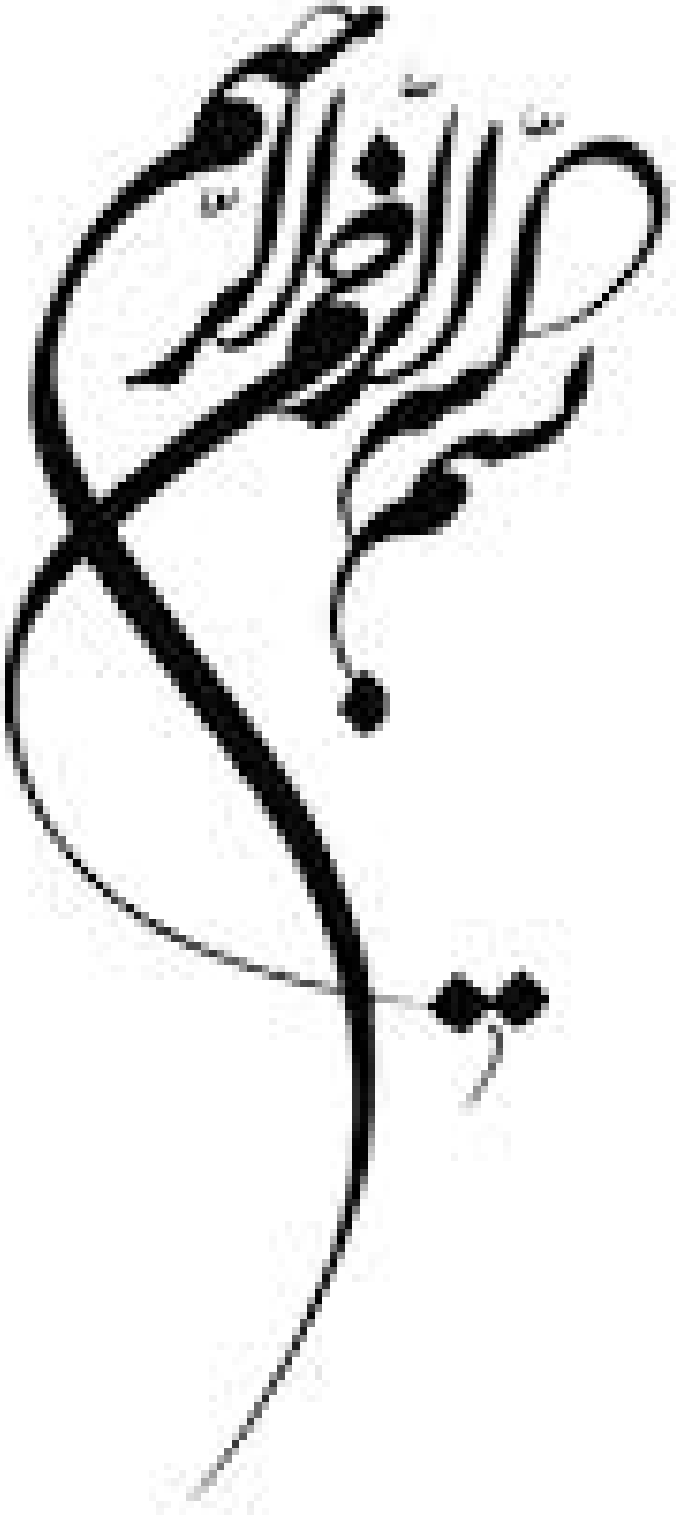

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده موسیقی

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته نوازندگی موسیقی جهانی

عنوان

بررسی اجرایی تزیینات سبک باروک فرانسوی در سوییت شماره ۹۹۵

اثر یوهان سباستین باخ

استاد راهنما

دکتر مهرداد پاکباز

عنوان بخش عملی

رسیتال گیتار کلاسیک

استاد راهنمای بخش عملی

دکتر مهرداد پاکباز

نگارش و تحقیق

شهاب خائفی

تیر ماه ۱۳۹۳

تعهد نامه

اینجانب **شهاب خائفی** اعلام می دارم که تمام فصل‌های این پایان نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها ، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسوؤلیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

با تشکر از:

پدر و مادر عزیزم که در تمامی مراحل زندگی همواره تکیه گاهی مستحکم بوده‌اند؛
و استاد گرامیم جناب آقای دکتر مهرداد پاکباز که چراغ وجود ایشان روشنایی بخش راه من بوده است.

