

En introduktion till editionsteknik

The image displays a musical score for the piece "Miserere mei Domine" by Christian Erbach. The score is presented in a traditional format with multiple staves. At the top, it is labeled "Num. 38." and "Miserere mei Domine." Below this, the composer's name "Christian Erbach." is written. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and rhythmic markings. There are also editorial markings, including brackets and lines, which are used to indicate specific editions or corrections. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings. The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The overall appearance is that of a historical or scholarly edition of a musical work.

Robert Eklund

Fördjupningsarbete i musikvetenskap
Stockholms Universitet
Januari 1990

Omslagsbild: Orgeltabulatur ur Bernhard Schmid, *Tabulatur-Buch*, Strasbourg, 1602.

Kommentarer till den elektroniska versionen

Detta kompendium tillkom som en läskurs i musikvetenskap på D-nivå, Stockholms Universitet, och lades fram för min handledare Bertil Wikman i januari 1990.

När jag nu tolv år senare skrev in detta lilla läskurskompendium i datorn var det mest chockerande att se vilket slags styligt språkbruk "humanisten" RE begagnade sig av. Det värsta har jag fixat till. Jag har även rättat småfel och olika slag här och där. I mesta möjliga mån har jag dock bevarat kompendiet, med alla dess tillkortakommanden, i så ursprungstroget skick som möjligt, som ett slags tidsdokument. Det bör även nämnas att kompendiet förutsätter grundläggande musikteoretiska kunskaper, i princip motsvarande C-kurs i musikvetenskap.

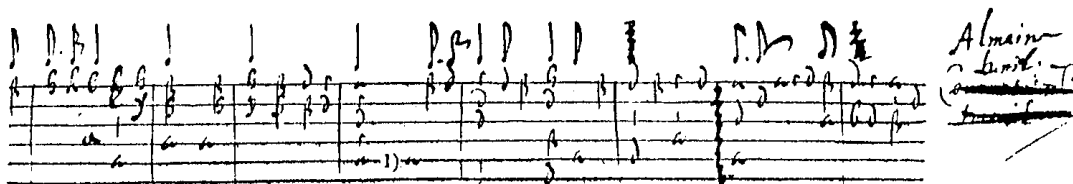
Robert Eklund
December 2002.

Innehållsförteckning

1	Inledning	5
2	Notvärden	7
3	Notvärdesreduktion	9
4	Mensuralnotering	11
5	Klaver	13
5.1	Medeltid	13
5.2	Renässans	13
5.3	Barock	13
6	Förtecken	15
6.1	Medeltid	15
6.2	Renässans	16
6.3	Barock	17
7	Tonarter	19
7.1	Medeltid	19
7.2	Renässans	19
7.3	Barock	19
8	Transponering	21
8.1	Medeltid	21
8.2	Renässans	21
8.3	Barock	21
9	Taktindelning	23
9.1	Medeltid	23
9.2	Renässans	23
9.3	Barock	23
9.4	Numrering	24
10	Vokalmusik / Text	25
10.1	Medeltid	25
10.2	Renässans	25
10.3	Barock	26
10.4	Allmänt	26
11	Partitur	27
12	Basso Continuo	29
13	Klavermusik	31
13.1	Medeltid	31
13.2	Renässans	31
13.3	Barock	33
14	Tabulatur	35
14.1	Klavertabulaturer	35
14.2	Luttabulaturer	35
14.3	Lutsånger	37
14.4	Intabuleringar	38
14.5	Alfabeto	38
15	Föredragsbeteckningar	39
15.1	Dynamik	39
15.2	Ornament	39
15.3	Bågar	39
15.4	Staccato	40
15.5	Tempo	40
16	Diverse Problem	41
17	Källbeskrivning	43
18	Slutord	45
19	Litteraturhänvisning	47
19.1	Edering Allmänt	47
19.2	Notering, förtecken o dyl	47
19.3	Basso continuo	47

1 Inledning

Vad är edering/editionsteknik? Varför ederas ett musikverk? För vem ederas det? Hur ederas det? Att besvara dessa och liknande frågor kan lämpligen, åtminstone inledningsvis, göras medelst ett exempel:



Figur 1. John Bachelier: Almain. Luttabulatur ur *Lord Herbert of Cherbury's Lute Book*, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Herb. 26, tidigt 1600-tal.



Figur 2. Samma stycke ur *Daniel Bachelier, Selected Works for Lute*, Oxford University Press, 1972, Martin Long (red.).

Fastän åtminstone vissa av svaren torde stå klara vid betraktandet av ovanstående exempel (Figur 1 och Figur 2), kan ändå sägas att edering är moderniseringen av en musikbild vars symbolspråk blivit föråldrat och därigenom blivit otillgängligt för musiker vilka inte besitter specialkunskaper. Frågan hur detta görs skall beröras i detta kompendium. Dock kommer en lång ifrån heltäckande bild av denna gren av praktiskt tillämpad musikforskning att tillhandahållas, därtill är ämnet alldeles för vittomfattande och mångfasetterat. Meningen har heller inte varit att man efter läsningen av denna kria skall vara en fullfjädrad edör av musik från alla tidsperioder och stilarter, eller ens känna sig som en sådan. Snarare har intentionen varit att peka på problemområden – stora såväl som små, generella såväl som unika – vilka städse måste beaktas vid ederingsarbete.

Rörande utförandet av kompendiet fann jag mig i valet och kvalet mellan två alternativa metoder: den ena presenterar ederingsarbete **period efter period**, dvs först redogörs för problem i samband med t ex gregorianik, därefter medeltid, renässans, barock, klassicism. Denna metod har fördelen att ge en koherent bild av musikhistorisk utveckling, och sålunda också utvecklingen av editorielle hänsynstaganden. Denna metod lämpar sig också bäst för en uttalad lärobok i edering (och har exempelvis också använt av Caldwell, se Litteraturhänvisning), men är kanske mindre lämplig som allmän problemöversikt i det att "uppslagsfunktionen" blir mindre behändig. Dessutom innebär denna metod ofta ett hänvisande till andra perioder, och ett bläddrande fram och tillbaka blir ofta av nöden.

En annan metod – som föredragits här – är att dela upp kompendiet efter **problemområden**, där inom varje stycke de olika perioderna berörs kronologiskt. Visserligen blir även här ett visst hänvisande nödvändigt, enär ämnesområdena greppar in i varandra, men i detta fall rör det sig mindre om identisk information utan mer om besläktad dito. Denna metod lämpar sig ävenledes bättre för en snabb rekapitulering av en viss problemställning.

Naturligtvis kan dels indelningen, dels antalet problemområden diskuteras, men jag hoppas att jag fått med ett såpass nyanserat spektrum av de ställningsåtaganden som möte en edör in spe, och att det som inte inkluderats av en intresserad läsare kan inhämtas annorstädes efter ett genomläsande av denna uppsats. Som hjälp därvidlag har en litteraturhänvisning bifogats.

Större delen av detta kompendium är baserat på John Caldwells *Editing Early Music*, vilket har skett främst på grund av dess aktualitet (utgiven 1985), varvid risken att inkludera föråldrade metoder har minimerats.

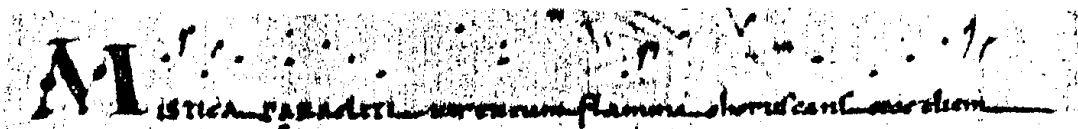
2 Notvärden

Det kanske mest grundläggande av de problem man stöter på vid edering är transitionen av notbilden *per se*, dvs noterna och notvärdena.

Den allra tidigaste noteringen, samt även somliga medeltida manuskript, anger varken tonhöjd eller rytm, och i strikt mening kan i de fallen inte en edering i egentlig mening göras med mindre än att de aktuella styckena återfinns i andra källor där de är mer exakt noterade.

Vad gäller **gregorianik** så har debattens vågor gått höga det senaste seklet, och gör väl i viss mån fortfarande. Vissa (Solesmes-munkarna) anser att alla noter har lika notvärde, medan andra (mensuralisterna) anser att åtminstone två notvärden – lång och kort – avses. Övriga åsikter går ut på att rytmen följde ordens betoning, eller att noterna grupperades enligt vissa accent-mönster oavhängigt texten. Solesmes-munkarnas editioner har vunnit ett allmänt accepterande, fastän osäkerhet fortfarande råder huruvida de faktiskt återger hur musiken ursprungligen lät. Noteringen använder *neumer* – noter och ligaturer – på ett fyralinjigt system med F- och/eller C-klav med vissa rytmindikeringar skapade på Solesmes.

Vissa editioner av **trouvère**- eller **troubadour**-sånger har enbart använt sig av svarta nothuvuden utan någon som helst rytmangivelse. Även sakral **medeltida** musik har ederats enligt denna metod (se Figur 3 och Figur 4).



Figur 3. Utdrag ur faksimil ur Monumenta Monodica Medii Aevi, Band III, Introitus – Tropen I, Günther Weiss (red.), Bärenreiter, Kassel 1970.

Figur 4. Samma passage i ederad version.

