



Guida alla stesura degli elaborati scritti

per gli studenti del Conservatorio Arrigo Boito di Parma

(a cura di Giordano Montecchi)

INDICE

1. PREMESSA	3
2. LA SCELTA DELL'ARGOMENTO	
2.1 L'opera e il suo orizzonte	4
2.2 I consigli del buon senso	4
2.3 Precauzioni	5
3. IL PROGETTO	
3.1 Scegliere fra molte opzioni possibili	6
3.1.1 Prospettiva analitica	6
3.1.2 Prospettiva filologica	6
3.1.3 Ricerca bibliografica	6
3.1.4 Ricerca discografica	6
3.1.5 Storia e analisi dell'interpretazione	7
3.1.6 Prospettiva intertestuale	7
3.1.7 Prospettiva biografica	7
3.1.8 Prospettiva storico-stilistica	7
3.1.9 Storia sociale e culturale	7
3.1.10 Storia della ricezione	7
3.1.11 Prospettiva estetico-teorica	8
3.2 Il piano di lavoro e l'indice	8
4. LA RICERCA	
4.1 Le fonti	9
4.2 Le fonti bibliografiche	9
4.2.1 Enciclopedie e dizionari	10
4.2.2 Guide bibliografiche	10
4.2.3 Repertori bibliografici	11
4.3 Il web	
4.3.1 Repertori e biblioteche digitali	11
4.3.2 IMSLP	13
4.3.3 OPAC	13
4.4 Come utilizzare le fonti	14

5. LA STESURA	
5.1 Citazioni	17
5.2 Note a piè di pagina	18
5.3 Riferimenti bibliografici	18
5.3.1 Riferimenti bibliografici in nota a pie' di pagina	18
5.3.2 Riferimenti bibliografici col sistema autore-data.	19
5.3.3 Riferimenti bibliografici in calce (bibliografia conclusiva)	19
5.3.4 Quale edizione?	20
5.3.5 Testi in lingua originale e in traduzione	20
5.4 Le fonti musicali.	21
5.5 Le fonti in rete	22
5.6 Immagini	23
5.7 Esempi musicali.	23
6. IMPAGINAZIONE E REDAZIONE: GUIDA PRATICA ED ESEMPI	
6.1 Per impaginare un testo	25
6.1.1 Il righello	27
6.1.2 Tabulazioni	28
6.1.3 Tabelle	29
6.1.4 Inserimento di immagini	31
6.1.5 Interruzione di pagina e interruzione di sezione	31
6.2 Riepilogo dei criteri redazionali	34
6.2.1. Impostazione della pagina e margini:	34
6.2.2. Carattere e corpo:	34
6.2.3. Interlinea e paragrafi:	35
6.2.4 Note a pie' di pagina	35
6.2.5. Capitoli titoli e indice	36
6.2.6. Corsivi	38
6.2.7. Virgolette	38
6.2.8. Punteggiatura, maiuscole, abbreviazioni, nomi, titoli, ecc.	39
6.2.9 Caratteri speciali	42
APPENDICE. Elenchi esemplificativi di riferimenti bibliografici.	
BIBLIOGRAFIA 1	45
BIBLIOGRAFIA 2	47
ELENCO DEI DOCUMENTI WEB CONSULTATI	48
ELENCO DELLE FONTI MUSICALI	49

Nelle pagine seguenti tutti gli indirizzi web sono raggiungibili premendo il tasto Ctrl + clic del mouse, oppure con un doppio clic del mouse.

1. PREMESSA

Questo testo nasce da una duplice esigenza, per prima cosa fornire un aiuto, un vademecum utile agli studenti del Conservatorio impegnati nella redazione di un testo scritto di una certa ampiezza; e secondariamente far sì che tesi, tesine ed elaborati scritti in genere prodotti dagli studenti iscritti ai corsi accademici del Conservatorio di nuovo e vecchio ordinamento, siano redatti secondo uno standard e con criteri redazionali comuni a tutti. Le indicazioni e i suggerimenti che seguono sono pensati dunque non solo per le tesi di diploma accademico ma anche per altri testi che, nel corso dei suoi studi, uno studente può trovarsi a redigere per esami o altro.

Una prima obiezione di fondo al dover scrivere dei testi o una dissertazione, potrebbe sorgere spontanea: «E perché mai dovrei scrivere una tesi? Io voglio fare il musicista non il musicologo....».

Affermazione sensata. Senonché il musicista, per forza di cose, è (o dovrebbe essere) anche un po' musicologo. In altre parole, un musicista non può pensare che il suo compito si esaurisca nell'eseguire diligentemente le istruzioni di uno spartito o di una partitura.

Ormai nessuno mette più in discussione il principio che il musicista non è solo esecutore, ma è anche inevitabilmente interprete del testo che ha di fronte.

Ma per interpretare bisogna conoscere che cosa è racchiuso in quel testo. Nonché conoscere i modi migliori per estrarne le ricchezze e trasmetterle nel modo più efficace.

Non spaventatevi ora se citiamo una frase in lingua latina:

sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, aliis est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus.

[occorre sapere che il senso di quest'opera non è uno solo: anzi, essa può essere definita polisemica, ossia dotata di più significati. Infatti, il primo significato è quello che si ricava dalla lettera; altro è quello che si ricava dai significati della lettera. Il primo [significato] si dice letterale, il secondo allegorico, oppure morale, o anche anagogico].

Questo celebre passo è tratto dalla XIII Epistola di Dante Alighieri (ma l'attribuzione è dubbia) indirizzata a Cangrande della Scala. Con essa il poeta dedicava al signore di Verona il *Paradiso* della sua *Commedia*. Dante spiega a Cangrande che, così come la Bibbia possiede diversi significati che devono essere interpretati, anche la sua *Commedia* si presta a essere interpretata, poiché nell'intenzione del poeta, la narrazione di quel viaggio dall'*Inferno* al *Paradiso*, nonché le vicende e gli incontri immaginari che si susseguono, rimanda a ulteriori significati simbolici che vanno compresi e chiariti.

Anche suonare è interpretare. Anzi, è più che mai interpretare. Le *Variazioni Goldberg* suonate da Gustav Leonhardt o da Glenn Gould sono profondamente diverse fra loro. Ma fra questi due "estremi" esistono infiniti altri modi di interpretare il capolavoro bachiano. Per chiunque suoni le *Variazioni Goldberg* o qualsiasi altra pagina musicale, sublime o modesta, è inevitabile fare delle scelte. Queste scelte possono essere superficiali o inconsapevoli, oppure possono essere motivate e meditate.

È evidente che, per quanto approfondite, conoscenza e consapevolezza critica non si traducono automaticamente in un'esecuzione migliore. Tuttavia senza di esse è molto difficile raggiungere una qualità interpretativa di alto livello.

Più che in passato, per un musicista oggi è opportuno essere in grado di accostarsi a una pagina con piena coscienza della sua identità stilistica, storica, formale e delle sue implicazioni sul piano esecutivo. È per questo che un percorso di alta formazione musicale prevede, di norma, come prova conclusiva, oltre all'esecuzione musicale, un saggio che mostri il livello di consapevolezza del musicista e la padronanza dei propri strumenti critici e interpretativi.

"Padronanza degli strumenti critici" significa capacità di individuare le diverse problematiche inerenti la pagina musicale. Significa essere in grado di trattare e approfondire la materia, di accedere alle opportune fonti di informazione, servendosi di esse con coerenza e con rigore metodologico nell'articolare e argomentare il proprio discorso. Perché così come non si tratta solo di "eseguire" un testo, non si deve cadere nell'errore opposto di pensare che qualsiasi interpretazione sia legittima.

Riassumendo: l'elaborato scritto della prova finale è un'esercitazione pratica che impegna lo studente ad approfondire l'indagine e la comprensione di un determinato argomento musicale, dimostrando di saper utilizzare correttamente le fonti, e di saper esporre in modo adeguato ricerche e riflessioni correlate alla propria esecuzione musicale.

2. LA SCELTA DELL'ARGOMENTO

2.1 L'opera e il suo orizzonte

La scelta dell'argomento è il primo passo. Per le ragioni già illustrate nella premessa, il tema del nostro elaborato, o saggio, o tesi che dir si voglia, di norma, dovrebbe essere in relazione con il programma della prova esecutiva. Questo non significa necessariamente, come spesso si pensa, che l'elaborato debba affrontare l'analisi dei brani, o addirittura di tutti i brani, presentati alla prova finale. A prescindere dalla genericità del termine "analisi", che indica una varietà di possibili approcci e obiettivi, il nostro argomento potrà riguardare non necessariamente e non esclusivamente il "testo" nello specifico – cioè, nel nostro caso, la partitura – ma anche il "contesto", cioè l'insieme dei fattori e delle circostanze entro le quali si collocano la musica o le musiche in questione.

Se vogliamo esprimerci con un'immagine, diciamo che qualsiasi testo – un'opera letteraria, un'opera d'arte, e quindi anche una composizione musicale – si inserisce entro un "orizzonte", cioè è in relazione con una realtà infinitamente sfaccettata che consente innumerevoli possibilità di lettura e di ricerca.

Una composizione musicale è creata da un autore il quale ha una sua storia biografica e artistica. L'opera e il suo autore appartengono a loro volta a una determinata epoca, ma anche a qualche orientamento stilistico o estetico. Ogni composizione fa inoltre riferimento a un certo repertorio strumentale o vocale, a qualche categoria formale o di genere. Ciascuno di questi aspetti può essere considerato in rapporto al proprio tempo, cioè secondo una prospettiva *sincronica*. Oppure se ne possono seguire le tracce e gli sviluppi in una prospettiva *diacronica*, ossia lungo un arco cronologico. Possiamo prendere in esame il percorso storico antecedente alla composizione che ci interessa, le premesse e gli sviluppi che hanno condotto ad essa. Ma possiamo anche occuparci di ciò che è accaduto in seguito, indagare cioè quella che oggi si definisce "storia della ricezione".

La storia della ricezione è una prospettiva che apre ulteriori campi di ricerca. Si può indagare l'influenza che la nostra musica ha esercitato sui compositori successivi, e quindi sugli sviluppi di quel genere o di quella forma. Possiamo cercare di capire come mai una musica o un autore adorati dal pubblico di fine Ottocento, sono stati dimenticati nel giro di pochi decenni o, viceversa, interrogarci sulle ragioni della riscoperta di un autore che in precedenza era ignorato. Si può passare in rassegna o mettere a confronto la letteratura musicologica e critica che si è occupata della nostra musica. O, ancora, si può analizzare, attraverso le registrazioni discografiche esistenti, come l'interpretazione di una certa musica o un certo autore si è trasformata con l'andar del tempo.

In poche parole una composizione musicale, come qualsiasi opera d'arte, può essere considerata come un polo, un centro di irradiazione dal quale si diramano innumerevoli rimandi e relazioni con una quantità pressoché sterminata di argomenti. Si tratta dunque di individuare quale o quali di queste connessioni fanno al caso nostro.

2.2 I consigli del buon senso

In concreto, la scelta dell'argomento deve sì essere dettata da un'attenta riflessione sui contenuti, ma anche da una buona dose di buon senso, tenendo conto del nostro tipo di preparazione, delle nostre capacità (inclusa la nostra conoscenza delle lingue straniere), della disponibilità e accessibilità delle fonti di informazione (partiture, libri, articoli, registrazioni, risorse web), e, ovviamente, del tempo che abbiamo a disposizione.

Una seria considerazione del tempo disponibile è fondamentale per realizzare un buon lavoro. Nel nostro Conservatorio l'ordinamento del Triennio e del Biennio specialistico assegna alla prova finale nel suo complesso rispettivamente 9 e 10 cfa. Questo significa che in teoria il lavoro previsto per preparare la prova finale (prova pratica più elaborato scritto) è di 225 e 250 ore rispettivamente. In pratica c'è chi impiegherà meno tempo, e chi dovrà – o vorrà – lavorare di più. Nessuno ci vieta infatti, se proprio vogliamo, di dedicare un anno intero a preparare la prova finale. Ma non è questa la previsione del nostro ordinamento di studi che non specifica quante ore possano essere destinate alla preparazione della tesi rispetto al totale.

Per fare un'ipotesi concreta, potremmo ipotizzare che alla tesi venga destinata all'incirca la metà del carico teorico di lavoro complessivo di 225/250 ore. Se dedicassimo alla tesi fra le 75 e le 150 ore di

lavoro, questo significherebbe un impegno quotidiano di cinque ore per 15-30 giornate effettive. Il tempo mediamente a disposizione sconsiglia dunque di fare progetti troppo vasti e anzi richiede una buona dose di realismo nella scelta di argomenti che, se vogliamo trattarli in modo non superficiale e frettoloso, dovranno essere ben circoscritti. Ma come si è detto questi numeri sono solo la quantificazione di uno standard. Se abbiamo tempo, e se l'argomento ci appassiona, potremmo anche decidere di dedicare più tempo a questo lavoro. La scelta, alla fine, potrebbe rivelarsi un buon investimento.

2.3 Precauzioni

Assolutamente da evitare, anche se spesso affascinanti, sono gli argomenti troppo vasti. Immaginiamo un pianista che presenti alla prova finale del Biennio specialistico le *Variazioni Diabelli* op. 120 di Beethoven e che voglia incentrare su di esse un elaborato scritto. Una tesi genericamente dedicata a Beethoven, è evidentemente proibitiva oltre che velleitaria. Ma anche un lavoro dedicato alla sola musica pianistica di Beethoven avrebbe dimensioni inaffrontabili. Lo stesso dicasì per la “variazione” in quanto forma, argomento forse ancor più sterminato. Più ragionevole e alla portata potrebbe essere, ad esempio, un saggio sui cicli di variazioni pianistiche di Beethoven, oppure sulla presenza della variazione nelle composizioni pianistiche dell'ultimo Beethoven, o ancora, una ricerca che mettesse a confronto diversi modi di trattare la variazione pianistica in alcuni compositori tedeschi di quegli anni. Altra insidia sono gli argomenti per i quali la letteratura esistente è troppo scarsa o magari in una lingua che non conosciamo. Occuparsi, ad esempio, di autori sicuramente interessanti quali Erwin Schulhoff oppure Ferenc Erkel, è problematico se non si ha dimestichezza con il ceco, o l'ungherese, o al limite il tedesco, dal momento che la letteratura musicologica che li riguarda è quasi esclusivamente in queste lingue ed è, com'è comprensibile, di non facile reperibilità.

3. IL PROGETTO

3.1 Scegliere fra molte opzioni possibili

In realtà l'ampiezza dell'argomento non è affatto un principio assoluto, ma è in relazione col "taglio", cioè con la prospettiva che intendiamo dare alla trattazione. Una tesi che ad esempio volesse analizzare il trattamento ritmico del tema nelle variazioni per tastiera, oppure esemplificare come alcuni autori hanno trattato nelle loro variazioni il tetracordo di passacaglia, potrebbe spaziare su un arco storico molto ampio, dal Barocco al Novecento. Stesso discorso se volessimo fare una cognizione dell'utilizzo delle arie d'opera nelle variazioni per tastiera.

L'orizzonte si riduce invece drasticamente se ci concentriamo sulle *Variazioni Diabelli* e ne studiamo la genesi, esaminando i successivi abbozzi della composizione e cercando di ricostruirne il processo compositivo. In questo caso il nostro campo è ristrettissimo, ma il lavoro potrebbe ugualmente rivelarsi lungo e complesso.

La gamma delle possibili impostazioni che possiamo dare al nostro lavoro è dunque alquanto vasta.

Ci sono trattazioni che si incentrano principalmente sul testo, e altre che si rivolgono soprattutto al contesto in cui l'opera fa riferimento e in cui si colloca.

L'elenco che segue, per quanto sommario, intende fornire una mappa orientativa di alcuni modi di affrontare e impostare un elaborato di carattere musicologico.

3.1.1 *Prospettiva analitica*

Si indagano gli elementi costitutivi intrinseci della composizione musicale. Oggetto dell'analisi possono essere aspetti molteplici quali ritmo, armonia, orchestrazione, trattamento del materiale tematico, strutture formali, ecc. A loro volta, questi o altri elementi possono essere presi in esame ricorrendo a una varietà di metodi analitici, da quelli più tradizionali (analisi morfologica, funzionale, fraseologica, ecc.), all'analisi shenkeriana, paradigmatica, per parametri, semiologica, oppure, specie per la musica post-tonale, all'analisi insiemistica di Allen Forte, ecc. Naturalmente il taglio analitico è strettamente correlato agli studi svolti in questo campo specifico. Senza contare la musica elettronica, jazz o popular che comportano approcci ancora diversi.

3.1.2 *Prospettiva filologica*

Il filologo è colui che lavora alla edizione di un testo in una versione "autentica" che rispetti il più fedelmente possibile le intenzioni dell'autore. Uno studente di musica di solito ha a che fare con testi musicali già editi e pubblicati ripetutamente. Tuttavia per chi si occupa di musica antica o di repertori inconsueti la tesi potrebbe di fatto coincidere con l'edizione filologica di un testo. Altro campo della filologia, che può essere connesso al precedente, è la ricerca sul processo compositivo di un'opera. Essa indaga e ricostruisce il percorso attraverso il quale un'opera è venuta alla luce, le diverse fasi della progettazione, confronta e analizza le stesure successive, le diverse edizioni o revisioni, sia da parte dell'autore, sia postume, da parte di altri. La filologia resta a tutt'oggi uno dei principali campi della ricerca musicologica, ma richiede competenze che raramente trovano spazio negli attuali programmi di studio dei Conservatori.

3.1.3 *Ricerca bibliografica*

Si occupa di individuare la letteratura musicologica riguardante un determinato argomento o una determinata composizione. Può puntare alla compilazione di un catalogo bibliografico il più possibile esauriente su un certo argomento, oppure può circoscrivere il panorama alla letteratura più significativa, mettendo a confronto i diversi orientamenti degli studiosi, e fornendo un quadro riassuntivo delle conoscenze in merito al tema in questione.

Ad esempio:
La donna del lago di Rossini: una bibliografia ragionata.
La forma sonata dopo Charles Rosen.

3.1.4 *Ricerca discografica*

È un settore di ricerca relativamente recente, sviluppatisi in parallelo con la discografia. Come in una ricerca di tipo bibliografico, anche in questo caso si può puntare a compilare un catalogo il più possibile completo delle registrazioni esistenti di un determinato brano o repertorio, oppure circoscrivere la ricerca svolgendo confronti e analisi riguardanti determinati aspetti delle registrazioni prese in esame.

