



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

FACOLTÀ DI SCIENZE MATEMATICHE, FISICHE E NATURALI

**Corso di Laurea Triennale in
Scienze e Tecnologie della Comunicazione Musicale**

CODIFICA IN MX DELLA NOTAZIONE MUSICALE RELATIVA ALLA LETTERATURA CAMERISTICA DEL PERIODO BAROCCO

Relatore:

Prof. Goffredo Haus

Correlatore:

Ing. Luca Andrea Ludovico

Elaborato Finale di

Federica AZZALI

Matr. 653207

Anno Accademico 2004/2005

*A due abbellimenti
di mia creazione:
Chiara e Pietro*

Ringrazio sentitamente

Carlo, il professor Haus, Luca, Dante, Adriano e il professor D'Antona

Indice

Introduzione.....	2
1 La funzione della partitura.....	4
2 Il contesto storico	7
2.1 Regole per la corretta prassi esecutiva non riconducibili a segni di notazione ...	10
2.2 Tabelle storiche di decodifica.....	12
2.3 Terminologie equivalenti e storpiature affermatesi.....	17
3 Evoluzione della forma.....	20
3.1 Interazione forma-stile in oltre un secolo di musica.....	21
3.2 L'importanza della concezione estetica.....	23
4 Classificazione degli abbellimenti.....	25
4.1 Improvvisati.....	26
4.2 Fondamentali	27
5 Modalità di formalizzazione della rappresentazione della musica.....	29
5.1 I linguaggi di markup e la musica	29
5.2 La richiesta dell'ISO.....	31
5.3 L'approccio dell'IEEE: il linguaggio MX.....	32
6 Codifica degli abbellimenti in MX.....	36
6.1 Il trillo	36
6.1.1 Descrizione in MX	38
6.1.2 Esempi in MX.....	38
6.2 Il mordente.....	38
6.2.1 Descrizione in MX	40
6.2.2 Esempi in MX.....	40
6.3 Il gruppetto	41
6.3.1 Descrizione in MX	44
6.3.2 Esempi in MX.....	44
6.4 L'appoggiatura.....	44
6.4.1 Descrizione in MX	48
6.4.2 Esempi in MX.....	48
6.5 L'acciacatura.....	49
6.5.1 Descrizione in MX	53

6.5.2	Esempi in MX.....	53
7	Conclusioni e sviluppi futuri	55
Bibliografia.....		57
	Umanistica.....	57
	Tecnica	58
	Partiture	59

Indice degli abbellimenti

accent.....	14, 17	involtura.....	17
acciaccatura .2, 18, 19, 27, 28, 36, 38, 40,		mordente 2, 14, 17, 19, 27, 35, 36, 38, 39,	
49, 50, 51, 52, 53, 54		40, 43	
appoggiatura 2, 14, 19, 27, 28, 36, 40, 44,		pincé	18
45, 46, 47, 48, 49, 51		port de voix.....	17
arpeggio	16, 17, 27	shake.....	18
battement	18	tour de gosier	17
cadence	17, 18	treille.....	18
coulement	15, 17	trememblent.....	18
doppelschlag	17	tremolo.....	17, 23
doublé	17	triller	18
flatté.....	18, 50	trillo .2, 14, 17, 18, 19, 27, 36, 37, 38, 39,	
flattement.....	18	40, 46	
flexiones	18	turn.....	17, 44
groppo.....	14, 15, 17	verre cassé	17
groppolo.....	15	vibrato.....	12, 17, 26
gruppetto.2, 15, 17, 19, 27, 36, 41, 42, 43			

Introduzione

In questo elaborato ci occupiamo della corretta interpretazione dei segni che il compositore del periodo barocco scriveva per indicare degli ornamenti aggiuntivi alla nota di una melodia e ove possibile disambiguare la realizzazione di tali abbellimenti; il periodo copre pressappoco il diciassettesimo secolo e la prima metà del diciottesimo.

La finalità del lavoro è quella di avere un riferimento per la formalizzazione in un linguaggio di codifica dell'informazione musicale basato su XML, denominato MX, per alcune situazioni particolari previste dalla prassi esecutiva barocca.

Infatti a seconda del contesto uno stesso simbolo deve poter essere 'tradotto' con una descrizione diversa che ne riporti la realizzazione corretta.

Per fare questo è stato necessario affrontare anche l'estetica della interpretazione barocca e confrontare situazioni sistematicamente differenti a seconda dello stile compositivo, della scuola nazionale, del periodo di produzione musicale, del contesto sociale, dello strumento musicale utilizzato, delle numerose variabili che influenzano la modalità di vivificazione della notazione musicale.

Affrontare i problemi intrinseci al rapporto pensiero/segno/esecuzione è questione delicata e non scevra da implicazioni morali, ma è prevalsa l'importanza di affrontare il lavoro di analisi al fine di arricchire la struttura di definizione per la costruzione di un documento MX che consenta di rappresentare correttamente gli abbellimenti tipici del periodo barocco (che abbiamo classificato nei cinque tipi canonici di: trillo, gruppetto, mordente, acciaccatura ed appoggiatura) nel linguaggio di codifica MX.

Abbiamo rivolto l'attenzione alla codifica degli abbellimenti cosiddetti "fondamentali" che avessero un riferimento segnico notato in partitura per limitare quanto più possibile

l'arbitrarietà della risoluzione sonora, cercando di codificare l'informazione musicale attribuendo a ciascun segno una descrizione il più possibile accurata.

Ci siamo trovati a dover affrontare in particolare i casi ambigui, ad esempio quelli in cui uno stesso simbolo viene realizzato in modo differente da autori diversi oppure, viceversa, quando ad una medesima realizzazione non viene fatto corrispondere lo stesso segno oppure casi in cui il segno coincide ma viene identificato con nomi diversi.

Il nostro interesse prioritario è stato quello di attribuire con coerenza etichette (tag) differenti da assegnare a ciascun abbellimento specifico inteso come segno di notazione, ma abbiamo ritenuto importante anche conoscerne la corretta realizzazione, per una possibile futura mappatura dei simboli che abbiamo considerato all'interno del "livello logico" (LOS - Logical Organized Symbols) del linguaggio MX in modo da rendere possibile la correlazione con altri livelli di astrazione (in particolare Audio o Performance).

Facciamo notare che in questo lavoro la dicitura "letteratura cameristica" allude al suo significato originario: mentre oggi si fa comunemente riferimento al numero degli esecutori dell'organico previsto per l'esecuzione di un pezzo musicale, l'origine dell'accezione "da camera", che risale proprio al XVII sec., viene utilizzato in contrapposizione all'accezione "da chiesa". Una dicotomia che prevede "adatto per la sala" distinto da "adatto per la chiesa".

La musica liturgica infatti si presta molto meno di quella cameristica, anche se non ne è esente, alla fioritura melodica di cui ci occuperemo;

«la giovanile effervescenza di Bach si manifesta anche nelle stravaganti fioriture dei primi accompagnamenti di Corale, per le quali egli venne rimproverato dal sovrintendente della chiesa di Arnstadt» (Bukofzer 1982)

«oggi il canto ecclesiastico è troppo rotto, fratto [...] Si sfuggano i Trilli, e passaggi, per essere viziosi nel Canto Fermo [...] mentre rendono vano il canto, divertiscono la devozione, dando allettamento allo orecchio, non allo spirito» (Vallara 1707)

Anche la musica della letteratura orchestrale, com'è intuibile, non necessita di arricchimento florido di abbellimenti quanto certe pagine di musica da camera, facendo riferimento questa volta al significato corrente dell'aggettivo "cameristico".

1 La funzione della partitura

«...nella musica tutto è o può essere segno. Qualunque aspetto delle strutture sonore rinvia a molteplici aspetti della cultura [...] qualunque analisi tecnica cosiddetta formale è al tempo stesso una interpretazione di significati e viceversa [...] questo rapporto fra strutture materiali e significati è tutt'altro che riconosciuto» (Stefani 1976)

Fino al XVII sec. la notazione rappresentava un tracciato che l'attiva collaborazione dell'esecutore rendeva musica viva.

In seguito l'esecutore diventa soprattutto responsabile di scelte atte a valorizzare le proprie capacità strumentali e a sottolineare il proprio gusto personale «e, una volta inventata, la pagina poteva essere reinventata a piacere, nella pacifica convinzione che l'arbitrio dell'interprete avesse il medesimo valore della volontà del compositore» (Basso 1986).

Al termine del periodo barocco C.Ph.E. Bach nel suo trattato, per l'attenzione di cui fa oggetto l'attività dell'esecutore, per la cura che pone nel dividere i compiti rispettivi del compositore rispetto a quelli dell'interprete, prelude ad una più precisa coscienza del ruolo creativo del compositore, del rispetto che esige la sua volontà e dell'indipendenza della sua funzione.

Già nell'analisi della musica scritta da L. van Beethoven emerge chiaramente la volontà di esprimere materialmente il pensiero e vincolare quanto più possibile l'interpretazione musicale.

A proposito dell'orientamento mentale che caratterizza il XIX secolo E. Fadini scrive: "L'esecuzione musicale cominciò a essere danneggiata il giorno in cui si cominciò a

prendere sul serio lo schema grafico, e cioè nell'Ottocento. Soltanto la musica popolare o assimilata continuò a far sentire ciò che non poteva essere trascritto”.

Nel periodo Romantico, infatti, con la coscienza del fatto che la notazione rappresentasse uno strumento di memoria storica per la trasmissione fedele della musica alla posterità, la partitura viene “irrigidita” con indicazioni sempre più precise alle quali l'esecutore deve attenersi categoricamente; vincoli all'interno dei quali la libertà dell'interpretazione del linguaggio musicale può spaziare.

Nel tentativo di afferrare il “linguaggio originario dei sentimenti” (definizione di Wackenroeder dell'arte musicale) la musica scritta conosce, in quel periodo «mortificanti ingiunzioni che le tecniche ‘espressive’ romantiche le avrebbero impresso condannandola ad essere rigorosa ed univoca» (Basso 1986).

Nel secondo '900 la musica elettronica vede addirittura il compositore a controllo in tempo reale di tutti gli aspetti fondamentali della musica senza alcuna intermediazione tra sé e la macchina esecutrice portando alla scomparsa della partitura in quanto piano grafico traspositore dell'idea musicale, ed avere «la possibilità di plasmare egli stesso il suono a suo piacimento. Il musicista si trova così liberato da qualsiasi vincolo: non esistono più come dati imprescindibili [...] né gli strumenti con i loro timbri, né il materiale della scala diatonica o cromatica...» (Fubini 1987)

«Poiché il codice è un insieme di norme restrittive del continuum sintattico-semantic, l'opera più aperta coincide con l'abolizione [...] dei codici. E' la disponibilità di un Cage, dove un semplice gesto ostensivo si fa messaggio solo per una sua allusività all'universo culturale circostante nella sua globalità indifferenziata. Con ciò siamo al limite dell'afasia: infatti comunicare è distinguere e opporre, cioè scegliere. » (Stefani 1976)

La difficoltà di stampare questo tipo di musica, per non riparlare dei casi in cui la partitura scompare del tutto, porta ad una crisi piuttosto drastica dell'editoria. Il compositore si trova spesso ad autoprodurre la propria musica e la comparsa sul mercato di applicazioni di notazione musicale innesca un processo di metamorfosi giunto al giorno d'oggi tutt'altro che al termine. Il calcolatore irrompe nella vita di molti musicisti per diventare anche strumento di creazione artistica, di riproduzione, di analisi automatica, di comunicazione. Il problema di codificare le partiture in formato digitale diventa dunque estremamente d'attualità e di importanza culturale non indifferente, alla quale speriamo di contribuire con questo modesto approccio alla notazione del periodo barocco.

Nella musica barocca gli aspetti dell'esecuzione suscitano problemi controversi.

Molti segni caratteristici della musica sono rimasti impliciti alla scrittura e legati a determinati ambienti, luoghi, epoche; al di fuori dell'ambiente d'origine l'esatto significato dei simboli grafici rimane spesso imprecisato né ci sono, ovviamente, riferimenti verbali univoci, quantomeno fino alla diffusione capillare dell'editoria e delle codifiche dei trattatisti.

Bisogna rilevare tra l'altro, oltre ai problemi relativi alle difficoltà di stampa della musica, che la divisione dei compiti tra esecutore e compositore non era ancora stata sviluppata; è significativo che i grandi virtuosi del Barocco, come D. Scarlatti, Haendel, Bach, fossero anche i grandi compositori dell'epoca (ma già Caccini e Peri cantavano le loro composizioni).

Risulta dunque necessario, per il rispetto della prassi esecutiva, conoscere lo stile e il gusto del periodo in cui la musica che desideriamo far rivivere è nata, così come l'evoluzione degli strumenti musicali utilizzati dal punto di vista organologico che implica l'adozione di scelte espressive piuttosto definite.

«...la cultura storica e la preparazione filologica ed estetica sono gli argini entro cui si contiene la libertà dell'interprete e che gli impediscono di travisare con sconci arbitri la realtà storica della musica eseguita» (Mila 2001)

2 Il contesto storico

Per riuscire a decodificare correttamente il linguaggio musicale del periodo barocco bisogna tenere conto di numerose variabili che spesso non vengono considerate con il giusto peso.

Ricreare il gusto dell'epoca richiede, oltre alla focalizzazione della funzione sociale della musica e alla considerazione estetica, per la quale si rimanda alla sezione 3.2, anche la conoscenza dei mezzi utilizzati alla produzione musicale.