Tidigare förfäktades ofta en modell enligt vilken trubadur-materialet framfördes enligt rytmiska modi (se Figur 5), men komplikationen att finna ”rätt” modus till var specifik sång kvarstod.

1:	2:
3:	4:
5:	6:

Figur 5. Rytmiska modi, 1100- och 1200-tal.

Vad gäller **1200-talsmotetter** och två- eller trestämmiga **organa** – typiska för **Notre Dame-skolan** – så anser de flesta forskare att de är skrivna med rytmiska modi i tankarna. Däremot råder stundom oenighet om vissa specifika verk. Perotinus musik är ofta entydig vad rör longa och brevis (se avsnitt 3 Notvärdesreduktion), men mindre klar vad rör kortare notvärden.

Från **1300-talet** kan noteringen sägas vara entydig vad gäller inbördes notvärden, och fast problem kvarstår i vissa komplexa passager där flera tolkningar kan tänkas möjliga (se 3 Notvärdesreduktion) så återstår inga grundläggande tolkningproblem rörande notvärden.

3 Notvärdesreduktion

Ett av de första problemen som edören in spe ställs inför är tolkningen av själva notvärdena. Medan vi idag betraktar fjärdedelen som rytmisk grundenhet så hölls denna position tidigare av andra, nominellt längre, notvärden. Sålunda var under en stor del av medeltiden brevis – som ju betyder kort – den rytmiska grundpulsen. För att en nytgåva inte skall missförstås av moderna musiker, och i viss mån även forskare, måste således notvärdena reduceras.¹ Vad som återstår är dock att bedöma med hur mycket reducering bör ske.

Howard Mayer Brown (se 19 Litteraturhänvisning) tillhandahåller följande riktlinjer:

Ars Antiqua (1150–1200-tal) = 8:1 (□ = ♩)

Ars Nova (1300–1450) = 4:1 (□ = ♩)

Caldwell hävdar dock att Apel, Waites och Thurstons reducering 16:1 av Ars Antiqua ”conveys the rhythmic idiom of this music best”.² Enligt Caldwell bör reduktion ske enligt nedanstående:

1200–1275 = 16:1 (□ = ♩)

1275–1300 = 16:1 (□ = ♩) eller 8:1 (□ = ♩)

1300–1320 = 8:1 (□ = ♩)

1320–1400 = 8:1 (□ = ♩) eller 4:1 (□ = ♩)

1400–1450 = 4:1 (□ = ♩) eller 2:1 (□ = ○)

1450–1600 = 4:1 (□ = ♩)

Caldwell föredrar personligen en halvering (2:1) av tidsvärdena i kontinentalmusik från perioden 1450–1520, men påpekar att praxis hitintills har kvarterat (4:1) engelsk musik från perioden upp till 1550.

I artikeln *Renaissance music in modern notation*³ tillhandahåller Thomas ytterligare synpunkter på notreduktionen, utöver att diskutera omräkningsfaktorn. Han pekar sålunda på att vissa noteringsmässiga problem i samband med reduktion uppstår:

Vad som i originalet är en otvetydig notbild kan vid reduktion påtvingas oundvikliga tolkningar. Således så är □ ○ ○ ○ helt klart vad gäller rytmisk tolkning, men vid reduktion 4:1 så uppstår frågan huruvida detta skall skrivas



eller



Som Thomas påpekar: ”by quartering the original note values, the editor commits himself to imposing his own particular rhythmic interpretation on the performer”.⁴

¹ Caldwell föredrar termen *transition* framför *reduction* emedan själva notvärdena ju inte reduceras, bara deras symboler.

² Caldwell, s 13.

³ Bernhard Thomas, *Renaissance music in modern notation*, *Early Music*, January 1977, s 4–11.

⁴ Thomas, *ibid.*, s 5.

Thomas tillhandahåller ytterligare ett belysande exempel:

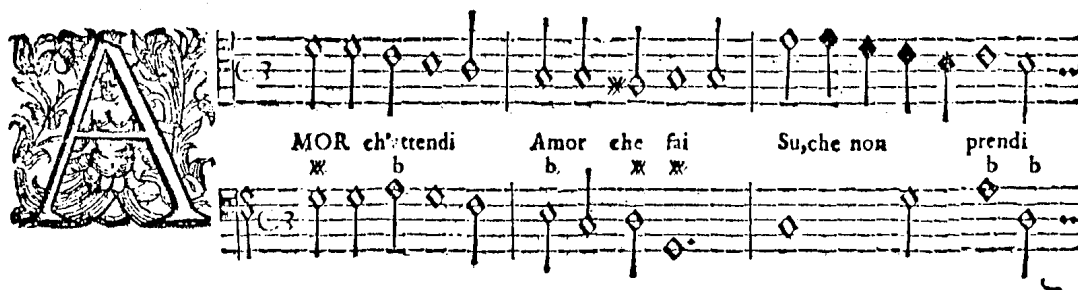


kan i $\frac{4}{4}$ ges följande tolkningar:



Thomas påpekar att reduktion oundvikligen leder till problem av denna art, men att å andra sidan skulle ett bibehållande av de ursprungliga notvärdena kunna lura musiker till att använda ett alltför långsamt tempo. Det viktiga här är att det klart framgår i utgåvan med hur mycket reduktion skett, och hur detta påverkat den rytmiska aspekten.

Från 1600 och framåt kan notvärdena i stort sägas överensstämma med dagens praxis, med undantag av den allra tidigaste barocken, företrädesvis i monodier av till exempel Caccini, Monteverdi, Frescobaldi och samtida. Detta rör enkannerligen musik i 3-takt, vilket ofta användes för att beteckna snabba tempi, och en halvering av notvärdena är i dessa fall alltsomoftast påkallad (se Figur 6).



Figur 6. Giulio Caccini: Amor ch'attendi ur *Nuove Musiche e Nuova Maniera di Scrivere*, Florens 1604. Lämpligt tempo här: $\text{♩} = 150$.

4 Mensuralnotering

Mensuralnoteringssystemet kan sägas existera från 1200-talet och framåt, men eftersom dess ursprungliga funktion var att ge visuellt, mnemoniskt, stöd åt sångare som redan kände till musiken var behovet av en exakt notbild inte stort. Emellertid utvecklades noteringen efterhand, och från och med Ars Nova på 1300-talet kan notbilden betraktas sin otvetydig (se 3 Notvärdesreduktion), Nedan anges schematiskt och kortfattat grunderna för mensuralnotation.

	Maxima
	Longa
	Brevis
	Semibrevis
	Minima
	Semibrevis
	Fusa
	Semifusa

Relationen dessa emellan är inte alltid densamma, då man skiljde på ”perfekt” och ”imperfekt” delning.

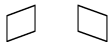
Perfekt delning: $\square = \diamond \diamond \diamond$

Imperfekt delning: $\square = \diamond \diamond \diamond$

Denna delning – mensurering – av brevis benämndes *tempus*. Även semibrevis kunde mensureras, vilket benämndes *prolatio*, vilket ger följande varianter:


URSPRUNGLIG SYMBOL	TEMPUS		MODERN SIGNATUR
	Perfekt	Imperfekt	
○	$\square = \diamond \diamond \diamond$	$\diamond = \begin{array}{l} \\ \diamond \\ \end{array} \begin{array}{l} \\ \diamond \\ \end{array}$	$\frac{3}{4}$
	Perfekt	Perfekt	
⊙	$\square = \diamond \diamond \diamond$	$\diamond = \begin{array}{l} \\ \diamond \\ \end{array} \begin{array}{l} \\ \diamond \\ \end{array} \begin{array}{l} \\ \diamond \\ \end{array}$	$\frac{9}{8}$
	Imperfekt	Imperfekt	
⊕	$\square = \diamond \diamond$	$\diamond = \begin{array}{l} \\ \diamond \\ \end{array} \begin{array}{l} \\ \diamond \\ \end{array}$	$\frac{2}{4}$
	Imperfekt	Perfekt	
⊖	$\square = \diamond \diamond$	$\diamond = \begin{array}{l} \\ \diamond \\ \end{array} \begin{array}{l} \\ \diamond \\ \end{array} \begin{array}{l} \\ \diamond \\ \end{array}$	$\frac{6}{8}$

Ligaturer representerar två eller flera noter, vilka i vissa fall kan vara punkterade beroende på den akutuella metern:


 = LB

 = BB

 = LL

Uppåtgående stam till vänster = SS ()

Nedåtgående stam till vänster = första noten B ( = BL ;  = BB)

Alla noter med nedåtgående stam till höger = L ( = BL)

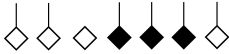



Detta är bara några exempel på ligaturer. (För en fylligare redogörelse, se 19 Litteraturhänvisning.)

Trioler anges medelst kolorering, svarta noter i vit mensuralnotskrift, röda noter i svart mensuralnotskrift:

 = 

Hemioler kolorerades ävenledes, varvid en svart brevis förlorade en tredjedel av värdet hos en vit brevis.


Hur skall nu allt detta – och mera – återges av en edör? (Vad rör tidvärdesreduktion, se avsnitt 3.) Självva notbilden bör överföras på följande sätt:

Original: 
 Återges: 
 Kolorering: 
 Ligatur: 

Naturligtvis har här en långtifrån heltäckande bild av problemen givits, vare sig vad gäller mensuralnotering eller hur denna ederas – därtill är området alltför omfattande. Intresserade hänvisas dels till relevant litteratur, dels till – som alltid är fallet i editionsteknik – tidigare utgåvor av berörd musik.



