

Principer, frågor och problem i musikvetenskapligt editionsarbete

Exempel från pågående inventerings-, editions- och utgivningsprojekt

av Owe Ander och Mattias Lundberg

Inledning

Ett systematiskt insamlande, dokumenterande, bearbetande och tillgängliggörande av musikrelaterade artefakter – främst instrument, texter, noter och ikonografiska framställningar av musikutövning – med kritiska kommentarer har utgjort en hörnsten i modern musikforskning allt sedan dess början. Editionsarbete och utgivning av musikalier är en av de mest centrala verksamheterna och omfattar från källmaterial till slutprodukt aktivitet inom forskningsgrenens snart sagt samtliga delområden: notationspraxis, stilanalys, organologi, uppförandep Praxis, receptionsforskning samt praktiska tillämpningar av estetiska, epistemologiska, ontologiska, hermeneutiska och semiotiska frågeställningar. I förloppet måste en rad beslut fattas, ställningstaganden som påverkar både utgåvan som slutprodukt och vår nutida och framtida förståelse av den musik som bearbetas. Här krävs med andra ord praktisk tillämpning av välbekanta frågor inom musikens ontologi: Vad konstituerar ett verk? Är upphovspersonens avsikt tydlig i förhållande till källmässiga och uppförandepraktiska konventioner? Vad ligger bakom avsiktens utformning? Faktum är att dessa frågeställningar tillsammans med disciplinerna analys och formlära fått sin plats inom musikvetenskaplig skolning just för ändamålet: det var först med projekt som František Hausers tematiska katalogisering av Bach-källor (påbörjat c:a 1835) och *Bach-Gesellschafts* utgåva (påbörjad 1850) som stilanalys blev ett oundgängligt verktyg för att söka avgöra vem som skrivit vad, och när.

Målet med denna artikel är att behandla dessa frågor och ställningstaganden med exempel hämtade från författarnas pågående forskning och editionsarbete, att presentera några av de principiella problem som möter forskaren i utgivningsarbetet och att på ett kritiskt sätt belysa dessa med exempel hämtade från främst den svenska utgivning-

en.¹ Förutom att både metoder och egna resultat redovisas kan förhoppningsvis bidraget även komma till användning som forskningsöversikt samt som utgångspunkt för diskussioner och ställningstaganden rörande editionsmetoder, källor och repertoar.² Den tidigare svenska litteraturen inom området är begränsad. Generella introduktioner till ämnet editionsteknik ges av Bengtsson och Hammar.³ Den svenska utgivningens historia belyses främst i tre artiklar i *Svensk tidskrift för musikkforskning*, medan två svenska doktorsavhandlingar behandlar olika aspekter av källkritik och editionsteknik.⁴ Dessutom behandlas olika delproblem i arbeten som i det följande citeras efter hand området berörs.

Editionsarbete och källforskning i Sverige

I Sverige har bestånd av musikalier från alla perioder sedan mitten av femtonhundratalet bevarats i en omfattning som i förhållande till landets storlek med internationella mått mätt är anmärkningsvärd. Dessutom har dessa bestånd i otypiskt hög grad bevarats vid, eller senare tillförts, offentliga institutioner, vilket innebär att de i stor utsträckning kunnat kartläggas och blivit allmänt tillgängliga för forskning.⁵ Under lång tid har publiceringen av vetenskapliga utgåvor av musik därför också varit en central uppgift för den svenska forskningen. Systematisk insamling och utgivning av folkmusik i noterad form kulminerade på nationell nivå under första hälften av nittonhundratalet.⁶ Utgivande av källburen musik skedde i stor utsträckning under samma tidsperiod.⁷ Inom ramen för

-
- 1 Författarna vill tacka Bonnie Lomnäs, Erling Lomnäs och Margareta Rörby för goda synpunkter rörande artikelns utformning och innehåll.
 - 2 Någon översikt över internationell forskning rörande editionsfrågor, filologi och textkritik inom humaniora generellt ges inte här. En kort allmän introduktion till problemområdet, med översiktlig ingång till olika filologiska och textkritiska standardverk, kan inhämtas exempelvis hos Kjørup (1999, s. 176–197).
 - 3 1973 resp. 1975.
 - 4 I nämnd ordning: Bengtsson, 1964, s. 148 f.; Bengtsson, 1969, s. 32 f; Rörby, 1991, s. 97 f.; Wiklund, 1991 och Lomnäs, 2004.
 - 5 Bestånden finns främst bevarade hos nationella institutioner som Statens musiksamlingar (Musikmuseet, Statens musikbibliotek och Svenskt visarkiv), Kungliga biblioteket (numera omfattande även f.d. Statens ljud- och bildarkiv) och Riksarkivet. Därtill på lokala institutioner: universitets- och stiftsbiblioteken, läns- museerna samt i större privata samlingar såsom Stiftelsen Musikkulturens främjande. Bestånden finns förtecknade och kommenterade i en rad olika kataloger och publikationsformer.
 - 6 Exempel på vetenskapligt orienterade utgåvor, med delvis andra ambitioner än exempelvis *Svenska folkvisor från forntiden* (red. E. G. Geijer och A. Afzelius, första upplagan: Stockholm, 1814–1816) är *Svenska låtar* i tjugofyra volymer (red. N. Andersson och O. Andersson, Stockholm: Norstedt och Bonnier, 1921–1940), *Die lappische Volksmusik* (red. K. Tirén, Stockholm: Geber, 1942) och *Sveriges Medeltida Ballader*, fem band i sju volymer (red. B. R. Jonsson, M. Jersild och S.-B. Jansson, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1983–2001).
 - 7 Musikaliska konstföreningen har sedan 1859 givit ut samtida tonsättare, men har även fortsatt att ge ut Berwald, Lindblad, Söderman och Norman efter tonsättarnas död. 1932 gav man med anledning av Gustaf Adolf-jubiléet ut en volym med musik från stormaktstiden. Det rör sig i dessa fall inte om några vetenskapliga utgåvor i modern bemärkelse.

Gunnar Wennerbergsällskapet grundades editionsserien *Äldre svensk musik*, vars första utgåva – med musik av Roman – utkom 1935. 1938 övertogs serien av Svenska samfundet för musikforskning. Fram till 1944, då verksamheten tillfälligt avstannade, hade åtta volymer utkommit.

Efter andra världskriget kom man i Sverige efter kontinentalt mönster att planera och påbörja utgivandet av en stor vetenskaplig utgivningsserie, *Monumenta Musicae Svecicae (MMS)*. Verksamheten började planeras 1952, den första volymen kom 1958. En delserie, *Franz Berwald Sämtliche Werke (BwGA)*, började planeras 1962 och den första volymen kom 1966.⁸ Båda utgåvorna har sina internationella föregångare och speglar två utgivningsstrategier. Den första, att ge ut valda exempel på nationens eller regionens musikproduktion, går tillbaka på avsikterna bakom serier som *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (från 1894), *Denkmäler deutscher Tonkunst* (från 1901), *I classici della musica italiana* (från 1918) och *Das Erbe deutscher Musik* (från 1935), där varje volym ägnas en tonsättare, ett större verk eller en genre/verkgrupp. I flertalet länder i Europa finns en eller flera pågående serier. Den andra svenska serien, *BwGA*, anknyter till andra kompletta utgåvor av enskilda tonsättares verk. Alltifrån de äldsta utgåvorna av Bach (1851–1900), Händel (1858–1894), Palestrina (1862–1903), Purcell (1878–1965), Chopin (1878–1902) och Mozart (1877–1910), har arbetet med kompletta utgåvor av enskilda tonsättares verk fortsatt.⁹ Nordiska tonsättare, vars verkutgåvor pågår eller fullbordats är: Buxtehude,¹⁰ Kraus (20 vol.), Berwald (25 vol.), Kjerulf (5 vol.), Gade (39 vol.), Grieg (20 vol.), Nielsen (30 vol.), Sibelius (52 vol.) och Langgaard (35 vol.).¹¹ Inom *MMS* har sedan starten 1958 utkommit tjugotvå volymer, alltså ungefär fyra volymer per decennium, involverande

8 Organisatoriskt har *MMS* och *BwGA* haft var sin redaktionskommitté och skilda utgivare för de olika volymerna. Huvudredaktörerna för *MMS* var inledningsvis Ingmar Bengtsson resp. Hans Eppstein, i *BwGA* Erling Lomnäs resp. Bonnie Hammar. Vid mitten av 1980-talet sammanfördes administrationen i en för båda utgåvorna gemensam huvudredaktör, Margareta Rörby. I kommittéerna har ett stort antal musikforskare varit aktiva. Den första *MMS*-kommittén bestod av Carl-Allan Moberg, Ingmar Bengtsson, Åke Davidsson, Gösta Morin, Stig Walin och Åke Vretblad.

9 För närvarande finns över tvåhundra pågående eller avslutade projekt med samlade tonsättarutgåvor – dessutom har vissa tonsättare ägnats flera serier. Man kan observera de långa utgivningsperioderna. En utgåva är i allmänhet resultatet av ett mödosamt och långdraget team-work med många olika specialistkompetenser involverade.

10 Buxtehudes verk finns utgivna i flera olika, delvis överlappande serier, med början i Spittas och Seifferts utgåva av orgelmusiken från 1903.