چکیده

گسترش موسیقی کلاسیک غربی و پذیرش آن توسط هنرمندان ایرانی از دهه‌ی هفتاد تا به امروز منجر شده این نوع موسیقی در ارکان مختلف فرهنگی و اجتماعی ایران جایگاه خاصی بدست آورد. اما علی رغم این رشد چشمگیر متاسفانه پیشرفت این موسیقی تنها جنبه‌ی کّمی داشته و نوازندگان آن گونه که باید به درک کیفی از آن دست نیافته‌اند، زیرا موسیقی کلاسیک از ارکان بومی این سرزمین نبوده، و در نتیجه این مسئله، نوازندگان را به مطالعه‌ی هر چه بیشتر پیرامون این نوع موسیقی نیازمند می‌نماید؛ از طرف دیگر در آموزش این موسیقی هنرجویان ایرانی نیازمند دریافت رهیافت‌هایی هستند که بتواند عناصری را که در غرب از طریق محور درونی منتقل می‌شود در یک روند منطقی و نظری به طور شفاف و واضح به آن‌ها منتقل کند. شایان ذکر است آموزش موسیقی کلاسیک غربی مقولات و عناصر گوناگونی را در دل خود جای می‌دهد که بررسی و معرفی هر یک از آن‌ها برای نوازنده‌ی ایرانی حیاتی و ضروری است. یکی از این گوناگونی‌ها، نحوه‌ی بکارگیری عناصر گوناگون در موسیقی هر دوره می‌باشد. این نوشتار تلاش دارد تا خواننده را با عناصری که در موسیقی باروک تزیین و تحریر نامیده می‌شود، آشنا ساخته و تمرکز خود را بر تحلیل اجرایی یکی از آثار کلیدی رپرتوار گیتار کلاسیک که توسط باخ به سبک باروک فرانسوی نگاشته شده، گذاشته است.

در این مطالعه با استفاده از روش توصیفی تحلیلی (با تمرکز بر سوئیت شماره ۹۹۵ اثر یوهان سباستین باخ) به بررسی اجرایی تزیینات سبک باروک فرانسوی پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: موسیقی باروک، سوییت شماره ۹۹۵ اثر یوهان سباستین باخ، تزیین‌های سبک فرانسوی، اوورتور فرانسوی، آپاژیاتور، تحریر.

فهرست مطالب

مقدمه / ۱

۱ در مورد اثر / ۳

۱-۱ اثر / ۳

۱-۲ نسخ موجود از اثر / ٤

۱-۳ مقایسه ی نسخ موجود / ٤

۲ اهمیت نگرش تاریخی در اصیل نوازی اثر / ٦

۲-۱ ریتم / ٦

۲-۲ سرعت / ۷

۲-۳ تزیین ایتالیایی و فرانسوی / ۸

۲-۳-۱ تحریر ایتالیایی / ۸

۲-۳-۲ تزیین فرانسوی / ۱۱

۲-۳-۳ تزیینات در موسیقی یوهان سباستین باخ / ۱۵

۳ ویژگی های سبک فرانسوی در موسیقی باروک / ۱۷

۳-۱ رقص / ۱۷

۳-۲ تکثر موومان ها / ۱۸

۳-۳ اوورتور فرانسوی / ۱۹

۳-۳-۱ بخش اول اوورتور فرانسوی (مقدمه) / ۱۹

۳-۳-۲ بخش دوم اوورتور فرانسوی (فوگاتو) / ۲۰

۳-٤ نشانه گرفتن و نامساوی / ۲۰

۳-٤-۱ نشانه گرفتن / ۲۰

۲-٤-۳ نامساوی / ۲۱
۳-۵ تریل / ۲۲
۳-٦ آپاژیاتورها / ۲۲
۳-۷ آهنگسازان پیشکسوت فرانسوی / ٢٤
٤ نسخه ی اجرایی سوییت شماره ۹۹۵ اثر یوهان سباستین باخ / ٢٦
٤-۱ منبع اول / ٢٦
٤-۲ منبع دوم / ۳۱
٤-۳ منبع سوم / ۳۵
٤-٤ قسمت هایی از ویرایش **Frank Koonce** / ۳۷
٤-٤-۱بخش اوورتور فرانسوی / ۳۷
٤-٤-۲ **Allemande** / ۳۹
٤-۵ بازنوشت نسخه ی اجرایی از سوییت با تمرکز بر تزیینات موجود در اثر / ٤۲
نتیجه گیری / ۵۸
فهرست منابع و ماخذ / ۵۹
چکیده انگلیسی / ٦۱