Ad esempio: *Le Variazioni Diabelli. Abbozzo di una discografia ragionata.*
Don Carlo vs Don Carlos. Edizioni discografiche a confronto (1958-2001).

3.1.5 Storia e analisi dell'interpretazione

Raccoglie, mette a confronto e analizza i diversi approcci ed esecuzioni di un determinato brano o repertorio da parte di grandi interpreti che ne hanno realizzato incisioni discografiche. Naturalmente indagini di questo tipo possono adottare diverse metodologie di analisi o elaborarne di nuove, anche in relazione ai repertori e agli obiettivi che la ricerca si prefigge.

Ad esempio: *Il secondo concerto per pianoforte di Brahms. Interpreti a confronto.*
Don Ottavio. Profilo discografico di un carattere difficile.

3.1.6 Prospettiva intertestuale

Indaga le relazioni di un testo con altri testi, nel nostro caso i rapporti di una composizione musicale con altre composizioni. Implica una parte di analisi stilistica, cioè delle relazioni con la produzione musicale affine per genere, area geografica o periodo storico, ma include anche l'indagine sui modi e le tecniche della citazione, della parodia, del collage, ecc. In pratica l'intertestualità concerne tutti i possibili riferimenti volontari o involontari, evidenti o nascosti, che una certa opera ha con il suo orizzonte.

Ad esempio: *Le arie d'opera nelle variazioni pianistiche del medio Ottocento (1820-1840).*
All'ongarese. Il paradigma zigano in Haydn, Mozart e Beethoven.

3.1.7 Prospettiva biografica

Ricorrendo alle diverse fonti disponibili (monografie, autografi, epistolari, testimonianze coeve, iconografia ecc.), una tesi del genere cerca di ricostruire e approfondire il contesto biografico di un autore all'interno del quale è stata creata una certa composizione o un insieme di composizioni.

Ad esempio: *Beethoven e il Conte Waldstein. Storia musicale di un'amicizia.*
Alban Berg: la Lyrische Suite come diario segreto. Cosa dicono i documenti.

3.1.8 Prospettiva storico-stilistica

Si riallaccia alla prospettiva intertestuale, ma in una chiave più spiccatamente storica. Si propone di evidenziare, sul terreno specificamente compositivo, le relazioni, le affinità o le differenze esistenti fra l'opera che ci interessa e altre composizioni similari dello stesso autore o di altri autori.

Ad esempio: *Liszt, Schumann, Brahms e il Capriccio 24 di Paganini.*
Le armonie del viandante. Il primo movimento nelle ultime tre Sonate per pianoforte di Schubert.

3.1.9 Storia sociale e culturale

Da un lato, mette a fuoco il ruolo, l'influenza esercitata da un'opera, un genere, ma anche un'autore, o un repertorio nel quadro della vita culturale e della società del proprio tempo. Dall'altro lato si sforza di capire in che modo e in che misura la società, le idee, il costume, il gusto (ma anche l'economia, la tecnologia, ecc.) di una certa epoca hanno influito sulle caratteristiche di una composizione, di un autore, di un genere, ecc.

Ad esempio: *Società del quartetto e borghesia nei primi vent'anni dell'Italia unita.*
L'elogio della macchina nella musica di Ravel

3.1.10 Storia della ricezione

Indaga e ricostruisce la "fortuna" di una composizione, un'autore, un genere, ecc.; cioè il modo con cui sono stati accolti dai contemporanei o dalle generazioni successive. Attingendo a una ampia varietà di fonti, la storia della ricezione mira a individuare e spiegare le ragioni per cui in certe epoche o in certi ambienti una composizione o un autore vengono accolti con maggiore o minore favore, oppure vengono svalutati o addirittura ignorati, per essere magari riscoperti e valorizzati successivamente. In altre parole la storia della ricezione cerca di ricostruire i processi sociali e culturali attraverso cui un brano musicale viene giudicato un capolavoro oppure un fallimento, e il suo autore un genio oppure un compositore insignificante.

Ad esempio: *I giudizi sulla musica pianistica di Beethoven nella storiografia musicale italiana (1858-1903).*
Il Rossini ritrovato. L'opera seria rossiniana nelle rassegne stampa del Rof.

3.1.11 Prospettiva estetico-teorica

Significa indagare il nostro oggetto di studio, la nostra composizione o il nostro autore, in relazione al pensiero teorico ed estetico del suo tempo, oppure alla luce delle attuali concezioni teoriche ed estetiche. In prospettiva diacronica si può anche esaminare come il nostro oggetto si colloca nello sviluppo storico della teoria e dell'estetica musicale, valutandone le premesse e le conseguenze.

Ad esempio: *I Preludi di Debussy e la poetica del simbolismo.*

Carnaval di Schumann fra musica assoluta e musica a programma.

3.2 Il piano di lavoro e l'indice

Una volta individuato il taglio, la prospettiva che vogliamo dare al nostro lavoro, dobbiamo cominciare a dettagliare i contenuti che intendiamo trattare. In pratica questo si traduce nella stesura di un indice che riassume la logica del nostro discorso e che, quindi, si articola in parti, capitoli, paragrafi ecc. che illustrano la successione e la suddivisione dei vari argomenti.

Quasi certamente l'indice che definiremo all'inizio del nostro lavoro non sarà quello definitivo. Strada facendo verrà aggiustato, modificato e in qualche caso rivoluzionato, a seconda di come procede il nostro lavoro. Accade quasi sempre: può succedere che un argomento che ci sembrava secondario si rivelerà molto più importante del previsto; oppure ciò che volevamo mettere all'inizio lo metteremo in conclusione; forse un altro argomento lo scarteremo perché ci porterebbe fuori strada, o magari tra le nostre fonti magari troveremo qualcosa tale da cambiare la prospettiva che ci eravamo proposti.

Spesso ci si accorge che l'indice pensato inizialmente abbraccia una materia troppo vasta per poterla affrontare adeguatamente e quindi lo si deve tagliare, riconducendolo a un argomento più circoscritto. Molto spesso sono proprio le parti introduttive, quelle di carattere più generale, che traggono in inganno. Siamo noi stessi infatti che tendiamo a trasferire nella tesi e quindi a collocare all'inizio dell'indice parti o capitoli di inquadramento che rispondono soprattutto al nostro bisogno di chiarirci le idee, ma che nel piano complessivo del lavoro risultano alla fine ridondanti e, soprattutto, troppo ingombranti.

Richiamandoci a quanto detto al paragrafo 2.3, se ci occupiamo delle *Variazioni Diabelli* di Beethoven o dello *Schwanengesang* di Schubert scartiamo subito l'idea di mettere in indice la vita del compositore che non ha nulla a che fare col nostro argomento (tranne eventualmente per il periodo che ci interessa e solo se la biografia offre elementi utili alla nostra indagine musicale).

Ma andrà scartata anche l'idea di introdurre un capitolo sulla storia della variazione o sui rapporti fra musica e letteratura nel Romanticismo. Si tratta di argomenti dei quali dovremo certamente approfondire la conoscenza per affrontare adeguatamente il nostro tema, ma inserirli nella tesi genererebbe uno squilibrio fatale a causa della loro vastità.

Teniamo infine ben presente che nella definizione del *plot*, della mappa del nostro lavoro, è importante farci guidare e consigliare dal nostro relatore, col quale concorderemo le linee essenziali del nostro elaborato e definiremo l'indice, ferma restando la possibilità di ulteriori modifiche in corso d'opera.

4. LA RICERCA

4.1 Le fonti

Qualunque sia l'argomento del nostro scritto, o l'impostazione che intendiamo dargli, avremo bisogno di fonti. Le fonti sono documenti e informazioni, cioè la materia prima del nostro lavoro, il materiale da cui “ricaviamo” la nostra tesi.

Il nostro scritto non appartiene infatti al genere della fiction – non scriviamo né un racconto, né una poesia – bensì è un testo che deve essere *attendibile* dal punto di vista scientifico, storico e critico. “Attendibile” – senza addentrarci in questioni troppo complesse – nel nostro caso significa essenzialmente che le nostre argomentazioni e le nostre conclusioni devono essere coerenti e condotte con scrupolo metodologico. E che devono basarsi su testi e documenti di comprovata autorevolezza. Questo equivale a dire che la nostra attendibilità, la serietà del nostro lavoro, si fonda in primis sull'attendibilità delle nostre fonti. Si è soliti distinguere le fonti in primarie e secondarie o anche in fonti di prima mano e di seconda mano (anche se le due categorie non sono esattamente sinonime). Possiamo dire che grosso modo, le fonti primarie sono quelle in diretta relazione e cronologicamente contemporanee all'oggetto della nostra ricerca. Se ci occupiamo di Mozart fonti primarie sono innanzitutto i suoi autografi, le sue lettere, ma anche le edizioni a stampa pubblicate in vita, le testimonianze scritte lasciate dei suoi contemporanei, i libretti, le cronache, i ritratti e gli altri documenti dell'epoca, ecc. Si definiscono invece genericamente fonti secondarie tutte quelle fonti le cui informazioni sono desunte da altre fonti, siano esse di prima o di seconda mano.

Se ci occupiamo di argomenti relativi al “canone” della musica classica il nostro lavoro si baserà quasi esclusivamente su fonti secondarie cioè partiture a stampa in edizione moderna (anche se le edizioni critiche potrebbero considerarsi fonti primarie), e poi libri, articoli accademici (cioè pubblicati su riviste musicologiche la cui redazione sottopone gli articoli da pubblicare a una valutazione scientifico-disciplinare), registrazioni discografiche, ecc. L'attendibilità delle fonti secondarie è in genere legata alle loro credenziali in ambito accademico, cioè al valore loro attribuito dalla comunità degli studiosi. Se invece la nostra tesi riguarda musiche o autori antichi o poco frequentati, avremo probabilmente a che fare con fonti primarie: autografi, manoscritti, documenti inediti, ecc.

Per impostare seriamente il nostro lavoro dobbiamo avvalerci di fonti affidabili. Così come per l'esecuzione di un brano non possiamo affidarci a un'edizione qualsiasi, magari vecchia di decenni, disinteressandoci delle successive edizioni critiche, urtext, ecc., anche per una tesi non possiamo basarci su qualche testo reperito a casaccio, senza prima esserci fatti, sotto la guida del relatore o del correlatore che ci seguono nel nostro lavoro, un quadro aggiornato della letteratura e della documentazione concernenti il nostro argomento. Non possiamo ad esempio svolgere un discorso sulla forma sonata basandoci sul primo trattato che ci capita fra le mani, Nielsen o Bas, per esempio. Testi autorevoli, sì, ma molto vecchi e superati da una letteratura musicologica che ha profondamente aggiornato e modificato la nostra comprensione di questa forma. Se invece intendiamo svolgere una ricognizione comparativa di come la forma sonata è stata descritta e interpretata dalla trattistica e dalla letteratura musicologica dell'ultimo secolo allora sì, useremo anche i trattati di Bas e Nielsen che, in questo caso, diventerebbero per noi fonti primarie.

Ci sono casi però in cui le fonti musicologiche o accademiche non ci sono di grande aiuto o non esistono proprio. Se ad esempio il nostro lavoro riguardasse la musica da balera oppure le canzoni di Sergio Bruni, sarebbe molto difficile o addirittura impossibile trovare testi e ricerche di livello accademico. In casi del genere dovremmo basarci su fonti di fatto primarie: testimonianze orali, articoli di giornale, registrazioni, video amatoriali, siti web, ecc. Ma dal punto di vista metodologico questo non ci impedirebbe di svolgere un lavoro serio, o addirittura pionieristico, raccogliendo con cura i documenti e le testimonianze per poi vagliarli e interpretarli con attenzione e rigore.

4.2 Le fonti bibliografiche

Quali che siano le nostre fonti, e a prescindere dalle questioni teoriche, è evidente che per prima cosa dobbiamo individuarle e trovarle queste fonti, sapendo quali metodi seguire e quali strumenti utilizzare.

Oggi la ricerca è infinitamente più facile e rapida di un tempo, grazie al web. La rete ha indubbiamente i suoi effetti collaterali negativi, ma nel complesso consente di acquisire informazioni e di accedere alla fonti in modo molto più semplice e diretto.

La nostra base di partenza più sicura e affidabile, di norma, resta tuttavia la biblioteca. È qui che possiamo meglio verificare preliminarmente la natura e la provenienza delle informazioni, a differenza del web, dove possiamo reperire informazioni in abbondanza ma di cui spesso non conosciamo origine, autori, né sappiamo quanto siano affidabili. È la biblioteca il luogo più indicato per iniziare ad abbozzare quella cosa che ci serve per cominciare il lavoro e che poi finirà in coda alla nostra tesi: la bibliografia.

Un libro che riporti una bibliografia ben fatta, sistematica e aggiornata è già una miniera di informazioni da cui possiamo trarre indicazioni preziose. Trovarsi di fronte a una bibliografia importante, con pagine e pagine fitte di titoli di libri, articoli, atti di convegno, può essere disorientante. Però si tratta di un passaggio obbligato che richiede grande attenzione. Occorre innanzitutto individuare quali sono i titoli più interessanti ai nostri fini e più facilmente accessibili. Li anoteremo con cura, per poi occuparci di dove trovarli e consultarli (ne parleremo più avanti al par.4.3.3).

4.2.1 Encyclopedie e dizionari

In biblioteca, oltre ai singoli volumi troviamo altri grandi “giacimenti” di informazioni bibliografiche, primi fra tutti le encyclopedie e i dizionari musicali, strumenti di consultazione tuttora indispensabili, le cui voci sono di norma corredate da una bibliografia. I dizionari encyclopedici hanno però un handicap: l'aggiornamento. Un'encyclopedia in molti volumi, per migliaia e migliaia di pagine complessive, richiede anni di tempo per essere pubblicata. Le voci spesso escono parecchio tempo dopo essere state redatte, e fra l'uscita del primo volume e l'ultimo possono passare anche più di dieci anni. Ma anche qui il web sta cambiando le cose ed è già iniziata l'era dei dizionari e dei repertori online che è possibile aggiornare con una certa frequenza e in tempi molto più rapidi.

- *DEUMM*

Il *Dizionario encyclopedico universale della musica e dei musicisti* (acronimo: Deumm) è il più importante dizionario encyclopedico musicale in lingua italiana; 16 volumi, pubblicati dal 1983 al 1999 dalla casa editrice Utet di Torino.

A livello mondiale i dizionari encyclopedici più importanti, presenti nella quasi totalità delle biblioteche specializzate in musica, sono due, in lingua inglese e tedesca rispettivamente.

- *NEW GROVE* (<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>)

New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2a edizione in 29 volumi, pubblicata nel 2001 da McMillan Publishers, London, poi riedita nel 2004 da Oxford University Press. Attualmente ne esiste una versione online (*Grove Music Online*) che viene periodicamente aggiornata e che è accessibile o tramite account istituzionale (biblioteche, Università, istituti di ricerca, ecc.) oppure, individualmente tramite abbonamento.

- *MGG*

L'acronimo sta per *Musik in Geschichte und Gegenwart*, cioè “La musica nella storia e nell'attualità”. La II edizione in 28 volumi è stata pubblicata fra il 1994 e il 2008 dalle case editrici Bärenreiter e Metzler.

4.2.2 Guide bibliografiche

Sempre in tema di bibliografia è bene tener presente che esistono volumi dedicati interamente alla bibliografia concernente un certo argomento o un certo autore (esistono addirittura volumi che forniscono bibliografie di bibliografie). In campo musicale di particolare utilità sono le bibliografie (in lingua inglese) della serie *A Guide to Research* pubblicate fino ad alcuni anni fa dalla Garland e attualmente riedite in versione aggiornata dalla Routledge col titolo *A Research and Information Guide*. Ciascun volume è dedicato a un singolo compositore (ma vi sono anche guide dedicate a un particolare genere musicale) e raccoglie una vasta bibliografia divisa in sezioni riguardanti le edizioni musicali, la biografia, lo stile compositivo, le singole opere, la discografia, ecc. La collezione completa allinea svariate decine di titoli. Fra i principali compositori troviamo Bartók, Berg, Berlioz, Brahms, Chopin, Debussy, Handel, Haydn, Ives, Liszt, Mahler, Mendelssohn, Mozart, Palestrina, Puccini, Rameau, Ravel, Rossini, Verdi, Vivaldi, Wagner.

4.2.3 *Repertori bibliografici*

Fin dall'antichità, la storia della cultura e anche della musica è costellata di biblioteche studiosi ed eruditi che hanno dedicato la vita a collezionare e catalogare partiture, libri e documenti. Se fino alla metà del XV secolo le fonti erano unicamente manoscritte, all'inizio del XVI secolo lo sviluppo della stampa musicale a caratteri mobili ha prodotto una moltiplicazione inarrestabile delle fonti musicali e documentarie. Molto di quanto è stato scritto e pubblicato nel corso dei secoli è andato perduto, ma i documenti giunti sino a noi formano oggi un patrimonio immenso che abbraccia più di mille anni di storia e che è conservato in una quantità di biblioteche e musei sparsi per il mondo.

Gli strumenti principali per individuare e rintracciare le fonti musicali manoscritte e a stampa dal Medioevo ai nostri giorni, nonché la sterminata letteratura musicologica, dagli antichi trattati alla stampa periodica sono i *repertori bibliografici*, grandi inventari che raccolgono e inventariano virtualmente tutto ciò che sulla musica è stato scritto e che raggiungono dimensioni monumentali.

- *Eitner*

Il primo repertorio bibliografico concepito secondo moderni criteri musicologici si deve a Robert Eitner che fra il 1900 e il 1904 editò il *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* (Dizionario delle fonti bio-bibliografiche dei musicisti e teorici musicali della cristianità fino a metà del XIX secolo) in 10 volumi. L'intero *Quellen-Lexicon* di Eitner è tutt'ora una preziosa fonte di informazioni, ed è visualizzabile in rete e scaricabile liberamente in formato pdf da vari siti web (<http://www.musik.uzh.ch/research/eitner-digital.html> – <http://archive.org> – <http://gallica.bnf.fr/>, ecc.)