5 Klaver

5.1 Medeltid

För musik tillkommen före 1450 kan inget behov sägas föreligga för klaver andra än diskant, bas samt transponerad diskant: 

På grund av den stora flexibiliteten vad rör instrumenteringen – vilken kan inkludera röster – finns det ingen anledning att ta speciella hänsyn till önskemål från till exempel spelare av modern viola eller medeltida fiddla.


5.2 Renässans

Vad rör vokal, polyfon, renässansmusik så gäller samma som ovan. Genom att behålla till exempel någorlunda bekanta klaver som alt  och/eller tenor , men utesluta mer rara former skulle man bara erhålla en inkonsekvens som är allt annat än typisk för renässansnotering.

Altklav kan dock behållas i vissa mellanstämmor i engelsk *Broken Consort*-musik, vilka troligen kommer att utföras av viola eller gamba.

5.3 Barock

Antalet klaver i bruk minskar stort under barocken, men är ändock större än vad moderna musiker kan förväntas vara förtrogna med. Nedan följer några riktlinjer:


- Sopranklav  är vanlig och bör ersättas.
- Altklav behålls i violamusik, samt i innerstämmor i orgelmusik.
- Tenorklav behålls för tenortrombon, samt i höga register för cello och fagott.


I *basso continuo*-musik av franskt ursprung kan ofta altklav alternera med basklav i basstämman (se Figur 7), detta beroende på att baslinjeinstrumentet i regel var gamba. Här bör basklav användas konsekvent, både i de fall då continuostämman realiseras (skrivs ut) och i de fall då enbart besiffring (mer eller mindre befintlig i originalet) tillhandahålls.




Figur 7. Jean Philippe Rameau: Gigue en Rondeau ur *Pièces de Clavecin*, Paris 1724.

I vokalmusik används vid edering enbart tre klaver:

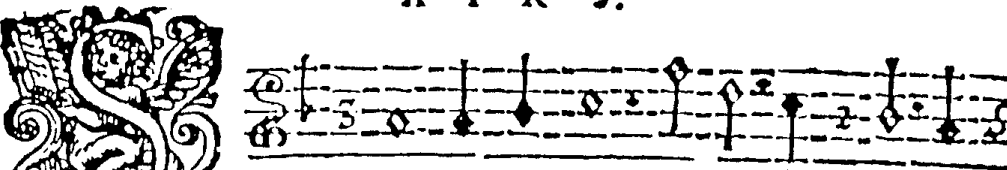
Diskant: 

Bas: 

Transponerad diskant: 

Originalklaver visas på inledande system (se Figur 8c). Ett exempel på ett ederingsförslag ges i Figur 8a/8b/8c).

A I R S.



Ombres deserts, retraite de la

Detailed description: This figure shows the upper voice part of a musical score. It begins with a large, ornate initial 'S' decorated with floral and scrollwork patterns. To the right of the initial is a single staff of music in treble clef. The melody consists of several notes, some with stems pointing up and some down, and some with flags. The lyrics 'Ombres deserts, retraite de la' are written below the staff.

Figur 8a Michel Lambert: Sombres deserts (överstämma) ur *II Livre d'Airs de différent auteurs à 2 parties*, Paris 1659, utgivare Robert Ballard.

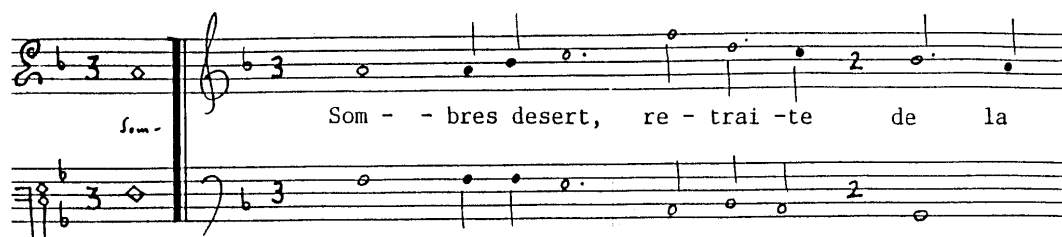
A I R S.



Ombres deserts, retraite de la

Detailed description: This figure shows the lower voice part of a musical score. It begins with a large, ornate initial 'S' decorated with floral and scrollwork patterns. To the right of the initial is a single staff of music in bass clef. The melody consists of several notes, some with stems pointing up and some down, and some with flags. The lyrics 'Ombres deserts, retraite de la' are written below the staff.

Figur 8b. Som Figur 8a (understämma).



Som - - bres desert, re - trai - te de la

Detailed description: This figure shows a manuscript proposal for the vocal score. It consists of two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a 3/4 time signature. The melody in the upper staff starts with a note on the first line, followed by a series of notes with stems pointing up and down. The lyrics 'Som - - bres desert, re - trai - te de la' are written below the upper staff. The lower staff contains a bass line with notes and stems.

Figur 8c. Som Figur 8a/8b. Manuskriptförslag för tryck. (Författarens egen piktur.)

6 Förtecken

Ett av de mer komplicerade områdena inom ederingskonsten är det som behandlar förtecken, enkannerligen då tillfälliga *b*-, *#*- och återställningstecken (i engelska samlade under termen *accidentals*). Problemet består i att det dels ofta är svårt att ur notbilden dra en entydig tolkning rörande tillfälliga höjningar, sänkningar och återställningar enär somt är implicit, somt redundant och somt helt enkelt felaktigt, dels är svårt att hitta en klar, överskådlig metod vad gäller korrigerandet därav, dvs ett system i vilket det klart framgår vilka accidentaler som tillförts av edören, och på vilka grunder, av vilken orsak och på vilket sätt detta skett.

6.1 Medeltid

Under medeltiden existerade ingen klar distinktion mellan tonartssignaturer å den ena sidan, och förtecken i största allmänhet å den andra. Vidare så är förtecken i medeltida källor valida enbart för den specifika tonhöjd de indikerar och omfattar således inte samma ton på oktavavstånd. Ett förtecken behöver heller inte alltid återfinnas i omedelbar anslutning till den för förtecknet avsedda noten.

Dessutom kan ett *b*-förtecken vara identiskt med vad som nu återges med ett återställningstecken \natural .

Se Figur 9 för ett exempel från barocken.)



Figur 9. Claudio Saracini: O Laurinda ur *Le Musiche di Claudio Saracini...*, Venedig 1614.

Som redan nämnts verkade inte medeltida förtecken på oktavavstånd (inte ens i tonartssignaturer), och det är svårt att finna en editionsteknisk lösning på detta problem. En vanligt tillämpad lösning är att man anger tonartssignaturer (se detta avsnitt) där alla konsekventiella förtecken (de som inte anges i originalet) anges i litet tryck.

Om ett förtecken inte hade någon verkan ”vertikalt” (på oktavavstånd), så hade det i gengäld ofta stor verkan ”horisontellt”. Eftersom de flesta medeltida källor inte är taktindelade finns inga ”naturliga”, automatiska återställningar. Här är edören ofta utlämnad åt sin egen kunskap och stilkännedom vid bedömandet av ett förteckens longitudiella värde.

Ett annat problemområde under denna period (och i viss mån även renässansen) är förekomsten av *musica ficta* (respektive *falsa*), kort sammanfattat som läran om vissa intervall som var så ”förbjudna” att deras undvikande inte var nödvändigt att inkludera vid noteringen.⁵ För att i den ederade utgåvan ge en entydig och klar bild, dels av originalet, dels av de tillrättalägganden och korrigeringar samt supplementeringar som gjorts brukar man fortfara enligt nedanstående riktlinjer:

⁵ *Musica ficta/falsa* – liksom basso continuo – faller utanför ramen för detta kompendium. Läsaren hänvisas till Litteraturhänvisning.

Först och främst återges i börjar av första notsystemet originalets inledande notering, dvs klav, förtecken, taktart, inledande not/er (se även Figur 8c.)

Därefter tarvas fyra slags förtecken:

1. **Normalt, stort tryck.** Betecknar förtecken som finns i originalet, eller annan kompletterande, tillförlitlig version av musiken i fråga.
2. **Litet tryck.** Implicita förtecken som anpassningar till moderna tonartssignaturer, återställningar vid taktstreck vilka saknas i originalet, eller fortsatt validitet över dessa.
3. **Över eller under (i litet tryck) notsystemet.** Rent editoriella förtecken, såsom undvikande av *tritonus* (enligt *musica ficta*).
4. **Inom parentes.** Tillfälliga förtecken vilka inte är nödvändiga enligt modern praxis, men som annars lätt kan förbises.

Överflödiga förtecken (enligt modern praxis) är under medeltiden få (till skillnad från renässansen eller barocken), och kan inkluderas utan det stör nämnvärt.

6.2 Renässans

Under renässansen separeras alltmer tonartssignaturer och förtecken åt vad gäller funktion. Under renässansen utvecklas också en metod enligt vilken var enskild not som kräver ett förtecken får sitt eget (se Figur 10 för ett tidigt barockexempel), med vissa undantag för rena notreiteringar, men även i dessa fall förekommer upprepade förtecken.



Figur 10. Claudio Saracini: Ferme le piante, ur *Le Musiche di Claudio Saracini...*, Venedig 1614.

