgevoer (Bang Mather 1978:78).


Voorbeeld 7 (Bang Mather 1978:78)**Voorbeeld 8** (Bang Mather 1978:78)

Kommentaar: 'n Aanbevole artikulasie word deur Freillon-Poncein onder die notasie aangedui



⁶ Uit sy verhandeling *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant* (Parys 1769) (Bang Mather 1978:95).

5.5.3 *Coulade* en “Tirata”

Aanduidings : 

Kleiner nootwaardes in toonleerprogressies word aangedui.

Sinonieme: “run”

Definisie

Die *coulade* is ‘n instrumentale toonleerpassasie wat twee note met mekaar verbind (Bang Mather 1978:79). Dit bestaan uit twee of meer (kleiner) note en kan opgaande of afgaande beweeg (Veilhan 1979:35). Dit kan óp die polsslag of voor die polsslag uitgevoer word, maar kom oorwegend voor die polsslag voor (Bang Mather 1978:79).

Coulades (en *tiratas*) kan per definisie ook onder die afdeling van ornamentele gebruike⁷ (“free dimitutions”) val, aangesien dit soms ook uit ‘n hele aantal nootjies kan bestaan en dus as ‘n meer vryer versiering bekend staan. Dit is egter nie so improvisatories van aard as die *passages*⁸ nie en derhalwe as versierings bespreek word.

Volgens Neumann (1978:205) het die Franse teoretici min aandag gegee aan die *coulade*. Franse komponiste het dit egter vanaf die laaste kwart van die sewentiende eeu begin aandui, en wel in kleingenoteerde nootjies wat aan gewone grootte note met ‘n bindboog verbind is. Dit was die mees algemene aanduiding vir die *coulade*, hoewel komponiste wel verskil het met hul aanduidings. D’Anglebert is moontlik die eerste Franse komponis wat die *coulade* in sy omvattende ornamentele tabel **Pièces de clavecin**, Parys 1689, aandui en omskryf. Hy gebruik ‘n omgekeerde bindboog om dit aan te dui. Die begin van die bindboog word op die lyn of in die spasie geplaas wat die aanvangsnoot van die *coulade* aandui.

⁷ Sien paragraaf 5.6

⁸ Sien paragraaf 5.6.1

Voorbeeld 11 (Bang Mather 1978:79)

Kommentaar: Loulié dui 'n verskeidenheid van *coulades* in hierdie voorbeeld aan.

Stygende *coulades*

Etienne Loulié 1696



Dalende *coulades*



Voorbeeld 12 (Neumann 1978:206)

Kommentaar: D'Affilard dui die *coulade* (hy verwys daarna as 'n *port de voix doublé*) met 'n / aan.

Michel D' Affilard 1694



Voorbeeld 13 (Neumann 1978:207)

Kommentaar: Saint Lambert dui die noot waarop die *coulade* moet begin aan deur die skuinsstreep op die lyn of in die spasie te plaas waarvandaan die noot begin moet word:

Michel de Saint -Lambert 1702



Voorbeeld 14 (Neumann 1978:208)

Hotteterre



Tirata

Veilhan (1979:18) omskryf die *tirata* as verwant aan die *coulade*. Waar die *coulade* se kleiner nootjies gebonde uitgevoer word, word die *tirata* s'n geartikuleer. Donington (1979:268) tref geen onderskeid tussen die *tirata* en die *coulade* nie. Neumann (1978:204) verwys net daarna deur te meld dat Italiaanse komponiste dit *tirata* noem, die Franse *coulade* en die Duitsers "Pfeil". Bang Mather (1978:79) bespreek slegs die *coulade* en maak geen melding van die *tirata* nie.

Montéclair omskryf die *tirata* soos volg:

The *tirata* requires separate bowing or, on wind instruments, tonguing for each note, and the *coulade* (run) takes all the notes under a single bow, or in a single tongue stroke, or on the same syllable (Montéclair) (Veilhan 1979:18).

Voorbeeld 15 (Veilhan 1979:18)

Kommentaar: Montéclair maak 'n onderskeid tussen wat hy as *tiratas* uitgevoer wil hê en wat as *coulades*. Die *tiratas* is nie met bindboë aangedui nie en word geartikuleer, terwyl die *coulade* wel met bindboë aangedui word. Die teks dui aan hoe 'n sanger die *coulades* moet sing.

Michel Pinolet de Montéclair 1736

tiratas

coulade

vo-lez, vo - lez, pe-tits oi - seaux vo-lez - - - - pe-tits - oi - seaux

5.5.4 *Flattement*

Aanduiding:

Sinonieme: "finger vibrato"; *flatté*

Definisie

Flattement is afgelei van die Franse woord *flatter*, wat beteken om te streef; om mooi te maak (Van Wely 1987:269). Dit is 'n karakteristieke versiering uit die Franse Barokstyl wat tussen die triller en die vibrato se effek val (Veilhan 1979:36). Volgens Mahaut (Veilhan 1979:36) is die *flattement* stadiger as die triller. Montéclair stel dit dat die *flattement* dieselfde effek het as die vibrasie wat 'n stryker met die vinger op 'n snaar uitvoer (Veilhan 1979:36.) Dit kom veral voor waar 'n toename of afname in die klanksterkte van 'n lang noot verlang word.

Die *flattement* word op houtblaasinstrumente soos die *traverso*-fluit en blokfluit uitgevoer deur 'n vinger, of vingers, oor 'n halwe openinge of volle opening(e) van die instrument te beweeg. Hotteterre het ook voorgestel dat die instrument letterlik geskud word om die effek te verkry (Bang Mather 1978:65). Komponiste het verskillende opsigte van opinies oor hoe *flattements* in 'n beweging aangewend mag word, veral ten opsigte van die aantal *flattements*. Dit is dus raadsaam om inligting aangaande die betrokke komponis se voorkeure rakende die aanwending van *flattements* so ver moontlik in te win alvorens 'n beweging daarmee uitgevoer word.

Hotteterre verkies byvoorbeeld dat *flattements* op feitlik alle lang note (heelnote, halwenote, gepunteerde kwartnote ensovoorts) uitgevoer moet word. Delusse (Bang Mather 1978:65) beveel ook aan dat so veel moontlik *flattements* aangewend word, maar dat goeie oordeel alleen bepalend is.

Voorbeeld 16 (Bang Mather 1978:65)

Kommentaar: Hotteterre dui die twee *flattements* in die voorbeeld met 'n w-teken aan.

Uit: *Principes du musique*

Hotteterre 1707



w = *flattement*
I = *pincé*
+ = *tremblement*

Voorbeeld 17 (Veilhan 1979:36)

Kommentaar: Montéclair verwys na die *flattement* in hierdie voorbeeld as *flatté*



Montéclair meen dat indien 'n *flattement* op elke lang noot uitgevoer word, dit die melodie te bewerig (*tremulous*) en eenvormig sal maak (Veilhan 1979:37).

Voorbeeld 18 (Veilhan 1979:37)

Kommentaar: Montéclair dui die *flattement* as 'n *flatté* aan. Die asterisk (*) dui plekke aan waar Montéclair dit as 'n swak keuse sou beskou om 'n *flattement* uit te voer.

5.5.5 *Pincé*

Aanduiding: l ; v, w, wv, Λ, w, wv, wv+, ,

Sinonieme: mordent; "Schneller"; *martellement*; *flaté*; *flatté*

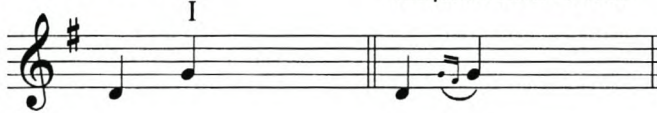
Definisie

Pincé is die Frans vir *mordent*. Bang Mather (1978:74) omskryf dit as 'n vinnige afwisseling van die hoofnoot en die noot net onder die hoofnoot. Hotteterre dui aan dat dit vinnig uitgevoer moet word, maar effens stadiger by stadige bewegings (Bang Mather 1978:74). Delusse stel dit dat die *pincé* "verskillende emosies in musiek kan uitbeeld": woede of aggressie wanneer dit langer aangehou en met krag gespeel word; vreugde of genot wanneer dit korter en sagter uitgevoer word, vrees of afgryse

en selfs droefheid wanneer dit sag met 'n gepaardgaande crescendo uitgevoer word (Bang Mather 1978:76). Vir Quantz verteenwoordig dit egter 'n vrolike gemoedstemming.⁹

Voorbeeld 19 (Bang Mather 1978:75)

Uit: *Premier Livre* Jacques Hotteterre 1708



Die aantal afwisselings waaruit 'n *pincé* bestaan wissel van een tot twee of meer. Loulié dui dit met 'n "v" aan vir een afwisseling; "w" vir twee en "wv" vir drie afwisselings (Bang Mather 1978:75).

Voorbeeld 20 (Bang Mather 1978:75)

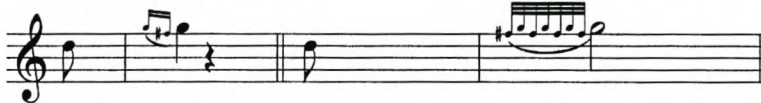
Uit: *Éléments ou principes de musique* Étienne Loulié 1696



Voorbeeld 21 (Bang Mather 1978:75)

Kommentaar: Quantz begin die korter *pincé* op die hoofnoot en die langer een op die noot van onder af. Hy geen geen spesifieke aanduidings vir die *pincé* nie.

Uit: *Versuch* (On Playing the Flute) J.J. Quantz 1752



⁹ Sien Bylae B p.4 Aubert: Amuzette IV: mate 1, 3, 6, 9, 12
p.47 E. Chédeville: *Sonatille galante* I (*Lentement*): maat 6

Hotteterre wys daarop dat dit moeilik is om riglyne aan te dui vir nog moontlike plekke waar die *pincé* uitgevoer kan word in die musiek, anders as wat reeds aangedui is met 'n simbool. Hy gee tog wel die wenk dat dit meer op kort note (soos kwartnote by lewendige ritmes en agstenote in bewegings waar die agstenote as gelykmatig – *égale* - aangedui is) uitgevoer kan word. Freillon-Poncein is van mening dat die *pincé* verwant is aan die *port de voix*, maar dat dit aansienlik vinniger en meer abrupt uitgevoer moet word. Rousseau was ook iemand wat die noue verwantskap tussen die *pincé* en die *port de voix* beklemtoon het. Hy stel dit dat die “*pincé* onafskeidbaar van die *port de voix* is” aangesien die *port de voix* altyd met 'n mordent (*pincé*) moet eindig.¹⁰ Rousseau impliseer hiermee egter nie dat elke *pincé* met 'n *port de voix* voorafgegaan moet word nie (Neumann 1978:424).

Die gebruik van die *pincé*

When it (the *pincé* or mordent) is made on a third, a fourth or a sixth, so long as it is in the minor (key), it must be emphasised like an appoggiatura and must first rise, with the finger curled rapidly just once or twice. All quavers that are preceded by a dotted crotchet or its equivalent should be played with a mordent (*pincé*). In metres, which are solomn such as some in four and two and all those in three beats, there must generally be a mordent on the last notes of each piece, by which I mean on the first of the last two notes. One should only make one mordent in each bar when there are only crothets and the same applies proportionately to other note values; note that one can play more of them in lively airs, because they make the melody more brilliantly (Freillon-Poncein 1737).¹¹

Bang Mather (1973:75) bied die volgende riglyne ten opsigte van moontlike plekke waar die *pincé* uitgevoer kan word:

1) Ná die uitvoering van 'n *port de voix*, van onder af benader en mits tyd dit toelaat:

¹⁰ Sien Bylae B p.51: F. Couperin: *Le Rossignol en Amour (Lentement)*: mate 1, 2, 4, 5, 6
p.66: P. Philidor: *Cinquième Suite (tres lentement)*: mate 2, 3, 7, 10, 13

¹¹ Uit: *La véritable Manière d'apprendre Facilement la Musique et l'art de Chanter*, Parys 1737 (Veilhan 1979:38).

Voorbeeld 22 (Bang Mather 1978:11):

Kommentaar: Die *pincé* word met 'n "l" aangedui. Die *port de voix* wat die *pincé* voorafgaan word met 'n hakie "¬" aangedui. Ander *ports de voix* word met 'n "v" aangedui:

Suite I Op.4: Gravement

Jacques Hotteterre 1712

2) By spronge:

Voorbeeld 23 (Bang Mather 1978:12)

Kommentaar: Die spronge met die gepaardgaande voorbeelde van *pincés* word met hakies "¬" aangedui. Ander *pincés* word ook aangedui.

La Marche du Roy (die koning se mars)

Marie Dominique Engramelle 1775

3) By die finale noot (afsluitingsnoot), mits dit met 'n *port de voix* voorafgegaan word:

Voorbeeld 24 (Bang Mather 1978:29)

Kommentaar: Die *pincé* word met "l" aangedui.

Uit: Sonate IV : Siciliano

Michel Blavet 1753

5) Op die aanvangsnoot van 'n melodie (hetsy dit 'n halfnoot, kwartnoot of agstenoot is), mits tyd dit toelaat:

Voorbeeld 25 (Bang Mather 1978:11)

Kommentaar: *Pincé* met "I" aangedui op aanvangsnoot.

Suite I Op.4: Gravement

Jacques Hotteterre 1712

6) Vir aksentuering (beklemtoning):

Voorbeeld 26 (Bang Mather 1978:9)

Kommentaar: Hotteterre dui die *pincé* met 'n "I" aan. Die *pincé* word op die eerste G in maat twee uitgevoer en aksentueer sodoende dié noot en nie die tweede G nie.

Uit: *Allemande* (Suite I Op.4)

Jacques Hotteterre 1712

5.5.6 *Port de voix*

Sinonieme: "Appoggiatura"; "beat" of "forefall" (opgaande vorm) en "backfall" (afgaande vorm); "Accent steigend" (opgaande vorm) en "Accent fallend" (dalende vorm) (Bang Mather 1978:53). Meervoud: *ports de voix*.

Aanduiding: Sien die onderskeie indelings van die *ports de voix* vir verskillende aanduidings.

Die term *port de voix* beteken letterlik om die klank te dra (“carrying the sound”) van die een noot na die volgende noot. Dit was ‘n algemene beskrywing vir enkel- en dubbelnoot versierings wat trapsgewys op- of afgaande na die volgende noot beweeg het (Bang Mather 1978:73). Quantz (Reilley 1976:93) spesifiseer twee tipes *ports de voix*:

- 1) Die deurgaande *port de voix* (*port de voix passager*)
- 2) Die geaksentueerde *port de voix* (*port de voix frappants*)

Bang Mather (1978:53) onderskei die verskillende tipes Franse *ports de voix* van mekaar in soverre dit enkel of dubbele *ports de voix* is en of dit opgaande of afgaande is.

Die onderskeie tipes *ports de voix* is:

- 1) *Port de voix simple*
- 2) *Coulé*
- 3) *Port de voix double*

5.5.6 1 *Port de voix simple*

Die *port de voix simple* staan ook bekend as die *port de voix ascendent* of slegs as *port de voix*. Dit is ‘n enkele *port de voix* wat trapsgewys opgaande beweeg na die volgende melodienoot. Die volgende voorbeeld dui aan hoe d’Anglebert, Loulié, Hotteterre en Rameau dit onderskeidelik in hulle komposisies aangedui het.¹²

Voorbeeld 27 (Bang Mather 1978: 52)

Port de voix simple

	d'Anglebert 1689	Hotteterre 1707	Loulie 1696	Rameau 1724
--	---------------------	--------------------	----------------	----------------

¹² Sien Bylae p.6: C Bâton: Première Suite (Rondeau): mate 20, 62

Die *port de voix simple* het 'n menigte verskillende uitvoeringsmoontlikhede, soos gevind word in verhandelings uit die sewentiende en agtiende eeu. Die volgende voorbeeld toon die veelsydigheid van hierdie *port de voix* opsommend aan, waarna die individuele tipes afsonderlik bespreek en geïllustreer word:

Voorbeeld 28 (Bang Mather 1978: 54)

Kommentaar: In die voorbeeld word die *port de voix* voor die polsslag uitgevoer:

Uit: The Principle Agréments

Putnam Aldrich 1942



Voorbeeld 29 (Bang Mather 1978:55)

Kommentaar: In die voorbeeld word die *port de voix* oor die polsslag gedra:



Voorbeeld 30 (Bang Mather 1978:55)

Kommentaar: In die voorbeeld word die *port de voix* op die polsslag uitgevoer:

Aldrich 1942



Die *port de voix* dra altyd enige kruis skuifteken vanaf die voorafgaande noot oor: (Bang Mather 1978:55):

Voorbeeld 31 (Bang Mather 1978:55)

Uit: The Principal Agréments

Putnam Aldrich 1942



Bang Mather (1978: 53) onderverdeel die *port de voix simple* verder in vier tipes:

- 1) Die deurgaande *port de voix*
- 2) Die matig vinnige *port de voix*
- 3) Die lang (wisselende) *port de voix* ("varying appoggiatura")
- 4) Die kort *port de voix*

5.5.6.1.1 *Die deurgaande port de voix* ("passing appoggiatura")

Die deurgaande *port de voix* word deurlopend deur die sewentiende en eerste helfte van die agtiende eeu deur die Franse en Duitse musici gebruik. Dit word aangewend om die interval van 'n dalende derde te vul. Dit het 'n melodiese funksie en wel om die oorgang van die een noot na 'n ander so geleidelik en vloeiend moontlik te laat geskied.¹³ Oorwegend word dit onbeklemtoon en voor die polsslag uitgevoer (Bang Mather 1978:53). Voorbeelde van die deurgaande *port de voix* is soos volg:

Voorbeeld 32 (Bang Mather 1978:56)

Kommentaar: Die eerste twee mate toon die oorspronklike tema. Mate drie en vier toon Quantz se voorbeeld van hoe dit uitgevoer kan word. Die gepunteerde notasie is slegs by benadering.

Oorspronklike tema

Uit: Versuch

Johann Joachim Quantz 1752



¹³ Sien Bylae B p.10: J de Boismortier: *Première Suite (Allemande)*: mate 5, 6, 7
 p.33: J de Boismortier: *Sonate I (Allemande)*: mate 23, 25
 p.35: J de Boismortier: *Sonate II (Modérément)*: mate 1, 12, 31
 p.46: N. Chédeville: *Menuet Italien*: mate 7, 15, 21, 23, 27
 p.69: A. Danican-Philidor: *Sonate (Lentement)*: mate 20, 32, 35

Voorbeeld 33 (Bang Mather 1978:57)

Kommentaar: Die volgende twee uitgeskrewe voorbeelde van Quantz se oorspronklike tema soos in die voorbeeld hierbo gegee, is deur C.P.E. Bach gedoen.

Uit: Versuch
vinniger tempo

stadiger tempo

J.J. Quantz 1752

Voorbeeld 34 (Donington 1982:120)

Kommentaar: Die wyse van notasie dui daarop dat die *ports de voix* in beide die volgende twee voorbeelde voor die polsslag uitgevoer moet word en dan wel legato na die volgende noot gebind word. Die natuurlike aksent word op die polsslag uitgevoer (Donington 1982:120).

Uit: *Éléments de musique*

E. Loulié: Parys 1696

Voorbeeld 35 (Donington 1982:120)

Uit: *Dictionnaire de musique*

J.Rousseau Parys 1768

5.5.6.1.2 Die matig *vinnige port de voix*

Hierdie vorm van die *port de voix* is in die sewentiende eeu algemeen aanvaar as die standaard vorm van die *ports de voix*-familie, en wel in lande soos Frankryk, Duitsland en Engeland. Teen die einde van die sewentiende eeu het sangers en instrumentaliste van Frankryk dit oorwegend onbeklemtoon en vóór die polsslag

uitgevoer. Aan die begin van die agtiende eeu het ander instrumentaliste dit egter toenemend óp die polsslag begin uitvoer. Indien dit op die polsslag uitgevoer word, vorm dit 'n harmoniese dissonansie met die baslyn tesame met 'n ritmiese aksentuering. Dit het dus 'n ritmiese sowel as harmoniese funksie vervul. Word dit egter vóór die polsslag uitgevoer, vervul dit slegs 'n melodiese funksie (Bang Mather 1978: 53).

Voorbeeld 36 (Bang Mather 1978:540)

Voor die polsslag

Op die polsslag

meer ritmiese buiging

meer harmoniese buiging

Voorbeeld 37 (Bang Mather 1978:60)

Kommentaar: Rousseau toon die matig vinnige opgaande *port de voix* in sy **Traité de la voile** aan, met 'n gevaardgaande tweede sisteem waar die *ports de voix* wat in die boonste sisteem aangedui is, uitgeskryf word. Bang Mather dui die onderskeie *ports de voix*, wat in hierdie voorbeeld almal op die sterk polsslae val, soos volg aan:

A & D: Enkelvoudige vierslagmaat *port de voix* val op die derde pols

B & C: Enkelvoudige vierslagmaat: *port de voix* val op die eerste pols

E: Enkelvoudige drieslagmaat: *port de voix* val op die eerste noot in die maat

F & G: Enkelvoudige tweeslagmaat: *port de voix* val op die eerste polsslag. Dit kan wel ook op die tweede polslag val.

Uit: *Traité de la viole*

Jean Rousseau 1687

5.5.6.1.3 Die lang (wisselende) *port de voix*

Quantz (Bang Mather 1978: 57) stel dit dat hierdie *port de voix*, hetsy dit opgaande of afgaande uitgevoer word, die helfte of twee derdes van die noot wat dit opvolg se lengte neem (sommige vroeëre omskrywings dui aan dat dit slegs een derde van die waarde van 'n gepunteerde noot oorneem). In gevalle waar note oorgebind is (Engels: "tied figures") neem dit die lengte van die eerste oorgebiede noot oor (dus die eerste noot wat direk na die *port de voix* volg). Wanneer hierdie noot deur 'n rusteken opgevolg word, neem die *port de voix* die lengte van die noot wat dit opvolg, en dié noot neem weer die lengte van die rusteken. Die volgende voorbeelde illustreer die lang *port de voix* in sy verskillende vorme:

Voorbeeld 38 (Bang Mather 1978:57)

Kommentaar: Die *port de voix* neem die helfte van die nootwaarde van die noot wat dit opvolg:

**Voorbeeld 39** (Bang Mather 1978:57)

Kommentaar: Die *port de voix* neem twee derdes van die lengte van die noot wat dit opvolg.

**Voorbeeld 40** (Bang Mather 1978:58)

Kommentaar: Die *port de voix* neem die lengte van die eerste oorgebiede noot. Wanneer die tydmaat 6/8 of 6/4 is, en twee note van eenderse stemming word met 'n bindboog aangedui waarvan die eerste van hierdie twee note gepunteerd is, neem die *port de voix* die volle duur van hierdie noot oor.



Voorbeeld 41 (Bang Mather 1978:58)

Kommentaar: *Port de voix* neem die lengte van die eerste oorgebonde noot.

**Voorbeeld 42** (Bang Mather 1978:58)

Kommentaar: *Port de voix* neem die volle waarde van die noot wat dit opvolg en hierdie noot neem dan weer die volle lengte (waarde) van die rusteken oor.


5.5.6.1.4 Die kort *port de voix*

Die kort *port de voix* is min deur Franse musici vermeld of as voorbeeld voorgehou, maar dit kom tog voor in Franse musiek van die tweede helfte van die agtiende eeu.

Quantz beveel die volgende aan rakende die kort *port de voix* (Bang Mather 1978:58):

- Die *port de voix* moet kort en óp die polsslag uitgevoer word wanneer dit voor twee of meer langer herhalende note aangedui word.
- Wanneer twee *ports de voix* voor een noot aangedui word (in die geval waar die eerste *port de voix* in klein notasie aangedui word en die tweede *port de voix* as 'n gewone grootte noot), word die eerste kleingeskrewe *port de voix*

kort, onbeklemtoond en in die tyd van die vorige noot gespeel. Dit kom veral voor by 'n *caesura*.¹⁴

- Indien die volgende ritmiese patroon  voorkom: Dit word dit vinnig, onbeklemtoond en in die tyd van die vorige noot uitgevoer (dus nie in die tyd van die noot wat die *port de voix* opvolg nie). Dit het verhoed dat dit soos vier gelykritmiese sestiende note klink (Bang Mather 1978:58). Quantz illustreer hierdie uiteensettings soos volg:

Voorbeeld 43 (Bang Mather 1978:58)

Kommentaar: *Ports de voix* word kort en op die polsslake uitgevoer wanneer dit voor twee of meer langer herhalende note aangedui word. Quantz dui die *ports de voix* hier met sestiende note aan, teenoor die agste noot vir die *port de voix* in sy ander voorbeelde.

