

**Ornamentasie in Handel se *Giulio Cesare in Egitto*  
(HWV 17) - 'n histories-ingeligte benadering**

**E. Louw  
13064975**

**Skripsie voorgelê ter gedeeltelike nakoming van die vereistes vir die  
graad *Magister Musicae* aan die Potchefstroomkampus van die  
Noordwes-Universiteit**

**Studieleier: Prof. D. Kruger**

**2010**

## OPSOMMING

In hierdie studie word die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk (HIU) as benadering ondersoek vir die uitvoering van ornamentasie van vokale Barokmusiek, met spesifieke verwysing na die operas van George Frideric Handel. Die outeur poog om inligting wat oor die benadering van die HIU bestaan, só te integreer sodat dit 'n duidelike geheelbeeld daarstel oor die betekenisvolheid daarvan vir die uitvoering van Handel-arias. Met behulp van merings wat sedert die laat 20ste eeu uit die musikologiese debat rakende die historiese uitvoeringspraktyk uitgespreek is, word die ontwikkeling en sekere kenmerke van die HIU-benadering ondersoek om sodoende kerneienskappe daarvan te identifiseer. Hierdie proses stel die outeur in staat om die HIU-benadering subjektief te definieer. Deur middel van 'n duideliker begrip vir die HIU-benadering, word die invloed daarvan op die uitvoering van ornamentasie deurpeil. Omdat Handel sy operas in die Italiaanse styl gekomponeer het, word die Italiaanse vokale stylpraktyk as grondslag vir hierdie doeleinde verken. Die studie ondersoek historiese inligting, soos onder andere vervat in Handel se ornamentasie van die aria, *Affanni del pensier*, uit sy opera, *Ottone*. Met hierdie inligting poog die outeur om vanuit 'n HIU-benadering vrye ornamentasie op die aria, *Da tempeste il legno infranto*, uit Handel se opera, *Giulio Cesare* toe te pas. Hierdie voorstelling van die versieringspraktyk vir die moderne sanger word gedoen terwyl die historiese inligting en bepaalde stylbegrip van die Barok in gedagte gehou word, maar sonder om die kreatiwiteit van die outeur te inhibeer.

## SLEUTELTERME

Histories-ingeligte uitvoeringspraktyk

Vokale ornamentasie

Handel arias

17de-eeuse Italiaanse sangstyl

# Ornamentation in Handel's *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17) – a historically informed approach.

## ABSTRACT

In this study, historically informed performance practice (HIP) is investigated as an approach to the performance or vocal ornamentation, with special emphasis on the operas of George Frideric Handel. The study aims to use information about this approach to performance practice in order to show forth its significant role in the performance of Handel arias. Through musicological viewpoints that have arisen out of the historical performance debate since the late 20th century, the study investigates the development and attributes of the HIP movement in order to identify its essential characteristics. Following this process, the author is able to define the HIP approach subjectively. Once a clearer knowledge of HIP is obtained, its influence on the performance of ornamentation is studied. Because Handel's operas were composed in the Italian style, the Italian vocal method is explored. Historical information is gathered through the use of an aria, embellished by Handel, *Affanni del pensier*, from his opera *Ottone*. With this information, the author attempts to freely embellish an aria, *Da tempeste il legno infranto*, from Handel's opera, *Giulio Cesare*. This example of the performance style is practised with the historical information in mind, without inhibiting the creativity of the author.

## KEYWORDS

Historically informed performance practice

Vocal ornamentation

Handel-arias

17th Century Italian vocal style

# Inhoud

## Hoofstukindeling

### Hoofstuk 1

#### Inleiding en probleemstelling

1.1	Inleiding	1
1.2	Probleemstelling	5
1.3	Subvrae	5
1.4	Algemene doelstelling	5
1.5	Spesifieke doelstellings	6
1.6	Literatuurstudie	6
1.7	Terreinafbakening	7

### Hoofstuk 2

#### Die Histories-ingeligte uitvoeringspraktyk (HIU)

2.1	Inleiding	8
2.2	Die 'outentieke' benadering tot die historiese uitvoeringspraktyk	9
2.3	Historiese rekonstruksie	11
	2.3.1 Essensie en uitkoms	11
	2.3.2 Musikologiese vertrekpunte	11
	2.3.3 HIU: die komponis en uitvoerder	14
2.4	Samevatting	17

### Hoofstuk 3

#### Vokale ornamentasie in die Barok

3.1	Inleiding	18
3.2	17de en 18de-eeuse handleidings	19
3.3	Barok: vokale uitvoeringspraktyk	22
	3.3.1 Oorsig	22

3.3.2	Ornamentasie vanuit 'n HIU-perspektief	23
3.3.3	Notasie en improvisasie	25
3.3.4	Interpretasie	26
3.3.5	Tradisie	26
3.3.6	Praktyk	28
3.3.7	Die Da Capo-aria	29
3.3.8	Affek en die invloed daarvan op ornamentasie	30
3.4	Samevatting	31

## Hoofstuk 4

### Voorgestelde ornamentasie in 'n Handel-aria

4.1	Inleiding	33
4.2	Herlewing van Handel-operas	34
4.2.1	Agtergrond	34
4.2.2	Handel se konsep van opera en ornamentasie	35
4.3	Handel se versierings van die aria <i>Affanni del pensier</i>	36
4.3.1	Oorsig	36
4.3.2	Opmerkings	36
4.3.3	Handel se hantering van intervalle: enkele voorbeelde	40
4.3.3.1	Handel se hantering van die unisoon	40
4.3.3.2	Handel se hantering van die tweede	41
4.3.3.3	Handel se hantering van die terts	42
4.3.3.4	Handel se hantering van die kwart	42
4.3.3.5	Handel se hantering van die kwint	43
4.3.3.6	Handel se hantering van die sekst	43
4.3.3.7	Handel se hantering van die sept	44
4.3.3.8	Handel se hantering van die oktaaf	45
4.4	<i>Giulio Cesare in Egitto</i> (HWV 17)	46
4.4.1	Inleiding	46
4.4.2	Moontlike ornamentasie vir die A-gedeelte van die aria, <i>Da tempeste il legno infranto</i>	47

4.4.3	Moontlike ornamentasie vir die B-gedeelte van die aria, <i>Da tempeste il legno infranto</i>	58
4.5	Samevatting	62
Hoofstuk 5		
	Samevatting en aanbevelings	64
	Bibliografie	67

# HOOFSTUK 1

## Inleiding en probleemstelling

### 1.1 Inleiding

Ornamentasie het 'n merkwaardige rol in verskeie kunsvelde tydens die Baroktydperk gespeel. Met die melismas in die vloeiende melodieë en in die rykdom van versierings is Barokmusiek 'n geskikte ekwivalent vir die heersende styl in die visuele kunste van dieselfde tydperk (Neumann, 1978:3). Partiture wat uit hierdie periode dateer bevat egter nie aanwysings oor dit wat as die kreatiewe verantwoordelikheid van die uitvoerder beskou is nie (Cyr, 1992:23). Hierdie ongeskrewe elemente in partiture dui op die skeppende aard van musikale uitvoering in die Barok.

In hierdie tydperk is die interpretasie van die uitvoerder, veral ten opsigte van ornamentasie, in baie gevalle as gewigtiger of ten minste as ewe belangrik as die geskrewe partituur geag. Die interpretasie van musieknotasie is deur die musiekgeskiedenis heen voortdurend 'n vraagstuk en 'n probleemarea in die uitvoering van musiek. Haskell (1988:176) beweer dat die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk (HIU) in Barokmusiek handel oor dit wat komponiste te vaag of as vanselfsprekend geag het om neer te skryf – hierdie ongeskrewe detail sluit basiese elemente soos toonkleur, instrumentasie, frasiering en ornamentasie in. In hierdie studie word gefokus op die problematiek van die uitvoering van ornamentasie. Lawson en Stowell (2005:2) beskryf die musikale vertolkings-elemente wat komponiste tydens uitvoering verwag het maar nie neergeskryf het nie as 'n uitdaging vir hedendaagse uitvoerders. Die uitvoeringspraktyk word uitgedaag weens die onduidelikheid oor wat van die uitvoerder in hierdie opsig verwag word.

Leinsdorf (1981:59) wys daarop dat die meerderheid musici saamstem dat die uiteindelijke doel van 'n uitvoering is om elke werk te herskep soos dit geklink het en

ervaar is toe die werk aanvanklik gehoor is. Die primêre beginsel waarop hierdie stelling berus, is dat 'n uitvoering van musiek uit 'n vroeër era histories geloofwaardig behoort te wees. In 1979 noem Buelow die verbintenis tot historiese geloofwaardigheid by die uitvoer van ou musiek "a relatively recent development in the musicology" (1979:625). Hy verwys in *A Study in Baroque Performing Practice* na die werke van skrywers soos Aldrich, Dart, Donington, Emery, Schering en Schmitz, wat van die eerste kundiges op die gebied van die sogenaamde 'outentieke benadering' tot die uitvoeringspraktyk was. Buelow meen egter dat hierdie werke dikwels 'n ontoereikende oplossing tot 'n onmeetlike gestalte van kennis oor die uitvoeringspraktyk bied deur dit as 'n klein en beperkte stel reëls voor te hou. Volgens hom ly veral die hoogs-gesofistikeerde ornamentasiekuns hieronder (Buelow, 1979:625).

Cyr (1992:23) voer aan dat die HIU nie onderneem om die eksklusiewe outentieke uitvoering te definieer nie, maar dat wel om die grense waarbinne goeie uitvoerings val, uit te stippel. Sy meen dat dit 'n primêre doelwit in enige uitvoering is om die musiek op 'n aandoenlike of ekspressiewe wyse te interpreteer, en beskou geloofwaardigheid nie as 'n doelwit op sigself nie maar as 'n middel tot hierdie doel (Cyr, 1992:23). Cyr is van mening dat gebruike wat tot 'n spesifieke tydperk en kultuur behoort, ondersoek en geïdentifiseer moet word (Cyr, 1992:21). Hierdie gebruike kan as tradisie beskou word.

Leinsdorf (1981:64) beskryf tradisie as bestaande uit 'n massa ongeskrewe konvensies. Wat die uitvoering van vroeë musiek betref, is hierdie 'wette' volgens hom nie deur die loop van die 19de eeu in ag geneem nie, maar tans herleef vroeëre musikale tradisies van die 17de en 18de eeu. Om aan HIU se doelwit van rekonstruksie in die hede te voldoen, is dit van kardinale belang om terug te verwys na die Baroktradisie. Met behulp van primêre bronne wat geskryf is deur sangkundiges en kenners op die gebied van Barok-ornamentasie soos Caccini (c. 1545-1618), Bacilly (c. 1625-1690), Tosi (c. 1653-1732), Quantz (1697-1773), Mancini (1672-1737), Burney (1726-1814), Hiller (1728-1804) en Corri (1745-1825) (Lawson & Stowell, 2005:89) kan 'n goeie begrip oor die tradisie verkry word. Dreyfus (aangehaal deur Butt, 2002:8) voer aan dat 'n suksesvolle HIU nie die verlede laat terugkeer nie, maar dat dit eerder "die musikale objek in die hier



en nou herkonstrueer, wat 'n nuwe en tot nou toe stilgehoue onderwerp in staat stel om te spreek". Wat partiture betref, behoort uitvoerders in staat te wees om vrylik deur middel van die 'ongeskrewe elemente' soos dit in die Baroktradisie benader is, te kommunikeer. Sodoende word uitdrukking aan die interpretasie van Barokmusiek verleen, eerder as wat die uitvoerder een of ander 'outentisiteit' buite bereik nastreef (Lawson en Stowell, 2005:2).

Butt (2002:8) beweer dat 'n HIU-perspektief op uitvoering reeds die beste uitvoerders uitgedaag het om hul wyse van interpretasie in geheel te heroorweeg, omdat die aanvaarde 'natuurlike' ekspressiwiteit van die vroeër, meer outentieke denkwyse van die hoofstroom uitgedaag word. Tosi (1743:155) huldig ook hierdie standpunt in sy bekende metodiese boek *Observations on the florid song*<sup>1</sup>: "He, that rightly knows how to copy in Musick, takes nothing but the Design, because that Ornament, which we admire when *natural*, immediately loses its Beauty when *artificial*."

Cyr (1992:123) benadruk dat die komponis telkemale ook die uitvoerder was tydens solo-uitvoerings, en dat die komponis ook dikwels opera- en konsertuitvoerings vanaf die klavesimbel gelei het. Onder sulke omstandighede was die komponis in 'n posisie om die interpretasie van die komposisie en die improvisasie te kontroleer (Cyr, 1992:123; Donington, 1973:30).

Handel was een van hierdie komponiste wat as dirigent en uitvoerder bekend was. Donington (1973:30) wys daarop dat Handel die stadige bewegings van sy orrelkonserte elke keer verskillend gespeel het vanaf 'n paar onvolledige fragmente van notasie. Burney (aangehaal deur Jerold, 2008:102) noem dat Handel egter nie tevrede was met sangers se vryhede ten opsigte van die improvisasie van versierings in sy komposisies nie. Dean (1959:193) voer aan dat Handel se musiek só deurlopend geskend is met irrelevante en ongepaste byvoegings dat dit dikwels skaars herken en nog minder verstaan kon word: "... It is no exaggeration to say that the traditional English performance of a Handel oratorio – and we still hear them – makes about as much

---

<sup>1</sup>Tosi se oorspronklike Italiaanse boek *Opinioni de' cantori antichi e moderni* is in 1723 in Bologna gepubliseer.

sense as *The Ring arranged for strings and continuo*" (Dean, 1959:193). Neumann (1978: 555) merk ook op dat daar rede is om te glo dat Handel nie buitensporighede toegelaat het nie en meen dat Burney bevestig het dat Handel sangers individueel by die klawerbord laat repeteer het.

Sedert *Giulio Cesare* se "moderne" herlewing in Gottingen in 1922 word hierdie opera die meeste van al Handel se operas uitgevoer (McLaughlan, 2001:61). Ten spyte van die opera se gewildheid het Handel talle wysigings aan die aanvanklike werk gemaak voordat dit die eerste keer uitgevoer is. 'n Rekonstruksie van die opera is derhalwe bemoeilik deur die verwarrende inligting in die manuskripte, grootliks omdat wysigings herhaaldelik voor uitvoerings aan die dirigentpartituur gemaak is (McLaughlan, 2001:62).

In sy voorlaaste boek, *Playing with history* (2002) skryf John Butt oor die geskiedenis van HIU as deel van die musiekkritiek en hy verwys na die implikasies daarvan vir werke, komponiste en notasie om gevolglik die rol van HIU in die kultuur van die laat-twintigste eeu duidelik te maak. Volgens Butt (2000:407) stel die ontwikkeling van die HIU uitvoerders in staat om te besef dat komponiste van die verlede ander aannames oor uitvoerings gemaak het. Die komponiste se andersoortige ideologieë en uitvoeringstyle het hulle musikale gedagtes en manier van komponeer gevorm. Dit is gevolglik vir die uitvoerder nodig om kennis hiervan te dra sodat hy of sy die partituur nie onafhanklik van die omstandighede waarin dit ontstaan het, sal interpreteer nie. Die studie fokus grootliks op sy bevindings rakende die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk met toepassing daarvan op die ornamentasie van 'n opera-aria.

## 1.2 Probleemstelling

Na aanleiding van die agtergrond wat hierbo gegee is, kan die navorsingsvraag wat hierdie studie wil beantwoord, soos volg geformuleer word:

Hoe kan die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk neerslag vind in die uitvoering van ornamentasie in een van Handel se arias uit *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17)?

Hieruit volg 'n aantal subvrae:

## 1.3 Subvrae

- Wat behels 'n histories-ingeligte uitvoeringspraktyk?
- Hoe beïnvloed 'n benadering volgens die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk die uitvoering van vokale ornamentasie in Barokmusiek?
- Hoe vind hierdie benadering neerslag in die uitvoering van ornamentasie in Handel se aria *Da tempeste il legno infranto* uit *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17)?