Renässansen är den period som är mest svårhanterlig ur editionsteknisk synvinkel, och Caldwell tillhandahåller inte mindre än sex olika metoder för att beskriva en enkel kadens.⁶ Den metod som Caldwell föredrar betraktar förtecknen såsom sina moderna motsvarigheter. Överflödiga förtecken behålls, detta för att de alternativ som står till buds i bästa fall är otympliga, och i sämsta fall oklara. Om man dock anser sig nödsakad att lyfta ut ett redundant förtecken, så måste detta på något sätt anges, exempelvis i en fotnot eller kommentar.

Klavermusik skiljer sig i många avseenden härvidlag från övrig musik, och vad mera är, engelsk klavermusik har ett system, tysk ett annat, och övrig kontinentalmusik ett tredje. Dessa skall inte beröras här.

Tabulaturer (se 14 Tabulatur) erbjuder i flertalet fall inga problem vad gäller tolkningen, emedan förtecknen så att säga finns i systemet. Däremot måste självfallet förtecknen läggas till i utgåvan, vilket kan ske utan kommentar.

⁶ Caldwell, s 58–60.

6.3 Barock

Vid behandling av förtecken i barockmusik existerar två huvudmetoder. En metod, som används i flertalet Bach-utgåvor, går ut på notbilden översätts till modern dito. Överflödiga förtecken lyfts "tyst" bort. Återställningar inom takten anges medelst återställningstecken i fullt tryck, oavsett om de återfinns i originalet eller inte. Alla övriga tillfälliga förtecken anges enligt nedanstående:

1. Över eller under systemet.
2. Litet tryck i notbilden.
3. Inom () eller < > .
4. Fyllt tryck i notbilden, men med kommentar.

(Denna metod är att föredra för tabulaturer från såväl renässans som barock.)

Ovanstående metod är lättöverskådlig och otvetydig samt helt oavhängig andra parametrar, som till exempel vad som gjorts med tonartsignaturer (vilka ofta kan kräva justering). Däremot fungerar den sämre för barockmusik som redan i originalet är tvetydig.

En annan, nyare, metod går ut på att man anger implicita tillfälliga förtecken i litet tryck. Redundanta accidentaler lyfts bort utan kommentar. Editoriella förtecken anges ävenledes i litet tryck. Denna metod är lättlästare, men innehåller inkonsekvensen att ange i tryck sådant som inte förekommer i källan (implicita förtecken), samtidigt som man inte tillhandahåller vad källan faktiskt innehåller. Detta skulle kunna lösas genom att nogsamt göra en distinktion mellan implicita och editoriella förtecken, förslagsvis genom att de implicita förtecknen fortfarande återges i litet tryck, men de editoriella återges inom fyrkantklammer [] . Möjligheten att teckna editoriella förtecken över eller under systemet är mindre attraktivt eftersom det försvårar läsningen av basso continuo-besiffring i musik där sådan förekommer.

Tillfälliga förtecken som inte är nödvändiga enligt modern praxis, men vilkas möjliga existens en edör ändå önskar påpeka, kan anges inom parentes (vilket är fallet även inom "Bach-metoden").

Som påpekades inledningsvis är detta område ett av de snårigare inom ederingsdisciplinen, och innan ett arbete påbörjas bör edören in spe givetvis fördjupa sig i ämnet.

7 Tonarter

7.1 Medeltid

Tonarter utgör givetvis ett delikat problem då sådana i modern bemärkelse inte existerade före 1500-talet, men som nu utgör en oundviklig del av vårt noteringssystem. Under medeltiden gjordes ingen klar distinktion mellan tonartssignaturer (*modi*) å den ena sidan, och förtecken å den andra (se 6 Förtecken). Allmänt kan sägas att en gruppering av förtecken på inledande notsystem anger tonart, och kan av edören översättas till sin moderna motsvarighet. I de fall noter måste återställas enligt denna ”påtvingade” tonart, skall sådant ske med förtecken i liten stil.

7.2 Renässans

Tonartsmedvetandet växer gradvis fram under 1500-talet, och skillnaden mellan tonartssignaturer och förtecken blir större. Man bör undvika modernisering av de tonartssignaturer som förekommer i renässansmusik, och i de fall notbilden måste korrigeras skall sådant ske med editoriella förtecken (se 6 Förtecken) på tillbörligt sätt. Vad gäller de ymnigt förekommande lut- och klavertabulaturerna som förekommer under denna period, se 14 Tabulatur.

7.3 Barock

Från barocken och framåt överensstämmer i stort tonartssignaturerna med modern praxis, dock med vissa undantag. I molltonarter finner man ofta ett *b*-förtecken ”för lite” eller ett korsförtecken ”för mycket”, vilket troligen är en kvarleva från doriskt modus. I durtonarter stöter man på samma sätt också ofta på ett *b*-förtecken för lite eller ett korsförtecken för mycket, i detta fall antagligen en kvarleva från mixolydiskt modus. Detta bör inte ”rättas till” eftersom det skapar problem med tillfälliga förtecken, samt orsakar problem rörande basso continuo-besiffring (se 12 Basso Continuo).

Stundom kan man dock vara tvungen att modernisera en tonartssignatur, men det bör ske endast i de fall då avvikelse föreligger, som att använda ett *b*-förtecken för *c* moll. Ända upp till mitten av 1700-talet tänktes ofta i korstonarter, även om dessa angavs med *b*-förtecken. Således kunde man namnge en tonart *Dis-dur*, men notera den med tre *b*-förtecken. (Se också Figur 11.)



Figur 11. Johann Sebastian Bach: Preludium ur *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*. Efter 1720.

8 Transponering

8.1 Medeltid

Trots att normal-*a* 440 Hz på inga vägar varken har varit eller är standard finns ingen anledning att transponera medeltidsmusik. Om transponering skulle anses önskvärd bör sådan ske med en kvart eller en kvint.

8.2 Renässans

Transponering var vanligt förekommande under renässansen, även till avlägsna tonarter, och kan således ske rätt fritt om så önskas utan att det innebär någon kollision med dåtida praxis. En nackdel med ett alltför fritt bruk av "udda" tonarter, vilka sällan förekom i notering under denna period, kan föreleda en nutida musiker att associera exempelvis till romantiska verks idiom i berörda tonarter. Att använda en ovanlig tonart ger också ett falskt intryck av editionsteknisk exakthet, vilken ävenledes kan leda till missuppfattningar från musikerns sida.

Viss vokalmusik måste man tvunget transponera, och ovanstående problem undviks medelst transponering till näraliggande tonarter (kvart- eller kvintavstånd).

8.3 Barock

I barockmusik finns föga behov av transponering, förutom i de fall då sådan förekommer i originalet men anges med klavbyte, vilket anges av edören, antingen i fotnot eller på inledande notsystem, som i Figur 8c).

9 Taktindelning

9.1 Medeltid

Större delen av musiken före 1500 saknar som regel allt slags vertikal indelning,⁷ och sådan bör tillhandahållas av edören, dels som interpretatoriskt hjälpmedel, dels för att öka den allmänna överskådligheten.

Hur taktindelning bör göras, och i vilken, taktart, varierar avhängigt period och bör studeras grundligt. Allmänt kan sägas att för det tidiga 1200-talet lämpar sig tvåtidiga sammansatta taktarter bäst, som $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ eller $\frac{12}{8}$. Det sena 1200-talet ges företrädesvis $\frac{3}{4}$, med en reduktionsfaktor på 1:8 (se 3 Notvärdesreduktion). I motetter från denna period ligger grundpulsen i Tenor-stämman, och i vissa fall kan denna ges längre takter än de överliggande, snabbare, stämmorna.

Det ursprungliga taktstreck utgjordes av ett vertikalt streck genom partituret, och det finns igen anledning att tillämpa något annat för musik komponerad före 1450. Taktarter ges nedan:

$$\circ = \frac{6}{8} \text{ eller } \frac{3}{4}$$

$$\odot = \frac{9}{8}$$

$$\subset = \frac{2}{4}$$

$$\odot = \frac{6}{8}$$

9.2 Renässans

Liksom var fallet med medeltida musik är större delen av renässansmusiken inte taktindeldad. (Lut- och klavermusik skiljer sig emellertid därvidlag.) Mycket allmänna riktlinjer kan ges sålunda:

Tvåtidig musik i \odot innebär att *tactus* = *brevis*, med lika långa takter. Sen 1500-talsmusik, återgiven i ursprungliga notvärden, måste dock frekvent taktindelas med *semibrevis* som *tactus*, oavsett om taktarten är \subset eller \odot .

I tretidig musik är en lämplig taktindelning alltsomoftast oförenlig med *tactus*, och måste beslutas av edören. Det är underförstått att renässanspolyfoni (vokal och/eller instrumental) är taktindeldad av edören, varför detta inte behöver påpekas.

En metod att taktindela polyfon renässansmusik är att bruka det så kallade *Mensurstrich*, som dras mellan systemen, men inte genom dessa. Fördelen är bland annat att stämmornas självständiga rytm bevaras (som ofta ges en tvångströja av en påtvingad taktindelning). Nackdelen är att sångare och instrumentalister lätt kan tappa pulsen vid längre notvärden. Bästa rådet som kan ges här är att studera olika utgåvor, med eller utan *Mensurstrich*.