J.J. Quantz 1752



Voorbeeld 44 (Bang Mather 1978:58)

Kommentaar: Die *port de voix* in kleingeskrewe notasie word kort, onbeklemtoond en in die tyd van die vorige noot uitgevoer.



Voorbeeld 45 (Bang Mather 1978:58)

Kommentaar: Indien die ritmiese patroon  in die melodie verskyn, sal die *port de voix* as volg ingevoeg en uitgevoer word:

Quantz



¹⁴ 'n Sesuur: 'n pouse tussen twee frases (Ottermann & Smit 2000:46)

5.5.6.2 Die *coulé*

Die *coulé* staan ook bekend as *coulement*, *chûte* en *port de voix descendant*. Dit is 'n enkele *port de voix* wat afgaande na die volgende noot beweeg. Bang Mather (1978:53) verduidelik die verskillende afleidings van die woord *coulé* soos volg: *couler* (infinitief) beteken om te hardloop of om te beweeg of om te vloei. *Coulé* (verlede deelwoord) beteken saambeweeg of saamgevloei en *coulement* (selfstandige naamwoord) beteken aaneenloping of vloei. Die woord *couler* beteken ook om legato te speel (to slur) en *coulé* is 'n aanduiding vir legatospel.

Voorbeeld 46 (Bang Mather 1978:52)

Kommentaar: 'n Voorstelling van voorbeelde soos aangedui deur d'Anglebert, Loulié, Hotteterre en Rameau van die uitvoering van 'n *coulé*.

Coulé

d'Anglebert
1689
Loulie
1696
Hotteterre
1708
Rameau
1724

Voorbeeld 47 (Bang Mather 1978:55)

Kommentaar: Die volgende voorbeelde van die *coulé* is soos deur Putnam Aldrich¹⁵ uiteengesit.

Aldrich 1942

5.5.6.3 Die *port de voix double*

Die *port de voix double* staan ook bekend as 'n glyer of in Engels as die "slide". Dit is 'n dubbele *port de voix* wat oor die algemeen na die volgende noot in 'n opgaande beweging gevorder het.¹⁶ Voorbeelde hiervan is soos volg:

¹⁵ Putnam Aldrich: **Principal Agréments of the seventeenth and eighteenth Centuries** (Harvard: 1942), soos aangehaal uit Bang Mather 1978:55.

¹⁶ Sien Bylae B p.123: J. Hotteterre: *Troisième Suite (Prelude)*: maat 13

Voorbeeld 48 (Bang Mather 1978:52)

Kommentaar: Twee voorbeelde van die *port de voix double* soos deur d'Anglebert en Hotteterre onderskeidelik aangedui is:

**Voorbeeld 49** (Bang Mather 1978:56)

Kommentaar: Aldrich toon verdere moontlikhede vir die voorstelling van *ports de voix* wat in die Franse Baroktydperk gebruik is. Voorbeelde A) en B) is meestal in die sewentiende eeu gebruik. Voorbeeld C) was die standaard agtiende-eeuse weergawe.

5.5.6.4 Quantz en die *port de voix*

Quantz se omskrywing en bespreking van die *port de voix* in sy **Versuch** is toonaangewend en word deur menige leermeester en student wat gemoed is met houtblaasinstrumente en outentieke uitvoeringspraktyk as een van die insiggewendste handleidings beskou.

Quantz dui 'n paar addisionele algemene riglyne aangaande die gebruik van die *port de voix* aan wat belangrik is. Quantz beskryf die funksie van die *port de voix* as ornamenteel sowel as essensieel (Reilley 1976: 91). Volgens hom sal 'n melodie baie droog en kleurloos voorkom sonder die aanwending van die *port de voix*. Die *port de voix* bevorder konsonansie sowel as dissonansie in 'n melodie en hy stel dit dat die dissonansie die oor eerder moet bevredig as verveel. Volgens Quantz moet *ports de voix*, indien die melodie 'n *galant air*-karakter het, meer konsonansie as dissonansie bevat. Quantz waarsku egter teen te veel agtereenvolgende konsonante

gebruik met die *port de voix*. Daar moet 'n balans gehandhaaf word sodat die eindresultaat die oor van die musikant sowel as luisteraar maksimaal bevredig.

Quantz stel voor dat die *port de voix* baie subtiel met die tong geartikuleer of gebind word. 'n Fyn beheerde crescendo kan selfs gepoog word. Die noot wat die *port de voix* direk opvolg - dus die noot waaraan die *port de voix* gekoppel word- word in dieselfde tongslag as die *port de voix* gespeel ("slurred") en ook sagter geblaas. Hierdie tegniek is ook bekend as "Abzug". Dit is 'n ornamentele gebruik wat sy oorsprong in Italië gehad het en veral deur die Duitse komponiste voorgestel is. Dit word ook omskryf as 'n lang appoggiatura met 'n crescendo (swel) en diminuendo (daling) (Reilly 1976: 93).

Quantz beklemtoon die belangrikheid daarvan dat blote oorsigtelike kennis van die uitvoering van die *port de voix* soos dit aangedui is in die musiek, nie as voldoende kennis aangaande hierdie onderwerp beskou moet word nie. 'n Kennis en aanvoeling vir die aanwending van die *port de voix* op plekke waar dit nie aangedui word nie, is ook nodig. Hy gee die volgende nuttige wenk vir die student: indien 'n noot van langer nootwaarde een of meer noot van korter nootwaarde opvolg (hetsy op die sterk of swak polsslag) en dit binne 'n konsonante harmonie bly, mag 'n *port de voix* voor die noot met die langer nootwaarde uitgevoer word. Die voorafgaande noot sal die rigting van die *port de voix* (dalend of stygend) bepaal.

Quantz (Reilly 1976:97) gee vervolgens 'n goeie voorbeeld waarin die meeste vorme waarin die *port de voix* aangewend word, vervat is. Vir enige houtblaasspeler is dit van besliste waarde om hierdie oefeninge te bestudeer. Dit is Quantz self wat aanbeveel het dat die student eers die oefening met die *ports de voix* speel en dan daarsonder om die stilistiese verskil met die *ports de voix* en daarsonder te ervaar.

Voorbeeld 50 (Bang Mather 1978:62)

Kommentaar: Quantz beveel aan dat die eerste en derde noot van die groepies van vier sestiennotenpatrone effens meer beklemtoon moet word. Dit moet derhalwe effens sterker en langer klink as die tweede en vierde noot van hierdie groepies. Die resultaat hiervan is 'n mate van inégalité.

Uit: Versuch

Moderato

J.J. Quantz 1752

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a group of four sixteenth notes: A4, B4, C5, and B4. This pattern repeats with various rhythmic values and accidentals. The piece concludes with a final cadence on the seventh staff, ending with a quarter rest.

Voorbeeld 51 (Bang Mather 1978:63)

Kommentaar: Die volgende voorbeeld van Quantz se oefening om *ports de voix* te bemeester is deur Bang Mather (1978:63) baie noukeurig herskryf. Dit is streng gebaseer op Quantz se reëls aangaande *ports de voix*. Volgens Bang Mather is *ports de voix* wat 'n kwartnoot se lengte het, waarskynlik met 'n effense crescendo uitgevoer is. *Ports de voix* wat die lengte van 'n agstenoot het, is weer met 'n effense aksent uitgevoer en deurgaande *ports de voix* onbeklemtoond, voor die polsslag en matig vinnig uitgevoer. Kort *ports de voix* is vinnig, kort en voor die polsslag uitgevoer.

Uit: **Versuch**

J.J. Quantz 1752

Moderato

- 1) *port de voix* neem die waarde van 'n kwartnoot
- 2) *port de voix* neem die waarde van 'n agstenoot
- 3) kort *port de voix*: met 'n ligte aanslag en voor die polsslag uitgevoer
- 4) deurgaande *port de voix*: met 'n matige vinnige aanslag en voor die polsslag uitgevoer

5.5.6.5 *Ports de voix* in kombinasie met dinamiese effekte en versierings

Dinamiese effekte kan ook bygevoeg word met die uitvoer van *ports de voix*. Volgens Quantz (Bang Mather 1978:64) kan die *port de voix* soms met 'n crescendo-swel van die toonklank gespeel word, met 'n subtiele legato ("slur") na die volgende noot, wat 'n decrescendo effek tot gevolg sal hê. In Duits is hierdie decrescendo-effek bekend as "Abzug"; in Italiaans as "messa di voce"¹⁷ en in Frans word verwys na *son enflé et diminué*.¹⁸

Bang Mather (1978:63) stel dit dat *ports de voix* verder "uitgebrei" kan word en wel deur die kombinasie daarvan met versierings: die vinger van die speler kan vinnig op en af beweeg vir een of twee keer wanneer dit gereed maak om die volgende (verhoogde of verlaagde) noot te speel. Dit sal 'n *pincé*¹⁹ of *battement*²⁰ tot gevolg hê in 'n opgaande beweging en 'n *tremblement*²¹ in afgaande beweging.

Volgens Quantz maak hierdie toevoegings tot die *port de voix* die melodie meer briljant (Bang Mather 1978:65). Die *port de voix* se lengte kan verskil van matig vinnig tot selfs aangehou vir feitlik die hele duur van die noot wat dit opvolg. Dit is veral op die finale noot wat die speler se oordeel en gevoel bepaal om te besluit hoe lank hierdie noot verleng moet word alvorens die laaste noot gespeel word.

Die voorbeeld wat volg toon 'n paar komponiste se aanduidings van hoe *ports de voix* uitgebrei kan word in kombinasie met ander versierings.

¹⁷ Sien paragraaf 5.5.7

¹⁸ Sien paragraaf 5.5.7

¹⁹ Sien paragraaf 5.5.5

²⁰ Ook bekend as *tremblement*. Sien paragraaf 5.5.10

²¹ Sien paragraaf 5.5.10

Voorbeeld 52 (Bang Mather 1978:64)

Uit: *Principes...pour le chant*

L'Affilard 1705



Uit: *Pièces de clavecin*

Couperin 1713



Uit: *Pièces de clavecin*

Couperin 1713



Uit: *Pièces de clavecin*

Rameau 1724



Uit: *Méthode...de la flûte traversière*

Corrette c.1735





Uit: *Méthode...à chanter*

Duval 1741



5.5.7 *Son enflé*

Aanduiding: 1) *Son enflé*: 

2) *Son enflé et diminué*: 

Definisie

Son beteken “klank” in Frans en *enflé* beteken “uitgeswel”. Dit is lang note waarop die klank (stem) laat swel word. Die *son enflé* is ‘n nabootsing van die agtiende-eeuse Italiaanse “bel canto” sangtegniek. Wanneer dit as *son enflé et diminué* aangedui word, word ‘n crescendo – decrescendo (swelling en afname of verdwyning van klank) uitgevoer. Hierdie tegniek staan as “messa di voce” (plasing van die stem) bekend (Bang Mather 1978:66).

Quantz verduidelik die uitvoering van die *son enflé et diminué* vir fluitspelers soos volg (Reilly 1976:165):

If you must hold a long note for either a whole or a half bar, which the Italians call “messa di voce”, you must first tip it²² gently with the tongue, scarcely exhaling, then you begin pianissimo, allow the strength of the tone to swell to the middle of the note, and from there diminish it to the end of the note in the same fashion, making a vibrato²³ with the finger on the nearest open hole.

Quantz stel verder voor dat die *son enflé et diminué* op note van ‘n halwe of hele maat se lengte gebruik word. Corrette beweer dat die *son enflé* ook in kombinasie met die *flattement*²⁴ gebruik word, en wel op alle lang note (Bang Mather 1978:66).

‘n Grafiese voorstelling van hoe die *son enflé et diminué* uitgevoer kan word, word vervolgens gegee:

²² “Tip it” verwys na die artikulasie van ‘n noot

²³ In die oorspronklike Duitse teks gebruik Quantz die term “eine Bebung”, wat verwys na ‘n *flattement*.

²⁴ Sien paragraaf 5.5.4

Voorbeeld 53 (Veilhan 1979:42)Uit: *Principes de musique* Michel Pignolet de Montéclair 1736

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of six notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4. Above the first three notes is a wedge-shaped dynamic marking that increases in width, labeled 'klankvolume neem toe'. Above the last three notes is a wedge-shaped dynamic marking that decreases in width, labeled 'klankvolume verminder'. The bottom staff contains a sequence of six notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, with a single wedge-shaped dynamic marking above the entire sequence that increases and then decreases, also labeled 'klankvolume neem toe' and 'klankvolume verminder'.

Voorbeeld 54 (Veilhan 1979:43)Kommentaar: Die *son enflé et diminué* word met 'n \diamond -teken aangedui in die voorbeeld.

Grave e affettuoso

Uit: Sonaten für Violine und B.c.


J.A. Desplanes 1712

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the first three notes is a diamond-shaped dynamic marking. Above the last three notes is another diamond-shaped dynamic marking. The bottom staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Above the first three notes is a diamond-shaped dynamic marking. Above the last three notes is another diamond-shaped dynamic marking.

Le Blanc se kommentaar ná 'n uitvoering van die befaamde Franse fluitspeler Michel Blavet lui soos volg (Bang Mather 1978:67):

In spite of all its advantages, the violin met an unexpected competitor in the flute, which detracted from the good opinion the violin had conceived of its own merit and had given to others about the nature of the sound it extracted. The flute was found to declaim better than the violin and to be better at doing the *sons enflés*, and making *diminutions*. After the end of the concert, one took away the opinion that the flute - played by a Blavet, it must be understood - is preferable to the best violin when it is a question of imitating the human voice, which also does not know how to make double stops, as everyone knows...

5.5.8 *Tour de chant*

Aanduiding: 

Definisie

Min beskrywende inligting is beskikbaar oor hierdie versieringskuns, maar daar word tog voorbeelde daarvan aangegee. Een verklaring hiervoor kan wees dat die ornamentasie merendeels in die melodie ingeskryf is en selde as versiering aangedui word. Jacques Hotteterre het egter die *tour de chant* aangedui in komposisies en dit regverdig dus die identifisering en erkenning daarvan.

Die *tour de chant* is 'n melodiese draaisneller wat oorwegend as voorbereiding tot die *tremblement* dien (Bang Mather 1978:79). Kenmerkend van hierdie versiering is die ruspose (rusteken) wat die *tour de chant* voorafgaan en 'n oomblik van afwagting skep.²⁵ Uit gegewe voorbeeld kan die afleiding gemaak word dat die *tour de chant* en die *tremblement* waarmee dit gepaardgaan in een frasering uitgevoer moet word:

Voorbeeld 55 (Bang Mather 1978:79)

Uit: *Premier Livre* Jacques Hotteterre 1708

Tema Uitgevoer



Voorbeeld 56 (Bang Mather 1978:14)

Gravement Jacques Hotteterre 1719
Uit: *L'Art de préluder*

uitgevoer



²⁵ Sien Bylae B p.10: J. de Boismortier: *Première Suite (Prélude)*: mate 3, 8, 18
p.123: J. Hotteterre: *Troisième Suite (Prélude)*: maat 5

5.5.9 *Tour de gosier*

Aanduidings: ∞ § ∞

Sinonieme: Afrikaans: draaisneller; Engels: “turn”; Italiaans: “gruppetto”; Frans: *doublé cadence*

Definisie

Tour de gosier beteken letterlik “vanuit die keel”. Dit word gevorm deur middel van ‘n beweging of omwenteling rondom die hoofnoot: dit begin op die hoofnoot, gevolg deur die noot net bokant die hoofnoot, weer terug na die hoofnoot, gevolg deur die noot net onderkant die hoofnoot en dan terug na die hoofnoot. Hierdie laaste terugkeer na die hoofnoot word soms as deel van die *tour de gosier* aangedui, of soms net as ‘n gewone genoteerde noot.

Voorbeeld 57 (Bang Mather 1978:76)

Uit: *Livre Premier* Jacques Hotteterre 1708

Tema ∞ uitgevoer

The musical notation consists of two staves. The first staff, labeled 'Tema', is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows two notes: a quarter note on G4 and a quarter note on A4, with a wavy line above them. The second staff, labeled 'uitgevoer', is also in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, an eighth note on B4, an eighth note on C5, a quarter note on B4, and a quarter note on A4, all under a slur.

Volgens Neumann (1978:466) was die *tour de gosier* in die sewentiende eeu in Frankryk meer bekend as die *double cadence*, hetsy as versiering op sy eie of in kombinasie met die *tremblement*. Chambonnières is moontlik die eerste Franse komponis wat in 1670 die standaard aanduiding vir die *tour de gosier* noteer. Hy verwys ook na die versiering as *double cadence* (Neumann 1978:567):

Voorbeeld 58 (Neumann 1978:467)

Kommentaar: Chambonnières dui die mees algemene vorm waarin die *tour de gosier* voorkom aan. Dit is die ritmiese patroon wat twee tone vanaf die hoofnoot afdaal en weer terugkeer na die hoofnoot:



Die meer gebruikte aanduiding vir die *tour de gosier*: die \approx - teken het volgens Neumann (1978:466) sy oorsprong in Frankryk gehad en is in Duitsland in die eerste helfte van die agtiende eeu en Italië in die tweede helfte van die agtiende eeu as gebruik oorgeneem. C.P.E. Bach het die omgekeerde teken: \approx begin aandui, waarskynlik met die bedoeling dat dit die omgekeerde *tour de gosier* patroon moet aandui. Die twee onderskeie tekens is egter nie konsekwent deur alle komponiste toegepas en aangewend om hulle bedoelings duidelik te maak nie. Die afleiding word verder uit gegewe voorbeelde gemaak dat die *tour de gosier*, soos dit in Frankryk gebruik is, nie algemeen in die omgekeerde vorm voorgekom het nie.²⁶

Voorbeeld 59 (Neumann 1978:467)

Kommentaar: D'Anglebert volg min of meer dieselfde patroon as dié van Chambonnières se voorbeeld, maar voeg 'n saamgestelde *tremblement* agterna. Hy verwys ook na die versiering as 'n *double cadence*.



²⁶ Sien Bylae B p.54: F. Couperin: Second Concerto in F-Dur (*Allemande Fuguée*): mate 9, 11 p.123: J. Hotteterre: Troisième Suite (Prelude): mate 9, 16

Voorbeeld 60 (Neumann 1978:467)

Kommentaar: Wanneer die *tour de gosier* nie deur 'n *tremblement* opgevolg word nie, gebruik D'Anglebert die standaard aanduiding ∞ om dit aan te dui.

D'Anglebert 1689

sans tremblement

Voorbeeld 61 (Veilhan 1979:43)

Kommentaar: Die *tour de gosier* bestaan hier uit slegs drie note en word soortgelyk aan 'n vinnige triool-ritme uitgevoer.

Uit: *Principes de musique* Michel Pignolet de Montclair
1736

Voorbeeld 62 (Bang Mather 19778:76)

Kommentaar: Die *tour de gosier* word met die S-teken aangedui.

Uit: *Principes* L'Affilard 1705

Marpurg (Veilhan 1979:44) wys daarop indien daar 'n bindbogie voorkom tussen die noot wat die *tour de gosier* voorafgaan en die noot waarop die *tour de gosier* aangedui is, die voorafgaande noot nie weer herhaal word in die *tour de gosier* self nie. Dit word dus oorgebind.

Voorbeeld 63 (Veilhan 1979:44)

Uit: Anleitung zum Friedrich Marpurg
Clavierspielen 1755



5.5.10 Tremblement

Aanduidings: t \sim \approx \times tr $+$

Sinonieme: Afrikaans: triller; Engels: trill"; Frans: *cadence*; *battement*

Definisie

Tremblement is die Franse term vir wat algemeen bekend staan as 'n triller: 'n vinnige afwisseling van die hoofnoot met die noot net daarboven. Die *tremblement* uit die Franse Baroktydperk begin oorewegend op die noot net bo die hoofnoot gevolg deur die hoofnoot, maar daar is uitsonderinge waar dit op die hoofnoot self begin.²⁷

Bang Mather (1978:67) doen die volgende indeling van die onderskeie Franse *tremblements*:


²⁷ Sien Bylae B p.138: R. de Visée: Suite in G (Allemande gay): mate 2,3,5,6,7
p.133: J. Hotteterre: Prelude 8 (Modéré): mate 4, 5, 7, 9
p.95: H. Eccles: Sonate (Tendrement): mate 1, 3, 5, 37

- 1) *Tremblement simple*
- 2) *Tremblement lié*
- 3) *Tremblement détaché*
- 4) *Demi cadence*
- 5) *Cadence feinte*
- 6) *Tremblement appuyé*
- 7) *Tremblement tourné*

5.5.10.1 *Tremblement simple*

'n *Tremblement* sonder 'n voorbereiding of afeindiging:

Voorbeeld 64 (Bang Mather 1978:18)

Kommentaar: Die *tremblements* word in die voorbeeld by met 'n -teken aangedui, hoewel dieselfde teken ook vir ander vorme van die *tremblement* gebruik word.

Lentement

Uit: Sonate Op. 8 nr 4

Josef Bodin de Boismortier 1725



5.5.10.2. *Tremblement lié*

Lié beteken "legato" of "gebind". *Tremblement lié* beteken dus gebonde triller. Dit is 'n *tremblement* wat vanaf die voorafgaande noot ('n toon hoër) gebind word. Dit word met 'n bindboog aangedui:

Voorbeeld 65 (Bang Mather 1978:27)

Gigue
Uit: Sonate Op.2 nr 6

Joseph de Boismortier 1724

Fl.1

Fl.2

tremblement lié met  aangedui

5.5.10.3 *Tremblement détaché*

'n *Tremblement* wat losstaande is van die voorafgaande noot.

Voorbeeld 66 (Bang Mather 1978:13)

Fuga da Capella
Uit: Sonata Op.21a

Michel Corrette 1735

Alla breve

Tremblement détaché met  aangedui

5.5.10.4 *Demi cadence*

Demi beteken half of halwe: *demi cadence* verwys dus na 'n halwe, of kort *tremblement*. Dit bestaan oorwegend uit slegs vier note (Bang Mather 1978:67).

Voorbeeld 67 (Bang Mather 1978:21)

Menuet Marie Dominique Engramelle 1775

demi cadence met aangedui

5.5.10.5 *Cadence feinte*

Feinte beteken om voor te gee (Engels: “feigned” of “false”). Dit is ‘n onvoltooide, gebonde halwe triller. Die *cadence feinte* word voorafgegaan deur die noot net bokant dit en word ook aan hierdie noot gebind. Dit bestaan uit drie note. Die *cadence feinte* word slegs as een van die *tremblement*-familie gereken vanweë die feit dat die voorafgaande noot as die eerste noot van die *tremblement* funksioneer (Bang Mather 1978:67).

Voorbeeld 68 (Bang Mather 1978:14)

Le Bucheron (die houtkapper)
Uit: Tonotechnie Marie Dominique Engramelle
1775

Cadence feinte in mate vier en agt met aangedui

5.5.10.6 *Tremblement appuyé*

Appuyé beteken ondersteunend (Engels: “supported”). Die *tremblement appuyé* se aanvangsnoot (die noot net bokant die hoofnoot) word effens langer aangehou om sodoende die aanvang van die *tremblement* self te

vertraag of terug te hou. Dit word as 'n voorbereiding vir die *tremblement* beskou en moenie verwar word met die gebruik om die *tremblement* op die noot van bo af te begin nie (Bang Mather 1978:67).

Voorbeeld 69 (Neumann 1978:270)

a) Rameau 1706 b) Rameau 1724 c) Dandrieu 1724

cadence appuyée cadence appuyée cadence appuyée

Die cadence *appuyée* word in al drie voorbeelde met 'n  teken aangedui

5.5.10.7. *Tremblement tournée*

Sinonieme: Couperin: *tremblement ouvert* (stygend); *tremblement fermé* (dalend); Rameau & Dandrieu: *double cadence*; L'Abbé le fils: *cadence tournée*; L'Abbé Duval: *cadence doublée* (Neumann 1978:272).