## 1.4 Algemene doelstelling

Die algemene doelstelling van die navorsing is om vas te stel hoe 'n benadering van die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk neerslag kan vind in die uitvoering van ornamentasie in Handel-arias. Vir die doel van die studie word spesifiek op die aria *Da tempeste il legno infranto* uit *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17) gefokus.

## 1.5 Spesifieke doelstellings

Die algemene doelstelling in 1.4 sal bereik word deur die navolging van die volgende spesifieke doelstellings:

- Om te bepaal wat die benadering betreffende die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk behels.
- Om te bepaal hoe die benadering van die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk die uitvoering van ornamentasie beïnvloed.
- Om vas te stel hoe hierdie benadering neerslag vind in die uitvoering van ornamentasie in Handel se aria *Da tempeste il legno infranto* uit *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17).

## 1.6 Literatuurstudie

Hierdie navorsing is nie-empiries van aard en is gebaseer op 'n literatuurstudie en 'n analitiese toepassing. Dit bied 'n oorsig van kennis in 'n spesifieke dissipline deur tendense en beredeneringe te analiseer (Mouton, 2001:179). Hierdie studie voldoen aan wat Leedy en Ormrod (2005:172) beskryf as konseptueel-historiese navorsing, wat dui op studies wat gemoeid is met die oorsprong, ontwikkeling en invloed van idees en konsepte. Die studie maak hoofsaaklik van sekondêre bronne gebruik. Vir die literatuurstudie is soekenjins en tegnologiese hulpmiddele gebruik:

- JSTOR
- NEXUS
- IIMP
- ISAP
- Pro Quest SAE Publications
- Google Scholar

Uit die resultate van die literatuurstudie sal die navorser moontlikhede van ornamentasie op die partituur aandui.

## **1.7 Terreinafbakening**

Die studie word beperk tot die HIU en die impak daarvan op vokale ornamentasie in die aria *Da tempeste il legno infranto* uit *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17) van G.F. Handel.

## HOOFSTUK 2

### Die Histories-ingeligte uitvoeringspraktyk (HIU)

#### 2.1 Inleiding

“The most central virtue of historical performance practice is that it can offer performers a freedom of choice, a multiplicity of ‘right’ ways to play...” (Will Crutchfield, soos aangehaal deur Haskell, 1988:187).

Hierdie aanhaling bevestig die vryhede wat die HIU-benadering tot vroeë musiek aan die uitvoerder verleen. Om rekonstruksie van ‘n vroeë werk in die hede aan te durf, is dit egter nodig om eers terug te verwys na die geskiedkundige omstandighede en oorsprong van die werk. J. Joachim en A. Moser (soos aangehaal deur Lawson en Stowell, 2005:1) is van mening dat ‘n uitvoerder homself eers moet vergewis met die omstandighede waaronder ‘n stuk ontstaan het, om sodoende reg te laat geskied aan die stuk wat hy van plan is om uit te voer. In hierdie hoofstuk word die benadering van HIU kortliks verduidelik as die rekonstruksie van die musikale objek in die hede, in plaas van ‘n poging tot ‘n terugkeer na die verlede in die uitvoering van vroeë musiek.

In die rekonstruksie van ou musiek word die verhouding tussen komponis en uitvoerder ondersoek. In die verlede was die behoefte om aan die vereistes van die komponis te voldoen beskou as die grootste uitdaging by die uitvoering van ‘n ander se werk. Hierdie houding het tot aan die middel van die 20ste eeu geheers, sodat uitvoerders hulle praktyke grootliks gebou het op die sogenaamde ‘outentieke’ benadering tot die uitvoering van die musiek. Sodra die moderne uitvoerder egter begrip toon dat die komponis heel waarskynlik net soveel idees ontwikkel het deur dit wat hy uitvoerders hoor improviseer het, mag hy sy houding van slaafse afhanklikheid van die komponis en sy intensies herlei tot ‘n meer assertiewe uitvoeringsposisie. Vervolgens word die twee

hoofdenkrygings van die 20ste eeu tot in die hede aangaande die uitvoering van vroeë musiek ondersoek.

## **2.2 Die 'outentieke' benadering tot die historiese uitvoeringspraktyk**

Die eerste denkrygting betreffende die verband tussen die Barokkomponis en die 'hedendaagse' uitvoerder van sy werk, stam vanuit 'n 18de-eeuse benadering. Leinsdorf (1981:49) haal die komponis Mattheson (1681-1764) aan in sy boek, *The composer's advocate*. Mattheson meen dat die grootste problematiek met die uitvoering van 'n ander se werk, die behoefte is aan 'n kragtige oordeel om die betekenis en individualiteit van die gedagtes van 'n vreemdeling in totaliteit te ontmoet. Volgens hom, sal hy wat nooit geleer het hoe die skepper dit self gedoen sou wou hê nie, se uitvoering van die komponis se werk veel te wense oorlaat. Dit sal die werk terselfdertyd van sy vitaliteit en sjarme ontnem, dikwels in so 'n mate dat 'n komponis, indien hy dit moes hoor, dit moeilik as sy eie werk sou herken (1981:49,50). Vanuit Mattheson se verwysingsraamwerk staan die komponis en sy intensies, selfs die fynere detail van die komponis se gedagtes, dus sentraal tot die 'geslaagde' uitvoering van die leermeester se werk. Soos kortliks in hoofstuk 1 behandel is, het die eerste musikante en musikoloë wat in die herlewing van Barokmusiek betrokke was hulle praktyke grootliks op dié oorgedrae denkrygting gebou.

Volgens Cyr (1992:22) is die veld van uitvoeringspraktyk ongeveer 'n eeu oud. Vroeë navorsers soos Arnold Schering (1977-1941) en Hugo Goldschmidt (1859-1920) was van die eerstes wat sedert die 18de eeu belangrike repertorium gedokumenteer het en bestudeer het hoe die notasie daarvan geïnterpreteer behoort te word. Buiten dat hulle outentieke interpretasies van die gefigureerde baslyn, dinamiek en ornamentasie onder bespreking gebring het, het hulle ook die soort indikasies wat dikwels nie in Barokpartiture was nie geïdentifiseer (Cyr, 1992:22). Die eerste doelwit van uitvoeringspraktyk was dus om 'n korrekte musikale teks te herskep (Cyr, 1992:22; Haskell, 1988:176). Omdat die konsep "outentisiteit" sy oorsprong het in die Duitse *Werktreue*-doktrine wat oor akkurate en betroubare partiture handel, was die

minimumvereiste vir die outentieke uitvoering dus eenvoudig om die regte note uit te voer (Haskell, 1988:176). Die herlewing van vroeë musiek vanaf die laat 19de eeu het ook die 'nuwe' gebruik en herbou van Barokinstrumente ingesluit.

Met die eksperimentering van onder andere Alfred Dolmetsch (1858-1940) is vroeë musiek weer gehoor deur die gebruik van ou instrumente. Navorsing omtrent die speeltegnieke van vroeë instrumente asook die ontwerp van hierdie instrumente het die kwessie van outentisiteit na vore gebring (Cyr, 1992:22). In hierdie herlewingstyd het 'n groot aantal instansies regoor Europa ontwikkel. Voorbeelde hiervan is die *Schola Cantorum* van Parys, Charles Bordes se *Chantiers de Saint Gervais*, twee *Sociétés d'Instruments Anciens*, die *Deutsche Vereinigung für alte Musik* en die Brusselse *Pro Musica Antiqua* van Safford Cape (Lawson en Stowell, 2005:8). Later van tyd het groepe soos David Munrow se *Early Music Consort of London*, die *Deller Consort*, die *Julian Bream Consort*, *Musica Reservata* en *Concentus Musicus* ontstaan (Haskell, 1988:164,165). Hierdie skole, uitvoerders en navorsingsgroepe het hulle toegespits op die navorsing en outentieke uitvoering van vroeë musiek.

Cyr meen dat 'outentisiteit' as konsep verskeie betekenisse kan hê. Wanneer dit egter tot musikale uitvoering betrekking het, kan outentisiteit beskou word as 'n poging om musiek binne 'n konteks van historiese getrouheid uit te voer. Dit word bereik deur so naby as moontlik aan die komponis se wense, indien dit bekend is, te voldoen. 'n Ander manier is om die konvensies en historiese omstandighede van uitvoerings wat met die komponis verband hou, in oorweging te neem (Cyr, 1992:22). Cyr meen ook dat, as gevolg van die konnotasie van die term met 'reg' of 'korrek', die woord soms beskou word as 'n manier om die grense waarin goeie uitvoerings val, te beperk. 'n Histories-ingeligte benadering behoort die teenoorgestelde effek te hê en dit mag selfs die interpretatiewe grense vir moderne uitvoerders uitbrei deur hulle te lei om tegnieke wat nie meer vandag in gebruik is nie, te ondersoek (Cyr, 1992:22). Na aanleiding van hierdie stelling word historiese rekonstruksie as nuwer denkrigting ondersoek.



## **2.3 Historiese rekonstruksie**

### **2.3.1 Essensie en uitkoms**

'n Historiesgerekonstrueerde uitvoering behels eerstens 'n benadering van vroeë musiek en uitvoeringspraktyke vanuit 'n moderne oogpunt. Sulke uitvoerings, op hul beste en suksesvolste, is tot geen mate herskeppinge van die verlede nie (Taruskin,1995:60). Dit is eerder in alle opsigte moderne uitvoerings: "... [they are] the product of an esthetic wholly of our own era, no less time-bound than the performance styles they would supplant" (Taruskin, 1995:60). 'n Eindresultaat van HIU is 'n baie groter verskeidenheid van uitvoerstyle en klanke. Ons vermoë om 'n veelvuldigheid van style te kan waardeer is moontlik een van die grootste voorspronge wat ons in die hede het (Butt, 2002:66). Die uitkoms van HIU kan derhalwe beskryf word as 'n poging om bestaande musiek vanuit 'n vroeër era uit te voer vanuit 'n eietydse benadering. Dit neem die historiese inligting van die musiek in ag. Die studie doen gevolglik ondersoek na die verskeie musikologiese denkstrome in die geskiedenis en ontwikkeling van die HIU-benadering.

### **2.3.2 Musikologiese vertrekpunte**

Die benadering van HIU het tot op hede verskeie uitgangspunte in die musikologiese debat daaromtrent teweeggebring. Die onenighede in die musikologiese skrywes aangaande die wegbeweeg van laat 19de- en 20ste-eeuse tradisies en menings rakende 'outentisiteit' in die uitvoeringspraktyk van vroeë musiek, asook dié van die hoofstroom, word bevraagteken in die denkrigting na 'n moderne benadering tot die uitvoeringspraktyk. Haskell (1988:184) meen dat dit sekerlik geen toeval is dat die najaag van historiese inligting in die uitvoer van vroeë musiek 'n hoogtepunt bereik het in 'n era wat deur sy hunkering na produkte in hul oorspronklike toestand gekarakteriseer is nie. Dit is moontlik dat die tendens tot historiesebewuste uitvoering net soveel te danke het aan kontemporêre neigings en smake, as aan musikologiese

integriteit. Die blote najaging en insameling van historiese inligting as hulpmiddel vir 'n suksesvolle interpretasie binne die konteks van die HIU-benadering word teegestaan.

Taruskin (1995:57) stel voor dat die verbeeldingryke interpretasie van die werk klem behoort te dra in die verwesenliking van HIU. Die rekonstruksionis-uitvoerder sal, solank hy homself tot dieselfde streng standaard van toerekenbaarheid hou as dié wat die musikologie van enige geleerde verwag, sy pogings nie op dit waarvoor die musiek bedoel was om te doen fokus nie, maar eenvoudig daarop om dit wat hy geleer het, "reg te kry". Hy kritiseer gevolglik die negatiewe invloed van die uitvoerder se suiwer akademiese ingesteldheid tot HIU op die vryheid wat 'n vars en verbeeldingryke uitvoering van vroeë musiek behoort te bied: "It's fine to assemble the shards of a lost performance tradition, but how much better to reinvent it" (Taruskin, 1995:57). Die poging om 'n uitvoering te herontwerp (*reinvent*), soos Taruskin aanbeveel, is 'n kragtige konsep, omdat die term nie net rekonstruksie insluit nie, maar selfs verbreed. Die moderniserende eienskap van HIU staan sentraal tot die wegbeweeg van die hoofstroomdenkkringting wat soms steeds die konsep van 'n moderne praktyk met 'n mate van historiese outentisiteit verwar. Die mate van belang en nuttigheid van navorsing word as omstrede kwessie binne die raamwerk van die HIU-benadering aangespreek. Terwyl HIU die fundamentele voorvereiste van ondersoek in die beskikbare inligting rondom die geskiedkundige uitvoeringspraktyk en ontstaan van werke het, stel Taruskin (1995:57) daarenteen dat navorsing nie vanself genoeg inligting verskaf om daardie holistiese begrip en sekerheid van styl te bereik wat enige gesaghebbende uitvoering behoort te omvat nie. As oplossing plaas hy die klem daarop dat musiek op 'n verbeeldingryke wyse herskep behoort te word om dit te herwin (Taruskin, 1995:56).

Butt (2000:407) som 'n fundamentele waarde van HIU op deur te stel dat dit dalk nie soveel daaroor handel om ons te vertel hoe 'n werk behoort te klink nie, maar eerder dat dit mag toon hoe uitvoering as die medium om musiek te laat klink, bydra tot ons idee van hoe die werk tot stand gekom het. Nadat hy in sy besprekinge uitlig dat musikoloë

soos Morgan<sup>2</sup> en Harnoncourt<sup>3</sup> die konsep van 'n moderne uitvoering as 'n uitvloeisel van ons hedendaagse minderwaardigheid beskou, bied Butt 'n positiewe uitkyk betreffende idees rondom die potensiaal van 'n moderne uitvoering. Butt (2002:12) verwys na die kommersiële sukses van vroeë musiekopnames in die 1970's en 1980's wat eers in daardie tyd 'n tegnologiese medium en finansiële moontlikheid vir baie uitvoerders en die publiek geword het. Dit het die wydverspreide belangstelling in vroeë musiek 'n hupstoot gegee en die teikenmark daarvoor verstewig (Butt, 2002:12). Hy vorm sy idees in 'n stelling wat die belangstelling in musiek en die praktyke van die verlede beskryf as 'n aspek wat eerder die ryk moontlikhede en potensiaal wat deur modernisme oopgemaak is reflekteer as iets wat die feilbaarheid van ons huidige omstandighede aandui (Butt, 2002:12). Haskell (1988:187) verwoord 'n sentrale doeleinde van HIU wanneer hy sê dat dit, ten spyte van skeptisisme, moontlik is om vroeë musiek te maak sodat dit vars en oortuigend vir moderne ore sal klink. Taruskin (1995:166) sluit hierby aan, maar neem dit selfs verder. Hy beklemtoon die absoluut moderne era van HIU asook dat dit aan die spesifieke tyd behoort en verbind die benadering met die noodsaaklikheid van die egtheid van die mens tot sy tydsges: "What we call historical performance is the sound of now, not then. It derives its authenticity not from its historical verisimilitude, but from its being for better or worse a true mirror of late-twentieth-century taste. Being the true voice of one's time is roughly forty thousand times as vital and important as being the assumed voice of history" (Taruskin, 1995:166). Na hierdie stelling ontstaan 'n vraag na watter historiese inligting dus steeds vir ons belangrik is in die rekonstruksie van ou musiek. Vervolgens word die verhouding tussen komponis en uitvoerder bespreek.

Die wydverspreide belangstelling in vroeë musiek en die praktyke van die verlede reflekteer 'n kernbegrip van die moontlikhede en potensiaal wat deur modernisme oopgemaak is. Die HIU-benadering is dus nie iets wat die feilbaarheid van ons huidige

---

<sup>2</sup> Robert P. Morgan is die outeur van publikasies soos *Twentieth-Century Music* (1991) en *Anthology of Twentieth-Century music* (1992).