11 Siffrorna kan variera beroende på bindnings- och numreringspraxis i de fall där flera förlag och redaktioner är inblandade. Finansieringsmöjligheterna har varit olika i de nordiska länderna: i förhållande till Sverige har man i de övriga länderna haft större offentligt stöd och flera del- eller heltidsanställda forskare har ofta kunnat arbeta med utgivningsprojekten under en längre tid. För en översikt över de olika nationella arbetsgrupperna och deras utgåvor hänvisas till proceedings-volymen från det nordiska editionssymposiet 2005 (red. Krabbe, 2006), bland annat med en informativ artikel av Margareta Rörby (s. 64–75).

sjutton olika editörer.¹² Fördelningen på epoker är 1600-tal (4 vol.), 1700-tal (11 vol.) och 1800-tal (7 vol.). Någon utgivning av musik före 1600 har ännu inte skett inom seriens ram. Serien *BwGA*, som produceras i samarbete med Bärenreiter-Verlag i Kassel, är planerad till tjugofem band, varav somliga omfattar flera delvolymmer. Arbetet, som involverat nitton editörer, beräknas vara färdigt 2010.¹³

Målsättningen med utgivning av traderade texter

Innan editionsarbetet kan påbörjas måste man söka bedöma hur upphovspersonens avsikter med verket, om dessa alls kan spåras, förhåller sig till hur verket har använts (det senare är ofta den form i vilket verket möter oss ur bevarade källor). Om dessa båda är kända men står i konflikt med varandra måste man avgöra vilka element därur som bäst svarar mot avsikten med utgåvan. Det har ibland framhållits att varje utgåva som inte avser att diplomatariskt återge en källa skall kallas 'text-historisk' snarare än 'text-kritisk'.¹⁴ Enligt en i början av nittonhundratalet vanlig praxis, som man fortfarande stöter på utanför de stora *Denkmäler*-projekten, definierades verket ytterst av en unik *Urtext* (vilken kunde finnas i flera källor, möjligen med små avvikelser). Detta förhållnings-sätt, vilket tillämpats även på mycket komplicerade källgrupper, var rotat i en strävan att i materiell form komma nära det som antogs ha varit upphovspersonens avsikt. Denna förmodades i kopistskrivna och tryckta versioner ofta ha kompromissats.¹⁵ Under andra hälften av nittonhundratalet förflyttades fokus gradvis över till ett synsätt enligt vilket

12 Ingmar Bengtsson, Lars Frydén, Richard Engländer, Lennart Reimers, Carl-Allan Moberg, Jan Olof Rudén, Bonnie Hammar, Erling Lomnäs, Martin Tegen, Jaroslav Mráček, Axel Helmer, Anna Johnson, Margareta Rörby, Claude Génetay, Fabian Dahlström, Bertil Wikman, Owe Ander och Finn Rosengren. *MMS*-kommittén uttryckte 1954 förhoppningen om att utgivningen "allt efter omständigheterna, [skulle uppnå] helst något häfte per år varvid olika serier må alternera med varandra". Målsättningen har efter fem decenniers utgivning med råge uppfyllts, många av volymerna är dessutom allt annat än "häften". Desto märkligare är detta med tanke på den mycket begränsade finansiering som funnits att tillgå ("allt efter omständigheterna").

Utgivningen av *MMS/BwGA* är inte bara det i särklass mest omfattande musikvetenskapliga projektet på svensk botten utan dessutom ett av de större svenska humanistiska forskningsprojekten över huvud taget.

13 Utgivare har varit Lennart Hedwall, Nils Castegren, Herbert Blomstedt, Folke Lindberg, Bonnie Lomnäs (tidigare Hammar), Friedrich Schnapp, Hans Eppstein, Lars Frydén, Ingmar Bengtsson, Kathleen Kuzmick Hansell, Bengt Edlund, Margareta Rörby, Erling Lomnäs, Owe Ander, Karin Hallgren, Folke Bohlin, Martin Tegen, Michael Kube och Ola Eriksson.

14 Öberg, 1986.

15 Se t.ex. Mies (1957, s. 65–66); Badura-Skoda (1980); Marston (1991) och Rosen (1997, s. 420–422). Beethovens pianosonat op. 106 (*Hammerklavier*) hör till de verk som debatterats flitigast i detta avseende, men samma problematik finns i mindre utsträckning inom nästan alla källrika verkfamiljer. Ett extremt exempel på *Urtext*-föreställning är Heinrich Schenkers ursprungliga vägran att producera en utgåva av just Beethovens op. 106 då autografen var förlorad. Han kom senare att byta ståndpunkt i frågan: verket ingår i vol. IV av hans utgåva av sonaterna.

alla källor i ett källkomplex betraktas som jämbördiga historiska dokument, vilket i extrema fall innebar att källkritik helt uppgavs, men vilket ändå förberett för goda eklektiska utgåvor (alltså utgåvor med 'syntetiska' versioner av verk, där information sammanslagits från flera källor). Det tidigare synsättet har nu åter blivit vanligare i kölvattnet av den omfattande faksimilering och fulltextdigitalisering som gjort en stor repertoar tillgänglig för många, men där nästan alltid endast en 'huvudkälla' valts ut för ändamålet. Begreppet 'kritisk utgåva' betecknade ursprungligen annars just arbetet att av flera motstridiga texter framställa en enda, och man ser ibland begreppet *Urtext* felaktigt använt som betecknande slutprodukten i sådant arbete, när det ju i själva verket står i motsatsförhållande till en sådan editions utgångspunkt.

Det ontologiska begreppet 'verk' har under de senaste femtio åren livligt diskuterats inom historisk musikforskning, estetik, musikfilologi och musiksociologi.¹⁶ När begreppet används inom musikfilologi är det för ett speciellt jämförande syfte, nämligen för att kunna avgränsa och relatera olika källförhållanden. När det hädanefter nämns i denna artikel så rör det sig om ett strikt informationsmässigt begrepp förmedlat i materiell form, i enlighet med Georg Feders definition: "Es spielt für die Anwendbarkeit der philologischen Methode keine Rolle, ob das Werk ... [här följer en lång uppräknig av alla tänkbara förhållanden rörande verkbegreppets problematik] ... [w]enn es nur in schriftlicher Form vorliegt! (Wenn nicht, mag das erklingende Musik sein, ist aber im philologischen Sinn kein Werk)".¹⁷ Verkbegreppet är inom musikfilologin och det bibliografiska arbetet alltså ett arbetsverktyg, med tillämpningar som kanske inte är lika relevanta inom exempelvis sociologi och estetik.

En musikutgåva kan ha en rad syften, men grundläggande målsättningar är att presentera ett verk samt att ge en bruksanvisning till hur detta kan realiseras i klang. Utgåvan måste redovisa alla detaljer som finns i källan/källorna, och i de fall där deras förefintlighet är förlorad, bör forskaren fatta beslut om hur förmodat förlorad information skall redovisas. Man kan idag, när var och en kan få paleografisk träning framför datorskärmens högupplösta bilder, fråga sig varför vi lägger så mycket tid på att bearbeta och presentera äldre verk i stället för att presentera dem i faksimil.¹⁸ Tillgängliggörande av

16 Se exempelvis Blaukopf (1968), Dahlhaus (1976), Henneberg (1978, 1983), Levinson (1980), Kubik (1992), Goehr (1992), Dodd (2007), Pages (2008) et al.

17 Feder, 1984, s. 13.

18 Större fulltextdigitalisering av musikkällor har i landet utförts med material från Dübensamlingen i Uppsala universitetsbibliotek: <http://www.musik.uu.se/duben/Duben.php>, Romansamlingen i Statens musikbibliotek: <http://www.muslib.se/ebibliotek/roman>, och Carl Oscar Boije af Gennäs' samling av äldre gitarrmusik i Statens musikbibliotek: <http://www.muslib.se/ebibliotek/boije>. Dessutom har Folkmusikkommisionens uppteckningar av (huvudsakligen) gehörstraderad musik publicerats i en fulltextdatabas av Svenskt visarkiv:

källor i fulltext och editionsprodukter kan dock inte ställas mot varandra. För det första innebär en god utgåva alltid i sig ett element av faksimilering, eftersom källmaterialets läsart då kan utläsas i presentationen eller i dess appendices (detta är en sedan länge praktiserad grundprincip). För det andra innehåller den genomarbetade utgåvan något som inte finns i källmaterialet, nämligen tillförd kunskap som i större tidsperspektiv avser att öka vår förståelse av källmaterialet i original eller faksimil. I sig möjliggör detta fler människors bruk av originalkälla och faksimil. Historiskt sett har man inom filologi och editionsarbete ofta betonat den ackumulerade kunskapen väldigt starkt: "Nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiores sunt" ('För oss är förnuft och sakförhållanden starkare än hundra handskrifter') menade till exempel den klassiske filologen Richard Bentley på sjuttonhundratalet.¹⁹ Inte heller detta skall förstås som att de två ställs mot varandra, utan belyser en erfarenhet alla källnära forskare gjort: så länge man inte har fast kunskap bortom vad som står i källan, gör förefintligheten av fler källor arbetet svårare snarare än lättare. Bentleys uttalande rör en tolkningsmässig process som är cyklisk, eftersom kunskapen om sakförhållanden i sin tur förutsätter kunskapsinhämtning från obearbetade källor – även hermeneutiska editionsprinciper styrs naturligtvis av på förhand befintlig information.

Vad konstituerar då ett verk i musikfilologiskt avseende? En eklektisk-kritisk syn-tes av flera olika källor, så som många musikverk möter oss i vetenskapliga utgåvor, kan i strikt mening inte göra det från upphovspersonens horisont, eftersom viss information där i senare skede valts ut och sammanfogats. På grund av begränsningar i notation och framställning kan både tryck och handskrifter dessutom sakna information vilken funnits som idé i verkets tidiga skede. Det är för editionsarbetets ändamål relevant att betrakta ett verk som en avgränsningsbar typ, bestående av förutsättningar som teoretiskt sett kunnat uppfyllas oavsett tidigare genrekonventioner, tidigare verk m.m., men som ofta kan relateras just till sådana faktorer. Det är också relevant att skilja på avsikten med verket och avsikten med källan. Då leds alla källor med inbördes relation till samma verkfamilj, även de som inte direkt förhåller sig till upphovspersonens avsikt.²⁰ Att i idé-

<http://www.smus.se/earkiv/fmk>. Bland planerade eller nystartade projekt kan nämnas digitalisering av bal-laduppteckningar (Kungliga biblioteket och Växjö universitet) samt av svenska 1800-talssånger i tryck (Sta-tens musikbibliotek).