Ci riferiamo in particolare alle caratteristiche tecniche degli strumenti d'epoca, che sono talvolta ignorate dagli esecutori abituati a suonare strumenti moderni sui quali certi "limiti" sono stati superati, in particolare per quanto riguarda l'intensità del suono e la possibilità di sostenerlo, caratteristica che si ripercuote sul fenomeno dell'ornamentazione della cui codifica ci prestiamo ad occuparci.

Ma se gli strumenti originali costituiscono documenti storici ed è bene rispettarli nella loro integrità museale, è senz'altro da incoraggiare la ricostruzione di copie di tali oggetti piuttosto che modificare strumenti storici. Alludiamo senz'altro agli strumenti ad arco dei quali troppo spesso si è assistito a modifiche, in particolare dell'inclinazione del manico, ma anche della sostituzione di anima, catena, ponticello e altre parti fondamentali, per non parlare dell'assemblaggio fra gli stessi.

Citiamo in proposito quanto affermato da Laurence Libin durante il 65° incontro annuale dell'American Musicological Society a New York del '95 riferendosi al periodo vittoriano positivista: «sfortunatamente la convinzione che il progresso significhi perfezionamento rafforzò l'erronea impressione che gli strumenti moderni fossero "migliori" di quelli apparentemente obsoleti... le carenze costruttive e l'accusa di scarsa sonorità fecero così

equiparare *ipso facto* la modernità con la superiorità, ma spingerebbero a chiedersi: meglio rispetto a che cosa? ... non bisognerebbe scambiare la “sopravvivenza del più idoneo” come prova che gli strumenti moderni suonino di necessità meglio degli antichi: essi semplicemente rispondono ad esigenze differenti».

La stessa tecnica vocale fino al primo Settecento non prevedeva tecniche di impostazione che permettessero padronanza assoluta sul sostegno del suono, sull’equilibrio dell’intensità nella totalità dell’estensione, sul timbro.

«Il timbro fascinoso e intenso della voce di castrato, che le conferiva un alone in qualche modo strumentale, incarna un ideale di produzione della voce che differisce dal nostro moderno ideale vocale, proprio come le penetranti sonorità dell’organo barocco differiscono dall’organo-orchestra.» (Bukofzer 1982)

La Camerata Bardi fonda il suo attacco alla musica del Rinascimento sul modo di trattare la parola. Essi lamentano il fatto che nella musica contrappuntistica la poesia fosse letteralmente “fatta a pezzi” perché le singole voci cantano contemporaneamente parole diverse. Nel canto declamato del recitativo (il “recitar cantando” tipico del periodo barocco) la musica viene completamente asservita alle parole, cosicché furono queste a determinare il ritmo musicale e persino la collocazione delle cadenze.

Il fraseggio dunque risulta correlato anche alla pronuncia delle parole nella lingua del testo cantato, ulteriore fattore che porta a distinguere prassi diverse a seconda dell’ambiente di nascita della musica e diverso inserimento nel discorso musicale degli abbellimenti di cui ci interessa dare una codifica pertinente nel linguaggio di descrizione dell’informazione musicale da noi prescelto, MX.

Dall’emulazione della tecnica vocale si sviluppa la prassi esecutiva strumentale, nella caratteristica scrittura idiomática che trova terreno fertile nelle forme prima del Concerto Grosso e poi nel Concerto Solistico.

Le caratteristiche di produzione del suono degli strumenti a fiato si avvicinano particolarmente all’imitazione della tecnica vocale; questo fa degli strumenti a fiato ancora nel periodo Barocco, ma già dal Cinquecento in maniera particolare, mezzi espressivi potenti e malleabili cui numerosi trattatisti dedicano i loro scritti (J.J. Quantz, J.M. Hotteterre, G.M. Artusi, F. Germiniani).

Anche la famiglia delle viole, nei due sottogruppi ‘da braccio’ e ‘da gamba’, esalta la dinamica chiaroscurale che sta alla base del gusto e della prassi esecutiva già dal Rinascimento fino al tardo Settecento per far posto gradualmente alla famiglia del violino

che risponderà meglio alle esigenze di volume di suono legate all'incipiente gusto romantico.

Un breve cenno a parte meritano gli strumenti a pizzico, arpe, cetre ed in particolare la famiglia dei liuti: la funzione originaria di questi strumenti era quella di accompagnare la voce solista o i movimenti di danza, così come il clavicembalo e gli altri strumenti a tastiera con corde pizzicate, clavicordo, spinetta e virginali che dal primo Seicento cominciarono ad avere letteratura solistica dedicata, specialmente in Inghilterra, pur mantenendo funzione di sostegno armonico nella musica d'insieme.

Scrivono F. Couperin nel 1713 "Il cembalo è perfetto quanto a estensione e brillantezza di suono; ma siccome non si possono aumentare né diminuire d'intensità i suoi suoni, sarò sempre grato a chi potrà arrivare, con arte infinita, sostenuta dal gusto, a rendere questo strumento suscettibile d'espressione".

La modalità di produzione del suono (corda pizzicata) influisce molto sulla necessità di fiorire la melodia con ornamenti che vengono riportati, ma non sempre, in partitura con i segni oggetto del nostro lavoro di codifica.

I caratteri determinanti di differenziazione stilistica vengono evidenziati con le sottili scelte interpretative nell'uso del fraseggio, dell'improvvisazione equamente pesata, nel dosaggio oculato di fioritura ed abbellimento.

Ma lo stile barocco passa attraverso parecchie fasi che non sempre coincidono nei diversi paesi riconducibili ai tre stili di "primo barocco", "medio barocco" e "tardo barocco" (caratterizzati massimamente dagli esperimenti pretonali il primo, dall'utilizzo di una tonalità rudimentale il secondo e dalla definitiva realizzazione della tonalità il terzo); la distinzione dei tre gruppi stilistici è resa anche più complessa dall'esistenza degli stili nazionali che intersecano gli stili del periodo e la cosa amplifica la difficoltà di individuare correttamente lo stile esecutivo necessario.

La notazione della musica presenta solo un abbozzo della composizione, rappresentato dalle parti estreme di basso e soprano; il suo profilo strutturale deve essere completato, realizzato, possibilmente ornato da un esecutore improvvisante.

Ed è appunto la polarità delle voci esterne che caratterizza il primo barocco e segna l'abbandono del madrigale rinascimentale per cedere il posto, con gli ultimi libri monteverdiani, ai madrigali con basso continuo.

Il basso continuo è, senza dubbio, il sistema di stenografia musicale di maggior successo che sia mai stato inventato. La sua realizzazione lascia completa libertà alle esigenze degli esecutori di sottolineatura degli affetti del testo, di interpolazione tra le voci, di

assecondare la necessità di contrasti, di tempi rubati, di audacia nell'utilizzo di dissonanze non preparate.

La mancata cifratura del basso non implica che non andasse realizzato, ma solo che tutta la responsabilità è affidata all'esecutore (i compositori italiani erano a questo riguardo molto più neglienti dei loro colleghi francesi e tedeschi).

Constatiamo che solo una corretta analisi ed una profonda comprensione del contesto storico ci permettono di giungere alla giusta modalità di codifica dei segni di notazione nel linguaggio MX da noi prescelto per rappresentare l'informazione musicale.

2.1 Regole per la corretta prassi esecutiva non riconducibili a segni di notazione

Prima di entrare nel vivo della realizzazione degli abbellimenti non possiamo evitare di sottolinearne lo scopo: quello di rendere viva, gradevole ed emotivamente coinvolgente, ma anche, banalmente, non noiosa, la musica utilizzando anche numerose altre manifestazioni essenziali non altrettanto facilmente riconducibili a segni di notazione, ma assolutamente importanti nella trattazione della prassi esecutiva.

Nell'ambito di questo lavoro di codifica dei segni ci siamo comunque interessati alla prassi esecutiva in vista di un possibile processo di mappatura, prevedibilmente automatica, non più nel livello Logico di MX, la cui struttura multilivello descriveremo maggiormente nel dettaglio al capitolo 5, bensì nei livelli Audio e Performance.

Sottolineiamo nuovamente come l'importanza della corretta comprensione del contesto sia garanzia basilare per ottenere una corretta codifica ed una rappresentazione adatta.

Cercando di schematizzare sinteticamente, le norme da seguire prive di segni notati per una corretta prassi esecutiva a cui facciamo riferimento sono:

1. L'esecuzione dei movimenti di danza, che anche nelle suite strumentali devono tener conto dell'originale possibilità di essere ballate evitando scansioni ritmiche troppo lente negli adagi o eccessivamente veloci nei movimenti allegri (eccezion fatta per la *courante* francese il cui carattere è ritmicamente sofisticato: le sue raffinatezze sincopate ed emiolie rimarrebbero inavvertite senza un movimento comparativamente lento; Bach nella sua musica distingue le due danze con le corrette denominazioni "*courante*" o "*corrente*").

«Mentre i passi del vero minuetto poggiavano sul primo tempo della battuta, col risultato di una danza calma su musica rapida, accentata

come un 6/8, i passi della danza ricostruita, suonata troppo lentamente, si appoggiarono con tutta naturalezza su ognuno dei tempi della battuta, il che diede luogo a una danza agitata su una musica ridicolmente lenta» (Fadini 1978)

2. Le variazioni dinamiche implicite, in particolare le messe di voce su note lunghe qualora se ne voglia accentrare l'attenzione. Si pensi ai monteverdiani "lamento di Arianna" o "Zefiro torna", (ma anche alla musica strumentale cameristica del tardo barocco) e a quanto cambierebbe la frase senza l'intensità vivificante della variazione di suono della messa di voce.
3. Le necessarie variazioni ritmiche, in particolare per quanto riguarda l'attribuzione degli accenti nella distinzione tra tempi forti e deboli. Si pensi all'importanza dell'emiolia (o hemiolia o emiola) la cui presenza in tutto il Barocco ne fa una caratteristica importantissima. Il ritmo emiolio non è segnalato nell'indicazione di tempo: poichè sei unità di tempo in una battuta si possono sempre percepire o come 3x2 o come 2x3 consiste nell'alternarsi più o meno regolare di 3/4 e 6/8 o 3/2 e 6/4. Il ritmo emiolio è spesso reso poco chiaro dall'indicazione C: esso significava semplicemente che i tempi erano divisi per due, ma non determinava il numero dei tempi stessi nella misura. Bisogna esaminare con attenzione il ritmo armonico e le cadenze per poter stabilire se il pezzo proceda in ritmo binario o ternario.
Nel tardo barocco è molto spesso rilevabile sulla conclusione di cadenza della frase musicale.
4. La durata delle note consecutive, che risulta inversamente proporzionale all'ampiezza dell'intervallo che le separa. In particolare per quanto riguarda l'andamento del basso: i gradi congiunti sono solitamente lunghi e morbidi mentre i salti ampi decisamente staccati. Con gli strumenti dell'epoca era improbabile legare facilmente note distanti tra loro, sia con gli strumenti ad arco, che trovavano grosse difficoltà nel pesare equamente le arcate, sia con gli strumenti a fiato, che necessitavano di pressione del fiato e tensione della muscolatura della bocca molto diverse a seconda dell'altezza del suono.
A meno che non fosse indicato espressamente il contrario con legature si può affermare come regola generale che tutte le note venivano prodotte separatamente, anche se con articolazioni variabili a seconda del tipo di arcata (Tartini parla di

détaché), di colpo di lingua (Quantz ne illustra diversi esempi), di diteggiatura (si tenga conto del fatto che primo e quinto dito erano poco utilizzati fino a Couperin e che le tastiere degli antichi strumenti favorivano incroci e scivolamenti dello stesso dito).

5. Il dosaggio dei frammenti di imitazione, necessari, con oculatezza, nella pratica cameristica e alla fioritura degli stessi, non escludendo decisi contrasti dinamici e al parsimonioso utilizzo del vibrato, badando di variare l'intensità del suono anziché, come oggi, l'altezza.

6. Talune figure ritmiche costanti caratteristiche come il "ritmo lombardo" o quello denotato dall'accezione "alla francese" e al contenimento della flessibilità polimetrica a vantaggio del ritmo isometrico accentuativo in particolare nell'esecuzione della musica di origine tedesca.

Alla resa, inoltre, delle ineguaglianze ritmiche, per le quali sono previste numerose regole convenzionali a seconda delle situazioni; in linea di massima comunque i tempi forti vanno 'sottolineati' e allungati rispetto ai tempi deboli all'interno della battuta, a seconda quindi del segno di misura.

Nella realizzazione degli abbellimenti, ovviamente, qualora vengano scritti per esteso si rispetta il valore riportato.

7. La maggior correttezza possibile nella realizzazione del basso continuo. Sembra scontato ma spesso è sufficiente una edizione poco curata che non distingua le aggiunte editoriali dalla cifratura originale per ottenere una esecuzione arbitraria. Oppure rifarsi ad edizioni in facsimile di bassi cifrati e non realizzati senza che vengano forniti gli strumenti tecnici necessari a perfezionare le realizzazioni per essere tacciati di una esecuzione filologicamente poco attendibile.