<sup>3</sup> Van Nikolaus Harnoncourt se bekendste publikasies is *Baroque music today: music as speech: ways to a new understanding of music* (2004) en *The musical dialogue: thoughts on Monteverdi, Bach, and Mozart* (2005).

omstandighede aandui nie, maar 'n manier om vroeë musiek te ontgin sodat dit vir die moderne luisteraar toeganklik is.

### **2.3.3 HIU: die komponis en uitvoerder**

Hierdie gedeelte van die studie handel oor die mate waartoe die komponis en sy intensies die voorbereiding van die kontemporêre uitvoerder kan beïnvloed. Diegene wat die konsep van HIU voorstaan glo dikwels dat dit bereik kan word deur so noukeurig as moontlik uit te probeer vind wat die komponis verlang het en van sy uitvoerders verwag het (Butt, 2002:74; Brown, 1974:50; Taruskin, 1995:70). Sodra moderne uitvoerders insien dat die komponis heel waarskynlik net soveel idees gekry het deur dit wat hy uitvoerders hoor improviseer het as wat hy geleer het as komponis, mag hulle houding teenoor hulle taak moontlik aangepas word (Butt, 1991:62). Hierdie twee argumente is duidelik in stryd met mekaar. Dus behoort die belangrikheid van die rol wat die uitvoerder aan die Barokkomponis toeken in die moderne uitvoering van sy werk in heroorweging gebring te word. Omdat HIU fokus op die rekonstruksie van vroeë musiek deur moderne, hedendaagse uitvoering, verskuif die fokus in die nuwer benadering meer na die uitvoerder en sy kreatiewe artistieke voornemens in die lig van die kennis wat hy dra oor die ontstaan van die werk.

Om vanuit 'n moderne perspektief sin te maak uit die rekonstruksie van vroeë musiek, word ondersoek na die oorsprong van die styl van uitvoering van vokale Barokmusiek gedoen. In sy artikel, *Improvised vocal ornamentation and German Baroque compositional theory: an approach to 'historical' performance practice*, beskryf Butt (1991:61) hoe baie van die musikale styl deur die aanhoudende en veranderende dialoog tussen komponis en uitvoerder ontstaan het. Hy meen dat, om die konsep van 'n historiesingeligte uitvoering te verstaan, 'n mate van hierdie dialoog weer vasgevang behoort te word. Deur aan die dinamiek tussen komponis en uitvoerder as 'n dialoog te dink, bevorder 'n benadering van balans tussen dit wat van die komponis en uitvoerder verwag is. In 'n moderne soeke na "dialoog" met die Barokkomponis, wend uitvoerders hul na die beskikbare inligting omtrent die komponis se intensies. Roger Parker (soos

aangehaal deur Butt, 2002:108) meen egter dat dit byna altyd onmoontlik is om kategorieë van outoritêre intensie te isoleer.

Die bedoelings of verwagtinge wat 'n komponis vir sy werk sou gehad het word wyd bespreek. In sy boek *Text and Act – Essays in Music and Performance*, lewer Richard Taruskin (1995:97) kritiek op die afhanklikheid van die komponis se intensies. Hy meen dat ons weens baie redes intensies nie kan ken nie, of dat ons nie kan seker wees dat ons dit ken nie. Komponiste druk nie altyd hul oorwegings uit nie en wanneer hulle dit doen, mag dit wees dat hulle dit onduidelik of dubbelsinnig weergee. Hy gaan voort deur te sê dat hulle ook in eerlikheid hulself mag vergis, na aanleiding van die verloop van tyd of 'n verandering in smaak wat nie noodwendig bewustelik ervaar is nie. Taruskin (1995:98) meen dat die afhanklikheid van 'n komponis se intensies die unieke artistieke voornemens van die uitvoerder verswak: "I continue to maintain that composers do not have intentions such as we would like to ascertain, and that the need obliquely to gain the composer's approval for what we do bespeaks a failure of nerve, not to say an infantile dependency". Sommige musikologiese denkrigtings ag egter die komponis se intensies as 'n meer plooibare aspek van die HIU-benadering.

Butt (2002:109) stel dat 'n komponis se intensies kan verander in ooreenstemming met die publieke sukses van 'n werk waaraan hy veranderinge moes aanbring om 'n ander sanger en/of instrumentalis te akkommodeer. Hieruit volg 'n tegemoetkomende benadering wat erkenning teenoor die komponis verleen in die sin dat hy vir sekere redes bepaalde intensies en verwagtings kon hê, wat potensieel veranderlik kan wees en daarom meer buigsaam benader behoort te word. Butt (2002:109) se stelling heg dus 'n mate van elasticiteit tot die term "intensie", teenoor Taruskin wat op 'n stadium in sy skrywe 'n former opinie bied waarin hy die komponis en sy intensies totaal van die uitvoerder en sy belange onderskei. Taruskin (1995:54) meen dat besorgdhede betreffende komposisie verskil van dié van uitvoering en dat die komponis na die voltooiing van die stuk óf dit vanuit die perspektief van 'n uitvoerder benader as hy self een is, óf andersyds bloot vanuit die perspektief van 'n luisteraar. Die komponis en sy intensies hoef egter nie in totaliteit van die uitvoerder en sy belange onderskei te word nie. Ten einde gebruik Taruskin (1995:57) 'n voorbeeld waarin hy egter nie die belang

van die komponis se verwagtings as ongedaan beskou nie, maar eerder die uitvoerder motiveer om te strew na 'n middeweg waarin die komponis se intensies behoue kan bly en gevolg kan word, maar waar die uitvoerder die proses vanuit 'n oop en assertiewe houding benader:

“The most authoritative and compelling reconstructionist performances of old music, as well as the most controversial, have always been those that have proceeded from a vividly imagined – that is frankly to say imaginary – but coherent performance style. [The performers] provide themselves with tradition... and bestow authenticity upon themselves. where such performers do not know the composer's intentions, they are unafraid to have intentions of their own, and to treat them with a comparable respect” (Taruskin, 1995:57).

'n Sinvolle gevolgtrekking om te maak vanuit die musikologiese denkrigtings oor die rol en belangrikheid van die komponis en sy intensies betreffende sy werke, sou derhalwe kon wees dat die uitvoerder 'n balans moet handhaaf. Volgens Butt Butt (2002:82) is ons eie kritiese houding noodsaaklik in die waardebeplanning van intensies en berei ons voor vir hoe ons dit vir ons eie interpretasies mag aanwend.

Butt vergelyk die argumente rakende die kritiek van intensionaliteit in die interpretasie van musiek met dié van die literatuurwetenskap. Hy stel gevolglik dat een van die mees produktiewe aspekte wat na vore kom vanuit die kritiek van intensionaliteit, die sin van buigzaamheid tussen 'n outeur se intensies en 'n leser se interpretatiewe insigte is (2004:84). “Thus... we should be concerned not with specific biographical events, but should imagine pieces as the result of an infinite sequence of decisions. This helps us to temper the view of musical works as static, timeless objects and allows us to see them as something much closer to the process of performance itself” (Butt, 2002:85). 'n Uitvoerder behoort dus deeglik navorsing te doen omtrent die ontstaan van die werk wat uitgevoer word en waar gepas en beskikbaar, die komponis se intensies in ag te neem en met individualiteit te interpreteer.

## 2.4 Samevatting

Die benadering van HIU is vir uitvoerders van groot waarde omdat dit hul binne 'n groot raamwerk die vryheid van keuse bied oor die moderne interpretasie van vroeë musiek. Om hierdie raamwerk te verstaan, behoort 'n uitvoerder deeglik ondersoek in te stel oor die historiese konteks van die werk. HIU kan kortliks omskryf word as die rekonstruksie van musiek in die hedendaagse konteks. Dit is dus in geen mate 'n herskepping van die verlede nie, maar eerder moderne uitvoerings wat 'n groot verskeidenheid van uitvoerstyle en klanke erken.

Vir die regmatige benutting van die HIU-benadering, help die raadpleging van primêre bronne en musikologiese uitgangspunte uitvoerders om 'n beter idee van die veld van HIU te vorm. Die tendens tot historiesebewuste uitvoering het waarskynlik net soveel te danke aan kontemporêre neigings en smake as aan musikologiese integriteit, wat bevestig dat HIU 'n eietydse praktyk is. 'n Suiwer akademiese ingesteldheid ten opsigte van HIU en die insameling van historiese inligting as hulpmiddel vir 'n suksesvolle interpretasie is onvoldoende. Die HIU-benadering vereis dat die uitvoerder klem sal lê op die verbeeldingryke interpretasie van die werk.

In die hieropvolgende hoofstuk word die vokale uitvoeringspraktyk en die gebruik van versierings in die Barok gedetailleerd behandel. Die bespreking sluit 'n ondersoek in na primêre bronne en die betekenisvolle hantering daarvan, die verkenning van die Baroktradisie, asook die gebruik van ornamentasie om die emosionele inhoud van die musiek oor te dra. Vervolgens lei die hoofstuk na 'n ondersoek en ontleding van Handel se persoonlike styl in die toevoeging van ornamentasie tot 'n aria.

# HOOFSTUK 3

## Vokale ornamentasie in die Barok

### 3.1 Inleiding

Die gebruik van ornamentasie in vokale Barokmusiek is 'n omstrede onderwerp. Hoewel daar konsensus is dat ornamentasie die gebruik van die Baroktyd was, bestaan daar argumente oor die aanwending daarvan in verskeie kontekste. Neumann (1967:316) meen dat die skrywers van handleidings nie beskou behoort te word as profete wat onfeilbare waarhede blootlê nie, maar eerder as menslike getuies wat vir ons bewyse nagelaat het oor sekere dinge wat hulle geweet het, waarin hulle geglo het en wat hulle hul lesers wou laat glo. Lawson en Stowell (2005:26) wys daarop dat die skrywers van praktiese handleidings tydens en oor die Barok se instruksies oor uitvoering nooit 'n doel opsigself is nie, maar eerder dat dit intiem verbind is met 'n teorie van interpretasie, asook 'n hele estetiese wat op die grondslag van affekte gebaseer is. Omdat HIU van historiese inligting gebruik maak vir rekonstruksie, is dit nodig dat die uitvoerder instruksies in primêre bronne in ag sal neem met sy/haar insameling van inligting oor die styl van uitvoering.

Van die beduidendste Italiaanse handleidings wat die vokale praktyk bespreek is Caccini se *Le Nuove Musiche* (1602), Tosi se *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* (1723), Tartini se *Treatise on the Ornaments of Music* (c. 1750) en Mancini se *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1777). Hierdie studie maak hoofsaaklik gebruik van aanwysings en voorbeelde van Caccini, Tosi, en Mancini en poog om te illustreer hoe inligting uit primêre bronne soos hierdie van waarde kan wees in die daarstelling van 'n goeie stylbegrip vir die uitvoerder.

In hierdie hoofstuk word 'n oorsig gegee van die hantering van primêre handleidings, asook 'n bespreking oor die vokale uitvoeringspraktyk van die Barok. Daarna word die



gebruik van ornamentasie bespreek asook hoe HIU die gebruik daarvan vanuit 'n moderne konteks beïnvloed.

### 3.2 17de- en 18de-eeuse handleidings

Menige 17de- en 18de-eeuse komponiste en onderwysers het handleidings geskryf wat oor vokale ornamentasie handel. 'n Tema wat deur die meeste handleidings na vore kom, is dat die skrywer ten gunste van versiering is, terwyl hy die smaaklose uiterstes bekla waarmee 18de-eeuse sangers dit uitgevoer het (Smiles, 1978:497). Volgens Hitchcock (1970:389) behoort ornamentasie in handleidings soos Caccini se *Le Nuove Musiche* (1602) vanuit verskillende oogpunte benader te word, om sodoende die regte doel vir ornamentasie uit te sonder vir uitvoering. Italiaanse musikante, skrywers en ander soos Handel<sup>4</sup> wat die Italiaanse styl gevolg het, het geglo dat hulle nie reëls kon formuleer om die kuns van geïmproviseerde ornamentasie te leer nie. Net so het hulle ook nie geglo dat leerlinge deur middel van geskrewe musiekvoorbeelde kon leer hoe om versierings te improviseer nie (Smiles, 1978:496). Alhoewel dit duidelik is dat skrywers van uitvoerders verwag het om ornamente uitvoerig te improviseer, meen Smiles (1978:502) dat die skrywers van vokaal-georiënteerde handleidings algemene riglyne gee, maar nie veel spesifieke inligting bied oor hoe om versierings in vokale musiek aan te wend nie.

Een van die vroegste vokale handleidings wat die Italiaanse styl omskryf, is *Le Nuove Musiche* van Giulio Caccini (1551-1618). In hierdie boek en in die opvolguitgawe daarvan (1614) gee Caccini talle aanwysings vir uitvoering. Hy vereis onder andere 'n buigsame tempo en ritmiese vryheid in die swierige madrigale en strofiese variasies, en gee riglyne aangaan die gebruik van dinamiese kontras vir uitdrukkingsdoeleindes. Hy beskryf verskeie maniere om die aanvang en aanslag van note te benader, maar plaas klem op die artikulasie van note in vinnige ornamentale passasies (Hill, 2005:37). Caccini beperk die gebruik van diminusies vir die sanger tot minder passievolle musiek, waar die sanger dit op lang lettergrepe en by finale kadense mag gebruik. Hy stel ander

---

<sup>4</sup> Grout & Palisca, 2001:253.

ornamente soos die *messa di voce*, *esclamazione*, *trillo* en *gruppo* voor vir passievolle tekste (Cyr, 1992:124). Volgens Hill (2005:37) noem Caccini dat die *trillo* (kyk **voorbeeld 1**) die sleutel is tot die uitvoer van passasiesang. Praetorius het hierdie effek die *tremolo* genoem, terwyl Monteverdi dit as soortgelyk beskryf het as om natuurlik te begin lag, wat die glottale aanslag van die note bevestig (Carter, 2001:713). Teen die 18de eeu keur Tosi (1743:166) die gebruik van hierdie ornament af. Hy noem dat die herhaling van dieselfde noot na mekaar op 'n stadium die *mordente fresco* genoem is. Volgens Caccini, behoort die tegniek wat met die sing van hierdie oefening verkry word gebruik te word om al die note van die ornamentale melismas op dieselfde akkurate wyse te artikuleer (Hill, 2005:37).

### Voorbeeld 1 (Caccini: *Le Nuove Musiche* <sup>5</sup>)



Die *gruppo* (kyk **voorbeeld 2**) is nader aan 'n moderne triller. Beide die *trillo* en *gruppo* is beskou as kadensiële ornamente wat glottale artikulasie vereis (Rognoni in Carter, 2001:714).

### Voorbeeld 2 (Caccini: *Le Nuove Musiche*)



Caccini beskryf ook die *cascata* (kyk **voorbeeld 3**), 'n ornament wat 'n dalende interval trapsgewys met mekaar verbind. Waar die *trillo* teen die laat 18de eeu in gebruik verval het, het hierdie ornamente behoue gebly in die Italiaanse tradisie, en word dit steeds deur Handel gebruik, soos later in die studie bespreek word.

<sup>5</sup> Hierdie musiekvoorbeelde is weergegee soos dit in die *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Carter, 2001:713-714) vervat is.

### Voorbeeld 3 (Caccini: *Le Nuove Musiche*)



**Voorbeeld 3** beeld die *cascata* met Caccini se verskillende ritmiese weergawes daarvan uit, wat die effek van die ornament versterk (Carter, 2001:714).