مقدمه

زیبایی‌شناسی مفهومی است که در بستر تحول سبک‌ها و تغییر در رویکردهای فلسفی و زیبایی-شناسانه هنر، در دوره‌های مختلف مورد توجه هنرمندان رشته‌های گوناگون هنری از جمله آهنگسازان قرار گرفته‌است. در این پژوهش تلاش بر آن است تا با در نظر گرفتن جنبه‌هایی از زیبایی‌شناسی که مربوط به تزیینات است، طریقه‌ی اجرای آپاژیاتورهای بلند یا کوتاه، تریل‌ها، ویژگی‌های اوورتور فرانسوی و تکنیک‌های رایج در سبک باروک فرانسوی را بیان کند. با بررسی این تزیینات از دیدگاه اجرایی می‌توان به بینش و آگاهی صحیح از این اصول زیبایی‌شناسانه دست یافت. آگاهی صحیح از این مقوله باعث درک بهتر نوازندگان شده و آنها را قادر خواهد ساخت که عناصر مورد نظر در نوازندگی را بهتر بشناسند. بنابراین نوازنده می‌داند که درک چنین مطالبی، به حساسیت او نسبت به ظرافت‌های ساختاری قطعه کمک نموده و بدین ترتیب توجه به آکسان‌های صحیح، باعث انتخاب آرتیکولاسیون، سرعت، تزیینات و ضربان‌های موتیفیک صحیح می‌گردد. بررسی تزیینات باروک فرانسوی از دیدگاه اجرایی در گیتار کلاسیک موضوعی است که به طور کلی کمتر بدان توجه می-شود؛ ممکن است یکی از دلایل آن، مشکلات تکنیکی در نوازندگی گیتار باشد که مجال کمتری را برای فایق آمدن بر عناصر تفسیر، برای نوازنده برجای می‌گذارد. می‌توان گفت این مقوله در بین نوازندگان ایرانی کمتر در محور توجه قرار گرفته و اکثر نوازندگان بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های سبکی و اجرایی، صرفا در سایه‌ای از ابهام به اجرای بصری و گرافیکی نت‌ها می‌پردازند. مطالعه‌ی پیش‌رو با استفاده از روش تحقیق کتابخانه‌ای و اسنادی به بررسی تزیینات موجود در این سوئیت خواهد پرداخت.

تحقیق پیش رو، به بررسی قسمت‌های زیر خواهد پرداخت:

۱. در قسمت اول، با نسخه های موجود از این اثر آشنا خواهیم شد و مقایسه‌ای نیز بین نسخ موجود از این اثر خواهد شد.
۲. در قسمت دوم از لحاظ تاریخی به بررسی موارد زیر پرداخته شده است:

۲-۱ ریتم

۲-۲ سرعت

۲-۳ تزیین ایتالیایی و فرانسوی

۲-۳-۱ تحریر ایتالیایی

۲-۳-۲ تزیین فرانسوی

۲-٤ تزیینات در موسیقی یوهان سباستین باخ

۳. در قسمت سوم این نوشتار، تمرکز کامل بر مبحث "ویژگی‌های سبک فرانسوی در موسیقی باروک" خواهیم داشت؛ که موارد مورد بحث در این فصل به شرح زیر است:

۳-۱ رقص

۳-۲ تکثر موومان‌ها

۳-۳ اوورتور فرانسوی

۳-٤ نشانه گرفتن و نامساوی

۳-٤-۱ نشانه گرفتن

۳-٤-۲ نامساوی

۳-۵ تریل

۳-٦ آپاژیاتورها

۳-۷ آهنگسازان پیشکوت فرانسوی

٤. در قسمت پایانی، نسخه‌ی ویرایش شده‌ای از Frank Koonce و پس از آن نسخه‌ای که در آن طریقه‌ی اجرای تزیینات فرانسوی نگاشته شده ارائه می‌شود.