19 Uttalandet finns i hans kommentar till Horatii ode *Europa*, rad 15.

20 I de inbördes inkompatibla klaviaturstämmorna till verkfamiljen William Byrds *Magnificat* ur den s.k. *Second service* är exempelvis kompositörens avsikt helt okänd, inte desto mindre konstituerar de existerande stäm-morna (troligen tillkomna utan kompositörens vetskap) tillsammans med övriga beståndsdelar en enhet i verkfamiljen. Här möter vi ett av problemen med verkförståelserna 'historiskt återskapande' kontra 'upp-hovspersonens avsikt'.

stadiet skilja mellan verkets förutsättningar och upphovspersonens avsikter är det enda sättet att förhålla sig till verket i de fall man inte känner till något om källornas historia och ursprung. Detta är en arbetshypotes som också underlättar bedömningen av konflikter i källmaterialet när man inte med större säkerhet kan göra bedömningar av upphovspersonens avsikt. Verkavgränsningen relaterar på följande sätt till de praktiska stegen för musikfilologi och uppförandepaxis:



Alla steg i den övre raden är nödvändiga för att det som en gång inte konstituerade ett musikverk skall komma att göra det, bevara sin utformning även i en kontext bortom upphovspersonens och slutligen ljuda och avlyssnas bortom den kontexten (situationen är naturligtvis specifik för skriftburen musikalisk information). Den nedre radens gradvis överlappande steg inkluderar från och med utformningen samtliga någon grad av kritisk tolkning av den tillgängliga informationen. Vill man uppnå harmoni mellan de tidiga och de senare stegen och alltså söka få till stånd ett framförande som på något sätt reflekterar musikens idé och utformning, krävs dels att man försöker överblicka hela kedjan, dels en kritisk ödmjukhet i det eller de steg som den egna hermeneutiken involverar. Vad gäller äldre västerländsk musik är det idag relativt vanligt att textkritik och framförande härrör från en och samma person – om de senare stegen i kedjan innehåller element av utformning eller den typ av tolkning som utgörs av helt nya idéer får mottagaren en produkt från samma verkfamilj eller, beroende på graden av dessa element, ett helt annat verk. Denna sammanblandning av tidiga och sena steg i processen visar tydligt på hermeneutikens avigsida och kan aldrig vara editionsarbetets målsättning.

Mellanstegen i ovanstående uppställning är beroende av konventioner. Ju mindre tvivel som råder om dessa konventioner desto mer kommer upphovspersonen och hela den textuella kedjan att förlita sig på dem och endast lämna ett minimum av information. De utpräglade 'performance editions' som gavs ut under slutet av nittonhundratalet och som fortfarande framställs har åstadkommit ett stort avbrott i de senare stegen. Deras försäljningsframgångar kan förklaras med att många musiker inte själva tycker sig ha tid och möjlighet att ta ställning i alla uppförandetekniska detaljer eller ens att göra klart för sig hur utgivaren har redovisat avvikelser och textkritiska emendationer. Målet med det textkritiska editionsarbetet är, antingen man vill det eller inte, att ställa frågor

och fälla avgöranden om verkets utformning som inte nödvändigtvis finns i källan, något som gäller även i de fall då slutmålet inte är ett uppförande.

Av redovisade skäl kan en kritisk utgåvas syfte principiellt inte vara att framställa musiken på ett specialinriktat, enkelt, populärt eller lättillgängligt sätt. Detta är inte ett ställningstagande mot popularisering eller specialisering av en vetenskap, vilket möjligen kunde ha varit fallet om frågan gällde exempelvis musikanalys eller en musikhistoriografisk framställning. Det är snarare så att de vanliga målen med förenkling, generalisering och fördjupning saknar mening i editionsarbete, eftersom man av lätt insedda skäl för det första inte kan förenkla genom att utelämna det som inte finns i källan och för det andra nästan alltid försvårar för användaren om man utelämnar något som finns i källan, eller inte tar hänsyn till alla segment i större källgrupper.²¹

Musikvetenskapligt editionsarbete skiljer sig inte principiellt från tidigare etablerade och större arbetsområden som klassisk och biblisk filologi. För tydlighetens skull kan vi därför med etablerad terminologi beskriva arbetsordningen i följande steg, vilka i det följande diskuteras: (i) inventering av befintliga källor, (ii) *recensio*, där den förefintliga textens avsikt, ursprung och auktoritet undersöks, (iii) *examinatio*, där diskrepanser, fel, luckor och orimligheter i källorna identifieras, (iv) *emendatio*, i vilket steg dessa avvikelser efter bedömning eventuellt anpassas, rättas eller normaliseras och (v) presentation och tillgängliggörande av den bearbetade texten.

I: Inventering: vilka källor finns?

Innan det kritiska arbetet kan påbörjas krävs ofta mycket omfattande forskning för att identifiera och lokalisera källor. Källorna förs samman, jämförs, och avgränsas som tillhörande olika verk. När så skett, kan källorna systematiseras och kompletta verkförteckningar över den aktuella repertoaren upprättas.²² Oftast krävs många olika metoder

21 Ett exempel på detta är fasta förtecken i sexton- och sjuttonhundredratalskällor, vilka ibland 'normaliserats' till i vår tid bruklig praxis (där uppsättningen förtecken även tjänar som bestämning av tonart eller *modus* helt oavsett toninnehållet). Caldwell har kritiserat denna typ av återgivning: "To do so adds to the difficulties with regard to accidentals, confuses the notation of a figured bass, and destroys the evidence for certain prevalent habits of thought in the area of tonality." (1995, s. 73). Därtill var dock av annan uppfattning i detta avseende: "To reproduce obsolete conventions of this kind today is asking for trouble, for they run counter to our musical training". (1967, s. 23). Oenigheten rör två av editionens olika syften, med betoning på exakt instruktion för ett framförande i Darts fall och på historisk-kritisk återgivning av källäget i Caldwells. Darts editionspraxis är naturligtvis beroende av att editören väl känner sin egen samtids musikpraxis för att instruktionen skall leda till önskat resultat.

22 Detta arbete kan gälla såväl enstaka kompositörer (exempelvis Köchel, Deutsch, BWV och Wtq) eller verkgrupper (exempelvis LaRue, RISM:s A- och B-serie).

för att med säkerhet lokalisera källor i oförtecknade samlingar samt utreda hur de typologiskt och kronologiskt kan grupperas.²³ Källorna kan bestå av handskrifter (skisser eller fullständiga handskrifter: i autograf, efter känd eller okänd kopist) eller olika typer av tryck (typtryck, gravyr eller stentryck). Dessa kan i sin tur utgöra partitur, stämmaterial, tabulatur, klavérreduktioner eller bearbetningar. Här kan det visa sig att samma 'verk' finns i flera olika eller inkompatibla versioner. Redan här möter forskaren mer principiella frågeställningar rörande avgränsningen för ett verk, vilken status som skall tillmätas olika versioner inom verkets ram samt var gränserna går mellan komposition, arrangemang, bearbetning och instrumentering/orkestrering. För framtiden kan man konstatera att mycket arbete med grundläggande inventering återstår att göra i svenska musiksamlingar.²⁴

II: *Recensio*: källornas inbördes relation utreds

I svenska samlingar föreligger en rad mycket spridda sånger av 1800-talstonsättare såsom Geijer, Lindblad, Josephson och Söderman i versioner för såväl sång och piano, manskvartett och/eller blandad kör. Vilka versioner hör samman och vilken bör ges ut? Den första eller den mest spridda? Vilka versioner är 'auktoriserade' av tonsättaren? Ett annat exempel är en grupp populära sånger, ursprungligen hämtade från teaterpjäser eller operetter, som under artonhundratalet levde vidare i pianoversioner helt oberoende av sitt ursprungssammanhang. Till många 1700- och 1800-talsoperor föreligger mängder av material som kommer från olika framföranden eller från olika stadier i kompositionsprocessen. Skall en specifik version, t.ex. den från premiären, eller en senare bearbetad version ges ut? Vilken vikt skall tillmätas att en aria strukits – var det tonsättarens vilja eller ett resultat att tvingande yttre omständigheter? Utgivandet av Berwalds *Estrella de Soria* är ett belysande exempel. I grundutgåvan av operan, *BwGA* 17 a–b, gav man ut ett partitur vars omfattning går tillbaka på ett klaverutdrag som Berwald själv framställde och som antogs representera en av tonsättaren accepterad 'normalversion'. Erling Lomnäs har i *BwGA* 17 c givit ut det samlade överblivna materialet från olika stadier av kompositionsprocessen och från olika framförandeverisioner. I *BwGA* har man valt att komplettera serien av full-

23 På svenskt område är detta arbete starkt försummat. För flertalet svenska tonsättare födda före 1900 saknas moderna, tillförlitliga och systematiska verkförteckningar och källöversikter. Situationen för J. H. Roman (Bengtsson, 1955, och Holm, 1994) och F. Berwald (Lomnäs, 1979, och källförteckningarna i *BwGA*) tillhör undantagen.

24 För närvarande pågår inventeringsprojektet *An Inventory of Swedish Music*, initierat av Kungliga musikaliska akademiens nämnd för utgivning av äldre svensk musik. Detta omfattar i en första fas två delstudier: (i) inventering av anonym musik före c:a 1650, utförd av Mattias Lundberg och (ii) inventering gällande ett tjugotal artonhundratalsstonsättare, utförd av Owe Ander (publicering beräknad till 2010 resp. 2009).

ständiga verk med två volymer (24–25) innehållande Berwalds efterlämnade fragment och skisser för att komplettera bilden med sådant material som aldrig nådde fullbordan.

