

# I documenti musicali e FRBR

di Nicola Tangari

*If you can catalogue music you can catalogue anything!*

Sherry L. Vellucci

La pubblicazione nel 1998 del rapporto IFLA intitolato *Functional requirements for bibliographic records* [1] ha suscitato nel mondo della documentazione e della biblioteconomia un cospicuo interesse internazionale. Anche l'Italia si è distinta per l'attenzione dedicata a questo rapporto, in primo luogo grazie all'uscita della prima traduzione in lingua straniera a cura dell'ICCU [2] e in secondo luogo per la pubblicazione di una serie di interventi critici da parte di singoli studiosi, nonché da parte del Gruppo di studio sulla catalogazione dell'Associazione italiana biblioteche [3]<sup>1</sup>.

Rimandando a questi studi specifici per una trattazione esauriente dei principi e dell'analisi proposti da FRBR, osserviamo come questo rapporto risulti particolarmente interessante anche dal punto di vista dei documenti musicali, poiché introduce uno schema concettuale comune sul quale è possibile basarsi per la riflessione teorica sulla catalogazione della musica nelle sue molteplici forme di espressione e di diffusione.

In questo intervento cerchiamo di delineare la posizione che i documenti musicali assumono all'interno della concezione proposta da FRBR, rilevando alcuni aspetti che a nostro avviso non sono ancora stati contemplati sufficientemente e affermando come la struttura proposta da FRBR potrebbe originare degli sviluppi molto interessanti per tutto il campo della documentazione musicale.

## 1 Alcune premesse

Inizialmente la discussione teorica sulle normative catalografiche e documentarie ha relegato la musica in un ambito riservato, poiché ha considerato le sue molteplici espressioni e manifestazioni come oggetti per i quali occorresse una competenza particolare e da destinare quindi a pratiche di descrizione e personale specializzati. Da alcuni anni però questa convinzione, fortemente radicata in ambito italiano, ha evidenziato qualche apertura e mostrato un lento ma progressivo riconoscimento della competenza raggiunta dai catalogatori musicali. Questi ultimi, infatti, hanno affrontato e risolto per primi problemi di descrizione e indicizzazione che oggi si rivelano pressanti e largamente diffusi<sup>2</sup>.

NICOLA TANGARI, Università degli studi di Lecce, Dipartimento dei beni delle arti e della storia, Monastero degli Olivetani, viale S. Nicola, 73100 Lecce, e-mail: tangari@asi.unile.it.

<sup>1</sup> Oltre alle pubblicazioni citate in bibliografia, molti altri interventi sono apparsi in Italia sulle riviste «Bollettino AIB», «Bibliotime» ecc.

<sup>2</sup> Si consideri quanto di realistico – e anche divertente – afferma Alberto Petrucciani, rispetto alla

Alcune opinioni critiche congiuntamente a numerose imprese collettive nel settore della catalogazione hanno di fatto contribuito a includere la musica all'interno delle considerazioni generali riguardanti la documentazione e la catalogazione. Basterà ricordare a questo riguardo almeno l'elaborazione e la pubblicazione di ISBD(PM), ISBD(NBM) E ISBD(ER) che includono la descrizione del materiale musicale all'interno del modello generale ISBD e quindi sanciscono l'appartenenza anche di questi specifici materiali (partiture a stampa, registrazioni sonore e audiovisive, file musicali ecc.) all'ambito d'interesse della catalogografia generale. A ciò possiamo aggiungere, come esempio più recente, il costante riferimento ai documenti musicali nelle discussioni sulle relazioni bibliografiche e la gestione catalogografica delle versioni multiple [6; 7, p. 35-36].

Non era finora accaduto, però, di vedere un documento ufficiale della IFLA che prenda spunto proprio dai documenti musicali per fornire la più idonea esemplificazione di una struttura teorico-catalogografica fondamentale<sup>3</sup>. FRBR è da questo punto di vista una novità, poiché dimostra come la cospicua disseminazione dei documenti musicali nelle loro varie forme abbia contribuito al riesame dei principi generali della catalogazione bibliografica e alla ridefinizione dei rapporti documentari esistenti tra un'opera e le sue molteplici testimonianze.