۱ در مورد اثر

۱-۱ اثر

شش سوییت برای ویلنسل اثر یوهان سباستین باخ مربوط به دوره‌ی cothen است که اپشتاین (Eppstein ۱۹۷٦) به طور متقاعدکننده‌ای آن‌ها را جزو اولین سوییت‌های باخ برای سازهای غیر کلاویه‌ای می‌شمارد. در این گروه سوییت شماره ۵ که با یک اوورتور فرانسوی آغاز می‌گردد، بیشتر ویژگی‌های سبک فرانسوی را در دل خود جای داده است. همچنین تنها سوییت در این گروه می‌باشد که به طور ذاتی ساختاری آکوردی داشته و شاید به همین دلیل بهترین انتخاب، تنظیم آن برای لوت توسط خود آهنگساز بوده است. در نسخه‌ی اصلی، نوازنده‌ی ویلنسل باید کوک سیم "لا" را به

"سل" تغییر دهد که نت‌های روی این سیم یک پرده بالاتر از نت نوشته شده صدا خواهند داد. (شولنبرگ، ۲۰۰۶، ۵۱۵)

۱-۲ نسخ موجود از اثر

نسخه های موجود عبارتند از:

نسخه‌ای با دستخط باخ در Bibliotheque Royal Albert I در بروسل حاوی دو عنوان؛ روی جلد: Pieces pour la luth / a / Monsieur Schouster / par / J.S.Bach و داخل جلد: Suite pour la luth par J.S.Bach. ویراستاران NBA[۱] از دستنوشته‌ی pour la luth چنین نتیجه گرفته‌اند که: "این سوییت مطمئنا اثری برای لوت است".

دستخط دیگری با عنوان G mol / Pieces / pour / le lut / par / J.S.Bach که با تبلچر فرانسوی نگاشته شده، در Stadtbibliothek در لایپزیک نگهداری می‌شود.

نسخه‌ای در گام "دو مینور" با عنوان Suitte ۵ Discordable (BWV ۱۰۱۱) موجود است؛ شامل سه دستنوشته‌ی موجود از شش سوییت برای ویلنسل باخ که اکنون در staatsbibliothek zu Berlin – Pressischer kultur besitz نگهداری می‌شود. کلکسیون اول به دستخط همسر باخ (آناماگدالنا)؛ دومین نسخه کپی‌ای از آهنگساز و ارگ نواز معاصر با باخ، یوهان پتر کلنر (Johann Peter Kelner)؛ و سومین نسخه که مربوط به نیمه‌ی دوم قرن هجدهم است، دستنوشته ای بی نام و نشان می‌باشد.

۱-۳ مقایسه‌ی نسخ موجود

در نسخه‌ی اول و سوم ویلنسل، نوازنده باید کوک معمول را تغییر دهد[۲]. نوازنده می‌بایست کوک سیم "لا" را به نت "سل" تغییر دهد تا نواختن آکوردها راحت‌تر شود؛ در غیر این صورت و با کوک معمول ساز، نواختن این اثر دشوار و یا غیر ممکن خواهد بود.

---

[۱] . NBA: The Neue Bach Ausgabe ۱۹۷۶ Baerenreiter

[۲]. تغییر کوک با اصطلاح scordatura معین می‌شود که این اصطلاح بیشتر برای سازهایی نظیر لوت، گیتار، ویول و خانواده‌ی ویلن به کار می‌رود.

جهت اجرای این سوییت با لوت سیزده سیمه باید تغییراتی در متن ایجاد شود. دستخطی که با تبلچر فرانسوی ثبت شده، تغییرات بسیاری را در دل خود گنجانده است؛ نظیر جایگزینی اکتاو، آکورد و ... (مانند جایگزینی‌هایی که اغلب در مورد گیتار نیز ضروری می‌نماید). (کونس، ۱۹۸۹، ۵-٤)

کنترپوآن بخش فوگ که باخ آن را به صورت پنهان در پرش‌های ملودیک و آرپژهای اولین نسخه‌ی ویلنسل نگاشته، در پلی فونی به وجود آمده در نسخه‌ی لوت به وضوح قابل ردیابی است.