2.2 Tabelle storiche di decodifica

«Le opere musicali possono avere diversi gradi di codifica, sintattica come semantica. Inoltre una stessa opera si vale normalmente di molti codici: sistemi musicali veri e propri, abitudini retoriche, regole di gioco, programmi di

controllo, modi di formare, quadri di referenza contestuale ecc. E ancora un codice può essere forte o debole, cioè fortemente o debolmente definito e quindi più o meno vincolante» (Stefani 1976)

“La musica – afferma Rameau nel *Traité de l’harmonie reduite à son principe naturel* (1722) – è una scienza che deve avere delle regole stabilite; queste regole devono derivare da un principio evidente e questo principio non può rivelarsi senza l’aiuto della matematica”.

Sull’onda di questa concezione razionalistica «fioriscono numerosi trattati concernenti i problemi esecutivi: essi riguardano per lo più i vari strumenti dell’epoca, ma lo sfondo su cui si muovono non è puramente tecnico e spesso includono importanti osservazioni su problemi estetici generali» (Fubini 2003)

Nell’ambito della codifica in linguaggio MX di cui ci stiamo occupando, le tavole degli abbellimenti degli autori dell’epoca si rivelano utili a rilevare il maggior numero possibile di segni di notazione e a consentirci di creare una tassonomia il più possibile esaustiva e completa. Capire quanti e quali abbellimenti fossero in uso all’epoca e come venissero interpretati ci interessa per facilitare la futuribile mappatura e conseguente collegamento tra il livello Logico di MX, ed i livelli Audio e Performance.

La tavola di codifica alla quale più spesso si fa riferimento è quella di J.S. Bach (Figura 1) in quanto reca simboli particolari creati dall’autore e simboli che rappresentano la combinazione di più abbellimenti giustapposti.

Altrettanto illustre e rinomata è la tavola degli abbellimenti di F. Couperin (Figura 2) evidentemente minuziosa e chiara.

Molto importante per la comprensione dell’interpretazione della prassi esecutiva corretta è il trattato di J.J. Quantz (pubblicato da non molto anche in versione italiana). Il titolo (“Trattato sul flauto traverso”) può ingannare le aspettative in quanto solo pochi capitoli sono dedicati allo strumento; è in realtà una testimonianza preziosa sulla prassi settecentesca vocale e strumentale che si pone come obiettivo quello della formazione completa del musicista e del suo gusto.

Anche il trattato di G. Tartini è orientato alla formazione didattica, più specificamente rivolto allo studio del violino; sul flauto invece quello di Jaques Hotteterre (Figura 3), che reca una interessante “Avvertenza” alla seconda edizione con la quale specifica che pur rivolgendosi all’esecuzione sul flauto “non di meno potranno convenirsi a tutti gli strumenti che suonano il dessus (la parte superiore) quali il flauto a becco, l’oboe, il violino, la viola da gamba soprano”.

Il trattato riporta nelle *Pièces* gli abbellimenti essenziali e una tavola esplicativa molto esauriente.

Altri trattati importanti da ricordare sono quelli di G. Muffat, di J.Ph. Rameau, di J.C. Chambonnières, e più tardi, anche in riferimento alla prassi esecutiva precedente, quelli di C.Ph.E. Bach e di L. Mozart.

L'equivoco più evidente a cui queste tavole possono condurre è quello che le note dell'abbellimento vengano confuse con quelle della linea melodica. Le pratiche editoriali, infatti, non sempre indicano gli abbellimenti estesi con le piccole notine caratteristiche e, anche in questo caso, si rimette la capacità di enfatizzare l'espressione, accentuando correttamente le note che lo prevedono, al gusto dell'esecutore.

Già Caccini nelle Nuove Musiche (1602) schematizza gli ornamenti della pratica della gorgia in cinque gruppi (passaggi, accenti, esclamatione, groppo, trillo) solitamente non riportati a stampa se non per fini di studio.

Questi abbellimenti hanno col tempo trovato definizioni diverse:

l'**accento** (*accent*, abbellimento tipico della musica francese) è assimilabile all'appoggiatura, ma la grafia risulta come una virgoletta che precede o segue la nota.

Bach utilizza l'*accent* in combinazione con altri simboli ('accent e mordente', 'accent e trillo').



Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten.

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)
					
Trillo	Mordant	Trillo und mordant	Cadence	Doppelt-Cadence	Idem

(7)	(8)	(9)	(10)	(11)	(12)	(13)
						
Doppelt-Cadence und Mordant	Idem	Accent steigend	Accent fallend	Accent und Mordant	Accent und Trillo	Idem

Figura 1: Tavola degli abbellimenti di Bach

Il **gruppo** o groppolo o gruppo è un abbellimento musicale in uso specialmente nella tecnica vocale del '600. E' affine al gruppetto, ma risulta scritto per esteso.

I **passaggi** sono appoggiature di passaggio che si chiamano anche *coulé* o *coulement* nel caso in cui 'colmino' un intervallo.

2.3 Terminologie equivalenti e storpiature affermatesi

Non è raro, nella letteratura musicale inglese di fine secolo, trovare termini ‘storpiati’ derivati da altri già affermati quali: “Round O” derivato da “Rondeau”, “Consort” da ‘Concerto’, “Tuket” da ‘Toccata’, “Passing Measures” da ‘Passamezzo’, “Kickshaw” da ‘Quelque chose’, “Chaconny” da ‘Ciaccona’, ‘Morris dance’ da ‘Danza moresca’.

Questa curiosità, che riguarda in particolare le denominazioni delle forme musicali dell’epoca, ci porta a considerare come fosse facile e tutt’altro che inusuale fare i conti con la mancata corrispondenza tra la realizzazione del segno notato in partitura e la sua denominazione nelle diverse aree geografiche.

« La messa a punto rappresentata dalla tavola degli abbellimenti era di grande utilità. I segni di abbellimento aventi un ruolo esclusivo, infatti, variavano da una scuola all’altra. Potevano anche differire in uno stesso autore, a seconda che si trattasse di ornare una linea vocale o una linea strumentale, e persino a seconda dello stesso strumento. Infine la nomenclatura degli abbellimenti non era meno caotica: lo stesso nome poteva indicare abbellimenti diversi e viceversa » (Geoffroy Dechaume 1978)

Spesso ad una stessa denominazione corrispondono abbellimenti differenti o, viceversa, ad una denominazione fanno riferimento formule differenti nella combinazione delle notine accessorie.

Ad esempio l’accezione trillo, che nel primo barocco (1580-1630 circa) viene scritto per intero sopra la nota, forse per non creare confusione con il testo da cantare, non ha lo stesso significato che gli attribuiamo oggi. Denota invece un tremolo rapido misurato sulla stessa nota (che Monteverdi chiama “stile concitato” anche riferendosi al tremolo orchestrale); lo stesso che a volte viene denominato vibrato (*verre cassé*) senza fare riferimento al vibrato odierno.

Con la locuzione ‘filare il suono’ si intendeva eseguire una messa di voce.

“accenti” (*accents*) e “cadenze” (*cadences*) stanno a significare, a seconda del contesto, ‘appoggiature’ e ‘trilli’.

Appoggiatura = *accent* ascendente o discendente (bach), *port de voix* (rameau), *coulè*, *coulement*, passaggi, *tierce coulée*, arpeggio

Doppia cadenza (*double cadence*)= gruppetto + trillo o trillo con risoluzione

Doppia cadenza con mordente = trillo con risoluzione inferiore (bach)

Gruppetto= *Cadence (fr)*, *doublé (fr)*, *doppia cadenza*, *doppelschlag*, *turn*, *tour de gosier*, groppo, grappolo, involtura

Mordente = *flatté, flattement* (fr) (XVII sec.), acciaccatura doppia (XVIII sec.) *battement, pincé*

Trillo = *shake* (ingl), *triller* (ted), *trememblent, treille* (fr), *flexiones, cadence*

Abbiamo cercato di assimilare in una tabella le denominazioni differenti a seconda del loro significato all'interno della frase musicale; denominazioni desuete risultano così assemblate secondo la loro funzione semantica consentendoci, in fase di codifica, di assegnare loro la stessa etichetta (dopo attenta considerazione del contesto), un unico tag che ci permette di identificarle con un nome significativo universalmente condiviso.

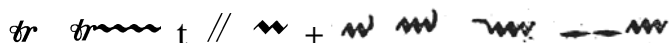
GRUPPETTO	MORDENTE	TRILLO	APPOGGIATURA ACCIACCATURA
Cadence	Battement	Flexiones	Accent
Doppelschlag	(Trillo)	Shake	Arpeggio
Doublée	Flattée	Tremblent	Coulée
Gropo	Flattement	Tremolo	Coulement
Groppolo	Acciaccatura doppia	Triller	Tierce coulée
Involtura		Cadence	Flattée
Tour de gosier			Flattement
Turn			Port de voix

Equivalenze grafiche:

Nel caso invece di segni grafici diversi che sottendono alla stessa realizzazione e si riconducono allo stesso nome viene assegnato lo stesso tag ed eventualmente un attributo che discrimini la notazione differente.

C'è equivalenza tra i segni posti sopra la nota tr per trillo e la crocetta + (derivata probabilmente da t che si trova anch'essa con lo stesso significato): spesso il primo fa riferimento alla scrittura italiana, mentre il secondo più facilmente a quella francese.

- Segni equivalenti che rimandano all'esecuzione del **trillo**:



- Segni equivalenti che rimandano all'esecuzione del **mordente**:



- Segni equivalenti che rimandano all'esecuzione del doppio mordente:



Volendo distinguere tra 'doppio mordente' e trillo possiamo dire che spesso il trillo si esegue a partire dalla nota accessoria, mentre il doppio mordente dalla nota reale (si rimanda al capitolo 6 per i diversi casi di esecuzione e per altre spiegazioni).

- Segni equivalenti che rimandano all'esecuzione **gruppetto**:

superiore = o

inferiore = o

- Segni equivalenti che rimandano all'esecuzione dell'**appoggiatura**:

si indica con notina piccola spesso del valore di croma (ma non sistematicamente; infatti il valore notato può dipendere da quello della nota reale); altri segni di notazione sono:



Distinguere tra appoggiatura e acciaccatura non è sempre facile: generalmente il carattere del pezzo determina la scelta; rimandiamo all'ultimo capitolo per la trattazione di situazioni particolari dai quali desumere quali prassi adottare.

- Segni equivalenti che rimandano all'esecuzione dell'**acciaccatura**:

si indica con notina del valore di croma o semicroma o biscroma tagliata sul gambo con una lineetta obliqua:

ma anche con i segni posti sopra la nota (a seconda che l'intervallo risulti ascendente o discendente).

3 Evoluzione della forma

Struttura e scrittura sono in funzione degli elementi melodici, armonici e ritmici, e a loro volta questi assumono ed esercitano funzioni differenti in stili differenti anche se la struttura formale rimane la stessa.

Abbiamo osservato come la quantità degli abbellimenti influenzi la struttura della forma e viceversa e quindi come i due livelli, quello di notazione e quello formale, siano dipendenti l'uno dall'altro.

Abbiamo cercato di individuare quali sono le variabili che influenzano le differenti modalità di diminuzione, fioritura, utilizzo della gorgia, coloratura, ornamentazione, deducendo che i fattori che portano a determinare il carattere del pezzo, e quindi la maggiore o minore fioritura sono:

1. l'intimo legame all'aspetto sociologico della manifestazione musicale
2. il periodo di produzione
3. l'appartenenza ad una determinata scuola nazionale del compositore
4. lo strumento utilizzato: gli strumenti a pizzico, in cui la sonorità di una nota di lunga durata ha uno smorzamento veloce prevedono l'utilizzo sistematico della diminuzione (tale pratica consisteva nel sostituire le note lunghe con note di durata inferiore e ribattute) e della fioritura melodica con abbellimenti.

Generalizzando possiamo affermare che in Europa esistevano tre diverse prassi esecutive degli abbellimenti:

- il sistema ITALIANO in cui gli abbellimenti non venivano notati ma improvvisati
- il sistema FRANCESE che adottava simbologie differenti per ogni tipo di abbellimento

- il sistema TEDESCO che invece notava per esteso la melodia corrispondente ad un determinato abbellimento.

I primi compositori barocchi sono più interessati alle innovazioni stilistiche piuttosto che formali; le due innovazioni caratteristiche del primo Barocco, il recitativo e lo stile concertato, apparvero dapprima nelle forme convenzionali.

Il fatto che una forma convenzionale fosse scritta in un idioma nuovo comportava di necessità una innovazione della forma.

3.1 Interazione forma-stile in oltre un secolo di musica

Nel linguaggio di rappresentazione della musica MX anche la forma può essere codificata (nei livelli General oppure Structural, si veda il cap. 5); la contestualizzazione della struttura formale della musica ci porta ad una codifica maggiormente accurata.

La discontinuità è caratteristica evidente in tutte le forme del primo Barocco ad abbandonare la continuità sia ritmica sia melodica. I primi Madrigali monodici sono assolutamente discontinui e rapsodici nella melodia, nell'armonia e nel ritmo; questo è il logico effetto di subordinazione della parola alla musica: il solo elemento di continuità è di natura extra-musicale ed è il testo.

Gli unici tentativi di concordanza sono le sezioni in ritornello, adottati in particolare da parte di Monteverdi, nelle quali ciascuna ripresa della melodia prevede una variazione ornamentale, regola che possiamo generalizzare per tutto il periodo che stiamo considerando.

Le numerose cadenze in “rubato” previste dal Ricercare barocco aumentano il contrasto con il fluire uniforme del Ricercare rinascimentale e le copiose ornamentazioni costituiscono ulteriore elemento di discontinuità. Intervalli falsi e cromatismi rispecchiano l'inquietudine dell'avvento pretonale; le sezioni sono corte e contrastanti nel ritmo.