Smiles (1978:498) beskou Giovanni Battista Mancini (1714-1800) se *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1777) as die beduidendste Italiaanse sangmetode van die laat 18de eeu. Net soos Tosi, bied Mancini net algemene instruksies vir die plasing en interpretasie van die eenvoudigste ornamente, naamlik die *appoggiatura*, die dubbel-*appoggiatura*, die triller en die mordent (Smiles, 1978:498). Volgens Smiles (1978:499) stel Mancini voor dat die *appoggiatura* spaarsamig gebruik word in ernstige werke en dat dit net gebruik word waar dit die ekspressiewe inhoud van die werk pas. Hy beskou melodieë sonder *appoggiatura*'s, trillers en mordente as onvoltooid. In die gedeelte waar hy die korrekte uitvoering van passasies of diminusies bespreek, plaas hy net klem op die *volatina* (kyk **voorbeeld 4**). Smiles (1978:499) noem dat Mancini alle passasies as improvisatories beskou en dat hy vereis dat hulle op die regte plekke gebruik word om nie afbreuk aan die melodie of die betekenis van die teks te doen nie. Hy verduidelik egter nie hoe 'n melodie met diminusies afgewissel kan word nie.

#### Voorbeeld 4 (Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*)<sup>6</sup>

The image shows three staves of musical notation for a piece titled 'volatina semplice'. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The first staff contains a single note with a fermata, followed by a melodic line with a slur over it. The second staff is identical to the first. The third staff is identical to the first but includes a trill ornament (tr.) above the final note of the melodic line.

Die vokale uitvoeringspraktyk is langer agterweë gelaat as die uitvoeringspraktyk van instrumentale musiek. Gevolglik word die vokale uitvoeringspraktyk bespreek vanuit 'n moderne perspektief.

### 3.3 Barok: Vokale uitvoeringspraktyk

#### 3.3.1 Oorsig

Die feit dat die herlewing van vroeë musiek lank deur instrumentaliste gelei is, verduidelik waarom die ondersoek na die vroeë vokale praktyk eers later in dieselfde diepte as die instrumentale praktyk begin is (Haskell, 1988:183). Volgens Haskell (1988:149) het die kontra-tenoor Alfred Deller (1912-1979) in sy popularisering van Renaissance- en Barokmusiek die voortou geneem in die herlewing van die kuns van vokale ornamentasie. Haskell (1988:149) noem vokale ornamentasie 'n studieveld wat geleerdes reeds sedert die laat-1800's weer begin ondersoek het, maar wat grootliks geïgnoreer is deur uitvoerders tot die 1950's. Greenlee (1987:47) kritiseer moderne uitvoerings van vroeë werke wanneer die uitvoer van ornamentasie daarin onbuigsaam

<sup>6</sup> Hierdie musiekvoorbeeld is geneem uit *Directions for improvised ornamentation in Italian method books of the late eighteenth century* deur Smiles (1978:500).

klink en dikwels gevoellose tempi en ongemaklike frasering bevat. Hy meen dit is nie verbasend dat die gebruik van ornamentasie in die 16de- en vroeg-17de-eeuse bronne anders as hul moderne ewebeelde is nie. Uit sy stelling blyk dit dat daar teenstrydighede tussen die geskiedkundige uitvoeringspraktyk van die Baroktyd en die moderne rekonstruksie van vokale ornamentasie bestaan. Vir 'n moderne rekonstruksie in die uitvoering van die ornamentasiekuns, sou 'n mens dus moes terugkeer na die 17de- en 18de-eeuse bronne om 'n ingeligte perspektief te verkry en vas te stel wat vokale gebruike in die Baroktykperk behels het.

### **3.3.2 Ornamentasie vanuit 'n HIU-perspektief**

Ornamentasie is 'n wesentlike eienskap van Barokkuns (Cyr, 1992:24; Smiles, 1978:495) en die sinvolle aanwending en uitvoering daarvan is essensieel wanneer interpretasie in vokale werke ter sprake kom. Ornamentasie in die Barok sluit die versierings wat die komponis in die partituur noteer het, en die wat deur sangers self improviseer is, in. Die aard van ornamentasie in die Barok is egter steeds 'n punt van debat en eksperimentering in die veld van HIU. In historiese geskrifte word telkens melding gemaak van sangers en die feit dat hulle van ornamentasie gebruik gemaak het, maar daar bestaan min inligting van die spesifieke aard van hulle praktyke.

Italiaanse sangers van die laat 16de eeu tot die 18de eeu is vereer vir die merkwaardige wyse waarop hulle met ornamentasie omgegaan het (Greenlee, 1987:47; Smiles, 1978:495). In die Italiaanse tradisie was die neiging veral in die vroeë 18de eeu dat die komponiste die ornamentasie aan die uitvoerders oorgelaat het (Carter, 2001:107). Komponiste het dikwels eenvoudige melodieë geskryf sodat uitvoerders dit verder kon ontwikkel deur die gebruik van toepaslike versierings (Smiles, 1978:495). Neumann (1993:298) wys daarop dat hierdie Italiaanse tradisie met dié van die Franse en Duitse Barok kontrasteer, waar die komponiste met nougesetheid versierings genoteer het. Volgens Dean (1969:28,29) was die voorstaande sangers in Handel se operas tot en met 1735 gewoonlik Italiaanse virtuose soos die kontra-alt, Francesca Cuzzoni (1696-1778), die mezzosopraan, Faustina Bordoni (1697-1781) en die *castrato* Giovanni

Carestini (c.1704-c.1760) wat noukeurige opleiding en goeie ervaring in die kuns van ornamentasie gehad het. Weens die tradisie en hul vlak van ondervinding het sangers soos hierdie nie die komponis se hulp benodig vir die notering van versierings nie.

Om 'n konteks te heg aan die vraagstuk oor die moderne rekonstruksie van vokale ornamentasie, is dit behulpsaam om na primêre bronne te verwys. In sy boek, *The Singer's Preceptor* (1810), illustreer Domenico Corri (1745-1825), soos aangehaal deur Richard Wistreich in *The Cambridge companion to singing*, die feit dat 'n goeie tegniese fondament ornamentasie voorgaan:

“Master: A singer, like an orator, will form to himself a peculiar distinguishing manner, but the command of good style can only result from taste, aided by judgement and experience, which will teach you to introduce embellishments with propriety.

Scholar: What are the embellishments of singing?

Master: I see that you, like all other beginners, are impatient for the ornaments and graces, and are more inclined to direct your attention to the superficial than the solid, but the substance should be well formed before you think of adorning it” (Wistreich, 2001:191).

Daar kan uit Corri se 19de-eeuse skrywe afgelei word dat sy vermanings steeds net so van toepassing is op die moderne sanger as wat dit potensiaal gehad het om insig te verleen in die era waarin hy dit geskryf het. Dit stel ornamentasie bloot vir wat dit in werklikheid is – sinvolle dekorasie tot 'n reeds-bestaande melodiese geheel (“substance”) wat as voorvereiste eers gevestig behoort te word voordat ornamentasie aangedurf word. 'n Goeie voorbeeld om die verskil tussen bogenoemde fondament (“substance”) en die versiering (“adornment”) uit te wys is die *Da Capo*-aria, waarin die fondament gestel word deur die A-gedeelte, en die uitbreiding of versiering van die fondament plaasvind by die herhaling daarvan na die B-gedeelte. Die ornamentele benadering tot die *Da Capo*-aria word later in die hoofstuk in detail beskryf. Vervolgens

word ornamentasie en die sanger se interpretasie van die partituur by die uitvoer van vokale Barokmusiek bespreek.

### 3.3.3 Notasie en improvisasie

Soos in Hoofstuk 1 vasgestel, handel HIU in Barokmusiek juis oor die interpretasie van daardie aspekte van die musiek wat komponiste te vaag of vanselfsprekend geag het om neer te skryf. Om slegs die partituur nougeset na te volg, sal dus nie 'n ware rekonstruksie van byvoorbeeld 'n Handel-opera tot gevolg hê nie. Die 'skoon' partituur daag wel die uitvoerder en die uitvoeringspraktyk uit om die partituur korrek te interpreteer, volgens die vertolkingselemente wat komponiste tydens uitvoering verwag het, maar nie neergeskryf het nie. Danksy talle handleidings en geskrifte oor die praktyk van ornamentasie, kan die sanger hom-/haarself toerus met 'n raamwerk van kennis oor die stylpraktyk. Hierdie verworwe kennis sal ook 'n benadering tot die improvisatoriese toevoeging van versierings insluit.

Cyr (1992:124) stel dat die ornamentasies of sogenaamde diminusies wat in die 16de eeu gebruiklik was, grootliks uit lopies of deurgangsnote bestaan het. Dit was dikwels gedetailleerd van aard, veral wanneer dit tegelyk in verskillende partye toegevoeg is. Cyr (1992:124) bevestig die nuwe 17de-eeuse konsep van die solostem as die ideale voertuig vir uitdrukking, verdedig deur Giulio Caccini (1551-1618) en die lede van die Florentynse Camerata. Hierdie konsep het volgens haar 'n nuwe rol aan ornamentasie verleen: in Caccini se nuwe styl is diminusies (ornamentasie van die bewegende, virtuose aard) vervang deur ornamentasie met 'n dinamiese of ritmiese oorsprong. Dit is dikwels op enkelnote geplaas of net op 'n paar note van toepassing. Soos in die 16de-eeuse diminusies, is die *trillo*, *gruppo* en ander ornamente gewoonlik nie in die musiek geskryf nie, maar was hulle plasing eerder teweeggebring deur die betekenis en uitdrukking van die teks, asook (tot 'n mate) deur die tegniese geskiktheid daarvan om ornamente op vokale te sing (Cyr, 1992:124).

### 3.3.4 Interpretasie

In hierdie studie word gefokus op die Italiaanse styl van Handel vir die histories-ingeligte uitvoering van sy arias. Omdat Handel sy operas in die Italiaanse styl gekomponeer het, word die arias ook in die Italiaanse styl versier. Dit is dus nuttig om die agtergrond van die Italiaanse operastyl te verken. Die Italiaanse operastyl van die laat 16de en 17de eeue is 'n voorbeeld van 'n genre waarin notasie telkens met opset vaag of ongekynd gelaat is (Butt, 2002:107; Wolff, 1975:148). Wolff (1975:148) noem die bygevoegde ornamentasie 'n verpligte eienskap van Italiaanse opera wat groter beweeglikheid en ekspressiwiteit tot die arias verleen het. Volgens Butt (2002:107) moes die musikale teks dikwels vlugtig voorberei word. Hy meen die notasie moes dus van die begin af met aanpasbaarheid in gedagte ontwerp word. Verder wys hy ook daarop dat baie dele van die uitvoering, veral dié van ornamentasie deur die sanger, deur die individuele uitvoerder bepaal sou word en dus oortollig in die notasie sou wees. Butt (2002:108) bespreek ook gevalle waar die komponis egter spesifieke uitvoerders in gedagte gehad het, waar die notasie gedetailleerd en dikwels voorskriftelik mag lyk, maar waar dit eintlik slegs een van vele variasies van die werk verteenwoordig. Hy kom tot die gevolgtrekking dat gespesifiseerde notasie, kompleet met baie verfynings rakende die uitvoering daarvan, nie noodwendig 'n werk wat aanvanklik as 'n perfekte geheel beskou is, voorstel nie. Te midde van die beskikbare notasie, bly die taak dus aan die uitvoerder oorgelaat om dit te interpreteer. Dit is belangrik om die konteks te raadpleeg wanneer ornamentasie bespreek word. Om die konteks te verstaan, word terugverwys na die Baroktradisie.

### 3.3.5 Tradisie

Soos vroeër genoem in Hoofstuk 1, is dit kardinaal dat 'n uitvoerder insig sal hê in die tradisies van die Barok-era, om sodoende die oorsprong van werke voor die uitvoering daarvan te verstaan. Soos reeds in die inleiding bespreek, was dit deel van die Baroktradisie vir die uitvoerder om meer direk in samewerking met die komponis te wees (Brown, 1974:51). Daar is van 'n Barokuitvoerder verwag om sy unieke stempel op



die musiek af te druk, selfs al was hy nie die komponis nie (Donington, 1973:30). Volgens Haskell (1988:187) het komponiste in vroeëre era's 'n uitvoerder meer gracie gegun (vir subjektiewe interpretasie), maar altyd binne die raamwerk van 'n bepaalde stylbegrip. Om 'n stylbegrip vanuit 'n ander tyd te verken, wend musici hulle telkens tot voorbeelde uit daardie spesifieke era. Anders as die meeste 20ste-eeuse musiek, is Barokgenres soos die uitvoeringspraktyk van Handel se *opera seria* egter gekenmerk deur 'n langdurige improvisatoriese tradisie, wat vanuit die aard van die tradisie nie in die sanger se partituur gereflekteer word nie (Donington 1973:160). Wat voorbeelde betref, het hedendaagse instrumentaliste derhalwe 'n voorsprong bo sangers deurdat daar 'n ryk versameling individueel-getabuleerde toepassings bestaan wat vir hulle as voorbeelde uit die tradisie oorgelewer is. Voorbeelde hiervan is vroeë tabulasies deur luitspelers soos Francesco Spinacino, Joan Ambrosio Dalza en die beroemde virtuos Vincenzo Capirola (Brown, 1974:51). Madrigale is ook later deur luitspelers en klawerbordspelers soos veral Philippe Verdelot en Jacques Arcadelt verwerk (Brown, 1974:53). Volgens Brown (1974:54) het hierdie Italiaanse luitspelers almal dieselfde prosedure gevolg in hul verwerkings van vokale musiek [vir hulle instrumente] deur die oorspronklike melodie so getrou as moontlik weer te gee en dan ornamente daarby te voeg.

Brown (1974:69) meen dat daar nie so 'n groot verskil tussen die praktyke van sangers en instrumentaliste in die Baroktradisie is as in vergelyking met die hedendaagse benadering daaromtrent nie. Volgens Brown kan ons aanneem dat die lesse wat ons in tablaturebewysstukke leer, ook toegepas kan word in vokale uitvoerings, omdat daar geen bewyse is dat instrumentaliste 'n ander praktyk as dié van die sangers gevolg het nie. Brown (1974:69). motiveer sy stelling deur te sê dat instrumentaliste dikwels sangers begelei het, en dat die uitvoerders derhalwe ooreen moes kom oor die invoegings: "Moreover, treatises on embellishment make clear that the same kinds of ornaments were meant to be sung as well as played, strengthening the argument that sixteenth-century musicians did not make as much of a distinction between vocal and instrumental practice as we do" (Brown, 1974:69). Dit is dus ook moontlik om insig oor die tradisies en gebruike van vokale ornamentasie in die 16de eeu te bekom deur

middel van 'n wyer invalshoek, deur die oorgelewerde praktiese bewyse vir instrumentaliste te ontgin. Sodra die sanger 'n beter begrip het van die tradisie, kan hy/sy daardie kennis deelmaak van die raamwerk van vrye ornamentasie wat moontlik is om in die uitvoeringspraktyk te gebruik.

### 3.3.6 Praktyk

Met die historiese uitvoerpraktyk in gedagte, bied die vryheid van interpretasie van 'n Barokwerk in die HIU-benadering die sanger 'n legio moontlikhede. Lawson en Stowell (2005:40) gee 'n paar riglyne aan die uitvoerder. Die outeurs sê dat uitvoerders soms tegnisi moet wees, soms interpreteerders en soms skeppers, omdat baie reëls inbreuk maak op die beweerde vryheid waarmee die uitvoerders die musiek mag aanbied. In teenstelling hiermee, weerlê sommige werke soms die uitvoerders se intellektueelgegronde voorskrifte. In sulke gevalle stel hulle voor dat uitvoerders byna onvermydelik die laaste arbiters sal moet wees om smaakvolle oplossings tot probleme ten opsigte van artikulasie of ornamentasie te bedink (Lawson en Stowell, 2005:41). Butt (1991:43) stel voor dat, om die basis van vokale ornamentasie in die Barok te begin deurgrond, die literatuur wat aan die uitvoerder gerig is geraadpleeg moet word. Volgens Cyr (1992:124) sou 'n sanger ornamentasie vooruit kon beplan, afhangende van hoe kompleks dit mag wees. Sy voeg egter 'n belangrike punt by wanneer sy sê dat toegevoegde ornamentasie in die moderne konteks altyd so vars behoort te klink asof dit op die ingewing van die oomblik geïmproviseer is. Vir die toevoeging van só 'n onverwagse karakter tot die musiek, is dit van kardinale belang dat sangers genoegsaam só die kuns van ornamentasie sal verken dat dit natuurlik kan spruit vanuit hulle gemak daarmee.