Till *Befalla Herranom din väg* (HRV 700), ett verk tills vidare tentativt tillskrivet Johan Helmich Roman, kan tolv källenheter i recensio-arbetet grupperas i fem olika grupper: skisser i autograf (A); tre partitur i olika handstilar med verket för sopran, alt och obesiffrad instrumentbas (B I–III); två partitur med verket för sopran, bas och obesiffrad instrumentbas (B IV och C); en sats för klavér med underlagd text (D); ett partitur med verket för sopran, alt, bas och stråkar (E) och tre separata grupper med stämmaterial (F I–IV).²⁵ Skisserna i autograf innehåller en inledning som finns i C men saknas i källgrupp B, medan materialet i källorna E, F I och III omfattar obligata stråkstämmor som återfinns i skisserna. Kronologisk och geografisk proveniens är i detta steg inte lika relevanta som källornas inbördes förhållanden, det vill säga de sätt på vilka verket överförts mellan olika källor.²⁶ Denna information hör snarare till den musikhistoriska kontextforskningen där de i vissa fall kan erbjuda möjlighet att kritiskt pröva stemmatiska hypoteser.

För att fastställa en genealogisk trädstruktur (ett s.k. "stemma") för B- och C-grupperna i vårt exempel behöver vi ta följande avvikelser i beräkning (tonhöjderna angivna enligt Helmholtz-standard):

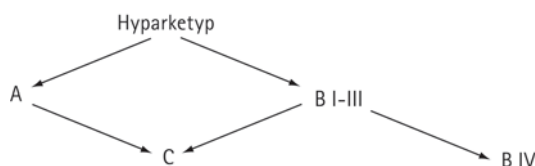
	B I	B II	B III	B IV	C
förspelet	saknas	saknas	saknas	saknas	14 takter
takt 2: bas	tredje noten c#	tredje noten c#	tredje noten c#	tredje noten A	tredje noten c#
takt 10: sopran	jämna fjärdedelar	jämna fjärdedelar	jämna fjärdedelar	jämna fjärdedelar	första noten punkterad
takt 11: mellanstämmor	första tonen d'#	första tonen d'#	första tonen d'	första tonen d'#	första tonen d#
takt 11–12: bas	överbindning	överbindning	ej överbindning	överbindning	överbindning
takt 18: bas	andra tonen G#	andra tonen G#	andra tonen G#	andra tonen G#	andra tonen G# med tillagt E
takt 26: bas	andra tonen E*	andra tonen E	andra tonen E	andra tonen E	andra tonen e
takt 34–46	a v v i k e l s e r i k ä l l a C g e n t e m o t a l l a k ä l l o r i B - g r u p p e n				
takt 49	ej drill i överstämmor	drill i överstämmor	ej drill i överstämmor	ej drill i överstämmor	ej drill i överstämmor

* basstämman ursprungligen kopierad med en takts förskjutning, senare rättad i annat bläck.

25 Statens musikbibliotek: A (Ro:97, grupp 8, skiss 19); B I (Ro:79, s. 17–18); B II (Ro:77a, s. 33–35); B III (Ro:78a, fol. 20v–21v); B IV (Ro:80, s. 14–16); C (Ro:81, s. 82–83); E (Ro:77b); F IV (Ro:82, s. 22–23). Uppsala universitetsbibliotek: F II (Vok.mus.hs. 63:3); F III (Vok.mus.hs. 68:4). Skara stifts- och landsbibliotek: D (Ms 27). Lunds universitetsbibliotek: F I (Kraus 24).

26 Moderna stemmatiska metoder bygger i stort på Karl Lachmanns (1793–1851) principer, vilka på musikområdet tillämpas på samma sätt som inom klassisk, biblisk och germansk filologi, men naturligtvis alltid måste modifieras beroende på källmaterialets specifika omständigheter.

Förspelet i C är identiskt med det i A. I A anges därefter endast början på de två överstämmorna (och inte alls basen). Oavsett om dessa takter är ett utkast till verket (i vilket fall skissen är föregångare till materialet i B-källorna) eller en angivelse till vilket verk förspelet hör (i vilket fall skissen är ett senare komplement till B-materialet), så utgör C summan av källorna A och B I–III. B IV:s avvikelser från B I–III (helt frånsett det faktum att mellanstämman är transponerad till basläge) återfinns inte i C. Ändringen i takt 18 i C vittnar med betydande säkerhet om att C står i derivativt förhållande till B I–III, vilket också antyder att ändringen i takt 2 i B IV gjorts för att balansera bassångarens insats på $c\#$ i samma takt, något som inte finns i den andra källan med mellanstämman i basläge: C. Informationen ger oss följande stemma:



Här beskrivs källornas samband endast på grundval av deras egen information (en intern bevisningsgrund) inte hur de exakt tillkommit, vilket i stället kan undersökas med de för källinformationen externa bevisningsgrunderna grafologi (studiet av handstilar), paleografi (studiet av äldre skrift- och notationsarter), rastrologi (studiet av rasterade notlinjer) och kodikologi (studiet av källans materiella status). I detta fall var en stemmatisk analys nödvändig för att kunna fatta beslut om vad som möjligen kan anses vara verkets 'normalversion'. Om inte B I–III kronologiskt föregår A går de fyra tillbaka på en tidigare för oss okänd källa (en s.k. hyparketyt, alternativt någon källa i grupperna D–F, vilka mot huvudprincipen av utrymmesskäl inte tagits med i detta exempel). Åtminstone B I är kopierad, troligen från stämmor – någon annan rimlig förklaring finns inte till den rättade förskjutningen efter takt 26. Stemmatisk metod är i allmänhet begränsad till skriftburen information med tydligt avgränsat innehåll.²⁷

27 I andra fall, och med andra typer av källor och repertoar, är en totalframställning av samtliga texter att föredra. I Sverige har följaktligen material som är alltför variationsrikt för att hänföras till trädstrukturer antingen ordnats geografiskt (i *Svenska låtar* och *Die lappische Volksmusik* har musiken sorterats efter förmedlarens hemmahörande, i motsats till det av Otto Andersson ledda arbetet med *Finlands svenska folkdiktning*, där musiken ordnats typologiskt), eller i förhållande till tidigare stadfästa texter (exempelvis *Corpus troporum* I, III och IX, där troper systematiserats i förhållande till vilken liturgisk festdag de använts och därunder efter vilken antifon de närmast ansluter sig till).

Som ett andra steg i *recensio*-arbetet upprättas ett fullständigt källäge för det berörda verket. Allt material, manuskript och eventuellt tryck, partitur och/eller stäm-material förtecknas. Manuskripten analyseras för att avgöra om de är autografer eller avskrifter. Förutom att uppställa en kronologi mellan källorna kan kanske någon av dem bindas till ett särskilt framförande. Detta steg av arbetet innefattar analys av pergaments- och papperstyper samt vattenmärken, i vilka frågor även extern expertis kan behöva rådfrågas. Man måste också utreda huruvida avskrifter, exempelvis stäm-material som kan kopplas materiellt till ett visst partitur, speglar tonsättarens generella intentioner, eller om de är resultat av specifika omständigheter i en viss framförandesituation (detta även om manuskripten är autografa). I exemplet *Befalla Herranom din väg* finns ingen autograf utöver den instrumentala inledningen, något som skulle kunna implicera en hyparketypp med annan upphovsman än Roman. Oavsett om verket hålls för komposition eller bearbetning får B III anses auktoriserad genom Romans egen inskription "si Volti" i källan.²⁸ När det gäller analysen av handstilar, har B II och III särställning: den förra är, förutom Romans inskription, kopierad av Per Brant, den senare, förutom Romans inskription, troligen av Johan Miklin d.ä.²⁹ Brant stod Roman nära i egenskap av långvarig hovkapellist och efterträdare som hovkapellmästare. Brant är tillsammans med J. H. Roman d.y. en av Romans huvudkopister. I vissa fall tillmäts huvudkopisternas manuskript samma auktoritet som autografer, ibland högre, eftersom de ofta är av uphovspersonen auktoriserade renskrifter.³⁰

Berwaldutgåvan föregicks av ett mycket omfattande källarbete, där material lokaliserades, identifierades, tidsbestämdes och katalogiserades. Inför utgåvan av septetten för tråblåsare, horn och stråkar fanns svårlösta problem. Det finns belägg för att en påstått "ny" septett av Berwald spelades såväl 1818 som 1828. Man fick i forskningen söka utreda om det rörde sig om samma verk, en revidering eller om helt olika stycken, detta för att veta vilken septett det egentligen var man skulle ge ut. Musikalisk stil- och handskriftsanalys komplicerades av att autografen var svårdaterad (årtalet "1828" var skrivet

28 Inskriptionen har identifierats som Romans hand (H/1) av Holm (1994, s. 53), som också genom sina frågeställningar rörande verkets upphov öppnade för fortsatt forskning: "Varför har Roman skisserat en inledning [...] som inte finns med i någon av de många duett-versionerna för sopran och alt? Var originalet ett separat stycke för sopran, bas och obesiffrad bc med instrumental inledning? Varför finns då så många ms. utan inledning?"

29 Bengtsson anger felaktigt pikturen som Carl Johan Meyers (1985, s. 36). Johan Miklin, född 1726 och död 1787 (inte 1750 som Jon Fredrik Törnwall anger i Romanmanuskriptet) var *director musices* vid gymnasiet i Linköping, där källan B III (Ro 78a-b) av en slump påträffades 1863.