Possiamo affermare che le forme che prevedono scansioni ritmiche poco costanti e frequenti cambi di movimento non prevedono fioritura, o almeno piuttosto contenuta a seconda della lunghezza del pezzo; ci riferiamo in particolare all'Aria con recitativo.

La Canzona invece richiede di essere riccamente ornata, in particolare quella di carattere brillante e ‘profano’ di cui autori più noti sono: Cavazzoni, Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Cabezón, Froberger.

La musica di danza era di necessità uniforme nel ritmo, tuttavia vi si alternano disegni ritmici diversi, solitamente ogni quattro battute, con l'effetto di grande discontinuità nonostante l'uniformità di tempo e di metro.

La musica del medio Barocco prevede minor numero di sezioni proporzionalmente all'aumento delle loro dimensioni. Questo porta ad una struttura a parti ampliate che tendono a diventare movimenti indipendenti, accentuati da semplici cadenze verso l'affermazione definita della tonalità.

E' prevista la fioritura con abbellimenti della melodia, in particolare nelle Arie di autori italiani, notoriamente meno scrupolosi nella notazione e maggiormente deleganti nei confronti degli esecutori.

L'Aria con da capo prende il posto della variazione strofica: la prima parte, unificata da un tono esposto con chiarezza e da motivi in progressione, può essere ora giustapposta a un'altra area tonale, la parte centrale, per venire poi ripetuta con variazioni ornamentali schematizzabili in AB o AA'BB' o ABB' oppure, per la cantata profana, secondo la successione aria-recitativo-aria (ARA oppure RARA).

Il maggior numero di recitativi comporta minor numero di abbellimenti.

Tutte le forme composite del medio Barocco (all'incirca 1630-1680) comportano un numero di riprese assai più grande di quanto fosse in uso nella musica sia del primo sia del tardo Barocco, ciascuna delle quali prevede fioritura.

La musica del tardo Barocco vede la prevalenza della forma sullo stile; i movimenti si alternano in Lento-Veloce-Lento-Veloce se sono quattro o Veloce-Lento-Veloce se sono tre e, di massima, in allemanda-corrente-sarabanda-giga nella Suite.

Col temperamento equabile la progressione attraverso il circolo completo delle quinte, pone il compositore in grado di sostenere ampie aree tonali a strutturare gli elementi interni della forma. Siamo in presenza della possibilità di variare illimitatamente gli schemi formali: è quello che succede in alcuni Preludi del "Clavicembalo ben temperato" dove il motivo viene elaborato ininterrottamente in figure ritmiche diverse, come un *perpetuum mobile*, oppure modulato in una "forma aperta" senza principio nella successione dei toni nei quali il tema viene ampliato ed esposto; questa forma ha validità anche per la catena di esposizioni della Fuga.

«le *Variazioni Goldberg* sono il prodotto della distillazione dell'imitazione canonica; l'*Arte della Fuga* è un esercizio ascetico di tecnica della variazione applicato al contrappunto lineare [...] Alla variazione contrappuntistica (su un *cantus firmus*) si era aggiunta da tempo quella su un basso ostinato (*passacaglia*, *ciaccona*, *ground*, *folia*); alle tecniche di elaborazione tematica

fondate sull'aumentazione e diminuzione delle figure melodiche, sulla trasformazione ritmica del disegno principale, sulle varianti armoniche, si erano sovrapposte le tecniche "decorative" (la "coloratura", l'ornamentazione, la variazione cromatica, il cosiddetto *double* consistente in una replica con abbellimenti);» (Basso 1986)

Si può affermare che il principio dell'espansione continua sia alla base di tutte le forme musicali del tardo Barocco. I ritornelli della forma del Concerto non sono altro che un'applicazione più o meno stereotipata di esso e così l'alternanza di "tutti" e "solo" senza prevedibilità numerica né di successione delle tonalità, salvo la conclusione sulla tonica.

Per concludere: dall'influenza del recitativo sulla comparsa delle fioriture ornamentali si passa, in oltre un secolo, ad una modifica della forma (che si affermerà poi nel periodo classico).

3.2 L'importanza della concezione estetica

«...poi che si come la su gl'orbi celesti con eterno giro fanno dolcissima melodia, riempiendo gl'orecchi de' Beati con li sinfonici Concenti, così questa canorità humana com'Echo di quella...» (Dall'Aglione 1627)

La concezione estetica del periodo Barocco ha molto poco a che vedere con quella moderna che tende ad analizzare settorialmente i principi artistici.

L'arte barocca in generale è ricca di principi astratti, indivisi dal godimento estetico, ad accrescerne l'intensità; i riferimenti allegorici, la "teoria degli affetti", i giochi intellettuali nelle disposizioni sovra-musicali delle forme bachiane, tutto fa parte dell'opera, il pensiero astratto con quello poetico nella complementarietà di una sola e medesima esperienza. Il tutt'uno della conoscenza sensibile e intellettuale.

Azzardando una similitudine la multidimensionalità artistica dell'epoca barocca si addice perfettamente alla rappresentazione nel linguaggio multilivello MX, la cui peculiarità è consentire l'interazione tra i diversi livelli di astrazione.

La pluridimensionalità si rileva in ogni possibilità di raffigurazione pittorica e descrittiva da parte di Purcell, di Lully, di Couperin, di Rameau, con quel gusto tipicamente galante per il culto della danza che propone duplice godimento agli occhi ed alle orecchie, ma anche con Vivaldi, che spesso reca titoli descrittivi e programmatici, e nell'utilizzo dell'eco, del tremolo, di molti abbellimenti, con importanti funzioni drammatiche, quasi pantomimiche e anche strutturali.

E' raro che musica e architettura siano state in collegamento così stretto come nel periodo Barocco, quando lo spazio in quanto tale diventa componente essenziale della struttura musicale.

La stessa struttura degli strumenti musicali prevede raffinati decori senza finalità funzionali: cembali finemente dipinti, modanature lavorate, rosette di pergamena o legno ed intarsi in tartaruga, madreperla, ebano o avorio su liuti, chitarre o mandolini, ricci particolari sugli strumenti ad arco, sistematica adozione di misure proporzionali così che alcune significative dimensioni dell'oggetto strumento risultano multiple o sottomultiple di un'unica unità di riferimento (aspetti costruttivi che risultano oggi quanto mai importanti nello studio dell'organologia, per l'attribuzione della manifattura a determinate botteghe artigiane degli strumenti).

Sulla bellezza unitaria e indefinita che caratterizza l'estetica barocca G. Stefani rileva omologia tra la pratica musicale e la pratica oratoria (codici tecnico, tonale, retorico); sul "Clavicembalo ben temperato" di Bach cita anche una bellezza estetica inusuale: «...il Preludio ci appare come una sorta di ginnastica digitale artistica, o come una danza delle dita. Questo gioco di rapporti articolatori potrebbe essere realizzato su una tastiera muta per l'austera contemplazione di qualche esperto della digitazione; oppure si potrebbe visualizzare con rappresentazioni grafiche, cinetiche o luminose omologhe.» (Stefani 1976)

Anche l'estetica kantiana, nella "Critica del giudizio", parla dello Spirito [Geist] che è un principio vivificante dell'animo: l'espressione è «modalità di esibizione del senso che sfugge ai vincoli di una rappresentazione conoscitiva» (Franzini 2005); Kant intravede la possibilità di rivalutare la musica come puro piacere proprio in virtù della sua asemanticità. La "teoria degli affetti" descritta nei trattati barocchi di teoria musicale collega, nella spiegazione delle qualità "affettive" di modi e toni, modalità e tonalità con la struttura universale dei pianeti, e i pianeti a loro volta con i diversi stati della mente e dell'animo.

Emerge dunque la visione pluridimensionale dell'opera d'arte e di quella musicale in particolare a ribadire la difficoltà di estrapolare il significato di un pensiero materialmente espresso come può essere quello del segno di notazione sulla pagina di musica.

4 Classificazione degli abbellimenti

«Quanto alla coscienza estetica contemporanea [...] prende a riconoscere dignità d'arte a quello che sino allora era rimasto confinato alla sfera più o meno popolaresca dell'*usus*: il gesto vivo irripetibile e veramente creatore del virtuoso, quei “vivi tesori incapaci della stampa”, quelle “vaghezze e leggiadrie che non si possono scrivere” (PERI, 1600)» (Stefani 1987)

C.P.E. Bach mette in luce l'importanza dell'abbellimento come elemento aggiuntivo né superfluo, parte integrante ed essenziale della composizione e di conseguenza pretende che il compositore “specifichi in modo inequivocabile ogni abbellimento invece di lasciare la scelta al capriccio dell'esecutore privo di gusto”. L'abbellimento viene così ricondotto dal regno dell'arbitrio a quello dell'espressione.

Mai come in questo contesto la parola ‘classificazione’ suona tanto conveniente quanto inapplicabile.

Tracciare i confini di definizione di classi di abbellimenti risulta essere un'impresa di difficile realizzazione, in quanto spesso si sovrappongono i parametri secondo i quali si potrebbe operare una classificazione (rimandiamo alla sezione 2.3 per le omonimie con significati differenti e le discordanze di denominazione).

Geoffroy Dechaume classifica nella indiscutibile suddivisione in:

- abbellimenti che sostituiscono l'attacco della nota reale
- abbellimenti che seguono l'attacco della nota reale
- abbellimenti che precedono l'attacco della nota reale

Ci è sembrato però poco utile riferirci a questa classificazione, che si attiene alla quantificazione temporale della posizione dell'abbellimento, considerato che il nostro intento è mirato particolarmente alla codifica del segno notato in partitura.

Abbiamo quindi cercato di classificare gli abbellimenti analizzando il problema ‘più da lontano’ e rifacendoci al criterio di uno studioso dell’epoca. Il primo studioso che diede definizione distintiva tra abbellimenti ‘improvvisati’ e ‘fondamentali’ fu, nel 1772, J.J.Quantz nel suo trattato sul flauto traverso (Quantz 1992); gli abbellimenti improvvisati (o “italiani”) derivati dalla pratica della diminuzione medievale, riempiono gli intervalli e ornano le note in modo tale da variare una melodia secondo la scuola e la fantasia dell’interprete; raramente si trovano indicati in partitura.

Gli abbellimenti fondamentali (o “francesi”) sono invece raffigurati da simboli e collocati in precisi punti della linea melodica. Spesso non sono annotati per esteso, ma possono essere indicati nel testo musicale mediante segni particolari o notine accessorie.

4.1 Improvvisati

Nel considerare gli abbellimenti improvvisati dobbiamo fare i conti con le problematiche derivanti dalla difficoltà di formalizzare un’espressione sonora molto al di sotto della soglia di definizione denotativa.

La musica barocca è un’arte funzionale in cui i musicisti stessi, integrati nella loro società, assumono in proprio il progetto globale della funzione con tutte le sue variabili, e appunto la previsione di queste variabilità dà luogo all’*ad libitum*.

Si è già accennato al fatto che gli autori italiani delegassero l’esecutore all’ornamentazione melodica più di quanto non facessero i ligi compositori francesi. Bisogna dire che “gli Italiani non pongono limiti e la loro concezione è grandiosa [...]; essi scrivono più per i conoscitori che per i dilettanti [...] la maniera italiana di suonare comporta una notevole conoscenza dell’armonia”(Quantz 1992) e quindi, rivolgendosi ad un pubblico preparato, molti segni non sono annotati in partitura.

In questo caso dunque non ci risulta possibile codificare alcun segno aggiuntivo rispetto alla melodia da ‘ornare’; ci sembra però ancora una volta importante conoscere quale poteva essere la differenza tra la melodia notata e quella eseguita per una futura possibile realizzazione sonora da parte del calcolatore (C sound o MPEG4SASL/SAOL).

Oltre alla mancata notazione degli abbellimenti si delegano all’esecutore anche i segni di dinamica, le messe di voce, l’utilizzo parsimonioso del vibrato, importante nella resa della gravitazione sulla risoluzione tensio-distensionale delle frasi musicali.

Può sembrare strano citare il vibrato come abbellimento, essendo oggi abusato nell’emissione del suono. In realtà all’epoca la modalità di produzione della variazione

della nota era molto diversa (a variare era l'intensità del suono e non, come oggi, l'altezza) e il vibrato veniva usato con una precisa funzione vivificante e dinamicamente direzionata, utilizzata non a sproposito.

Anche le legature sono considerate abbellimenti a discrezione dell'esecutore e per tutto il periodo barocco possono non essere notate, così come accenti e cesure.

In mancanza quindi di un esplicito codice a cui fare riferimento ci si appella ad un sistema di regole tradizionali condivise, implicate nel sistema sociale dell'epoca che fa riferimento al gusto ed all'estetica (sezione 3.2 e estensione notata degli abbellimenti negli esempi del cap. 6).

4.2 Fondamentali

La mentalità illuministica della scuola francese porta, a differenza di quella della scuola italiana, a razionalizzare l'espressione musicale estendendo il più possibile la notazione in partitura.

Questo rende possibile l'esecuzione degli abbellimenti, senza la necessità di conoscerli a fondo, anche da parte di musicisti 'non impeccabili'; il che, rifacendoci a Quantz, rende la musica francese "non profonda né oscura, bensì a tutti intellegibile e conveniente ai dilettanti".