Die sanger streef dus na 'n vlak van improvisasie waar notasie vir toegevoegde ornamentasie hom/haar nie inperk tot een vasgestelde uitvoering van 'n werk nie. Die beplanning, neerskryf en noteer van riglyne is vir Butt problematies: "HIP performers may have taken a step in the direction of performer freedom... but I suggest, many are still dominated by the urge to notate; even 'freedoms', even non-rational elements of

expression often have to be added to their performance parts” (Butt, 2002:99). In die soektog na ‘n histories-ingeligte vokale styl van ‘n Barokkomponis soos Handel se musiek, moet ‘n mens onthou dat die hart van die musiek die interpretatiewe bydrae van ‘n unieke uitvoerder is, veral in musiek waarin improvisasie ‘n rol speel. Handel demonstreer sy waardering vir hierdie konsep deur arias, en selfs volledige rolle rondom die unieke kwaliteite van sy sangers, te ontwerp (LaRue, 1997:114-117). Om ornamentasie vryelik te kan improviseer, soos die konvensie in die tradisie van die Baroktydperk was, behoort ‘n sanger derhalwe só vertrouwd te raak met die vryhede wat rekonstruksie binne die raamwerk van die stylbegrip hom/haar bied, dat hy/sy nie notasie daarvoor sou benodig nie, maar ornamentasie as hulpmiddel sou kon gebruik om spontaan die ekspressiewe inhoud van die musiek te versterk.

### **3.3.7 Die Da Capo-aria**

Met die belangrikheid van die vryheid van individuele interpretasie in gedagte, behoort die moderne sanger hom/haar steeds by die belangrike konvensies van die Baroktyd te bepaal. Waar sommige gedeeltes in die musiek ornamentasie vereis het, was dit in ander dele onvanpas. Volgens Donington (1973:163) word ornamentasie in die geheel tot die aria beperk. Die resitatief is dus onversier gelaat, behalwe vir die gebruik van die *appoggiatura* by geleentheid (1973:178). Tosi (1743:93) het gestel dat die eerste voordrag van die A-gedeelte niks benodig buiten die eenvoudigste ornamente nie. Hy beskryf die gebruik van sulke ornamente as min en van goeie smaak, sodat die komposisie eenvoudig en suiwer gelaat word. Volgens Wolff (1975:148) word hierdie uitvoerige versierings in die herhaling van die eerste gedeelte van ‘n *Da Capo*-aria gesing. Die solis mag egter die A-gedeelte selfs die eerste keer wat dit gesing word effens aanpas – in die besonder die finale kadens. Omdat die B-gedeelte slegs een keer voorkom, is dit meer vryelik as die eerste A-gedeelte geornamenteer, maar nie tot die mate wat die herhaling van die A-gedeelte versier is nie (Tosi, 1743:93).

Ornamentasie hang egter nie slegs van die vrye interpretasie van die sanger af nie. Net soos die komponis en uitvoerder beide deelname in die komposisieproses gehad het,

het beide die uitvoerder en die instrument 'n eenheid gevorm met die doel om uitdrukking aan die passie of affek in die musiek te verleen (Cyr, 1992:123). Die Barokkonsep van affek<sup>7</sup> behoort in gedagte gehou te word omdat dit grootliks 'n bepalende faktor was rakende ornamentering in 'n aria.

Cyr (1992:35) beskryf die *Da Capo*-aria as die komposisie wat die uitdrukking van 'n enkele affek die duidelikste aanhang. Al was die taal van die aria dikwels met 'n metafoor ingeklee, het die teks een affek tot gevolg gehad waarvan die uitdrukking deur die musikale verloop versterk kon word. Na ongeveer 1740 het sommige arias wat met die nuwe galante styl geassosieer is, wel twee of meer kontrasterende affekte uitgedruk wat selfs gemerk kon wees deur 'n verandering in tempo en toonaard in die aria. Omdat elke karakter gewoonlik verskeie arias in 'n *opera seria* gesing het, het die gehoor kontrasterende fasette van elke karakter se persoonlikheid en gevoelens aangehoor deur die verloop van gebeurtenisse. Omdat die *da capo*-aria hom tot die uitdrukking van affek verleen, het dit 'n bepaalde invloed op die gebruik van ornamentasie in spesifieke kontekste.

### **3.3.8 Affek en die invloed daarvan op ornamentasie**

Lawson en Stowell (2005:29) benadruk die belangrikheid van die kommunikasie van emosie in musiek tydens die 17de en 18de eeue. Hulle beskryf die Barokkonsep van 'affek' as 'n ideale emosionele of morele toestand soos hartseer, haat, liefde, vreugde of twyfel. Die woord het egter meer insinueer as wat ons hedendaagse term, 'emosie', omvat. Die barokkonsep was diep gewortel in die geloof dat die siel beheer oor die lyf kan neem en dit met passie wat sterk uitgedruk word, kan vul (Cyr, 1992:31). Hierdie konsep van affekte is wyd toegepas deur komponiste om spesifieke gevoelens deur die musiek na vore te bring.

Charles De Brosses (soos aangehaal in Cyr, 1992:35) beskryf drie verskillende soorte Italiaanse arias met betrekking tot uitvoering. Die eerste soort is geskryf vir kragtige

---

<sup>7</sup>Die affekteleer val buite die veld van hierdie studie. Dit word egter kortliks in 3.3.8 omskryf en bespreek.

stemme en het die meeste ornamentasie toegelaat. Hierdie soort aria was gekenmerk deur 'n vergelyking in die teks tussen die gevoelens van die sanger en wat hy beskryf het as "an agitated sea, impetuous wind, a lion pursued by hunters, or the horror of a still night". Die tweede soort aria is volgens De Brosses uitgevoer deur fyn, buigsame stemme. Dit het delikate gedagtes of vergelykings met tere dinge soos voëls, sagte wind, murmurerende strome of die pastorale lewe bevat. Die derde soort aria is passievol, teer en aandoenlik en druk innige sentiment uit. Volgens De Brosses is ornamentasie nie geskik vir sulke arias nie, en behoort die sanger dit eenvoudig en ekspressief weer te gee (Cyr, 1992:35). Uit De Brosses se getuigenis van dit wat hy in Italië aangehoor het, kan afgelei word dat vrye ornamentasie ideaal toegevoeg kan word tot kragtige, vinnige arias, minder ornamentasie aandoenlik is by soeter, delikate arias, en ornamentasie eerder weerhou moet word van innige arias om sodoende die egtheid van die karakter se gevoelsuiting suiwer te hou.

### **3.4 Samevatting**

Een van die basiese stilistiese kenmerke van Baroksang is die feit dat daar van ornamentasie gebruik gemaak is. Sommige moderne interpretasies hiervan kan maklik onbuigsam klink, wat gevolglik lei tot gevoellose tempi en ongemaklike frasering. Primêre bronne benadruk dat 'n goeie tegniese fondament ornamentasie voorgaan. HIU in Barokmusiek handel oor die musikale aspekte wat komponiste te vaag of vanselfsprekend geag het om neer te skryf. Die weglatings daag dus die uitvoerder en die uitvoeringspraktyk uit om die partituur korrek te interpreteer, volgens die vertolkingselemente wat komponiste tydens 'n uitvoering verwag het, maar nie neergeskryf het nie. In HIU hang die benutting en toevoeging van ornamentasie egter van die sanger af, net soos in die Barokuitvoertradisie.

Die vryheid van interpretasie van 'n Barokwerk in die HIU-benadering verleen talryke moontlikhede aan die sanger. Uitvoerders is onvermydelik die laaste tussengangers om smaakvolle oplossings tot weglatings in die musiek te bedink. 'n Riglyn om die basis van Baroksang te bepaal is om die groot versameling kontemporêre literatuur wat aan die

uitvoerder gerig is, te raadpleeg. 'n Sanger sou ornamentasie vooruit kon beplan, afhange van hoe kompleks dit mag wees. Dit is egter altyd belangrik dat dit so vars behoort te klink asof dit op die ingewing van die oomblik geïmproviseer is. Om die ornamentasie te kan improviseer soos in die tradisie van die Baroktydperk, behoort 'n sanger hom/haarself toe te rus met inligting rondom die vryhede wat die genre binne die raamwerk van rekonstruksie hom/haar bied. Sodoende sal hy/sy nie ingevoegde notasie daarvoor benodig nie, maar vryelik met ornamentasie kan handel om die ekspressiewe inhoud van die musiek te versterk.

In die volgende hoofstuk word 'n gevallestudie gedoen om 'n moontlike toepassing van ornamentasie in die HIU in 'n aria van Handel op die partituur aan te dui. Die hoofstuk ondersoek aanvanklik die agtergrond van die herlewing van Handel se operas in die twintigste eeu, asook Handel se unieke styl van ornamentering in een van sy arias. Dit word gedoen ten einde 'n groter begrip van die styl en 'n wyer raamwerk van improvisatoriese moontlikhede vir die uitvoerder te skets.

## HOOFSTUK 4

### Voorgestelde ornamentasie in 'n Handel-aria

#### 4.1 Inleiding

Ten einde 'n ingeligte ornamentele toepassing op 'n Handel-aria daar te kan stel, word nadere ondersoek oor Handel se unieke styl en hantering van ornamentasie vereis. In hoofstuk 2 is die belangrikheid van die komponis se verwagtings en intensies in die uitvoering van sy werk bespreek. Na aanleiding van die gevolgtrekking in die hoofstuk, wat 'n gebalanseerde benadering tussen die Barokkomponis en moderne uitvoerder suggereer, is die konkrete inligting wat ingesamel word nie die absolute oplossing vir 'n moderne probleem nie. Dit dien eerder as 'n reguleerbare rigsgnoer om die bepaalde stylbegrip en die praktyk daarvan, soos dit in Handel se tyd ervaar is, beter te verstaan.

Hierdie hoofstuk word ingelei deur 'n oorsig oor die ontstaan en ontwikkeling van die Handelrenaissance. 'n Voorbeeld van beskikbare oorgelewerde ornamentasie word daarna verken, om 'n nadere begrip vir Handel se benadering ten opsigte van ornamentasie in sy arias in oorweging te bring. Gevolglik word 'n moontlike ornamentele toepassing op een van Handel se arias uit sy opera, *Giulio Cesare*, gedoen. Hierdie gedeelte van die hoofstuk behels eers 'n inleiding oor die agtergrond van die opera, en dan die toepassing van moontlike ornamentasie tot die aria, *Da tempeste il legno infranto*.

## 4.2 Herlewing van Handel-operas

### 4.2.1 Agtergrond

Vir nagenoeg 150 jaar ag die Westerse wêreld George Frederic Handel (1685-1759) reeds as een van die merkwaardigste komponiste in die menseheugenis. Grout en Palisca (2001:406) meld dat Handel, anders as van sy tydgenote soos Antonio Vivaldi (1678-1741), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) en J. S. Bach (1685-1750), reeds tydens sy leeftyd internasionale beroemdheid verwerf het. Met sy ryppwording en gewildheid as komponis in Engeland, het die Engelse hom later as 'n nasionale institusie begin ag. Handel is sedertdien deurgaans vereer vir veral sy oratoriums en meer onlangs vir sy operas (Grout en Palisca, 2001:406-408). Omtrent vyftien jaar voor sy dood het die populariteit van sy operas afgeneem en het dit merendeels tot die 20ste eeu vergete gebly (Parker, 2003:854-855).

Herlewings van vroeë opera wat stadig maar seker deur die eerste twee dekades van die 20ste eeu gevorder het, het as voorbereiding gedien vir die uitsonderlike 'Handelrenaissance' van die 1920's en 1930's (Haskell, 1988:136). Haskell (1988:136) meen dat die herlewing van Handel se operas en oratoriums in Duitsland egter net so baie met die sosiale en politiese kwessies as met musikale modeneigings van daardie tyd te make gehad het. Oskar Hagen (1888-1957) het in Göttingen die voortou geneem in die herlewing van Handel-opera. Die eerste produksie van *Rodelinda* (HWV 19) het groot reaksie uitgelok, en kort daarna het Hagen en sy groep entoesiaste 'n produksie van *Ottone* (HWV 15; deur Hagen hernoem na *Otto en Theophano*) aangepak, wat nog meer aandag getrek het. Die ontsagwekkende reaksie het Hagen se oortuiging versterk dat Handel se operas steeds die krag gehad het om tot moderne luisteraars te spreek. Hy het begin om die volgorde van die arias en totale scénes te verander, die *castrato*-partye te verlaag tot tenoor- en bariton-omvang en om geromantiseerde dinamiese en tempo-aanduidings by te voeg (Haskell, 1988:137).



Teen 1955 het die Engelse hul aangesluit by die herlewing van Handel se operas, gevolg deur die Amerikaners 'n dekade later. Die Engelssprekende wêreld wou die goue era van *opera seria* met 'n outentieke aanslag herower en het van die Duitse wysigings weggeskram (Dean, 1959:194). In die daaropvolgende dekades het die musikologiese oogpunt stelselmatig van 'n outentisiteit-perspektief na dié van HIU begin verskuif. Eerder as 'n totale nuwe benadering, ontwikkel HIU vanuit die eerste denkrigtings. Teenoor die aanhang van 'n sentiment van terugtog na 'n vroeëre uitvoeringspraktyk wat bloot sou poog om historiese inligting so korrek moontlik weer te gee, is 'n kernagtige verskil in benadering die HIU se strewe na die herskepping en daarstelling van musiek van vroeër era's, in 'n vooruitbewegende, moderne, konteks. Om die musiek en stylpraktyk van die Barok in 'n moderne konteks aan te wend, benodig HIU historiese inligting as grondslag. Die studie fokus vervolgens op Handel se unieke stylpraktyk aangaande die ornamentasiekuns van die Barok.

#### **4.2.2 Handel se konsep van opera en ornamentasie**

Om sin te maak uit die aard van Handel se praktyk, behoort in gedagte gehou te word dat hy in verskeie komposisionele fases werksaam was. Dit behels, onder andere, dat daar verskillende manuskripte van dieselfde werke bestaan. Volgens Butt (2002:108) wissel opinies oor Handel se praktyk met betrekking tot opera. Hy vergelyk twee denkstrome met mekaar, naamlik dié van Reinhard Strohm teenoor dié van Steven LaRue. Eersgenoemde stel voor dat Handel van die begin af aan sy werke gedink het as potensieel varieerbaar, teenoor die siening van LaRue wat argumenteer dat Handel se eerste weergawe tot 'n mate die "ware" werk is. In sy bespreking sê Butt (2002:108) dat dit duidelik is dat Handel inderdaad sommige rolle vir latere sangers met groot moeite gewysig het. Dit het natuurlik veranderinge tot die geheel tot gevolg gehad, wat hy nie reeds met die eerste komposisionele fase kon verwag nie. Butt wend hom dus meer tot Strohm se uitgangspunt. Om Handel se idees rondom ornamentasie te bekom, word die komponis se eie handewerk vervolgens ondersoek.

Vir die uitvoerder en musikoloog is die oorspronklike voorbeelde van ornamentasie in die vokale musiek van Handel uiters beperk. Die enigste voorbeelde wat oorgelewer is, is 'n paar byvoegings in sommige arias uit die *Messias*, 'n enkele versierde aria uit *Armadi di Gaula* (HWV 11; 1715) en drie uit *Ottone* (HWV 15, 1723), met versierings uit die komponis se eie hand. Hierdie werke word tans gehuisves in die *Bodleian*-biblioteek (MS Don. c.69) in Oxford. Dit is nie bekend vir wie hulle geskryf is nie, maar dit is waarskynlik in 1727 vir 'n onervare sanger geskryf (Johnstone, 2001:620).