Tourné beteken omgedraai (Engels: "turned"). Die versiering staan ook bekend as *double tourné* (*double* impliseer hier "triller") dus is dit 'n triller met 'n draai", of 'n triller wat draai. Die *tremblement tourné* eindig met twee note: die eerste noot 'n halwe of heeltoon laer as die hoofnoot, en die tweede noot 'n herhaling van die hoofnoot. Bang Mather (1978: 68) dui die *tremblements tournés* op die volgende wyses aan:

5.5.10.7.1 Dit kan as gewone note genoteer word:

Voorbeeld 70 (Bang Mather 1978:11)

Prelude

Uit: *L'Art de préluder**Un peu animé et croches égales*

Etienne Hotteterre 1719

tremblement tourné

5.5.10.7.2 Dit kan as versierings aangedui word.

Voorbeeld 71 (Bang Mather 1978:9)

Kommentaar: Die versieringsnote word in mate drie en vier met 'n □ -teken aangedui.

Allemande

Uit: Suite I Op.4

Jacques Hoteterre 1712

5.5.10.7.3 Dit kan met 'n teken bokant die hoofnoot aangedui word:

Aanduiding: $\overset{2}{+}$

Voorbeeld 72 (Bang Mather 1978:84)

Kommentaar: In die voorbeeld word die versierings in mate een en drie aangedui:

Grave

Uit: *Deuxième Livre*

Jacques Hotteterre 1715

double cadence *double cadence*

Dit kan ook as vanselfsprekend aanvaar word om dit saam met enige *tremblement* wat opgaande beweeg, uit te voer; mits tyd dit toelaat.

Volgens Hotteterre (Bang Mather 1978:72) kan die twee eindigende note van die *tremblement tourné* óf legato (gebonde) óf geartikuleerd (getong) uitgevoer word. Dit is egter meer gebruiklik om hierdie note saam met die *tremblement* te bind en wel die daaropvolgende noot te tong:

Voorbeeld 73 (Bang Mather 1978:72)

Kommentaar: In die voorbeeld word die artikulasie deur Hotteterre aangedui. By a) word die twee sestiende note C en D beide nog gebonde gespeel, en die eindigende noot E word getong. In voorbeeld b) word die twee sestiende note E en F getong, sowel as die eindigende noot G. Hotteterre verander ook die artikulasie van die voorlaaste noot F na "ru".

Jacques Hotteterre 1707

Uit: *Principes*

tu tu tu tu tu tu ru tu

5.5.10.8 Voorbereide en onvoorbereide *tremblements*

Die *tremblement* kan direk op die noot bokant die hoofnoot begin, of hierdie noot kan teruggehou word (verleng word). In die geval waar dit direk begin word, staan dit bekend as 'n onvoorbereide *tremblement* en waar dit teruggehou word, as 'n voorbereide *tremblement* (Bang Mather 1978:68).

Voorbeeld 74 (Bang Mather 1978:68)

Uit: *Pièces de clavecin*
onvoorbereide *tremblement* D'Anglebert 1689

Voorbeeld 75 (Bang Mather 1978:68)

Uit: *Pièces de clavecin*
voorbereide *tremblement* D'Anglebert 1689

5.5.10.9 Losstaande en gebonde *tremblements*

'n *Tremblement* wat op 'n swak polsslag val en deur 'n noot 'n toon hoër voorafgegaan is, kan óf as 'n losstaande *tremblement* óf as 'n gebonde *tremblement* hanteer word. Die keuse of 'n gebonde *tremblement* voorbereid of onvoorbereid uitgevoer moet word, moet uit die musikale konteks afgelei word (Bang Mather 1978:68).

Voorbeelde van losstaande *tremblements*:

Voorbeeld 76 (Bang Mather 1978:69)

Uit: *Pièces de clavecin*

François Couperin 1713



Voorbeeld 77 (Bang Mather 1978:68)

Uit: *Principes du violon*

L'Abbé le fils 1761



Voorbeelde gebonde *tremblements*:

Voorbeeld 78 (Bang Mather 1978:69)

Uit: *Pièces de clavecin*

François Couperin 1713



Voorbeeld 79 (Bang Mather 1978:69)

Uit: *Anleitung zum Clavierspielen*

Friedrich Marpurg 1755



5.5.10.10 Onvoltooide *tremblements*

Wanneer 'n kort *tremblement* bokant 'n noot aangedui word, hierdie noot met die voorafgaande noot verbind is en tyd dit nie toelaat om 'n volle *tremblement* uit te voer nie, word die *tremblement* direk op die hoofnoot begin en verminder tot drie of vyf note. In so 'n geval word die voorafgaande noot as die eerste noot van die *tremblement* gereken. L'Abbé le fils beskryf dit 'n *cadence feinte* ("false trill") en Marpurg 'n onvoltooide *tremblement*. Dit kom meestal op swak polsslae voor en daar is weinig verskil tussen die onvoltooide *tremblement* en die gebonde *tremblement*.

Voorbeeld 80 (Bang Mather 1978:69)

Uit: Principes du violon

Joseph Bernabe L'Abbé le fils
1761

uitgevoer

Voorbeeld 81 (Bang Mather 1978:69)

Uit: Anleitung zum Clavierspielen

Friedrich Wilhelm Marpurg
1755

Voorbeeld 82 (Bang Mather 1978:69)

Uit: Anleitung zum Clavierspielen

Friedrich Wilhelm Marpurg 1755

5.5.10.11 *Tremblement* met 'n vooruitneming van die finale (eindigende) noot

Indien die *tremblement* in 'n dalende progressie voorkom en oplos en mits tyd dit toelaat, word die finale noot as 'n enkele noot vooruitgeneem. Dit kan óf saam met die *tremblement* gebonde uitgevoer word, óf geartikuleer word. Dit kan in gewone grootte notasie aangedui word, of as 'n kleingeskrewe noot, of in sommige gevalle moet die speler dit op eie inisiatief invoeg en uitvoer (Bang Mather 1978:71).

Voorbeeld 83 (Bang Mather 1978:72)

Kommentaar: Hotteterre dui die artikulasie wat hy voorstel onder die note aan. Die vooruitneem van die eindigende noot word hier in gewone notasie aangedui.

Hotteterre 1707

Uit: *Principes* vooruitneming van eindigende noot



tu tu ru tu ru tu tu ru tu ru tu tu tu tu tu tu

Voorbeeld 84 (Bang Mather 1978:73)

Kommentaar: Die finale (eindigende) noot word as 'n kleingeskrewe noot aangedui.

Montéclair 1736

Uit: *Principes* vooruitneming van eindigende noot



5.5.10.12 Die kadensiële *tremblement*

Die kadensiële *tremblement* word as 't ware oor die dominant akkoord by 'n volledige kadens uitgevoer. Indien die komponis geen *tremblement* hier aangedui het nie, staan dit die speler vry om dit in te voeg. Corrette en Marpurg dui albei aan dat die kadensiële *tremblement* eers stadig moet begin en dan versnel (Bang Mather 1978:73). Wanneer dit in 'n stygende progressie oplos, word dit met 'n *tour de gosier*, wat uit twee note bestaan, uitgevoer.

Voorbeeld 85 (Bang Mather 1978:73)

Kommentaar: In die voorbeeld dui Hotteterre aan dat die voorbereidende noot (C) die helfte van die hoofnoot (B) se lengte oorneem, alvorens die res van die *tremblement* uitgevoer word.

Montéclair 1736

Uit: *Principes*

Wanneer dit in 'n dalende progressie oplos, word dit met die vooruitnemning van die eindigende noot uitgevoer (sien **voorbeeld 83**).

5.5.10.13 Die halwe kadensiële *tremblement*

Die halwe kadensiële *tremblement* word uitgevoer op die laaste noot van 'n halwe, of onvoltooide kadens. Die voorbereidende noot van die *tremblement* word vir 'n relatief lang tyd aangehou, gevolg deur slegs een of twee kort bewegings van die vingers, wat dan die *tremblement* uitvoer:

Voorbeeld 86 (Bang Mather 1978:74)Uit: *La Véritable Manière*

Feillon-Poncein 1700

**Voorbeeld 87** (Bang Mather 1978:74)Uit: *Traité général*

Lacassagne 1766

5.5.10.14 *Tremblement* wat van onder af voorberei word

Die *tremblement* word ook soms van onder af benader. Dit is relatief min dat hierdie vorm van die *tremblement* in musiek vir houtblaasinstrumente van die Franse Baroktydperk voorkom, maar dit kom wel per geleentheid voor en word derhalwe geïllustreer.

Voorbeeld 88 (Bang Mather 1978:72)

D'Anglebert 1689

5.5.10.15 *Tremblement* wat op die hoofnoot begin

Hierdie vorm van die *tremblement* is nie algemeen uit die Franse Baroktydperk nie, maar word tog deur L'Affilard aangedui. Die relevansie vir

veral blokfluitspelers is om lig te werp oor die onsekerheid of *tremblements* óp die noot of vanaf die noot van bo af begin. Uit gegewe voorbeelde blyk dit dat die *tremblement* wat op die noot begin, baie minder voorkom, indien wel, as wat die geval is met die *tremblement* wat op die noot van bo af begin.

Voorbeeld 89 (Bang Mather 198:72)



5.5.10.16 Note wat met 'n skuifteken verhoog of herstel word

Hotteterre stel dit dat note wat deur 'n kruis- of herstelskuifteken verhoog word, normaalweg met 'n *tremblement* uitgevoer sal word, mits tyd dit toelaat. Indien die komponis dit nie aangedui het nie, kan die speler dit self invoeg en uitvoer (Bang Mather 1978:74).

5.6 ORNAMENTELE GEBRUIKE: *DOUBLES*, *PASSAGES*, *BRODERIES* EN *DIMINUTIONS*

Die term *ornaments* (Engels: "free ornamentation"; Afrikaans: ornamentele gebuie) verwys na die *doubles*; *diminutions* asook die *passages*. Bang Mather (1978:11) voeg by die *passages* ook die *broderies*. Die hoofdoel hiervan is om die struktuur van die musikale teks te versier (Engels: "to diversify") (Veilhan 1979: 49).

Veilhan (1979:49) klassifiseer *doubles*, *diminutions* en *passages* almal as vorme van variasies (Engels: “variations”). Hy haal Loulié as volg aan:

Passages are many little sounds that are interwoven amongst the simple grace notes. These *passages* are commonly called *doubles*. Diminutions, which is a sort of embellishment of the melody, consists of several measured notes put in place of a single one (Loulíé) (Veilhan 1979:49).

Uit bogenoemde aanhaling asook Veilhan se groepering kan (moontlik verkeerdelik) afgelei word dat *passages* ook *doubles* genoem kan word. Bang Mather (1978:81) stel dit egter duidelik dat *doubles* die gevarieerde herhaling van 'n gedeelte van 'n melodie of melodie in geheel is en dat dit dan *passages* sowel as *diminutions* kan bevat. Neumann (1978:526) se definiëring van *doubles* en *passages* stem met dié van Bang Mather ooreen. Hy dien 'n voorbeeld van Bacilly wat in sy verhandeling²⁸ 'n gedeelte afstaan aan die bespreking van *passages* en *diminutions*.

Loulíé onderskei in sy **Éléments** tussen *coulades* (as trapsgewyse skakelings tussen note) en *passages* (ritmies-ongedefinieerde invoegings tussen melodienote). Loulié meld dat *coulades* met kleingenoteerde note aangedui kan word, en *passages* óf aangedui word deur die komponis óf deur die speler geïmproviseer kan word sonder dat die komponis dit aandui (Neumann 1978:528). In die volgende voorbeeld illustreer Loulié op 'n eenvoudige wyse die onderskeid tussen *passages* en *diminutions*:

²⁸ *Airs de cour avec la tablature de la luthe et de la guitarre, Troisième Livre, Parys 1629*

Voorbeeld 90 (Neumann 1978:529)

Kommentaar: Loulié dui die note van die *passages* by a) aan met kleingeskrewe note. 'n Bindboog dui die artikulasie aan. By b) word die onderskeie *diminutions* in gewone grootte notasie aangedui.

Loulié 1696

a) *Passages*



b) *Diminutions*

Tema



Diminution 1



Diminution 2



Diminution 3


5.6.1 *Passages* en *broderies*

Die beweging van een hoofnoot na 'n ander deur middel van 'n aantal kleiner note word *passages* of *broderies* genoem. Bang Mather verwys na *broderies* in die gedeelte waar sy die *passage* bespreek (Bang Mather 1974:11). Sy maak bloot melding van die woord *broderies* en bespreek dit onder dieselfde paragraaf as *passages*. *Broderie* kom wel as sodanig in verskeie bronne voor, soms verwysend na 'n tipe versiering, soms as 'n ornamentele gebruik. Sadie (2001:245) verwys slegs oorsigtelik na 'n *broderie* as 'n onbeklemtoonde nie-harmoniese noot wat 'n half- of heeltoon vanaf 'n hoofnoot, wat dit versier, lê. Dit is egter nie duidelik, indien wel, hoe *passages* veronderstel is om van *broderies* te verskil nie. Die afleiding kan gemaak word dat die twee terme dieselfde betekenis het en dat komponiste beide terme kon gebruik, waarvan daar in meer voorbeelde na *passages* as *broderies* verwys word.

Voorbeeld 91 (Veilhan 1979:49)

Michel Pinolet de Montéclair 1736

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Tema' and contains a simple melodic line: a half note, a quarter note, and a half note. The bottom staff is labeled 'Passages' and contains a more complex melodic line: a half note, a series of sixteenth notes, and a half note. Both staves have a '+' sign above the second measure. The score is attributed to Michel Pinolet de Montéclair 1736.

Die *broderies* en *passages* word hoofsaaklik aangewend in stadiger bewegings. Uitgewerkte versierings word dikwels hierin vervat en die ritme is kompleks. Hoofmelodienote word dikwels aangehou (of verleng), wat dan die uitvoering van die *broderies* en *passages* ingewikkeld maak om in te pas; dit maak dit meer kompleks en minder vloeiend as werke in die Italiaanse styl, hoewel nie minder melodios of minder aanvaarbaar nie (Bang Mather 1974:12).

Franse preludes bevat dikwels *passages*. In vinniger bewegings word hoofnote verdeel in kleiner nootwaardes; in die meeste gevalle note van gelyke ritmiese waarde. Hotteterre en Montéclair se musiek bevat voorbeelde waar vloeiende agstenoot-progressies die Franse styl in ornamentasie verteenwoordig. Dit is in teenstelling met vinnige sestienoot-progressies, agstenote wat in spronge beweeg en triool-passasies wat die Italiaanse styl verteenwoordig (Bang Mather 1974:12).

Voorbeeld 92 (Bang Mather 1974:99)

Kommentaar: In die voorbeeld dui Hotteterre die *double*²⁹ in die tweede lyn aan. Dit bestaan uit hoofsaaklik agstenoot-progressies wat die melodie laat vloei. Die baslyn word vir harmoniese verwysing ook bygevoeg.

Courante Double: L'Indifferente Hotteterre

Fl.

Double

Basso Continuo

8

Ornamentasie in vinnige bewegings se herhalings het dikwels elemente van beide vorms gehad: ornamentele gebruike sowel as versierings. *Broderies* en *passages* het die stadige bewegings oorwegend versier. Ornamentele gebruike is as hoofmelodienote aangedui, maar ook as klein genoteerde note. Die ritmiese akkuraatheid van sommige van hierdie kleingeskrewe notasie is nie altyd korrek nie, hoewel daar komponiste soos Quantz en Telemann was wat dit baie noukeurig aangedui het (Bang Mather 1974:12).

Die *passage* (en *broderies*) verskil van die *port de voix* en *coulade* in dié dat dit nie, soos die *port de voix* en *coulade*, in toonleerprogressies van een noot na 'n ander

²⁹ By herhaling van die seksie.

beweeg nie, maar wel meer in kleiner progressies rondom die hoofnoot of hoofnote rond beweeg en ronddraai.

Gedurende die sewentiende eeu is improvisatoriese gebruike soos die *passage* en *broderie* deur die musikante self aangebring en uitgevoer. Lully verbied egter improvisasie in die Franse Opera in die agtiende eeu en Franse komponiste dui oor die algemeen hierdie tipe ornamentasie aan waar hulle dit in die musiek wou gehad het. Volgens Montéclair kom hierdie vorm van improvisasie meer onder die instrumentaliste as sangers van die tyd voor. Nie alle komponiste was tevrede met die feit dat musikante self hul werk met ornamentele gebruike versier het nie. Leclair pleit by spelers in die voorwoord tot sy viool- en fluitsonates (1728) om nie self ornamentasie by te voeg nie (Bang Mather 1978:80).

Verdere voorbeelde van *passages*³⁰

Voorbeeld 93 (Veilhann 1979:27)

Kommentaar: Hoteterre dui in die voorbeeld die *passages* aan as *égale* – met die bedoeling dat dit gelykmatig uitgevoer moet word.

Passage- oefening

J.B. Hottterre 1719

³⁰ Sien Bylae B p.51: F. Couperin: *Le Rossignol en Amour (Double Rossignol)*:maat 7
p.10 J de Boismortier: *Première Suite (Première Suite (Prélude)*: mate 4, 5, 7, 17
p.73: L. de Caix D'Hervelois: *Le Pappilon*: mate 56, 57

Voorbeeld 94 (Bang Mather 1978:80)

Uit: *Principes de musique* Michel Pignolet de Montéclair 1736

5.7 OPSOMMING

No one interpretation of a Baroque ornament can be singled out as alone correct. There is no one right interpretation. There can be varied interpretations which are within the style, and therefore right, as well as others which are outside the style, and therefore wrong (Robert Donington)³¹

Die aanduidings van versierings deur komponiste van die Baroktydperk kan tereg beskou word as een van die breedste asook mees teenstrydige vakgebiede. Daar is geen tekort aan die aantal en verskeidenheid voorbeelde wat komponiste nagelaat het nie. Dit is juis hierdie voorbeelde wat dikwels aanleiding gee tot verwarring: komponiste het verskil in hul aanduidings vir dieselfde versierings, so ook met hul onderskeie benaminge daarvan. Deur 'n studie te maak van verskillende komponiste se voor- en afkeure ten opsigte van ornamentasie, kan 'n baie beter begrip gevorm word van hoe werke uitgevoer moet word.

³¹ Robert Donington 1965, soos in Anthony 1998:439

Goeie oordeel, waarna so dikwels deur Barokkomponiste verwys is as die bepalende faktor met die keuse en aanwending van ornamentasie, kan slegs aangekweek word met blootstelling aan verskeidenheid. Hierdie verskeidenheid behels dan 'n vergelyking van die talryke voorbeelde van versierings en ornamentele gebruike wat deur komponiste van die tyd nagelaat is, asook blootstelling aan histories ingeligte uitvoerings, hetsy deur die bywoning van konserte of die beluistering van goeie klankopnames. Die bestudering van ornamentasie is beslis nie net vir die meer gevorderde speler nie: dit is juis van die grootste belang dat jonger studente reeds van 'n vroeë stadium af leiding ontvang en blootgestel sal word aan die kuns van ornamentering, ten einde die goeie oordeel op 'n natuurlike wyse aan te kweek en te ontwikkel. Franse Barokmusiek bied sterk en duidelike riglyne ten opsigte van ornamentasie, juis om die styl op 'n unieke wyse te behou. Die feit dat komponiste duidelike idees gehad het ten opsigte van versierings wat uitgevoer moet word, maak die musiek geensins voorskriftelik nie. Dit kan juis as 'n ideale aanvangsmetode aangewend word om jong musikante voor te stel aan die kuns van ornamentering, aangesien die versierings, mits dit so in die werk aangedui word, noukeurig uitgevoer moet word en baie meer metodies is as dié van die meer improvisatoriese aard van die Italiaanse Barokstyl. Die belangrikste faktor wat in gedagte gehou moet word is dat reëls en riglyne, so streng en voorskriftelik soos dit soms mag voorkom in die Franse Barokstyl, steeds net is wat dit voor staan: riglyne. Dit bly die speler se prerogatief om die nodige aanpassings te doen by sy of haar individuele tegniese vermoëns, binne die konteks van die doel om die werk so ver moontlik in gees van die Franse Barokstyl uit te voer.

HOOFSTUK 6: KOMPONISTE SE BYDRAES TOT DIE FRANSE BLOKFLUITREPERTORIUM

6.1. INLEIDING

In teenstelling met lande soos Italië, Engeland en Duitsland, het die Franse Baroktydperk nie 'n noemenswaardige bydrae gelewer tot die uitbreiding van repertorium wat spesifiek vir die blokfluit gekomponeer is nie. Slegs enkele werke spesifiseer dat dit vir die blokfluit geskryf is. Die rede hiervoor is dat die traverso-fluit die blokfluit in gewildheid oorskadu het. Sy groter omvang en wyer dinamiese verskeidenheid wat dit kon aanbied was die rede hiervoor. Dit kon ook die ornamentasie, een van die belangrikste vereistes vir die uitvoering van 'n werk in Franse styl, beter na vore bring. Die grootste aantal sonates en suites vir fluit in die tydperk van ongeveer 1690-1780 is derhalwe vir die traverso-fluit gekomponeer (Schneider 1996:10).

Die muset kon egter met die traverso-fluit in gewildheid kompeteer en 'n groot aantal komposisies vir hierdie instrument is te vinde in die repertorium uit die Franse Baroktydperk. Dit is by hierdie musiek waar die blokfluit dikwels as alternatiewe solo instrument aangedui word (Carroll 1999:122).

Die vraag ontstaan of daar dan insiggewende voorbeelde uit die musiekliteratuur van die tydperk vir die blokfluit bestaan, en of die blokfluit dan werklik 'n rol gespeel het in hierdie tydperk. Dit is inderdaad so dat die blokfluit wel as solo instrument gebruik is. Hotteterre ag die instrument belangrik genoeg om 'n gedeelte van sy verhandeling **Principes**¹ aan die blokfluit te wy en om omvattende studies spesifiek vir die blokfluit in sy **L'Art de préluder**² te skryf (1719). Daar was in werklikheid min spelers in die

¹ Sien paragraaf 6.2.2.1

² Sien paragraaf 6.2.2.3

Franse Baroktydperk wat slegs blokfluitspelers was; musikante kon verskeie instrumente bespeel en het dit vryelik gewissel in uitvoerings. 'n Houtblaasspeler kon in die meeste gevalle ewe goed traverso-fluit as blokfluit bespeel. Die blokfluit is dus as een van die houtblaasinstrument-familielede gebruik. Musiek is gekomponeer met die bedoeling dat dit met die nodige aanpassings deur meer as een soort instrument bespeel kan word. Hierdie gebruik is dan vryelik toegepas in musiek vir die traverso-fluit, wat, indien dit op die blokfluit gespeel is, deur die blokfluitspeler self aangepas is (Schneider 1996:10).

Hotteterre maak verdere voorstelle vir die moontlikheid om musiek vir traverso-fluit op die blokfluit te kan uitvoer - hy beveel aan dat die musiek vir die traverso-fluit 'n mineur derde hoër getransponeer word om dit meer prakties speelbaar te maak op die blokfluit. Dit is egter moeilik om die praktiese haalbaarheid van hierdie gebruik en hoe dit in Hotteterre se tyd aangewend is, na te vors om te bepaal tot watter mate dit suksesvol toegepas is. Sekere praktiese probleme spruit uit hierdie gebruik voort: daar is sommige toonaarde wat hulle nie verleen tot transponering van 'n derde mineur hoër sonder om tegniese struikelblokke te veroorsaak nie³, of vanweë die feit dat die baslyn sy effektiwiteit as basparty verloor as dit te hoog getransponeer word (Schneider 1996:11)

Dit was die gebruik om musiek vir solo klavesimbel te wysig na 'n *mis en concert*, dit is 'n uitgawe waar die boonste party vir 'n melodiese instrument aangepas is. Die basparty is dan aan 'n "continuo" groep oorgelaat, bestaande uit byvoorbeeld klavesimbel, luit en/of viola da gamba (Schneider 1996:12).

³ Indien die oorspronklike toonaard byvoorbeeld C mineur is en dit moet na E-mol mineur getransponeer word, word dit 'n baie moeilike toonaard vir die blokfluit om in te speel.

6.2 KOMPONISTE SE BYDRAES TOT DIE GEBRUIK VAN DIE BLOKFLUIT IN DIE FRANSE BAROKREPERTORIUM

Melding word in hierdie hoofstuk gemaak van 'n aantal prominente komponiste en voorbeelde van hoe die blokfluit spesifiek aangewend of aangedui is, hetsy in instrumentale komposisies, ballette, operas of arias. 'n Volledige lys van name en komposisies verg 'n studie op sy eie. 'n Selektiewe lys van bekende Franse komponiste wat spesifiek vir die blokfluit en/of traverso-fluit gekomponeer het, word by 6.3 ter insae genoem. Hierdie komponiste se werke word dikwels in die blokfluitrepertorium gevind, veral in eksterne instansies⁴ se sillabusse wat in Suid-Afrikaanse musiekonderrig leerplanne ondersteun word.