در این نسخه، فوگ بافت خود را حفظ کرده و فقط نت های باس ساده‌ای به شکل پاساژ بدان اضافه شده است. همچنین در موومان‌های دیگر (رقص) تزیینات بیشتری نگاشته شده است که از آن میان می‌توان به آپاژیاتور و ریتم‌های نقطه دار (pointee) آلماند اشاره کرد. زینت‌های موجود بسیار شبیه به تزیینات موجود در اوورتور فرانسوی BWV ۸۳۱[۳] (مربوط به همان دوره از کارهای باخ) است. (شولنبرگ، ۲۰۰٦، ۵۱۵-۳،۳۵۲)

با توجه به اینکه سوییت شماره ۹۹۵ یوهان سباستین باخ دارای ویژگی‌های فرانسوی می‌باشد، تلاش بر این است تا خصوصیات سبک باروک فرانسوی در این اثر ارزشمند بررسی شود. منبع مورد مطالعه ی موارد مذکور در این اثر، نسخه‌ی Koonce می‌باشد، بدین دلیل که این ویرایش برداشتی از تمام نسخه‌های ذکر شده‌ی در این بخش، از سوییت ۹۹۵ اثر باخ است.

۳. BWV ۸۳۱ با یک اوورتور فرانسوی بزرگ شامل قسمت‌های نقطه دار و سپس فوگ ویرتوئوزگونه‌ای آغاز می‌شود و موومان‌های رقص میزان بیشتری از خصوصیات سبک فرانسوی را دربردارند.

۲ اهمیت نگرش تاریخی در اصیل نوازی اثر

۲-۱ ریتم

از دوره‌ی باروک تا موسیقی قرن بیستم، افزایش قابل توجهی در استفاده و تنوع ریتمیک قطعات موسیقی مشاهده می‌شود. در موسیقی اولیه نوعی وحدت ریتمیک مداوم دیده می‌شود، در حالیکه در دوران کلاسیک، تنوع ریتمیک در جمله‌های مختلف بیشتر به چشم می‌خورد. استفاده از ریتم‌های متفاوت به صورت پیاپی و همزمان یکی از خصوصیات موسیقی رومانتیک بوده و بیشترین تنوع ریتمیک و متریک در قطعات سولو و ارکستری را می‌توان در موسیقی قرن بیستم دید. (پتر لوکاس گرف، ۱۳۹۱، ٦٦-٦٤)

ریتم در موسیقی باروک، مناسبات و آداب اجتماعی عصر خود را بازتاب می‌نماید. مایه‌ی اصلی خط مشی ریتمیک براساس رقص و سخن پایه ریزی شده است. از جمله ویژگی‌های ریتم در دوره‌ی باروک می‌توان به طریقه‌ی اجرای ریتم‌های نقطه دار (pointee) و Jeu Inegal یا Inegalite اشاره کرد که در فصل سوم به تفصیل به آن‌ها پرداخته خواهد شد. (پترلوکاس گرف، ۱۳۹۱،۷۱-۷۰)

۲-۲ سرعت

در دوره‌ی باروک، سرعت یک قطعه یا موومان بدین دلیل که به طور قابل ملاحظه‌ای توسط متر مشخص می‌شده است، معمولا با یک علامت سرعت دقیق ثبت نمی‌شده است. اغلب، تناسبات بین مترها سرعت بخش‌های گوناگون مربوط به قطعات را مشخص می‌کردند، همانگونه که در زمان‌های قبل تر نیز بدین گونه بوده است. در آن دوران متد اولیه‌ی سنجش سرعت همان پالس بدن انسان بوده و تئوریسین‌ها از آن به عنوان ساده ترین راه برای تعیین سرعت یاد می‌کنند. این سرعت مناسب که بر اساس پالس بدن انسان به دست می‌آید را Tempo Ordinario می‌نامند که به دو معنا به کار رفته است:

۱. نام ایتالیایی برای میزان نمای ٤:٤ که Brossard در مقاله‌ای به نام "تمپو" در سال ۱۷۰۳ آنرا بیان نموده است.
۲. به عنوان علامت مشخصه‌ای برای سرعت که به خصوص در برخی آثار هندل یافت می‌شود. ظاهرا به طور متداول به عنوان مفهومی برای توصیف سرعتی معمول و نه کاملا مشخص به کار می‌رفته که هیچ علامت سرعت مشخصی نیز نداشته است. (فالوز، سرعت، دیکشنری گرووز، ۱۹۹۵، جلد ۱۸، ٦٨٤-٦٧٥)

علاوه بر آن، علامت‌های سرعت در موسیقی باروک به منظورهای گوناگونی به کار می‌رفته و الزاما تنها به سرعت اجرای اثر ارجاع داده نمی‌شده است. اغلب اوقات، آهنگسازان حالت و یا روح بیان مناسب قطعه را مشخص می‌کرده‌اند. بنابراین استفاده از علامت سرعت "Allegro" در این موسیقی اشاره بر "بشاش بودن" اثر داشته و نه لزوما سریع نواختن آن و یا "Largo" به معنای "به شیوه‌ای سنگین و آوازی" و نه لزوما با سرعتی آهسته بوده است.