Omdat Handel selfs arias verander het om by individue aan te pas, bly só 'n stel gedokumenteerde ornamentasies subjektief. Dit is egter van groot waarde vir die moderne uitvoerder en musikoloog om hierdie voorbeelde te bestudeer ten einde te ondersoek hoe die komponis daarmee te werk gegaan het.

### **4.3 Handel se versierings van die aria *Affanni del pensier***

#### **4.3.1 Oorsig**

Hellmuth Christian Wolff (1975:146) bespreek geïmproviseerde ornamentasie in Italiaanse opera-arias in *The New Oxford History of Music – Opera and Church Music 1650-1750*. Wolff (1975:146) voer aan dat Handel se operas, net soos dié van sy tydgenote, ook op improvisasies en virtuose uitbreidings deur die uitvoerders daarvan staatgemaak het. Wolff bevestig dat dit moontlik is om 'n stel van hierdie ornamentasies uit die opera *Ottone* te kan ondersoek. Winton Dean (1973) het Handel se drie versierde *Ottone*-arias in *Three Ornamented Arias* geredigeer en gepubliseer<sup>8</sup> (Wolff, 1975:146).

#### **4.3.2 Opmerkings**

Arias soos *Affanni del Pensier* wat 'n stadige tempo (*largetto*) het, is volgens Wolff in die besonder geskik vir ornamentele uitvoerighede (1975:146), alhoewel toegevoegde

---

<sup>8</sup> Die outeur maak van Dean se uitgawe gebruik vir die bespreking.

ornamentasie nie tot stadige melodieë beperk is nie (1975:148). Hierdie studie ondersoek een van hierdie stadig-bewegende arias, *Affanni del Pensier*, uit die eerste bedryf van *Ottone*, die tiende scène. Die tempo-aanduiding van die aria is *larghetto*. Die besetting is vir 1ste en 2de eerste viool, altviool, 1ste en 2de hobo en *continuo*. Die geornamenteerde weergawe is telkens bo die oorspronklike vokale party geplaas om die verskille aan te dui. Vir die doel van die studie word slegs die *continuo*-party (C), vokale party (B) en die geornamenteerde weergawe daarvan (A) in die voorbeelde geplaas.

**Voorbeeld 5: *Affanni del Pensier*, maat 7-9 (Dean, 1973:31) <sup>9</sup>:**

The image shows a musical score for three parts: A, B, and C. Part A is an ornamented version of the vocal line. Part B is the original vocal line with lyrics: "Af - fan - ni del pen - sier, Un sol mo - men - to". Part C is the continuo line. The music is in a key with two flats and a 12/8 time signature.

Bogenoemde uittreksel bevat die aanvangsnote van die *Da Capo*-gedeelte van die aria. Soos in **Voorbeeld 5** gesien kan word, begin Handel vroeg reeds in die *Da Capo*-gedeelte om ornamentasie in die aria in te voeg. Wolff (1975:148) merk op dat die sanger met klein variasies begin, maar dat die nootwaardes deur die verloop van die aria korter en dus meer virtuos word. In **voorbeeld 5** voeg Handel ritmiese versieringsnote in op die woord, *del* ('van my') – 'n woord in die frase wat die minste betekenis dra, maar ruimte vir ritmiese verandering het. Die kort versiering verleen dus momentum na die volgende woord, *pensier*, wat ook die einde van die sinsnede is. Vir die aanvang van die *Da Capo* versterk Handel dus steeds sy onderliggende melodiese lyn en frase. In plaas daarvan om dekoratief klem te verleen aan die woorde *Affanni* ('bekommernisse') en *pensier* ('gedagtes'), versterk hy die betekenis van die teks deur die suiwere terugkeer van die tema. In maat 9 gebeur dieselfde, deurdat 'n nie-

<sup>9</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: 'Bekommernisse van my gedagtes, vir 'n enkele oomblik...'

beklemtoonde sillabe in die woord *momento* ('oomblik') versier word, en die beskrywende woord *sol* ('enkele') nie. Dit blyk asof Handel tot dusver juis die woorde en sillabes wat die emosionele klem dra in die frase, onversierd laat en sodoende juis klem daarop plaas. Deur hierdie prosedure word die hoofpols deur die momentum beklemtoon en sodoende word die belangrike aspek van metrum behou.

**Voorbeeld 6 : *Affanni del Pensier*, maat 10-11 (Dean, 1973:31) <sup>10</sup>:**

The musical score for measures 10-11 of 'Affanni del Pensier' is presented in three parts: A (Soprano), B (Alto), and C (Bass). The lyrics are 'Da - te-mi pa - ce al-men da te-mi pa - ce al-men E'. The score features a melodic line with a triplet and a sextuplet, and a bass line with a leunoot (appoggiatura) on the word 'pace'.

In **Voorbeeld 6**, maat 10, wyk Handel van die oorwegend trapsgewyse oorspronklike melodiese struktuur af met die invoeging van 'n sprong van 'n sekst wat die geornamenteerde weergawe weer trapsgewys in die harmoniese mineur laat terugvloei na die eindnoot van die oorspronklike melodiese lyn. Hierdie toegevoegde *legato*-passasie op die woord *pace* ('vrede') plaas klem op die teks, wat met die trapsgewyse opvulling van die dalende sept die sopraankarakter Teofane se versugting na vrede versterk. Teen maat 11 voeg Handel ornamentasie in volle swang by. Die herhaling van die frase word nou met uitgebreide koloratuurpassasies van veral 'n ritmiese aard benadruk. Die versierings is nie bloot deurgangsnote nie, maar bevat onverwagse spronge buite dié van die omvang van die oorspronklike melodiese lyn. Die ingevoegde versierde leunoot (*appoggiatura*) op die herhaalde teks *almen* verleen ekstra klem aan die ekspressiewe ontwikkeling en uitdrukking van die teks. Ons het hier met 'n sekvens te make. Ornamentasie speel 'n groot rol met betrekking tot sekvens, omdat dit die herhaling van die teks uitlig. Soms word dieselfde ornamentele patrone in sekvens

<sup>10</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: '...laat my ten minste in vrede (en...)'

gebruik, maar hier tref Handel die keuse om die patroon en die sekvens te versier, en dit met verskillende ornamentasie te doen. Só verkry dieselfde teks verskillende gevoelswaardes en moontlikhede van interpretasies daarvan.

In vergelyking met die A-gedeelte, begin Handel die B-gedeelte eers vanaf die helfte daarvan versier. **Voorbeeld 7** is 'n gedeelte hieruit wat Handel se melismatiese versierings op die woord *pace* ('vrede') bevat. In maat 40 is 'n voorbeeld van sekvensiële hantering deur die komponis. In Handel se oorspronklike weergawe (B) laat hy die sekvens ritmies en melodies op mekaar volg. Hoewel hy in die geornamenteerde weergawe (A) die basiese melodiese patroon laat herhaal, wissel hy die sekvens ritmies af. Hierdie voorbeeld sluit aan by die improvisatoriese karakter van ornamentasie wat Neumann (1970:159) in sy artikel, *Ornament and Structure*, skets. Hy beskryf vier aspekte wat 'n goeie basis bied vir die gebruik van melismatiese ornamente: 'n Stadige pols, 'n onopvallende metrum, die gebruik van 'n groot verskeidenheid nootwaardes en 'n melodiese ritme wat vry en rapsodies voorkom. Hierdie ritmiese afwisseling en onvoorspelbaarheid is deurgaans in Handel se improvisasie sigbaar, deurdat nie een patroon net so op 'n ander volg nie.

**Voorbeeld 7 : *Affanni del Pensier*, maat 39-41 (Dean, 1973:36,37) \*<sup>11</sup>:**

The image shows a musical score for three staves, labeled A, B, and C. Staff A is the most ornate, featuring a complex melodic line with numerous grace notes and trills. Staff B is a simpler version of the melody, with the lyrics 'la pa - - - - - ce,' written below it. Staff C is the bass line, consisting of a series of notes and rests. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Handel versier die aria bykans deurgaans, maar laat kadensiële eindes van frases feitlik skoon, buiten vir reeds ingeskrewe trillers. Die invloed van die luim en affek van spesifieke arias op die ornamentering daarvan, kom duidelik hier na vore. Selfs al word

<sup>11</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: '...die vrede...'

kadense in die Italiaanse styl byna sonder uitsondering versier (Brown, 1974:63), noteer Handel in hierdie geval spesifiek nie 'n versierde kadens in die A of B gedeelte van hierdie aria nie. Vervolgens word 'n reduksie van ornamentele patrone uit die versierings in hierdie aria gedoen, om die sanger 'n meer konkrete konsep te gee van die moontlikhede wat Handel self oorweeg het by die opvulling van verskeie intervalle.

### 4.3.3 Handel se hantering van intervalle: enkele voorbeelde

#### 4.3.3.1 Handel se hantering van die unisoon

Voorbeeld 8: *Affanni del Pensier*, maat 18,19 (Dean, 1973:33)<sup>12</sup>

A.

B. Unsol mo-men - to

C.

Hierdie uittreksel dui 'n versiering aan wat Handel op die eindnoot van die kort melodiese frase improviseer. Dit herinner aan 'n kort weergawe van die *gruppo* (kyk **voorbeeld 2**) van die laat 16de eeu, maar hierdie versiering neem nie soos in die geval van die *gruppo* die kadensiële eindnoot vooruit nie, maar vul eerder 'n rusteken in die oorspronklike melodie.

<sup>12</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: '...een enkele oomblik...'

### 4.3.3.2 Handel se hantering van die tweede

Voorbeeld 9: *Affanni del Pensier*, maat 11,12 (Dean, 1973:31,32)<sup>13</sup>

A. *6*  
B. *3*  
C.

e poi tor-na - te

Hierdie tweede interval is die einde van 'n frase wat op die dominant eindig. Handel versterk die oorgang na die dominant deur die versiering van die submediant wat daartoe lei. Hier verdeel hy sy gepunteerde kwartnoot ritmies in drie agstes, waarvan hy die eerste agste verder in twee sestiendenote verdeel.

Voorbeeld 10: *Affanni del Pensier*, maat 14,15 (Dean, 1973:32)

A. *6*  
B. *3*  
C.

un sol mo - men - to,

In hierdie voorbeeld voeg Handel een versieringsnoot tussen die interval. Die ornamentasie versterk die leitoon deur die akkoord te beklemtoon en bevorder derhalwe ook die harmoniese progressie van die tussendominant (F-majeur) wat in die opvolgende gedeelte na B-mol-majeur moduleer.

<sup>13</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: '... en keer (/bring dit) uiteindelik terug.'

### 4.3.3.3 Handel se hantering van die tertse

Voorbeeld 11: *Affanni del Pensier*, maat 10 (Dean, 1973:31)<sup>14</sup>

A.

B.   
Da - te - mi pa - ce al - men

C.

Hier voeg Handel 'n afgaande toonleer in na die einde van die frase toe, wat beide die note van die interval bevat. Die interval aan die einde van die frase word dus met 'n deurgangsnoot versier, en bied die ideale geleentheid vir die gebruik vir trapsgewyse note wat daartoe lei.

### 4.3.3.4 Handel se hantering van die kwart

Voorbeeld 12: *Affanni del Pensier*, maat 26,27 (Dean, 1973:34)

B.   
e poi — tor - na - te.

C.

Hierdie uittreksel is die kadensiële einde tot die A-gedeelte, waar Handel sy oorspronklike versiering van die frase as voldoende geag het. Hy versier die kwart met twee melodries-afgaande deurgangsnote wat hy met 'n gepunteerde ritme na die G toe laat vloei.

<sup>14</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: '...laat my ten minste in vrede...'



#### 4.3.3.5 Handel se hantering van die kwint

Voorbeeld 13: *Affanni del Pensier*, maat 22 (Dean, 1973:33)

A. 


B.   
- - - - te.


C. 


Hierdie maat is die tweede deel van 'n lang melismatiese uitbreiding op die woord *tornate* ('keer/bring terug'). In Handel se versiering van die kwartnoot na die agste laat hy die patroon ook terugkeer, soos die teks benadruk. Hy verdeel die kwartnoot in vier sestiennoten, waarvan die laaste weer in twee twee-en-dertigstenote verdeel word. Hierdie twee note boots die patroon van die eerste twee versieringsnote na voor die frase op die G tot 'n einde gebring word.

#### 4.3.3.6 Handel se hantering van die sekst

Voorbeeld 14: *Affanni del Pensier*, maat 11,12 (Dean, 1973:31,32)

A. 

B.   
e poi tor-na - te.

C. 

Eerstens versier Handel hierdie sekst 'n mineurterts hoër as die oorspronklike melodie. Die dalende sekst word trapsgewys ingevul met ritmes wat Handel herhalend gebruik in

hierdie aria: eers 'n gepunteerde sestienenoet wat na 'n twee-en-dertigstenoet geneem word, dan 'n triool en weer 'n sestienenoet.

#### 4.3.3.7 Handel se hantering van die sept

**Voorbeeld 15: *Affanni del Pensier*, maat 16,17 (Dean, 1973:32)**

The musical score for measures 16 and 17 of *Affanni del Pensier* is presented in three staves. Staff A (Soprano) features a melodic line with two phrases, 'a' and 'b', both marked with a fermata. Staff B (Alto) contains the lyrics 'Da te-mi pa - ce al - men E'. Staff C (Bass) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Bogenoemde uittreksel bevat uitgeligte gedeeltes **a** en **b**. **a** is 'n versiering van 'n sept-interval wat Handel teenoor 'n eenvoudige melodie improviseer, terwyl **b** 'n voorbeeld is van die versiering van 'n sept wat reeds in die partituur voorkom. In **a** vul Handel die dalende sept trapsgewys met 'n gepunteerde agstenoet en 'n kwintool tot by die eindnoet. In **b** verbind Handel die twee frases deur die rusteken 'n oorgang na die sept te maak. Hierdie oorgang bestaan uit twee versieringsnote in die teenoorgestelde rigting as dié van die interval, wat dan 'n sprong van 'n negende, eerder as 'n sept in die vokale lyn tot gevolg het.

**Voorbeeld 16: *Affanni del Pensier*, maat 38 (Dean, 1973:36)**

The musical score for measure 38 of *Affanni del Pensier* is shown in two staves. Staff B (Alto) features a long note for the word 'pa' followed by a shorter note for 'ce a me'. Staff C (Bass) provides a simple accompaniment.

In hierdie voorbeeld gebruik Handel spronge van tertse om 'n dalende sept-interval mee op te vul.

#### 4.3.3.8 Handel se hantering van die oktaaf

Voorbeeld 17: *Affanni del Pensier*, maat 11,12 (Dean, 1973:31,32)

The image shows a musical score for three parts: A (Soprano), B (Alto), and C (Bass). The key signature is E-flat major (three flats). Part A has a melodic line with a sixteenth-note run (marked '6') and a triplet (marked '3'). Part B and C provide harmonic support with lyrics 'e poi tor-na - te'.

In die versiering van die oorspronklike melodie, verhoog Handel die omvang van die oorspronklike melodie met 'n mineurtertse (kyk 4.3.3.6, Voorbeeld 14), wat die oorspronklike interval van 'n sekste na 'n oktaaf vergroot. Die lae E-mol kom nou eers later in die frase voor. Die dalende versiering begin trapsgewys met 'n gepunteerde ritme waarop 'n triool volg. Dan voeg Handel twee sestiendenoot-patrone in wat telkens eers na 'n hoër versieringsnoot beweeg in die dalende passasie tot by die eindnoot van die interval.

Met behulp van die besigtiging van notevoorbeelde soos hierdie, kan die sanger 'n beter begrip verkry vir die vryheid wat Handel self gebruik het en wat improvisasie in die uitvoerstyl van Handel se arias hom/haar dus aanbied. Vervolgens word die idees vir ornamentasie soos verkry uit *Affanni del pensier* toegepas op die aria, *Da tempeste il legno infranto*.