30 Så är fallet exempelvis med kopisterna Johann Christopher Schmidt (John Christoph Smith) d.ä. i Händelforskningen och Johann Elssler inom Haydnforskningen.

på en annan, omsorgsfullt uttraderad uppgift).³¹ Dessutom var man utifrån bedömning av omarbetningens omfattning – smärre detaljer eller en större omarbetning – tvungen att besluta huruvida olika versioner skulle ges samma status, eller om de kunde sammanföras till en eklektisk syntes.³² Inför utgåvan av Lindblads andra symfoni i D-dur (*MMS 21*), fann man att två snarlika men skilda versioner av partituret föreligger, dels det tidigare kända (och flera gånger inspelade), dels en version som med säkerhet kunde fastställas vara en senare revidering. Det har inte gått att fastställa när revideringen skedde eller vilken version det var man huvudsakligen spelade under artonhundratalet, men den senare versionen gavs ut. Betydligt besvärligare är källsituationen för Häggs konsertuvertyr nr 2 i c-moll (*MMS 22*), där det finns inte mindre än åtta autografa källor till verket, sex partiturer, en komplett stämuppsättning och en fyrhändig version. Det äldsta partituret är från c:a 1870, det yngsta från 1925. Här är revideringarna mer principiellt olika än i Lindbladfallet och speglar olika estetiska ideal under skilda decennier. Planer på att publicera såväl den första som den sista versionen lät sig inte förverkligas, då den äldsta versionen var alltför otydligt utformad och fylld med revideringar av olika händer (däribland Gades) för att kunna ges ut.

III: *Examinatio*: akribisk respektive informerad kritik

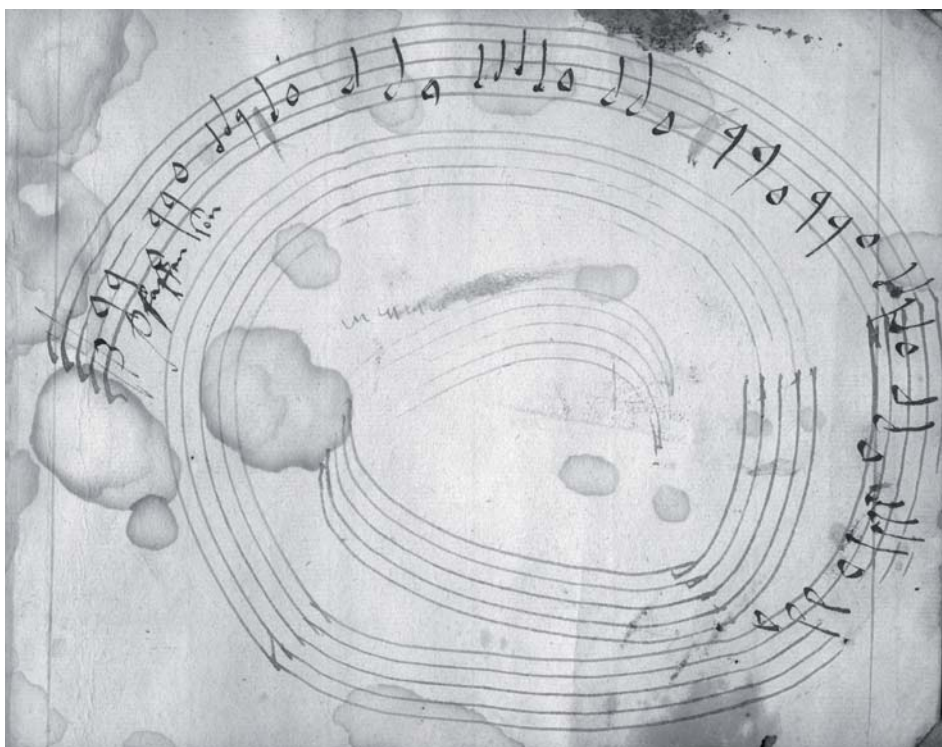
Vi har redan gripit in i det steg av det filologiska arbetet som brukar kallas *examinatio*. Som synes bygger den stemmatiska analysmetoden på antagandet att gemensamma avvikelser har gemensamt ursprung, en premiss som i varje enskilt fall måste prövas noggrant gentemot för källan extern information. I edition av text är det vanligt att arbeta utifrån hypotesen *lectio difficilior potior* ('den svårare läsarten [är] mer kraftfull'), alltså att komplicerade element (ofta enstaka ord) som inte förstås av kopisten tenderar att ersättas med element som kopisten förstår. En betydande semiotisk skillnad mellan text- och nottradering i semiotiskt avseende är att den senare genom sin grafiska utformning i större utsträckning kan föras vidare intakt även utan att fullkomligt förstås i alla led. Kopistens exakta återgivning å ena sidan, och den semiotiskt 'laddade', informerade, å

31 En detaljerad redogörelse för problemet ges i Rörby, 2001.

32 Ett senare receptionshistoriskt intressant problem erbjuder källorna till Rosenbergs tidiga stråkkvartetter, omarbetade vid flera tillfällen. Hur pass avgörande var revisionerna och hur klingade egentligen de kvartetter som så förfärade delar av Stockholmspubliken på 1920-talet? Medarbetarna vid *Chopin variorum edition* stod inför ett annorlunda problem, nämligen det att olika samtida Chopintryck förefaller spegla olika alternativa (av tonsättaren auktoriserade) möjligheter att framföra verken. Mot denna bakgrund valde man att publicera samtliga versioner on-line: <http://www.ocve.org.uk>.

den andra har i musikvetenskaplig filologi sina motsvarigheter i vad vi kan kalla akribisk respektive informerad kritik.³³ I edition av text tillämpas *examinatio* ofta på en utvald huvudkälla, en situation som i musikalisk filologi är vanlig, kanske främst i de många fall där verket endast bevarats i en källa.

Textkritik och historiekritik kan alltså hänföras till väsensskilda verksamheter i editionsarbetet. Akribisk textkritik tillsammans med övrigt källnära arbete – paleografi, kodikologi och grafologi – hör samman med bevarande av den information som finns i källan, medan den historiskt informerade kritiken tillsammans med musikaliskt framförande och andra tillämpade verksamheter hör samman med tolkning av informationen. Tolkningsrelaterar i sin tur till frågan om textens information i ett större sammanhang – vad som kunde, eller borde, stå i källan. Båda betraktelsesätten bör finnas med i alla arbetets steg, men måste balanseras mot varandra om inte textkritisk obalans skall uppstå. Exemplet *Pfaffen son*, en cirkelnoterad kanon i Tyska kyrkans samling, visar vilka komplikationer som möter:



33 Man har typologiserat olika steg av det filologiska arbetet på varierande sätt. Schleiermacher skiljer mellan "Hermeneutik" och "Kritik", Feder, på musikområdet i modern tid, mellan "niedere" och "höhere Kritik" (1977 [1838], s. 71 resp. 1987, kap. IV).

Denna kan realiseras på flera sätt, varav åtminstone två ger upphov till acceptabel konsonans och stämföring, efter vad vi kan veta från tidigare mer utförligt undersökta källor – alla förutsätter dock att den fjortonde tonen är *c* och inte *d*, i enlighet med melodins repetition (se den nionde tonen från slutet). Den första transkriptionen är en enkel tvåstämmig rondellus-liknande sats med insats på unison tonhöjd. Det markerade tecknet ovanför temats elfte not tolkas därmed som ett *signum congruentiæ*, den punkt där stämmorna kadenserar.



Nu finns det flera faktorer, såväl rörande akribi som kontextuell information, att beakta här. För det första ser tecknet inte alls ut som ett typiskt *signum congruentiæ*, vilket vanligen har utseendet: "•s•". För det andra finns i den samtida repertoaren exempel på väldigt olika användande av detta tecken. Förutom den bokstavligen har det huvudsakligen använts som en förvarning om en större förändring av något slag i satsen som helhet (exempelvis övergång till tredelad takt, förändring i modalitet eller fermat i den egna stämman). För det tredje är den tvåstämmiga lösningen stilistiskt otypisk i sin osmidiga unisona kadens. För det fjärde måste hänsyn tas till om notationsformen är relevant här – spiral- och cirkelnotation har använts för att signalera permutation av tonhöjd eller modus, s.k. *canon per tonos*, där varje stämma sätter in på en högre eller lägre tonhöjd i förhållande till den tidigare.³⁴ Tolkar vi tecknet ovanför temats elfte ton som ett tecken på att insats bör ske här, måste vi därför beakta även följande lösning:

34 Ett närliggande exempel är *Salve radix*, se Dumitrescu, 2007. Det troligen mest kända användandet av *canon per tonos* återfinns i Bachs *Ein musikalisches Opfer*. Edward Lowinsky har tecknat en föredömlig översikt över denna praxishistoria (1989). Se även Lamla (1997).



Denna spiral behöver i likhet med flera liknande exempel sex insatser för att gå genom hela oktaven. Detta sätt att notera *canones per tonos* är naturligtvis en anakronism. De fasta förtecknen behövs inte för att utföra stycket, som följer en enkel regel vilken inte förutsätter någon notation utöver den i källan återgivna. Just av notationstekniska skäl kan ingen av de två föreslagna lösningarna på *Pfaffen son* göra anspråk på att återge en *Urtext*. Detta tjänar också som ovanligt, men långt ifrån unikt, exempel på problemet med fulltextåtergivning för praktiska ändamål.³⁵ Stilanalytiskt är båda de föreslagna resolutionerna av *Pfaffen son* tänkbara, även om ingen av dem utmärks av någon stämföringsteknisk smidighet. En tredje möjlig lösning, med unison insats redan på melodins fjärde ton och eventuellt ytterligare insats efter motsvarande mensurationsvärde (på sjunde tonen) leder till parallellföring av mycket ovanligt slag, men bör ändå inte helt uteslutas.³⁶ Om man räknar med sannolikheten av sådan stämföring måste man dock även beakta möjligheten att sätta in *comes* på melodins tredje ton en ton högre (*g*) utan modal permutation (en enklare *per tonos*-lösning än den ovan föreslagna).