6.2. 1 Jean Baptiste Lully (1632-1687)

Die blokfluit se ontwikkeling as orkes- en later kamermusiekinstrument, het veral in die Franse Baroktydperk sy ontstaan gehad, meer spesifiek in Jean Baptise Lully se orkeste. Lully het gebruik gemaak van die onderskeie families (groottes) blokfluite, maar het veral twee altblokfluite in sy komposisie ingesluit. Die blokfluit is ook aangewend om sekere emosies te verteenwoordig en musikaal uit te beeld. Die bonatuurlike, pastorale-, liefdes- of begrafnistonele het dikwels blokfluite gehad wat hierdie tonele uitgebeeld het of as begeleiding aangewend is. Soos die geval met die meeste van Lully se musiek vir houtblaasinstrumente, het dit nie tegniese hoë eise aan die speler gestel nie. Voorbeelde van Lully se werke waar die blokfluit gebruik is (Carroll 1999:122):

- Die *comédie ballet Les Amants magnifiques* (1670)
- Die opera *Atys* (1676)
- Die ballet *Le Triomphe de l'amour* (1681).

⁴ Universiteit van Suid-Afrika (UNISA); Associated Board of the Royal Schools of Music (Royal Schools), London; Examination Board of the Trinity College of London (Trinity).

6.2.2 Die Hotteterre-familie

Die name van verskeie lede van die Hotteterre-familie word gevind onder die lyste van name van musikante van die Koninklike Perderuiters van Lodewyk XIV en Lodewyk XV gevind. Hulle word aangedui as hobo-, muset-, fagot en "traverso"-fluitspelers en het ook vir hierdie instrumente gekomponeer. Die belangrikste bydrae van die Hotteterre familie is die verbetering wat hulle aan instrumente se ontwerpe aangebring het. Gedurende die tweede helfte van die sewentiende eeu het hulle onder meer die hobo se ontwerp so verbeter dat Lully dit in sy *Les Douze Grands Houtbois du Roi* (die Twaalf Koninklike Hobospelers) gebruik het. Die silindriese fluit met ses gate was tot in hierdie stadium 'n instrument met 'n beperkte omvang en dikwels onbetroubare intonasie. Onder die Hotteterre familie se vindingrykheid verander hulle die ontwerp na 'n koniese boring met 'n klep vir die lae D-kruis (Hunt 1977:39).

Houtblaasinstrumente is tot voor die Hotteterre familie se koms meestal in een of hoogstens twee dele gemaak. 'n Taamlike lang stuk hout sonder swak plekke is hiervoor benodig, asook groot en onpraktiese masjinerie om dit mee te vervaardig. Die Hotteterres verander die ontwerp deur die instrumente in drie dele te vervaardig. Dit het dus 'n korter stuk hout benodig en die masjinerie vir die boring is aangepas. Hierdie verandering in ontwerp het beter vakmanskap tot gevolg gehad en die akkuraatheid waarmee instrumentmakers kon werk, het die standaard van instrumentvervaardiging aansienlik verhoog. Die familie verander dan ook die vorm van die ente van die dele van die blokfluit en gee dit 'n karakteristieke ronding (Hunt 1977:38). Die beste materiale, soos ivoor, skilpaddop, silwer en selfs goud is in die vervaardigingsproses gebruik om die instrument te versier. Dit was 'n bepalende bydraende faktor wat tot die grootskaalse groei in gewildheid van houtblaasinstrumente, en in besonder die traverso-fluit en blokfluit, gelei het (Hunt 1977:39).

Die tuiste van die Hotteterre-familie, die dorpie La Couture-Boussey wes van Parys, is vandag bekend as een van die belangrikste sentra vir die houtblaasindustrie. Die

oorspronklike Hotteterre familiewoning dien vandag as 'n museum vir houtblaasinstrumente (Hunt 1977:38).

Die bekendste familielid van die Hotteterres is ongetwyfeld Jacques Hotteterre le Romain (1680 – 1760). Die “Le Romain”- agtervoegsel het na alle waarskynlikheid sy oorsprong ná 'n besoek van Hotteterre aan Rome, Italië, gehad (Hunt 1977:41). Hotteterre was een van die musikante van die Koninklike Perderuiters van Lodewyk XIV. Benewens 'n hofmusikant, 'n bedrewe komponis van verskeie komposisies vir die traverso-fluit en blokfluit, was hy ook 'n hoogaangeskrewe onderwyser en baanbreker instrumentemaker.

'n Skildery deur Robert Tournières beeld 'n flambojante Hotteterre, geklee in die jongste mode van die tyd, saam met Michel la Barre en 'n paar ander musikante uit. Op sy skoot hou hy 'n ivoor traverso-fluit vas wat hy self ontwerp en vervaardig het (Douglas 1983:ii).

Hotteterre se blokfluite word vandag nog allerweë beskou as van die mees charismatiese instrumente (Laurin 1995:6). Dit dien steeds as rolmodelle vir moderne blokfluitbouers vir die ontwerp en vervaardiging van houtblokfluite (Hunt 1977:39).

Benewens die bydrae wat Hotteterre as instrumentemaker en komponis gelewer het, publiseer hy ook verskeie verhandelings van belang.

6.2.2.1 Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois⁵ (Parys 1707)

Die waarde van hierdie kort, maar insiggewende publikasie lê daarin dat dit as rolmodel vir musikante gedien het. Aspekte wat Hotteterre hierin aanspreek handel

⁵ Hierna verwysend as “Principes”

onder andere oor die postuur, artikulasie, *embouchure*, ornamentasie, gewone vingersettings en alternatiewe vingersettings vir trillers. Hy begin deur 'n omskrywing van die traverso-fluit te gee waarna hy 'n gedeelte aan spesifiek die blokfluit wy (Hunt 1977:40).

6.2.2.2 **Méthode pour la Musette** (Parys 1737)

6.2.2.3 **L'Art de Préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hautbois, et autres instruments de dessus**⁶ (Parys 1729).

Die **L'Art de Préluder** het 'n bepaalde betekenis in soverre Hotteterre hierin 'n verduideliking bied aangaande twee tipes preludes: die eerste tipe is 'n gekomponeerde prelude soos byvoorbeeld by die eerste beweging van 'n suite of sonate. Die tweede tipe prelude is *die Prélude de Caprice* wat volgens Hotteterre die ware prelude is en waaroor hierdie verhandeling dan gaan (Hunt 1977:41).

Die eerste gedeelte van **L'Art** is die *Préludes sur tous les Tons pair la Flûte Traversière* (preludes op elke toonvlak vir die traverso-fluit). Hoewel die preludes vir die traverso-fluit aangedui word, val dit ook binne die omvang van die blokfluit (*flûte-à-bec*). Hotteterre dui dit aan met 'n klein kantlynskets wat soos die mondstuk van 'n blokfluit lyk.

⁶ Hierna verwysend as "**L'Art de Préluder**"

Voorbeeld 1: Aanduiding deur Hotteterre in sy *L'Art de Preluder* dat die musiek binne die omvang van die blokfluit val (Hunt 1977:42).

Kantlynskets
van blokfluit
mondstuk →

P R E L U D E S
C. Sol, ut, Tierce Naturelle.

Die volgende gedeelte is die karakteristieke studies (*traits*). Hierdie studies is ook gespesifiseer vir die traverso-fluit. Die gedeelte wat hierdie studies opvolg, het spesifiek op die blokfluit betrekking. Hotteterre begin die gedeelte met 'n reeks *arpeggio*-oefeninge vir die blokfluit in al die majeur- en mineurtoonaarde.

Die daaropvolgende sestien bladsye word gewy aan preludes en studies vir die blokfluit, gevolg deur 'n gedeelte wat musikale aspekte soos modulasies, kadense, transponering en tydsoorttekens aanspreek (Hunt 1977:42).

6.2.3 François Dieupart (c.1670-c.1740)

François Dieupart, ook bekend as Charles Dieupart, se bydrae tot die musiekrepertorium is nie kwantitatief nie, maar wel kwalitatief. Hy lewer veral 'n belangrike bydrae tot die geskiedenis van musikale werke. Sy ses suites vir klavesimbel is met 'n aparte partituur vir 'n melodiese instrument, asook 'n besyferde baslyn uitgegee. Hierdie uitgawe vir 'n melodiese instrument is ontleen aan die oorspronklike klavesimbelpartituur sonder enige transponering van die oorspronklike toonaard (Schneider 1996:12).

Die klavesimbelsuites is die eerste versameling suites vir klavesimbel in die Franse styl. Die vorm van 'n kenmerkende Franse suite word gevolg: dit begin met 'n *ouverture*, gevolg deur tipiese dansbewegings in 'n spesifieke volgorde van *allemande*, *courante*, *sarabande*, *gavotte*, *menuet* en *gigue*.

Die suites is onmiskenbaar "Frans" in die idiomatiese benadering van die klavesimbelparty asook die hoogs gedetailleerde aanduidings vir ornamentasie (*agréments*). Daar is subtiele aanduidings van Europese invloede in Dieupart se suites te bespeur: die wye melodiese strekking kan op 'n Italiaanse of Engelse invloed dui (Dieupart het inderdaad in Engeland gebly vanaf ongeveer 1700 tot en met sy dood in 1740), en die vorm herinner aan dié van die klavesimbelsuites van Buxtehude (Schneider:1996: 12).

Hierdie suksesvolle, dog subtiele, vermenging van style was waarskynlik die inspirasie vir Johann Sebastian Bach om twee van Dieupart se suites met die hand te kopieer. Die indruk wat hierdie werke op die jong Bach gemaak het, spreek duidelik uit die feit dat sy eie klavesimbelsuites geskool is op die prototipe karakter van Dieupart se suites. Bach se Franse en Engelse suites bevat tematiese materiaal wat duidelik ontleen is aan dié van Dieupart se suites (Schneider:1996: 12).

Dieupart se werke leen hulle tot die uitvoering daarvan op verskillende lede van die blokfluitfamilie, wat die blootstelling en veelsydigheid van die instrument verhoog. Dit maak die musiek meer speelbaar en toeganklik. Die tenoor in D (“*voice flute*”) asook die sopraan in B-mol (“*fourth flute*”) maak dit moontlik om Dieupart se werke in die oorspronklike toonaarde uit te voer sonder verdere transkripsies, of om dit ‘n oktaaf hoër te speel. Dieupart dui die suites in toonaarde met kruis-toonsoorttekens aan vir die tenoor in D en die suite in B-mol majeur vir die sopraan in B-mol. Hy stel die luit of *viola da gamba* voor vir die continuo (Schneider 1996:12).

6.2.4 Jean-Daniel Braun (- c. 1720)

Jean-Daniel Braun se solowerke vir blokfluit, *Pièces sans basse* (1770), lewer ‘n baie interessante punt van bespreking. Volgens Michael Schneider (1996:12) stem dit oorwegend nie ooreen met die eienskappe van die Franse styl nie, maar eerder met dié van die Duitse styl. Die versameling bevat werke met ‘n didaktiese inslag, dus studies, en het ook in versamelings van ander komponiste soos Quantz en Blockwitz verskyn. Dit dien moontlik as inspirasie vir die *Partita in A mineur* vir solo fluit van Bach (wat hy vir die Franse fluitspeler Buffardin gekomponeer het), aangesien daar ooreenkomste in die uitvoeringstyl asook met die uitleg van Braun se werk is. Volgens Schneider is die *Pièces sans basse* na alle waarskynlikheid nie deur Braun self gekomponeer nie, maar wou hy bloot net hierdie komposisies aan die Franse bekendstel (Schneider 1996:12).

Die relevansie van bogenoemde agtergrond van hierdie werk is in belang van die speler: daar is enkele van die studies uit die *Pièces sans basse* wat in Suid-Afrika algemeen voorgeskryf word vir kunswedstryde en ook in voorgeskrewe eksamensillabusse voorkom. Die bekendste voorbeeld hiervan is die *Lamentarole*. Hierdie werk is meer bekend as deel van die bundel “Fifteen Solo’s for the treble recorder by masters of the eighteenth century”, saamgestel deur Giesbert. In hierdie uitgawe word slegs verwys na “werke van onbekende komponiste uit die agtiende

eeu". Sou die speler of onderwyser nie bewus wees van die agtergrond van hierdie werk nie, kan dit maklik foutief geïnterpreteer word: die *Lamentarole* word in die "Fifteen Solo's" as *Lamentarolā* omskryf en in die *Pièces sans basse* as *Lamentarolē*. 'n Verdere punt waarop gelet moet word is dat die *Lamentarole* uit die Braun versameling in die toonaard van G mineur is, terwyl die voorbeeld van Giesbert uit die "Fifteen Solo's" in A mineur is. Die onderskeie studies in die bundel verteenwoordig verskillende style, waaronder ook die Franse styl. Die *Lamentarole* verleen dit beslis meer tot die Franse styl, aangesien dit oorwegend uit passasies van agstenote bestaan wat dan met bindbogies gegroep is. Hierdie gebruik ressorteer onder die praktyk van *inégalité*⁷, 'n sterk eienskap van die Franse Barokstyl.

Voorbeeld 2: Jean-Daniel Braun: *Lamentarole* uit *Pièces sans basse*

Aanduidings vir *inégalité* met bogies aangedui

G mineur

Lamentarole

The image shows a musical score for a piece titled 'Lamentarole' in G minor. The score is written on four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of a series of eighth notes, many of which are grouped together with slurs and have small accents above them, indicating the 'inégalité' technique. The second staff continues the melodic line with similar phrasing. The third staff shows a continuation of the piece with more slurred eighth notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence. The piece is marked with a '5' at the beginning of the first staff and a '14' at the beginning of the fourth staff, likely indicating measure numbers.

⁷ Sien paragraaf 4.1

Voorbeeld 3: Anonieme komponis: "Lamentarola" uit "Fifteen Solo's for the treble recorder"
(Uitgewer:Schott 2562A)

A mineur

Lamentarola

The image shows a musical score for a piece titled "Lamentarola". It consists of six staves of music, all in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several accidentals, including flats and naturals, throughout the piece. The score is presented in a clean, black-and-white format.

6.2.5 Joseph Bodin de Boismortier

Joseph Boismortier (1691-1755) lewer 'n belangrike bydrae as blokfluitkomponis. Behalwe sy duette vir blokfluit, komponeer hy ook ses trios vir traverso-fluit (Opus 7), wat hy ook vir die blokfluit getransponeer het. Sy bydrae in die vorm van concerti sluit in:

- *Zampogna* (vir blokfluit, hobo en continuo)
- Ses concerti vir traverso-fluit "of ander instrumente", waaronder die blokfluit ook aangedui word

- 'n Concerto vir blokfluit, viool, hobo en continuo (Hunt 1977:43)
- 'n Concerto vir blokfluit, hobo, viool, fagot en continuo (1732). Hierdie concerto word saam met vyf trios vir traverso-fluit, fagot en continuo as Opus 37 uitgegee. Die concerto vir blokfluit kom voor as 'n tipe "Franse weergawe" van die kamerconcerto wat ooreenstem met Vivaldi se komposisies vir dieselfde kombinasie instrumente. Die eerste en laaste bewegings bied aan al die solo instrumente geleentheid om na vore te tree en die stadige middelgedeelte lewer 'n goeie voorbeeld van Franse kamermusiek (Carroll 1999:123).

6.2.6 Marc Antoine Charpentier

Marc Antoine Charpentier (1634-1704) het in sy gewyde musiek en operas die blokfluit op soortgelyke wyse as sy tydgenoot, Lully, aangewend en wel in die volgende komposisies:

- 'n Mis, *Messe pour les trepasses* (16c.1670)
- 'n *Tragédie mise en musique Médée* (1693). In hierdie werk gebruik Charpentier twee traverso-fluite, twee altblokfluite en 'n basblokfluit (Carroll 1999:122).

6.2.7 Marin Marais

Marin Marais (1656-1728) se *Pièces en trio* (1692) vir twee blokfluite en continuo is sover bekend die eerste trio sonates wat in Frankryk gepubliseer is. Dit bestaan uit dansbewegings wat in suites as werke voorkom (Carroll 1999:122).

6.2.8 Philidor Fils Aîné

Philidor Fils Aîné se komposisies vir die traverso-fluit (uitgegee in c.1714), dui die blokfluit as eerste alternatiewe instrumentkeuse bo die viool en hobo aan.

6.2.9 François Couperin

François Couperin (1668 -1733) se *Le Rossignol-en-amour* uit sy *Quatorzième Ordre* (*ordre* verwys na 'n reeks of *suite* instrumentale stukke in dieselfde toonsoort) (Ottermann & Smit 2000:181). is 'n bekende werk uit die blokfuitrepertorium en kan op die sopranino sowel as die sopraanblokfluit gespeel word. Dit bevat 'n nota aan die einde van die werk, deur Couperin geskryf, wat soos volg lui:

Hierdie nagtegaal (*Le Rossignol*) sal 'n goeie fluit solo uitmaak, mits dit goed gespeel word.⁸

LE ROSSIGNOL EN AMOUR

Voorbeeld 4 François Couperin: "Le Rossignol en amour"

[1668 - 1733]
(Edited and arranged by Carl Dalmatic
Harpichord part by Christopher Wood)

(a) Lentement et très tendrement quoy que mesure

(b) Accents plaintifs

(c) Augmentés par gradations imperceptibles

DOUBLE DU ROSSIGNOL

très lentement

⁸ Die oorspronklike in Frans is: "Ce Rossignol réussit sur la Flûte Traversière on ne peut mieux, quand il est bien joué" (Hunt 1977:43).

6.3 AANVULLENDE LYS⁹ VAN FRANSE KOMPONISTE WAT OOK VIR DIE BLOKFLUIT GEKOMPONEER HET

- Bâton, Charles Aubert, Jacques (c.1700-1754)
- Blavet, Michel (1700-1768)
- Boismortier, Joseph Bodin de (1689-1755)
- Braun, Jean-Daniel (?-1728)
- Caix d'Hervelois, Louis de (1680-1755)
- Charpentier, Marc Antoine (1634-1704)
- Chédeville, E. Ph. l'Aine (1696-1762)
- Chédeville, Nicolas (1705-1782)
- Corrette, Michel (1709-1795)
- Couperin, François (1668-1733)
- Dandrieu, Jean-François (1695-1752)
- Danican Philidor, Anne (1681-1728)
- Danican-Philidor, Pierre (1681-1731)
- Derosier, Nicolas (1645-1702)
- Dieupart, François (c.1667-c.1740)
- Dornel, Louis-Antoine (c.1685-1765)
- Eccles, Henry (c.1640-1711)
- Freillon-Poncein, J.P. (?-1708)
- Hotteterre, Jacques Martin ("Le Romain") (c.1680-1760)
- La Barre, Michel de (1675-1745)
- Lavigne, Philibert de (c.1700-1739)
- Lebègue, Nicolas (1631-1702)
- Leclair, Jean Marie (1697-1764)
- Lully, Jean Baptise (1632-1687)
- Marais, Marin (1656-1728)
- Montéclair, Michel Pignolet de (1667-1737)
- Naudot, Jacques-Christophe (c.1690-1762)
- Quentin, Bertin (?-1767)
- Valentine, Robert (1674-1735)

⁹ Datums verkry uit: Green (1985); Winkler-Haller (1989:9); Sadie (2001).

6.4 OPSOMMING

Die feit dat daar nie alleenlik solo instrumentale komposisies vir die blokfluit in die Franse Baroktydperk gekomponeer is nie, maar dat die instrument ook aktief gebruik is in ander genres en spesifiek om sekere emosies en tonele mee uit te beeld, verbreed die blokfluitspeler en onderwyser se historiese agtergrondkennis rakende die instrument. Blootstelling aan 'n verskeidenheid Franse komponiste en die rol wat hulle ten opsigte van blokfluitrepertorium gespeel en daartoe bygedra het, maak dit makliker om 'n bepaalde komposisie sinvol te plaas ten opsigte van styleienskappe en die korrekte uitvoering daarvan. 'n Studie van 'n betrokke komponis is noodsaaklik ten einde te bepaal of 1) die werk in die ware Franse styl uitgevoer moet word en 2) dit 'n kombinasie van style behels. Die geskiedenis van die Hotteterre familie illustreer dat die blokfluit, ten spyte van die oorweldigende gewildheid en dominansie van die traverso-fluit as houtblaasinstrument, in die 17de eeu ook 'n instrument van aansien was. Hierdie familie se bydrae tot die ontwikkeling en verfyning van die ontwerp van die blokfluit tot 'n gesofistikeerde instrument was 'n direkte invloed op die vinnige opgang in gewildheid van die instrument wat daarop gevolg het.

HOOFSTUK 7: PRIMÊRE BRONNE UIT DIE SEWENTIENDE EN AGTIENDE EEU

Komponiste en teoretici van die sewentiende en agtiende eeu het verskeie bronne nagelaat waarin die onderskeie uitvoeringspraktyke van die Barokstyl bespreek word, hetsy by wyse van 'n verhandeling of as deel van 'n bepaalde komposisie. 'n Hele aantal van hierdie bronne is in Engels vertaal en dien as waardevolle aanvullende navorsingsmateriaal. Daar word in vorige hoofstukke verwys na komponiste en die verkorte titels van hul verhandelings (soos byvoorbeeld Quantz se **Versuch** en Hottteterre se **Principes**). Van die bekendste bronne word in hierdie hoofstuk aangedui, met die volledige oorspronklike titel van die verhandeling.

Sekondêre bronne maak oorwegend gebruik van voorbeelde uit die repertorium van die Baroktydperk asook die primêre bronne, dikwels met slegs 'n verwysing na die komponis en die verkorte titel. Dit is nie alleenlik baie insiggewend nie, maar ook belangrik dat die student en onderwyser kennis sal dra van hierdie bronne en 'n oriëntasie vind ten opsigte van outentieke uitvoeringspraktyke en hoe komponiste en teoretici van die tyd die musiek beleef en genotuleer het ten einde 'n geslaagde "rekonstruksie" daarvan weer te gee in die histories ingeligte uitvoering van werke van die tyd. Blokfluitspelers moet ook voorbeelde wat betrekking het op ander instrumente bestudeer, veral werke vir klavesimbel, aangesien dit ten nouste saamval met die stilistiese aspekte wat op die blokfluit van toepassing is en die klavesimbel ook as begeleidingsinstrument dien vir die blokfluit.

Daar word gekonsentreer op bronne wat betrekking het op die Franse Barokstyl. Hierdie bibliografie dui slegs 'n aantal van die mees bekende verhandelinge van komponiste aan. Vir insae in meer vollediger lysste kan bronne soos Bang Mather (1978:94), Veilhan (1979:95), Donington (1982:187) en Anthony (1997:455) geraadpleeg word.

Die bibliografie word soos volg aangedui: die outeur, datum van uitgawe, die volledige titel van die verhandeling, oorspronklike plek van uitgawe. In gevalle waar dit vertaal is word die titel, vertaler, datum en uitgawe aangedui.

7.1 BIBLIOGRAFIE VAN PRIMÊRE BRONNE UIT DIE SEWENTIENDE EN AGTIENDE EEU

BROSSARD, SÉBASTIEN DE. 1701. **Dictionnaire de termes.** Parys.

BROSSARD, SÉBASTIEN DE. 1703 **Dictionnaire de musique, contenant une explication des terms grecs, latins, italiens & français les plus usitez dans la musique.** Parys.

CHOQUEL, HENRI LOUIS. 1759. **La musique rendue sensible par la mécanique, ou Nouveau systeme pour apprendre facilement la musique soi-même.** Parys.

CORVETTE, MICHEL. ca. 1735. **Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière.** Parys:

COUPERIN, FRANÇOIS. 1717. **L'Art de toucher le clavecin.** Parys.

D'ANGLEBERT, JEAN HENRY. 1689 **Pièces de clavecin.** Parys:

DAVID, FRANÇOIS. 1737 **Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant.** Parys.

DELUSSE, CHARLES. ca. 1761 **L'Art de la flûte traversière.** Parys.

DUVAL, ABBÉ PIERRE. 1775. **Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste, avec goût et précision.** Parys.

ENGRAMELLE, MARIE DOMINIQUE JOSEPH. 1775. **La tonotechnie, ou l'art de noter les cylindres.** Parys.