- *RISM* (<http://www.rism.info/en/home.html>)

Il più diretto erede della pionieristica impresa di Eitner è il *RISM, Répertoire International des Sources Musicales* (Repertorio internazionale delle fonti musicali). Questo progetto internazionale fondato nel 1952 a Parigi, la cui redazione è attualmente a Francoforte si limita tuttavia alle fonti anteriori al XIX secolo. Edito da Bärenreiter e Henle Verlag, il RISM ha pubblicato fino ad oggi una cinquantina di volumi, oltre a un database di fonti musicali manoscritte e a stampa costantemente aggiornato e liberamente accessibile online dal 2011. Il database conta attualmente (gennaio 2013) oltre 830.000 titoli di circa 25.000 compositori. Tutte le fonti elencate dal RISM, oltre ai dati essenziali di catalogazione riportano anche l'ubicazione presso biblioteche, musei, archivi o collezioni private.

- *RILM* (<http://www.rilm.org/>)

Così come il RISM si occupa di repertoriare sistematicamente le fonti musicali pre-ottocentesche, un altro imponente repertorio bibliografico censisce la letteratura musicologica (dunque fonti "secondarie") che viene pubblicata attualmente nel mondo. Si tratta del RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*) con sede a New York, che dal 1967 pubblica gli abstract di tutte le pubblicazioni accademiche, riguardanti qualsiasi genere di musica, che appaiono anno dopo anno in volumi e su periodici. Il database del Rilm, che attualmente (gennaio 2013) conta circa 700.000 titoli, copre la ricerca musicologica di 150 paesi del mondo. Edito in volumi fino al 1999, il database del RILM è attualmente disponibile su supporti informatici, oppure accessibile online su abbonamento.

4.3 Il web

4.3.1 *Repertori e biblioteche digitali*

Internet, come già si è visto, ha rappresentato e rappresenta uno strumento straordinariamente potente per lo sviluppo degli strumenti di ricerca e documentazione bibliografica. Oggi tutti i più importanti strumenti di ricerca bibliografica hanno i loro archivi in rete. Vi si trovano sia database musicologici generali, sia database specializzati in specifiche tipologie di fonti o in ambiti di ricerca circoscritti per generi o per epoche storiche. Alcuni sono liberamente accessibili, altri sono consultabili a pagamento, oppure tramite account di istituzioni accademiche o biblioteche che ne consentono l'accesso a propri studenti e docenti e, in genere, anche a visitatori esterni.

Oltre al RISM e al RILM, ci sono altri due grandi repertori musicali internazionali online, anch'essi promossi e sostenuti da una rete di istituzioni musicologiche e culturali di vari paesi: il RidIM (*Répertoire International d'Iconographie Musicale*) e il RIPM (*Répertoire International de la Presse Musicale*).

A essi si affiancano numerose altre risorse, tenendo ben presente però che il web è uno spazio in continua evoluzione. Questo significa che gli indirizzi spesso cambiano, e che c'è un turn-over fra vecchie risorse che spariscono o traslocano, e nuovi servizi e nuove banche dati che si inaugurano.

Di seguito elenchiamo le principali fra queste risorse web (gli indirizzi web si riferiscono al gennaio 2013).

- *RIdIM* (<http://www.ridim.org/title.php>)
Fondato nel 1971, il RidIM è il più vasto repertorio esistente dedicato all'iconografia musicale. Pubblica l'annuario «*Imago Musicae*» e gestisce un vasto database accessibile online.
- *RIPM* (<http://www.ripm.org/>)
Il RIPM, dedicato alla stampa periodica cataloga migliaia e migliaia di articoli apparsi su circa centinaia di periodici musicali dal XVIII secolo fino a circa il 1950. Alle pubblicazioni cartacee (290 i volumi usciti finora) il RIPM ha affiancato da qualche anno un database consultabile online, mentre nel 2009 è stato varato il *RIPM Online Archive*, un vasto archivio *full text* che, grazie a un imponente lavoro di digitalizzazione, consente di visualizzare direttamente online le pagine dei periodici archiviati online (attualmente, gennaio 2013, sono 114).
- *CIRPeM* (<http://cirpem.lacasadellamusica.it/>)
Originariamente collegato al RIPM ma attualmente autonomo è un altro grande repertorio della stampa musicale, il CIRPeM (*Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali*) con sede a Parma, presso la Casa della musica. Anche l'archivio del CIRPeM (a oggi oltre 700.000 pagine di periodici musicali italiani del XIX e XX secolo), è in gran parte digitalizzato e visualizzabile online.
- *BMS* (<http://www.musikbibliographie.de/>)
BMS, ossia *Bibliographie des Musikschrifttums online* è la versione web della “Bibliografia degli scritti musicali” avviata nel 1936 a Berlino e pubblicata in volumi annuali fino al 2001 (38 i volumi pubblicati), per poi proseguire in versione online. È un repertorio analogo al RILM, meno esauriente però liberamente consultabile online.
- *MI* (<http://www.ebscohost.com/public/music-index>)
- *IIPM* (<http://iimp.chadwyck.com/marketing/titles.jsp>)
Sono i due maggiori database online dedicati agli attuali periodici musicali. Entrambi sono consultabili tramite account istituzionale. MI (*Music Index*) raccoglie citazioni e abstracts da circa 480 periodici a partire dal 1970 riguardanti qualsiasi genere musicale. IIPM (*International Index to Music Periodicals*) è un database ancor più vasto con 900.000 records di 470 periodici dal 1874 ai nostri giorni. A esso si affianca un archivio *full text* di circa 170 riviste.
- *Jstor* (<http://www.jstor.org/>)
- *Project Muse* (<http://muse.jhu.edu/>)
Sono due grandi collezioni *full text*, in pratica librerie digitali in formato pdf, che comprendono centinaia di periodici accademici di tutte le discipline scientifiche e umanistiche. Per quanto riguarda il settore musicologico sono presenti tutte i più importanti periodici attualmente in corso (soprattutto in lingua inglese, tedesca e francese): 86 testate per Jstor e 14 per Project Muse (gennaio 2013). Tramite account istituzionale è possibile cercare, consultare o scaricare articoli in formato pdf. Recentemente Jstor ha introdotto la possibilità di accedere liberamente alla ricerca negli indici, consentendo anche l'accesso (pur con forti limitazioni) a singoli studiosi non facenti riferimento a istituzioni. A differenza di *Project Muse* il cui archivio è per lo più aggiornato all'ultima annata completa dei periodici, con *Jstor* spesso la digitalizzazione non copre le ultime annate.

Fra le risorse ormai imprescindibili, restano infine da menzionare le biblioteche digitali online – alcune ad accesso libero altre riservate – che consentono la visualizzazione e il download di musica manoscritta e a stampa.

La *List of Online Digital Musical Document Libraries* fornita da Wikipedia ne elenca una sessantina: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Online_Digital_Musical_Document_Libraries, ma la lista è parziale

poiché non comprende le sezioni musicali delle grandi biblioteche europee come, ad es., la Bibliothèque National de France che tramite il portale *Gallica. Bibliothèque Numérique* (<http://gallica.bnf.fr/>) consente libero accesso a oltre due milioni di documenti fra cui le riproduzioni digitali di oltre 10.000 fonti musicali manoscritte e a stampa (inclusi interi codici medioevali di primaria importanza).

La maggior parte delle biblioteche musicali digitali sono specializzate e accolgono fonti di determinate epoche, aree o generi. Per individuarle conviene consultare gli elenchi di risorse per la ricerca online come quelli forniti dal Muspe di Bologna o dalla Società Italiana di Musicologia (i link sono riportati al par. 4.3.3).

N.B

Attualmente presso la Sezione musicale della Biblioteca Palatina non è attivo nessun abbonamento a strumenti di ricerca e repertori bibliografici online, ed è quindi possibile entrare solo nei siti ad accesso libero. Tuttavia presso la Biblioteca della Casa della musica i visitatori possono utilizzare i principali strumenti di ricerca quali RILM e JSTOR.

4.3.2 IMSLP

Lo strumento forse più usato oggi nel mondo per reperire musica a stampa e letteratura musicologica di pubblico dominio è l'International Music Score Library Project (IMSLP) o Libreria Musicale Petrucci. Il sito (<http://imslp.org/>) ha un catalogo che consente una ricerca estremamente agevole e rende possibile la visualizzazione e il download di centinaia di migliaia di documenti (per ulteriori dettagli cfr. p. 24).

A sua volta, IMSLP mette a disposizione anche una pagina con un nutrito elenco di altri siti dove è possibile reperire liberamente partiture musicali:

http://imslp.org/wiki/IMSLP:Other_music_score_websites.

4.3.3 OPAC

Oltre a consentire la consultazione dei repertori bibliografici e l'acquisizione di partiture, libri, articoli, documenti, immagini in formato digitale, l'altra grande risorsa inaugurata dal web e oggi ormai insostituibile, è la possibilità di consultare da casa propria i cataloghi di tutte le biblioteche che, nei vari paesi del mondo, hanno provveduto a informatizzare e a mettere in rete i loro cataloghi.

La ricerca e la consultazione dei cataloghi online si effettua tramite un OPAC, acronimo che sta per *Online Public Access Catalogue*.

In rete sono presenti innumerevoli OPAC di ogni tipo che consentono ricerche settoriali o globali, internazionali o locali, di libri, periodici, manoscritti, materiali audiovisivi, ecc. Mediante apposite finestre di ricerca avanzata, sono possibili modalità di interrogazione e di filtraggio dei dati impensabili con i tradizionali cataloghi cartacei. In molti casi, almeno per quanto riguarda le biblioteche del Servizio Bibliografico Nazionale, dalla propria postazione si può conoscere la collocazione, verificare la disponibilità, prenotare il prestito o richiedere il prestito interbibliotecario.

In Italia, la catalogazione del patrimonio bibliografico delle biblioteche italiane è affidata all'Istituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU) che coordina il catalogo in rete del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) cui concorrono circa 5.000 biblioteche italiane.

Ecco un elenco degli OPAC principali che possono risultare particolarmente utili per le nostre ricerche bibliografiche (indirizzi web aggiornati al gennaio 2013)

- OPAC del Servizio Bibliografico Nazionale: <http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>
Dà accesso ai cataloghi informatizzati di tutte le biblioteche dell'SBN con ricerca avanzata che consente di utilizzare numerosi parametri (titolo, autore, soggetto, tipo di documento, periodo di pubblicazione, ecc.) in modo da selezionare e filtrare la ricerca. Selezionando i documenti che interessano si accede poi al catalogo delle biblioteche individuate per collocazioni, contatti, richieste di prestito, servizi di riproduzione e quant'altro. Il servizio include anche una pagina per la ricerca di fonti musicali:
<http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/musica.jsp;jsessionid=13A391B300471205F35A191BF2A2641C>
- OPAC del Catalogo nazionale dei periodici (ACNP):
<http://acnp.unibo.it/cgi-ser/start/it/cnr/fp.html?m040=ACNP&m040=TEMP&action=find>
Il servizio, a cura dell'Università di Bologna, consente di conoscere l'ubicazione dei periodici presso le biblioteche dell'SBN, fornendo i dati relativi alle annate possedute, alle lacune, alla collocazione, nonché all'aggiornamento del catalogo online e ai servizi forniti dalle biblioteche. La sezione "Articoli" consente inoltre ricerche per titolo, autore, parole chiave entro un archivio

di oltre 9 milioni di articoli dei quali è possibile in alcuni casi visionare un abstract o anche il *full text*.

Fra gli OPAC a livello locale, ne segnaliamo alcuni di particolare utilità ai nostri fini.

- OPAC del Sistema bibliotecario parmense: <http://opacsol.unipr.it/SebinaOpac/Opac>
- OPAC del polo bolognese dell'SBN: <http://sol.unibo.it/SebinaOpac/Opac?sysb>
- OPAC della Biblioteca Armando Gentilucci di Reggio Emilia:
<http://opacrea.comune.re.it/opacREA/Opac?sysb=REAPE&fromBiblio=REAPEopacREA/Opac>
- OPAC delle biblioteche del polo regionale della Lombardia:
<http://www.biblioteche.regione.lombardia.it/OPACRIL/cat/SF>

Numerose sono le università e le associazioni o istituzioni culturali, pubbliche e private, che mettono a disposizione pagine in rete con elenchi di OPAC e di risorse per la ricerca online. Ne elenchiamo alcuni che possono risultare particolarmente utili anche per ricerche bibliografiche su scala internazionale.

- OPAC internazionali a cura dell'Associazione Italiana Biblioteche:
<http://www.aib.it/aib/lis/r.htm>
- OPAC italiani a cura dell'Associazione Italiana Biblioteche:
<http://www.aib.it/aib/opac/repertorio.htm>
- OPAC e risorse online per la ricerca musicologica a cura della Società Italiana di Musicologia:
http://www.sidm.it/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=53#biblioteche
- OPAC e risorse online per la ricerca musicologica a cura del MUSPE, dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna:
<http://www.muspe.unibo.it/wwcat/biblio/links/linmus.htm#consultazione>

Da citare infine due ulteriori strumenti di ricerca bibliografica su scala internazionale:

- www.worldcat.org
Si tratta di un potente (ed efficiente) motore di ricerca bibliografica col quale si può interrogare il catalogo collettivo della rete OCLC (Online Computer Library Center) di cui fanno parte più di 10.000 biblioteche nel mondo.
- <http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/>
È un servizio che da accesso a 48 cataloghi di altrettante biblioteche nazionali europee, e che è in grado di interrogare una ventina di cataloghi nazionali online (fra cui l'SBN italiano).

4.4 Come utilizzare le fonti

Qualunque sia il nostro argomento, per prima cosa ci interessa sapere che cosa possiamo leggere in proposito. Qualche cosa probabilmente avremo già letto, magari il nostro relatore ci avrà segnalato uno o più titoli a riguardo. Ma quando si tratta di cominciare sistematicamente il lavoro di ricerca, la nostra base di partenza, quindi la nostra prima fonte, è una bibliografia che ci consenta di orientarci e addentrarci nel nostro argomento.

La bibliografia però non è solo una fonte, uno strumento di lavoro. È anche il risultato della ricerca. A volte, come si è detto, lo scopo del nostro lavoro può essere proprio redigere una bibliografia.

In generale possiamo dire che la bibliografia è il biglietto da visita che testimonia il valore o quantomeno la serietà di un saggio, di una voce encyclopedica o di una monografia (cioè un libro dedicato a un certo argomento). Monografie senza bibliografia in calce o senza puntuali riferimenti bibliografici, sono spesso libri di scarso valore, in genere poco utili ai nostri fini. Ma il discorso vale anche per noi: la bibliografia finale sarà come la certificazione di quanto accurato e serio è stato il nostro lavoro. Ampia o selezionata, ma comunque redatta scrupolosamente secondo criteri precisi, la bibliografia deve *sempre* corredare la nostra tesi.

È importante non confondere le diverse funzioni della bibliografia. C'è infatti il rischio della dispersività. Il raccogliere un gran numero di titoli significativi riguardanti il nostro argomento è

finalizzato sia ad acquisire una panoramica generale della letteratura esistente, sia alla stesura della bibliografia finale che, in tal modo, risulterà più ricca e organica. Ma l'avere individuato una dozzina di libri interessanti non significa assolutamente che dovremo leggere tutti questi testi, specie considerando la ragionevole limitatezza del tempo che abbiamo a disposizione. Il punto essenziale è dunque capire e decidere quale o quali testi vale la pena di leggere e anche come utilizzarli, cioè *come* leggerli. A questo proposito saranno preziose le indicazioni del relatore che saprà fornirci i ragguagli indispensabili.

Se la nostra tesi è sul personaggio di Don Ottavio non ha senso leggere intere monografie su Mozart o sul suo teatro. Semmai indagheremo e confronteremo la librettistica di Da Ponte, le precedenti versioni teatrali e musicali del *Don Giovanni* e ci documenteremo sulle tipologie e sull'evoluzione dell'amoroso e del ruolo tenore nel Settecento dal punto di vista drammaturgico e musicale. Poiché ben difficilmente troveremo un libro interamente dedicato a Don Ottavio, il nostro discorso lo dovremo costruire pezzo per pezzo, assemblando, integrando e comparando le informazioni, le osservazioni, le interpretazioni raccolte da varie fonti. È evidente che un argomento del genere potrà incentrarsi anche sulla storia discografica del personaggio.

Nel caso ci occupassimo invece di *Kreisleriana* di Schumann, avremmo la possibilità di trovare un testo autorevole in lingua italiana interamente dedicato a quest'opera, che leggeremo da cima a fondo con estrema attenzione, sempre però facendo riferimento al taglio, alla prospettiva che intendiamo dare al nostro discorso, gli aspetti che vogliamo illustrare, o la tesi che vogliamo dimostrare. Non tutto infatti ci riguarda e ci interessa allo stesso modo.

Nel nostro caso, “leggere” è un verbo piuttosto ambiguo. Paradossalmente, per il nostro lavoro, “leggere un libro” (o più libri) non serve e, al tempo stesso, non basta. In altre parole, dobbiamo sapere come utilizzare e sfruttare al meglio le nostre fonti. Beninteso, ci sono libri che vanno letti da cima a fondo. Ma quando si deve scrivere un testo, una tesi o altro, più che con libri da leggere nel senso classico del termine abbiamo a che fare con strumenti di consultazione, testi da analizzare, da smontare o verificare e – soprattutto – da “mappare” per ritrovarvi, all'occorrenza, le cose che ci servono.

Immaginiamo di aver trovato sei libri importanti che trattano aspetti del nostro argomento, per un totale di circa 2500 pagine. Poiché è impensabile, in pochi mesi di tempo, leggerli tutti da cima a fondo, dovremo decidere, anche seguendo le indicazioni del relatore, quale, o quali, di questi testi è più importante per noi, in base ai contenuti, all'aggiornamento e all'autorevolezza. In ciascun libro dovremo poi individuare i capitoli o i passi nei quali il nostro argomento viene affrontato e concentrarci su di essi, facendo attenzione a eventuali ulteriori e più specifici riferimenti bibliografici.

Il principale strumento per individuare le parti di un libro che fanno al caso nostro è ovviamente l'indice degli argomenti, ma più importante ancora è l'indice dei nomi o, quando c'è, l'indice analitico, strumenti fondamentali che bisogna imparare a maneggiare in modo razionale e sistematico. Purtroppo in Italia è diffusa l'abitudine (che da un punto di vista editoriale è un vero e proprio malcostume) di pubblicare testi di livello accademico senza indice analitico o addirittura senza indice dei nomi. Nei paesi anglosassoni o di lingua tedesca, questo sarebbe inconcepibile, ma da noi ci sono editori che brillano per la disinvoltura con cui commercializzano libri anche importanti senza indice in calce, come fossero dei romanzi. L'inconveniente oggi è superabile con gli e-books, poiché tutti i formati di testo in circolazione dispongono di una funzione “trova” con la quale è possibile fare ricerche di qualsiasi parola o frase. È una risorsa che agevola enormemente la consultazione di un volume, ma che comporta, come vedremo, anche dei rischi.