Infatti, bisogna riconoscere che almeno la struttura fondamentale, comprendente le entità del primo gruppo – *opera, espressione, manifestazione e item* – e le loro relazioni, sia potuta nascere anche perché è stata fatta massima attenzione ai documenti musicali. In particolare sembra che le loro più recenti forme di pubblicazione e di diffusione quali i video musicali, i file MIDI o MP3 ecc. e soprattutto il ruolo cospicuo che tali documenti coprono oggi nella considerazione e nelle richieste degli utenti, abbiano contribuito a stimolare la ridefinizione dei modelli generali di catalogazione.

La distribuzione delle entità del primo gruppo non è estranea alla comune competenza di chi si occupa di documenti musicali e, sotto altre spoglie, più volte è stata rilevata anche in ambito prettamente musicologico, almeno nei suoi aspetti estetici, semiotici e filologici. Dietro tale distinzione, oltre a concetti molto noti della catalogografia contemporanea [9, p. 17-19] e a nozioni classiche di natura filologica, si può ravvisare l'esito tecnico-pratico di una concezione che ha legami con la cosiddetta *teoria della ricezione* la quale, elaborata originariamente in ambito letterario, è stata in seguito applicata anche allo studio storico o sistematico della musica [10]. Non sappiamo se effettivamente ci sia stato un riferimento consapevole e programmatico a questi modelli interpretativi, ma l'accento più volte sottolineato nei confronti delle funzioni atte a soddisfare le esigenze dell'utenza, argomento tipico della biblioteconomia contemporanea, nonché i riferimenti sempre più frequenti alla teoria della ricezione nell'ambito specifico della storia del libro [11, p. 101-102], ci confor-

comune equazione, oggi insufficiente, tra registrazione di un'opera e registrazione di un titolo: «Un'esperienza notevolmente raffinata, in questo campo, hanno i catalogatori musicali, fin qui considerati nel *mainstream*, se non sbaglio, come dei rompiscatole senza i quali tutto sarebbe più semplice (ah, se le sinfonie e le sonate s'intitolassero come i romanzi ...), mentre si ha l'impressione che i modelli elaborati in quel campo, e poi incastrati nel letto di Procuste di strutture più povere, possano offrire le basi per un nuovo paradigma», [4, p. 146]. Sull'opportunità, ad esempio, di assumere il titolo uniforme musicale come modello per identificare anche le opere non musicali, cfr. Isa De Pinedo – Alberto Petrucciani [5, p. 273-274].

**3** Molti degli esempi proposti da FRBR si riferiscono ai documenti musicali. In seguito, anche numerosi casi commentati all'interno di studi specifici [3; 8], si riferiscono alla musica.

tano nella nostra convinzione. L'argomento meriterebbe un esame più approfondito, tuttavia da un punto di vista musicale dobbiamo sottolineare come la distinzione tra *opera* e *espressione* stimoli il riferimento al problema dell'identità dell'opera musicale, argomento molto discusso nell'ambito dell'estetica della musica e trattato in modo dettagliato, tra gli altri, da Roman Ingarden intorno agli anni Sessanta dello scorso secolo [12].

Considerando come, da un punto di vista storico, una composizione musicale mantenga la propria identità nonostante le innumerevoli e diverse espressioni che si possano realizzare, Ingarden afferma che «Nella musica esiste semplicemente la "partitura", che non rappresenta un elemento dell'opera stessa, ma eventualmente un'esecuzione originale dell'opera tramite il creatore. L'opera stessa, che viene determinata nella partitura in alcune componenti e momenti, trascende la partitura stessa e diverge più o meno da ogni esecuzione. Nei confronti delle esecuzioni rappresenta un ideale, che in esse cerca di realizzarsi, ma che non deve necessariamente essere realizzato» [12, p. 56-57].