Certi di interpretare la frase di Quantz come meritoria nei confronti della musica francese di non avere segreti interpretativi, anche se la tipica scansione ritmica ineguale richiede molta attenzione e informazione, ci apprestiamo a dare la definizione meno equivocabile possibile di abbellimenti fondamentali, la cui combinazione può in alcuni casi (vedi la tavola degli abbellimenti di J.S. Bach o l'aggiunta dell'aggettivo 'doppio/a') dare vita a nuovi segni.

Per le differenti denominazioni di realizzazioni equivalenti rimandiamo alla sezione 2.3.

I testi che ne danno definizione riconoscono acquisiti nella pratica degli abbellimenti fondamentali le formule di: acciaccatura, appoggiatura, gruppetto, mordente e trillo alle quali aggiungere quella dell'arpeggio, che è vincolata all'utilizzo di determinati strumenti musicali e che riteniamo di poter assimilare ad una successione di appoggiature.

Per le definizioni dei singoli abbellimenti si vedano la sez. 2.3, ma soprattutto il cap. 6.

E' agli abbellimenti cosiddetti "fondamentali" che rivolgiamo la nostra attenzione nel processo di codifica in linguaggio MX.

Per un approccio sistematico su come abbiamo suddiviso gli abbellimenti nelle cinque classi dei “fondamentali” si veda anche la tabella riportata alla sezione 2.3 nella quale abbiamo ritenuto opportuno assimilare acciaccatura ed appoggiatura che differiscono per lo più, come vedremo più avanti, per la velocità di esecuzione.

5 Modalità di formalizzazione della rappresentazione della musica

5.1 I linguaggi di markup e la musica

I linguaggi di markup sono dei linguaggi utilizzati per definire la *struttura*, per una ripartizione logica dei contenuti del documento, e la *formattazione*, dedicata all'aspetto del documento.

Nel 1986 nasce un linguaggio di markup fondamentale in informatica: SGML (Standard Generalized Markup Language). Esso è stato il primo metalinguaggio (ossia un linguaggio per la descrizione formale di altri linguaggi di markup) standardizzato a livello internazionale.

Nonostante SGML sia stato definito come uno standard (ISO 8879) e fosse flessibile, espandibile e fortemente strutturato, esso non ha riscosso molto successo fra gli sviluppatori software a causa della sua pesante struttura e per la necessità di un DTD (Document Type Definition) apposito per ogni documento elettronico che descriva come i vari elementi del testo vadano interpretati ed usati.

Negli anni '80 è nato comunque proprio dal connubio degli standard SGML e HyTime (Hypermedia /Time-based Structuring Language) per i collegamenti ipertestuali, SMDL (Standard Music Description Language) con lo scopo di creare un ambiente dove si potessero considerare i vari aspetti della rappresentazione musicale e metterli in relazione fra loro.

Questo è rimasto per molto tempo uno dei pochi tra gli approcci per la definizione di formati volti alla rappresentazione di informazioni musicali che cercasse di coprire i diversi aspetti invece che focalizzarsi su un aspetto specifico.

Gli aspetti identificati e considerati da SMDL sono quattro:

- *logical* è il livello fondamentale e contiene la codifica dei simboli musicali secondo la sintassi SGML
- *visual* contiene informazioni grafiche e le notazioni sulla partitura.
- *gestual* contiene le informazioni sulla performance e l'esecuzione del brano
- *analytical* dà la possibilità di memorizzare informazioni aggiuntive

L'informazione musicale veniva strutturata seguendo una sequenza temporale chiamata FCS (Finite Coordinate Space) che divideva la partitura in parti, battute, note, pause.

Neanche il linguaggio SMDL ha riscosso particolare successo e lo dimostra il fatto che a tutt'oggi non esiste alcun software che lo implementi, probabilmente per la necessità di un DTD predefinito e per la pesantezza strutturale.

Nonostante questo, a SMDL ed SGML resta il merito di essere stati i precursori e aver spianato la strada a nuovi linguaggi per la rappresentazione simbolica musicale.

La possibilità di creare un DTD personale a cui fare riferimento nell'header del file del documento rimane anche nel successore di SGML e cioè XML. In questo modo è possibile utilizzare uno dei tanti parser forniti dal mercato e l'ampio numero di strumenti applicativi di sviluppo multiplatforma, oltre a non necessitare di alcun software costoso per la creazione del documento. Questo ha portato alla definizione parallela di diversi linguaggi XML-based per la descrizione dell'informazione musicale.

Alcuni hanno avuto vita breve, sono stati assorbiti in consorzi più grandi oppure superati, altri sono nati specificamente per risolvere problemi particolari. Questi ultimi nascono quindi già orientati ad una specifica applicazione, ad una particolare vista del fenomeno musica: ad esempio, le informazioni di catalogazione per l'archiviazione di informazioni in database musicali (MusiCAT).

MusiXML, prodotto nel 1998 da Gerd Castan, si avvale dell'XML Schema per la definizione della struttura del documento. Il contenuto dei tag dev'essere testuale e risulta quindi difficile avere un controllo accurato sul contenuto dei tag e sul valore degli attributi. Non sono previste informazioni extramusicali.

MusicXML, creato nel 2001 dalla software house Ricordare, è nato con lo scopo specifico di produrre un formato di file di interscambio che supportasse i concetti tipici delle applicazioni di notazione, analisi e riproduzione. In tale ambito ha raggiunto una buona diffusione e infatti lo si trova implementato nella maggior parte dei programmi di notazione musicale.

MusicXML è caratterizzato dal fatto di possedere due DTD distinti che vengono utilizzati dal documento relativo a seconda delle necessità dell'applicazione. Un DTD analizza la scrittura musicale considerando le battute in partitura, l'altro considera il singolo pentagramma all'interno della partitura. Per ogni battuta devono essere riportate tutte le caratteristiche riguardanti le chiavi, i tempi, le armature di chiave anche se i dati non cambiano rispetto alla battuta precedente.

Come si vede la mappatura risulta orientata alla partitura e, si presta molto bene alla integrazione di notazione e riproduzione, ma non è sufficiente a permettere la descrizione e integrazione degli altri livelli.

Il Music Encoding Initiative (MEI) di Perry Roland parte dagli stessi domini definiti da SGML (Logical, Visual, Gestural, Analytical), ma il DTD permette la possibilità di definirne di nuovi. Pur consentendo la rappresentazione di diversi aspetti della musica non prevede però la possibilità di integrazione degli stessi in una maniera utile e sfruttabile dalle applicazioni.

WEDELMUSIC è il risultato della collaborazione di diverse istituzioni che hanno lavorato all'interno del progetto europeo "MusicNetwork". Il formato definito permette di citare direttamente vari tipi di informazioni quali immagini (ad es. di partiture originali), audio e video. Gli aspetti di sincronizzazione sono però delegati alle applicazioni che adotteranno il linguaggio.

5.2 La richiesta dell'ISO

Nel luglio 2004 l'International Organisation for Standardisation di Redmond ha presentato una richiesta relativa alla rappresentazione simbolica della musica.

In particolare viene richiesto che la struttura logica di tale standard faccia riferimento a simboli che rappresentano eventi audiovisivi, alla relazione tra questi eventi, ai diversi aspetti della loro rappresentazione.

Vengono presi in esame le rappresentazioni simboliche dei diversi stili: il canto gregoriano, la musica dei periodi Rinascimentale, Barocco, Classico, Romantico, Jazz,

Rock, Pop e della musica contemporanea, della notazione relativa agli strumenti a percussione, neumi, intavolature così come notazioni particolari indirizzate ai bambini e ai non vedenti (Braille).

Ancora oggi il mercato propone per lo più mezzi tecnologici hardware e software proprietari o difficilmente compatibili tra loro; l'auspicio era dunque quello di definire un formato standard indipendente e universalmente adottabile al fine di favorire la creazione di tools, proprietari e non, flessibili ed efficienti, che potessero facilmente scambiarsi e integrare dati di diversa origine e formato.

Nella richiesta dell'ISO sono elencati i requisiti in maniera molto precisa: in 32 precise definizioni (date in ordine di priorità) riguardanti gli "elementi simbolici" di SMR (Symbolic Music Representation), sono presentati i requisiti per la decodifica e il rendering (compresa interattività) e i requisiti per l'integrazione SMR MPEG.

La procedura di valutazione delle proposte di risposta alla richiesta ISO si baserà su come verranno gestite 32 situazioni musicali specificamente definite (test cases), situazioni che richiedono, per una corretta trattazione, la definizione di appositi tools e/o generazione di documentazione specifica.

5.3 L'approccio dell'IEEE: il linguaggio MX

E' possibile citare almeno due linguaggi di descrizione dell'informazione musicale che rispondono ai requisiti elencati nella richiesta dell'ISO. Il primo è il già citato WEDELMUSIC, il secondo è quello formato sotto l'egida dell'IEEE e portato avanti dall'IEEE-SA Working Group on Music Application of XML (IEEE-SA MAX WG).

Tra le caratteristiche principali dell'approccio MX si possono citare senz'altro:

- la *struttura multilivello* per la descrizione dell'informazione musicale
- l'importanza del livello *Music Logic* sia per quanto riguarda la funzione di collante tra i vari livelli (che deve permettere di nominare e quindi mettere in relazione elementi spaziali e elementi temporali) sia per quanto riguarda l'ampiezza di dettaglio con cui si va a definire il sottolivello Logical Organized Symbols

I livelli, ciascuno dei quali fa riferimento ad un diverso grado di astrazione, sono una estensione di quanto già introdotto in SMDL e sono suddivisi in: General, Structural, Music Logic, Graphic/Notational, Performance e Audio.

Ogni livello presenta caratteristiche differenti che richiedono analisi specifica.

Il layer General riporta la descrizione del brano elencandone: titolo, autori, esecutori, elenco dei documenti relativi (digitali, ma anche analogici), informazioni sui diritti.

Il layer Structural descrive la struttura del brano nella sua analisi formale.

Il layer Notational contiene la visualizzazione della notazione musicale (sia descritta in forma testuale o binaria, sia disponibile sotto forma di immagine).

Il layer Performance permette di collegare file di esecuzione della partitura da parte dell'elaboratore.

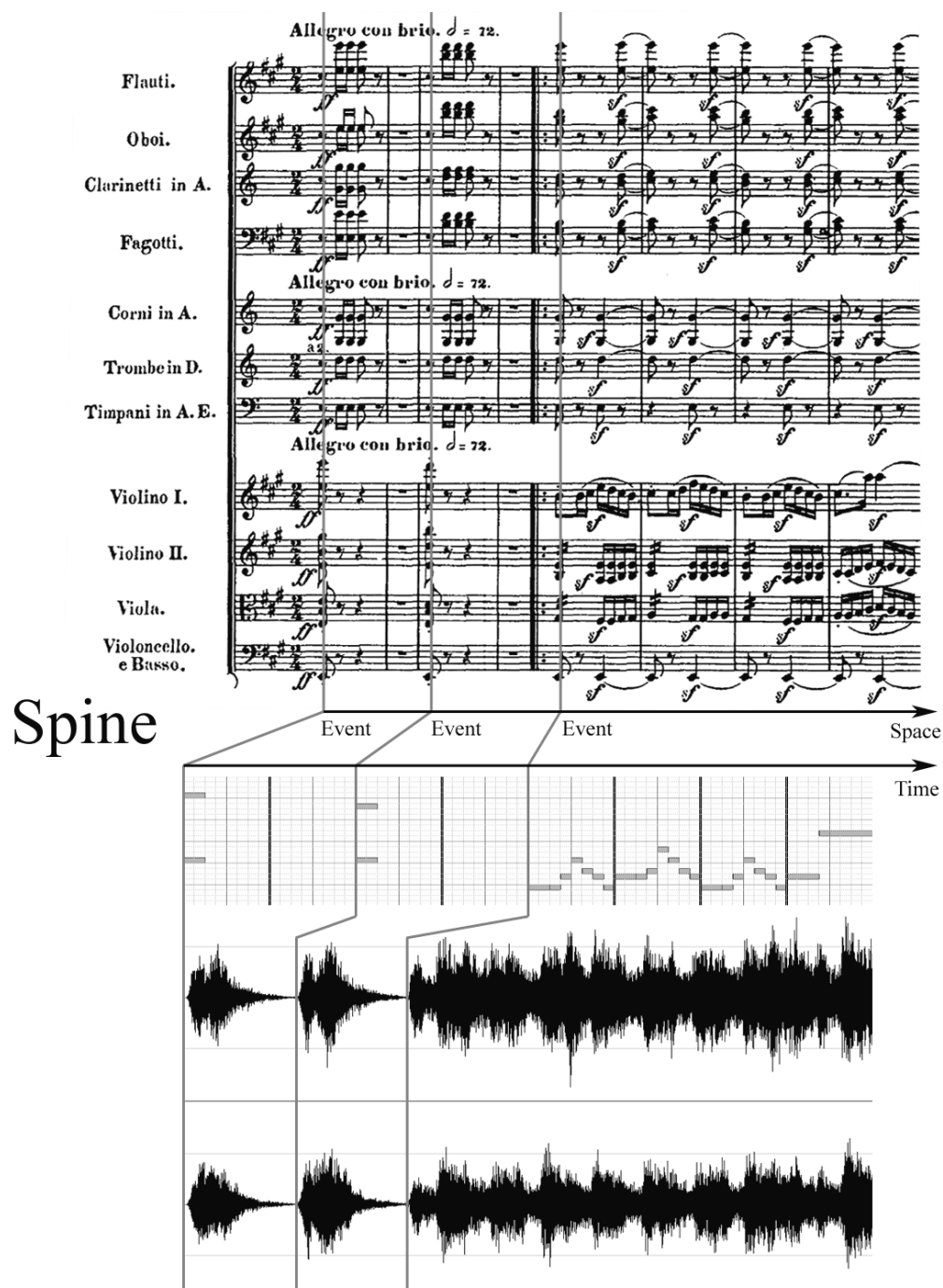
Il layer Audio consente il collegamento con le riproduzioni digitali del brano.