FREILLON-PONCEIN, JEAN-PIERRE. 1700. **La Véritable Manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et de flageolet.** Parys.

HOTTETERRE, JACQUES LE ROMAIN. 1719. **L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hautbois, et autres instruments de dessus.** Parys.

HOTTETERRE, JACQUES LE ROMAIN. 1737. **Méthode pour la musette.** Parys.

- HOTTETERRE, JACQUES LE ROMAIN. 1707. **Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce; et du haut-bois.** Parys: Vertaalde uitgawe: "Principles of the flute, recorder and oboe". Vertaler: Paul Marshall Douglas. 1983. New York: Dover Publications.
- L'ABBÉ DE FILS, JOSEPH. 1761. **Principes du violon.** Parys.
- L'AFFILARD, MICHEL. 1694. **Principes très-faciles pour bien apprendre la musique.** Parys.
- LE CERF DE LA VIÉVILLE, JEAN-LAURENT. 1704. **Comparaison de la musique italienne et de la musique française.** Brussel.
- LOULIÉ, ÉTIENNE. 1696. **Éléments ou pricipes de musique.** Parys. Vertaalde uitgawe: "Elements or Principles of Music". Vertaler: Albert Cohen 1965. New York: Institute of Medieval Music Publications.
- MARSENNE, MARIN. 1636. **Harmonie universelle.** Parys.
- MONTÉCLAIR, MICHEL PIGNOLET DE. ca.1725. (Aanwysings in voorwoord van:) **Brunettes anciennes et modernes appropriées à la flûte traversière avec une basse d'accompagnement: Premier Recueil.** Parys:
- MONTÉCLAIR, MICHEL PIGNOLET DE. 1711. **Méthode facile pour apprendre à jouer du violon.** Parys:
- MONTÉCLAIR, MICHEL PIGNOLET DE. 1736 **Principes de musique.** Parys.
- QUANTZ, JOHANN JOACHIM. 1752. **Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen.** Berlyn: . Vertaalde uitgawe: "On playing the Flute". Vertaler: Edward Reilley 1976.
- RAGUENTE, L'ABBÉ FRANÇOIS. 1702. **Paralele des italiens et des français, en ce qui regarde de la musique et les opéra.** Parys.
- RAMEAU, JEAN-PHILIPPE. 1706 (aanwysings vir versierings uit:) **Pièces de clavecin.** Parys:
- RAMEAU, JEAN-PHILIPPE. 1760. **Code de musique pratique, ou méthode pour apprendre la musique.** Parys.
- ROUSSEAU, JEAN. 1678. **Traité de la viole.** Parys.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. 1768. **Dictionnaire de musique.** Parys.

SAINT-LAMBERT, MICHEL DE. 1702. **Les principes de clavecin avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la musique.** Parys.

SAINT-LAMBERT, MICHEL DE. 1707. **Nouveau traité de l'accompagnement.** Parys.

TARTINI, GIUSEPPE. 1771. **Traité des agréments de la musique.** Parys.
Vertaalde uitgawe: "Treatise on the ornamentation". Vertaler: Sol Babitz 1956. Los Angeles: Early Music Laboratory.

7.2 OPSOMMING

Toegang tot primêre bronne uit die Franse Baroktydperk is oor die algemeen baie moeilik bekombaar aangesien dit hoofsaaklik in oorsese museums of in privaatversamelings gehou word. Faksimilees is wel van sommige bronne beskikbaar. Bronne soos Quantz se **Versuch** en Hotteterre se **Principes** is in Engels vertaal en behoort as standaard literatuur in enige blokfluitspeler en onderwyser se versameling te wees. Deur kennis te dra van die mees bekende primêre bronne verbreed die speler se verwysingsraamwerk ten opsigte van die konteks waarin komponiste betrokke onderwerpe aangespreek het. Hotteterre en Quantz se verhandelings bied 'n direkte weergawe van hoe musiek in die tyd beleef en uitgevoer is. Hierdie bronne kan nie deur middel van omskrywings en notasievoorbeelde alleen die styleienskappe van die Franse Baroktydperk volledig omskryf nie, maar bring die speler baie nader aan die histories ingeligte uitvoering daarvan.

HOOFSTUK 8: OPSOMMING EN GEVOLGTREKKING

8.1 INLEIDING

Die blokfluit het tydens die Baroktydperk sy hoogtepunt as instrument ten opsigte van ontwikkeling en uitbreiding van repertorium beleef. Hierdie studie ondersoek verskillende aspekte wat integraal deel uitmaak van die Franse Barokstyl en bied riglyne aan vir die toepassing daarvan met die aanleer van reperotrium uit hierdie stylperiode.

8.2 DIE ONTSTAANSGESKIEDENIS VAN DIE FRANSE STYL

Die ontwikkeling van die Franse Barokstyl was 'n doelbewuste en doelgerigte missie wat 'n direkte gevolg was van die verwickelinge in en om die Koningshuis van Lodewyk XIV. Agtergrondkennis van die lewe rondom die Koningshuis, die onderskeie musikale akademies, die bedrywighede van die Koninklike musikante asook komponiste en veral die invloed en magsbeheer van Lully, dra by tot die begrip van die Franse styl se unieke aard. Deur die geskiedkundige ontwikkelinge aan 'n blokfluitspeler te verduidelik asook die konteks waarin werke geskryf is word waardering en insig in 'n unieke stylperiode geskep.

8.3 ARTIKULASIE IN DIE FRANSE STYL

Die gedetailleerde uiteensettings deur komponiste van die verskillende artikulasie aanspreekvorme en hoe dit in musikale kontekste aangewend kan word, is bewys genoeg dat komponiste van die Franse Baroktyperk dit as 'n integrale deel van die uitvoeringspraktyk van die tyd beskou het. As dit so belangrik vir musici van die sewentiende en agtiende eeu was, is dit net so belangrik vir musici van die een-en-twintigste eeu om ag te slaan hierop. Komponiste het bepaalde styleienskappe in

gedagte gehad met die komponeer van werke, en heelwat van hierdie eienskappe word verkry deur verskillende vorme van artikulasie aan te wend.

8.4 INÉGALITÉ EN ÉGALITÉ

Die wese van Franse Barokstyl lê opgesluit in *inégalité* en *égalité*: ongelykmatige en gelykmatige ritmiese groepering. Dit is ook een van die moeilikste aspekte van die Franse styl om te noteer of om dit aan te dui, aangesien dit in soveel verskillende vorme uitgevoer kan word en dit dikwels suiwer van smaak afhang hoeveel *inégalité* toegepas moet word. Die doel met die bespreking van hierdie styleienskap is om die speler, deur middel van voorbeelde van komponiste te assisteer met die aanleer van die kuns om geskikte plekke om *inégalité* toe te pas, te herken, asook om die graad waarmee dit uitgevoer word, te kan bepaal. *Inégalité* kan ook suksesvol toegepas word op werke van komponiste buite Frankryk, soos musiek van Duitse en Italiaanse komponiste.

Deur hierdie styleienskap te identifiseer en dit aan die speler oor te dra, word die onderwyser se taak met interpretasie van werke uit die Baroktydperk aansienlik vergemaklik, aangesien die toepassing daarvan 'n onmiddellike bevredigende effek op die musiek tot gevolg het. Die byvoeging van versierings en ander ornamentele gebruike kan stelselmatig aangeleer en ingevoeg word; dit is nie aan te bevele dat *inégalité* saam met versierings aan 'n minder ervare speler voorgestel word nie. 'n Natuurlike aanvoeling vir *inégalité* moet eers vasgelê word alvorens die kuns om ornamentasie stylvol aan te wend, aangeleer word.

8.5 ORNAMENTASIE IN DIE FRANSE BAROKSTYL

Die musiek van die Franse Baroktydperk bied sekerlik die breedste spektrum van die onderskeie tydperke in alternatiewe vir uitvoeringspraktyk by wyse van versierings en ornamentele gebruike. Die onderwerp van ornamentasie is deeglik opgeteken, gedebateer en dikwels betwis in verhandelings. Hierdie voorbeelde is enersyds van

onskatbare ware in 'n handleiding ten opsigte van die histories ingeligte uitvoering van musiek van die tyd; andersyds 'n bydraende faktor tot die groot verwarring, onsekerheid en onkunde wat bestaan rondom hierdie onderwerp. Komponiste het dikwels verskillende benaminge gegee vir dieselfde versiering of ornamentele gebruik. Aanduidings vir spesifieke versierings is by sekere versierings redelik konsekwent aangedui; by ander weer inkonsekwent.

Onderwysers vra dikwels die volgende vrae rakende ornamentasie: watter riglyne is geloofwaardig, watter bronne kan aanbebeel word, watter komponiste se aanduidings kan gevolg word, en waarskynlik die heel belangrikste vraag: wat is die goeie oordeel waarna voortdurend verwys word. Die oplossing op bogenoemde vrae is relatief eenvoudig as die gegewe voorbeelde van komponiste gesien word in die lig van wat dit sekerlik oorspronklik bedoel is: dat dit as riglyne dien, nie as reëls nie. Dit is eers sedert die twintigste eeu dat daar 'n intense belangstelling in die herlewing van Barokmusiek ontwikkel het. Navorsing en belangstelling in die vakgebied het menige boek die lig laat sien rakende hierdie onderwerp. Bronne verskil in benadering ten opsigte van die onderwerp en afhangende van watter komponiste se voorbeelde voorgelê word, kan daar ook redelike verskille wees in die interpretasie van spesifieke versierings. Hierdie verskillende riglyne hoef egter nie verwarrend te wees nie: deur enkele bronne oorsigtelik te bestudeer, kan geen musikant 'n breë en ingeligte kennis oor hierdie onderwerp verkry nie. Die bestudering van gesaghebbende bronne en komponiste se aantekeninge by hul komposisies, die beluistering van goeie opnames, die voortdurende eksperimentering met watter ornamentering die musiek in 'n spesifieke beweging die beste tot sy reg laat kom, is alles deel van die kuns om goeie oordeel aan te kweek. Goeie ornamentering volg uit goeie oordeel. Dit is by herhaling deur komponiste van die Baroktydperk benadruk. Goeie oordeel moet aan die dag gelê word met die keuse van ornamentering en by gebrek hieraan is dit wensliker dat geen ornamentering in 'n beweging aangewend word nie. As dit vir die musici van die tyd so belangrik was dat hul musiek stylvol uitgevoer moes word, des te meer geld dit dan ook vir die studente en onderwyser

van die een-en-twintigste eeu wat musiek uit hierdie stylperiode laat herleef deur dit te speel.

Ornamentasie is nie bloot die lukrake invoeging van 'n paar trillers en mordente aan die einde van frases of bewegings om dit 'n bietjie meer na Barokmusiek te laat klink nie. Dit is 'n verfynde kuns wat deur langtermyn blootstelling aangeleer en bemeester moet word. So kompleks soos wat dit mag voorkom, so vervullend is dit vir diegene wat dit bestudeer en so prakties eenvoudig kan dit deur die kenner weer aan die student oorgedra word. Geen twee bewegings hoef na mekaar dieselfde geornamenteer te word en geen twee studente hoef dieselfde versierings in dieselfde beweging te speel nie. Die aanwending van ornamentasies word aangepas by die individu, en elke benadering is so uniek soos die individu wat dit uitvoer.

Dit is ook nie 'n vakgebied wat gereserveer moet word vir 'n gevorderde stadium nie. Jong musikante behoort reeds in 'n baie vroeë stadium op 'n eenvoudige vlak hieraan blootgestel te word, wat mettertyd uitgebrei en ontwikkel kan word. Dit is juis die jonger student wat dikwels meer ontvanklik is om goeie oordeel aan te kweek, en dit te ontwikkel met die regte leiding ten opsigte van notasie- en beluisteringsvoorbeelde, asook deur blootstelling aan die wye verskeidenheid repertorium uit die Baroktydperk.

Quantz (Reilley 1976:328) beveel in sy **Versuch** reeds in 1752 aan dat instrumentaliste kan baat deur eers die Franse styl van ornamentering aan te leer. Die versierings wat deur Franse komponiste aangedui word, leer die speler 'n dissipline rakende die versieringskuns, wat dan mettertyd aangepas en vermeng kan word met ander style soos die Italiaanse styl. Sou dit egter 'n werk wees wat in die eg Franse styl uitgevoer moet word, kan dit dan wel suksesvol gedoen word sonder vermenging van style en met die nodige toepaslike ornamentasie, ornamentele gebruike, artikulasie en *inégalité* wat hierdie styl kenmerk.

8.6 KOMPONISTE SE BYDRAES TOT DIE FRANSE BLOKFLUITREPERTORIUM

Die rol van die blokfluit in die Franse Baroktydperk moet in die konteks te bestudeer waarin komponiste dit aangewend het. Die blokfluit is onder andere gebruik in operas en ballette en veral om emosies uit te beeld: liefdestonele, begrafnistonele, die bonatuurlike sowel as die pastorale. Die Hotteterre-familie lewer 'n direkte bydrae tot die tegniese ontwikkeling en verbetering van blokfluitbou, wat gelei het tot die vinnige vooruitgang en gewildheid wat die instrument beleef het - ook oor die grense van Frankryk. Hoewel Frankryk nie die aantal komponiste wat spesifiek vir die blokfluit gekomponeer het gelewer het soos in Italië en Duitsland nie, is die Franse bydraes wat wel gelewer is, insiggewend en belangrik. Dit is belangrik vir die speler om hom- of haarself te vergewis van die feitlikhede rakende 'n betrokke werk uit die Baroktydperk se styl en agtergrond betreffende die komponis: heelwat van die komponiste met Franse voorname en vanne het nie noodwendig in Frankryk gebly en die Franse styl gevolg nie. 'n Duitse komponis soos Telemann het weer graag verskillende style gekombineer en was ook 'n groot aanhanger van die Franse styl. Dit is dus die komponis se agtergrond asook die karakteristieke eienskappe van die styl waarin die komponis die werk gekomponeer het, wat bepalend is tot die besluit of dit in die Franse styl al dan nie uitgevoer moet word.

8.7 PRIMÊRE BRONNE UIT DIE SEWENTIENDE EN AGTIENDE EEU

Musikante wat gemoeid is met die bestudering en uitvoering van Barokmusiek moet ingelig wees omtrent die omvang van primêre bronne wat deur musici nagelaat is. Sekondêre bronne maak ruim gebruik van voorbeelde uit hierdie primêre bronne. Dit sluit verhandelings in sowel as voorbeelde uit komposisies waar die komponis in 'n voorwoord of byvoegsel die spesifieke versierings wat by die beweging aangedui word. Waar moontlik kan van hierdie bronne bestudeer word, aangesien sekondêre bronne dikwels slegs enkele voorbeelde hieruit aanhaal. Dit is uit 'n opvoedkundige oogpunt insiggewend om 'n komponis soos Hotteterre se **Principes** te bestudeer

wanneer van sy komposisies aangeleer word, nie met die idee om dit presies volgens Hotteterre se intruksies uit te voer nie, maar om 'n individuele interpretasie daaraan te voeg binne die konteks van sterk riglyne wat deur hierdie komponis neergelê is.

8.8 DISKOGRAFIE

Die beluistering van goeie klankopnames van musiek uit die Franse Baroktydperk vorm net so integraal deel van die leerproses soos die bestudering van al die relevante komponente daarvan. Die aantal opnames wat voldoen aan die stilisties korrekte weergawe van musiek uit hierdie tydperk, is redelik beperk aangesien min uitvoerende kunstenaars vandag weens finansiële oorwegings net in een spesifieke tydperk kan spesialiseer en opnames maak. Daar is egter kunstenaars wat opnames uitreik waarvan die opname in geheel, of gedeeltelik, aan Franse Barokmusiek gewy word. Die opnames wat in die Diskografie aangedui word, voldoen almal aan die histories ingeligte uitvoering van Franse Barokmusiek. By gebrek aan die bywoning van konserte waar musiek uit hierdie tydperk gehoor kan word, is dit veral vir onderwysers en studente in Suid-Afrika van belang om voortdurend blootgestel te word aan hierdie goeie opnames ten einde 'n natuurlike aanvoeling vir die styl aan te kweek.

8.9 BYLAE A

Enkele komponiste het, ter verduideliking van die uitvoering van versierings by hul werke, voorbeelde genoteer van hoe die spesifieke versierings uitgevoer moet word. Die bestudering van hierdie versieringstabelle is belangrik, aangesien dit die speler 'n baie duideliker rigting bied van wat die komponis in gedagte gehad het met spesifieke aanduidings vir versierings. Hierdie aanduidings het dikwels verskil van komponis tot komponis en deur 'n gegewe tabel te bestudeer, kan heelwat meer duidelikheid verkry word. Die tabelle kan ook as riglyne beskou word by werke van

tyd- en landgenote van hierdie komponiste, waar die betrokke komponiste nie aanduidings vir die uitvoering van versierings by hulle werke aangedui het nie, mits die werk ooreenstemmende styleienskappe sou toon.

8.10 BYLAE B

Hierdie bylae bevat 'n aantal werke wat verteenwoordigend is van die Franse Barokrepertorium vir blokfluit. Die repertorium dek 'n spektrum vanaf aanvangsonderrigstadium tot werke vir tegnies gevorderde spelers. Die styl waarin Franse Barokmusiek gekomponeer is, is onmiskenbaar uniek. Deur meer blootstelling aan die verskeidenheid van werke te kry en dit te bestudeer, kan die onderwyser en student 'n beter insig kry in die struktuur van hierdie styl. Franse Barokmusiek behoort 'n standaard insluiting in 'n blokfluitstudent se repertorium te wees – ongeag die vlak van vordering. Deur so veel blootstelling aan repertorium te kry verseker die onderwyser en student 'n voortsetting van kennis en vaardighede.

8.11 GEVOLGTREKKING

Blokfluitrepertorium bevat heelwat musiek uit die Franse Baroktydperk. Heelwat van hierdie voorbeelde kom in eenvoudige werke soos danse, duette, trios in aanvangsonderrigrepertorium voor. Eksamensillabusse vir grade en diplomas bevat ook oor die algemeen ten minste een Franse Barokwerk wat as keuse uitgeoefen en voorgedra kan word. Die doel van hierdie studie is om riglyne te bied vir diegene wat die keuse uitoefen om 'n Franse Barokwerk te speel, en dit dan op 'n histories ingeligte wyse uitvoer. Of hierdie keuse nou 'n eenvoudige *gavotte* van Boismortier is en of dit een van Hotteterre se *suites* vir solo blokfluit is, moet die instelling ten opsigte van benadering dieselfde wees: Franse Barokwerke verg 'n spesifieke (unieke) interpretasie wat dit onderskei van die Italiaanse styl. Indien 'n beweging hom daartoe leen om in hierdie styl uitgevoer te word, laat dit die student en onderwyser met geen ander keuse as om goeie oordeel aan die dag te lê en hierdie

vore te bring nie, hetsy op 'n eenvoudige of meer gevorderde vlak. Deur nie hierdie eienskappe te eerbiedig nie, kan 'n werk uit die Franse Baroktydperk maklik verkeerdelik as eenvoudig of selfs vervelig bestempel word. Deur beluistering van goeie opnames van Franse Barokwerke (sien Diskografie), die bestudering van versieringstabelle deur onderskeie komponiste (soos aangedui in Bylae A) asook die verdere bestudering van werke (soos aangedui in Bylae B), verbreed die onderwyser en student sy of haar kennis verder tot hierdie genre. Die hoop word uitgespreek dat onderwysers hierdie riglyne prakties sal aanwend tot bevordering van goeie blokfluitspel en die aankweek van 'n goeie oordeel in veral die Franse Barokstyl.

DISKOGRAFIE

- BLAVET, M.; HOTTETERRE, J. et al. 1995. **The French King's Flautists**. Blokfluit: Dan Laurin, klavesimbel: Leif Meyer, "viola da gamba": Mogens Rasmussen. BIS CD-745. Omslagnotas deur Dan Laurin.
- BLAVET, M; BUFFARDIN, P-G. et al. 1983. **French Baroque Concertos**. Musica Antiqua Köln. Onder leiding van Reinhard Goebel. Polydor Archiv Produktion 447 286-2. Omslagnotas deur Reinhard Goebel.
- BOISMORTIER, J.; LECLAIR, J-M. et al. 1999. **Musique française à deux clavecins**. Klavesimbels: Luc Beuséjour en Hervé Niquet. Analekta fleur de lys fl 23079. Omslagnotas deur Luc Beuséjour en Hervé Niquet.
- CHARPENTIER, M-A. 1990. **Les Descente d'Orphée aux Enfers H.488**. Les Arts Florissants. Dirigent William Christie. Erato 0630-11913-2. Omslagnotas deur H. Wiley Hitchcock
- COUPERIN, F. 2000. **Les Délices de la Solitude**. Klavesimbel: Terence Charlston. Deux-Ellis DXL 917. Omslagnotas deur Terence Charlston.
- D'ANGLEBERT, J-H., RAMEAU, J-P., COUPERIN, F. 1993. **French Baroque Harpsichord**. Klavesimbel: Sophie Yates. Chandos 0545. Omslagnotas: outeur onbekend.
- DE LAVIGNE, P.; BOISMORTIER, J. et al. 1995. **French Recorder Sonatas**. Blokfluit: Frans Brügggen, klavesimbel: Gustav Leonardt, tjello: Anner Bylsma. Teldec 4509-97469-2. Omslagnotas deur Martin Nitz.
- DIEUPART, C., HOTTETERRE, J., DANICAN-PHILIDOR, A. 2000. **Französische Blockflötenmusik Vol.2**. Blokfluit: Michael Schneider, Klavesimbel: Sabine Bauer, "viola da gamba": Rainer Zipperling, luit: Yasunori Imamura. Capriccio 10 829. Omslagnotas deur Michael Schneider.

- DIEUPART, F. 1993. **6 Suites pour flûte à bec et basse continue**. La Simphonie du Marais. Blokfluit: Hugo Reyne. EMI CDC 7547712. Omslagnotas deur Hugo Reyne.
- DIEUPART, F., HOTTETERRE, J. 1995. **French Recorder Suites**. Blokfluit: Frans Brügger, klavesimbel: Gustav Leonhardt, "viola da gamba": Nikolaus Harnoncourt. Teldec 4509-97468-2. Omslagnotas deur Peter Holtslag.
- HOTTETERRE, J. 1979. **Complete wind music**. Blokfluite: Frans Brügger en Walter van Hauwe, "traverso"-fluite: Barthold Kuijken en Oswald van Olmen, klavesimbel: Gustav Leonhardt. SEON SB2K 62942. Omslagnotas deur Jay M. Balenkof.
- NAUDOT, J. et al. 1995. **Recorder Sonatas and Concertos**. Concentus musicus Wien. Dirigent: Nikolaus Harnoncourt. Blokfluit: Frans Brügger. Omslagnotas deur Martin Nitz.
- TELEMANN, G.P. 1998. **Overture-Suites**. Northern Chamber Orchestra. Dirigent Nicholas Ward. NAXOS 5537. Omslagnotas deur Eva Grant.

BIBLIOGRAFIE

- ANTHONY, J.R. 1997. **French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau.** Portland, Oregon: Amadeus Press
- BANG MATHER, B. 1978. **Interpretation of French Music from 1675 to 1775 for woodwind and other Performers.** New York: McGinnis & Marx.
- BOSMAN, D.B., VAN DER MERWE I.W. en HIEMSTRA, L.W. 1979. **Tweetalige Woordeboek.** Kaapstad: Tafelberg.
- CARROLL, P. 1999. **Baroque Woodwind Instruments: a guide to their history, repertoire and basic technique.** Aldershot, Engeland: Ashgate.
- COLLINS, W. 1988. **French-English Dictionary.** Glasgow: Ted Smart Publications
- DONINGTON, R. 1979. **The Interpretation of Early Music.** London: Faber and Faber.
- DONINGTON, R. 1982. **Baroque Music: Style and Performance.** London: Faber Music Ltd.
- DOUGLAS, P.M. 1983. **Principles of the Flute, Recorder and Oboe.** (Oorspronklike outeur: J.Hotteterre. 1707). New York: Dover.
- GREENE, D.M. 1985. **Greene's Biographical Encyclopedia of Composers.** London: Collins & Sons.
- HINDLEY, G. 1978. **Larousse Encyclopedia of Music.** London: Hamlyn Publishing Group.
- HUNT, E. 1977. **The Recorder and its music.** London: Eulenburg Ltd.