Una volta individuati i capitoli o le pagine che ci interessano, oltre a leggerli e ad assimilarli, è necessario fare in modo di poterne ritrovare immediatamente i contenuti quando ne avremo bisogno, specialmente se non avremo più a disposizione il testo. Non c'è infatti nulla di più odioso di un'informazione importante, letta da qualche parte, che non siamo più in grado di ritrovare malgrado ore e ore di inutili e frustranti ricerche.

La “schedatura” è il sistema tradizionale. Un intero volume, o capitoli, o anche singoli passi vengono riassunti schematicamente (la schematicità è essenziale sia per ragioni di brevità, sia di chiarezza), segnalando parole chiave, cose notevoli, citazioni significative, ma anche eventuali commenti, osservazioni, confronti e rimandi ad altri testi, ecc.

Tanto più saremo abili nella schedatura, tanto quel testo ci potrà tornare utile anche a distanza di tempo. Ci sono due dettagli fondamentali da non trascurare mai, quando si consulta e si scheda un testo:

1. bisogna trascrivere esattamente gli estremi bibliografici completi che riporteremo poi nella tesi, in nota o in bibliografia;
2. bisogna sempre annotare immediatamente il numero di pagina dove abbiamo trovato quella frase, quella citazione quel riferimento.

Se infatti nella stesura vorremo riferire o citare quel dato, dovremo indicarne con precisione la provenienza, inclusa la pagina. Il non averla annotata a suo tempo, potrebbe costarci un'enorme perdita di tempo per rintracciarla.

La schedatura richiede dunque cura e metodicità. Ma proprio come la lettura, anche la schedatura implica una selezione accorta del materiale. Se il testo è importante è bene sia schedato con cura, in modo particolare per quanto riguarda i passi che ci sembrano meritevoli di essere citati nel nostro scritto. Per altri testi potremo essere molto più sintetici, ma dovremo essere altrettanto precisi nel riportare gli estremi bibliografici, per evitare antipatiche odissee alla ricerca della “fonte perduta”.

Una volta si schedava a mano, oggi naturalmente si usa il computer con gli indiscutibili vantaggi e rischi che esso comporta. Il rischio maggiore del computer – a parte la perdita del lavoro se non salviamo una o più copie dei files (possibilmente su unità esterne) – potremmo definirlo come una moltiplicazione di quell’”effetto fotocopia” di cui parla Umberto Eco nel suo tuttora esemplare manuale intitolato *Come si fa una tesi di laurea* (Milano, Bompiani, 1977).

Si fotocopia ancora, beninteso, ma ancor più spesso oggi si scarica dalla rete, si acquisiscono testi online nei quali ci si può muovere in modalità di ipertesto, saltando cioè da un documento all’altro e localizzando ogni volta a colpo sicuro quel che vogliamo sapere. Questo avere tutto sotto controllo e a portata di mano, da l’illusoria sensazione di sapere già le cose. E se in passato l’aver fotocopiato un testo dava quasi l’illusione di averlo già letto, a maggior ragione l’aver radunato una mole di documenti online suscita un’ebbrezza molto pericolosa, che ci spinge a credere di conoscere una quantità di argomenti che in realtà non siamo noi ad aver memorizzato, ma solo il nostro computer.

C’è un altro aspetto essenziale che riguarda le fonti: la citazione (e in particolare la citazione letterale), un aspetto che all’epoca di internet è diventato particolarmente delicato a causa del dilagare di quella pratica che tutti conosciamo come “copia e incolla”. Nel capitolo successivo vedremo come trattare le citazioni dal punto di vista redazionale, tuttavia è importante chiarire subito alcuni principi generali:

1. quando inseriamo una citazione letterale, breve o lunga non importa, essa deve sempre chiaramente riconoscibile come tale.
2. la fonte della citazione deve sempre essere indicata riportandone gli estremi bibliografici in modo chiaro e completo.
3. porre estrema attenzione alle citazioni dal web, valutandone l’affidabilità ed evitando (ad eccezione di casi particolari) fonti anonime o collettive quali wikipedia, social network, ecc. Di una fonte in rete occorre sempre riportare l’URL (*Uniform Resource Locator*), cioè l’indirizzo web e la data dell’ultimo accesso.

Tenendo ben presente quanto sopra, il copia e incolla non è un tabù. Si possono liberamente copiare e incollare testi dalla rete a condizione che:

1. sia chiaro a noi da dove proviene quel testo e chi ne ha la paternità (persona, istituzione, banca dati, ecc.)
2. sia chiaro a chi legge che si tratta di una citazione e da dove quella citazione proviene.

Vedremo nel prossimo capitolo come comportarci concretamente a riguardo.

5. LA STESURA

5.1 Citazioni

In questa parte della Guida prenderemo in esame alcune delle più comuni operazioni relative alla stesura del nostro elaborato dal punto di vista della correttezza nell'uso delle fonti e dei riferimenti ad esse, dell'inserimento nel testo di esempi musicali e immagini, e anche per quanto riguarda la redazione e l'impaginazione del testo al computer. Per quest'ultimo aspetto faremo riferimento ai comandi più comuni di Word per Windows.

Nel corso dei paragrafi seguenti le indicazioni sulle dimensioni del carattere presuppongono l'utilizzo, per il testo principale, del carattere Times New Roman, corpo 12. Per citazioni, note, didascalie, ecc. viene indicato un corpo minore. Nel capitolo 6 verranno fornite ulteriori indicazioni dettagliate per la composizione del testo.

La citazione diretta (letterale) o indiretta di testi è uno degli aspetti più importanti e delicati nella redazione di una tesi e in generale di qualsiasi scritto di carattere storico o scientifico.

Citare una fonte significa inserire o comunque fare riferimento esplicito nel nostro discorso ad affermazioni altrui.

Una citazione diretta è la trascrizione letterale di un passo tratto da una fonte, la cui lunghezza può andare da poche parole a intere pagine. Quando citiamo un testo altrui, di norma la citazione deve essere letterale e fedele al testo originale, e tutti gli interventi che noi effettuiamo sul testo devono essere visibili [in genere questi interventi, come in questo caso, vengono messi fra parentesi quadra]. La parentesi quadra indica convenzionalmente un intervento del “redattore”, fa capire cioè che si tratta di un'aggiunta rispetto al testo originale. Eventuali annotazioni o spiegazioni fra parentesi quadra possono essere siglate con la classica abbreviazione n.d.r. [nota del redattore], oppure, nel caso di una traduzione, n.d.t. [nota del traduttore].

Se per esempio nella citazione incontriamo grafie scorrette o obsolete le riporteremo tali e quali, affiancate dall'indicazione *sic* fra parentesi quadra che significa “proprio così”: «proverbiale era la rapidità con la quale Donizzetti [*sic*] componeva le sue opere».

Le citazioni di una certa lunghezza possono essere abbreviate inserendo nella citazione il segno di omissione, ossia tre punti fra parentesi quadra [...]. Se la sintassi o la comprensibilità del passo citato lo richiedono, si possono aggiungere sempre fra parentesi quadra una o più parole per completare il senso della frase: «quella sera, stranamente, [Superman e Batman] erano entrambi molto stanchi».

Le citazioni dirette vanno trattate in modo diverso a seconda della lunghezza. Le citazioni brevi (massimo 2-3 righe) vanno inserite nel testo in tondo (cioè in carattere normale) e racchiuse fra virgolette basse, come ad esempio in questa citazione: «Gershwin [...] era un compositore di canzoni che diventò un compositore di musica seria. Io, invece, sono un compositore di musica seria che cerca di comporre canzoni».¹

Trattandosi di una citazione bisogna informare chi legge della fonte da cui proviene il passo riportato. Nell'esempio precedente abbiamo inserito la classica nota a pie' di pagina con il riferimento bibliografico. I dati bibliografici completi li inseriremo poi nella bibliografia finale (cfr. pag. 47).

Tuttavia, attualmente è sempre più diffuso un diverso sistema, più snello, che elimina la nota a pie' di pagina e inserisce direttamente nel testo un riferimento più sintetico: «Gershwin [...] era un compositore di canzoni che diventò un compositore di musica seria. Io, invece, sono un compositore di musica seria che cerca di comporre canzoni». (Bernstein 1982: 41).

In questo modo, fra parentesi, sono indicati solo autore e anno, mentre i dati bibliografici completi sono ovviamente forniti nella bibliografia in calce (cfr. pag 45.). In questo caso però la bibliografia conclusiva dovrà essere redatta con un particolare accorgimento di cui diremo in seguito (cfr. p. 19).

Le citazioni più estese (da 4 righe circa in su, indicativamente) vanno invece inserite come paragrafo a sé, con margine sinistro rientrante di 1 cm, e in corpo minore (corpo 11). La citazione deve essere distanziata dal paragrafo precedente e successivo con interlinea doppio:

Altezza!

Innanzitutto mi permetto di esprimere il mio più profondo e devoto ringraziamento per le parole che Sua Altezza ha avuto la bontà di indirizzarmi e che molto mi onorano. Già da tempo ho avuto modo di ammirare l'insigne

¹ Leonard Bernstein, *Perché non scrivi una bella canzone alla Gershwin?* in *La gioia della musica*, Longanesi, Milano, 1982, p. 41.

iniziativa di Donaueschingen; un'iniziativa che rammenta i tempi più gloriosi e purtroppo trascorsi dell'arte, quando il principe si levava a protezione dell'artista e mostrava alla plebe che l'arte, come cosa che appartiene al principe, si sottrae ai criteri del volgo. (Schönberg 1969: 112-13).

In questo caso, invece di una nota a pie' di pagina, abbiamo inserito il riferimento autore-data nel testo e riporteremo i dati completi della fonte nella bibliografia in calce (cfr. pag. 47).

5.2 Note a piè di pagina

Ci sono libri, tesi e testi scientifici in cui le note esplicative sono quasi più estese del testo principale. Le note possono essere a pie' di pagina, in calce a un capitolo, oppure in calce all'intero volume. A volte un gran numero di note sono inevitabili, tuttavia teniamo presente che è sempre buona norma limitare le note allo stretto indispensabile. Leggere testi pieni di note è particolarmente faticoso in quanto la lettura ne risulta continuamente interrotta. Meglio dunque, per quanto possibile, inserire direttamente nel testo le piccole digressioni che faremmo in nota. In teoria le note potrebbero limitarsi ai riferimenti bibliografici, ma come si è visto anch'essi è possibile inserirli direttamente nel testo.

Comunque sia, le eventuali note andranno messe a pie' di pagina, in corpo 10. Tutti i programmi di videoscrittura hanno una funzione per inserire automaticamente le note. Anche Word ha un'apposita funzione che inserisce le note numerandole e spostandole automaticamente a seconda di come impaginiamo o modifichiamo il testo (per come operare in pratica, cfr. par. 6.2.4).

5.3 Riferimenti bibliografici

La correttezza dei riferimenti bibliografici è uno degli elementi più importanti in un testo che voglia avere un carattere di affidabilità e correttezza scientifica. Quando facciamo una citazione o facciamo comunque riferimento a una fonte, dobbiamo dare a chi legge le informazioni per poter risalire a quella fonte e, più in generale, a tutte le fonti che sono alla base del nostro discorso.

Ricapitolando, ci sono due tipi fondamentali di riferimenti bibliografici che tratteremo separatamente:

- quelli nel corso del testo (con nota a piè di pagina o con sistema autore-data)
- quelli in calce al testo, cioè nella bibliografia conclusiva.

5.3.1 Riferimenti bibliografici in nota a pie' di pagina

Il metodo più tradizionale, ma tendenzialmente obsoleto, è quello dei riferimenti in nota. Se ad esempio citiamo un passo da un libro, inseriremo la nota col riferimento alla fonte al termine della citazione (indicando *sempre* la pagina): «Schoenberg risparmiò a Strauss l'impertinenza che mostrava nei confronti di Mahler».²

Molte volte i riferimenti sono generici senza rimando a una pagina precisa. Spesso si menziona un volume solo perché parla di un certo argomento, magari perché parla della musica del primo Novecento.³ Pur senza indicazione di pagina, tuttavia il riferimento deve essere preciso e completo.

Nel caso di ripetuti riferimenti alla stessa fonte si usano delle abbreviazioni. Ad esempio se mi riferisco allo stesso libro che ho citato nella nota precedente (il libro di Salvetti), posso usare *Ibidem* (eventualmente abbreviato in *Ibid.*): «la donna fa crollare su di lui un enorme macigno»⁴

Se invece cito ripetutamente sempre la stessa fonte dello stesso autore posso usare l'abbreviazione *Op. cit.*: «Una delle tecniche caratteristiche di Ligeti è detta micropolifonia».⁵ Tuttavia questo lo posso fare solo se cito una sola opera di quell'autore. Se faccio riferimento anche ad altri libri dello stesso autore, evidentemente, non posso usare questa abbreviazione, ma volendo posso ugualmente abbreviare il riferimento come esemplificato nella nota seguente.⁶

² Alex Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*, Milano, Bompiani, 2009, p. 85.

³ Cfr. Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, Edt, 1991.

⁴ *Ibidem*, p. 190

⁵ Alex Ross, *Op. cit.*, p. 738

⁶ Alex Ross, *Il resto è rumore*, cit., p. 234.

5.3.2 *Riferimenti bibliografici col sistema autore-data*

Fermo restando che i riferimenti bibliografici con nota a pie' di pagina sono un sistema tuttora validissimo, l'inserimento diretto nel testo di autore-data-pagina fra parentesi, riscuote un crescente favore in quanto più agile anche dal punto di vista dell'impaginazione e quindi dei costi editoriali.

Se uso questo sistema, parlando genericamente del libro di Salvetti, ad esempio, posso semplicemente indicarlo fra parentesi indicando autore e anno (Salvetti 1991). Se faccio una citazione, con lo stesso sistema, inserirò anche il numero della pagina o delle pagine nel seguente modo: «sarebbe stato necessario colorare manualmente la pellicola» (Salvetti 1991: 190-1). Potrei anche usare questa formula: (Salvetti 1991, pp. 190-1) che però è un po' più lunga.

Può succedere che vengano citati due o più scritti dello stesso autore usciti nello stesso anno. In questo caso si differenziano le due fonti con delle lettere (Eco 1968a; Eco 1968b) che ritroveremo poi nella bibliografia conclusiva (cfr. pag. 46).

N.B.

Si consiglia di adottare il sistema autore-data in quanto più agile ed efficace.⁷

5.3.3 *Riferimenti bibliografici in calce (bibliografia conclusiva)*⁸

Il termine "bibliografia" è molto impegnativo e anche un po' fuorviante, in quanto indica un elenco di fonti relative a un certo argomento che dovrebbe essere relativamente esaurente. Questo tipo di apparato bibliografico è in genere fuori dalla nostra portata perché comporterebbe l'elencazione di una gran quantità di titoli dei quali, in grandissima parte, non abbiamo preso visione sia perché inaccessibili, sia perché scritti in una lingua che non conosciamo, sia, più concretamente, per ragioni di tempo. Oltretutto, con ogni probabilità, il nostro elenco, pur includendo forse qualche aggiornamento, risulterebbe la replica di qualche analoga e ancor più ampia bibliografia reperibile in altri testi già pubblicati.

Naturalmente nessuno ci vieta di intitolare "Bibliografia" l'elenco delle nostre fonti. Tuttavia l'espressione "Riferimenti bibliografici" è forse più realistica e meno pretenziosa; essa ci dice che l'elenco comprende una selezione bibliografica nella quale sono riportati i testi più direttamente in relazione col nostro tema; testi che abbiamo consultato, o ai quali abbiamo fatto esplicito riferimento, o anche che riteniamo consigliabili per approfondire l'argomento.

Ciò non toglie che se il nostro argomento è molto circoscritto, se la relativa bibliografia è limitata, o se addirittura non esistono libri che ne riportino una, possiamo puntare a essere proprio noi, con la nostra ricerca, a fornire per la prima volta una bibliografia su quell'argomento (come abbiamo già detto, in certi casi, lo scopo del nostro lavoro potrebbe essere proprio la compilazione di una bibliografia).

Che lo chiamiamo Bibliografia o Riferimenti bibliografici, di fatto l'elenco in calce sarà leggermente diverso, a seconda che la nostra tesi usi i rimandi in nota o il riferimento ad autore-data nel testo.

Facendo riferimento al sistema *autore-data*, i criteri da seguire sono i seguenti:

1. Nell'elenco in calce i titoli vanno ordinati alfabeticamente per autore e, per ciascun autore, cronologicamente.
2. L'anno va indicato subito dopo l'autore per facilitare l'individuazione del testo che ci interessa.
3. Se ci fossero più titoli dello stesso autore pubblicati nello stesso anno, si aggiungerà semplicemente una lettera all'anno; es. 1991a, 1991b.
4. Di ogni autore si riporta prima il cognome, poi il nome, separati dalla virgola.
5. È bene che il nome dell'autore sia in carattere MAIUSCOLETTTO che migliora la leggibilità dell'elenco, ma è accettabile anche il carattere normale (evitare il TUTTO MAIUSCOLE).
6. Il *titolo* del libro, saggio, articolo, voce enciclopedica, ecc., va in *corsivo*.

⁷ Per ulteriori indicazioni e suggerimenti sull'impostazione dei riferimenti bibliografici, si veda in rete: Francesco Dell'Orso, *Citazioni bibliografiche secondo il Chicago manual of style*; url: <http://www.aib.it/aib/contr/dellorso1.htm> (22/01/2013).

⁸ È bene sapere che con le ultime versioni di Word è possibile generare automaticamente una bibliografia conclusiva a partire dalle citazioni bibliografiche inserite nel testo, utilizzando il comando Gestisci fonti che, in Word 2010, si trova nella scheda Riferimenti.

7. I periodici vanno indicati in tondo fra virgolette basse (ad es. «Musical Quarterly»), riportando subito l'annata (in numeri romani), seguita dal numero relativo all'anno (ci sono però riviste che numerano le uscite in modo diverso: in tal caso ci si adegua).