Abbiamo tenuto per ultimo il layer Music Logic in quanto, come già detto, è fondamentale per capire l'approccio MX e quindi deve essere illustrato entrando maggiormente nel dettaglio.

Considerando la musica come una struttura stratificata in più livelli c'è bisogno di definire una sorta di 'collante' che tenga insieme i contributi eterogenei. Altrimenti la rappresentazione, pur completa, non risulterebbe navigabile e quindi le possibili applicazioni basate su di essa risulterebbero ridotte in potenzialità.

Questa funzione di collegamento viene svolta dalla struttura *spine*: essa definisce il concetto di evento caratterizzato da un identificatore univoco, e da coordinate virtuali spaziali e temporali. I vari layer possono quindi agganciarsi a tali identificatori e usarli come snodi di collegamento permettendo una navigazione libera e completa inter e intra layer. Nel caso sia necessario è possibile definire attributi del collegamento: ad esempio le coordinate spaziali dell'evento all'interno di una specifica rappresentazione (JPEG, Tiff, Niff, editing da Finale, Sibelius o altri software, etc.) del layer Graphic/Notation, o le coordinate temporali all'interno di una particolare esecuzione (MP3, WAV, Aiff, MIDI, etc.) definita ai livelli Performance o Audio.

La figura che riportiamo rappresenta un esempio di sincronizzazione spazio-temporale consentita dallo Spine:



All'interno del livello Music Logic è presente anche il sottolivello Logical Organized Symbols (LOS). La codifica MX rappresenta in maniera maggiormente ampia rispetto ad altri linguaggi in formato XML questo livello, che ha il compito di definire l'informazione simbolica della partitura non sempre rappresentabile facilmente all'interno degli altri livelli separando quello che è il contenuto musicale dalla sua rappresentazione. È il livello a cui

vengono definiti gli elementi (ad esempio parti, note, pause, articolazioni...) su cui si potranno basare le elaborazioni semantiche del contenuto musicale.

È questo il livello a cui si è pensato di aggiungere anche le informazioni legate alla simbologia degli abbellimenti. Ad esempio dopo avere specificato che ad una particolare nota, identificata mediante un evento spine è associato un abbellimento di tipo mordente è possibile caratterizzarlo indicando se tale mordente deve essere ascendente o discendente, se singolo o doppio, se la nota ausiliaria deve essere alterata ed eventualmente da quale accidente. In questo modo si può rappresentare e fattorizzare quella che è la decodifica stilistica da associare a diversi segni presenti su diverse versioni notazionali storiche o moderne.

Le innovazioni salienti del linguaggio MX sono dunque:

- la possibilità di rappresentare le diverse dimensioni in cui può essere scomposto uno stesso pezzo musicale
- la possibilità di collegare più versioni dello stesso oggetto musicale (ad esempio registrazioni diverse dello stesso pezzo o partiture di edizioni differenti)
- la completa sincronizzazione tra contenuti time-based: audio e video possono essere sincronizzati allo scorrimento della musica notata in partitura
- l'interazione tra i diversi formati: l'utente può cliccare su qualsiasi punto della partitura e trovare il punto corrispondente del file audio, così come navigare la traccia audio muovendo la barra di scorrimento ed evidenziare la relativa notazione in partitura.

La peculiare estensibilità del linguaggio merita particolare attenzione: è possibile estendere il formato alla rappresentazione di dati, meta-dati, e livelli nuovi di astrazione. Avendo a che fare con un campo così dinamico come quello della produzione musicale non si possono negare possibili evoluzioni future: per esempio nuovi simboli di notazione o nuovi livelli di astrazione nelle comunicazioni multimediali.

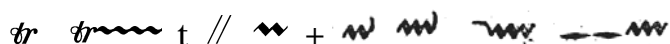
6 Codifica degli abbellimenti in MX

Diamo descrizione dei cinque abbellimenti fondamentali ai quali siamo riusciti ad assimilare tutti quelli affrontati nella ricerca, come schematizzato nella tabella alla sezione 2.3. La descrizione di trillo, mordente, gruppetto, acciaccatura ed appoggiatura nel Document Type Definition di MX si collocano, nel Logical Organized Symbols, all'interno del tag `horizontal_symbols`.

6.1 Il trillo

E' un abbellimento composto di due suoni contigui, uno reale e l'altro ausiliario superiore e si eseguono facendoli alternare rapidamente per la durata di tempo stabilita dal valore della nota sopra alla quale si trova.

Il trillo viene indicato con i segni:



Un accidente posto sopra o vicino ad segno indica se la nota ausiliaria deve essere alterata. All'epoca dei Clavicembalisti l'abbellimento doveva eseguirsi nella prima metà circa del valore della nota, lasciando fermo il suono per la seconda metà. Se una legatura unisce la nota precedente a quella che porta il segno di trillo, il primo suono dell'abbellimento, uguale d'intonazione a quello della nota che lo precede, è legato a questa, altrimenti la nota viene ribattuta:

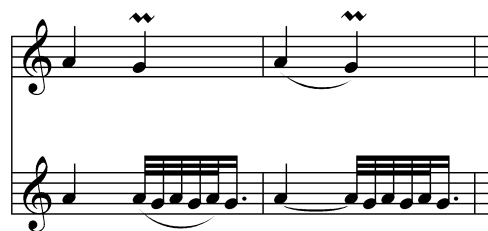


Fig. 6.1

Si chiama ‘trillo preparato’ quando figura una indicazione speciale che chiarisce con quale nota ausiliaria deve cominciare: Bach utilizza segni combinati sia per la prima nota ausiliaria, sia per le note conclusive di risoluzione.

Riportiamo quello con più combinazioni che si chiama ‘trillo completo preparato e terminato’:



Fig. 6.2a, 6.2b

Purcell utilizza segni diversi combinati verticalmente:



Fig. 6.3a, 6.3b, 6.3c

L’esecuzione del trillo può avvenire con rapidità fermandosi un po’ sull’ultima nota (principale) oppure cominciare lentamente ed accelerare gradualmente verso la risoluzione. Se il trillo si trova sopra una nota col punto seguita dall’anticipazione della nota di risoluzione si trilla per tutto il valore della nota puntata soffermandosi alla fine sulla nota principale togliendo così parte del valore alla nota anticipata:

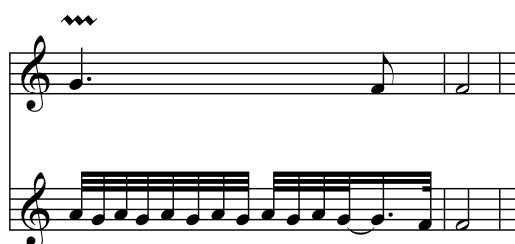


Fig. 6.4

È consigliabile fare una cesura prima della risoluzione.

Il trillo si esegue per la durata della nota sulla quale si trova anche se legata ad altra uguale (in intonazione) a meno che il segno non sia seguito da serpentina che ne traccia la durata.

Si chiama trillo *completo* o *terminato* quando una doppia acciaccatura è messa alla fine del trillo (risoluzione), ma può anche essere scritta con caratteri normali.

Una successione di trilli si chiama *catena di trilli*: se la successione è per gradi congiunti il trillo deve terminare con la risoluzione anche se non espressamente indicato.

6.1.1 Descrizione in MX

<!ELEMENT trill EMPTY>

<!ATTLIST trill

chord_ref IDREF #REQUIRED

accidental %accattr; "none"

style (tr | tr- | plus | doubleslash | caesuradoubleslash | slurdoubleslash | t | mordent |

doublemordent) #IMPLIED

start_hook (none | up | down) "none"

end_hook (none | up | down) "none"

>

6.1.2 Esempi in MX

Fig. 6.1: <trill chord_ref="id1" style="mordent"/>

Fig. 6.2a: <trill chord_ref="id2" style="doublemordent" start_hook="down" end_hook="up"/>

Fig. 6.2b: <trill chord_ref="id3" style="doublemordent" start_hook="up" end_hook="up"/>

Fig. 6.3a: <trill chord_ref="id4" style="doubleslash"/>

Fig. 6.3b: <trill chord_ref="id5" style="slurdoubleslash"/>

Fig. 6.3c: <trill chord_ref="id6" style="caesuradoubleslash"/>

Fig. 6.4: <trill chord_ref="id7" style="doublemordent"/>

6.2 Il mordente

È composto da due suoni, uno reale e l'altro ausiliario, discendente o ascendente, congiunto di grado che risolvono nella nota iniziale.

Il mordente si indica con il segno ♯ quando la nota ausiliaria deve essere la superiore, e tagliato con una linea trasversale quando deve essere inferiore ✂ ma nei classici della letteratura barocca è più comune eseguire il mordente con la nota inferiore.



Fig. 6.5a, 6.5b

Un accidente posto sopra o sotto il segno del mordente indicherà se l'ausiliaria superiore od inferiore deve essere alterata.

Altri segni usati per indicare il mordente sono: 

Quando il segno che indica il mordente porta un numero maggiore di dentellature ed il suono iniziale sia reale, prende il nome di *doppio mordente* o *mordente lungo*;

Bach Sarabanda

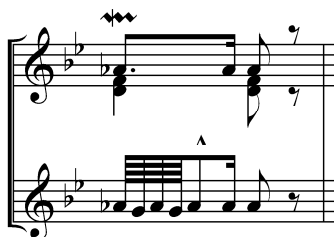


Fig. 6.6

la differenza con il trillo sta nel fatto che solitamente nel trillo la nota iniziale è l'ausiliaria (anche se non è sempre così).

Altri segni utilizzati per indicare il doppio mordente:



Il carattere del mordente è quasi sempre aspro e richiede una esecuzione forte, poiché cade sempre su un tempo o parte forte di figura ritmica; l'accento cade sul primo suono che è quello che accentra a sé il gruppo di suoni.

Quando il mordente si trova su una nota in gruppo con altre di valore uguale e di movimento piuttosto veloce, le note del mordente si fondono in una unica figura, tendendo così alla fusione dell'abbellimento con le note reali:

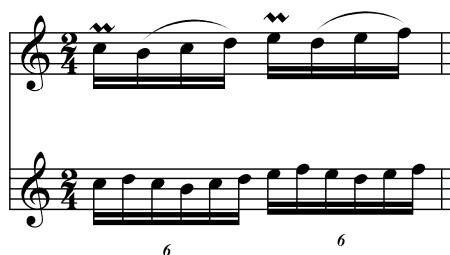


Fig. 6.7

In tal caso viene indifferentemente usato dagli autori con il segno $\sim\sim$ o quello del trillo *tr.* J.S.Bach indica spesso volte il trillo col segno stesso col quale indica il mordente semplice. Le note finali -fa sol- del seguente esempio non sono altro che la chiusa di un trillo (vedi Trillo).

Bach-Mugellini
Suites Francesi



Fig. 6.8

L'indicazione del mordente scritto per esteso in piccole note si può ricondurre alle diciture: doppia appoggiatura o doppia acciaccatura a seconda che ne sia prevista l'esecuzione sul tempo forte (in battere) o subito prima (in levare); (anche se sia l'acciaccatura che l'appoggiatura possono essere formate da gradi disgiunti con la nota principale, mentre il mordente è sempre formato dai gradi congiunti).

6.2.1 Descrizione in MX

<!ELEMENT mordent EMPTY>

<!ATTLIST mordent

chord_ref IDREF #REQUIRED

type (upper | lower) "upper"

length (normal | double) "normal"

accidental %accattr; "none"

style (normal | doublerhomb | hook | doublehook) "normal"

>

6.2.2 Esempi in MX

Fig. 6.5a: <mordent chord_ref="id1"/>

Fig. 6.5b: <mordent chord_ref="id2" type="lower" accidental="sharp"/>

Fig. 6.6: <mordent chord_ref="id3" type="lower" lenght="double"/>

Fig. 6.7: <mordent chord_ref="id4"/>

<mordent chord_ref="id5"/>

Fig. 6.8: <mordent chord_ref="id6"/>

6.3 Il gruppetto

È un complesso di tre, quattro, cinque suoni contigui, i cui suoni ausiliari formano con la nota principale intervallo di seconda maggiore o minore, sia superiore che inferiore.

Il gruppetto viene indicato con i segni: ∞ ∞ ?

Tali segni indicano se il gruppetto comincia con la nota ausiliaria superiore ('gruppetto diretto') o inferiore ('gruppetto rovesciato') [Ma dal periodo classico in poi, in alcuni casi che descriveremo, comincia con l'esecuzione della nota reale].

È possibile trovare indicato il gruppetto inferiore con il segno: ∞

Un accidente posto sopra o sotto il segno del gruppetto indica l'alterazione della nota ausiliaria superiore o inferiore.

Qualora il segno non riporti nessuna indicazione di alterazioni, il gruppetto dovrà essere eseguito con i suoni propri della scala diatonica di cui fa parte la nota che porta l'abbellimento.