- LAURIN, D. 1995. **The French King's Flautists** (Omslagnotas). BIS CD-745. Djursholm: Grammofon AB BIS.
- LEICHTENTRITT, H. 1946. **Music, History, and Ideas**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- NEUMANN, F. 1978. **Ornamentation in the Baroque and Post-Baroque Era**. New Jersey: Princeton University Press
- ODENDAL, F.F. en GOUWS, R.H. 2000. **HAT: Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse taal**. Midrand, Johannesburg: Perskor.
- OTTERMANN, R. en SMIT, M. 2000. **Suid-Afrikaanse Musiekwoordeboek / South African Music Dictionary**. Kaapstad: Pharos.
- REILLEY, E.R. 1976. **On Playing The Flute**. (Oorspronklike outeur: J.J.Quantz. 1752). London: Faber and Faber.
- SADIE, S. (redakteur) 2001. **New Grove Dictionary of Music**. London: Macmillan.
- SCHNEIDER, M. 2000. **Französische Blockflötenmusik Vol.2**. (Omslagnotas). Capriccio 10 829. Frechen: Delta Music GmbH.
- VAN WELY, F. 1987. **Kramers Woordenboeken Frans: Frans-Nederlands / Nederlands-Frans**. Amsterdam: B.V.Uitgeversmaatschappij Elsevier.
- VEILHAN, C. 1979. **The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era**. Parys: Alphonse Leduc & Cie.
- WINKLER-HALLER, I. 1989. **A Recorder Teaching Method**. Kaapstad: Maskew Miller Longman

BYLAE A: VERSIERINGSTABELLE

Versieringstabelle deur die komponiste Jacques Hotteterre, François Couperin en Jean-Henry D'Anglebert word aangedui. Hierdie komponiste het almal ook, benewens werke vir ander instrumente soos die klavesimbel, komposisies vir die blokfluit en traverso-fluit gekomponeer. Deur die onderskeie versieringstabelle, wat deur die komponiste self by hulle onderskeie werke ingesluit is, te bestudeer, kry die onderwyser en student 'n baie beter insig en begrip in die betrokke komponis se styl en hoe om die werke stilisties korrek uit te voer. Blokfluitspelers sal beslis baat vind deur ook versieringstabelle wat by klavesimbelwerke aangedui word, te bestudeer en die nodige aanpassings dan te maak ten einde dit prakties op die blokfluit te kan uitvoer.

1. Jacques Hotteterre le Romain (c.1680-1760)

Versieringstabel uit 4 Suites Op.5 vir Altblokfluit en basso continuo
(uitgawe: Kunzelmann GM 23b).

HOTTETERRES VERZIERUNGSTABELLE

Coulement Accent. Port de voix double Demie Cadence
apuiée

Figures des agréments

Démonstration

Tour de gosier Double Cadence Double Cadence coupée Battement Tour de chant Port de voix

2. François Couperin (1668-1733)

Versieringstabel uit *Concerts Royaux* vir Altblokfluit en basso continuo

(uitgawe: Heinrichshoven N 2336).

François Couperin *Explication des Agréments, et des Signes* (Auszüge aus: *Pieces de Clavecin*, Premier Livre, Paris, 1713)

The image displays four systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The notation illustrates various ornaments and signs used in Baroque keyboard music.

- System 1:**
 - First measure: Treble staff has a note with a mordent; bass staff has a note with a mordent. Label: *Pincé - simple* (top) and *Effet* (bottom).
 - Second measure: Treble staff has a note with a mordent; bass staff has a sixteenth-note run. Label: *Pincé - Double* (top) and *Effet* (bottom).
 - Third measure: Treble staff has a note with a mordent; bass staff has a note with a mordent. Label: *Port de voix simple* (top) and *Effet* (bottom).
- System 2:**
 - First measure: Treble staff has a note with a mordent; bass staff has a note with a mordent. Label: *Port de voix Double* (top) and *Effet* (bottom).
 - Second measure: Treble staff has a note with a mordent; bass staff has a sixteenth-note run. Label: *Tremblement lié sans être appuvé* (top) and *Effet* (bottom).
- System 3:**
 - First measure: Treble staff has a note with a mordent; bass staff has a sixteenth-note run. Label: *Tremblement détaché* (top) and *Effet* (bottom).
 - Second measure: Treble staff has a note with a mordent; bass staff has a sixteenth-note run. Label: *Pincés diésés, et bémolisés* (top) and *Effet* (bottom).
- System 4:**
 - First measure: Treble staff has a note with a mordent; bass staff has a sixteenth-note run. Label: *Double* (top) and *Effet* (bottom).
 - Second measure: Treble staff has a note with a mordent; bass staff has a sixteenth-note run. Label: *Double* (top) and *Effet* (bottom).

3. Jean-Henry D'Anglebert (1635-1691)

Versieringstabel uit *Pièces de Clavecin* vir klavesimbel (uitgawe: Heugel LP.54).

MARQUES DES AGRÈMENTS ET LEUR SIGNIFICATION

Tremblement simple Tremblement appuyé Cadence autre

Double cadence autre sans tremblement sur une tierce Pincé

autre Tremblement et pincé Cheute ou Port de voix en montant en descendant Cheute et pincé Coulé sur une tierce autre

Sur 2 notes de suite autre autre Cheute sur une note Cheute sur 2 notes Double cheute à une tierce Idem à une note seule

Arpégé autre autre autre Détaché avant un tremblement Détaché avant un pincé

TABLE DE L'ÉDITION DE 1689

(B.N. Vm⁷ 1854)

BYLAE B: INHOUDSOPGAWE

Komponis	Werk	Uitgewer	Bladsy
Anonieme komponis	Brawl (Branle) vir sopraanblokfluit	Steve Rosenberg Recorder Edition 2	- 90 -
Aubert, J.	Amuzette IV vir sopraanblokfluit	Scott (London) 6410 A	- 4 -
Bâton, C.	Première Suite vir altblokfluit	Schott (London) 90924	- 6 -
Bâton, C.	Musette uit Première Suite vir sopraanblokfluit	Trinity College of Music Publishers (London) 1986	- 139 -
Boismortier, J. de	Ses Suites vir solo altblokfluit	Schott (London) OFB 147	- 10 -
Boismortier, J. de	Faksimilee van <i>Première Suite</i>	Alphonse Leduc (Parys) A.L. 27662	- 32 -
Boismortier, J. de	Suite I in C vir twee altblokfluite	Schott (London) 13033	- 42 -
Boismortier, J. de	Sonate in F vir drie altblokfluite	Schott (Maintz) 6412	- 37 -
Boismortier, J. de	Sonates I en II op. 27 vir altblokfluit en basso continuo	Amadeus B.P. 423 nr. 30	- 33 -
Chédeville, E. Ph.	Sonatille galante nr. I vir altblokfluit	Heinrich Noetzel Verlag (Wilhelmshaven) 3044	- 47 -
Chédeville, N.	March (Marche) vir sopraanblokfluit	Steve Rosenberg Recorder Edition 2	- 90 -
Chédeville, N.	Menuet Italien vir altblokfluit	Broekmans en van Poppel (Amsterdam) 702	- 46 -
Couperin, F.	Le Rossignol en Amour vir alt of sopraninoblokfluit	Universal Edition (London) UE 12563L	- 51 -
Couperin, F.	Le Rossignol Vainqueur vir alt of sopraninoblokfluit	Universal Edition (London) UE 12563L	- 52 -

Couperin, F.	Second Concert in F vir altblokfluit en basso continuo	Heinrichshoven Verlag (Wilhelmshaven) N2336	- 53 -
Couperin, F.	Eight Pieces vir sopraanblokfluit	Oxford University Press (Oxford)	- 59 -
Couperin, F.	Saer Monique vir sopraanblokfluit	Heinrich Noetzel Verlag (Wilhelmshaven) 3136	- 64 -
Couperin, F.	Le Bavolet flottant vir sopraanblokfluit	Heinrich Noetzel Verlag (Wilhelmshaven) 3136	- 64 -
D'Hervelois, L. de C.	Le Pappilon vir sopraanblokfluit	Universal Edition (London) UE 12628	- 73 -
D'Hervelois, L. de C.	Suite in G vir sopraanblokfluit	Schott (London) 10016	- 74 -
Dandrieu, J.	Gigue en Rondeau vir drie altblokfluite	Schott (Mainz) 5298	- 65 -
Danican-Philidor, A.	Sonate I vir altblokfluit	Bärenreiter Verlag (Kassel) Hortus Musicus 139	- 69 -
Danican-Philidor, P.	Cinquième Suite vir alt blokfluit	Hug Musik Verlag (Zürich) PE 867	- 66 -
De Visée, R.	Suite in G vir sopraanblokfluit	Bärenreiter Verlag (Kassel) Hortus Musicus 186	- 137 -
Derosier, N.	La Fuite Du Roy D'Angleterre vir altblokfluit	Oxford University Press (Oxford)	- 91 -
Dieupart, C.	Suite IV in e vir tenoor-of sopraanblokfluit	Alphonse Leduc (Parys) A.L. 27662	- 80 -
Dieupart, C.	Suite V in F vir sopraan of tenoor blokfluit	Pelikan Musikverlag (Zürich) P.854 V	- 87 -
Dieupart, C.	Faksimilee van Suite IV in e	Alphonse Leduc (Parys) A.L. 27662	- 83 -
Dieupart, C.	Suite II in F vir altblokfluit	Moeck Edition (Celle) 1085	- 77 -

Eccles, H.	Sonate in F vir altblokfluit	Schott (Maintz) 5271	- 95 -
Freillon-Poncein, J.P.	25 Preludes vir altblokfluit solo	Faber Music Ltd. (London) FO 207	- 135 -
Hotteterre, J.	45 Preludes vir altblokfluit solo	Faber Music Ltd. (London) FO 207	- 132 -
Hotteterre, J.	4 Suites Op.5 vir altblokfluit en basso continuo	Kunzelmann Edition (Switzerland) GM 23b	- 123 -
Lavigne, P. de	Sonate La Dubois vir altblokfluit en basso continuo	Heinrich Noetzel Verlag (Wilhelmshaven) N 3271	- 99 -
Le Bégué, N.	Rondeau uit Pièces de clavessin vir drie blokfluite	Edward B. Marks Music Corp. (New York) 1489623	- 102 -
Le Bégué, N.	Bourrée uit Pièces de clavessin	Edward B. Marks Music Corp. (New York) 14896- 23	- 103 -
Lully, J.	Trio 1, 2 en 3 uit Thésée vir twee sopraanblokfluite en basso continuo	Bärenreiter (Kassel) 1876	- 104 -
Naudot, M.	Trio III in C vir altblokfluit; hobo en basso continuo.	Schott (Maintz) Antiqua 83	- 106 -
Quentin, B.	Sonate Op. 1 nr. 2 vir sopraanblokfluit	Bärenreiter (Kassel) Hortus Musicus 186	- 110 -
Valentine, R.	Sonate I, II, III en IV uit Vier Sonaten vir altblokfluit en basso continuo	Robert Lienau (Berlyn) A 1418 K	- 115 -



Descant Recorder

AMUZETTE IV

Jacques Aubert op. 14 No. 4
(1689-1753)

I Le Calotin



II La Calotine



IIIa Menuet No. 1



III_b Menuet No. 2

Musical score for III_b Menuet No. 2, featuring two staves of music in 3/4 time with a key signature of two flats. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes trills and accents. The second staff concludes with a repeat sign and a sharp key signature change.

Menuet No. 1 da capo

IV La Follette

Musical score for IV La Follette, featuring three staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp. The tempo is marked "Très gay" and the dynamic is mezzo-forte (*mf*). The score includes various ornaments such as trills and accents.

V_a Le Moulinet

Musical score for V_a Le Moulinet, featuring four staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp. The tempo is marked "Gay" and the dynamic is forte (*f*). The piece is characterized by a continuous eighth-note pattern.

V_b Seconde Moulinet

Musical score for V_b Seconde Moulinet, featuring four staves of music in 2/4 time with a key signature of two flats. The dynamic is mezzo-forte (*mf*). The score includes trills and accents.

Moulinet I da capo

PREMIÈRE SUITE

Edited by Helen Neate

Charles Bâton

RONDEAU

Naivement

1 *mf*

8 *v* *w* *tr* *Fine* *v*

17 *A* *w* *v* *Doux* *Fort* *v*
cresc.

25 *mf* *w* *v* *cresc.* *f*

33 *B* *mf* *w* *v* *w* *tr* *v*

41 *w* *v* *w* *tr*

49 *C* *mp* *w* *tr* *v*

56 *w* *v* *w* *w* *v* *w* *v* *w* *v* *w* *v*
cresc. *mf* \leftarrow *f*

Da capo al Fine

GAVOTTE I

Gaüement

mf

mp

cresc. mf

Detailed description: This block contains the first three systems of the musical score for 'Gavotte I'. The first system starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The first system is marked 'mf' and includes ornaments 'm' and 'tr'. The second system is marked 'mp' and includes ornaments 'm', 'v', and 'tr'. The third system is marked 'cresc.' and 'mf', and includes ornaments 'm(v)' and 'tr'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

GAVOTTE II

p

Detailed description: This block contains the first three systems of the musical score for 'Gavotte II'. The first system starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The first system is marked 'p' and includes ornaments 'tr', 'm', and 'v'. The second system is marked 'p' and includes ornaments 'm', 'tr', and 'm'. The third system is marked 'p' and includes ornaments 'm', 'tr', and 'v'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Gavotte I da capo

MENUET I

Two staves of musical notation for Menuet I. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The music features a melodic line with various ornaments including *m*, *v*, and *tr*.

MENUET II

Two staves of musical notation for Menuet II. The first staff begins with a dynamic marking of *mp*. The music features a melodic line with various ornaments including *m*, *v*, and *tr*.

Menuet I da capo

MUZETTE I

Gracieusement

Three staves of musical notation for Muzette I. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and the instruction *Gracieusement*. The music features a melodic line with various ornaments including *w*, *v*, and *tr*.

MUZETTE II

Three staves of musical notation for Muzette II. The first staff begins with a dynamic marking of *mp*. The music features a melodic line with various ornaments including *w*, *v*, *m*, and *tr*.

Muzette I da capo

GIGUE

Legerment

1 *mf* *mp*

6 *mf*

11 *mp*

17 *mf* *mp* *mf*

mf *mp* *mf*

mp

mf

Prélude

Première Suite

Joseph Bodin de Boismortier

1 Lentement

6

10

14

Detailed description: This block contains the first system of the Prélude, measures 1 through 14. It is written in G minor (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked 'Lentement'. The score consists of four staves of music. Measure numbers 6, 10, and 14 are indicated at the start of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents (+) and slurs. A first ending bracket spans measures 10-11, with a second ending bracket for measures 12-13. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Allemande

Modérément I

5

11

15

20

Detailed description: This block contains the second system of the Allemande, measures 1 through 20. It is written in G minor (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked 'Modérément I'. The score consists of five staves of music. Measure numbers 5, 11, 15, and 20 are indicated at the start of their respective staves. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment. It includes various ornaments such as mordents and trills, and dynamic markings like accents (+) and slurs. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Rondeau Les Charites

Gracieusement

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation includes various rhythmic values, slurs, accents, and dynamic markings such as 'v' (piano) and '+' (accents). The piece is marked 'Gracieusement' (graciously).

7

13

20

26

32

38

45

52

58

64

70

76

82

87

92

97

103

108

L'Emerveillée

Gaiment

1

6

11

Gavotte

Musical score for Gavotte in G minor, 2/4 time. The piece consists of 24 measures. The notation includes treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The score is divided into six systems of four measures each. Measure numbers 4, 9, 12, 17, and 21 are indicated at the start of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings such as accents (v) and breath marks (wavy lines) are used throughout. The piece concludes with a repeat sign at the end of the 24th measure.

Menuet

Musical score for Menuet in G minor, 3/4 time. The piece consists of 24 measures. The notation includes treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The score is divided into four systems of six measures each. Measure numbers 7, 13, and 19 are indicated at the start of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings such as accents (v) and breath marks (wavy lines) are used throughout. A first and second ending (1. v and 2.) is present between measures 7 and 13. The piece concludes with a repeat sign at the end of the 24th measure.

Deuxième Suite

Joseph Bodin de Boismortier

Prélude

Lentement

6

12

18

Bourrée

5

9

14

19

Musette en Rondeau

Gracieusement

The musical score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of ten staves of music, with measure numbers 6, 12, 17, 22, 28, 33, 38, 43, 47, and 52 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as 'v' (piano) and '+' (crescendo). The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

Gigue

Musical score for Gigue, measures 1-20. The piece is in 6/8 time and B-flat major. It features a continuous eighth-note melody with various ornaments and articulations. Measure 1 has an accent (+). Measures 5-8 have trills (tr). Measures 9-12 have accents (+). Measures 13-16 have trills (tr). Measures 17-20 have trills (tr). A first ending (1. v) and second ending (2.) are shown at the end of the piece.

Rigaudon

Musical score for Rigaudon, measures 1-16. The piece is in 2/4 time and B-flat major. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including accents (+) and slurs. Measure 1 has an accent (+). Measure 9 has an accent (+). Measure 17 has an accent (+). Measure 16 has an accent (+).

2^e Rigaudon

Musical score for 2^e Rigaudon, measures 1-16. The piece is in 2/4 time and B-flat major. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including accents (+) and slurs. Measure 1 has an accent (+). Measure 9 has an accent (+). Measure 17 has an accent (+). Measure 16 has an accent (+).

Troisième Suite

Joseph Bodin de Boismort

Prélude

Lentement

Musical score for the Prélude section, marked 'Lentement'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo marking 'Lentement' is placed above the first staff. The music features a series of chords and melodic lines with various ornaments and dynamics. The second staff starts with a measure rest and a 'V' (Vibrato) marking. The third staff has a measure rest and a '9' marking. The fourth staff starts with a measure rest and a '14' marking. The fifth staff continues the melodic development.

Courante

Musical score for the Courante section, marked 'Lentement'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm. The second staff starts with a measure rest and a '6' marking. The third staff has a measure rest and a '13' marking. The fourth staff starts with a measure rest and a '19' marking. The fifth staff starts with a measure rest and a '26' marking.

Rondeau

Gravement

5

10

14

19

24

29

34

39

43

47

51

Autre Rondeau

Gaiment

First staff of music, measures 1-3. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: 2/4. Measure 1 contains a treble clef, a key signature change to two flats, and a 2/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Measure 2 contains quarter notes G4, F4, E4, and D4. Measure 3 contains quarter notes C4, B3, A3, and G3, with a wavy line above the notes.

Second staff of music, measures 4-6. Measure 4 contains a treble clef, a key signature change to two flats, and a 2/4 time signature. The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, and A4, with a '+' above the first note. Measure 5 contains quarter notes G4, F4, E4, and D4. Measure 6 contains quarter notes C4, B3, A3, and G3, with a wavy line above the notes.

Third staff of music, measures 7-9. Measure 7 contains quarter notes G4, A4, B4, and A4. Measure 8 contains quarter notes G4, F4, E4, and D4, with a wavy line above the notes. Measure 9 contains quarter notes C4, B3, A3, and G3, with a '+' above the first note. A double bar line with repeat dots follows.

Fourth staff of music, measures 10-12. Measure 10 contains quarter notes G4, A4, B4, and A4. Measure 11 contains quarter notes G4, F4, E4, and D4. Measure 12 contains quarter notes C4, B3, A3, and G3.

Fifth staff of music, measures 13-15. Measure 13 contains quarter notes G4, A4, B4, and A4, with a '+' above the first note. Measure 14 contains quarter notes G4, F4, E4, and D4. Measure 15 contains quarter notes C4, B3, A3, and G3, with a wavy line above the notes.

Sixth staff of music, measures 16-18. Measure 16 contains quarter notes G4, A4, B4, and A4, with a '+' above the first note. Measure 17 contains quarter notes G4, F4, E4, and D4. Measure 18 contains quarter notes C4, B3, A3, and G3, with a '+' above the first note.

Seventh staff of music, measures 19-21. Measure 19 contains quarter notes G4, A4, B4, and A4. Measure 20 contains quarter notes G4, F4, E4, and D4, with a wavy line above the notes. Measure 21 contains quarter notes C4, B3, A3, and G3, with a '+' above the first note.

Eighth staff of music, measures 22-24. Measure 22 contains quarter notes G4, A4, B4, and A4. Measure 23 contains quarter notes G4, F4, E4, and D4. Measure 24 contains quarter notes C4, B3, A3, and G3, with a wavy line above the notes.

Ninth staff of music, measures 25-27. Measure 25 contains quarter notes G4, A4, B4, and A4. Measure 26 contains quarter notes G4, F4, E4, and D4, with a wavy line above the notes. Measure 27 contains quarter notes C4, B3, A3, and G3, with a '+' above the first note.

Tenth staff of music, measures 28-30. Measure 28 contains quarter notes G4, A4, B4, and A4, with a wavy line above the notes. Measure 29 contains quarter notes G4, F4, E4, and D4. Measure 30 contains quarter notes C4, B3, A3, and G3, with a '+' above the first note.

42

Musical staff for measure 42, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various articulations, including accents and slurs.

Sarabande

Musical staff for the Sarabande section, measures 1-5. It begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

6

Musical staff for Sarabande, measures 6-10. This section includes a repeat sign (double bar line with two dots) and continues with eighth and sixteenth notes.

11

Musical staff for Sarabande, measures 11-15. This section features several triplets of eighth notes and continues with eighth and sixteenth notes.

Gavotte

Musical staff for the Gavotte section, measures 1-4. It starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

5

Musical staff for Gavotte, measures 5-10. This section continues with eighth and sixteenth notes and includes a repeat sign at the end.

11

Musical staff for Gavotte, measures 11-15. This section features a repeat sign and continues with eighth and sixteenth notes.

16

Musical staff for Gavotte, measures 16-21. This section continues with eighth and sixteenth notes and includes slurs and accents.

22

Musical staff for Gavotte, measures 22-26. This section continues with eighth and sixteenth notes and includes slurs and accents.

Quatrième Suite

Joseph Bodin de Boismortier

Prélude

Lentement

The Prélude is a single melodic line in G minor, 3/4 time. It begins with a wavy line above the first note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score includes several measures with accents (+) and dynamic markings (v). There are two first and second endings at the end of the piece, marked with '1.' and '2.' above the notes.

Air

Gaïment

The Air is a single melodic line in G minor, 6/8 time. It consists of a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments and dynamic markings (v). The score includes several measures with accents (+) and wavy lines above notes. There are two first and second endings at the end of the piece, marked with '1.' and '2.' above the notes.

Rondeau

Gaiment

The musical score for 'Rondeau' is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Gaiment' (lively). The notation includes various ornaments such as '+' (trill), 'v' (trill), and 'w' (trill), and dynamics like 'f' (forte). The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is marked with a '4' at the beginning. The third staff is marked with a '9' at the beginning. The fourth staff is marked with a '12' at the beginning. The fifth staff is marked with a '17' at the beginning. The sixth staff is marked with a '22' at the beginning. The seventh staff is marked with a '27' at the beginning. The eighth staff is marked with a '32' at the beginning. The ninth staff is marked with a '37' at the beginning. The tenth staff is marked with a '42' at the beginning. The eleventh staff is marked with a '47' at the beginning. The twelfth staff is marked with a '52' at the beginning. The piece concludes with a double bar line.

Air

Doucement et mesuré

Musical score for the piece 'Air' in G major, 3/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo/mood is indicated as 'Doucement et mesuré'. The notation includes various musical ornaments such as accents (+), slurs, and trills (tr). Measure numbers 4, 9, 13, 17, and 21 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth staff.

Musette

Musical score for the piece 'Musette' in G major, 3/8 time. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The notation includes various musical ornaments such as accents (+), slurs, and trills (tr). Measure numbers 8 and 14 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the third staff.

21

27

33

39

45

51

57

64

70

75

Cinquième Suite

Prélude

Joseph Bodin de Boismortier

Lentement

Musical score for the Prélude, measures 1-13. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a slow tempo (Lentement). The notation includes various ornaments (trills and mordents) and dynamic markings such as *mf* and *f*. Measure numbers 4, 9, and 13 are indicated at the start of their respective staves.

Bourrée en Rondeau

Musical score for the Bourrée en Rondeau, measures 1-33. The piece is in G minor (one flat) and 2/4 time. It features a moderate tempo. The notation includes various ornaments (trills and mordents) and dynamic markings such as *f*. Measure numbers 9, 17, 25, and 33 are indicated at the start of their respective staves.