Se per qualsiasi ragione nel nostro testo si facesse uso dei rimandi bibliografici a pie' di pagina, la bibliografia in calce sarà redatta con un criterio leggermente diverso (a p. 47 ne è riportato un esempio). Confrontandole, si vedrà che la differenza fra i due modi di elencare le fonti si riduce in sostanza alla posizione dell'anno di pubblicazione, che viene posto o subito dopo l'autore, oppure in coda.

5.3.4 Quale edizione?

È essenziale che la nostra indicazione bibliografica sia relativa all'edizione che abbiamo utilizzato e dalla quale abbiamo eventualmente fatto citazioni indicandone le pagine. Da un'edizione all'altra infatti l'impaginazione può cambiare e con essa il numero di pagine. Chi legge deve sapere a quale edizione ci riferiamo per poter a sua volta consultare eventualmente le nostre fonti.

Se l'edizione che abbiamo usato non è la prima, sarebbe bene riportare fra parentesi l'anno della prima edizione che, di solito, viene indicata sul retro del frontespizio del volume. Ad esempio: Umberto Eco, 2008, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani (1a ediz. 1975).⁹

Questo discorso non vale per i libri antichi. Se, ad esempio, citiamo l'edizione anastatica di *Harmonice Musices Odhecaton A*, edita da Forni nel 2003, oppure un'edizione recente de *Il teatro alla moda* di Marcello, non ha senso ed è anche ridicolo aggiungere fra parentesi "1a ediz. 1501", oppure "1a ediz. 1720". Nel caso invece di una ricerca filologica sulle prime edizioni di Petrucci, oppure sugli scritti relativi all'opera pubblicati a Venezia nel primo Settecento, allora quelle sarebbero fonti primarie da citare in quanto tali. Come spesso accade, non c'è una regola a priori per tutti i casi possibili: a consigliarci sarà il buon senso.

5.3.5 Testi in lingua originale e in traduzione

Nel caso di testi tradotti da un'altra lingua, riportare i dati sia dell'edizione italiana sia dell'edizione originale è sempre una buona norma. Tuttavia a volte possono sorgere problemi in quanto reperire i dati bibliografici completi delle edizioni originali può essere complicato. Anche in questo caso ci regoleremo in base al buon senso, tenendo presente però che dovremo riportare almeno titolo e anno dell'edizione originale. Nel riferimento *riporteremo sempre l'anno relativo all'edizione che abbiamo effettivamente consultato* o alla quale ci riferiamo. Ad esempio il libro *Cyberculture* di Pierre Lévy è uscito in Francia nel 1997, ma se noi disponiamo dell'edizione italiana uscita nel 1999, nel caso di una citazione, l'indicheremo nel modo seguente: (Lévy 1999: 75-6). Nei riferimenti bibliografici in calce indicheremo sempre per prima l'edizione effettivamente utilizzata. Se usiamo la traduzione italiana, metteremo fra parentesi l'edizione in lingua originale (di norma è riportata sul retro del frontespizio del libro). Se invece usiamo un'edizione in lingua originale, sarà l'eventuale traduzione italiana a finire fra parentesi.

Nel nostro caso, nei riferimenti bibliografici in calce riporteremo:

LÉVY, PIERRE, 1999, *Cybercultura*, Milano, Feltrinelli (ed. orig. *Cyberculture*, Parigi, O. Jacob, 1997).

Una bibliografia redatta in modo tradizionale riporterebbe questo titolo nel modo seguente:

LÉVY, PIERRE, *Cyberculture*, Paris, O. Jacob, 1997 (trad. it. *Cybercultura*, Milano, Feltrinelli, 1999).

Quest'ultimo rappresenta uno stile più accademico (lascia presumere che noi attingiamo sempre alle fonti originali, mentre nella maggior parte dei casi si ricorre solitamente alle traduzioni), ed è anche un po' meno immediato nell'uso pratico.

Di seguito riportiamo alcuni modelli ed esempi di riferimenti bibliografici dei casi più comuni e ai quali è bene attenersi nella stesura del nostro testo. Teniamo presente che potrà sempre capitare di dover citare un testo non esattamente riconducibile a nessuno degli esempi proposti. In tal caso, come sempre, faremo ricorso a logica e buon senso (In Appendice, alle pp. 45-47, sono riportati altri esempi).

⁹ Spesso nelle bibliografie viene indicata l'edizione di riferimento riportandone il numero in esponente: Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977⁴. Tuttavia, se conoscere l'anno ci serve a individuare l'edizione da cercare in biblioteca (nello stesso anno è pressoché impossibile che escano due diverse edizioni), sapere che questa è la 4a edizione ci interessa molto meno rispetto a sapere che questa benemerita storia di Mila fu pubblicata per la prima volta nel 1946 e, in seguito, riveduta e ampliata.

1. volume monografico di singolo autore;
COGNOME, NOME, anno, *Titolo del volume*, Città, Editore.
2. volume di singolo autore straniero tradotto in italiano
COGNOME, NOME, anno, *Titolo italiano*, Città, Editore (ediz. orig., *Titolo completo*, Città, Editore, anno).
3. saggio inserito in una raccolta di un singolo autore;
COGNOME, NOME, anno, *Titolo del volume*, in Id., *Titolo completo*, Città, Editore, pagine.
4. saggio pubblicato in un volume collettivo;
COGNOME, NOME, anno, *Titolo del saggio*, in Nome Cognome (a cura di), *Titolo del volume*, Città, Editore, pagine.
5. relazione pubblicata negli atti di un convegno;
COGNOME, NOME, anno, *Titolo della relazione*, in Nome Cognome (a cura di), *Titolo del volume*, Atti del convegno di studi (Città, giorni/mese/anno), Città, Editore, pagine.
6. voce encyclopedica.
COGNOME, NOME, anno, *Voce*, in *Titolo dell'encyclopedia*, volume, Città, Editore, pagine.
7. articolo in un periodico;
COGNOME, NOME, anno, *Titolo dell'articolo*, «Titolo della rivista», annata, numero, pagine.
8. articolo uscito su periodico e successivamente ripubblicato in volume;
COGNOME, NOME, anno, *Titolo dell'articolo*, «Periodico», annata, numero, pagine; ora in Nome Cognome (a cura di), *Titolo del volume*, Città, Editore, anno, pagine.

- 1 CAPPELLETTI, SANDRO, 1995, *Farò grande questo teatro!*, Torino, Edt.
- 2 ROSENBERG HAROLD, 1967, *L'oggetto ansioso*, Milano, Bompiani (ediz. orig. *The Anxious Object*, New York, Horizon Press, 1964).
- 3 DALLAPICCOLA, LUIGI, 1980, *Di un aspetto della musica contemporanea*, in Id., *Parole e musica*, Milano, Il Saggiatore, pp. 207–22.
- 4 LAIRD, PAUL R., 2002, *Choreographers, directors and the fully integrated musical*, in William A. Everett–Paul R. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, pp. 220-34.
- 5 MONTECCHI, GIORDANO, 1997, *Attualità di Dallapiccola*, in Mila De Santis (a cura di), *Dallapiccola. Letture e prospettive*, Atti del Convegno internazionale di studi (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995), Milano-Lucca, Ricordi-Lim, pp. 389-416.
- 6 LANZA, ANDREA, 1983, *Glasharmonika*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Il lessico, vol. II, Torino, Utet, pp. 375-6.
- 7 HENNION, ANTOINE, 2000, *Passioni, gusti, pratiche. Dalla storia della musica alla sociologia dell'ascolto musicale*, «Rassegna Italiana di Sociologia», XLI, 2, pp. 265-89.
- 8 FELD, STEVEN, 2000, *A Sweet Lullaby For World Music*, «Public Culture» XII/1, pp. 145-172, ora in Arjun Appadurai (ed.) *Globalization*, Durham, Duke University Press, 2001, pp. 189-98.

5.4 Le fonti musicali.

È piuttosto ovvio che in una tesi di argomento musicale si faccia riferimento anche a fonti musicali, cioè a partiture a stampa, o addirittura a manoscritti. Di solito le musiche cui ci si riferisce sono assai meno numerose rispetto alle fonti musicologiche, tuttavia è bene che a queste fonti sia riservata una sezione apposita nella bibliografia in calce e che i loro dati bibliografici siano riportati con la massima cura e completezza.

Se si tratta di musiche antiche è bene che le indicazioni bibliografiche si uniformino a quelle riportate nei repertori bibliografici generali quali Eitner, RISM, ecc. che censiscono pressoché la totalità delle fonti musicali conosciute almeno fino a tutto il XVIII secolo.

Ecco un esempio:

PALLAVICINO, BENEDETTO, *Di Benedetto Pallavicino maestro di capella del serenissimo signor Duca di Mantova. Il quarto libro de madrigali a cinque voci. Novamente ristampato.* Venetia. Appresso Angelo Gardano & fratelli, 1607. (RISM A/I P788).

Il titolo è trascritto dal RISM e pertanto, in questo caso, è stato riportato anche il numero identificativo della corrispondente scheda RISM.

Se il riferimento è a una composizione inserita in collezioni (*monumenta*, *opera omnia*, *edizioni critiche*, ecc.), oltre ai consueti dati bibliografici, si riporteranno anche gli estremi della collezione (volume, curatore, ecc.). Ad esempio:

SCHÖNBERG, ARNOLD, *Kammersymphonie für 15 Solo-Instrumente.* Opus 9; in: *Sämtliche Werke*, Abteilung IV: *Orchesterwerke*. Reihe A, Band 11, *Kammersymphonien*, Herausgegeben von Christian Martin Schmidt, Mainz – Wien, B. Schott's Söhne – Universal Edition AG, 1976.

In ogni caso i riferimenti è bene che riportino, per quanto possibile, la denominazione completa in lingua originale delle edizioni utilizzate e in particolare, quando è presente, il curatore o revisore di quell'edizione.

Per le lingue più conosciute (tedesco, inglese, francese, spagnolo) non è necessaria la traduzione di titoli e descrizioni, ma per lingue meno note, o che fanno uso di altri alfabeti (ad es. cirillico, arabo, ecc.) se si cita un titolo in lingua originale, accanto al titolo in translitterazione italiana, verrà fornita la traduzione italiana. In Appendice è riportato un elenco esemplificativo di alcune fonti musicali.

5.5 Le fonti in rete

Anche le fonti consultate o citate dal web devono essere riportate nei riferimenti bibliografici. In rete si trovano sia testi già usciti su riviste o libri, sia testi pubblicati solo sul web. Nel primo caso si fa riferimento alla fonte originale nel modo solito aggiungendovi anche l'url, perché chi legge sappia che la nostra fonte non è il libro ma è una pagina web. Ecco un paio di esempi:

CARDONA JEANNINE – LACROIX CHANTAL, 2007, *Statistiques de la culture. Chiffres clés. Edition 2007*, Ministère de la Culture et de la Communication-La Documentation Française;
url: http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pubstat_chiffres.html [06/12/2012].

EMER, FABRIZIO, 2009, *L'insegnamento dello strumento musicale nella scuola dell'obbligo*, «Annali della Pubblica Istruzione», vol. 4, 3/4, pp. 65-188;
url: <http://www.annaliistruzione.it/Archivio-Multimediale> [3/11/2012].

Nel caso il testo sia invece disponibile solo in rete, riporteremo i dati identificativi che abbiamo a disposizione: autore (se c'è), titolo (se c'è), intestazione della pagina o del sito, seguiti dall'indirizzo web. Se il testo non è firmato indicheremo al posto dell'autore la denominazione del sito o di chi lo cura.

SEALEY, MARK, 2007, Baldassarre Galuppi, *Forgotten Arias of a Venetian Master*, Avie AV 2116
(recensione del cd);
url: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/a/avi02116a.php> [20/01/2013]

INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART, *Kurz vorgestellt: Die Bibliothek der Bachakademie Stuttgart.*; url: <http://www.bachakademie.de/5807.html> [20/01/2013]

FREEMUSE. FREEDOM OF MUSICAL EXPRESSION, *International artists support imprisoned Iranian singer*;
url: <http://www.freemuse.org/sw49630.asp> [13/01/2013]

A scanso di equivoci, l'indirizzo web viene preceduto dall'acronimo "url" (che sta per "Uniform Resource Locator") e seguito dalla data dell'ultimo accesso, posta preferibilmente fra parentesi quadra. Questa data è molto importante in quanto la permanenza in rete delle pagine è molto variabile e accade spesso che certe pagine non siano più rintracciabili. In Appendice è riportato un elenco esemplificativo di fonti web, pp. 48-49).

In linea di massima, i documenti consultati in rete è bene siano inseriti nella bibliografia. Tuttavia, per particolari esigenze, possono essere raccolti in un elenco a parte che chiameremo "Elenco dei documenti web consultati" (meglio evitare brutti neologismi tipo *webgrafia* o, peggio ancora, *sitografia*).

5.6 Immagini

Spesso chi affronta per la prima volta la stesura di un testo di una certa ampiezza e di una certa "ufficialità" cede alla tentazione di redigere un testo ricco di immagini, titoli ornati, decorazioni varie. Al contrario il testo di una tesi deve essere graficamente sobrio e senza fronzoli.



Dipinto di Friedrich Georg Weitsch (1758-1828) raffigurante forse Wilhelm Friedemann Bach¹⁰

L'iconografia (cioè il corredo di immagini) è utile, ma solo quando il testo lo richiede con funzione esplicativa. Se la nostra tesi è su Chopin o Monteverdi o Johann Sebastian Bach, è fuori luogo inserire nel testo o addirittura a tutta pagina ritratti di questi autori celeberrimi. Ma se ci occupiamo di Wilhelm Friedemann Bach, assai meno conosciuto del padre, allora la riproduzione di qualche suo ritratto rappresenta un utile corredo documentario.

Ritratti, riproduzioni di dipinti, immagini, ecc. vanno inserite in dimensioni appropriate alla qualità dell'immagine e all'importanza che rivestono all'interno del discorso. Esse devono sempre recare la didascalia con l'indicazione di che si tratta e della fonte da cui provengono (se l'immagine è presa dalla rete si indicherà l'indirizzo web).

Ovviamente se la nostra tesi è di carattere iconografico le immagini hanno un'importanza assai maggiore, diventano per così dire protagoniste e dunque saranno oggetto di particolare cura, sia sotto il profilo della qualità della riproduzione, sia dell'indicazione delle fonti e delle caratteristiche.

5.7 Esempi musicali.

Senza entrare nel merito delle attuali normative riguardanti il copyright (alcune delle quali in Italia sono particolarmente punitive nei confronti delle esigenze di studio), ci limitiamo a dire che nella nostra tesi possiamo inserire esempi musicali tratti da partiture a stampa in nostro possesso o scaricate dal web. Possiamo anche inserire esempi musicali tratti da testi musicologici (libri, articoli, ecc.). Requisito indispensabile è che venga sempre indicata con precisione la fonte.

Ecco due esempi. L'esempio n. 1 riporta alcune battute dalla seconda della *Quattro liriche di Antonio Machado* di Luigi Dallapiccola. L'esempio non riporta il riferimento bibliografico completo che inseriremo nell'elenco delle fonti musicali in calce (cfr. p. 49).

L'esempio n. 2 è tratto invece da un libro di Charles Hamm. Come si vede la didascalia riporta con precisione il passo, mentre per la fonte, rimanda alla bibliografia finale (cfr. p. 46).

¹⁰ Url: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Wilhelm_Friedemann_Bach.jpg [22/01/2013]

Essenziale è che in ciascun esempio venga sempre indicato esattamente il passo di cui si tratta, con l'indicazione delle battute (se la partitura non le riporta bisogna contarle manualmente) o, per forme che rendono problematica l'indicazione delle battute, come nel ragtime dell'esempio n. 2, qualche altro utile riferimento. È bene inoltre che gli esempi vengano numerati progressivamente in modo da potervi fare facilmente riferimento nel corso del testo.

Esempio n. 1

Quattro liriche di Antonio Machado – II (batt. 4-9)

Lento; flessibile (♩ = 38 - 40)
sempre *pp* e molto *espr.*

(pochiss.)

CANTO

A - yer — so - — ñé — que ve - í - a a —
Dios y que a Dios ha - - - bla - ba

Esempio n. 2

Scott Joplin, *Original Rags*, ultimo strain (cfr. Hamm 1990, p. 471-72)

Solitamente gli esempi musicali vengono inseriti nel testo come immagini scansionate (le istruzioni pratiche su come inserire immagini ed esempi sono a p. 31). Per il grande repertorio la fonte più utilizzata è senza dubbio il già citato Internet Music Score Library Project, cioè IMSLP, che consente di scaricare liberamente in formato pdf le opere di pubblico dominio (vale a dire, per l'Europa, i compositori morti fino al 1937). La biblioteca digitale di IMSLP (cfr. p. 13) è immensa: circa 230.000 fra partiture e spartiti di quasi 8.000 compositori. La qualità delle scansioni è disuguale e, naturalmente, vi si possono reperire per lo più edizioni risalenti a più di 75 anni fa, salvo i casi di opere pubblicate con licenza Creative Commons. In ogni caso è bene verificare con attenzione gli esempi che vengono inseriti e annotarne accuratamente gli estremi per gli opportuni riferimenti bibliografici.

6. IMPAGINAZIONE E REDAZIONE: GUIDA PRATICA ED ESEMPI

6.1 Per impaginare un testo

Quando si redige un testo (nel gergo informatico un “documento”) la cosa più importante è adottare criteri grafici ed editoriali *coerenti*. In altre parole, titoli, paragrafi, interlinea, rientri, virgolette, citazioni ecc. non devono essere posti a casaccio, ma una volta fatte le nostre scelte di impaginazione e formattazione, dovremo rispettarle dall’inizio alla fine del nostro documento.

Le indicazioni fornite finora in questa guida sono suggerimenti mirati al nostro specifico tipo di lavoro che stiamo facendo (un elaborato scritto di argomento musicale e di taglio accademico). Anche se non tassative, queste indicazioni sono per quanto possibile da rispettare affinché anche la veste grafica ed editoriale delle tesi discusse nel Conservatorio risponda a uno standard comune.

(A) Le istruzioni e i suggerimenti che seguono sono riferiti al programma Microsoft Word per Windows, il software di videoscrittura probabilmente più diffuso. Di esso esistono svariate versioni in circolazione, con numerose varianti che tuttavia mantengono relativamente inalterati molti dei comandi principali. Le variazioni più marcate sono intervenute recentemente con Word 2010 che ha ripartito il tradizionale menu in una serie di “schede” che possono rendere problematica l’individuazione di certi comandi. A riguardo verranno forniti opportuni suggerimenti. Per i comandi da tastiera si farà riferimento all’immagine riprodotta a p. 33.