Il segno del gruppetto può trovarsi sopra una nota oppure fra due note:



Fig. 6.9a, 6.9b

In linea di massima se il gruppetto si trova sopra alla nota va eseguito cominciando con la nota superiore o inferiore a seconda di come indicato dal segno; se invece si trova tra due note il gruppetto inizierà con la nota reale che lo precede togliendo ad essa parte del valore per giungere senza spostamenti ritmici alla seconda nota reale:



Fig. 6.10

Nel gruppetto, che deve la sua origine al quilisma gregoriano, il primo suono è forte e conclude con la nota reale:



Fig. 6.11

ma nel periodo successivo può cadere nella parte debole servendo di collegamento tra un suono reale e l'altro, cadenzando sulla seconda nota reale:



Fig. 6.12

Se il segno del gruppetto è posto sopra una nota che è la ripetizione della nota precedente, l'abbellimento cade prima della nota su cui si trova:



Fig. 6.13

Il gruppetto sopra una nota che abbia il suono precedente uguale al primo del gruppetto si esegue legando il suono che precede il gruppetto con il primo dell'abbellimento:



Fig. 6.14

Se il segno si trova fra due note uguali (di intonazione) il gruppetto è composto da tre note ed il suo valore subordinato al movimento generale del pezzo:

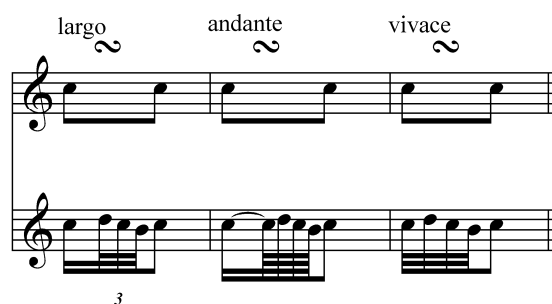


Fig. 6.15

Se il gruppetto si trova dopo una nota suddivisibile in modo ternario (punto o legatura), viene eseguito nel valore del prolungamento:



Fig. 6.16

Qualora si trovi sopra il prolungamento della nota (punto o legatura) è possibile diminuire della metà il suono che segue il segno dell'abbellimento:



Fig. 6.17

Il segno del gruppetto può trovarsi unito a quello del mordente. In questo caso i due abbellimenti possono essere eseguiti in successione, prima mordente poi gruppetto, oppure 'fusi' in una quintina:



Fig. 6.18

6.3.1 Descrizione in MX

<!ELEMENT turn EMPTY>

<!ATTLIST turn

chord_ref IDREF #REQUIRED

type (over | after) #REQUIRED

style (normal | inverted | cut | vertical) #REQUIRED

upper_accidental %accattr; "none"

lower_accidental %accattr; "none"

>

6.3.2 Esempi in MX

Fig. 6.9a: <turn chord_ref="id1" type="over" style="normal"/>

Fig. 6.9b: <turn chord_ref="id2" type="after" style="normal"/>

Fig. 6.13: <turn chord_ref="id3" type="over" style="normal" lower_accidental="sharp"/>

Fig. 6.18: <turn chord_ref="id4" type="over" style="normal"/>

<mordent chord_ref="id4"/>

6.4 L'appoggiatura

L'appoggiatura viene scritta in piccoli caratteri che, solitamente, rappresentano il valore equivalente alla metà della nota principale che essa precede.

L'appoggiatura procede sempre per grado congiunto; se la nota discende si chiama *appoggiatura superiore*, se ascende, *inferiore*. Essa detrae il proprio valore alla nota reale seguente.

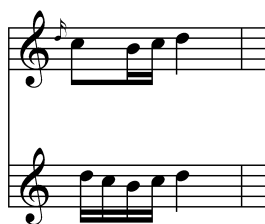


Fig. 6.19

Di norma dunque se la nota reale è divisibile in modo binario, l'appoggiatura toglierà alla nota stessa metà del suo valore:



Fig. 6.20a, 6.20b, 6.20c, 6.20d

Non mancano però esempi in cui l'appoggiatura viene indicata con valore di ottavo qualunque sia il valore della nota reale:

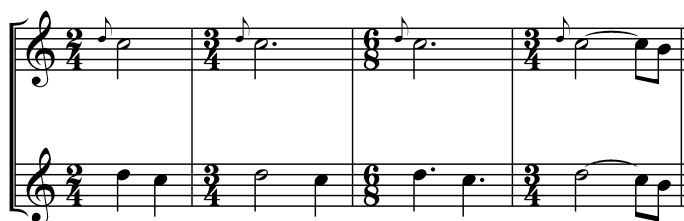


Fig. 6.21

Questo sistema di segnatura era adottato da J.S.Bach.

Se la nota principale è puntata e perciò suddivisibile in modo ternario, l'appoggiatura toglie alla nota stessa due terzi del valore.

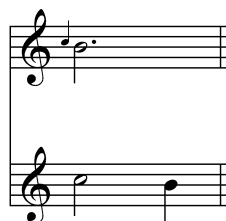


Fig. 6.22

Può anche togliere solo un terzo alla nota puntata:

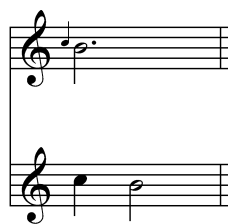


Fig. 6.23

Nelle misure composte ($6/8 - 9/8 - 12/8$ ecc.) l'appoggiatura davanti ad una nota divisibile in modo ternario e prolungata per mezzo di una legatura con una nota divisibile in modo binario, si approprierà di tutto il valore della prima:



Fig. 6.24

Se una nota con appoggiatura è seguita da una pausa l'appoggiatura può togliere tutto il valore della nota principale che verrà eseguita nel tempo della pausa:



Fig. 6.25

Sovente l'appoggiatura precede il trillo senza perdere nulla del suo valore

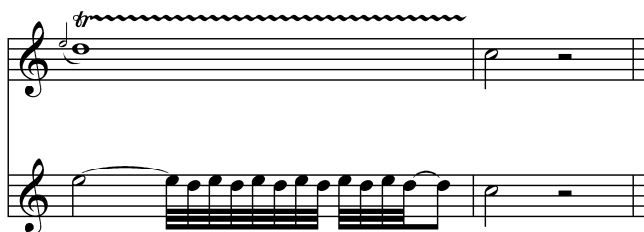


Fig. 6.26

L'appoggiatura che si trova davanti ad una nota facente parte di un accordo è soggetta alle stesse regole, e le altre note dell'accordo saranno eseguite regolarmente.



Fig. 6.27

Al giorno d'oggi l'appoggiatura si scrive in note reali, ma è possibile trovarla indicata da linee oblique o altri segni:



Queste differenti forme di scrittura pare non avessero ad indicare diverse maniere di esecuzione poiché si trovano usate indifferentemente in J.S. Bach e nei suoi contemporanei.

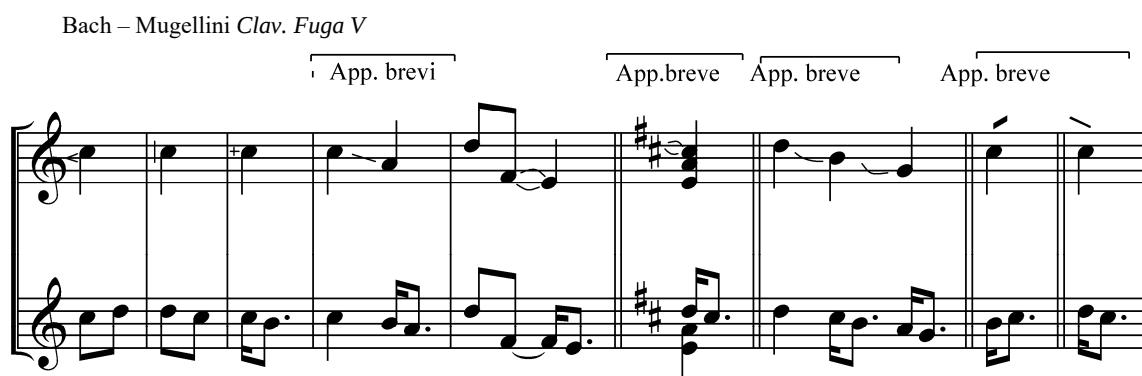


Fig. 6.28a, 6.28b, 6.28c, 6.28d, 6.28e, 6.28f, 6.28g, 6.28h, 6.28i

Deduciamo che:

- l'appoggiatura è sempre legata alla nota principale seguente
- che l'accentuazione forte cade sulla nota rappresentata dall'appoggiatura.

6.4.1 Descrizione in MX

```
<!ELEMENT appoggiatura (notehead+, articulation?)>
<!ATTLIST appoggiatura
    id ID #IMPLIED
    chord_ref IDREF #REQUIRED
    stem_direction (up | down | none) #IMPLIED
    stem_length CDATA #IMPLIED
    stem_share_chord_ref IDREF #IMPLIED
    beam_before (yes | no) "no"
    beam_after (yes | no) "no"
    slur (yes | no) "no"
    style (hairpin | plus | slash | backslash | pipe | doubleslur | uphook | downhook) #IMPLIED
>
```

6.4.2 Esempi in MX

Fig. 6.19: <appoggiatura chord_ref="id1" stem_direction="up">
 <notehead staff_ref="staff1">
 <pitch step="D" octave="7"/>
 <duration num="1" den="8"/>
 </notehead>
 </appoggiatura>

Fig. 6.20a: <appoggiatura chord_ref="id2" stem_direction="up" slur="yes">
 <notehead staff_ref="staff1">
 <pitch step="D" octave="7"/>
 <duration num="1" den="2"/>
 </notehead>
 </appoggiatura>

Fig. 6.20b: <appoggiatura chord_ref="id3" stem_direction="up" slur="yes">
 <notehead staff_ref="staff1">
 <pitch step="D" octave="7"/>
 <duration num="1" den="4"/>
 </notehead>
 </appoggiatura>

Fig. 6.20c: `<appoggiatura chord_ref="id4" stem_direction="up" slur="yes">`
`<notehead staff_ref="staff1">`
`<pitch step="D" octave="7"/>`
`<duration num="1" den="8"/>`
`</notehead>`
`</appoggiatura>`

Fig. 6.20d: `<appoggiatura chord_ref="id5" stem_direction="up" slur="yes">`
`<notehead staff_ref="staff1">`
`<pitch step="D" octave="7"/>`
`<duration num="1" den="8"/>`
`</notehead>`
`</appoggiatura>`

Fig. 6.28a: `<appoggiatura chord_ref="id6" style="hairpin"/>`

Fig. 6.28b: `<appoggiatura chord_ref="id7" style="pipe"/>`

Fig. 6.28c: `<appoggiatura chord_ref="id8" style="plus"/>`

Fig. 6.28d: `<appoggiatura chord_ref="id9" style="backslash"/>`

Fig. 6.28e: `<appoggiatura chord_ref="id10" style="doubleslur"/>`

Fig. 6.28f: `<appoggiatura chord_ref="id11" style="doubleslur"/>`

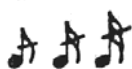
Fig. 6.28g: `<appoggiatura chord_ref="id12" style="uphook"/>`
`<appoggiatura chord_ref="id13" style="uphook"/>`

Fig. 6.28h: `<appoggiatura chord_ref="id14" style="slash"/>`

Fig. 6.28i: `<appoggiatura chord_ref="id15" style="backslash"/>`

6.5 L'acciaccatura

Si può chiamare anche appoggiatura breve e si adopera di preferenza nei movimenti vivaci. Generalmente l'acciaccatura si distingue dall'appoggiatura per un taglietto obliquo sul gambo (ma può anche non figurare specialmente nella musica di Beethoven) ed è rappresentata dalle figure $1/8 - 1/16 - 1/32$:



La durata dell'acciaccatura è brevissima, di carattere aspro e schiacciante come denota il nome, ma se si dovesse trovare in un movimento cantabile converrà darle un valore

maggiore. Di norma essa toglie la più piccola parte di valore alla nota principale, tanto che viene quasi ad essere eseguita insieme al suono vero.

Nel periodo Barocco si trova soltanto in grado congiunto con la nota reale.

Per l'acciaccatura posta davanti ad una nota che fa parte di un accordo, valgono le stesse regole e le note dell'accordo si eseguiranno regolarmente.



Fig. 6.29

Tendenzialmente l'acciaccatura lascia l'accento forte sulla nota principale.



Fig. 6.30a, 6.30b

Secondo il numero delle note che la compongono l'acciaccatura si chiamerà doppia, tripla ecc.

Per l'acciaccatura troviamo usato da J.S. Bach il segno chiamato *uncinetti*; un esempio di tale indicazione lo possiamo trovare nelle Suites Inglesi (revisione Mugellini – Ed.Ricordi):



Fig. 6.31

Nel periodo Barocco è possibile trovare alti segni che indicano raggruppamenti corrispondenti all'acciaccatura doppia. Tali raggruppamenti venivano chiamati *flatté*, *tierce coulée*.