Troviamo in queste righe, pubblicate per la prima volta nel 1962 all'interno di una trattazione generale riguardante l'arte e i suoi fondamenti ontologici, molti dei temi elaborati da FRBR per delineare le entità del primo gruppo. Non ci stupiamo se idee che circolavano principalmente in ambito filosofico o, più propriamente, estetico-musicale e della teoria della ricezione abbiano dovuto attendere quasi quarant'anni per poter trovare un'applicazione tecnica e pratica nel settore della documentazione. Sembra quasi che questi concetti siano filtrati inconsapevolmente e per lenta osmosi nella concezione generale della musica propria dei bibliografi e dei teorici della catalogazione. Nelle parole di Ingarden l'opera è un oggetto artistico ideale che può realizzarsi in varie forme: ad esempio la partitura, fissa ma parziale e incompleta, o le esecuzioni, vicine ma mai coincidenti con l'opera ideale. Interessante, rispetto al confronto con FRBR, è il fatto che Ingarden chiami la partitura «esecuzione» accomunando ciò che viene scritto in notazione a quanto viene eseguito dagli interpreti: analogamente nella struttura delle entità del primo gruppo, FRBR raggruppa sia la musica scritta che le esecuzioni tra le varie *espressioni* di un'opera. Inoltre, allo stesso modo di FRBR, Ingarden vede una sorta di gerarchia che pone al primo posto la partitura quale documento originario – «esecuzione originale dell'opera tramite il creatore» – e in secondo luogo le innumerevoli altre esecuzioni<sup>4</sup>.

L'evidenza di queste annotazioni preliminari e soprattutto il preciso contatto della struttura fondamentale proposta da FRBR con concetti consolidati in ambito musicologico, ci permette di affermare che FRBR è uno strumento importante per quel che riguarda i documenti musicali e gli sviluppi della loro catalogazione. Infatti, proprio da questo corretto schema iniziale si può partire per ogni considerazione ulteriore ed ogni innovazione catalografica relativa alla musica.

## 2 Gli attributi

Non solo nella distribuzione delle entità, ma anche nella definizione degli attributi specifici FRBR dedica attenzione ai documenti musicali. Sia l'*opera*, sia l'*espressio-*

<sup>4</sup> Sull'idea di *espressione originaria* che si scorge in FRBR e sulla gerarchia tra le espressioni che si determina cfr. le *Osservazioni* del Gruppo di studio sulla catalogazione dell'AIB [3, p. 304-305], l'*Introduzione a FRBR* di Carlo Ghilli e Mauro Guerrini [9, p. 51] e anche, per quel che riguarda il rapporto tra opera e espressione nei documenti musicali, l'intervento di Pino Buizza [13] al seminario di Firenze.

ne, come anche la *manifestazione* sono caratterizzate da elementi appositamente diretti all'efficace descrizione dei libri di musica, così come dei documenti sonori e audiovisivi<sup>5</sup>.

Entità	Attributi specifici dei documenti musicali
<i>opera</i>	Forma dell'opera Mezzi di esecuzione (opera musicale) Designazione numerica (opera musicale) Tonalità (opera musicale) Forma dell'espressione
<i>espressione</i>	Tipo di presentazione in notazione (espressione musicale in notazione) Mezzi di esecuzione (espressione musicale in notazione o in registrazione audio)
<i>manifestazione</i>	Forma del supporto Identificatore della manifestazione Velocità di riproduzione (registrazione sonora) Ampiezza del solco (registrazione sonora) Tipo di incisione (registrazione sonora) Configurazione del nastro (registrazione sonora) Tipo di audio (registrazione sonora) Caratteristiche speciali di riproduzione (registrazione sonora) Requisiti di sistema (risorsa elettronica) Caratteristiche dell'archivio (risorsa elettronica) Modalità di accesso (risorsa elettronica ad accesso remoto) Indirizzo di accesso (risorsa elettronica ad accesso remoto)

Quantunque questa distribuzione appaia esauriente e finalmente capace di includere a pieno titolo i documenti musicali in uno schema generale di descrizione bibliografica, è possibile rilevare alcune lacune che, a nostro avviso, dovrebbero essere colmate.