(B) Per creare e impaginare un testo correttamente è necessario come minimo saper utilizzare i comandi di Word relativamente all’immissione, selezione e spostamento del testo, alla gestione del file (salvare, stampare, ecc.), all’impostazione della pagina (margini, numeri di pagina, ecc.); all’applicazione dei formati di carattere (tipo, dimensione, corsivo, grassetto, ecc.), di paragrafo (allineamento, interlinea, rientri, ecc.), e all’inserimento di immagini, tabelle, ecc. Si tenga presente che creando un nuovo documento di Word, lo stile predefinito (**Normale**) prevede (a meno che non sia stato modificato) i seguenti formati:

Carattere:	Times New Roman	Dimensione:	12
Paragrafo:	Allineamento: a sinistra	Interlinea:	Singola

(C) Quando apriamo un nuovo documento di Word ci appare una pagina bianca che contiene già una serie predefinita di istruzioni di impaginazione e di formattazione, cioè uno “stile”. Se non è stato modificato si tratta dello stile definito **Normale**. Quando cominciamo a scrivere, arrivati al margine destro, ovviamente il testo va a capo automaticamente e inizia una seconda riga.

(D) A un certo punto però, finito il periodo, arriverà il momento in cui saremo noi a decidere di mettere un punto e andare a capo con il tasto **Enter (Invio)**. Avremo così completato un “paragrafo”, cioè un blocco di testo al quale possiamo assegnare determinate istruzioni di formato.

I quattro paragrafi precedenti sono stati contrassegnati con le lettere (A) (B) (C) e (D) che corrispondono, come si può vedere, ad altrettante diverse disposizioni, cioè “formati”. (A) è un paragrafo con allineamento “giustificato”; (B) è un paragrafo allineato a sinistra, (C) è allineato a destra e ha un interlinea più piccolo. (D), infine, è “centrato” e ha un interlinea più ampio.¹¹

La formattazione dei paragrafi è un po’ l’ossatura della nostra pagina ed è essenziale saperla applicare. Per operare più facilmente con paragrafi, tabulazioni, ecc. è bene visualizzare i segni nascosti di formattazione. Questi si visualizzano cliccando sul tasto  che si trova nel menu in alto nella schermata di Word e che rappresenta, per l’appunto, il “segno di paragrafo”, ossia il segno che indica il comando di “a capo”. Una volta visualizzati questi caratteri nascosti, nello spazio fra una parola e l’altra ci apparirà un puntino, il nostro “a capo” sarà segnalato da questo simbolo, una tabulazione da una freccia, ecc.

¹¹ È bene sapere che con Word la formattazione di caratteri e paragrafi può essere automatizzata con l’applicazione degli Stili (nella scheda Home di Word 2010, gli Stili occupano la parte centrale della barra multifunzione). Si tratta tuttavia di una procedura che richiede una certa pratica e che non è il caso di illustrare in questa sede.

N.B.

Da questo punto in avanti l’impaginazione e i formati del testo corrispondono ai criteri di redazione e impaginazione della tesi forniti in questa Guida (le istruzioni pratiche sono al paragrafo 6.2).

Un paragrafo, dunque, è la porzione di testo compresa fra due “a capo”, cioè fra due segni di paragrafo.

Immaginiamo di dover formattare un paragrafo costituito da una citazione di alcune righe: l’inizio dei *Promessi sposi*. Le nostre istruzioni ci dicono che dobbiamo dare a questo paragrafo un rientro a sinistra di 1 cm, distanziandolo con interlinea doppio dal testo circostante. Inoltre dovremo formattare il testo in corpo 11 anziché 12.

IMPORTANTE.

Se dobbiamo impostare un paragrafo rientrante come nel nostro esempio, oppure incolonnare un elenco o altro ancora, **NON UTILIZZARE GLI SPAZI!!!** È un modo tanto intuitivo quanto deleterio, che produce solo infiniti problemi nel caso assai frequente di successivi spostamenti del testo o reimpostazioni.

Tenendo presente quanto sopra, evidenziamo innanzitutto i caratteri nascosti, cliccando su . Quindi selezioniamo il paragrafo che vogliamo formattare o più semplicemente clicchiamo col mouse all’interno di esso (se selezioniamo più paragrafi i formati si applicheranno a tutti i paragrafi selezionati).

Per impostare il rientro dovremo aprire la finestra del formato paragrafo: in Word 2010: selezionare la scheda **Home** (seconda dicitura in alto da sinistra); nella sezione denominata **Paragrafo** cliccando sulla freccetta in basso a destra si apre la finestra. Nelle precedenti versioni di Word per aprire la finestra si va al menu **Formato** e si clicca su **Paragrafo**.

Aperta la finestra, in corrispondenza della casella del rientro a sinistra, impostiamo il valore di 1 cm e clicchiamo **OK**. La finestra si chiude e il paragrafo rientra.

Per il formato del carattere, analogamente a come abbiamo fatto per il paragrafo, apriamo la finestra e, nella casella dove sono riportate le dimensioni del carattere, selezioniamo 11, quindi **OK**. A questo punto il nostro paragrafo avrà questo aspetto:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; [...] per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.

Di norma per andare a capo si preme **Enter**, creando così automaticamente un paragrafo. Tuttavia c'è un altro modo per interrompere una riga, cioè andare a capo, senza creare un nuovo paragrafo (è una funzione molto utile in certi casi): basta premere **Shift+Enter** (il carattere nascosto corrispondente è una freccia rivolta a sinistra: ).

Questo comando però è da evitare nei paragrafi con allineamento “giustificato” perché produce un effetto di questo tipo. Naturalmente, la finestra “di dialogo” del formato paragrafo consente svariate altre operazioni come il rientro a destra, il rientro della sola prima riga, il distanziamento dai paragrafi circostanti, l'interlinea ecc., e tuttavia non è l'unico modo per disporre il testo.

6.1.1 Il righello

Il rientro a sinistra è solo uno dei tanti casi in cui bisogna posizionare o incolonnare testi, elenchi, ecc. Tenendo sempre ben presente di NON usare gli spazi, un altro strumento importante per questo tipo di operazioni è il “righello”, cioè la barra graduata che si vede immediatamente sotto la barra degli strumenti

(se non è visibile lo si può visualizzare selezionandolo nel menu o nella scheda Visualizza).



Sul margine sinistro del righello ci sono tre piccoli cursori incolonnati: due triangolari e uno quadrato, che servono per impostare i rientri del paragrafo o dei paragrafi selezionati

Trascinando il cursore quadrato nel punto desiderato, si imposta un rientro a sinistra uguale per tutte le righe del paragrafo. Trascinando il triangolino inferiore (quello con la punta rivolta in alto) si imposta invece il “rientro sporgente”: rientrano cioè solo le righe successive alla prima (è questa l'impostazione che usiamo per i riferimenti bibliografici). Trascinando il triangolino superiore si imposta invece il rientro della sola prima riga.

Sul margine destro del righello c'è invece un solo cursore che serve per il rientro destro.

6.1.2 *Tabulazioni*

Il righello consente anche di impostare rapidamente le tabulazioni. La tabulazione serve per incolonnare un testo in posizioni prestabilite. Premendo il tasto di tabulazione, sulla sinistra della tastiera, contrassegnato da due frecce orizzontali in direzione opposta (la dicitura **Tab** non sempre è presente), il testo a destra del cursore si sposta di cm. 1,25 (valore predefinito). Tuttavia cliccando sul righello possiamo impostare tabulazioni a nostro piacimento che potremo poi eliminare semplicemente trascinandole col mouse fuori dal righello.¹² Una tabulazione impostata da noi appare sul righello come una piccola **L**:



(tabulazione impostata per un rientro di 2 cm).

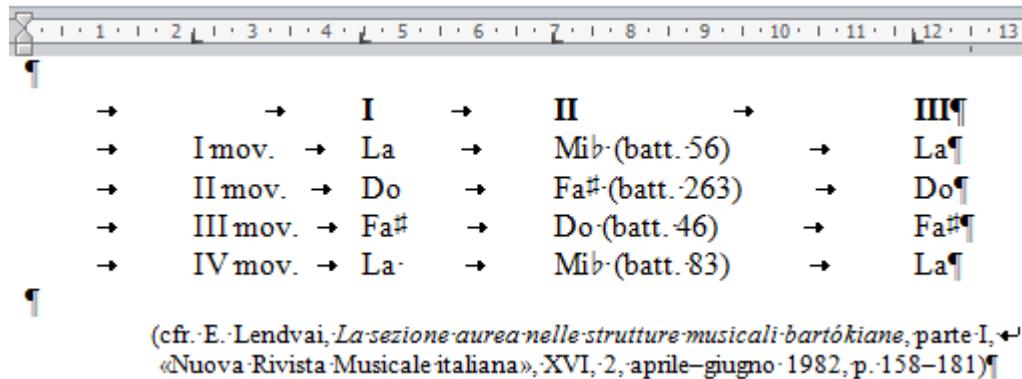
¹² Può succedere di combinare pasticci con le tabulazioni. In tal caso basta aprire la finestra del formato paragrafo, cliccare sul pulsante **Tabulazioni** e quindi selezionare **Cancella tutto**. Tutte le tabulazioni applicate a quel paragrafo verranno eliminate.

Le tabulazioni sono utilissime per incolonnare numeri, parole, per impostare un indice o uno specchietto come questo:

	I	II	III
I mov.	La	Mib (batt. 56)	La
II mov.	Do	Fa# (batt. 263)	Do
III mov.	Fa#	Do (batt. 46)	Fa#
IV mov.	La	Mib (batt. 83)	La

(cfr. E. Lendvai, *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, parte I, «Nuova Rivista Musicale italiana», XVI, 2, aprile–giugno 1982, p. 158–181)

Anche in questo caso, per maggiore praticità, è bene visualizzare i caratteri nascosti. Lo specchietto riprodotto sopra, una volta visualizzati i segni di formattazione, si presenta come nell'immagine che segue: le tabulazioni sono indicate dalle frecce (le posizioni corrispondono ai segni che appaiono sul righello) e ogni riga si conclude con il segno di paragrafo, cioè con un a capo. Coi caratteri nascosti visualizzati ci si rende conto molto meglio di come è impostata la nostra pagina e quindi si può lavorare con molta più precisione e rapidità.



(cfr. E. Lendvai, *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, parte I, «Nuova Rivista Musicale italiana», XVI, 2, aprile–giugno 1982, p. 158–181)

6.1.3 Tabelle

Un altro strumento utilissimo e di largo impiego, che richiede tuttavia un po' di pratica per un efficace utilizzo, sono le tabelle. Quel medesimo specchietto riprodotto sopra avremmo potuto realizzarlo inserendo i dati in una tabella formata da quattro colonne e cinque righe:

	I	II	III
I mov.	La	Mi♭ (batt. 56)	La
II mov.	Do	Fa♯ (batt. 263)	Do
III mov.	Fa♯	Do (batt. 46)	Fa♯
IV mov.	La	Mi♭ (batt. 83)	La

Per inserire una tabella: in Word 2010 si apre la scheda **Inserisci**, si clicca su **Tabella** e all’apertura del menu si seleziona **Inserisci tabella**. Si aprirà una finestra nella quale riporteremo le caratteristiche desiderate: colonne, righe, ecc. Nelle versioni precedenti di Word selezionare **Tabella** dal menu, poi **Inserisci**, e ancora **Tabella**, dopo di che si apre la relativa finestra.

La tabella è in sostanza una griglia al cui interno è possibile inserire numeri, testi, ma anche immagini o grafici, ecc. La selezione del testo inserito in una tabella è analoga a un normale testo fuori tabella. Tuttavia spostando il puntatore del mouse sul bordo sinistro, oppure sul bordo superiore della tabella, esso prende rispettivamente questa forma: , oppure questa: ed è quindi possibile selezionare celle o intere righe o colonne che potranno essere spostate trascinandole col mouse, oppure copiate (Ctrl+C), tagliate (Ctrl+X) o incollate altrove (CTRL+V), utilizzando cioè le consuete combinazioni di tasti che si usano per testi e immagini (vedi al paragrafo successivo). Per selezionare invece l’intera tabella, ad esempio per spostarla, bisogna portare il puntatore sull’angolo in alto a sinistra della tabella facendo apparire questo simbolo: . Sovrapponendo il puntatore a questo segno e cliccando col tasto sinistro del mouse si può selezionare l’intera tabella, oppure trascinarla per inserirla in un altro punto del testo; cliccando le icone dell’allineamento paragrafo si può allinearla a destra, a sinistra, al centro, oppure si può copiarla, tagliarla, o incollarla con le consuete combinazioni di tasti.

Una tabella può essere poi dimensionata e impostata graficamente a piacimento. Passando il puntatore del mouse sui bordi della griglia esso prende questa forma oppure . Trascinandolo si possono ingrandire o rimpicciolire celle, colonne e righe. Se la griglia non è visibile, la si può visualizzare in Word 2010 dalla scheda **Home**, cliccando sull’icona della griglia che sta nella sezione **Paragrafo**,. Nelle versioni Word precedenti selezionare **Visualizza griglia** dal menu **Tabella**.

Inoltre, cliccando col tasto destro del mouse dentro la tabella si apre un “menu contestuale” con molte opzioni. Fra queste **Bordi e sfondo...** che consente di aggiungere, togliere, modificare le linee divisorie e lo sfondo della tabella. Con **Proprietà tabella...** si apre invece una finestra con varie schede che consentono una vasta gamma di opzioni per il posizionamento, le dimensioni, ecc.

La tabella, data la sua versatilità, può rivelarsi utile per inserire, magari affiancati o incolonnati, esempi musicali o immagini che altrimenti sarebbero più difficili da posizionare e da gestire.

6.1.4 Inserimento di esempi musicali e immagini

Inserire esempi musicali in formato immagine è una delle operazioni più comuni nella stesura di una tesi di argomento musicale. Lo si può fare da tastiera con i comandi del famoso (e famigerato) “copia e incolla”:

per copiare: **Ctrl+C** – per tagliare: **CTRL+X** – per incollare: **CTRL+V**.

Le immagini possono essere prelevate da una pagina web, oppure selezionate da qualche programma di creazione o gestione immagini (ad esempio, in Windows, il programma Paint), oppure – ed è il caso forse più comune per gli esempi musicali – selezionate da un file pdf mediante l'apposita funzione che consente di “fotografare” un'area selezionata [ci sono però files pdf le cui impostazioni di protezione non lo consentono].

L'altro metodo per inserire immagini in un documento di testo è utilizzare la scheda (o il menu) **Inserisci**. Selezionando **Immagine** (fra le varie opzioni possibili) si apre la finestra delle risorse del computer: individuato il file di immagine che vogliamo inserire, si preme il pulsante **Inserisci** (in basso a destra) e l'immagine viene trasferita nella pagina della nostra tesi.

A volte, per svariate ragioni, il copia-incolla risulta impossibile. In questi casi si può ricorrere a un'ultima risorsa, copiando la schermata, cioè quel che vediamo sullo schermo, con questa combinazione di tasti: **Ctrl+Alt+Stamp** (il tasto **Stamp** è nella parte alta della tastiera, accanto a **F12**). Una volta copiata la schermata, aprendo ad esempio Paint, possiamo incollarla con **Ctrl+V** e, da lì, selezionare la parte che ci interessa e copiarla nuovamente per inserirla altrove.

6.1.5 Interruzione di pagina e interruzione di sezione

L'impaginazione richiede a volte di introdurre interruzioni di pagina, quando ad esempio si vuole iniziare un capitolo nella pagina successiva.

L'interruzione di pagina si effettua (Word 2010) dalla scheda **Inserisci** cliccando sull'apposita icona, oppure (versioni Word precedenti) dal menu **Inserisci**, selezionando **Interruzione** e scegliendo l'opzione “pagina”.

Un'altra interruzione importante – a volte provvidenziale – è l'interruzione di “sezione”. Una “sezione” è una parte di testo (un singolo paragrafo o più pagine) che può essere impaginata in modo diverso dal resto del documento.¹³

Per inserire un'interruzione di sezione, nella scheda **Layout di pagina** (Word 2010) selezionare **Interruzioni** e nel menu che si apre si sceglie l'opzione che interessa. Nelle versioni Word precedenti si va al menu **Inserisci**, si seleziona **Interruzioni** e poi si sceglie la modalità che fa al caso nostro.

Un esempio pratico: voglio inserire un esempio musicale o una tabella, oppure un'immagine a tutta pagina. Ma per il suo formato bisognerebbe che il foglio fosse orientato orizzontalmente.

Prima di tutto inserisco un'interruzione di sezione scegliendo **Pagina successiva**. Poi posiziono il cursore nella nuova pagina e inserisco un'altra interruzione di sezione **Pagina successiva**. Lo spazio fra le due linee è una sezione a sé stante.

Ora, col cursore posizionato in questo spazio vado in **Layout di pagina** (o in **Impostazione pagina** nelle versioni precedenti di Word). Scelgo **Imposta pagina** aprendo una finestra a più schede. Cerco e scelgo **Orientamento orizzontale**, avendo cura di selezionare **Applica a questa sezione**. A questo punto, la pagina in questione si dispone orizzontalmente e potrò sfruttarla in quanto tale, inserendovi un'immagine o un esempio come nella pagina seguente.