همچنین موومان‌های مشخصی (مخصوصا آن‌هایی که بخشی از سوییت می‌باشند)، دارای عنوان رقصی هستند که راهنمایی برای تشخیص سرعت آن‌ها است. متر، ریتم، جمله بندی و کاراکتر هر رقص توسط عنوان آن معرفی می‌شود و حتی زمانی که نام رقص صریحا مشخص نشده است، این ویژگی‌ها می‌تواند به یافتن سرعت درست ما را رهنمون شود. (کایر، ۱۹۹۲، ۳۱-۳۰)

۲-۳ تزیین ایتالیایی و فرانسوی

در دوره‌ی باروک شاهد دو سبک آهنگسازی و به تبع آن دو شیوه‌ی اجرایی، ایتالیایی و فرانسوی، می باشیم. در هرکدام از این دو سبک، نت‌های تزیین بسیاری (به صورت تزیین‌های نوشته شده و تزیین های نانوشته) وجود دارد که با درنظر داشتن آن‌ها، نت‌های ساختاری یک قطعه را می‌توان به دو دسته‌ی اصلی و فرعی تقسیم نمود. با توجه به اهمیت نت‌های اصلی و نت‌های زینت، که بخشی از زیبایی شناسی دوره‌ی باروک را تشکیل می‌دهد، قاعدتا درک نوازنده از تمایز نت‌های اصلی و زینت، و طریقه‌ی اجرای آن‌ها در ادبیات موسیقی، به نزدیک شدن او به تفکر غالب بر اصل زیبایی شناسی دوره‌ی مربوط و شیوا و سلیس‌تر شدن بیان نوازنده کمک خواهد نمود.

۱-۳-۲ تحریر ایتالیایی

یکی از گرایش‌های آهنگسازان باروک که ریشه‌ی ایتالیایی داشته و به "سبک باروک ایتالیایی" معروف گشته است، بیشتر مربوط به زینت‌های نانوشته در متن موسیقایی می‌باشد. هر چند جا دارد خاطر نشان شود که تزیینات باروک فرانسوی نیز در سبک باروک ایتالیایی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این فضاهای خالی مستتر در متن _که از زینت‌های نانوشته بوجود می‌آمده_ هر نوازنده یا خواننده را تشویق می‌کرده تا بنا به سلیقه و خلاقیت خود _تا جایی که به پلی فونی آسیبی نرساند_ آن‌ها را پر کند، که اصطلاحا دیمینوشن[۴] یا بداهه پردازی (یا به عبارت پویاتر "تحریر ملودیک") نامیده می‌شود. جا دارد اشاره کنیم که قدمت تحریر به زمان‌های بسیار دور باز می‌گردد؛ در قرون وسطی به تحریرهای ملودیک که می‌توان آن‌ها را به کرات در آوازهای گریگوریایی یافت، ملیسما[۵] می‌گفتند _که حدود تاریخی آن‌را می‌توان بین قرون ۹ تا ۱۳م. تخمین زد_. نام تحریرها در رنسانس (قرن ۱۶م) به گلوساس[۶] تغییر یافت. در دوره‌ی بعد، باروک (قرن ۱۷ و اوایل قرن ۱۸م)، موسیقی سازی

---

۴. Diminution: راهی برای تزیین کدنس‌ها و یا پرکردن فاصله‌ی بین دو نت.

۵. Melisma

۶. Glosas

رواج بیشتری یافته، سازها شخصیت مستقل تری پیدا کرده و آهنگسازان قطعات بسیاری را برای سازها و آنسامبل‌های گوناگون تصنیف می‌کنند. در دوره‌ی باروک تحریرهای ملودیک را دیمینوشن[۷] می‌نامیدند _واژه‌ی دیمینوشن از لحاظ لغوی به معنای کوچک کردن و خرد کردن است_ که دلیل این نام گذاری آن است که نوازنده می‌بایست فاصله‌ی بین دو نت را چه در بین قطعه و چه در کدنس[۸]ها، با نت‌های زینتی که بالبداهه می‌نواخته، پر کند. این زینت‌های غیر نوشتاری در دوره‌ی کلاسیک به کلراتور[۹] معروف گشته‌اند.