Rondeau

Gracieusement

Musical score for the Rondeau, measures 1-9. The piece is in G minor (one flat) and 3/8 time. It features a graceful tempo (Gracieusement). The notation includes various ornaments (trills and mordents) and dynamic markings such as *f*. Measure numbers 9 and 13 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a first and second ending.

This musical score consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation is in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings such as accents (+), breath marks (v), and trills (tr) are used throughout. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

17

26

33

41

49

56

63

71

78

85

91

98

105

Fantaisie

Vivement

Musical score for Fantaisie, measures 1-18. The piece is in 3/8 time and B-flat major. It features a series of eighth-note patterns with various articulations such as accents (+), slurs, and dynamic markings (v). A first ending (1.v) and second ending (2.) are present at the end of the first system.

Gigue

Musical score for Gigue, measures 1-43. The piece is in 6/8 time and B-flat major. It features a series of eighth-note patterns with various articulations such as accents (+), slurs, and dynamic markings (v). Trills (tr) are used in several measures. The score concludes with a repeat sign.

Sixième Suite

Joseph Bodin de Boismortie.

Prélude

Lentement

Musical score for the Prélude, marked *Lentement*. The score is written in treble clef with a common time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is characterized by slow, flowing lines with various ornaments such as trills, grace notes, and slurs. The second staff starts at measure 5, the third at measure 10, and the fourth at measure 14. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Allemande

Modérément

Musical score for the Allemande, marked *Modérément*. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is characterized by a moderate tempo and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff starts at measure 5, the third at measure 9, the fourth at measure 13, the fifth at measure 17, and the sixth at measure 21. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ramage

Doucement

Musical notation for the 'Doucement' section, measures 1-9. The music is written in treble clef with a common time signature. It features a series of eighth-note patterns with various articulations including accents (+), vibrato (v), and trills (tr). Measure numbers 5 and 9 are indicated at the start of their respective staves.

Gaiment

Musical notation for the 'Gaiment' section, measures 10-24. The music is written in treble clef with a 6/8 time signature. It features a series of eighth-note patterns with various articulations including accents (+), vibrato (v), and trills (tr). Measure numbers 6, 10, 14, 18, 21, and 24 are indicated at the start of their respective staves.

27 

31 

34 

37 

40 

43 

46 

50 

53 

57 

61 

Menuet

Musical score for the first Minuet in 3/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff (measures 1-4) begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff (measures 5-8) includes a first ending bracket (1.+), a second ending bracket (2.), and a repeat sign. The third staff (measures 9-12) continues the melody. The fourth staff (measures 13-18) includes a repeat sign at the beginning. The fifth staff (measures 19) concludes the piece with a repeat sign.

2^e Menuet

Musical score for the second Minuet in 3/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff (measures 1-4) begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The second staff (measures 5-8) includes a first ending bracket (1.+), a second ending bracket (2.), and a repeat sign. The third staff (measures 9-13) continues the melody. The fourth staff (measures 14-18) includes a repeat sign at the beginning. The fifth staff (measures 19) concludes the piece with a repeat sign.

1^{er} Menuet D. C.

SUITE en MI mineur

pour Flûte traversière (ou Flûte à bec en Ut) avec la Basse

J. B. de BOISMORTIER

Prélude.

PREMIERE SUITE.

Lentement.

8

14

Allemande.

Moderément.

Moderément.

10

19

LES CHARTRES, Rondeau.

Gracieusement.

13

26

37

49

62

Flauto dolce

o Flauto, Oboe, Violino

- 33 -

Sonate I

Herausgegeben von
Erich Doflein

C-Dur / Ut majeur / C major

Joseph Bodin de Boismortier
aus opus 27 (1730)

Allemande Gayment

Musical score for Allemande Gayment, Opus 27, No. 1 by Joseph Bodin de Boismortier. The piece is in C major, 3/4 time, and consists of 24 measures. The score is written for Flauto dolce, Oboe, or Violino. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots. A dynamic marking of *(p)* is present at the end of the piece.

Courante Vivement

Musical score for Courante Vivement, Opus 27, No. 2 by Joseph Bodin de Boismortier. The piece is in C major, 3/4 time, and consists of 24 measures. The score is written for Flauto dolce, Oboe, or Violino. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Printed in Germany

OFB 7

30



Rondeau
Gracieusement



8



Fine

15



22



29



D.C. al Fine

Gigue



7



14



21



27



34



(p)

Sonate II

Herausgegeben von
Erich Doflein

G-Dur / Sol majeur / G major

Joseph Bodin de Boismortier
aus opus 27 (1730)

Modérément

Gayment

58

65

(p)

Detailed description: This block contains two staves of music. The first staff starts at measure 58 and ends at measure 64. The second staff starts at measure 65 and ends at measure 71. The music is in G major and 2/4 time. It features a melodic line with various ornaments including mordents and accents. A piano dynamic marking '(p)' is placed below the second staff.

Sarabande

7

12

Detailed description: This block contains three staves of music for the Sarabande. The first staff shows measures 1-6. The second staff shows measures 7-11, including first and second endings. The third staff shows measures 12-16, also including first and second endings. The piece is in G major and 3/4 time.

Gavotte

6

12

18

25

31

37

43

(p)

Detailed description: This block contains eight staves of music for the Gavotte. The first staff shows measures 1-5. The second staff shows measures 6-11. The third staff shows measures 12-17. The fourth staff shows measures 18-24. The fifth staff shows measures 25-30. The sixth staff shows measures 31-36. The seventh staff shows measures 37-42. The eighth staff shows measures 43-47. The piece is in G major and 2/4 time. It features a lively melody with various ornaments including mordents and accents. A piano dynamic marking '(p)' is placed below the final staff.

Sonata in F

for three treble recorders

Arranged and edited from the
sonata for three flutes op. VII No 1.
by Walter Bergmann.

Joseph Bodin de Boismortier
(1691-1755)

I

Gravement

II Allemande

Gayment

The musical score is presented in three systems, each consisting of three staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second system continues the melodic and harmonic development, featuring more complex rhythmic patterns and some dynamic markings. The third system concludes the piece with a repeat sign and a final cadence. The overall style is characteristic of 17th-century French lute music.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with a trill (tr.) and a slur. The middle staff has a similar melodic line with a trill. The bottom staff provides a bass line with eighth notes and rests.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff has a melodic line with a trill and a slur. The middle staff has a melodic line with a trill. The bottom staff provides a bass line with eighth notes and rests.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a trill. The middle staff has a melodic line with a slur and a trill. The bottom staff provides a bass line with eighth notes and rests.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a trill. The middle staff has a melodic line with a slur and a trill. The bottom staff provides a bass line with eighth notes and rests.

III

Lentement

Musical score for piece III, marked "Lentement". The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of 12 measures. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The music features a slow, melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. There are several slurs and accents throughout the piece, and a repeat sign is present at the end of the second system.

IV Gavotte en Rondeau

Musical score for piece IV, "Gavotte en Rondeau". The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of 12 measures. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The music features a lively, rhythmic melody in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. There are several slurs and accents throughout the piece, and a repeat sign is present at the end of the second system.

6

Musical notation for measures 6-11. The system consists of three staves. Measure 6 is marked with a '6' above the first staff. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The word 'Fine' is written above the first staff in measures 7, 8, and 9. Trill ornaments (tr.) are indicated above notes in measures 6, 7, 8, 9, 10, and 11.

Fine

Fine

Fine

12

Musical notation for measures 12-19. The system consists of three staves. Measure 12 is marked with a '12' above the first staff. The notation continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note figures. Trill ornaments (tr.) are present in measures 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 19.

20

Musical notation for measures 20-25. The system consists of three staves. Measure 20 is marked with a '20' above the first staff. The notation features intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note passages and eighth-note figures. Trill ornaments (tr.) are present in measures 20, 21, 22, 23, 24, and 25.

26

Musical notation for measures 26-31. The system consists of three staves. Measure 26 is marked with a '26' above the first staff. The notation includes sixteenth-note runs and eighth-note figures. Trill ornaments (tr.) are present in measures 26, 27, 28, 29, 30, and 31. The phrase 'Da capo al fine' is written above the first staff in measures 27, 29, and 30.

Da capo al fine

Da capo al fine

Da capo al fine

Suite I

C-Dur / Ut majeur / C major

Herausgegeben von
Hugo Ruf

Joseph Bodin de Boismortier
opus XVII No.1

Allemande Gravement

The musical score is written for two staves, likely representing the right and left hands. It is in 3/4 time and C major. The piece is marked 'Gravement' (Allegretto). The score consists of six systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The second system begins with a measure rest and a triplet of eighth notes. The third system starts with a measure rest and continues with eighth and sixteenth notes. The fourth system begins with a measure rest and includes a triplet of eighth notes. The fifth system starts with a measure rest and continues with eighth and sixteenth notes. The sixth system begins with a measure rest and includes a triplet of eighth notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Fanfare

Musical score for Fanfare in 6/8 time. The piece consists of 11 measures. The notation is arranged in two systems of two staves each. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-11. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. There are several trills (marked with 'w') and accents (marked with '+') throughout the piece.

Menuet

Musical score for Menuet in 3/4 time. The piece consists of 15 measures. The notation is arranged in three systems of two staves each. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-15. The music is primarily composed of quarter and eighth notes. There are several accents (marked with '+') and a repeat sign at the beginning of the second system.

Courante
Gayment

Measures 1-5 of the Courante. The music is in 3/4 time. The first staff (treble clef) begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The second staff (bass clef) begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The bass line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, and A3. Both staves feature a series of eighth-note patterns in the subsequent measures.

Measures 6-12 of the Courante. Measure 6 is marked with a '6' and a '+' above the first staff. The melody continues with quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The bass line continues with quarter notes G3, A3, Bb3, and A3. The piece features various rhythmic patterns, including eighth-note runs and quarter-note sequences.

Measures 13-18 of the Courante. Measure 13 is marked with a '13'. The music includes a repeat sign (double bar line with two dots) in measure 14. The melody and bass line continue with rhythmic patterns characteristic of the genre.

Measures 19-25 of the Courante. Measure 19 is marked with a '19'. The music features a wavy hairpin (trill) over a note in measure 20. The melody and bass line continue with rhythmic patterns.

Measures 26-31 of the Courante. Measure 26 is marked with a '26'. The music includes a flat (B-flat) in the melody. The melody and bass line continue with rhythmic patterns.

Measures 32-38 of the Courante. Measure 32 is marked with a '32'. The music concludes with a double bar line and repeat dots. The melody and bass line continue with rhythmic patterns.

Rondeau
Modérément

Measures 1-8 of the Rondeau. The music is in common time (C). The first staff (treble clef) begins with a treble clef and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. The second staff (bass clef) begins with a bass clef and a common time signature. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and A3. The piece features a series of eighth-note patterns in the subsequent measures.

6

Musical notation for measures 6-10. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a '+' sign above the first measure of the second staff. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

11

Musical notation for measures 11-15. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a '+' sign above the first measure of the second staff and a 'v' symbol above the first measure of the first staff. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

16

Musical notation for measures 16-20. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a '+' sign above the first measure of the first staff. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

21

Musical notation for measures 21-25. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a '+' sign above the first measure of the second staff. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with '+' signs above the first and second measures of the first staff. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a '+' sign above the first measure of the first staff. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

36

Musical notation for measures 36-40. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a '+' sign above the first measure of the second staff. The lower staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

MENUET ITALIEN

NICOLAS CHÉDEVILLE

The musical score for 'Menuet Italien' by Nicolas Chédeville is presented in a single system with seven staves of music. The piece is in 3/8 time and G major. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The score is marked with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 25 at the beginning of each staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh staff.

Sonatile galante I

Altflöte

E. Ph. Chédeville

Lentement

5 10 15 20 25 30 35 40

Gavotte en Rondeau
Modérément

5

10

15

20

25

30

35

3

Rondeau
Gracieusement

Musical score for 'Rondeau Gracieusement' in 3/4 time, featuring a single melodic line on a treble clef staff. The piece consists of 55 measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, and 55 circled. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents. A 'Fine' marking is present at measure 25, and a 'D.C. al Fine' marking is at the end. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

4

Légalement

5

10

15

20

25

30

35

40

45

3044

LE ROSSIGNOL EN AMOUR

SOPRANINO OR TREBLE RECORDER

SOPRANINO-ODER ALTBLOCKFLÖTE

F. Couperin (1668 - 1733)

(Edited and arranged by Carl Dolmetsch
Harpischord part by Christopher Wood)

(a) Lentement et très tendrement quoy que mesure



(b) Accents plaintifs



(c) Augmentés par gradations imperceptibles



DOUBLE DU ROSSIGNOL



très lentement

LE ROSSIGNOL VAINQUEUR

F. Couperin (1668 - 1733)
(Edited and arranged by Carl Dolmetsch
Harpsichord part by Dorothy Swainson)

Très légèrement

The musical score consists of eight staves of music in treble clef, 12/8 time signature, and one flat (B-flat). The piece is marked "Très légèrement". The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte) again. Performance markings include *Rall.* (Ritardando), *a tempo*, and *poco rit.* (poco ritardando). Trills are indicated by "tr" and wavy lines above notes. The score concludes with a double bar line.

Flûte

Second Concert *F-Dur*

für Altblockflöte (Querflöte/Violine/Oboe) und Basso continuo
(1714/1715/1722)

Prélude

François Couperin
(1668-1733)

Gracieusement

5

10

15

20

25

30

34

4

Allemande Fuguée

Gayement

The musical score for "Allemande Fuguée" is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight staves of music, with measure numbers 3, 6, 9, 12, 15, 18, and 21 indicated at the beginning of their respective staves. The piece is marked "Gayement" and includes various musical ornaments and articulations such as slurs, accents, and fermatas. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

Air Tendre

The musical score for "Air Tendre" is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of nine staves of music, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 24, 29, 33, and 37 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several trills and grace notes throughout the piece. A repeat sign with first and second endings is present between measures 15 and 16. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

6

Air Contrefugué

Vivement

The musical score is written in a single system on a grand staff (treble clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Vivement'. The score consists of ten staves of music, with measure numbers 4, 8, 12, 16, 20, 25, 28, 33, 37, and 42 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout the piece. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Flûte

46

50

55

59

1. 2.

Échos

Tendrement

doux

6 fort.

11 doux

17 P^f Couplet fort. doux

22 fort.

27 doux fort.

31 doux

Flûte

8

36 *fort.* *doux* *fort.*

41 *doux*

46 *2^{me} Couplet* *fort.*

51 *doux*

56 *fort.*

61

66

71

76 *doux* *fort.*

81 *doux*

EIGHT PIECES BY FRANCOIS COUPERIN

Arranged by A. W. Benoy

1 La Bourbonnaise

Allegretto

The musical score for 'La Bourbonnaise' consists of four staves of music in G major and 3/4 time. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff includes a crescendo (*cresc.*) and features first and second endings. The third staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff also includes first and second endings, with dynamics of forte (*f*) and piano (*p*).

2 Les Grâces Naturelles

Andante con moto

The musical score for 'Les Grâces Naturelles' consists of four staves of music in G major and 4/4 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic, with a note marked '2nd time pp'. The second staff continues with a piano (*p*) dynamic. The third and fourth staves feature a melodic line with grace notes and slurs.

3 March

Moderato

f poco staccato

f

mf *f*

cresc. *ff*

The musical score for '3 March' is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Moderato' and the dynamic 'f poco staccato'. The second staff features a repeat sign and the dynamic 'f'. The third and fourth staves contain rhythmic patterns with accents and slurs, marked 'mf' and 'f' respectively. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff concludes with a 'cresc.' (crescendo) marking and a final 'ff' (fortissimo) dynamic.

4 Les Jongleurs
(Clowns' Dance)

Allegro con spirito

f

The musical score for '4 Les Jongleurs (Clowns' Dance)' is written in treble clef with a 2/8 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro con spirito' and the dynamic 'f'. The second and third staves continue the rhythmic and melodic development of the piece.

5. Sœur Monique

Andante con moto

p legato cantabile

p *mf* *p* *mf* *poco rit.* D.C. al Fine

6 Fanfare

Allegro

f

The musical score for '6 Fanfare' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The piece consists of three staves of music. The first staff contains the first six measures, ending with a repeat sign. The second staff contains the next six measures, also ending with a repeat sign. The third staff contains the final six measures, concluding with a double bar line and repeat dots.

7 La Pastourelle

Andante tranquillo

p

The musical score for '7 La Pastourelle' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* (piano). The piece consists of four staves of music. The first staff contains the first six measures, ending with a repeat sign. The second staff contains the next six measures, ending with a repeat sign. The third and fourth staves contain the final six measures, concluding with a double bar line and repeat dots.

8 Les Moissonneurs

Tempo di Gavotta

I *mf*

II *mf*

f *mf* Fine

f *mf*

f *mf*

f *mf* D.C. al Fine.

D.C. al Fine.

Sensibile 3. Sœur Monique / Schwester Monika François Couper

Allegro 6. Le Bavolet flottant / Der wehende Schleier François Couper: *Fine*

17 Gigue en Rondeau

Jean François Dandrieu
1682 - 1738

Allegro

5 10 15 20 25

Blockflöte

Cinquième Suite

PIERRE PHILIDOR

Très lentement

Musical score for the first piece of the Cinquième Suite, marked "Très lentement". The score is written in G minor (one flat) and common time (C). It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with various ornaments and slurs. The second staff starts at measure 4, the third at measure 7, the fourth at measure 10, the fifth at measure 13, and the sixth at measure 16. The piece concludes with a double bar line.

Allemande

Musical score for the second piece of the Cinquième Suite, marked "Allemande". The score is written in G minor (one flat) and common time (C). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with various ornaments and slurs. The second staff starts at measure 4, the third at measure 8, the fourth at measure 12, and the fifth at measure 16. The piece concludes with a double bar line.

Blockflöte

les queues en bas sont pour la deuxième fois 3

19

22

Sarabande
Très tendrement

9

17

24

31

39

46

52

58

66

un peu plus gay et piqué

mouvement ordinaire

4

Blockflöte

Gigue
Gayement

Musical score for Blockflöte, Gigue Gayement, measures 4 to 56. The score is written in treble clef, 6/8 time, and B-flat major. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents (^), slurs, and trills (tr). Measure numbers 7, 14, 20, 26, 32, 38, 44, 50, and 56 are indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Flauto dolce
(Flauto traverso, Oboe)

SONATE

1

Anne Danican-Philidor
(1681-1731)

Lentement

6

10

14

19

24

29

35

Plus lentement

2

2

Fugue

The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation is in a single treble clef with a common time signature. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Accidentals such as sharps, flats, and naturals are used throughout. Some notes are marked with a '+' sign, likely indicating fingerings. The score concludes with a double bar line at the end of the final staff.

1

6

11

16

21

26

31

37

42

47

Courante
(Crotches inégales)*)

3



Gracieusement
Les Notes égales et détachéz

4



*) Siehe Anmerkung in der Cembalo-Stimme — See note in the harpsichord part

5

Fugue

8

14

21

29

35

42

49

55

61

69

75

Descant Recorder
Sopran Blockflöte

DOLMETSCH RECORDER SERIES
General editors Carl Dolmetsch and Layton Ring

LE PAPILLON

Edited and arranged by
CARL DOLMETSCH

LOUIS DE CAIX D'HERVELOIS, 1670 - 1760

1 $\text{♩} = 92$
f *p*

6 *f* *tr*

12 *p* *poco allargando* *f* *poco rit. a tempo* *tr*

18 *p* *poco rit.* *tr*

24 *a tempo*

30 *rit.* *a tempo*

36 *poco rit.* *tr* *f*

44

46 *rit.*

51

56 *lentement sans mesure* *f* *Vite* *f*

rit. *tr* *f*

SUITE IN G MAJOR

For Descant Recorder and Pianoforte or Harpsichord

Phrasing, Ornamentation and Keyboard Accompaniment
from the Original Figured Bass by
CARL F. DOLMETSCH

DE CAIX D'HERVELOIS
(1736)

1. PRÉLUDE

Lentement ♩ = 66

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Lentement" with a quarter note equal to 66 beats per minute. The first measure is marked with a forte "f" dynamic. The music features various ornaments (trills and mordents) and phrasing slurs. The second staff continues the melodic line with a sixteenth-note triplet and further ornaments. The third staff includes a "rall." (rallentando) marking and ends with a piano "p" dynamic. The piece concludes with a double bar line.

2. LA CHRISTINE

Vivement et Marqué $\text{♩} = 152$

The musical score for '2. LA CHRISTINE' is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 8/8. The piece begins with a dynamic of *f* and a tempo marking of 'Vivement et Marqué' with a metronome marking of 152. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *cresc.*, and *rit.*. It features several trills (*tr*) and a triplet of eighth notes. The tempo changes include 'poco rit.', 'a tempo', and 'rall.'. The piece concludes with a *cresc.* marking and a final note.

3. SARABANDE

$\text{♩} = 60$

mf *f* *p* *mf* *f* *cresc.* *tr*

This movement (Sarabande) makes its best effect if played in 9/8 time

4. LA TUBEUF

$\text{♩} = 80$

1st time f
2nd time p

f *p* *poco rall.* *a tempo* *rall.* *tr*

Vite $\text{♩} = 116$

1st time f
2nd time p *poco rall.* *a tempo* *f* *rall.* *a tempo* *rall.* *tr*

Alt-Blockflöte
(Querflöte, Violine)

Charles Dieupart
(† um 1740)

SUITE II

für Alt-Blockflöte (Querflöte, Violine) und Basso continuo

Ouverture (Lentement)

6

11

17 (Vivement)

22

28

34

39

44

49

Allemande

Musical score for Allemande, measures 1-12. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first line (measures 1-4) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second line (measures 5-7) includes a first ending (1.) and a second ending (2.) with repeat signs. The third line (measures 8-11) continues the melodic development. The fourth line (measures 12) concludes with another first and second ending.

Courante

Musical score for Courante, measures 1-13. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first line (measures 1-4) shows a steady melodic flow. The second line (measures 5-8) contains a first ending (1.) and a second ending (2.). The third line (measures 9-12) continues the melody. The fourth line (measures 13) ends with a first and second ending.

Sarabande

Musical score for Sarabande, measures 1-17. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first line (measures 1-8) features a slower, more lyrical melody. The second line (measures 9-16) includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The third line (measures 17) concludes with a first and second ending.

Gavotte

Musical score for Gavotte, measures 1-4. The piece is in 2/4 time and B-flat major. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first line (measures 1-4) shows a light, dance-like melody with eighth notes.

6

A single musical staff starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign.

Passepied

A musical staff for the piece 'Passepied', featuring a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/8 time signature. The melody is composed of eighth notes.

5

A musical staff starting with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth notes, ending with a repeat sign.

10

A musical staff starting with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth notes, ending with a repeat sign.

15

A musical staff starting with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth notes, ending with a repeat sign.

20

A musical staff starting with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth notes, ending with a repeat sign.

Gigue

A musical staff for the piece 'Gigue', featuring a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody includes eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign.

7

A musical staff starting with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes, ending with a repeat sign.

13

A musical staff starting with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody includes first and second endings, ending with a repeat sign.

17

A musical staff starting with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes, ending with a repeat sign.

23

A musical staff starting with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes, ending with a repeat sign.

28

A musical staff starting with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes, ending with a repeat sign.

SUITE N° IV

en Mi mineur

Restitution de
Jean-Claude VEILHAN

Charles DIEUPART
(1670 - 1740)

FLÛTE de VOIX
ou
FLÛTE à BEC en DO

OUVERTURE

(Majestueusement)

6

11

17

22

29

37

46

54

(Vite)

(Vite)

ALLEMANDE

Musical score for Allemande, measures 1-13. The piece is in G major and 4/4 time. It features a series of eighth and sixteenth notes, with first and second endings at measures 7-8 and 13-14.

COURANTE

Musical score for Courante, measures 1-13. The piece is in G major and 3/4 time. It features a mix of quarter and eighth notes, with first and second endings at measures 5-6 and 13-14.

SARABANDE

Musical score for Sarabande, measures 1-17. The piece is in G major and 3/4 time. It features a mix of quarter and eighth notes, with first and second endings at measures 1-2 and 4-5.

GAVOTTE

Musical notation for the Gavotte, measures 1 through 11. The piece is in 2/4 time and G major. It features a simple melody with eighth and quarter notes. Measure 11 ends with a repeat sign.