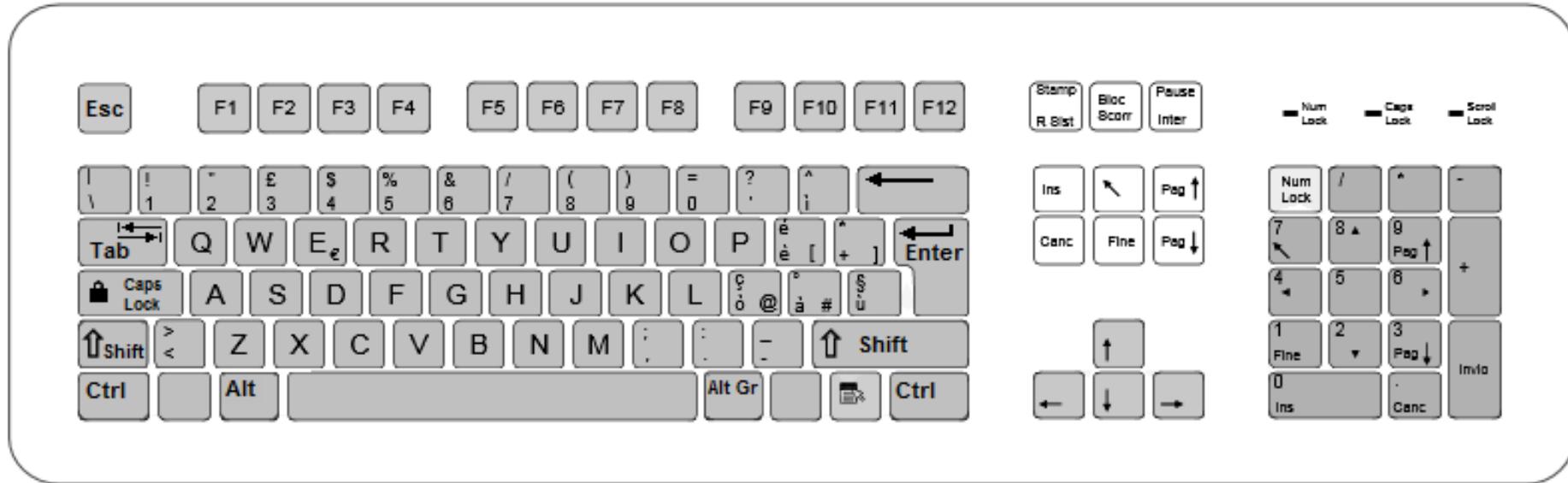
¹³ Ecco come appaiono, visualizzando i caratteri nascosti, un' interruzione di pagina:

.....interruzione pagina.....

e un'interruzione di sezione::

.....T.....Interruzione di sezione (pagina successiva).....

La tastiera del computer (schema QWERTY)



Esempio n. 3

Alle psallite cum luya

anon. (*Codex Montpellier*, 13th cent.)

6.2 Riepilogo dei criteri redazionali

Chiudiamo questa guida alquanto sommaria e limitata a indicazioni e suggerimenti utili per la stesura di un elaborato scritto di argomento musicale, ricapitolando le indicazioni di quali formati utilizzare con l'aggiunta di alcune istruzioni pratiche. Nella redazione, per quanto possibile ci atterremo alle indicazioni fornite, anche se esse non sono da considerarsi tassative, non foss'altro perché ci sono computer o programmi che non consentono certe operazioni o l'utilizzo di certi formati. La cosa più importante – concetto che è bene ripetere – è che i criteri di redazione adottati vengano rispettati con COERENZA dall'inizio alla fine del nostro scritto.

6.2.1 *Impostazione della pagina e margini:*

Formato A4 (21x29,7 cm) – non “lettera” che ha un formato diverso.

Il testo va stampato solo su una facciata del foglio, non fronte/retro.

I margini della pagina vanno impostati come segue:

alto = 3 cm; basso = 3 cm;
sinistro = 4 cm destro = 3 cm;

(il margine sinistro è più largo per accogliere la rilegatura a spirale o a colla)

6.2.2 *Carattere e corpo:*

Times New Roman – dimensione 12 per il testo normale

Times New Roman – dimensione 11 per paragrafi rientranti (citazioni)

Times New Roman – dimensione 11 per i riferimenti bibliografici in calce.

Times New Roman – dimensione 10 per eventuali note a piè di pagina e per didascalie di immagini, esempi ecc.

Il testo va scritto in tondo (cioè in carattere normale), non in *corsivo* né in **grassetto**, formati che vanno riservati a casi particolari (per l'uso del corsivo vedi a p. 38).

6.2.3 Interlinea e paragrafi:

Nella finestra del formato paragrafo impostare i seguenti valori:

Per il testo principale in corpo 12 e le citazioni in corpo 11:

Allineamento: Giustificato Interlinea: Esatta - Valore: 1,5

Per le note a piè di pagina:

Allineamento: Giustificato Interlinea: Singola

Per i riferimenti bibliografici in calce impostare i seguenti valori:

Allineamento: A sinistra

Rientri: Speciale: Sporgente – Rientra di: 1,5 cm

Spaziatura: Dopo: 6 pt Interlinea: Singola

6.2.4 Note a pie' di pagina

Per inserire una nota a pie' di pagina posizionare il cursore nel punto del testo in cui si vuole inserire l'indicatore della nota (simile a quello inserito qui a fianco).¹⁴ L'indicatore va sempre collocato subito dopo una parola o una parentesi, oppure, se c'è, subito dopo il segno di punteggiatura, mai prima. Nel caso si volesse spostare l'indicatore in un'altra posizione è sufficiente selezionarlo e trascinarlo col mouse.

Per l'inserimento, in Word 10 aprire la scheda Riferimenti e selezionare il pulsante Inserisci nota a pie' di pagina, oppure cliccare sulla freccia in basso a destra della medesima scheda per l'apertura della finestra con cui personalizzare formati e collocazione delle note. Nelle versioni precedenti di Word selezionare il menu Inserisci, quindi Riferimento e poi Nota a pie' di pagina per l'apertura della relativa finestra.

L'impostazione predefinita delle note a pie' di pagina prevede l'inserimento di un indicatore numerato automaticamente. La nota compare in calce alla pagina, da con una linea di separamento dal testo principale. Se si aggiunge o si elimina una nota, oppure la si sposta prima o dopo altre note, tutte le numerazioni vengono aggiornate automaticamente. Operando sulla finestra Note a pie' di pagina si

¹⁴ Di norma Word inserisce note a pie' di pagina con carattere in corpo 10 (come questa).

possono modificare formati e numerazione, si possono convertire le note da pie' di pagina a note di chiusura (cioè in calce al documento), ecc.

Le note devono essere selezionate a parte rispetto al testo principale. Ad esse si possono applicare formati di carattere e di paragrafo come al testo normale.

6.2.5 Capitoli, paragrafi, relativi titoli e indice

Il nostro testo è bene sia suddiviso in capitoli, per agevolare la lettura e dare un'idea sintetica del contenuto. Ciascun capitolo deve avere un titolo e deve essere numerato progressivamente. Un capitolo può essere suddiviso in paragrafi e un paragrafo, a sua volta, in "sottoparagrafi". I titoli hanno una loro "gerarchia" anche grafica, indicata dal diverso formato del carattere. Ecco, ad esempio, cinque diversi livelli di titolo (sono gli stessi utilizzati in questa Guida):

TITOLO 1

TITOLO 2

TITOLO 3

Titolo 4

Titolo 5

È importante rispettare questa gerarchia, e assegnare coerentemente i diversi formati ai titoli dei vari capitoli, paragrafi, ecc. del nostro scritto. Questo mette in luce l'organizzazione complessiva del nostro discorso e ne migliora notevolmente la chiarezza.

In generale, nel corso del testo, ad eccezione del titolo della tesi nel frontespizio, tutti i titoli siano essi in carattere normale, maiuscolo, maiuscoletto, grassetto o corsivo, vanno in corpo 12 e allineati a sinistra.

Fra capitoli, paragrafi e sottoparagrafi è bene inserire interlinea appropriati per dare "respiro" alla pagina e, se lo si ritiene opportuno, inserire un'interruzione di pagina fra un capitolo e l'altro.

La gerarchia dei titoli va visualizzata anche nell'indice, evidenziandone graficamente i diversi livelli (in pratica l'indice è una sorta di schema formale del nostro lavoro). Tuttavia nell'indice il formato dei caratteri verrà adattato alle

esigenze grafiche della pagina (ad esempio il grassetto nell'indice risulterebbe troppo pesante, mentre certi titoli potranno essere in corpo minore per questioni di spazio).

Come esempio si può fare riferimento allo stesso indice di questa Guida nel quale capitoli, paragrafi, ecc. sono numerati in modo da evidenziare in dettaglio l'articolazione e l'organizzazione interna degli argomenti. Più la numerazione è dettagliata, più è facile la ricerca dei contenuti.

Tuttavia un indice può essere impostato anche in modo più semplice, senza una numerazione così minuziosa. Sarà l'organizzazione stessa del nostro discorso a suggerirci qual è il tipo di indice più adatto.

Ecco un esempio di indice, basato sugli stessi livelli di titoli, ma impostato in modo diverso, numerando solo i capitoli e non i paragrafi :

TITOLO DELLA TESI

[Tit. 1]

INDICE

[Tit. 3]

PARTE PRIMA

[Tit. 2]

1. CAPITOLO ABCD

[Tit. 3]

- 3 Alfa paragrafo del capitolo Abcd [Tit. 4]
- 8 Beta paragrafo del capitolo Abcd [Tit. 4]
- 12 Gamma paragrafo del capitolo Abcd [Tit. 4]
- 15 *Alfa sottoparagrafo* [Tit. 5]
- 18 *Beta sottoparagrafo* [Tit. 5]

2. CAPITOLO EFGH

[Tit. 3]

- 30 Alfa paragrafo del capitolo Efgh [Tit. 4]
- 33 *Alfa sottoparagrafo* [Tit. 5]
- 35 *Beta sottoparagrafo* [Tit. 5]

[...]

41 RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

[Tit. 3]

45 APPENDICE

[Tit. 3]

6.2.6 *Corsivi*

Nel nostro testo il *corsivo* si usa solo in determinati casi:

1. per i titoli di libri o di opere (*Oper und Drama*, *Fidelio*, ecc.), con l'avvertenza però che le composizioni denominate con titoli generici (Sinfonia, Sonata, ecc.) vanno in tondo con iniziale maiuscola. Pertanto scriveremo: l'*Appassionata*, la Sonata Op. 111, la *Primavera*, il Concerto per violino in Mi minore, ecc.. La denominazione aggiunta va anch'essa in corsivo: Sinfonia n. 6 *Patetica*.
2. parole straniere di uso non abituale. Parole straniere come performance o suite o Lied (plurale: Lieder), ormai entrate nella nostra lingua comune, si scrivono preferibilmente in tondo. Invece parole come *durchkomponiertes Form* o *Renouveau* si scrivono in corsivo. Nel dubbio ci si regola col buon senso.
3. parole che intendiamo enfatizzare in modo particolare, come in una frase del genere: «il realismo di Verdi non era tanto una ricerca della verità, bensì del *verosimile*».
4. come sostitutivo delle virgolette. Ad esempio: «in questa pagina di Prokof'ev si coglie una sorta di “monelleria”», oppure: «si coglie una sorta di *monelleria*».

N.B. Non usare MAI il corsivo insieme alle virgolette salvo casi particolari. Scrivete: il “temperamento equabile”, oppure il *temperamento equabile*, ma non scrivete mai il “*temperamento equabile*”. Però riportando un titolo in corsivo scriverete: Vincenzo Rossi, *L'attività dei “Concerti popolari” nell'Italia umbertina*, Editoriale del Parco, Torino, 1973.

6.2.7 *Virgolette*

Di base, ci servono due tipi di virgolette, quelle che si usano per citazioni, per riferire discorsi diretti o intestazioni, e quelle che si usano in tutti gli altri casi.

Quando si riportano frasi citate letteramente (ad es.: Riccardo III disse «Il mio regno per un cavallo»); oppure per indicare titoli di riviste e periodici (ad es. l'articolo di Umberto Eco sul quotidiano «la Repubblica») in genere si usano (o

quantomeno sarebbe bene usare) le virgolette basse, dette anche “caporali” per la loro forma (le istruzioni su come inserire le virgolette basse sono al paragrafo 6.2.9). In tutti gli altri casi si possono usare le “virgolette alte”, cioè normali.

Non è una regola tassativa. L’importante è che si adotti, come sempre, un criterio *coerente* al quale attenersi per tutta la stesura del testo. Questo significa che se, per varie ragioni, l’inserimento delle virgolette basse risultasse difficoltoso, si potranno usare in sostituzione le virgolette alte, abbinandole, per differenziare, con gli ‘apici’, cioè con l’apostrofo prima e dopo.

In realtà i due tipi di virgolette servono anche per differenziare le “virgolette nelle virgolette”. Ad esempio, in questa citazione immaginaria troviamo addirittura tre tipi di virgolette: «Ieri sul “Corriere della sera” si è letta un’intervista di Quentin Tarantino nella quale diceva queste testuali parole: “Marilyn Monroe si faceva passare per ‘oca giuliva’ ma non lo era”».

6.2.8 Punteggiatura, maiuscole, abbreviazioni, nomi, titoli, ecc.

Ecco una serie di rapide indicazioni di stile che spesso vengono ignorate, pur essendo tutt’altro che marginali.

- Punteggiatura: qualsiasi segno di punteggiatura va immediatamente dopo la fine della parola: in questo modo, e non in questo modo, (cioè non si mette uno spazio fra la parola e la virgola).
- Parentesi: anche le parentesi vanno poste subito prima e subito dopo la parola. Il segno di punteggiatura conclusivo va fuori parentesi senza spazio (in questo modo). Evitare di mettere una parentesi fra parentesi (come accade qui (giusto per fare un esempio)).
- Apostrofo: va messo fra due parole senza spazi intermedi.
- Note musicali: non c’è una regola prefissata, ma è meglio usare l’iniziale maiuscola (Do, Re, ecc.) che rende più immediata l’identificazione ed evita possibili piccoli malintesi. Per i segni di diesis e di bemolle (a parte eventuali set di fonts dedicati) si possono usare “cancelletto” (#) e la lettera b. È possibile, e in certi contesti (jazz o analisi) è preferibile, utilizzare la nomenclatura alfabetica anglosassone. In questo caso le lettere

sono sempre maiuscole (A, C, G, ecc.). È da sapere che la lettera B nei paesi anglosassoni indica il Si naturale, mentre nei paesi di lingua tedesca indica il Sib (per contro, in tedesco il Si naturale si indica con la lettera H).

- Maiuscole: è meglio non eccedere con le iniziali maiuscole. Ovviamente l'iniziale maiuscola si usa sempre con i nomi propri di persone e coi nomi geografici (inclusi i nomi dei punti cardinali: Polo Nord, Europa dell'Est), ma anche per indicare istituzioni o enti (il Senato, il Teatro alla Scala, ecc.), epoche storiche (il Rinascimento), movimenti o categorie stilistiche (il Romanticismo, il Futurismo), avvenimenti storici (la Rivoluzione francese), nonché titoli di composizioni (*Clair de lune*, Sonata Op. 106). Anche i secoli scritti in lettere hanno la maiuscola: il Novecento, il Trecento; ma non scrivete MAI “il 1300” per indicare il XIV secolo: 1300 indica l'anno non il secolo!

Si usa la maiuscola anche in riferimento a generi e forme intese in astratto, come categorie (la Sonata, il Concerto, la Messa, ecc.).

Nelle abbreviazioni bibliografiche, così come nei numeri d'*opus* si può usare invece sia la maiuscola che la minuscola: *op. cit.*, oppure *Op. cit.*, dunque Quartetto Op. 130, ma anche Sonata op. 35.

- Nomi propri. Quando si cita per la prima volta una persona, essa va indicata con nome e cognome, mentre in seguito basterà il cognome. Per i nomi stranieri bisognerà cercare di attenersi per quanto possibile alla grafia originale, tenendo conto di accenti, segni diacritici, ecc. (Bartók e non Bartòk, Janáček e non Janacek).

Per le lingue che fanno uso di altri caratteri alfabetici, si deve riportare la translitterazione corretta. Caso tipico: i nomi russi traslitterati dal cirillico. Ogni lingua ha la sua translitterazione. Prendiamo ad esempio Чайковский e Шостакович: gli inglesi scrivono, rispettivamente, Tchaikovsky e Shostakovich, i francesi Tchaikovsky e Chostakovitch i tedeschi Tschaikowski e Schostakowitsch. In italiano si traslittera in Čajkovskij e Šostakovič. La lingua italiana, in effetti, fa un largo uso di segni diacritici che, per chi usa il computer, richiedono caratteri speciali non sempre a portata di mano (dei caratteri speciali si parla nel paragrafo successivo).

Anche se la grafia anglosassone è ormai predominante (quasi dappertutto si legge Tchaikovsky e Shostakovich), in un testo di carattere accademico è meglio attenersi alla lezione corretta, facendo riferimento a come questi nomi compaiono nel DEUMM o in qualche altro autorevole dizionario italiano. Ci sono però nomi che fanno eccezione, in particolare quei compositori naturalizzati in un paese estero e che di fatto hanno cambiato la grafia del proprio nome. Stravinskij si firmava Stravinsky, Händel, divenuto inglese si firmava Handel, Lulli è per tutti Lully. Schönberg negli Usa diventò Schoenberg, ma solo per evitare che gli anglofoni lo storpiassero in Schonberg. Sembrano dettagli, ma i nomi scritti correttamente sono il primo biglietto da visita del nostro lavoro.

N.B. Nelle abbreviazioni di doppi nomi, fra le due iniziali non va inserito lo spazio: ad es.: J.S. Bach, W.A. Mozart.

- Titoli di composizioni. Attenzione ai titoli che iniziano con l'apostrofo (in particolare i titoli d'opera): solo l'apostrofo va maiuscolo, a meno che la prima parola non sia un nome proprio. Quindi scriveremo: *Il barbiere di Siviglia*, *Il trovatore*, *L'elisir d'amore*, *Le nozze di Figaro*, *La bohème*, *La Didone*, *Il Don Giovanni*. Scriveremo invece la *Tosca* e il *Simon Boccanegra*, poiché in questo caso l'articolo è aggiunto da noi.

Circa i titoli stranieri vale quanto detto per i nomi propri: quando si cita per la prima volta un titolo straniero traducibile in italiano, è bene riportare il titolo originale con la traduzione fra parentesi. Nelle occorrenze successive si scelga in base a opportunità. Ad es., dopo aver nominato la prima volta *Ženit'ba* (Il matrimonio) di Musorgskij o *Příhody lišky Bystroušky* (La piccola volpe astuta) di Janáček, potremo tranquillamente limitarci a utilizzare il solo titolo italiano. Al contrario, nel caso del *Sacre du printemps* di Stravinsky è forse meglio continuare col *Sacre* piuttosto che con la *Sagra*. Nell'elenco delle fonti musicali i titoli saranno invece sempre completi di originale ed eventuale traduzione.