## 4.4 *Giulio Cesare in Egitto*

### 4.4.1 Inleiding

*Giulio Cesare* word beskou as een van Handel se beste operas, indien nie dié beste nie. Dit is op 20 Februarie 1724 vir die eerste keer in die *King's Theatre* in Londen uitgevoer. Wat die kontemporêre standarde betref het, was dit ook die suksesvolste opera, deurdat dit 13 uitvoerings in 1724 geniet het, 10 toe dit die volgende jaar weer uitgevoer is en 11 toe dit weer in 1730 op die planke gebring is. Die opera was ook op die voorpunt van die Handelrenaissance in die twintigste-eeu, selfs al het verskeie van die vroeë produksies verkorte en veranderde weergawes van die groot werk aangebied (Robins, 2004:118).

Robins (2004:118) meen dit is nie moeilik om die redes vir die populariteit van *Giulio Cesare* in die 18de eeu of in die hede te verstaan nie. Die opera behels historiese karakters wat aan die gehoor bekend is en, in die geval van Cleopatra, 'n *femme fatale* wat 'n groot bekoring deur die eeue heen ingehou het. Verder is daar die teks van Nicola Haym (1678-1729), wat 'n idee uit 'n vroeëre libretto van Giacomo Bussani (1640-1680) geneem het en dit gebruik het om 'n storielyn te skryf waarin die motiverings van die karakters logies en met helderheid gedefinieer is. Hy beskryf Cleopatra se rywordingsproses van 'n wispelturige meisie tot 'n vrou wat deur teenkanting leer om lief te kan hê, as die emosionele kern van die werk. Sy word beskou as een van die groot skeppings van opera, sodat uiteenlopende sterre soos Lisa della Casa, Joan Sutherland, Montserrat Caballé en Beverly Sills na die rol toe aangetrek is (Robins, 2004:119).

Die aria waarvan die studie gebruik maak, is 'n *Da Capo*-aria. Die A-deel van maat 11 tot 58 is in E-majeur, terwyl die B-deel van maat 71 tot 81 in C#-mineur gekomponeer is en van maat 83 tot 100 moduleer tot in G#-mineur, voordat dit terugkeer na die *Da Capo*.

Die outeur poog vervolgens om vanuit 'n HIU-perspektief vrye ornamentasie toe te pas in die aria. Die benadering sluit die integrasie van voorbeelde van veral Handel se ornamentasie uit die aria *Affanni del pensier* in. Dit neem ook basiese prinsiepe aangaande die Italiaanse styl, soos dit deur die loop van die studie verken is, in ag. Die voorstelle word hoofsaaklik tydens die *Da Capo*-herhaling van die A-gedeelte van die aria aanbeveel, maar sluit nie die potensiele gebruik daarvan vir die eerste maal uit nie, mits dit spaarsamig aangewend word.<sup>15</sup>

#### 4.4.2 Moontlike ornamentasie vir die A-gedeelte van die aria

**Voorbeeld 18: *Da tempeste il legno infranto*, maat 11-13 (1962:244)<sup>1617</sup>**

11

A. Da tem-pe - steil le - gno in-fran - - - to,

B. Cleopatra  
Da tem-pe - steil le - gno in-fran - - - to,

C.

Aan die begin word ornamentasie beperk om die herhaling van die tema te versterk en om nie afbreuk te doen aan die triomfantlike aanvang daarvan nie. Soos die algemene praktyk was, word 'n enkele triller in maat 12 bygevoeg ter versterking van die kads. Eers in maat 13 word werklik melodiese veranderinge aan Handel se oorspronklike versiering aangebring. In hierdie geval word die omvang van die passasie 'n tertshoër benader (kyk ook **voorbeeld 14**). Die dalende melodiese lyn word dan trapsgewys benader tot by die natuurlike ruspunt in die frase (kyk ook **voorbeeld 11**). Hier word die stemming wat Handel met die gepunteerde ritme daarstel, behou.

<sup>15</sup> A, die oorspronklike vokale lyn, is telkens die versierde weergawe van B, die geornamenteerde weergawe, met C, die *continuo*.

<sup>16</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: 'Wanneer die skip [hout] wat deur die storm verpletter is...'

<sup>17</sup> Hierdie notevoorbeelde word gebruik soos dit in die Hallische Händel-Ausgabe (1962) vervat is.

Voorbeeld 19: *Da tempeste il legno infranto*, maat 14-15 (1962:244)<sup>18</sup>

The image shows a musical score for three parts, labeled A, B, and C. Part A is in the treble clef, Part B is in the treble clef, and Part C is in the bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score is for measure 14, indicated by the number '14' above the first staff. The lyrics are: 'se poi sal - vo giun - gein por - to,'. Part A has a triplet of eighth notes in the final measure. Part B has a quarter note in the final measure. Part C has a quarter note in the final measure.

In maat 14 word vloeiende, beweeglike patrone ingevoeg teenoor die meer gedrae repeterende baslyn wat deur die *continuo* bewerkstellig word. Dit benadruk ook die momentum van die frase deur eers versiering in 'n mindere mate te bied, dan meer, sodat die laaste versiering die meeste gewig dra net voor die frase eindig. In maat 14 word die tweede kwartnoot opgaande met twee twee-en-dertigstenote benader, wat daaraan 'n gepunteerde ritme verleen. Vir balans in die frase word die vierde kwartnoot vervolgens trapsgewys na die melodielyn teruggebring (vergelyk **voorbeeld 14** en **voorbeeld 15**), en in maat 15 word een van Handel se versierings in *Affanni del Pensier*, nageboots om die sekst mee op te vul (kyk **voorbeeld 14**).

<sup>18</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: '...uiteindelik veilig in die hawe aankom...'

Selfs al kan die frases as onafhanklike eenhede beskou word, lei die momentum van die een frase tot die ander en oorvleuel die frases soos in hierdie geval sigbaar is. Handel bring veral hierdie momentum deur die harmoniese progressie van die *continuo* tot stand. Omdat die vorige frase melodies eers werklik tot 'n ruspunt kom aan die begin van maat 17, is die keuse van ornamentasie weer dié van 'n vloeiende aard om te bou op die vorige versierings en om progressie in die frase teweeg te bring. In maat 17 word die melisma onveranderd herhaal met die uitsondering van die triller in maat 18<sup>4</sup>. In maat 18 komponeer Handel aanvanklik 'n rus in. Soos Handel (vergelyk **voorbeeld 6, maat 11**<sup>3</sup>) in sy versierde weergawe die melodie bo-oor die rusteken met mekaar verbind, sou dit in gevalle soos hierdie ook 'n moontlikheid vir improvisasie wees.

**Voorbeeld 20: *Da tempeste il legno infranto*, maat 16-17 (1962:244,245)<sup>19</sup>**

The image shows a musical score for three parts: A (Soprano), B (Alto), and C (Basso Continuo). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 16 starts with a fermata over the first note. Part A and B have identical lyrics: "non\_ sà più che.de - si - ar". Part C provides a complex harmonic accompaniment with many grace notes and ornaments. The score is marked with '16' at the beginning of the first staff.

Om onvoorspelbaarheid en gevolglik 'n spontane en improvisatoriese karakter aan die ornamentasie te verleen, herhaal die bygevoegde trillers in die sekvens (maat 18 en 19) mekaar nie op dieselfde plekke nie. Die eerste sekvens word as stelling relatief onversierd behou, terwyl die tweede sekvens versieringsnote bevat om die herhaling te beklemtoon. Omdat Handel se versierings in maat 20-22 later weer in die A-gedeelte voorkom, word dit eers weer gestel, met die toevoeging van *appoggiatura*'s. Vanuit die HIU-perspektief is daar 'n legio moontlikhede vir die afwisseling van 'n frase soos hierdie. Die outeur stel voor dat die 2de en 4de triller sonder *appoggiatura*s gesing sou

<sup>19</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: '...weet hy nie meer wat hy begeer nie...'

kon word, of afwisseling van 'n aard plaasvind om eentonigheid te vermy en só die onvoorspelbare karakter van improvisasie te behou.

**Voorbeeld 21: *Da tempeste il legno infranto*, maat 19-21 (1962:245)**

In maat 23 word die interval van 'n terts na 'n kwint vergroot, met die toevoeging van deurgangsnote en 'n triller op die kadensiële einde van die frase.

**Voorbeeld 22: *Da tempeste il legno infranto*, maat 22-23 (1962:245).**

**Voorbeeld 23: *Da tempeste il legno infranto*, maat 24-25 (1962:245).**



24

A.

B.

C.

Vir die eerste herhaling van die res van Handel se lang koloratuurpassasie, word dit bykans onveranderd gelaat, om die opbou van Handel se besondere motief in agstenote met die herhaalde noot te beklemtoon. 'n Bygevoegde versieringsnoot wat die drieklank in maat 25 opvul, bevorder ook die momentum van die frase.

Die progressie wat met die versierings in maat 24 en 25 opgebou word, word in die versierde weergawe tot by die einde van die frase in maat 26 voortgesit. Handel se toonleerpassasie word in die middel onderbreek en beweeg in die teenoorgestelde rigting met versieringsnote wat die frase se aparte fragmente met mekaar verbind.

**Voorbeeld 24: *Da tempeste il legno infranto*, maat 26-27 (1962:245).**

26

A.

B.

C.

che de - si - ar;

che de - si - ar;

Na die aanvangstema orkestraal herhaal word in maat 28-30, tree die volgende aankondigende tema in, wat die aanvangstekse sekwensieël herhaal. Hier word 'n

mordent op die tweede kwartnoot geplaas en 'n opgaande trioolversiering in maat 31 gebruik. In maat 32 word die sekvens gestel deur 'n omkering van die voorgaande maat se *continuo*-patroon te implementeer, gevolg deur klein variasies op die aanvanklike tema wat in maat 33 die kenmerkende frase-einde vir die eerste keer veranderd aanbied met 'n afgaande passasie.

**Voorbeeld 25: *Da tempeste il legno infranto*, maat 31-33 (1962:246)**

31

A. da tem - pesteil le - gno in - fran - - - to,

B. da tem - pesteil le - gno in - fran - - - to,

C.

Handel plaas reeds harmonies klem op die herhaling deur dit met 'n tussendominant na die dominanttoonard van die aria te komponeer. Hier word die versiering ook in maat 34 en 35 groter gemaak, met 'n vloeiende uitbreiding van die omvang na A<sup>2</sup>. In beide sekvens behou die versierde weergawe die basiese ritmiese karakter wat Handel in hierdie aria daargestel het.

**Voorbeeld 26: *Da tempeste il legno infranto*, maat 34-35 (1962:246)**

34

A. da tem - pesteil le - gno in - fran - - - to,

B. da tem - pesteil le - gno in - fran - - - to,

C.

Die versiering op die teks, *se poi salvo giunge in porto*, in maat 37 en 38 volg Handel se notasie grotendeels, met slegs 'n draaisneller ('turn') op die laaste kwartnoot asook die byvoeging van versieringsnote wat by die vloei van die vokale lyn pas. Hierdie draaisneller sou ook op die hoofpols gebruik kon word om die metrum te beklemtoon, terwyl dit tans die momentum van die frase bevorder. Verder word die teks *più* in maat 39 benadruk met 'n *appoggiatura* wat dalend vanuit die sept benader word.

**Voorbeeld 27: *Da tempeste il legno infranto*, maat 37-39 (1962:246)**

37

A. se poi sal - vo giun - ge in por - to, non — sa più che

B. se poi sal - vo giun - ge in por - to, non — sa più che

C.

**Voorbeeld 28: *Da tempeste il legno infranto*, maat 40-42 (1962:246)**

40

A. de — si - ar

B. de — si - ar

C.

Hierdie *appoggiatura* (maat 39) word weer as herhalende motief in maat 40 gebruik. Die tweede *appoggiatura* maak egter die improvisasie meer voorspelbaar en kan dus ook uitgelaat word. Maat 41-42 word met enkele deurgangsnote uitgebrei, asook melodies effens uitgebrei.

In maat 43 en 44 verander Handel sy tema wat in maat 24 en 25 voorkom deur die tessitura van die motief te verhoog en die note aan te pas. Die bygevoegde versierings dien daartoe om die ritmiese momentum van die oorspronklike versierings te behou en te versterk.

**Voorbeeld 29: *Da tempeste il legno infranto*, maat 43-45 (1962:247)**

**Voorbeeld 30: *Da tempeste il legno infranto*, maat 46-48 (1962:247)**

Die kadensiële einde in maat 46 wat herhaaldelik in die aria voorkom (kyk maat 27), word hier met behulp van die versiering aangepas om die kadens in E-majeur te fokus. In maat 47 herhaal die tema wat aanvanklik in maat 14 voorkom. Hierdie maal word die keuse van versierings op dieselfde vloeiende konsep gebaseer as in maat 14, maar wissel die versieringsmotiewe af. In hierdie geval word 'n gepunteerde ritme gebruik in die aanvang van die tema, versieringsnote op die eerste kwartnoot in maat 48, en 'n afgaande triool wat in tertse na *portato* in maat 49 beweeg (vergelyk **voorbeeld 16**).

In maat 49 word die laaste gedeelte van die sin wat in maat 47 en 48 voorkom, versier in die vorm van 'n stygende akkoord, en benadruk derhalwe slegs die onderliggende harmonie. Die woord *più* in maat 48, word soos in maat 39 met 'n *appoggiatura* benader vir die beklemtoning van die kontekstuele betekenis daarvan. Daarna volg vrye versierings in deurgangsnote en die herhaling van die *appoggiatura* op *desiar*.

**Voorbeeld 31: *Da tempeste il legno infranto*, maat 49-51 (1962:247)**

49

A. *por - to, non sà più che de - si - ar*

B. *por - to, non sà più che de - si - ar*

C.

Die tematiese gedeelte in maat 51-53 kom die eerste keer in maat 21 voor. Vir hierdie herhaling word die versierings meer uitvoerig namate dit die volgende versierde frase nader. Dit sluit 'n stygende toonleerpassasie, versieringsnote en 'n *appoggiatura* in. Die herhaalde A<sup>2</sup> in die oorspronklike melodie word benader met versieringsnote wat die akkoord afwissel met die gebruik van 'n triller. Soos vroeër bespreek, is dit nuttig om die trillers dalk eerder op onverwagse plekke te gebruik.

In maat 54 vervolg Handel se koloratuurpassasie. Die versierde weergawe van die sekwense in maat 53 en 54 verloop hier as volg: waar die stelling van die sekwens in maat 53 met 'n triller versier is, word die herhaling van die sekwens trapsgewys met 'n dalende toonleerpassasie ingevul wat lei tot Handel se sierlike kadensiële voorbereiding tot die einde van die A-gedeelte.

Voorbeeld 32: *Da tempeste il legno infranto*, maat 52-53 (1962:247)

The image shows a musical score for measures 52 and 53. It consists of three staves labeled A, B, and C. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Staff A (treble clef) features a melodic line with a trill (tr) on the first measure, followed by a series of sixteenth-note runs. Staff B (treble clef) mirrors the melodic line in staff A but with a different articulation, including a trill on the first measure and a final triplet. Staff C (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth notes.

In maat 54 vervolg Handel se koloratuurpassasie. Die versierde weergawe van die sekwense in maat 53 en 54 verloop hier as volg: waar die stelling van die sekwens in maat 53 met 'n triller versier is, word die herhaling van die sekwens trapsgewys met 'n dalende toonleerpassasie ingevul wat lei tot Handel se versierde kadensiële voorbereiding van die einde van die A-gedeelte.

Voorbeeld 33: *Da tempeste il legno infranto*, maat 54-55 (1962:247,248)

The image shows a musical score for measures 54 and 55. It consists of three staves labeled A, B, and C. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Staff A (treble clef) features a melodic line with a trill (tr) on the first measure, followed by a series of sixteenth-note runs. Staff B (treble clef) mirrors the melodic line in staff A but with a different articulation, including a trill on the first measure and a final triplet. Staff C (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth notes.