Una prima osservazione generale riguarda il fatto che non si è dato adeguato spazio ai cosiddetti *identificatori univoci*. L'importanza di questi strumenti è crescente e tende a coinvolgere qualsiasi documento in ognuna delle sue componenti, soprattutto oggi con l'avvento massiccio dei supporti digitali [14, p. 71-113]. I documenti musicali sono parti in causa in tale processo di progressiva affermazione degli identificatori univoci, soprattutto per quel che concerne le questioni di diffusione e di diritto d'autore che, come è noto, hanno manifestato recentemente problemi urgenti e inediti.

FRBR contempla la possibilità di includere un identificatore per la *manifestazione* [1, § 4.4.14] e per l'*item* [1, § 4.5.1]. Mentre per quest'ultimo si tratta, in pratica, del numero di inventario o della segnatura riguardante la collocazione del documento, per la *manifestazione* FRBR prevede come contenuto dell'identificatore sia i comuni numeri standard (ISBN, ISMN ecc.), sia anche gli eventuali numeri applicati da bibliografi e musicologi, come ad esempio il numero RISM<sup>6</sup>: si tratta di un'ulteriore con-

<sup>5</sup> A questi abbiamo aggiunto nella nostra considerazione anche gli attributi previsti per i documenti elettronici che oggi annoveriamo tra i principali veicoli di diffusione musicale.

<sup>6</sup> In ambito musicologico la pubblicistica scientifica ha iniziato da tempo ad utilizzare il numero che una fonte musicale possiede all'interno dei cataloghi del RISM per indicare univocamente una particolare edizione. Il *Répertoire international des sources musicales* (RISM) è un organismo internazionale che ha il compito di documentare la produzione musicale a stampa e manoscritta di tutto il mondo: <<http://rism.stub.uni-frankfurt.de>>.

ferma dell'attenzione specifica ai documenti musicali. La preoccupazione di contemplare tutte le esigenze dei documenti musicali è anche evidente nell'entità *opera* per la quale è prevista la cosiddetta *designazione numerica*. Quest'ultima però si riferisce a «un numero progressivo, il numero dell'opera o il numero di un indice tematico assegnato all'*opera* musicale dal compositore, editore o musicologo» [2, § 4.2.9] e non ad un numero standard nell'accezione documentaria odierna.

Mentre è innegabile l'importanza di tali numeri identificativi, la cui inclusione è comunque di grande merito<sup>7</sup>, non si può tuttavia ignorare come manchino nella struttura di FRBR attributi specifici atti a contenere i moderni identificatori standard per le *opere* e per le *espressioni*. Nonostante ciò, è evidente in FRBR la necessità di distinguere univocamente un'*opera* dall'altra se si prevedono *altre caratteristiche distinte* [1, § 4.2.4] per specificare tra più opere con lo stesso titolo.

Per i documenti musicali così come per altri tipi di documenti, da più parti è stata espressa l'esigenza di formulare codici identificativi univoci, simili ad esempio allo ISBN, che consentano di individuare direttamente un'*opera* musicale e non musicale o anche una sua particolare espressione o esecuzione.

Nel caso delle opere musicali è in fase di studio e di approvazione il cosiddetto ISWC: *International standard musical work code* che vorrà identificare univocamente una composizione, intesa in senso analogo all'*opera* di FRBR, e facilitarne in questo modo il riferimento, la gestione, la diffusione e la tutela [14, p. 104-106] <<http://www.iswc.org>>. Per quel che riguarda invece le esecuzioni registrate è già in uso lo ISRC: *International standard recording code* [14, p. 97-101] <<http://www.ifpi.org/isrc/index.html>>, mentre è in fase di elaborazione finale lo ISAN: *International standard audiovisual number* [14, p. 101-103] <<http://www.nlc-bnc.ca/iso/tc46sc9/wg1.htm>> dedicato alle opere audiovisive con la sua specificazione V-ISAN per l'identificazione delle versioni. Se ISWC si può riferire all'entità musicale *opera* proposta da FRBR, lo ISRC è invece indirizzato a identificare un'*espressione*, mentre ISAN e V-ISAN si dovrebbero occupare sia dell'*opera* audiovisiva sia delle sue particolari *espressioni* (versioni).