Attenzione, coi titoli stranieri, a rispettare l'originale per quanto riguarda le maiuscole (soprattutto nei titoli in tedesco e in inglese), il genere maschile o femminile (“la *Winterreise*”, “la *Clavierübung*”), gli articoli e le preposizioni articolate: non si dice «un saggio sul *Das Rheingold*», bensì «un saggio sul *Rheingold*

- Abbreviazioni. È bene attenersi alle formule convenzionali, relativamente standardizzate anche se non univoche. Capita di incontrare sia “cl.”, sia “clar.” Che si tratti di un clarinetto è chiaro, ma non ha tanta importanza quale abbreviazione sceglieremo, quanto la *coerenza* nel suo utilizzo. Se dunque scegliamo “cl.” useremo questa abbreviazione per tutto il testo. Non possiamo fornire qui una lista esauriente di abbreviazioni musicali che comprenderebbe centinaia di voci. Tutti i grandi dizionari musicali forniscono in apertura di ogni volume una lista di abbreviazioni (si può fare riferimento per questo al DEUMM).

Ne forniamo solo pochissime di uso ricorrente:

A	contralto	min.	minore
B	basso	(il segno – si usa solo per gli accordi siglati)	
Bar	baritono	Ms	mezzosoprano
cfr.	confronta	op./Op.	opera/Opus
cit.	citato	par.	paragrafo
es.	esempio	S	soprano
magg.	maggiore	T	tenore
	(non usare MAI il segno +)		

6.2.9 Caratteri speciali

Capita spesso di dover inserire nel nostro testo caratteri eo simboli che non sono presenti sulla tastiera ma che richiedono una particolare operazione.

I casi più frequenti sono le virgolette basse di cui abbiamo già detto, ma anche certi caratteri comunissimi nelle lingue straniere e assenti in italiano: *Klavierstück*, Šostakovič, Lutosławski, ecc.

Ci sono vari modi per inserire nel testo questi caratteri. Il più comune è quello di usare la finestra **Simbolo**. In Word 2010 si apre la scheda **Inserisci**; quindi sulla destra della barra multifunzione, si seleziona il pulsante **Simbolo** (contrassegnato dalla lettera Ω , “omega”), e poi **Altri simboli**. A questo punto si apre una finestra con la “mappa caratteri”, la scorriamo fino a individuare il carattere da inserire, lo selezioniamo e clicchiamo su **Inserisci**; dopodiché, se non abbiamo altri caratteri da inserire, andiamo su **Chiudi**. Nelle versioni precedenti la finestra con la mappa caratteri si apre selezionando **Simbolo** dal menu **Inserisci**.

Un sistema assai più rapido, una volta appreso, è quello di digitare i cosiddetti caratteri ASCII¹⁵ sul tastierino numerico (a destra della tastiera, come si vede a p. 33). Per i portatili privi del tastierino numerico bisogna tuttavia consultare la guida del computer perché non sempre è possibile questa operazione.

Prima di tutto, per introdurre il carattere che ci interessa, verifichiamo che il tasto **Num-Lock** (**Bloc-Num** nelle tastiere in italiano) sia abilitato: è il primo tasto in alto a sinistra del tastierino numerico; premendolo si accende (o si spegne) la relativa lucetta.

I caratteri ASCII si inseriscono tenendo premuto il tasto **Alt** e digitando sul tastierino un numero di tre cifre

Ad esempio, per le virgolette basse, le combinazioni dei tasti per aprire e chiudere le virgolette sono rispettivamente: **Alt+174** e **Alt+175**, con cui si ottengono i caratteri « e ».

Le tabelle dei caratteri ASCII sono visualizzabili in numerosi siti web, ad es:

<http://office.microsoft.com/it-it/help/tabella-dei-caratteri-ascii-HA001133136.aspx>

Per comodità riportiamo nella pagina seguente un elenco dei caratteri di uso più abituale (i caratteri sono in ordine alfabetico).

Sfortunatamente nei caratteri ASCII non sono incluse (a parte la ç) consonanti coi segni diacritici tipiche delle lingue slave, quali č, ţ, š che pertanto sono da inserire con la mappa caratteri della finestra **Simbolo**).

¹⁵ ASCII è l'acronimo di American Standard Code for Information Interchange.

Alcuni caratteri ASCII di uso più frequente (Alt+num)

á	160	í	161	ú	163
â	131	î	140	û	150
ä	132	ï	139	ü	129
å	134	Ì	222	Ù	235
ã	198	Í	214	Ú	233
À	183	Î	215	Û	234
Á	181	Ï	216	Ü	154
Â	182			ÿ	
Ä	142				
Å	143	ñ	164		
Ã	199	Ñ	165	ß	225
				{	123
æ	145	ó	162	}	125
Æ	146	ô	147	«	174
		ö	148	»	175
		õ	228	®	169
é	130	ø	155	©	184
ê	136	Ò	227	ì	168
ë	137	Ó	224	í	173
È	212	Ô	226		
É	144	Ö	153		
Ê	210	Õ	229		
Ë	211	Ø	157		

APPENDICE

ELENCHI ESEMPLIFICATIVI DI RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.

N.B.

I riferimenti bibliografici vanno SEMPRE in ordine alfabetico di autore e, per ogni autore, in ordine cronologico di pubblicazione.

BIBLIOGRAFIA 1

[con l'anno di pubblicazione posto subito l'autore; questa impostazione è adatta a una stesura coi riferimenti autore–anno inseriti nel testo]

AA. Vv., 1997-2002, *Garland Encyclopedia of World Music*, New York, Garland, 10 voll.

AUVINEN, TUOMAS, 2000, *Unmanageable Opera? The artistic-economic dichotomy and its manifestations in the organisational structures of five opera organisations*; url: <http://web.archive.org/web/20040611140027/http://www.teatteriliitto.fi/netpdf/thesis.pdf> [17/08/2008]

BERNSTEIN, LEONARD, 1982, *Perché non scrivi una bella canzone alla Gershwin?*, in *La gioia della musica*, Longanesi, Milano, pp. 38-44 (ediz. orig. *Why don't you run upstairs and write a nice Gershwin's tune?*, 1955, poi in *The Joy of Music*, New York, Simon & Schuster, 1959)

BLOCK, GEOFFREY, 1993, *The Broadway canon from Show Boat to West Side Story and the European Operatic Ideal*, «The Journal of Musicology», XI, 4, pp. 525-44.

BODO, CARLA – SPADA, CELESTINO (a cura di), 2004, *Rapporto sull'economia della cultura in Italia 1990-2000*, Bologna, Il Mulino.

BOURDIEU, PIERRE, 2001, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, (1a ediz. italiana: 1983; ediz. orig. *La distinction*, Parigi, 1979).

CAPPELLETTO, SANDRO, 1995, *Farò grande questo teatro!*, Torino, Edt.

CAPPELLETTO, SANDRO, 2006, *L'opera corre verso il baratro. Si taglia tutto non gli stipendi*, «la Stampa», 17 gennaio, p. 16.

CARDONA, JEANNINE – LACROIX, CHANTAL, 2007, *Statistiques de la culture. Chiffres clés. Edition 2007*, Ministère de la Culture et de la Communication-La Documentation Française; url: <http://www2.culture.gouv.fr/deps/fr/index-stat.html> [06/08/2008].

CONRAD, JON ALAN, 1992, *West Side Story*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, London-New York, Macmillan, vol. IV, p. 1146.

DALLAPICCOLA, LUIGI, 1980, *Di un aspetto della musica contemporanea*, in *Parole e musica*, Milano, Il Saggiatore, pp. 207–22.

- DERRIDA, JACQUES, 1998, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, (ediz. orig. *De la Grammatologie*, Paris, Editions de Minuit; 1967).
- ECO, UMBERTO, 1968a, *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- ECO, UMBERTO, 1968b, *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia.
- ECO, UMBERTO, 2008, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani (1a ediz.: 1975)
- FELD, STEVEN, 2000, *A Sweet Lullaby For World Music*, «Public Culture» XII, 1, pp. 145-72, ora in Arjun Appadurai (a cura di) *Globalization*, Durham, Duke University Press, 2001, pp. 189-98; url: http://www.bowdoin.edu/~triday/the_jungle/dfpress_00 -00-00sweetlullabyforworld.htm [23/01/2002]
- FREEMUSE. FREEDOM OF MUSICAL EXPRESSION, *International artists support imprisoned Iranian singer*; url: <http://www.freemuse.org/sw49630.asp> [13/01/2013]
- GOODY, JACK, 1987, *Il suono e I segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano, Il Saggiatore (ediz. orig. *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Mass., 1982).
- GOODY, JACK, 2002, *Il potere della tradizione scritta*, Torino Bollati Boringhieri (ediz. orig. *The Power of the Written Tradition*, Washington-London, Smithsonian Institution Press, 2000).
- HAMM, CHARLES, 1990, *La musica degli Stati Uniti. Storia e cultura*, Milano, Ricordi-Unicopli, 2 voll. (ediz. orig. *Music in the new world*, New York, 1983).
- INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART, *Kurz vorgestellt: Die Bibliothek der Bachakademie Stuttgart.*; url: <http://www.bachakademie.de/5807.html> [20/01/2013]
- LAIRD, PAUL R., 2002, *Choreographers, directors and the fully integrated musical*, in William A. Everett– Paul R. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, pp. 220-34.
- LEVINE, LAWRENCE W., 1988, *Highbrow/Lowbrow: the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- LÉVY, PIERRE, 1999, *Cybercultura*, Milano, Feltrinelli (ed. orig. *Cyberculture*, Paris, O. Jacob, 1997),
- MELLERS, WILFRID, 1973, *Twilight of the Gods: the Beatles in Retrospect*, London, Faber & Faber.
- MELLERS, WILFRID, 1975, *Musica nel Nuovo Mondo*, Torino, Einaudi (ediz. orig. *Music in a New Found Land*, London, 1964).
- MELLERS, WILFRID, *West Side Story Revisited*, in: Robert Lawson-Peebles (a cura di), *Approaches to the American Musical*, Exeter, University of Exeter Press, 1996, pp. 127-36)
- MONTECCHI, GIORDANO, 1997, *Attualità di Dallapiccola*, in Mila De Santis (a cura di), *Dallapiccola. Letture e prospettive*, Milano-Lucca, Ricordi-Lim, pp. 389-416,
- MONTECCHI, GIORDANO, 2003, *L'oralità ritrovata. Paradigmi di una sfida globale*, «Musica/Realtà», XXIV, 71, pp. 103–23.
- ROSENBERG, HAROLD, 1967, *L'oggetto ansioso*, Milano, Bompiani (ed. orig. *The Anxious object*, New York, Horizon Press, 1964).

- RUFFINI, MARIO–NARDELLA, DARIO (a cura di), 2007, *Il teatro musicale in Italia. Organizzazione, gestione, normative, dati*, Firenze, Passigli.
- SCHÖNBERG, ARNOLD, 1969, *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 112-3. (ediz. orig. *Briefe*, Mainz, Schott's Söhne, 1958).
- SEALEY, MARK, 2007, Recensione del cd: Baldassarre Galuppi, *Forgotten Arias of a Venetian Master*, Avie AV 2116; url: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/a/avi02116a.php> [20/01/2013]
- WELLS, ELIZABETH A., 2000, *West Side Story and the Hispanics*, «Echo: a Music Centered Journal» University of California-Department of Musicology, II, 1 [url:www.echo.ucla],
- WOODMANSEE, MARTHA, 1994, *The author, art, and the market. Rereading the history of aesthetics*, New York, Columbia University Press.

BIBLIOGRAFIA 2

[impostazione tradizionale: quando si fa uso dei riferimenti bibliografici in nota. Così impostato, questo elenco non è adatto a una stesura coi riferimenti autore-data nel testo]

- BERNSTEIN, LEONARD, *Perché non scrivi una bella canzone alla Gershwin?*, in *La gioia della musica*, Longanesi, Milano, 1982, pp. 38-44 (ediz. orig. *Why don't you run upstairs and write a nice Gershwin's tune?*, 1955, poi in *The Joy of Music*, New York, Simon & Schuster, 1959)
- CANE, GIAMPIERO, *Monkage. Il Novecento musicale americano*, Bologna, Clueb, 1995.
- CONRAD, JON ALAN, *West Side Story*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, London-New York, 1992, vol. IV, p. 1146.
- LAIRD, PAUL R., *Choreographers, directors and the fully integrated musical*, in William A. Everett– Paul R. Laird, *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2002, pp. 220-34.
- MELLERS, WILFRID, *Musica nel Nuovo Mondo*, Einaudi, Torino, 1975 (ediz. orig. *Music in a New Found Land*, London, 1964).
- MELLERS, WILFRID, *West Side Story Revisited*, in: Robert Lawson-Peebles (a cura di), *Approaches to the American Musical*, University of Exeter Press, 1996, pp. 127-36)
- WELLS, ELIZABETH A., *West Side Story and the Hispanics*, «Echo: a Music Centered Journal» University of California-Department of Musicology, II, 1, 2000 [url: www.echo.ucla],

ELENCO DEI DOCUMENTI WEB CONSULTATI

- CARDONA JEANNINE – LACROIX CHANTAL, 2007, *Statistiques de la culture. Chiffres clés. Edition 2007*, Ministère de la Culture et de la Communication-La Documentation Française;
url: http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pubstat_chiffres.html [06/12/2012].
- CHANDLER, DANIEL, 1994, "Great Divide". *Theories, Phonocentrism, Graphocentrism & Logocentrism*;
url: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/litoral/litoral.html> [22/01/2013].
- CORTE DEI CONTI, 2012, *Relazione sul risultato del controllo eseguito sulla gestione finanziaria delle Fondazioni lirico-sinfoniche, per gli esercizi dal 2007 al 2010*;
url: http://www.corteconti.it/uffici_centrali/sezione_controllo_enti/ [14/08/2012].
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN, 2012, *Theaterstatistik 2010-2011. Summentabellen*, Köln;
url: <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html> [08/10/2012]
- EMER, FABRIZIO, 2009, *L'insegnamento dello strumento musicale nella scuola dell'obbligo*, «Annali della Pubblica Istruzione», vol. 4, 3/4, pp. 65-188;
url: <http://www.annaliistruzione.it/Archivio-Multimediale> [3/11/2012].
- EUROSTAT, 2011a, *Cultural Statistics 2011 edition, Eurostat Pocketbooks*; url: <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/publications/collections/pocketbooks> [08/10/2012]
- EUROSTAT, 2011b, *Europe in figures. Eurostat yearbook 2011*; url: http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics_explained/index.php/Europe_in_figures - Eurostat_yearbook [08/10/2012].
- FREEMUSE. FREEDOM OF MUSICAL EXPRESSION, *International artists support imprisoned Iranian singer*; url: <http://www.freemuse.org/sw49630.asp> [13/01/2013]
- GERMAN MUSIC COUNCIL, 2011, *Musical Life in Germany. Structure, facts and figures*, Deutscher Musikrat, Deutsches Musikinformationszentrum, Bonn;
url: <http://www.miz.org> [29/09/2012]
- INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART, *Kurz vorgestellt: Die Bibliothek der Bachakademie Stuttgart.*; url: <http://www.bachakademie.de/5807.html> [20/01/2013]
- MIBAC (Ministero per i Beni e le Attività Culturali), 2012a, *Piano della performance 2012*; url: http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1329990742_201_Piano_della_Performance_2012.pdf [08/10/2012]
- MIBAC, 2012b, *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo. Anno 2011*, Roma; url: <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/download-relazioni-al-parlamento> [25/11/2012].

SEALEY, MARK, 2007, Baldassarre Galuppi, *Forgotten Arias of a Venetian Master*, Avie AV 2116 (recensione del cd);
url: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/a/avi02116a.php> [20/01/2013]

TEATRO DELL'OPERA DI ROMA, 2011, *Relazione sulla gestione al Bilancio chiuso al 31.12.2010*; url:
<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/trasparenza>
[28/09/2012]

ELENCO DELLE FONTI MUSICALI

- BRAHMS, JOHANNES, *Piano Concerto No 2 in B-flat major*, in *Johannes Brahms. Complete Concerti in full score*, New York, Dover Pubblications, pp. 93-198.
(Ediz. orig.: Johannes Brahms, *Sämtliche Werke*; Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreund in Wien, Vol. 6, *Konzerte für Klavier und Orchester* (herausgegeben von Hans Gal), Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1927).
- BRAHMS, JOHANNES, *Konzert für Klavier und Orchester opus 83* (herausgegeben von Emil von Sauer), Leipzig, Edition Peters, [s.d., ma circa 1910]
- DALLAPICCOLA, LUIGI, *Quattro liriche di Antonio Machado* per canto e pianoforte, Milano, Suvini Zerboni, 1950
- GALLO, DOMENICO, *Drei Sonaten fur zwei Violinen und Basso continuo* (herausgegeben und Continuo-Aussetzung von Harry Joelson), Winterthur, Amadeus, 1999.
- PALLAVICINO, BENEDETTO, *Di Benedetto Pallavicino maestro di capella del serenissimo signor Duca di Mantova. Il quarto libro de madrigali a cinque voci. Novamente ristampato*. Venetia. Appresso Angelo Gardano & fratelli, 1607. (RISM A/I P788).
- SCHÖNBERG, ARNOLD, *Kammersymphonie für 15 Solo-Instrumente*. Opus 9; in: *Sämtliche Werke*, Abteilung IV: *Orchesterwerke*. Reihe A, Band 11, *Kammersymphonien* (herausgegeben von Christian Martin Schmidt), Mainz – Wien, B. Schott's Söhne – Universal Edition AG, 1976.
- ŠOSTAKOVIĆ, DMITRI D., *Ledi Makbet Mtsenskovo uijezda* op. 29, (Lady Macbeth del distretto di Mcensk), a cura di Manašir Iakubov e Irina Levaševa, Novoje Sobranije Sočinjenij (Nuova edizione completa delle opere), voll. 52a, 52b, Mosca, DSCH, 2007.
- STRAVINSKIJ, IGOR, *Pulcinella*, Ballet in one act for small orchestra, with three solo voices, after Giambattista Pergolesi, London, Boosey & Hawkes, Revised Edition 1965.
- STRAVINSKIJ, IGOR, *Suite Italienne*, violin and piano, London, Boosey & Hawkes, 1934.
- TARTINI, GIUSEPPE, *Le sonate del volume autografo per violino e basso continuo o violino solo “al libitum”* (a cura di Edoardo Farina), Milano, Carish, 1997.
- WEBERN, ANTON, *Quattro pezzi op. 7 per violino e pianoforte*, Wien, Universal Edition, 1992.