Ställd inför dessa möjligheter i en enda källa måste forskaren söka tillämpa ytterligare informerad kritik, d.v.s. stödja sig på motsvarande exempel och kontextuell information. Det som talar starkast för den först presenterade lösningen är att hela temat kopierats två gånger. Detta kan visserligen bero endast på den ikonografiska återgivningen, alltså för att fullborda minst ett halvt varv av spiralen – den första *per tonos*-lösningen förutsätter att så är fallet och är redan där i konflikt med källtexten. Där har temats andra del permuterat *modus* och insatsen kommer i ständigt nya stämmor, även om ald-

35 Att faksimilera handskrifter från denna period (vilket gjorts exempelvis i Routledges serie *Renaissance Music in Facsimile* sedan 1986, tyvärr dock ofta med helt undermåliga fotografier) förutsätter kunskaper i historisk musikteori och stor erfarenhet av hur polyfoni av denna typ normalt konstrueras, något som i dylika fall alltså överlämnas okommenterat till användaren.

36 Denna har föreslagits av Kia Hedell (2001, s. 356).

rig mer än två klingar samtidigt. Även med hänsyn till textinskriftionens kontext måste den först föreslagna lösningen förordas. Textraden *Pfaffen son* verkar vara en hänvisning till en Luthersk satir vilken Johann Fischart infogat i sin översättning av Rabelais' *Gargantua*.³⁷ Detta innebär ett sammanhang fjärran från det lärda i exempelvis *Salve radix*. Spiralen symboliserar inte nödvändigtvis permutation i form av modal 'vridning', utan bara att satsen kan sjungas i evighet. Den slutna cirkelformen är tydligare och vanligare för detta ändamål, men spiralen bär precis samma symbolik (ordet "Rad" i Fischarts text kan naturligtvis ha påverkat notationsförfarandet, men den form som återges i *Geschichtsklitterung* passar inte utan anpassning kanonmelodin syllabiskt). Förutom detta bör man ta i beräkning vilken lösning som skulle vara mest representativ i förhållande till övrig känd repertoar. I detta avseende är den första lösningen atypisk endast genom sin klumpiga stämföring medan den andra representerar en annan sorts modulerande kanon än den avgjort vanligaste (där insats först kommer på unison tonhöjd eller i kvinten och modulationen påbörjas först när den första stämman sätter in andra gången).³⁸ Sammantaget leder resonemanget till slutsatsen att *per tonos*-möjligheten kanske bara är resultatet av väldigt enkel hexakordisk melodi i kombination med sällsynta tillfällighetsförhållanden. Just detta "kanske" innebär att verket, precis som i fallet med den första versionen av Häggs konsertuvertyr nr 2 (se ovan) bör vara föremål för vidare forskning och en diplomatarisk, snarare än textkritisk, utgåva.³⁹

Det asymmetriförhållande som här finns mellan akribisk textkritik och historiskt informerad kritik illustrerar att en tillförlitlig edition inte alltid utgör ett nödvändigt första steg till tillämpad forskning, utan att fallet kan vara det omvända. Hade textkritiken varit problemfri i förhållande till extern information (om informationen tydligt korresponderat med vad vi kan veta om angränsande repertoar och musikalisk praxis vid tidpunkten för källornas tillkomst), skulle arbetet däremot kunna gå vidare till de senare stegen i processen.

37 "Die Pfaffen sön kein Glück angaht / dans Vatters platt zeygt inn das Rad / der Muter spat den Nachtschad". Fischart [1575], 1963, s. 37.

38 Liknande osmidig stämföring finns exempelvis i manuskriptet *Panciatichi 27* på Biblioteca Nazionale Centrale (I-Fn). Gioia Filocamo arbetar på en utgåva av denna källa för utgivning på Brepols, troligen under 2010.

39 Som Gunilla Iversen (1981) påpekat bör examinations- och emendationsprocesserna inte gå ut över senare generationers forskare: tveksamheter som rör verkets struktur bör överlämnas som "rå och opolerad" text.

IV: *Emendatio*: editeringens kritiska ansvar och yttersta målsättning

Allt editionsarbete bygger på erfarenhet och rigorös träning i att särskilja varianter från oregelbundenheter, där de förra är betydelsebärande medan de senare är en avvikelse från verkets interna struktur. Fel är i strikt mening en tredje kategori, där avvikelser helt saknar egen aktiv innebörd och i vissa utgåvor rättas utan kommentar. Detta förfarande kan man ha olika uppfattning om, men det är inte i försök att spara trycksvårta eller arbete som felen då inte noteras, utan just för att visa att de inte har samma dignitet som en variant eller oregelbundenhet. Felen är däremot intressanta på grund av att de kan indikera hur verket traderats i ett källkomplex.⁴⁰ Som framgår är detta arbete kritiskt i en av ordets striktare bemärkelser, och detta på ett mer uppenbart sätt än i mycket annan vetenskaplig verksamhet, där tolkningsauktoritet lättare kan nyanseras med hänvisning till nya rådata, tidigare forskning eller alternativa tolkningsmöjligheter.

Det är som vi redan sett signifikant att Bentleys omhuldade *res ipsa* i sin tur har sina rötter i en rad ställningstaganden. Den anonyma motetten *Sancti spiritus / Quando machinam* från första hälften av femtonhundratalet är en avskrift, i hur många led vet vi inte och det visste troligen heller inte kopisten.⁴¹ Närmast helt säkert är att denne inte kände kompositörens ställningstaganden i högre grad än vad vi gör. Däremot hade kopisten långt större kännedom än vi rörande konventionerna i källans praktiska kontext och hur dessa förhöll sig till framförandet och mottagandet av verket. Mekanistiska fel, såsom utelämnade flaggor, punkter och ligaturer som orsakar grava störningar i förhållande till de övriga stämmorna i enlighet med den större kontexten av liknande repertoar, är tydliga. Det är däremot inte kopistens egna ställningstaganden i förhållande till det han skrivit av – korrekationer av liknande grava störningar eller, alternativt, deras medvetna bibehållande i auktoritet till den avskrivna texten (något som annars är vanligare i denna epok än vad som ofta framställs i modern diskussion om begreppet 'verk' i äldre västländsk musik). Samma risk föreligger om vi omvänt betonar den historiskt informerade textkritiken. Källans information är oföränderlig, medan forskarens uppfattningar av *res ipsa* har fött sig själva genom studiet av oföränderlig information från andra källor.

Peter Shillingsburg har påpekat en viktig skillnad mellan behandlingen av vetenskapliga utgåvor i förhållande till källkritiskt förfarande i allmänhet: "If scholarly editing

40 I exemplet *Pfaffen son* förefaller den fjortonde tonen vara ett mekanistiskt kopistfel. Sådana fel är långt mer relevanta i stora källkomplex, där s.k. *Leitfehler* som förts vidare av kopister kan ge viktig information rörande vilka källor som hänger samman.

41 Uppsala universitetsbibliotek (Vok.mus.hs. 76b fol. 112v–115r) För närmare information rörande kopisten och källans proveniens hänvisas för närvarande till ett kommande index över polyfoni i svenska handskrifter före c:a 1650 (Lundberg).

involves critical judgement, authentication is a critical activity. It follows that persons relying upon authenticated texts are relying, unquestioningly, on the critical judgement of other scholars – something scholars seldom do in other spheres of their activities.⁴² Han talar här om litteraturutgåvor, men man kan konstatera att förhållandet gäller musikutgåvor i ännu högre grad. Varför måste en text auktoriseras i de fall där källsituationen är komplicerad och där alltför många inkompatibla versioner tvingar utgivaren att välja en? Denna fråga är självklar från musikvetenskapligt håll och med dagens möjligheter till storskalig publicering av digitaliserade källor – antingen helt okritiskt, eller systematiskt ordnade och indexerade – kan önskemålet om fullständig överblick ibland tillmötesgås (mer om de tekniska omständigheterna för detta sorts arbete nedan). För den utövande musikern är en sådan 'kumulativ text' inte av något värde, och om den inte åtföljs av kritiska kommentarer så har den heller inte något större musikvetenskapligt värde utanför specialistkretsen (i synnerhet inte i regioner som Sverige, där tillgängligheten vid biblioteks- och arkivbestånd ändå är så utbyggd). Somliga musikutövare och forskare överger en sådan utgåva då den inte ger det kritiska stöd man förväntar sig. Andra åter tar själva på sig kritikerns roll, ofta utan att vara adekvat rustade därför. Detta är exempelvis förklaringen till att musik ur de femton- och sextonhundredatalskällor, som i enstaka versioner i stora källkomplex innehåller obefogade *relatio non harmonica*-förhållanden, numera nästan alltid framförs på detta sätt och reproduceras på samma sätt i kommersiella utgåvor utan att alternativen ens övervägs. En populär tradition utan någon koppling till musikartefakter bortom den enstaka atypiska källan har därmed uppstått.

Att den musik som bearbetas och utges genom sin tillgänglighet får en högre status än tidigare är en realitet (och ofta en målsättning, som i fallet med bildandet av *Bach-Gesellschaft* 1850).⁴³ Vad som ges ut i exempelvis *MMS*-serien påverkar på samma sätt förutsättningarna för musikhistoriekrivning. Man bör dock inte överdriva den effekt handhavandet och utgivningen av källorna har i förhållande till den faktiska och källburna kanon som finns i kompositionshistorien oberoende av senare tiders historieframställning.