Per la crescente importanza che gli identificatori univoci hanno acquisito nel campo della documentazione e in genere nella diffusione e nella tutela delle opere musicali e non musicali riterremmo utile ampliare la serie degli attributi di *opera* e *espressione* includendo anche per queste entità l'*identificatore univoco (unique identifier)*<sup>8</sup>.

Ancora considerando l'entità *espressione* nella larga definizione che questa assume in FRBR, pensiamo che si dovrebbe esaminare la possibilità di includere un attributo *luogo (place)*. Se l'espressione di un'*opera* musicale è anche la sua esecuzione, avere la possibilità di specificare non solo il tempo (*data dell'espressione*) [1, § 4.3.3], ma anche il luogo in cui questa avviene diventa importante. Ciò non riguarda soltanto le esecuzioni musicali, ma tutti i documenti sonori e audiovisivi che molto spesso sono collegati, nella loro espressione originaria, ad un evento per il quale non può essere tralasciata, a nostro avviso, almeno la notizia del tempo e dello spazio. Entrambi questi attributi, infatti, sia presi singolarmente sia in coppia, costi-

<sup>7</sup> FRBR ne esalta il valore identificativo per le opere musicali aventi lo stesso titolo (*concerto, sinfonia* ecc.) nella nota di tabella 6.1.

<sup>8</sup> La consapevolezza di questa necessità, nella relazione con i metadati, è espressa in Byrum – Madison [7, p. 52-53]. Per l'*opera* sarebbe possibile ampliare i possibili contenuti dell'attributo *Designazione numerica* [1, § 4.2.9] includendo anche gli identificatori standard, oppure, come crediamo sia meglio, bisognerebbe aggiungere un nuovo specifico attributo.

tuiscono un elemento determinante per l'espletamento delle funzioni utente (*trovare, identificare, selezionare, ottenere*) nei confronti delle *espressioni*-esecuzioni di un'*opera* musicale<sup>9</sup>.

### 3 Le relazioni

Il modello *entità-relazioni* adottato da FRBR risulta molto efficace poiché consente di esaltare il valore delle relazioni bibliografiche rispetto alla fissità del singolo record descrittivo tradizionale [3, p. 303-304; 15, p. 79]. Condividiamo, però, le acute riflessioni espresse dal Gruppo di studio sulla catalogazione dell'AIB riguardo all'effettivo schiacciamento dei vari tipi di espressione in un'unica entità: la musica, come accennato, fornisce in proposito un apparato esemplificativo molto efficace.

Ma oltre a ciò, riteniamo che la maggiore debolezza dello schema di FRBR, per quel che concerne i documenti musicali e le entità del primo gruppo, stia nella struttura rigidamente gerarchica assegnata alle relazioni tra *opera* e *espressione*. Ricordiamo che, seguendo il modello relazionale, in questo caso FRBR prevede un rapporto di una (*opera*) a molte (*espressioni*), di natura tipicamente gerarchica<sup>10</sup>.

Per quel che riguarda i documenti musicali il rapporto gerarchico tra *opera* e *espressione* risulta quantomeno problematico se non addirittura insufficiente.

Partiamo, ad esempio, prendendo in considerazione il dramma di Apostolo Zeno intitolato *La Griselda*. Indubbiamente possiamo pensare ad esso come ad un'*opera* che è stata e può essere variamente espressa. Questo dramma, basato su una lunga tradizione letteraria che vede nella novella X,10 del *Decameron* un punto di riferimento per le versioni successive, esplicita al meglio una relazione tra *opera* e *opera* nei suoi rapporti con il testo di Boccaccio.