9.3 Barock

Tidig barockmusik uppvisar ännu vissa oklarheter vad angår taktstrecksplacering. Emellertid är större delen av repertoaren under denna period otvetydig. Om korrigerig anses vara behövlig är det upp till edören att avgöra huruvida detta bör göras i det tysta eller redovisas öppet. Dart använder sig av en metod där ursprungliga taktstreck drogs genom hela systemet medan editoriella taktstreck endast dras genom systemen var för sig. En annan metod är att signalera bortlyfta taktstreck med ett litet streck

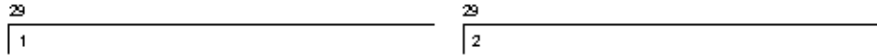
⁷ Den så kallade *punctus divisiones*, notgruppering och *tactus*-teori hade dock oftast liknande funktion.

ovanför notsystemet. Om ursprungliga notvärden och taktindelningar behålls bör även ursprungliga taktarter behållas.

9.4 Numrering

Numrering av takter kan bifogas som ett litet repetitionstekniskt hjälpmedel. I de fall då olika långa takter förekommer i samma stycke – och därav olika antal takter – bör endast de kortare numreras.

Numrering sker antingen enligt metoden att varje nytt systems första, fullständiga, takts nummer anges, eller att var femte takt numreras (5, 10, 15 etc). I de fall alternativa takter förekommer vid repriser skall dessa numreras som alternativ av samma takt:



10 Vokalmusik / Text

10.1 Medeltid

Rörande äldre texter bör en edör söka språklig experthjälp. Att söka modernisera exempelvis texten i en troubadoursång på *Provençal* kan leda till missförstånd, och det är generellt bättre att tillhandahålla aktuella forskningsrön rörande uttal i stället.

”Utdöda” bokstäver i äldre engelska som *ȝ* [ʃ], *ð* [ð] eller *þ* [θ] bör heller inte ersättas. Däremot är det lämpligt att ersätta *ƿ* (wynn) på grund av dess likhet med ett modernt *p*. Bruket av *u* och *v* bör ges sina respektive aktuella funktioner. Likaså bör *i* då det används i funktionen *j* moderniseras.

Förkortningar i texten – vanligt förekommande – skrivs ut i sin helhet. Avstavningsregler kan inhämtas i grammatikor på berörda språk.

Vad gäller textunderlägg så kan man inledningsvis säga att det är ett problemfyllt område, speciellt inom melismatisk polyfoni. I de fall ingen auktoritativ källa kan konsulteras som förebild så finner sig edören mer eller mindre utlämnad till en egen bedömning. För detta krävs erfarenhet, och som hjälp kan man studera tidigare utgåvor.

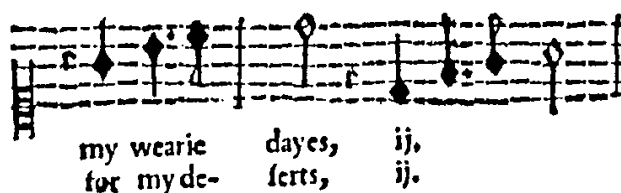
10.2 Renässans

Renässansen erbjuder minst lika mycket problem som medeltida musik vad rör texter. Här stöter man på skilda problem i skilda språk, enär språks utveckling är något synnerligen individuellt. Franska edörer brukar i regel inte modernisera stavning i musik tillkommen från och med 1500-talet då stavningen i regel i så liten grad skiljer sig från modern dito. Engelskan har ändrats snabbare, och en modernisering kan ofta vara påkallad, och brukas ofta i moderna editioner. Caldwell anser dock att 1500-talsengelska bjuder på få problem vad gäller stavning, och är helt tillgänglig för moderna musiker efter bara några få justeringar. Sålunda bör, som tidigare nämnts distinktionen mellan *u* och *v* göras, liksom den mellan *i* och *j*. Bokstaven *y*, som under 1500-talet av trycktekniska skäl ofta användes för att teckna *þ* (thorn), bör ändras till *th* (till exempel *ye* ändras till *the*).

Textupprepningar, ofta angivna medelst *∞*, *:|:* eller *ij:* (se Figur 12 och Figur 13) skall skrivas ut.



Figur 12. John Dowland: Weepe You No More Sad Fountaines ur *The Third And Last Booke Of Songs Or Ayres*, London 1603.



Figur 13. John Dowland: Flow My Teares ur *The Second Book Of Songs Or Ayres*, London 1600.

Latin erbjuder föga problem under renässansen, då man under denna period sökte följa klassiska stavningsregler. Är man dock inte personligen förtrogen med området bör man söka experthjälp. Textunderlägg är i regel enklare än under medeltiden.

10.3 Barock

Modernisering av stavning är i barockmusik ett udda problem. I engelska kan man dock fortfarande stöta på *u/v* samt *i/j*.

10.4 Allmänt

Skillnaden mellan bindestreck (*binde-streck*) och förlängningslinjer (*la_gu_na*) måste vara tydlig. Alla utländska texter bör översättas med bifogad kritisk kommentar. Även inhemska texter kan ibland behöva ”översättas” om texten i fråga är av hög ålder. Betydelseglidningar av ord är vanliga, och uttalsförändringar äro legio.

11 Partitur

I flerstämmig musik från skilda perioder är långtifrån samtliga stämmor namngivna. Editoriella namn placeras inom fyrkantsskrammer [] .

Gängse namn för olika perioder är:

Period	Namn	Förkortning	
1200–1300	Tenor	T	(även I)
	Duplum/Motetus	Du / Mo	(även II)
	Triplum	Tr	(även III)
	Quadruplum	Q	(även IV)
1300–1400	Tenor	T	
	Contratenor	Ct	
	Cantus / Discantus / Superius	C / D / S	
	Cantus Primus	C1	
	Cantus Secundus	C2	
Senrenässans	Cantus / Discantus / Superius	C / D / S	
	Cantus Primus / Secundus	C1 / C2	
	Altus / Alto	A	
	Tenor	T	
	Bassus / Basso	B	
	Quintus, Sextus (osv)	V, VI (osv)	
	Bassus Generalis	BG	

Om en eller flera stämmor pauserar måste det klart framgå vilken/vilka det rör sig om. Om det sker endast under en kortare period kan givetvis systemet behållas tomt i partituret.

Om en Tenor- och en Contratenorstämman har samma omfång (vilket förekommer i renässansmusik) är det brukligt att lägga Tenorstämman underst.

I flerkörig musik grupperas de olika körens stämmor för sig.

Klaver- och lutstämmor placeras unders i partitur, och eventuella övriga instrument mellan dessa och vokalstämmorna.

Antalet klaver bör begränsas till diskant-, bas- och oktaverad diskant. I början på respektive system bör återges originalnotering, originalklav samt – för vokalstämmor – omfång.

Orkesterpartitur från renässansen och barocken är ett stort ämnesområde, och kunskap därom inhämtas lämpligen genom studier av utgåvor. Ett standardförfarande för hur instrument grupperas återges dock schematiskt nedan:

Grupp	Instrument	Förkortning
Träblås	Flauto	Fl
	Oboe	Ob
	Clarinetto	Cl
	Fagotto	Fag
Bleckblås	Corno	Cor
	Tromba, Clarino	Tr
	Trombone	Tbn
Slagverk	Timpani (pukor)	Timp
Röster	Soprano I / II	
	Alto I / II	
	Tenore I / II	
	Basso I / II	
Stråkar	Violino	Vn
	Viola	Va
	Violoncello	Vc
	Contrabasso	Cb
Continuo	[varierande]	BC

Speciella hänsyn måste tas vid edering av exempelvis *Concerti Grossi* med de olika sektioner som däri förekommer (Concertino/Ripieno; Tutti/Soli), och också vid solokonsert. Även former som Trio, dubbelsonater samt ett antal övriga former påkallar ofta specifika hänsyn. Detta, och annat, studeras lämpligen i andra utgåvor.

12 Basso Continuo

Perioden 1600 till 1750, allmänt benämnd "barocken" har även kallats "generalbastiden", efter den förhärskande kompositionstekniken som användes under denna period. I praktiskt taget all musik under denna tid förekommer en continuoöstämman, besiffrad eller ej. Edörens dilemma här är huruvida denna skall bifoga en realisering av continuoöstämman i barockmusik (och i viss mån klassiska verk, exempelvis tidiga symfonier av Haydn), och i så fall hur detta skall ske.

I **barockmusik** däremot är continuoöstämman essentiell, och en realisering är av nöden, även om kunskap rörande continuospel för närvarande växer efter att ha legat i träda. Om inte sidantalet är för stort kan denna läggas in i partituret. Baslinjen noteras i fullt tryck, medan realiseringen återges i liten stil (se Figur 14).

Durata: min. 9 $\frac{1}{2}$ **CONCERTO in Do maggiore** 1
per Oboe, Archi e Cembalo
F. VII n° 4

a cura di Gian Francesco Malipiero Antonio Vivaldi
(1675? - 1741)

Allegro molto

Oboe
Violini I.
Violini II.
Viola
Violoncelli
Contrabbassi
Cembalo

Figur 14. Antonio Vivaldi. Ur: Francesco Malipiero (red.), *Opere Complete*, serie 1, Edizioni Ricordi.

Vid realisering bör man hellre skriva för lite än för mycket då detta lämnar utrymme för musikern att lägga till efter eget skön. En alltför tät realisering hämmar ofta den utförande musikern i det att denna kan förledas att ta notbilden bokstavligt.