42 Shillingsburg, 1996, s. 4.

43 Effekterna av, och till och med orsakerna till, denna kanonisering har ofta ifrågasatts i vår tid. Dock förefaller det som om de stora *Gesamtausgabe*-projekten i första hand inte avsåg skilja på *Meister* och *Kleinmeister*, utan snarare framhålla musikens artefakter på samma villkor som dem inom den klassiska och moderna litteraturen. Se t.ex. Vötterle (1956, s. 288); Finscher (1975); Dahlhaus (1978) och Grier (1996, s. 8–9). Tyvärr tillämpade man inte alltid de principer som framarbetats inom t.ex. klassisk filologi, men det är en annan fråga.

Editionsarbete ger en stor förtrogenhet med förstahandskällor, vilket får viktiga följder i förhållningssättet till både utgåvan och utgåvan musik. Här blir Shillingburgs påpekande extra tydligt eftersom det editionstekniska hantverket endast undantagsvis har integrerats i den vetenskapliga grundskolningen. De källor som gjorts tillgängliga i moderna editioner är för närvarande kraftigt överrepresenterade både i forskning och i praktiskt musikutövande. Detta är kanske naturligt i det senare fallet, men borde inte alltid vara det i det förra – det kan ju där betyda att forskare väljer sina ämnen till följd av vad som tidigare gjorts snarare än utifrån en överblick av likvärdiga, tidigare ej vetenskapligt bearbetade källor. Naturligtvis öppnar goda editioner av den oftast studerade repertoaren för nya frågeställningar och metoder inom forskningen, men i de flesta fall skulle ändå de nya perspektiven berikas av tillgång till den kontext som anknytande repertoar utgör. Förutom att mindre vikt i många av dagens europeiska utbildningssammanhang läggs på de rent tekniska redskapen för editionsarbete (språk, neum- och notationskunskaper, kodikologi, paleografi och grafologi) så är inte heller stilanalys, själva roten till editionsarbetets kritiska ställningstaganden, alltid ett obligatorium inom musikvetenskapliga utbildningsprogram. James Grier har påpekat att "the final arbiter in the critical evaluation of the musical text is the editor's conception of musical style; this conception, too, is rooted in a historical understanding of the work".⁴⁴ Även kännedom och kunskap om musikalisk stil- och genrehistoria kan alltså föras till Bentleys kategori *res ipsa*.

V: Presentation och tillgängliggörande

Ett bättre utnyttjande av digitala medier för presentation av musikutgåvor har förordats av Axel Teich Geertinger och Bjarke Moe.⁴⁵ Det principiella beslutet om vad som skall ges ut (faksimil, diplomatarisk transkription, eklektisk syntes, eller en för speciella omständigheter anpassad eller normaliserad framställning) påverkas naturligt av vad som framkommit i de tidigare stegen av arbetet och här erbjuder digitala presentationsformer möjligheter till samtidig och/eller parallell publicering av samma edition för olika användning. Faksimilering i fulltext utan metadata eller kritisk kommentar måste generellt ses som en undantagslösning för forskningsändamål och är i regel uteslutet för praktiskt musicerandebruk. Ett normalt handskrivet kör- eller orkesterpartitur innehåller oftast hundratals fel och oklarheter (vilket inte är märkligt, då även ett relativt kort orkester-

44 Grier, 1996, s. 8.

45 2007. Detta var även ämnet för en konferens vid Köpenhamns universitet den 19 januari 2008: *Digital Editions of Music – Perspectives for Editors and Users*.

verk som Lindblads andra symfoni består av över 100 000 handskrivna nottecken: tonhuvuden, förtecken, balkar, artikulationstecken, bindebågar o.s.v.). Den korta produktions-tiden för moderna professionella orkestrar och kammarensembler kräver ett tillförlitligt, kritiskt emenderat och omedelbart fungerande notmaterial. Inom ramen för *MMS* finns flera utgåvor med faksimilåtergivning av ett tryckt eller handskrivet original, till vilka bifogats kritiska kommentarer i separat volym. *MMS* 12 återger på så sätt Naumanns partitur till *Gustaf Wasa* (dock ej i autograf eftersom denna är inkomplett, utan i en av Oxenstierna senare utförd kopia av uruppförandeverionen 1786). *MMS* 7 är en faksimilutgåva av ett handskrivet klaverutdrag till Abbé Voglers *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* (ej heller detta är autograf eller samtida med uruppförandet, utan härrör från artonhundra-talets första hälft). I två ytterligare utgåvor i *MMS* (Dübens och Columbus *Odæ Sveticæ*, *MMS* 18, resp. Romans Golovinmusik (BeRi 1, *MMS* 13) ges både transkription och faksimil, i det första fallet av den tryckta förstautgåvan, i det andra av partituret i autograf. Denna utgivningsform skiljer sig inte i förarbeteshänsyn från en kritisk utgåva med nysatt notation, möjligen blir den kritiska kommentaren något mer omfattande eftersom generella emendationer måste kommenteras individuellt.

Den vanligaste utgivningsstrategin är att noterna i en utgåva sätts på nytt, där uppenbara fel rättas och otydligheter förtydligas. Alla ändringar framgår antingen av notationen eller kommenteras i den kritiska berättelsen. Men en utgåva medför också olika grader av modernisering eller normalisering av notationen. *MMS*-kommittén konstaterade 1954: "[...] att utgåvorna dels fyller alla rimliga krav på att utgöra vetenskapliga källskrifter, dels [att de är] användbara i nutida praxis" och att utgåvan "återger originalkällan med största noggrannhet inom ramen för en modern notations möjligheter och spelbarhet".⁴⁶ Vissa äldre notationssätt används inte längre, medan andra har ändrat betydelse (se vidare nedan). I normaliseringen ligger en rad svåra problem. Det finns en principiell skillnad mellan filologisk text- respektive notutgivning i det att noterna inte (primärt) läses av publiken utan är instruktioner till exekutörer som förmedlar verket till publiken. För att åskådliggöra utgivningsproblematiken kan denna musikaliska kommunikationskedja vara en lämplig utgångspunkt:

tonsättare — notation — med tonsättaren samtida exekutör — med tonsättaren samtida åhörare

46 1954, s. 148.

Tonsättaren har en intention, som tar sig uttryck i notation, avsedd för musiker, som omsätter informationen till en publik. Avser utgåvan att reflektera tonsättarens intentioner som de möjligen kan rekonstrueras, den konkreta nedteckningen – i autograf, avskrift eller tryck – med alla eventuella fel, inkonsekvenser och otydligheter, eller utgör den ett försök att med modern notationspraxis rekonstruera hur dåtida exekutörer hade tolkat den ursprungliga notationen?⁴⁷ Frågan i vilken utsträckning notationen skall moderniseras eller normaliseras leder fram till en andra, parallell kommunikationskedja, och det är i det komplexa samspelet mellan alla dessa faktorer som en utgåva tar form:

utgåva — med utgåvan samtida exekutör — med tonsättaren samtida åhörare

Här finns kronologiskt skilda exekutörsplan: (i) hur en exekutör samtida med tonsättaren tolkar dennes instruktion (notation), och (ii) hur en senare tids exekutör tolkar och omsätter samma information.⁴⁸ Eventuellt måste utgåvans notation skilja sig från källans för att uppnå en semiotisk ekvivalent, eller åtminstone ett likartat resultat. Normalisering medför alltid att information faller bort, information som ur ett senare forsknings- eller tolkningsperspektiv kan komma att anses som väsentlig. Här har under de decennier som *MMS* och *BwGA* utgivits situationen förändrats i flera avseenden, med musiker som specialiserat sig på vissa perioders notations- och uppförandep Praxis. Den normalisering som skall göras fastställs ofta i generella riktlinjer för en utgåva, exempelvis Berwaldkommitténs "Riktlinjer och bestämmelser för utgivning av Franz Berwalds samlade verk", ett 105 sidor långt dokument som i detalj reglerar utgåvorna inom serien.⁴⁹ Riktlinjerna präglas av den syn på utgåvor som fanns när arbetet startade.⁵⁰

Här impliceras en rad problem. En rimlig normaliseringspraxis för en avgränsad repertoar kan skapa problem i avgränsningens utkanter, rörande exempelvis mycket sena verk eller verk från genrer med avvikande notationspraxis. Samtidigt är enhetlighet inom ramen för en utgivningsserie av en rad orsaker klart eftersträvansvärd.⁵¹ Exempel på grundläggande normaliseringar är att partiturruppställningen följer vår tids praxis, inte den brukliga under sjutton- och det tidiga artonhundratalet med violinerna överst.

47 För en principdiskussion med ytterligare litteraturhänvisningar, se Brett 1989, s. 90ff.

48 Med tanke på Monumenta-utgåvors mycket långa bruks- och livslängd, kommer samma text ibland att tolkas av radikalt olika interpret- och exekutörskulturer.

49 En del av denna 'regelsamling' återges även i Lomnäs, 2004 (s. 95–101).

50 När det svenska utgivningsarbetet tog fart på 1950-talet hade den moderna editionstekniken c:a 100 år på nacken. En historisk exposé över editionsteknikens utveckling fram till 1980-talet ges i Brett, 1989.

51 En översikt över tjugo av de större tyska utgåvornas editionsriktlinjer återfinns i Appel och Veit, 2000 (även presenterad i Rörby, 2001).