Allo stesso modo, dobbiamo pensare ad un'*opera* nel senso di FRBR considerando, ad esempio, il dramma musicale *Griselda* di Antonio Maria Bononcini sul testo di Apostolo Zeno [16, p. 73-93]. Il rapporto tra il testo di Zeno e l'*opera* musicale di Bononcini appare sufficientemente delineato da FRBR che prevede la possibilità che vi siano relazioni tra *opere* [1, § 5.3.1], ma anche tra *espressione* e *opera* [1, § 5.3.3]. Tuttavia, sarebbe da discutere l'indicazione proposta in entrambi i casi di una relazione di *complementarità* tra libretto e opera musicale, soprattutto perché spesso è veramente arduo e filologicamente non corretto distinguere quale sia l'*opera* di riferimento. Ad esempio, la priorità attribuita al libretto è in molti casi inefficace per quel che riguarda le funzioni-utente del catalogo – quante persone cercheranno la *Traviata* a partire dal testo di Francesco Maria Piave? –, anche se il testo letterario fosse stato elaborato precedentemente alla versione musicale. D'altra parte una priorità assegnata all'*opera* musicale appare poco corretta per un caso come quello della *Griselda* il cui testo di Zeno è stato messo in musica da molti compositori, tra cui, per esempio, Antonio Pollaro (1701), Antonio Maria Bonon-

**9** Rileviamo che anche voci autorevoli, nel delineare e identificare un'*espressione*-esecuzione non manchino di specificare il luogo e il tempo [7, p. 21].

**10** «Le relazioni rappresentate nel diagramma indicano che un'*opera* si realizza per mezzo di una o più *espressioni* (da cui la doppia freccia nella direzione che lega *opera* e *espressione*). Un'*espressione*, d'altro canto, è la realizzazione di una e una sola *opera* (da cui la freccia unica nella direzione contraria della linea che lega *espressione* e *opera*)» [1, § 3.1.1; 2, § 3.1.1]. I problemi suscitati dai rapporti tra le entità del primo gruppo sono tra i più interessanti e tra i più discussi [3; 5].

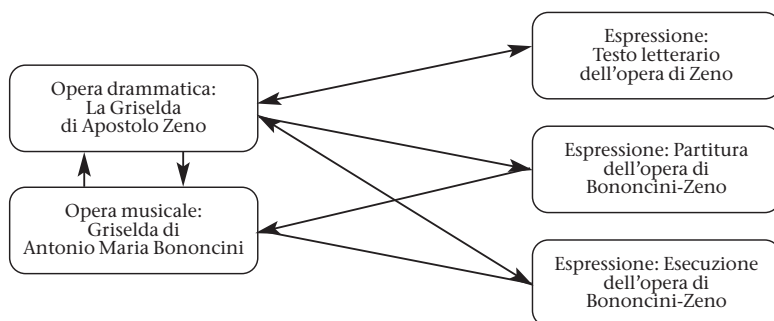
**11** Molto interessante, per le relazioni tra *opera* e *espressione*, è il caso della *Griselda* di Antonio Vivaldi il cui testo di Apostolo Zeno è stato cospicuamente rimaneggiato da Carlo Goldoni [16, p. 229-230].

cini (1718), Alessandro Scarlatti (1721), Antonio Vivaldi (1735)<sup>11</sup> ... [16, p. 73-93, 228-241]. Più efficacemente si potrebbe prevedere, in quest'ultimo caso, la relazione di *adattamento*, prevista da FRBR in 5.3.1 e in 5.3.3, al pari di una variazione, ma ci sembra che stabilire una nuova relazione di *reciprocità* tra *opera* e *opera* consentirebbe di esplicitare al meglio questo rapporto.

Nel caso proposto della *Griselda* di Bononcini-Zeno, si deve più correttamente parlare di relazione tra *espressioni* e *opere*, in quanto Antonio Maria Bononcini si è basato sicuramente su una espressione del dramma di Zeno. Non sapendo però con sicurezza a quale espressione egli abbia fatto riferimento, si può stabilire un generico rapporto tra *opera* e *opera*<sup>12</sup>.