تزیینات در موسیقی باروک اولیه‌ی ایتالیا عضو جدانشدنی از بیان و القای حالت بود که می‌بایست آواز و نواختن با زینت‌هایی انجام می‌گرفت. این تزیینات (که همچنین به نام‌های accenti، affetti و maniere معروف بود) در کنار پاساژ یا دیمینوشن، که میراثی از دوره‌ی رنسانس بود، وجود داشت. از خوانندگان انتظار می‌رفت تا دیمینوشن را با رعایت مقررات صدایی اجرا کنند تا به پلی فونی اثر آسیبی نرسد. این مقررات صدایی معنایی زیباشناسانه داشته و همچنین مربوط به آرتیکولاسیونی که توسط حنجره ایجاد می‌شده، بوده است –که تعریفی دقیق از جاری شدن نت‌هایی سریع با سرعت و فشار هوای متناسب و به صورت بداهه را داراست. اغلب قوانین مربوط به اجرای دیمینوشن با ارائه‌ی الگوهای بسیاری برای تزیین فواصل ساده، فیگورهای کدنسی و فرازبندی ها، دارای طرحی ساده می‌باشند. کوانس در مورد اجرای تزیینات علاوه بر دیمینوشن‌ها در موسیقی ایتالیایی توصیه‌ای دارد: "در "Allegro" همان طور که در "Adagio" بدین گونه است، سطح موسیقایی باید با توجه به نیازهای آن لحظه از موسیقی توسط آپاژیاتورها و دیگر تزیینات پر شده و قابل قبول شود". نویسندگانی که در مورد تزیینات صحبت کرده‌اند، اغلب منظر وسیع تری از این مفهوم را نیز در نظر گرفته‌اند، شامل تاثیرات دینامیکی (کنتراست بین فورته و پیانو) و موضوعاتی که هم اکنون به عنوان آرتیکولاسیون از آن‌ها یاد می‌شود.

در زیر مثالی از تلمان را آورده‌ایم که خود آهنگساز علاوه بر نت‌های اصلی، زینت‌های اضافه شده را نیز نگاشته است:

---

۷ . Diminution

۸ . Cadence

۹ . Colorature

شکل ۱:

Telemann, first movement from the sonata No.۲ in A major, with written-out ornamentation by the composer

۲-۳-۲ تزیین فرانسوی

در موسیقی باروک فرانسوی اگرچه برخی از تزییناتی که قابل نشان دادن با علامت نبودند نیز به کار می‌رفتند، اما اغلب تزیینات توسط علامت‌هایی از جانب آهنگساز مشخص می‌شدند. آهنگسازان از نشانه‌های متفاوتی استفاده می‌کردند و حتی برای برخی از تزیینات از علامت‌های ابداعی خویش بهره می‌بردند؛ از این جهت است که نشانه‌های هر آهنگساز را باید جداگانه مورد بررسی قرار داد. بنابراین، آهنگسازان اغلب جدولی از نشانه‌های تزیینات به کار رفته در اثر خود را در ابتدای آن می آوردند. با وجود تنوع علامت‌های مورد استفاده، با درک خصوصیات گروه‌ها یا دسته‌های مشخص تزیینات، می‌توان به فهم تزیینات باروک فرانسوی نایل آمد. حتی در جاهاییکه نشانه‌هایی متفاوت ثبت شده‌اند، هنوز تزیین به خودی خود قابل تشخیص خواهد بود. (کایر، ۱۹۹۲، ۱۳۶–۱۲۸)

Baccilly می‌گوید: "بدون هیچ شکی یک قطعه‌ی موسیقی می‌تواند زیبا باشد، اما در همان حال می تواند زیبا نباشد. این اتفاق نتیجه‌ی حذف تزیینات ضروری است."

Corrette می‌نویسد: "آواز بدون تزیین، نظیر الماس بدون پرداخت است."

در انتخاب تزیینات Saint Lambert توصیه می‌کند: "تنها نکته‌ی مهم صدادهی خوب است."