En sparsam realisering motiveras också av skillnad i idiomatik mellan de olika continuoinstrumenten **orgel** (långa, uthållna toner och ackord), **cembalo** (blixtrande löpningar, snabbt utdöende toner), **luta/teorb/chittarone** (brutna ackord, rasgueadospel), **harpa** (arpeggiato) samt **gitarr** (nästan uteslutande rasgueadospel). Ett sätt att erhålla en "neutral" realisering är att "tänka orgel", då denna oftast spelar minst, varvid notbilden lättast kan användas som utgångspunkt för musiker av samliga kategorier (ingen lutenist eller harpist kan spela en idiomatisk cembalostämman, till exempel).

Vad gäller **klassisk musik** kan oftast klaverstämman förbises, och den bästa lösningen här är att tillhandahålla en separat realisering då det troliga är att generalbasen ändå inte kommer att inkluderas vid ett framförande.

Konsten att realisera continuo är alltför vittomfattande för att ens ytligt beröra här, och måste studeras annorstädes. Lyckligtvis råder ingen brist på litteratur i ämnet, såväl dåtida (i faksimil eller nyutgåvor), samt nyskriven, retrospektiv.

13 Klavermusik

Klavermusik faller huvudsakligen inom två skilda grupper, dels den som är bevarad i notskrift, dels den som är bevarad i tabulatur. För den senare hänvisas till avsnitt 14 Tabulatur.

13.1 Medeltid

Vad gäller tidig klavermusik skiljer sig denna från samtida källor i så måtto att den tidigt uppvisar taktstreck. Dessa är till yttermera visso oftast i överensstämmelse med metern i musiken och bör således behållas. Ett överflödigt eller felplacerat taktstreck kan lyftas bort och anges med ett litet vertikalt streck ovanför systemet, medan ett utelämnat taktstreck kan tillhandahållas som ett prickat taktstreck i transkriptionen.

13.2 Renässans

I engelsk klavermusik upp till cirka 1500 är taktindelningen mindre adekvat, och noteringen är i stort ofta arkaisk, i synnerhet vad rör behandlingen av tillfälliga förtecken (se avsnitt 6 Förtecken). Tonartssignaturer specifika för olika stämmor förekommer och bör lyftas bort.

I senare musik återfinns ofta taktstreckindelningar, men dessa gjordes ofta på förhand varefter noter ”fylldes på” mellan taktstrecken på ett stundom nära nog kaotiskt sätt. Det hela förbättrades inte av att nyttjare av musik senare ritade krokiga taktstreck i ett försök till anpassning. Det säger sig självt att sådant bör rättas till i en utgåva.

Själva noterna kan dessutom ligga placerade helt slumpmässigt inom takten, och ofta krävs ett omfattande restaurationsarbete, även av enklare stycken (se Figur 15 och Figur 16).



Figur 15. William Byrd: Pavana ur *Parthenia* (The Maidenhead), Dorothy Evans, London 1612–1613.

Pavan: The Earl of Salisbury

Figur 16. Samma som Figur 15. Ur *Musica Britannica XXVII*: William Byrd, Keyboard Music I. Allan Brown (transkription och red.), Stainer & Bell, London 1969.

Som framgår av Figur 15 uppvisar notsystemen fler än fem linjer, vilket moderniseras.

Kontinentala källor uppvisar oftare en mer konsekvent taktindelning, vilken inte sällan kan lämnas intakt. Problemet här är dock att taktindelningen, ehuru regelbunden, inte överensstämmer med metern i musiken. Således kan man ofta finna tretidiga danser, fyrtidigt taktindelade. Här är det önskvärt att modifiera, samt att indikera den ursprungliga indelningen medelst små vertikala streck i systemets överkant.

Klavermusik skriven på fler än två system reduceras till de moderna två med diskant- och basklav.

Klaverfingersättningar i renässanskällor kan ofta ge ett bisarrt intryck på moderna klaverspelare. Således kan man stöta på passager som dessa (författarens egen piktur):

Det är ett grymt misstag att betrakta dessa passager som ett slags "underutvecklad" fingersättning som bör rättas till. Fingersättning användes under denna tid som ett medel att "tvinga fram" en önskad tolkning och kan sägas motsvara senare tids föredragsbeteckningar, legatobågar med mera. Därav följer att sådan fingersättning bör behållas, samt att dess funktion möjligen kan redogöras för i kommentar.

13.3 Barock

Under barocken kan tillstöta problem i orgelmusik. Först och främst skrevs denna ofta på endast två system, vilket utökas till tre vid edering. Pedal är inte alltid angiven, men användes och måste kompletteras av edören, vilket givetvis kräver stilkännedom. En stor del av orgelrepertoaren skrevs i tabulatur – faktiskt ännu på 1800-talet. (För tabulatur, se 14 Tabulatur.)

I viss typ av orgelmusik kan behov föreligga för användande av altklav i innerstämmor.

Orgelmusik skriven i partitur (fler än två eller tre system) reduceras till tre system, med undantag för viss fransk musik av kontrapunktisk natur där ett system per stämman kan vara befogat.

I variationsverk är ofta baslinjen/stämman utlämnad och bör skrivas ut. Detta kan göras i det tysta eller nämnas i förordet.

I *style brisé* skrevs ofta preludier som helnoter utan taktindelning (se Figur 17). Detta ändras inte, utan ges ut på samma sätt.

The image displays a musical score for a prelude by Louis Couperin. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a large number '5' and the word 'Prélude', indicating a five-measure rest. The music is written in a style where notes are often beamed together without clear bar lines, characteristic of the 'style brisé'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Figur 17. Louis Couperin: Prélude ur *Pièces de Clavecin*, Paul Brunold (red.), Editions de L'Oiseau-Lyre, Monaco 1985.

14 Tabulatur

Ett område med en alldeles egen problemuppsättning utgörs av de så kallade *tablaturerna*, eller *greppskrifterna*. Kortfattat så återges i en tablatur inte en bild av musiken, utan hur – dvs var och i vilken ordning – fingrarna skall appliceras på det specifika instrumentet. Således är tablaturer alltid instrumentbundna såtillvida att en luttablatur är helt obrukbar på en klaviatur och vice versa. Dessutom är en renässanstablatur helt obrukbar på en barockluta, eftersom de olika instrumenten har olika stämning.

Tablaturer har dock den fördelen att de är helt explicita vad gäller ”förtecken”, då ju sådana inte förekommer, och kan således utgöra stor hjälp vid ederlandet av till exempel 1500-talsmotetter. Om man tvekar rörande ett uppförandepraktiskt betingat (tillfälligt) förtecken kan en samtida lutintabulering ge klarhet i frågan. Det bör dock påpekas att lutenister och gambister var långt ifrån felfria musiker, och att således även en tablaturversion av ett verk måste underkastas en kritisk granskning.

Här skall övervägande luttablaturer behandlas, men inledningsvis skall några kommentarer rörande klavertablaturer göras.

14.1 Klavertablatur

Förtecken anges genom modifierade bokstäver/symboler, till exempel **d** (d) → **d[~]** (*d*[#]). Deras respektive nominella värden får inte fördunkla det faktum att tecknet för *d*[#] även används för *eb* (et simile).⁸

Vissa typers klavertablatur framtvingar ett val av tonartssignatur.

Klavertablaturer är normalt adekvat taktindelade. Då så inte är fallet bör det rättas till, och de ursprungliga taktstrecken indikeras med små vertikala streck ovanför systemet.

Musiken skall återges i två system med diskant- och basklav, och olika stämmor skall klart separeras inom dessa. Däremot bör stämmorna inte göra ”utflykter” från det ena systemet till det andra.

Vad rör notvärden, se 2 Notvärden.

14.2 Luttablatur

Luttablaturer bjuder normalt inte på några problem vad rör notvärden utan reduceras tillbörligt. Taktindelningen är oftast adekvat och förtecken existerar ej (som tidigare påpekats). Däremot måste en tonartssignatur väljas, och förtecken tillhandahållas i överensstämmelse med denna.

Tablatur för luta existera i ett antal olika varianter beroende på land, tid och instrumenttyp. Det skulle här föra alldeles för långt att redogöra för dessa. I stället hänvisas till artikeln *tablature* i New Grove, där även klaver- gamba- och gitarrtablatur behandlas.

Tonhöjd är något helt relativt i lutmusik. Dåtida instruktioner talar ofta om att stämma den högsta strängen så högt som möjligt utan att den brister, och därefter de övriga i samstämmighet med denna. Dessutom fanns det – särskilt under renässansen – lutor i alla upptänkliga storlekar. Dock betraktades tenorlutan som ”standard”, och denna ansågs vara stämd med *g* som första sträng (även om ett stort antal duetter ger vid handen att lutor stämda i *a* också var rikt förekommande). I renässansmusik anses alltså följaktligen luttablaturer vara tillkomna för lutor stämda som följer, från den

⁸ Måhända ligger häruti att söka orsaken till det långt in på 1700-talet i Tyskland fanns en klar preferens för korstonartsnamn. Mattheson och Kellner (se 19 Litteraturhänvisning) använder tre *b*-förtecken, men benämner tonarten *Dis-dur*.

högsta/första strängen nedåt: *g' d' a f c G*. Under perioden 1610 till 1640 (mycket approximativt) förekommer en hel uppsjö olika stämningar – *accord nouveau* – som slutligen resulterar i det som anses vara standardstämningen för barocklutan: *f' d' a f d A*. Övriga körer (strängar eller strängpar) stämdes i överensstämmelse med tonarten. Således ändrades renässanslutans grundstämning för sjunde till tionde kören, *F E D C* till *F E^b D C* om tonarten var c moll och så vidare.