Pensiamo ora alla partitura dell'opera *Griselda* di Bononcini-Zeno. Di certo si tratta di una *espressione* originaria dell'opera per musica di Bononcini, ma sicuramente è anche *espressione* non originaria dell'opera drammatica di Zeno. Nei suoi rapporti con l'opera di Zeno, la partitura risulta un'*espressione* che, pur conservando lo stesso mezzo espressivo – si tratta pur sempre di testo verbale –, ha cambiato il codice di riferimento attraverso una trasposizione<sup>13</sup>. Allo stesso modo un'esecuzione dell'opera di Bononcini sarà espressione non originaria di quell'opera, ma anche espressione non originaria del dramma di Zeno, in quanto modificata sia nel codice di riferimento che nel mezzo di espressione [3, p. 304-305; 13, p. 82-84].

È evidente allora come in questo caso la partitura e l'esecuzione incarnino allo stesso tempo l'espressione di due *opere* che sono in una particolare relazione tra loro<sup>14</sup>.



Come si evince dallo schema, tra *opera* e *espressione* si realizza quindi una relazione *molti a molti* in cui un'*opera* può essere espressa in molti modi, ma anche un'*espressione* può consistere nella messa in atto di più *opere*.

L'introduzione di una relazione *molti a molti* tra *opera* e *espressione* fornirebbe a FRBR una maggiore flessibilità e aderenza all'effettiva realtà documentaria, senza compromettere, a nostro avviso, la congruità del modello.

<sup>12</sup> Secondo Reinhard Strohm quest'opera è stata composta sul testo "originale", cioè quello pubblicato nel 1701 e approvato da Zeno stesso [16, p. 74-75].

<sup>13</sup> Può indubbiamente verificarsi il caso per cui la stesura di un'opera drammatica può essere ricavata esclusivamente dalla partitura di un'opera musicale che utilizza quel testo, poiché l'espressione originaria del testo drammatico è andata perduta.

<sup>14</sup> Non ci pare adeguato, per definire questi rapporti, utilizzare la relazione di *complementarità* tra *espressione* e *espressione*.

#### 4 Conclusioni

FRBR costituisce un esempio che non soltanto ha importanza per i tradizionali campi della biblioteconomia e della catalogazione libraria e dei materiali affini, ma fornisce un modello valido anche per la riflessione generale sulla catalogazione di altre tipologie di documenti musicali<sup>15</sup>.

Riteniamo per esempio che questo schema potrebbe essere la base per avviare una discussione e un'indagine teorica sulla catalogazione degli strumenti musicali, dei materiali complementari alle rappresentazioni teatrali, dei documenti iconografico-musicali. Ciò, naturalmente, a prescindere dai metodi specifici di descrizione che vengono o verranno applicati.

Per questo motivo, riteniamo che FRBR possa essere sviluppato, possa oltrepassare l'ambito del materiale librario e affine per il quale è stato elaborato e al quale appare ancora troppo legato, e comprendere nello schema generale molti altri tipi di documenti. Tutto ciò in vista di una concezione documentaria sempre più adatta a contenere il maggior numero di tipologie di documenti, ma soprattutto capace di esaltare la rete di relazioni tra le informazioni e tra i singoli oggetti documentari.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- [1] IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records. *Functional requirements for bibliographic records: final report*. München: Saur, 1998.
- [2] IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records. *Requisiti funzionali per record bibliografici: rapporto conclusivo*, edizione italiana a cura dell'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche. Roma: ICCU, 2000. Per un esame critico di questa edizione italiana cfr. la recensione di Carlo Ghilli in «Bollettino AIB», 40 (2000), n. 2, p. 259-261.
- [3] AIB, Gruppo di studio sulla catalogazione. *Osservazioni su Functional requirements for bibliographic records: final report*. «Bollettino AIB», 39 (1999), n. 3, p. 303-311 e [8], p. 151-160.
- [4] Alberto Petrucciani. *Nuovi requisiti per nuovi cataloghi*. In: *Seminario FRBR* [8], p. 142-150.
- [5] Isa De Pinedo – Alberto Petrucciani. *Un approccio all'applicazione del modello FRBR alle regole di catalogazione italiane: problemi e possibili soluzioni*. «Bollettino AIB», 42 (2002), n. 3, p. 267-280.
- [6] Sherry L. Vellucci. *Bibliographic relationship and the future of music catalogues*. «Fontes artis musicae», 45 (1998), n. 3/4, p. 213-226.
- [7] John D. Byrum – Olivia M.A. Madison. *Riflessioni su scopi, concetti e raccomandazioni dello Studio dell'IFLA su Functional requirements for bibliographic records*. In: *Seminario FRBR* [8], p. 12-54.
- [8] *Seminario FRBR: Functional requirements for bibliographic records = Requisiti funzionali per record bibliografici*, Firenze 27-28 gennaio 2000: atti, a cura di Mauro Guerrini. Roma: AIB, 2000.
- [9] Carlo Ghilli – Mauro Guerrini. *Introduzione a FRBR: Functional Requirement for Bibliographic Records = Requisiti funzionali per record bibliografici*. Milano: Editrice Bibliografica, 2001.
- [10] *L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda. Torino: EDT, 1989.