فرانسوا کوپرن اعتماد نازلی به ذائقه‌ی خوانندگان خود دارد؛ در مقدمه‌ی سومین کتاب خود (pieces de clavecin (۱۷۲۲) اظهار می‌دارد که تزیینات و موسیقی وی منفک نشدنی هستند:

"من همیشه از این اتفاق متعجب می‌شوم که بعد از تمام زحماتی که برای زینت‌های مناسب آثارم کشیده‌ام و برای آن‌ها به تفکیک توضیح واضحی در متدی با نام "هنر نواختن کلاوسن" آورده‌ام، نوازنده‌ای را بیابم که آن‌ها را بدون دستورالعمل های من یاد گرفته باشد؛ این یک بی دقتی نابخشودنی است. از آنجا که قرار دادن زینت‌ها مسئله‌ای سلیقه‌ای نیست، من مشخص می‌کنم که زینت‌ها باید همانگونه اجرا شوند که نوشته‌ام، و هیچ تاثیری بر انسانی با سلیقه‌ی درست نخواهد

Avertissement

Voicy les Pieces que j'avois promises dans le Traité de Flûte que je fis imprimer l'année passée; Elles auroient paru plûtôt, si je m'étois rendu aux sollicitations de mes amis. Mais avant que de les produire, j'ay été bien aise de les faire entendre et de consulter le sentiment des personnes capables d'en juger avec connoissance et sans prevention.

Quoique ces Pieces soient composées pour la Flûte Traversiere, elles pourront neanmoins servir pour les Instruments qui joüent le Dessus, tels que la Flûte à bec, le Hautbois, le Violon, le Dessus de Viole &c. Quelques-unes pourront même se joüer sur le Clavecin, en transposant le Dessus d'une octave plus haut, et la Basse de Haute Contre comme il y en a qui descendent trop bas pour la Flûte à bec, il faudra avoir recours à la transposition, lorsqu'on les voudra joüer sur cet Instrument; On transposera par exemple le D sol re ut clef de G re sol tierce majeure, en F ut fa nature et clef de G re sol tierce majeure, en B fa si bemol tierce naturelle, et l'E simi, en G re sol tierce mineure.

Pour ce qui regarde le goût et la propreté, j'ay marqué, autant qu'il a été possible de le faire, les agréments aux endroits les plus essentiels, je ne laisseray pas de donner icy quelques avis sur ce sujet, lesquels pourront servir non seulement pour ces Pieces, mais encore pour toutes les autres qui conviennent à la Flûte.

On observera qu'il faut faire des flattements presque sur toutes les notes longues, et qu'il les faut faire, aussi-bien que les tremblements et battements, plus lents ou plus precipités, selon le mouvement et le caractere des Pieces.

Que l'on doit faire un coulem.t presque dans tous les intervales de tierce en descendant; voyés-en la demonstration cy dessous.

Que l'on fait une double cadence lorsqu'après les tremblements on monte d'un degré.

Que l'on doit faire des tremblements presque sur tous les diezis accidentels, excepté lorsqu'ils se rencontrent sur des notes fort breves; je les ay marqués tous dans cette édition.

A l'égard du port de voix, je l'ay marqué presque dans tous les endroits où il se doit faire; j'adjoûteray qu'il doit etre presque toujours accompagné d'un battement.

On ne peut guere déterminer tous les endroits où l'accent se doit placer; on le fait ordinairem.t sur l'extremité d'une noire pointée, lorsqu'elle est suivie d'une croche sur le même degré, j'entens dans les mesures où les croches sont inegales. Lorsqu'on trouvera deux notes l'une sur l'autre, on choisira celle qu'on voudra.

Voila ce qui me paroit necessaire pour l'intelligence de ces Pieces; si l'on veut bien faire attention à ces petites remarques, j'espere qu'on parviendra à joüer proprem.t ces mêmes Pieces, et beaucoup d'autres, puisque ces regles sont generales.

D'ailleurs j'ay pris soin de donner dans mon Traité de la Flûte Traversiere des explications et des démonstrations plus amples touchant la maniere de faire tous ces agréments: Ceux donc qui croiront en avoir besoin pourront y trouver dequoy se satisfaire.

2 PIECES POUR LA FLÛTE TRAVERSIERE
Avec la Basse.

PAR Mr HOTTETERRE *le Romain.*

Premiere Suitte.