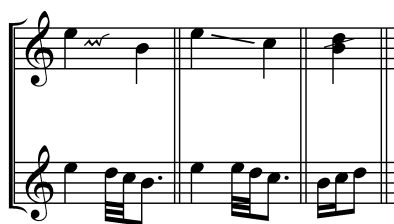


Fig. 6.32a, 6.32b, 6.32c

Esempi di segnature di tal genere li troviamo nelle Suites Inglesi di Bach:



Fig. 6.33

E nel Clavicembalo ben temperato (fuga III):

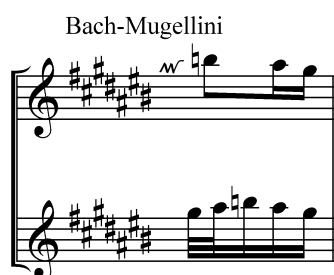


Fig. 6.34

Nella letteratura clavicembalistica è possibile trovare l'acciaccatura segnata con una lineetta obliqua $\diagup$ sopra la nota:



Fig. 6.35a, 6.35b

Nei casi in cui sia difficile distinguere l'interpretazione corrispondente alle intenzioni dell'autore si può generalizzare alla scelta di suonare acciaccatura in levare nei movimenti vivaci ed in battere nei movimenti lenti. E' preferibile invece suonare una appoggiatura in questi casi:

1. Se la nota reale precede due o quattro note della metà del suo valore:

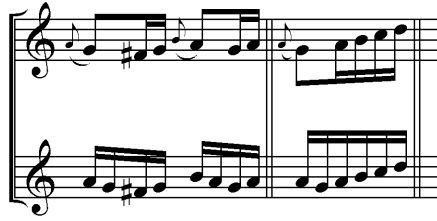


Fig. 6.36

2. Se la nota principale si trova ad essere la penultima di un periodo e l'ultima nota di chiusa non sia anticipata:



Fig. 6.37

3. Se in un movimento lento la nota principale è prima in una misura ternaria:



Fig. 6.38

Nei seguenti casi, invece è da preferirsi l'acciaccatura:

1. Se il segno di abbellimento precede note ripetute:
2. Se la nota principale è isolata o staccata da altre che abbiano anch'esse il segno dell'abbellimento:



3. Se più note principali con l'abbellimento procedono per salti:



4. Se l'abbellimento precede un gruppo di due, tre o quattro note di valore uguale:



5. Se la nota principale inizia una frase (non in caso di misura ternaria in movimento lento, a cui si è già accennato):



6. Se la nota principale si trova ad essere la penultima di un periodo o cadenza e l'ultima nota di chiusura sia anticipata:



6.5.1 Descrizione in MX

<!ELEMENT acciaccatura (notehead*, articulation?)>

<!ATTLIST acciaccatura

id ID #IMPLIED

chord_ref IDREF #REQUIRED

stem_direction (up | down | none) #IMPLIED

stem_length CDATA #IMPLIED

stem_share_chord_ref IDREF #IMPLIED

beam_before (yes | no) "no"

beam_after (yes | no) "no"

slur (yes | no) "no"

style (cut | verticalturn | mordent | flatte | tiercecoulee | slash | backslash) #IMPLIED

>

6.5.2 Esempi in MX

Fig. 6.29: <acciaccatura chord_ref="id1" stem_direction="up" style="cut">

<notehead staff_ref="staff1">

<pitch step="D" octave="7"/>

<duration num="1" den="8"/>

</notehead>

</acciaccatura>

Fig. 6.30a: <acciaccatura chord_ref="id2" stem_direction="up" style="cut">

<notehead staff_ref="staff1">

<pitch step="F" octave="6" alter="1"/>

```

        <duration num="1" den="8"/>
        <accidental>
            <sharp/>
        </accidental>
    </notehead>
</acciaccatura>

```

Fig. 6.30b: <acciaccatura chord_ref="id3" stem_direction="up" style="cut">

```

    <notehead staff_ref="staff1">
        <pitch step="G" octave="6" alter="1"/>
        <duration num="1" den="8"/>
        <accidental>
            <sharp/>
        </accidental>
    </notehead>
</acciaccatura>

```

Fig. 6.31: <acciaccatura chord_ref="id4" style="verticalturn"/>

Fig. 6.32a: <acciaccatura chord_ref="id5" style="mordent"/>

Fig. 6.32b: <acciaccatura chord_ref="id6" style="flatte"/>

Fig. 6.32c: <acciaccatura chord_ref="id7" style="tiercecoulee"/>

Fig. 6.35a: <acciaccatura chord_ref="id8" style="slash"/>

Fig. 6.35b: <acciaccatura chord_ref="id9" style="backslash"/>

7 Conclusioni e sviluppi futuri

Il lavoro di ricerca ed analisi che abbiamo svolto ha riguardato la decodifica degli abbellimenti in uso nel periodo barocco in linguaggio MX, ma anche la decodifica delle regole implicite riguardanti la prassi esecutiva dell'epoca. L'obiettivo è stato quello di rendere il linguaggio musicale sempre più accessibile: sia agli esperti del settore che alle persone meno abituate a trattare con lessici musicali complessi.

Abbiamo dedotto che la conoscenza delle regole sottese nella codifica dell'informazione musicale influenzano la capacità di decodifica di chi recepisce il messaggio musicale, ed abbiamo cercato di formalizzare su un piano sintattico le regole relative alle formulazioni pragmatiche e iconiche adottate nel periodo barocco. In particolare, abbiamo cercato di definire, per quanto possibile, le sfaccettature di significato dei segni di notazione che attengono alle realizzazioni non esplicite, associando a ciascun segno un'etichetta (tag) in grado di caratterizzare gli attributi relativi a quel segno di abbellimento.

Abbiamo constatato la difficoltà di creare una classificazione sistematica degli abbellimenti, talvolta scontrandoci con l'ambiguità della loro rappresentazione; tuttavia pensiamo di esserci avvicinati alla creazione di una tassonomia in grado di considerare gli abbellimenti senza alcuna esclusione e di essere pienamente condivisa.

Da un lato abbiamo individuato la funzione dell'abbellimento nella sua funzione peculiare, cioè quella di assecondare ed accentuare le dinamiche tenso-distensionali che all'interno di una organizzazione formale attribuiscono una specifica coerenza semantica al discorso musicale. Dall'altro lato abbiamo notato come la speciale utilità del segno grafico di abbellimento si manifesti nella capacità di ricondurre l'espressione grafica o iconica ad un microsistema che presenta dinamiche tenso-distensionali proprie.

L'analisi, se estesa anche sul piano estetico e storico, può permettere di affrontare le problematiche legate non solo al segno in sé ma anche alla prassi esecutiva, allo scopo di consentire il riconoscimento automatico della corrispondenza tra segno in partitura e realizzazione audio.

Occorre infine notare che conoscere in dettaglio la realizzazione degli abbellimenti non solo può consentire la mappatura dei simboli nel livello Logical Organized Symbols di MX, ma potrebbe anche permettere una loro realizzazione e/o correlazione in altri livelli, per esempio Performance (nel caso in cui un linguaggio di computer music realizzi l'esecuzione della notazione) e Audio (mettendo in corrispondenza i simboli notati in partitura con la loro esecuzione).

Una volta portato a compimento il processo di standardizzazione di MX sarà possibile condividere agevolmente l'informazione codificata in ambienti distribuiti, su Internet in particolare, ma anche su reti Intranet di mediateche pubbliche.

Bibliografia

Umanistica

- (Basso 1986) Alberto Basso, *L'età di Bach e Haendel*, Torino, EDT, in Storia della Musica V vol., 1986
- (Bukofzer 1982) Manfred F. Bukofzer, *La Musica Barocca, Music in the Baroque Era From Monteverdi to Bach*, Milano, Rusconi ed., 1982
- (Citron 1958) Pierre Citron, *Couperin, Paris*, Edition du seuil, 1958
- (Dall'Aglione 1627) B. Dall'Aglione, *Messe... Con alcuni Mottetti*, Venezia, 1627
- (Dionisi 1951) Renato Dionisi, *Appunti di analisi formale*, Milano, Edizioni Curci, 1951
- (Franzini 2005) Elio Franzini, Chiara Cappelletto, *Estetica dell'espressione*, Firenze, Le Monnier, 2005
- (Fubini 1987a) Enrico Fubini, *Estetica della musica*, 13 rist. , Torino, Einaudi, 1987
- (Fubini 1987b) Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1987
- (Geoffroy Dechaume 1978) A. Geoffroy Dechaume, *I "segreti" della musica antica, ricerche sull'interpretazione nei secoli XVII, XVIII, XIX*, Milano G.Ricordi & c., 1978
- (Marconi 1987) Luca Marconi, Gino Stefani, *Il senso in musica, Antologia di Semiotica musicale*, Bologna, Clueb, 1987
- (Michels 1982) Ulrich Michels, *Atlante di musica*, edizione italiana a cura di Giovanni Acciai, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1982

- (Mila 2001) Massimo Mila, *L'esperienza Musicale e l'estetica*, Torino, Giulio Einaudi Editore SpA, 2001
- (Mozart 1770) Leopold Mozart, *Scuola di violino*, 1770
- (Garzanti 1985) *La nuova enciclopedia della Musica*, Milano, Garzanti Ed., 1985
- (Quantz 1992) Johann Joachim Quantz, *Trattato sul flauto traverso*, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1992
- (Stefani 1974) Gino Stefani, *Musica barocca, poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1974
- (Stefani 1988) Gino Stefani, *Musica barocca 2, Angeli e sirene*, Milano, Bompiani, 1988
- (Stefani 1976a) Gino Stefani, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976
- (Stefani 1976b) Gino Stefani, *Semiotica della musica*, Palermo, Sellerio editore, 1976
- (Stefani 1998) G. Stefani, E. Tarasti, L. Marconi, *Musical Signification between rhetoric and pragmatics*, *Proceedings of the 5th International Congress of Musical Signification*, Bologna, Clueb, 1998
- (Vallara 1707) F.M.Vallara, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti del Canto Gregoriano*, Modena, 1707

Tecnica

- (Baratè 2005) A.Baratè, G.Haus, L.A.Ludovico, G.Vercellesi, *MXDemo: a case study about Audio, Video, and Score Synchronization*, AXMEDIS 2005 Proceedings, Firenze, Italy 2005
- (Elliotte 2004) Rusty Harold Elliotte, *XML 1.1 bible*, Indianapolis, IN : Wiley Pub., 2004
- (Haus 2001) G.Haus, *Recommended Practice for the Definition of a Commonly Acceptable Musical Application Using the XML Language*, IEEE SA 1599, PAR approval 2001
- (Haus 2004) Goffredo Haus, Luca A. Ludovico, *Music Segmentation: an XML-Oriented Approach*, Proceedings of CMMR 2004, Esbjerg, 2004
- (Haus 2005) G.Haus, M.Longari, "A Multilayered Time-Based Music Description Approach based on XML", *Computer Music Journal*, MIT Press, Spring 2005

- (ISO 6812) ISO/IEC JTC1/SC29/WG11 N6812, *SMR Evaluation Model and Procedure*, <http://www.interactivemusicnetwork.org/mpeg-ahg/>
- (ISO 6689) ISO/IEC JTC1/SC29/WG11 N6689, *Call for Proposals on Symbolic Music Representation*, <http://www.interactivemusicnetwork.org/mpeg-ahg/>
- (Longari 2003) M. Longari, *Formal and software tools for a commonly acceptable musical application using the XML language*, Ph.D.Thesis, Computer Science Department, University of Milan, 2003
- (Ludovico MX) Luca Andrea Ludovico, *Manuale di MX* <http://www.lim.dico.unimi.it/didatt/materiali/ManualeMX.doc>
- (Roland 2002) Perry Roland, *The music Encoding Initiative (MEI), Proceedings of IEEE 1st International Conference MAX 2002 – Musical application Using XML*, IEEE, Milan, Italy, 2002
- (Sormani 1990) Angiolino Sormani, *Descrizione formale dell'espressione musicale*, tesi di laurea in Scienze dell'Informazione, Università degli Studi di Milano, a. a. 1990-'91
- (Yergeau 2004) François Yergeau, John Cowan, Tim Bray, Jean Paoli, C. M. Sperberg-McQueen, Eve Maler. *XML 1.1, W3C Recommendation*, 4th February 2004, <http://www.w3.org/TR/xml11>

Alcuni siti

<http://www.music-notation.info/en/compmus/notationformats.html#MDL>

<http://www.oasis-open.org/cover/xmlMusic.html>

<http://www.recordare.com/>

<http://www.lim.dico.unimi.it/>

http://www.computer.org/portal/site/ieeecs/menuitem.c5efb9b8ade9096b8a9ca0108bcd45f3/index.jsp?&pName=ieeecs_level1&path=ieeecs/communities/standards/1599&file=par.xml&xsl=generic.xsl

Partiture

Johann Sebastian Bach, Variazioni Goldberg

Johann Sebastian Bach, Sarabanda

Johann Sebastian Bach, Suites francesi

Johann Sebastian Bach, Il Clavicembalo ben temperato

Johann Sebastian Bach, Suites inglesi

Johann Sebastian Bach, La Passione secondo S.Matteo

William Byrd, Pavane and Galiardo
Arcangelo Corelli, Sonate
Francois Couperin, Les Nations
Francois Couperin, Concerts Royaux
Girolamo Frescobaldi, Canzoni per canto solo
Georg F. Haendel, Triosonate
Benedetto Marcello, Concerto per oboe
Claudio Monteverdi, Madrigali
Claudio Monteverdi, Orfeo
Henry Purcell, Chaconne
J. Philippe Rameau, Les Indes galantes
Antonio Vivaldi, Trio
Antonio Vivaldi, Le quattro stagioni