Met die behoud van Handel se uitvoerige versiering, word slegs 'n kadensiële einde (maat 57) verander met die *Da Capo*, om die finaliteit van die slot van die aria te verstewig. By die fermata sou byvoorbeeld ook 'n mordent gevoeg kon word om die kadens verder uit te brei.

**Voorbeeld 34: *Da tempeste il legno infranto*, maat 56-57 (1962:248)**

**Voorbeeld 35: *Da tempeste il legno infranto*, maat 58-59 (1962:248)**

Die finale deel van die kadens word net effens versier binne die konteks van die breër melodiese einde van die aria. Die versiering behels versieringsnote wat die melodie vooruitneem en 'n trapsgewyse opvulling van 'n sekst, asook 'n *appoggiatura* wat die kadensiële triller vooruitgaan. Vervolgens word versiering vir die B-gedeelte van die aria bespreek.

### 4.4.3 Moontlike ornamentasie vir die B-gedeelte van die aria

Voorbeeld 36: *Da tempeste il legno infranto*, maat 71-72 (1962:249)<sup>20</sup>

71

A. Co - si il cor tra pe - ne e pian - to,

B. Co - si il cor tra pe - ne e pian - to,

C.

Soos in Hoofstuk 3 bespreek word die B-gedeelte versier, maar nie so uitvoerig soos die *Da Capo* van die A-gedeelte nie. In maat 71 word die tweede kwartnoot in die melodie met versieringsnote van bo benader. Die ernstiger affek en mineurstemming van dié gedeelte van die aria word ekspressief op die woord *pianto* in maat 72 met 'n wisselnoot en 'n deurgangsnoot benadruk.

Voorbeeld 37: *Da tempeste il legno infranto*, maat 73-74 (1962:249)<sup>21</sup>

73

A. or chetro va il suo con for - to,

B. or chetro va il suo con for - to,

C.

<sup>20</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: 'So is die hart na pyn en smart...'

<sup>21</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: 'sodra hy weer getroos word...'



Omdat die B-gedeelte nie herhaal word nie, word Handel se ornamentasie vir die groter meerderheid van die uitvoering daarvan behou. In maat 75 word enkele deurgangsnote bygevoeg wat die einde van die frase uitbrei.

In maat 76-81 word daar, buiten vir die toevoeging van 'n gebruikelike kadensiële appoggiatura en triller, by Handel se ornamentasie berus.

**Voorbeeld 38: *Da tempeste il legno infranto*, maat 76-78 (1962:248)<sup>22</sup>**

**Voorbeeld 39: *Da tempeste il legno infranto*, maat 79-81 (1962:249)**

Van maat 83-85 word slegs die woord *pianto* met versiering uitgelig. In maat 86 word die melodie met twee ingevoegde sestiendenote vooruitgegaan. In die opvolgende

<sup>22</sup> Vrye vertaling van Italiaanse teks deur outeur: '...is die siel weer oorstelp van vreugde.'

melismatische gedeelte word die nootwaardes verklein en ingevul op verskeie plekke. Dit volg egter tot 'n groot mate die melodiese struktuur wat Handel daargestel het.

**Voorbeeld 40: *Da tempeste il legno infranto*, maat 83-84 (1962:244)**

83

A. 

co - sì cor \_\_\_\_\_ tra pe - ne e

B. 

co - sì cor \_\_\_\_\_ tra pe - ne e

C. 

**Voorbeeld 41: *Da tempeste il legno infranto*, maat 85-86 (1962:250)**

85

A. 

pian - to, or che tro - va il suo con-

B. 

pian - to, or che tro - va il suo con-

C. 

**Voorbeeld 42: *Da tempeste il legno infranto*, maat 87-89 (1962:250)**

87

A. 

for - - - - to, tor na

B. 

for - - - - to, tor na

C. 

In maat 90 word die teks *l'anima* op 'n vloeiende wyse met 'n gepunteerde versiering trapsgewys geornamenteer:

**Voorbeeld 43: *Da tempeste il legno infranto*, maat 90-92 (1962:250)**

90

A. *tr*  
l'a - ni - ma a be - ar

B. *tr*  
l'a - ni - ma a be - ar

C.

**Voorbeeld 44: *Da tempeste il legno infranto*, maat 93-100 (1962:250,251)**

93

A.

B.

C.

96

A. a be - ar

B. a be - ar

C.

98

A. *tr* , tor-na l'a - ni - ma a be-ar.

B. *tr* , tor-na l'a - ni - ma a be-ar.

C.

Ten spyte van die feit dat Caccini se beskrywing van die *trillo* (kyk **voorbeeld 1**) nie algemeen in Handel se musiek gehoor word nie, ornamenteer Handel self die ornament in die aria, in maat 94. Die outeur ag dit belangrik om só 'n unieke ornamentasie van Handel in die uitvoering van die aria te behou. Slegs 'n kadens word in die laaste gedeelte bygevoeg. Die kadens bestaan grootliks uit trapsgewyse opeenvolging van note, soos die karakter van die B-gedeelte grootliks uitgebeeld is deur Handel se eie ornamentasie.

#### 4.5 Samevatting

Ten einde improvisasie vir die ingeligte uitvoering van 'n Handel-aria te oorweeg, is dit van groot waarde om ondersoek oor Handel se styl en hantering van ornamentasie te doen. Sodanige ondersoek kan dien as 'n riglyn om die bepaalde stylbegrip en die praktyk daarvan soos dit in Handel se tyd ervaar is, beter te verstaan.

Om sin te maak vanuit die aard van Handel se praktyk, behoort in gedagte gehou te word dat hy in verskeie komposisionele fases te werk gegaan het. Dit behels onder andere dat daar verskillende manuskripte van dieselfde werke bestaan. Vir die uitvoerder en musikoloog is die oorspronklike voorbeelde van ornamentasie in die vokale musiek van Handel uiters beperk. Met die ondersoek van hierdie rare bronne van inligting, behoort in gedagte gehou te word dat Handel selfs rolle verander het om by individue aan te pas. Hoewel hierdie oorgelewerde ornamentasies derhalwe subjektief bly, is dit van baie waarde om te kan ondersoek hoe die komponis daarmee te werk

gegaan het. Met behulp van die besigtiging van die komponis se eie ornamente kan die sanger 'n beter begrip verkry vir die vryheid wat Handel self gebruik het, en wat improvisasie in die uitvoerstyl van Handel se arias hom/haar dus bied.

## HOOFSTUK 5

### Samevatting en aanbevelings

In hierdie studie is die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk as benadering ondersoek vir die uitvoering van ornamentasie van vokale Barokmusiek, met spesifieke verwysing na die operas van G. F. Handel. Die outeur poog deur die loop van hierdie studie om inligting wat oor die benadering van die HIU bestaan, só te integreer sodat dit 'n duidelike geheelbeeld daarstel oor die betekenisvolheid daarvan vir die uitvoering van Handel-arias. Met behulp van menings wat sedert die laat 20ste eeu voortspruit vanuit die musikologiese debat rakende die historiese uitvoeringspraktyk, word die ontwikkeling en sekere kenmerke van die HIU-benadering ondersoek om sodoende kerneienskappe daarvan te identifiseer. Hierdie proses stel die outeur in staat om die HIU-benadering subjektief te definieer. Deur middel van 'n duideliker begrip vir die HIU-benadering, word die invloed daarvan op die uitvoering van ornamentasie deurpeil. Omdat Handel sy operas in die Italiaanse styl gekomponeer het, is die Italiaanse vokale stylpraktyk as grondslag vir hierdie doeleinde verken.

Ná die verkenning van historiese inligting, soos onder andere vervat in Handel se ornamentasie van die aria *Affanni del pensier* uit sy opera *Ottone*, poog die outeur om vanuit 'n HIU-benadering vrye ornamentasie op die aria, *Da tempeste il legno infranto*, uit Handel se opera *Giulio Cesare* toe te pas. Hierdie voorstelling van die versieringspraktyk vir die moderne sanger is gedoen terwyl die historiese inligting en bepaalde stylbegrip van die Barok in gedagte gehou is, maar sonder om die kreatiwiteit van die outeur te inhibeer. In hierdie gevallestudie vind die samekoms en voltrekking van die navorsingsdoelwitte plaas deurdat die verworwe kennis prakties in die studie gestalte vind.

Die outeur onderskryf die benadering van HIU wat uitvoerders die vryheid van keuse bied oor die moderne interpretasie van vroeë musiek. Uit die studie vloei die benadering

van HIU voort as 'n eietydse praktyk. Die studie moedig moderne sangers aan om 'n goeie fondament as grondslag te bekom deur behulp van deeglike navorsing, maar ontmoedig sangers terselfdertyd om 'n blote akademiese ingesteldheid daaroor in te neem. Sodoende kan klem van die historiese uitvoeringspraktyk op verbeeldingryke interpretasie val.

Die HIU-benadering tot Barokmusiek daag moderne sangers uit om dit wat Handel nie neergeskryf het nie, met unieke vindingrykheid te probeer herskep in hul interpretasie van die partituur. Die verantwoordelikheid om smaakvolle ornamentasie in te voeg by die herhaling van melodieë soos in die voorbeeld van die *Da Capo*-aria, berus by die sanger. HIU bied sangers derhalwe die geleentheid om vrye ornamentele interpretasie van Barokwerke in 'n moderne konteks toe te pas, met die voorvereistes van 'n goeie tegniese fondament en verworwe kennis van die bepaalde stylbegrip. Om hul te bekwaam, behoort sangers primêre bronne asook kontemporêre literatuur te raadpleeg.

Omrede die Italiaanse vokale stylpraktyk van die Barok grootliks op 'n oorgedrae improviseringstradisie berus het, is notevoorbeelde aangaande dié uitvoeringspraktyk skaars. Indien voorbeelde wel beskikbaar is, is dit dus insiggewend om dit na te gaan. Om sy persoonlike styl van ornamentasie te verken, is 'n aria wat Handel self geornamenteer het in hierdie studie gebruik. Vir watter doeleinde of met watter eindproduk in gedagte hy dit gedoen het, is wel onseker. Vanuit die HIU-benadering is 'n voorbeeld soos hierdie dus waardevolle modelle om die moontlikhede van die stylpraktyk te begin deurgrond. Solank ons egter nie die omstandighede en voorwaardes by die ontstaan van die voorbeelde ken nie, is dit op sigself nie akkurate bewyse van die presiese aard van die stylpraktyk nie. Hoewel oorgelewerde ornamentasies slegs 'n aanduiding is van die aard van ornamentele improvisasie, kan die sanger met die insig wat hy/sy uit die inspeksie van Handel se voorbeelde verwerf, 'n persepsie kry vir die vryheid wat Handel self gebruik het. Só word die veld van die historiese uitvoeringspraktyk vir die sanger verbreed.

Na aanleiding van hierdie studie kan verdere moontlike navorsing uit die studieveld spruit. Aanbevelings hiervoor sluit die nadere ondersoek van die verband tussen die affekteleer en ornamentasie in die uitvoering van Handel-arias in, die vergelyking en reduksie van Handel se vokale ornamentasie teenoor dié van sy tydgenote en die invloed van rekonstruksie in vokale Barokmusiek op die jong sanger, in.



## BIBLIOGRAFIE

BUELOW, G. J. 1979. A study in baroque performing practice. *The Musical Times*, 120(1638):625,638-639, August.

BUTT, J. 2002. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press. 265 p.

BUTT, J. 2000. Review. Authenticities: philosophical reflections on musical performance by Peter Kivy. *Journal of the American Musicological Society*, 53(2):402-411 Summer.

BUTT, J. 1991. Improvised vocal ornamentation and German Baroque compositional theory: An Approach to 'Historical' Performance Practice. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116(1):41-62.

BROWN, H. M. 1974. Embellishment in early Sixteenth-Century Italian intabulations. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 100:49-83.

CARTER, S. A. 2001. *The New Grove Dictionary of music and musicians second edition*, vol. 18. Sadie, S. Ed. London: Macmillan. p. 958.

CYR, M. 1992. *Performing Baroque music*. Aldershot: Scolar Press. 254 p.

DEAN, W. 1959. The essential Handel. *The Musical Times*, 100(1394):192-194, April.

DEAN, W. 1969. *Handel and the opera seria*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. 220 p.

DEAN, W. & KNAPP, J. M. 1995. *Handel's operas, 1704-1726*. Oxford: Clarendon Press. 209 p.

DONINGTON, R. 1973. A performer's guide to performing Baroque music. London: Faber and Faber. 320 p.

GREENLEE, R. 1987. Dispositione di voce: passage to florid singing. *Early Music*, 15(1):47-55. February.

GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. 2001. A history of Western music, 6th ed. New York: W. W. Norton. 843 p.

HANDEL, G. F. 1962. Julius Ceasar / Giulio Cesare (Hallische Händel-Ausgabe). Leipzig: Bärenreiter. 281 p.

HASKELL, H. 1988. The early music revival – a history. London: Thames and Hudson. 232 p.

HILL, J. W. 2005. Baroque music: music in in Western Europe, 1580-1750. New York: Norton & Company. 525 p.

HITCHCOCK, H. W. 1970. Vocal ornamentation in Caccini's "Nuove Musiche". *The Musical Quarterly*, 56(3):389-404. July.

JEROLD, B. 2008. How composers viewed performers' additions. *Early Music*, XXXVI(1):95-109, February.

JOHNSTONE, H. D. 2001. A flourish for Handel. *Early Music* 29(4):619-625, November.

LARUE, C. S. 1997. "Handel and the aria" in *The Cambridge Companion to Handel*, p. 111-121. Ed. Donald Burrows. Cambridge: Cambridge University Press. 368 p.

LAWSON, C. & STOWELL, R. 2005. The historical performance of music – an introduction. Cambridge: Cambridge University Press. 219 p.

LEEDY, P. D. & ORMROD, J. E. 2005. Practical research: planning and design, 8th ed. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall. 319 p.

LEINSDORF, E. 1981. The composer's advocate. N.Y: Vail-Ballou Press. 216 p.

MCLAUGLAN, F. 2001. Review: Giulio Cesare in Egitto by George Frideric Handel by Winton Dean & Sarah Fuller. *Music and Letters*. 82(1):160-164, February.

MOULTON, J. 2001. How to succeed in your Master's and Doctoral Studies. Pretoria: Van Schaik. 280 p.

NEUMANN, F. 1970. Ornament and Structure. *Musical Quarterly*. 56(2):153-161.

NEUMANN, F. 1978. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music. New Jersey: Princeton University Press. 630 p.

NEUMANN, F. 1967. The use of Baroque treatises on musical performance. *Music and Letters*, XLVIII(4): 315-324.

NEUMANN, F. 1993. Performance practices of the Seventeenth and Eighteenth centuries. New York: Schirmer. 605 p.

PARKER, M.A. 2003. Reception of Handel's operas, then and now. *University of Toronto Quarterly*, 72(4): 849-857. Fall.

ROBINS, B. 2004. Classical recordings: Handel - "Giulio Cesare in Egitto". *Fanfare - The Magazine for Serious Record Collectors*, 27(3): 118-120. January-February.

SMILES, J. E. 1978. Directions for improvised ornamentation in Italian method books of the late Eighteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*, 13(3):495-509.

TARUSKIN, R. 1995. *Text and Act: Essays on music and performance*. New York and Oxford: Oxford University Press. 392 p.

TOSI, P. F. 1743. *Observations on the florid song*. Translated by J. E. Galliard Genève: Minkoff Reprint (1978). 184 p.

WISTREICH, R. 2001. "Reconstructing pre-Romantic singing technique", in *The Cambridge companion to singing*. p. 178-191. Potter, J. Ed. Cambridge: Cambridge University Press. 285 p.

WOLFF, H. C. 1975. "Italian Opera 1700-1750", in *The New Oxford Dictionary of Music*, p. 73-168. Oxford: Oxford University Press. 871 p.