Det största problemet rörande tabulaturer är notlängderna och stämföring, två problem som greppar i varandra. Notlängder anges i princip inte alls i tabulaturer. Även om det förekommer vissa tecken som anger att vissa noter skall hållas i tabulaturer från alla perioder så är dessa snarare undantag än regel. Oftast ger dessa tecken högst bristfällig information. Då en tabulatur endast anger var tonerna påbörjas skulle det kanske anses vara möjligt att också återge detta i en transkription, genom att till exempel bara använda fjärdedelsnoter. Detta ger dock ett mindre lyckat resultat, såväl musikaliskt som visuellt. Å andra sidan kan en överdriven stämtolkning från edören sida leda till en notbild som ligger fjärran från vad som är praktiskt utförbart på en luta vars speltekniska begränsningar är betydligt större än vad som är fallet på en klaviatur. En helt luttrogen version är också i viss mån en chimär, då en sådan alltid blir mer eller mindre subjektiv i det att en lutenist ofta tvingas välja vilken stämma som skall hållas. Den praxis som här framvuxit är att edören söker återge den polyfona infrastrukturen, oaktat om denna de facto är ospelbar på luta – god spelteknik syftade ju ändå till att nå dithän. Detta kan göras genom att alla uthållna toner som inte är spelbara på luta återges inom [], en metod som till exempel använts av Poulton & Lamb i deras Dowland-utgåva.⁹ Vinsten med detta uppväger dock inte den mer komplicerade notbild som blir följd. Dessutom är nästan all sådan stämtolkning resultatet av ett personligt, implicit, val av fingersättning, som tidigare nämnts.

Luttranskriptioner har tidigare gjorts på ett system med oktaverad diskantklav. Detta är mindre lyckat, inte minst av stämföringshänsyn, och alla nyare transkriptioner använder sig av två system med diskant- respektive basklav.

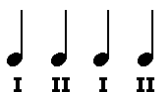
Pauser är implicita i all renässansmusik och kan tillhandahållas utan att detta behöver kommenteras. I barocktabulaturer finns de ofta angiva i källan (se Figur 18).



Figur 18. Joachim Bernhard Hagen: ur *Gustoso* för barockluta, 1760-talet.


I vissa fall kan spelposition vara av glädje.


Speciella konstgrepp förekommer rikligt i lutspel, av vilka många inte kan återges musikaliskt på ett piano. Således förekommer exempelvis upprepande av samma ton på olika körer – till exempel alternerande mellan att spela tonen dels på öppen sträng, dels på en annan, stoppad, sträng – vilket ger en mycket speciell artikulation. Detta bör indikeras, till exempel medelst romerska siffror som anger kör:



Detta kan vidare förtydligas genom att en not producerad på en öppen kör markeras med circler: **I^o**

⁹ Diana Poulton & Basil Lamb (red.), *The Collected Lute Music of John Dowland*. London: Faber Music Limited, 1974 (tredje utgåvan 1981).

Samma ton kan spelas simultant på två olika köror och detta bör inkluderas i en transkription genom att visa två nothuvuden på en och samma stam: 

Särskilt vanligt är det att i barockmusik ge en av dessa toner en appoggiatura underifrån, medan den andra spelas på slaget. Detta kan anges på följande sätt: 

Ornamenttecken behålls och förklaras i kommentar.

”Rasgueadospel” – där fingrarna vispar upp och ned över strängarna – bör indikeras.

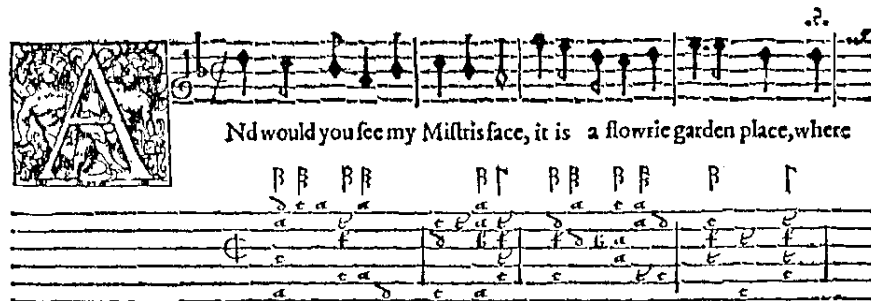
I viss musik separeras en körs två strängar för att producera två toner, dvs vänsterhandens finger greppar bara en av de två strängarna som utgör en kör, varvid samma kör producerar två toner. Detta är svårt att ange i en notbild, men kan förklaras i en kommentar.

I vilket fall som helst bör utgåvan inkludera antingen ett faksimil av tabulaturen, eller – i de fall denna är svår- eller oläslig – en transkription. Detta är så mycket mer önskvärt som de flesta lutenister föredrar att spela från tabulatur.

14.3 Lutsånger

Vad gäller lutsånger så publiceras dessa oftast med sångstämman överst och med originaltabulaturen underst, med en transkription av den senare däremellan (se Figur 19 och 20).

II.



Figur 19. Philip Rosseter: And Would You See My Mistris Face ur *A Booke of Ayres*, London 1601.

II. AND WOULD YOU SEE MY MISTRESS' FACE



Figur 20. Samma som i Figur 19 ur *The English Lute Songs*, series I, 8 & 9, Edmund H. Fellowes (red.), Stainer & Bell, London 1966.

14.4 Intabuleringar

Vad gäller intabuleringar av vokala verk skall om möjligt förlagan anges med kompositör och titel (se Figur 21). Detta gäller för övrigt alla slags konkordanser.

Stabat Mater (Josquin des Prez)

Motettum 5 vocum

PRIMA PARS



The image shows a musical score for the first part of 'Stabat Mater' by Josquin des Prez. It consists of a single system with a treble clef and a common time signature. The staff contains a melodic line with various note values and rests. Below the staff is a guitar tablature with letters (n, r, k, s, p, z, y) and numbers (9, 2, 3, 4, 5) indicating fret positions. The tablature is aligned with the notes above it.

Figur 21. Valentin Bakfark: Intabulering av Josquin des Prez, Stabat Mater. Ur *Opera Omnia III*, István Homoloya & Daniel Benkő (red.), Editio Musica Budapest, 1981.

14.5 Alfabeto

Så kallade *alfabeto*-sånger, där gitarrackord anges ovanför systemet (se Figur 22, i nästa avsnitt) kan antingen förklaras – vilket kanske är att föredra – eller förses med modern ackordanalys.

15 Föredragsbeteckningar

Föredragsbeteckningar är ovanliga i tidig musik, och kan i vissa fall vara påkallade att lägga till. I de fall de faktiskt förekommer är fallet ofta att de ter sig mer eller mindre obegripliga för en modern musiker, eller att de, i de fall beteckningen som sådan är bekant, anger något annat än vad som är gängse bruk nuförtiden.

15.1 Dynamik

Indikeringar börjar användas i början av 1600-talet, och återges oftast troget originalet (se Figur 22). Förkortningar som *for.*, *pia.* o dyl skrivs dock ut i sin helhet.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Hi Ahi Ahi che mi séto morire Ne posso soffrire La pena e'l do-". Above the staff, there are five large letters: A, D, A, C, A, E, which are identified in the caption as chord indicators. The dynamics "Piano." and "Forte." are written below the first few notes. The bottom staff is a lute or guitar accompaniment line.

Figur 22. Horatio (Orazio) Tarditi. Ahi che mi séto morire ur *Amorosa Schiera D'Aria a Voce Solo*, Venedig 1602. Bokstäverna ovan systemet anger ackord (NB! A anger inte A dur!).

Vad gäller klassisk musik kan de konventionella tecknen:

f *mf* *p* *mp*

... samt föredragsbeteckningar som *rit.*, *cresc.* användas utan kommentar. Alla tillägg av edören sker inom fyrkantsskrammer []. Problem kan i vissa fall uppstå rörande justerandet av felaktigt placerade dynamiktecken. Innan sådant rättas till bör edören förvissa sig om att det "felaktigt" placerade dynamiktecknet verkligen är felaktigt placerat. Ibland kan det icke-simultana placerandet av en dynamikförändring i två stämmor vara medvetet placerat för en avsedd effekt.

15.2 Ornament

Den smidigaste lösningen rörande ornamenttecken från alla perioder och noteringsformer är att behålla de ursprungliga förekommande tecknen och bifoga en utförlig förklaring av deras respektive betydelse, gärna med samtida tabell, om sådan står att uppbringa.

Appoggiaturetecken – vilka oftast inte skiljer på lång och kort – skall ävenledes behållas intakta, men

♯ bör ersättas med: ♯

I vissa fall kan ett ornament kräva en förklarande utskrift ovanför notsystemet, även i de fall en utförlig förklaring givits på annan plats.


15.3 Bågar


Fraseringsbågar existerar inte under romantiken och skall heller inte pådyvlas musik av tidigare tillkomst. De bågar som förekommer är antingen legato- eller bindebågar och återges som de uppträder i originalet. Bågar som saknas i originalet kan läggas in i editionen i den skepnad som Thurston Dart (se 19 Litteraturhänvisning) återgav dem:

I renässansmusik förekommer bågar praktiskt taget aldrig.