<sup>15</sup> Si fa riferimento in questo caso a una concezione ampia di *documento musicale* che è richiesta dalle caratteristiche tipiche della musica [14, p. 53-70].



- [11] Marielisa Rossi. *Presupposti e attribuzioni della catalogazione del libro antico*. In: *Seminario FRBR* [8], p. 98-112.
- [12] Roman Ingarden. *Il problema dell'identità dell'opera musicale*. In: *L'esperienza musicale* [10], p. 51-68.
- [13] Pino Buizza. *Espressione e manifestazione*. In: *Seminario FRBR* [8], p. 81-91.
- [14] Nicola Tangari. *Standard e documenti musicali: i numeri, i modelli, i formati*. Milano: Editrice Bibliografica, 2002.
- [15] Teresa Grimaldi. *L'oggetto della catalogazione*. In: *Seminario FRBR* [8], p. 67-70.
- [16] Reinhard Strohm. *L'opera italiana nel Settecento*, traduzione di Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi. Venezia: Marsilio, 1991.

# Musical documents and FRBR

by Nicola Tangari

The publication in 1998 of the IFLA report entitled *Functional requirements for bibliographic records* excited considerable international interest in the world of documentation and librarianship. Italy too made its mark through the attention that it gave to this report, in the first place due to the publication of its first translation into a foreign language edited by ICCU and secondly due to the publication of a series of critical interventions by individual scholars, as well as by the Study Group on cataloguing of the Italian Library Association.

By referring to these specific studies for an exhaustive treatise on the principles and analyses proposed by FRBR, we note how this report also appears particularly interesting from the point of view of musical documents, because it introduces a conceptual outline which can be used as a base for a theoretical reflection on cataloguing music in its many forms of expression and diffusion.

In this intervention we seek to outline the position that musical documents assume within the framework suggested by FRBR, emphasizing some aspects that in our opinion have not yet been sufficiently contemplated and confirming how the structure proposed by FRBR could give origin to some very interesting developments for the entire field of musical documentation.

FRBR is an example that is not only important for the traditional fields of librarianship and library cataloguing and connected matters, but also provides a valid model for a general reflection on the cataloguing of other types of musical documents.

We believe for example that this guideline could be the base for starting a discussion and theoretical investigation into the cataloguing of musical instruments, subjects pertaining to theatrical performances, iconographic-musical documents. This, of course, quite apart from the specific description methods that are or will be applied.

For this reason, we believe that FRBR can be developed, can go beyond the area of library and similar material for which it was prepared and to which it still seems to be too closely bound, and include many other types of documents in its general plan. All this can be done with a view to an idea of documentation that is increasingly more suited to contain the greatest possible number of types of documents, but above all capable of exploiting the network of relationships between information and individual documentary items.

NICOLA TANGARI, Università degli studi di Lecce, Dipartimento dei beni delle arti e della storia, Monastero degli Olivetani, viale S. Nicola, 73100 Lecce, e-mail: tangari@asi.unile.it.