MENUET

Musical notation for the Menuet, measures 1 through 18. The piece is in 3/4 time and G major. It features a simple melody with quarter and eighth notes. Measure 18 ends with a repeat sign.

GIGUE

Musical notation for the Gigue, measures 1 through 20. The piece is in 6/8 time and G major. It features a lively melody with eighth and sixteenth notes. Measures 12 and 20 include first and second endings.

SUITE en MI mineur

fac simile de la version pour Clavecin seul

Charles DIEUPART

1^{re} Suite
OUVERTURE 22

(11)

17

25

33

41

(48)

54

59

The image displays a musical score for two pieces: 'COURANTE' and 'ANNEE'. The score is organized into two systems, each containing two staves. The first system is labeled 'COURANTE' and the second 'ANNEE'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes measure numbers 3, 5, 8, 11, and (14). The second system includes measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

7

8

12

19

21

MEASURE 27

GAVOTTE 26

The image displays a musical score for a piece titled "GAVOTTE 26". The score is arranged in two columns of staves. The left column contains measures 7 through 11, and the right column contains measures 12 through 21. Each system of staves includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout the piece. A specific measure, measure 27, is highlighted with a bracket and the label "MEASURE 27". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

5.5.9 *Tour de gosier*

Aanduidings: ∞ S S

Sinonieme: Afrikaans: draaisneller; Engels: "turn"; Italiaans: "gruppetto"; Frans: *doublé cadence*

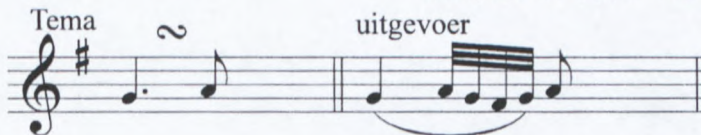
Definisie

Tour de gosier beteken letterlik "vanuit die keel". Dit word gevorm deur middel van 'n beweging of omwenteling rondom die hoofnoot: dit begin op die hoofnoot, gevolg deur die noot net bokant die hoofnoot, weer terug na die hoofnoot, gevolg deur die noot net onderkant die hoofnoot en dan terug na die hoofnoot. Hierdie laaste terugkeer na die hoofnoot word soms as deel van die *tour de gosier* aangedui, of soms net as 'n gewone genoteerde noot.

Voorbeeld 57 (Bang Mather 1978:76)

Uit: *Livre Premier*

Jacques Hotteterre 1708



Volgens Neumann (1978:466) was die *tour de gosier* in die sewentiende eeu in Frankryk meer bekend as die *double cadence*, hetsy as versiering op sy eie of in kombinasie met die *tremblement*. Chambonnières is moontlik die eerste Franse komponis wat in 1670 die standaard aanduiding vir die *tour de gosier* noteer. Hy verwys ook na die versiering as *double cadence* (Neumann 1978:567):

Flauto traverso

Flauto dolce soprano / Violino

Suite V

F-dur/Fa majeur / F major

Charles Dieupart

Ouverture

(Lentement)

Musical notation for the first part of the Overture, measures 1-15. The music is in F major and 3/4 time. It begins with a half note F4, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 6 starts with a half note F4. Measure 11 starts with a half note F4. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a double bar line.

16 (Vivement)

Musical notation for the second part of the Overture, measures 16-56. The music is in F major and 3/4 time. It begins with a 7-measure rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 21 starts with a half note F4. Measure 26 starts with a half note F4. Measure 31 starts with a half note F4. Measure 36 starts with a half note F4. Measure 41 starts with a half note F4. Measure 46 starts with a half note F4. Measure 51 starts with a half note F4. The piece concludes with a double bar line.

Allemande

Musical score for Allemande, measures 1-14. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It features a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments. Measure 14 includes first and second endings.

Courante

Musical score for Courante, measures 1-13. The piece is in 3/2 time and B-flat major. It features a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments. Measure 13 includes first and second endings.

Sarabande

Musical score for Sarabande, measures 1-17. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It features a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments. Measure 17 includes first and second endings.

Gavotte

Musical score for Gavotte, measures 1-13. The piece is in 2/4 time and B-flat major. It features a simple melody with a first and second ending at measure 7.

7

13

Menuet en Rondeau

Musical score for Menuet en Rondeau, measures 1-40. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It features a rhythmic melody with a first ending at measure 24 and a second ending at measure 32. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.C. al Fine'.

Fine

9

17

24

32

40

D.C. al Fine

Gigue

Musical score for Gigue, measures 1-24. The piece is in 6/8 time and B-flat major. It features a lively melody with a first and second ending at measure 7.

7

12

18

24

Brawl

FRENCH
16th century

Going from the D to A (bar 1) can be tricky. While playing the D the thumb is off the instrument and must be prepared to enter the hole in the pinched position for the A.



⑥ March

Nicholas CHÉDEVILLE
1705 - 1782



TREBLE RECORDER
(or Violin) I

LA FUITE DU ROY D'ANGLETERRE

Edited by THURSTON DART

NICOLAS DEROSIER

1. La Fuite du Roy d'Angleterre

Adagio

Musical score for '1. La Fuite du Roy d'Angleterre'. The piece is in 4/4 time, key of B-flat major (two flats), and marked 'Adagio'. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments (trills and grace notes) and slurs. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

2. La Navigation du Roi

Adagio

Musical score for '2. La Navigation du Roi'. The piece is in 4/4 time, key of B-flat major (two flats), and marked 'Adagio'. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments (trills and grace notes) and slurs. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3. L'arrivée du Roi [Rondeau]

Allegro

Fine

D.C.

D.C. al fine

4. Réception du Roi

Grave

1

2

5. Le Voyage de Versailles

Presto

10

15

6. Ritournelle de l'entrevue

Adagio [ma non troppo]

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio [ma non troppo]'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated at the end of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

7. Plainte

Andante

5

10

15

20

25

8. Air de Consolation

Grave con afetto

5

10

15

20

25

[D.C. N^o 6 to end the suite]

Flauto
(Violino)

Sonate

F-Dur / Fa majeur / F major

Herausgegeben von
Hugo Ruf

Henry Eccles
† 1742

Tendrement*

mf

7

p

13

mf

19

mf

26

p

32

cresc. *mf*

Allegro

p

8

f

13

18

23

29

36

41

46

51

Fine

D.C. al Fine

Largo

7

13

18

24

a.) b.) c.)

MINUETTO •

gai **

f

DOUBLE

6

6

11

11

GIGA
Allegro

The musical score is written in 6/8 time and consists of ten staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked 'Allegro'. The dynamics are indicated by *f* (forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The score includes measure numbers 6, 11, 16, 21, 27, 33, 39, 45, and 51. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are also some trills and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

III. SONATE

«La Dubois»

Alt-Blockflöte

Philibert de Lavigne

Generalbaßaussetzung: Willi Hillemann

Legèrement

5

10

15

20

25

30

35

40

45

Alt-Blockflöte

3

Modérément

5 10 15 *Fine* 20 25 30 35 40 45 50 55 60

Da Capo al Fine

Gaïment

Musical score for Gaïment in 2/4 time. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff starts with a measure rest labeled '5'. The third staff starts with a measure rest labeled '10.'. The fourth staff starts with a measure rest labeled '15' and ends with a measure rest labeled '20'. There are several trill ornaments marked with a '+' sign throughout the piece.

Sarabande

Musical score for Sarabande in 3/8 time. The piece consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The melody is written in a single line. The second staff starts with a measure rest labeled '10'. There are several trill ornaments marked with a '+' sign throughout the piece.

Menuet I

Musical score for Menuet I in 3/4 time. The piece consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff starts with a measure rest labeled '10'. There are several trill ornaments marked with a '+' sign throughout the piece. The first ending is marked with a '1.' and the second ending with a '2.'.

Menuet II

Musical score for Menuet II in 3/4 time. The piece consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line. The second staff starts with a measure rest labeled '10'. There are several trill ornaments marked with a '+' sign throughout the piece.

Menuet I Da Capo

6. Rondeau

from "Pièces de clavessin" (1677-87)

NICHOLAS LE BÉGUE (1631-1702)
transcribed by Erich Katz

Soprano I

Soprano II
(or Alto)

Alto
(or Tenor)

(8)

(8) 5

(8) 10

(8) 15

14896-23

© Copyright MCMLXV by Edward B. Marks Music Corporation
International Copyright Secured

All Rights Reserved

Printed in U.S.A.

8. Bourrée

from "Pièces de clavessin" (1677-87)

NICHOLAS LE BÉGUE (1631-1702)
transcribed by Erich Katz

(8)

Soprano I

(8)

Soprano II
(or Alto)

(8)

Alto
(or Tenor)

(8) 5

(8) 10

(8) 15

Jean Baptiste Lully
(1632 - 1687)

Trio 1

Aus „Thésée“

1

9

17

Trio 2

Aus „Thésée“

17

18

19

1. 2.

1. 2.

Trio 3

Aus „Thésée“

Musical notation for measures 1-7 of Trio 3. The score consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal parts feature a melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and slurs. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Musical notation for measures 8-14 of Trio 3. The notation continues with vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes figured bass notation (e.g., 6, 6, #, 6, 6, 6, #, 6, 6, #) indicating specific chord voicings or fingerings. The vocal lines continue with melodic development and ornaments.

Musical notation for measures 15-21 of Trio 3. The score concludes with the vocal parts and piano accompaniment. The piano part includes figured bass notation (e.g., #, 6). The piece ends with a final cadence in the piano accompaniment.

Flauto dolce (alto f' o soprano f'')

Trio III

Herausgegeben von
Hugo Ruf

C-Dur / Ut majeur / C major

Modérément

I

Monsieur Naudot

7
14
20
27
33
40
47
54
61
68
75
82
89
94

100



108



114



120



125



131



Musical notation for measures 100-136, including dynamics like *p* and ornaments.

Lentement

II



137



145



153



161



169

Musical notation for measures 137-176, including dynamics like *mf* and *p*, and first/second endings.

Gaiement

III

Musical staff 1: Treble clef, 4/8 time signature. Starts with a dynamic marking *f*. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Musical staff 2: Treble clef, 4/8 time signature. Continuation of the melody from staff 1.

Musical staff 3: Treble clef, 4/8 time signature. Starts with measure 13. Includes a trill (*tr*) and a dynamic marking *p*.

Musical staff 4: Treble clef, 4/8 time signature. Starts with measure 19. Includes a trill (*tr*) and a dynamic marking *f*.

Musical staff 5: Treble clef, 4/8 time signature. Starts with measure 25. Includes a trill (*tr*) and a sharp sign (#).

Musical staff 6: Treble clef, 4/8 time signature. Starts with measure 30. Includes a trill (*tr*) and a sharp sign (#).

Musical staff 7: Treble clef, 4/8 time signature. Starts with measure 35.

Musical staff 8: Treble clef, 4/8 time signature. Starts with measure 41. Includes a fermata and a dynamic marking *f*.

63

68

73

79

84

89

94

100

106

p

f

SONATA

Flauto o Violino

op. 1/2

I

Allemanda
Andante

Bertin Quentin († 1767)

The musical score is written for Flute or Violin in C major, 3/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The first measure is marked *mf*. The piece consists of 21 measures. The score is divided into two systems of staves. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 11 through 21. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and ornaments indicated by wavy lines above notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Flauto
II

Allemanda
Allegro

f

3

5

7

1. 2.

8

10 *tr*

12

14 *tr*

16

1. 2.

Flauto

III

Corrente
Allegro

f

4

7

10

12

15

18

23

26

29

1. 2.

1. 2.

Flauto

IV

Sarabanda
Adagio

mf

5

9

13

17

21

1.

2.

V

Giga
Allegro

f

4

7

Flauto

Musical score for Flauto, measures 10 to 30. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features various melodic lines with slurs, ties, and dynamic markings such as *trill* and *trill*. The score includes first and second endings at measures 10-11 and 30-31.

Measures 10-11: First ending (1.) and second ending (2.)
Measures 12-14
Measures 15-17
Measures 18-20
Measures 21-23
Measures 24-26
Measures 27-29
Measures 30-31: First ending (1.) and second ending (2.)

ALT-BLOCKFLÖTE in f' / TREBLE RECORDER

(Querflöte oder Violine) / (Transverse Flute or Violin)

VIER SONATEN

für Alt-Blockflöte in f' (Querflöte oder Violine) und Cembalo
(Klavier). Gambe (Violoncello) ad lib.

FOUR SONATAS

for Treble Recorder (Transverse Flute or Violin) and
Harpichord (or Piano). Viola da Gamba or Cello ad lib.

Adagio

SONATA I

Robert Valentine, ca. 1710

Allegro

Musical notation for the first system, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various dynamics such as *(mf)*, *(m)*, and *(mp)*, and articulation marks like accents and slurs. Measure numbers 50 and 60 are indicated.

Adagio

Musical notation for the second system, continuing the Adagio section. It includes dynamics like *(m)*, *(mf)*, and *(mp)*, and articulation marks. Measure numbers 70 and 80 are indicated.

Corrente
Allegro

Musical notation for the third system, featuring the Corrente section in Allegro tempo. It includes dynamics like *(m)* and *(mf)*, and articulation marks. Measure numbers 10 and 20 are indicated.

4

30

40

(m) (v) (m)

This system contains three staves of music. The first staff starts at measure 30 and ends at measure 39. The second staff starts at measure 30 and ends at measure 39. The third staff starts at measure 40 and ends at measure 40. The music is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various ornaments and dynamics.

SONATA II

Adagio

10

20

24

(v) (m) (v) (m) (v) (m)

This system contains three staves of music. The first staff starts at measure 10 and ends at measure 19. The second staff starts at measure 10 and ends at measure 19. The third staff starts at measure 20 and ends at measure 24. The music continues the melodic development from the previous system, with dynamic markings and articulation.

Allemanda
Allegro

10

20

(m) (v) (m) (v)

This system contains three staves of music. The first staff starts at measure 10 and ends at measure 19. The second staff starts at measure 10 and ends at measure 19. The third staff starts at measure 20 and ends at measure 20. The music is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a more rhythmic and energetic melody compared to the Adagio movement.

Adagio.

Musical score for the Adagio section, measures 1 through 4. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 begins with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two notes. Measure 2 contains a first ending bracket labeled (2) and a fermata over the final note. Measure 3 starts with a dynamic marking of *mf* and a slur. Measure 4 features a dynamic marking of *mf*, a slur, and a fermata over the final note. Performance markings include accents (*acc.*) and slurs (*sl.*) throughout the passage.

Tempo di Gavotta

Musical score for the Tempo di Gavotta section, measures 5 through 8. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 5 begins with a dynamic marking of *mf* and a slur. Measure 6 contains a dynamic marking of *mf* and a slur. Measure 7 features a dynamic marking of *mf*, a slur, and a fermata over the final note. Measure 8 starts with a dynamic marking of *mf* and a slur. Performance markings include accents (*acc.*) and slurs (*sl.*) throughout the passage.

SONATA III

Adagio

Musical score for the Adagio section, measures 1 through 10. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with various ornaments and articulations. Measure 1 includes a fermata. Measures 2-4 contain triplets, with measure 2 marked with a '2' and measure 3 with a '3'. Measure 5 has a '10' above it. Measures 6-10 include slurs and accents, with measure 10 marked with a '3'.

Allegro

Musical score for the Allegro section, measures 11 through 40. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. It features a more rhythmic and technically demanding melodic line. Measure 11 includes a fermata. Measures 12-14 contain triplets, with measure 12 marked with a '2' and measure 13 with a '3'. Measure 15 has a '70' above it. Measures 16-18 include slurs and accents, with measure 18 marked with a '20' and 'm'. Measures 19-21 include slurs and accents, with measure 21 marked with a '2'. Measures 22-24 include slurs and accents, with measure 24 marked with a '30'. Measures 25-27 include slurs and accents, with measure 27 marked with a '40'. Measures 28-30 include slurs and accents, with measure 30 marked with a '2'. Measures 31-33 include slurs and accents, with measure 33 marked with a '40'. Measures 34-36 include slurs and accents, with measure 36 marked with a '2'. Measures 37-39 include slurs and accents, with measure 39 marked with a '40'. Measure 40 includes a fermata.

SONATA IV

Adagio

Musical notation for the Adagio section, measures 1-30. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It features a complex melodic line with many slurs and accents. Measure numbers 10, 20, and 30 are indicated. There are also markings like 'v' and 'm'.

Allegro

Musical notation for the Allegro section, measures 31-60. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It features a more rhythmic and active melodic line with many slurs and accents. Measure numbers 40, 50, and 60 are indicated. There are also markings like 'v' and 'm'.

Adagio Siciliana

Musical score for Adagio Siciliana, measures 1-20. The score is written on a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. It features a melodic line with various ornaments, including mordents and grace notes. Measure numbers 10 and 20 are indicated. Dynamics include *mf*, *pp*, and *ppp*. There are also markings for *v* (accents) and *tr* (trills).

Allegro Giga

Musical score for Allegro Giga, measures 1-60. The score is written on a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. It features a more rhythmic and complex melodic line with many ornaments, including mordents, grace notes, and trills. Measure numbers 10, 20, 30, 40, 50, and 60 are indicated. Dynamics include *mf*, *pp*, and *ppp*. There are also markings for *v* (accents), *tr* (trills), and *tr* (trills).

Blockflöte

4 SUITEN

für Blockflöte und Basso continuo

Troisième Suite

Sonate

J. M. Hotteterre Le Romain

Op. 5

Herausgegeben von

Hans Maria Kneihls

Prelude

Lentement

5

10

15

Allemande

Musical score for Allemande, featuring six staves of music. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is in G minor and 3/4 time.

Courante

Musical score for Courante, featuring three staves of music. The score includes various musical notations such as slurs and accents. The piece is in G minor and 3/4 time.

Musical score for five staves. The key signature is one flat (F major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are circled.

Grave

Musical score for five staves. The key signature is one flat (F major or D minor). The time signature is 3/4. The tempo is marked "Grave". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are circled. The piece concludes with "doux" and "fort." markings.

Gigue

5

10

15

20

25

30

Quatrième Suite

Sonate

Prelude

Gay

5

10

15

20

Allemande

Gracieusement

The musical score for the Allemande is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of eight staves of music. The tempo is marked 'Gracieusement'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated in circles. First and second endings are marked with '1.' and '2.'.

Courante

Gay

The musical score for 'Courante' is written in G minor (one flat) and 3/8 time. It consists of ten staves of music. The tempo/style is marked 'Gay'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 are circled. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Rondeau

Gay

The musical score for 'Rondeau' by Gay is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music consists of a continuous melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several accents (marked with a 'v') and breath marks (marked with a '+'). Measure numbers are indicated in circles at the beginning of certain staves: 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40. The piece concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

Grave

Musical score for 'Grave' in 3/2 time. The piece consists of a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a whole rest followed by a half note G4 with a sharp sign. The melody continues with quarter notes and half notes, featuring several ornaments (circled numbers 5, 10, 15) and dynamic markings such as accents (^), staccato (stacc), and breath marks (v). The piece concludes with a double bar line.

Gigue

Musical score for 'Gigue' in 3/8 time. The piece consists of a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes. The melody is characterized by frequent eighth-note patterns and includes several ornaments (circled numbers 5, 10, 15) and dynamic markings such as accents (^), staccato (stacc), and breath marks (v). The piece features two first endings (labeled '1.') and two second endings (labeled '2.'). The word 'doux' is written below the staff in the sixth measure. The piece concludes with a double bar line.

45 PRELUDES

Jacques Hotteterre le Romain

Modéré

1

Tendrement

5

4 *Gay*

Musical score for measures 4-7. The music is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 4 starts with a treble clef and a common time signature. The melody features eighth-note patterns with accents and slurs. Measure 5 has a '+' sign under the first eighth note. Measure 6 has a '+' sign under the first eighth note. Measure 7 has a '+' sign under the first eighth note and a 'v' (accents) above the first eighth note. The piece ends with a double bar line.

8 *Modéré*

Musical score for measures 8-12. The music is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 8 starts with a treble clef and a common time signature. The melody features eighth-note patterns with accents and slurs. Measure 9 has a '+' sign under the first eighth note and a wavy line above the first eighth note. Measure 10 has a '+' sign under the first eighth note and a wavy line above the first eighth note. Measure 11 has a '+' sign under the first eighth note and a wavy line above the first eighth note. Measure 12 has a '+' sign under the first eighth note and a wavy line above the first eighth note. The piece ends with a double bar line.

Gay

39

Musical score for piece 39, 'Gay'. It consists of four staves of music in G major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth-note patterns and includes accents (+) and slurs. The second staff continues the melody with slurs and accents. The third staff features slurs and accents. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign.

Tendrement

40

Musical score for piece 40, 'Tendrement'. It consists of two staves of music in G major and 3/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody is characterized by eighth-note patterns and includes slurs and accents (+). The second staff continues the melody with slurs and accents.

Gay

41

Musical score for piece 41, 'Gay'. It consists of three staves of music in G major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth-note patterns and includes slurs, accents (+), and a first ending bracket labeled '(I)'. The second staff continues the melody with slurs and accents. The third staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign.

Gracieusement

42

Musical score for piece 42, 'Gracieusement'. It consists of two staves of music in G major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth-note patterns and includes slurs, accents (+), and slurs. The second staff continues the melody with slurs and accents.

23 PRELUDES

Jean-Pierre Freillon-Poncein

1

Musical score for prelude 1, consisting of five staves of music in G minor. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The second staff continues the melodic line. The third staff includes a flat accidental (b) and a plus sign with a circled infinity symbol (+∞). The fourth staff includes a plus sign (+) and a flat accidental (b). The fifth staff concludes the prelude with a double bar line and a plus sign (+) below the final note.

2

Musical score for prelude 2, consisting of three staves of music in G minor. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The second staff continues the melodic line. The third staff includes a flat accidental (b) and a circled V symbol (V) above the final note.

20

Musical score for exercise 20, measures 1-4. It consists of four staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains a treble clef and a key signature signature. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks like '+' and '(+)'. The second staff continues the melody. The third staff includes a '(b)' marking above a note. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line and repeat dots.

21

Musical score for exercise 21, measures 1-4. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). The first staff contains a treble clef and a key signature signature. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals and articulation marks like '+'. The second staff continues the melody and includes a '(+)' marking below a note. The exercise ends with a double bar line and repeat dots.

22

Musical score for exercise 22, measures 1-4. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F-sharp). The first staff contains a treble clef and a key signature signature. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals and articulation marks like '+'. The second staff continues the melody. The third staff includes a '(v)' marking above a note. The exercise ends with a double bar line and repeat dots.

23

Musical score for exercise 23, measures 1-4. It consists of four staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains a treble clef and a key signature signature. The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals and articulation marks like '+'. The second staff continues the melody. The third staff includes a '(+)' marking below a note. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line and repeat dots.

Flauto dolce soprano

Suite G-dur / in G major

Allemande gay
La Mutine*)

Robert de Visée
(um 1650-nach 1720)

6
12
18
24
28

Courante

4
7b
12

*) Die Kecke - The Pert Lass

**) Die Taktvorzeichnung ist ein Hinweis auf den für die französische Courante typischen Wechsel von 3 d und 2 d. The meter signature is a reference to the alternation between 3 d and 2 d. that is typical of the French courante.

2

Flauto dolce soprano

Sarabande
La Du haut-menil^{*)}

Musical score for Sarabande, La Du haut-menil. The piece is in 3/4 time and G major. It consists of 24 measures. The score includes first and second endings at measures 7-8 and 24-25. Fingerings are indicated by (g) and (+). There are also (+) and (w) markings above notes. The piece concludes with the instruction "Petite Reprise ad lib."

Gigue grave

Musical score for Gigue grave. The piece is in 6/8 time and G major. It consists of 21 measures. The score includes first and second endings at measures 16-17 and 20-21. Fingerings are indicated by (g) and (+). There are also (w) markings above notes. The piece concludes with the instruction "Petite Reprise ad lib."

Gavotte

Musical score for Gavotte. The piece is in 3/4 time and G major. It consists of 10 measures. The score includes first and second endings at measures 8-9 and 10-11. Fingerings are indicated by (g) and (+). There are also (w) markings above notes. The piece concludes with the instruction "Petite Reprise ad lib."

^{*)} vermutlich: Die aus Haut-Menil / Possibly: The Woman from Haut-Menil.

Group A

Musette

(from *Première Suite*, pub. 1755)

Charles Bâton
died c. 1755

Gracieusement (♩ = 72)

5

10

15