I **barock-** och **klassisk** musik är ofta bågar tvetydiga och/eller inkonsekvent placerade. Alla tillrättalägganden måste dock ta hänsyn till bland annat instrumentidiomatiska aspekter. Det icke-simultana placerandet kan ha att göra med vad som är möjligt respektive omöjligt att utföra på ett visst instrument.

15.4 Staccato

Det gängse staccato-tecknet under 1700-talet är ett vertikalt streck under noten:  Detta bör inte "översättas" till sin moderna motsvarighet.

Figuren:  anger inte staccato.

Änen gång gäller den allmänna regeln att behålla originaltecknen samt förklara dessa i förordet.

15.5 Tempo

Alla editoriella tempoangivelser (ofta önskvärda) skall ges inom fyrkantsklammer. Originalangivelser som förekommer återges.

Tempoförhållanden mellan olika sektioner anges med noter ovanför det ställer där det nya tempot uppträder. Gängse metod här är att ange det nya tempot i relation till det gamla, som t ex:

$$\text{♩} = \text{♩} \cdot \frac{6}{4}$$

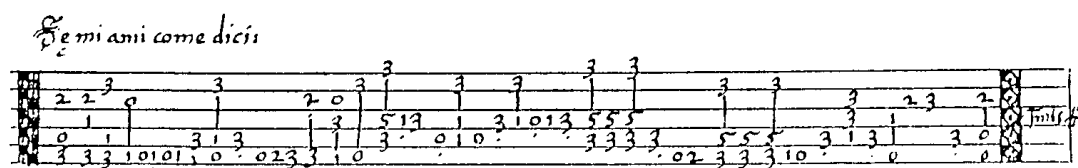
Vad gäller den artikulationstolkning som oundvikligen görs i samband med notvärdesreduktion, se avsnitt 3 Notvärdesreduktion.

16 Diverse Problem

Vid edering ställs man ofta inför nya och unika problem, och detta kompendium berör endast översiktligt vissa huvudproblem av mera principiell karaktär. Återstår gör givetvis en uppsjö av smärre problem av vilka ett par skall beröras i korthet, mest för att visa på spännvidden i ederingsarbete.

Ett stort, allmänt, problem är ”luckor”, *lacunae*, i källan/källorna. Detta har punktvis berörts tidigare i kompendiet, men förtjänar att nämnas igen. Luckor kan finnas av olika skäl.

1. Manuskriptet eller källan är skadat på ett eller annat sätt. Det kan sakna en del av en sida (borttriven eller avklippt). En del av en källa kan vara vattenskadad eller dylikt så att den är oläslig.
2. Skribenten (den ursprungliga) kan helt enkelt ha glömt att skriva något, till exempel en takt.
3. Skribenten kan medvetet ha utelämnat något i enlighet med vissa av perioden avhängiga konventioner, typ basstämman vid repetitioner, *musica ficta*-relaterade utelämnningar, samt även mer udda utelämnningar som avsaknad av tempoundikeringar eftersom notbilderna enbart tjänat som mnemoniskt stöd åt skribenten/musikern själv, som redan kunde stycket i fråga (se Figur 23).



Figur 23. Anonym luttabulatur utan tempoundikeringar. Bibliothèque nationale, Paris. Rés. Vmd. ms. 27, ca 1500.

Alla rekonstruktioner som är påkallade måste indikeras på något sätt, men ingen allmänt vedertagen metod är förhandenvarande. Ett förslag är:

[] = Utelämnningar av skribenten.

< > = Utskrift av förkortningar i källan.

Petitstil = Rekonstruktioner av skadad källa. Ange på vilket sätt källan är skadad.

I princip behandlas luckor i musik från samtliga perioder på likartat sätt. Bland de mindre problem som förekommer kan nämnas deviationer vad rör rena skriftformer. Noteringsformer som kan dyka upp är:



Dessa kan moderniseras utan kommentar.

I många äldre källor används inte ”bågning” alls, och förses med sådan, om det anses önskvärt. Här måste man dock vara försiktig då risken att utplåna eller förvränga frasering är överhängande. Ofta är den bästa lösningen att behålla originalnoteringen, hur obekvämt den än förefaller.

Repristucken förekommer i en uppsjö varianter, och generellt är den bästa lösningen att använda moderna repristucken. I **medeltida** musik saknas ofta repeteringsindikering över huvud taget, men används i allmänhet i samband med melodisk *ouvert* och *clos* (*aperto* respektive *chiuso*).

Under **renässansen** förekommer ett stort antal repetitionstecken vilka kan moderniseras. Man bör dock förvissa sig om att det verkligen rör sig om ett repristecken och inte är en utsmyckning i notbilden, då det senare inte sällan förekommer (sic!).

I **barockmusik** förekommer den så kallade *petite reprise* ymnigt i två- och tredelade satser (se Figur 24). Både denna och övriga repristecken behålles företrädesvis i originalform.

86.

Sarab.

Figur 24. Jacques Bittner: Sarabande ur *Pieces de Lut*, 1682.

17 Källbeskrivning

En källbeskrivning är ett *sine qua non* i en ederad utgåva. Vad som skall inkluderas är naturligtvis avhängigt det aktuella verket, men nedan listas några exempel på saker som, om möjligt, bör inkluderas.

1. **Namn** (*sigla*) på huvudkälla, dvs säga nummer och namn på källan, även specifikt ”namn”, som till exempel *Rosani MS*, om sådant förekommer. Bibliotek (eller dylikt) där källan finns, samt bibliotekskod eller liknande.
2. **Datering** av källa. Var dateringen återfinns, till exempel registerkort, brev, kvitto eller dylikt. Om annat, grunden för dateringen.
3. **Storlek** på källa. Antingen i cm × cm (även i anglosaxiska utgåvor) eller i bibliotekstermer, till exempel *folio*, *4^o oblong* etc.
4. **Parallellkällor**. Om flera exemplar av en källa existerar, klargör vilken källa som valts till huvudkälla, och på vilka grunder detta skett. Klargör även vad som inhämtats från parallellkällor. Parallellkällorna beskrivs också enligt punkterna 1–3.
5. **Vattenmärke** (engelska *watermark*, tyska *Wasserzeichen*, franska *filigran*). Ge även relevant information rörande hur vattenmärke kan stödja till exempel Ortsbestämning eller datering.
6. **Färger** i källa när inte dessa återges i utgåvan, till exempel kolorerade mensuralnotskrifter.
7. **Titelsida**, i de fall källan är tryckt. Översatt, med bibehållen layout samt faksimiltryck.

Givetvis är edören till syvende och sist hänvisad till sin egen bedömning av vad som är relevant att inkludera i en källbeskrivning.

18 Slutord

Det som skrivits i detta kompendium ger ingalunda en heltäckande beskrivning av editionsteknik. Snarare – som påpekades i förordet – ges en översikt över några områden, större och mindre, av mer principiell karaktär. Syftet har varit att peka på *var* problem möter redaktören, samt vari dessa problem består. I de fall problemen varit av alltför omfattande natur för att ens beröras ytligt har intentionen varit att ge hjälp till att visa var djupare kunskap kan inhämtas.

Slutligen kan sägas att – alla principiella lösningar till trots – att oavhängigt all gängse praxis osv, så är det till syvende och sist editörens personliga kännedom om den musik som han eller hon sysselsätter sig med som är ytterst avgörande för resultatet.

Två nyckelord till en lyckad utgåva kan kanske sägas vara *konsekvens* och *klarhet*.

19 Litteraturhänvisning

19.1 Edering Allmänt

Brown, Howard Mayer. Editing. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,

Caldwell, John. 1985. *Editing Early Music*. Oxford: Clarendon Press.

Carapeteyan, Armen. 1961. Problems of Editing and Publishing Old Music. *MUSICA DISCIPLINA* XV, 5–14.

Dart, Thurston. 1967. *The Interpretation of Music*. London.

Donington, Robert. 1974. *The Interpretation of Early Music*. London.

Emery, Walter. 1957. *Editions and Musicians*. London.

Thomas, Bernhard. 1977. Renaissance music in modern notation. *EARLY MUSIC*, January 1977.

19.2 Notering, förtecken o dyl

Apel, Willi. 1953 (nytryck 1961). *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*. Cambridge, Massachusetts.

Wolf, Johannes. 1913–1919 (nytryck 1963). *Handbuch der Notationskunde*. Två band, Leipzig.

19.3 Basso continuo

Bach, Carl Philip Emanuel. 1759. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Engelsk översättning av Douglas Alton Smith (1976): *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Redondo Beach, California.

Campion, F. 1716. *Traité d'accompagnement*. Paris.

Daube, J. F. 1756. *General-Bass in drey Accorden*. Leipzig.

Keller, Godfry. 1707. *A Compleat Method For Attaining to Play a Thourough Bass*. London.

Kellner, David. 1732. *Treulicher Unterricht im General-Bass*. Hamburg.

Mattheson, Johann. 1731. *Grosse General-Bass-Schule*. Hamburg.

Telemann, G. M. 1773. *Unterricht im Generalbass-spielen auf der Orgel*. Hamburg.

Quantz, J. J. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin. Översättning av Edward R. Reilly (1985): *On Playing The Flute*. London.