Instrumentbeteckningarna brukar normaliseras och översättas till italiensk beteckning.⁵² Utgåvan av Berwalds verk med blåsarbesättning (*BwGA* 22:2) gav exempel på en rad principiella problem i presentationen, bland annat av organologisk (vilket instrument avses?), notationsteknisk (hur skall en stämma återges i förhållande till vem som kommer att använda sig av utgåvan?) och översättningsmässig art (terminologi från svenska, tyska och franska överförd till italienska). Hur normaliseras "bombardon"? Beteckningen användes på flera olika instrumentkonstruktioner i olika länder och under olika delar av artonhundratalet och det gäller att söka förstå vilken av dessa Berwald avsåg. Skall "kenthorn", som är en vanlig instrumentbeteckning i engelska ("kent bugle") och svenska källor, översättas till det betydligt ovanligare och organologiskt mindre precisa italienska "cornetta a chiavi"? Förmodligen är Berwalds "cirpan" en hemmasnickrad fonetisk återgivning av det franska "serpent" (italienska "serpentone", vilket möjligen kan misstolkas som instrument av typen "basson russe"), men här gäller det att finkamma stora mängder av litteratur och repertoar i jakt på parallelexempel. Frågor rörande användarvänlighet inbegriper huruvida den dåtida vanliga dess-flöjten i partitur respektive stämmaterial bör moderniseras till c-flöjt, samt om notationen av tenortrombonstämmor som transponerande instrument i b-stämning skrivna i g-klav skall skrivas om till det i symfonisk praxis brukliga, i C och tenorklav, som anpassning till *BwGA*:s normala återgivning av orkesterpartitur (i vilket fall informationen att det troligen rör sig om typiskt svenska ventilbasuner bortfaller). Ibland skriver Berwald en instrumentangivelse i singularis, ibland i pluralis. Instrumentangivelser normaliseras enligt antagna principer i partituret till singularis, som gällande för hela instrumentgruppen ("Violino", "Viola" etc.) eller för resp. instrument i blåsarparen (t.ex. "Flauto I-II"). Omvänt antyder således beteckningen "Cornetti" att stämman skall besättas koriskt, vilket i notbilden faller bort om det normaliseras till singularis ("Cornetta").

Generellt sett kan man säga att mängden information i musikaliska källor stadigt ökar från sextonhundratalets mitt till det sena artonhundratalet, varigenom förhållandet mellan preskriptiv och deskriptiv notation förändras. Detta betyder att graden och typen, om än inte vikten, av interpretativt ansvar också växlar. Om generalbasbesiffring saknas i källmaterialet kan denna tillföras för att öka användbarheten för en större exekutörsgrupp (oftast återges den i mindre typsnitt, vilket är fallet i *MMS* 4, 5, 8, 13, 14 och 18). För att öka användbarheten ytterligare kan denna realiserars i notation, vilket öppnar för

52 Oftast reproducerar man första sidan i faksimil, vilket är det enklaste och otvetydigaste sättet att återge partiturställningen.

diskussion om hur detta skall göras. En återhållsam realisering, med låg grad av instrumental idiomatik, är vanlig (typiskt cembalistiska eller lutenistiska effekter undviks så att stämman fungerar även på orgel). Risken är naturligtvis stor att en sådan realisering, om den följs strikt, blir en klanglig utfyllnad helt utan instrumentidiomatik. På samma sätt är vissa av slagverksstämmorna i Berwalds marscher (*BwGA* 22:2) starkt förenklade och kan snarast ses som en utgångspunkt för informerad gestaltning från slagverkarnas sida (även den knapphändiga besättningsangivelsen, t.ex. "trumma", återgivet "Tamburo", kan här anses lämna frihet åt slagverkarna, som rimligen medverkade vid belagda framföranden, att addera icke angivna instrument). Liknande problem möter man med olika typer av ornament och solokadenser.

Man kan även hos olika samtida tonsättare notera stora skillnader rörande informationsmängd i partituren. Berwald, som själv var en erfaren professionell orkestermusiker, ger betydligt mer och tydligare information i sina orkesterverk än Lindblad. Den senare överlämnar därmed i praktiken, medvetet eller omedvetet, en större interpretativ frihet. Här finns en uppenbar fara att i editionsarbetet öka informationsmängden på ett sätt som motsvarar kontexten, men inte den enskilda källan i fråga. Ett annat principiellt problem är om, och i så fall hur, man skall komplettera ofullständiga partiturer. I Romans Golovinmusik (*MMS* 13) saknas andraviolinstämman i sats 5–45. Utgivarna (Frydén och Bengtsson) valde för att öka den praktiska användbarheten att rekonstruera stämman utifrån given harmonik och övriga bevarade stämmor. På samma sätt saknas slutet av första satsen i Berwalds första symfoni (*BwGA* 25), men där har man valt att låta verket stå som det står – det handlar i dessa avvägningar om huruvida informationen kan emenderas eller utökas utan att verkets integritet åsidosätts.⁵³

Frågeställningar rörande notationens slutliga utformning liknar sammanfattningsvis dem hos stavningen i äldre textutgåvor. På samma sätt som "Så skön lyser then morgonstjärn" i handskriftstilläggen till Uppsala Utl.vok.mus.tr. 376–382 ortografiskt (och möjligen även fonetiskt) motsvarar "Så skön lyser den morgonstjärn" för vår tids läsare, motsvarar till liknande grad ligaturnotationen i samma källa för den nutida sångaren halvnoter med indikerad textunderläggning. Detta exempel illustrerar på elementär nivå de problem som är förknippade med vetenskaplig bearbetning och utgivning av musikaliska källor. De exempel som tidigare berörts i artikeln – rörande vad, hur, och för vem

53 En rekonstruktion gjordes för CD-inspelningen av satsen (med Sveriges Radios symfoniorkester under Roy Goodman, Hyperion CDA 670 8112). Tyvärr bygger denna inte på tillräckliga personstilsstudier av hur Berwald normalt slutar sina allegrosatser utan är snarare en standardiserad (och stilistiskt diskutabel) 1800-talsfinal.

man framställer – visar att det praktiska utgivningsarbetet kräver ställningstaganden på för musikvetenskapen grundläggande stilhistoriska, estetiska, ontologiska, hermeneutiska och semiotiska problemområden, vilket här redovisats i form av metodiska beslut som har sin motsvarighet i edition och utgivning även av annan repertoar än den här diskuterade.

Bibliografi

Utgåvor:

- [BwGA]: *Franz Berwald Sämtliche Werke*, delserie i *MMS*, 25 vol. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1966–).
 [MMS]: *Monumenta musicae svecicae*, förutom *BwGA*, 22 vol. (Stockholm: Almqvist & Wiksell / NMS-Hansen / Edition Reimers, 1958–).

Litteratur:

- Appel, Bernhard R. och Veit, Joachim (utg.) 2000: *Editionsrichtlinien Musik* (Kassel: Bärenreiter-Verlag).
- Badura-Skoda, Paul 1980: "Noch einmal zur Frage Ais oder A in der Hammerklavier Sonata op. 106 von Beethoven", *Gedenkschrift für Günther Henle* (München), s. 53–81.
- Bengtsson, Ingmar 1954: "Monumenta Musicae Svecicae", *Svensk tidskrift för musikforskning XXXVI*, s. 148–149.
- Bengtsson, Ingmar 1969: "Svenska samfundet för musikforskning 50 år (1919–1968)", *Svensk tidskrift för musikforskning LI*, s. 7–48.
- Bengtsson, Ingmar 1973: *Musikvetenskap: en översikt*, 2. uppl. (Uppsala: Esselte).
- Ingmar Bengtsson 1955: *J. H. Roman och hans instrumentalmusik: käll- och stilkritiska studier* (Diss. Uppsala universitet).
- Ingmar Bengtsson 1985 "Romanforskningens nuläge och en blick framåt" *STM LXVII*, s. 7–39.
- Björkqvall, Gunilla; Iversen, Gunilla och Jacobsson, Ritva 1992: "A brief description of *Corpus troporum*", *Proceedings of the First British-Swedish Conference on Musicology*, red. Ann Buckley, Kungliga musikaliska akademiens skriftserie LXXI, s. 119–122.
- Blaukopf, Kurt 1968: *Werktreue und Bearbeitung: zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks* (Karlsruhe: Braun).
- Brett, Philipp 1989: "Text, Context, and the Early Music Editor", *Authenticity and Early Music*, red. Nicholas Kenyon (Oxford: Oxford University Press), s. 83–114.
- Brown, Arthur 1968: "The Transmission of the Text", *Medieval and Renaissance Studies*, red. J. Lievesay (Durham), s. 3–20.
- Caldwell, John 1995: *Editing Early Music* 2. uppl. (Clarendon Press, Oxford).
- Corpus troporum* I: "Tropes du propre de la messe 1. Cycle de Noël", red. Ritva Jonsson, *Studia Latina Stockholmensia XXI* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1975).
- Corpus troporum* III: "Tropes du propre de la messe 2. Cycle de Pâques", red. Gunilla Björkqvall, Gunilla Iversen och Ritva Jonsson, *Studia Latina Stockholmensia XXV* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982).
- Corpus troporum* IX: "Tropes for the Proper of the Mass 4. The Feasts of the Blessed Virgin Mary", red. Ann-Katrin Andrews Johansson (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1998).
- Dahlhaus, Carl 1976: "Der Versuch, einen faulen Frieden zu stören: Der Zerfall des musikalischen Werkbegriffs", *Frankfurter Allgemeine Zeitung CCLXII* (20/11 1976).
- Dahlhaus, Carl 1978: "Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipen", *Fontes artis musicae XXV*, s. 19–27.
- Dart, Thurston 1967: *The Interpretation of Music* 4. uppl. (London: Hutchinson).
- Dodd, Julian 2007: *Works of Music: An Essay in Ontology* (Oxford University Press).

- Dumitrescu, Theodor 2007: "Constructing a Canonic Pitch Spiral: The Case of *Salve radix*", *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries*, ed. Katelijne Schiltz och Bonnie Blackburn (Leuven: Peeters), s. 141–170.
- Emery, Walter 1957: *Editions and Musicians* (London, Novello).
- Feder, Georg 1987: *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Feder, Georg och Unverricht, Hubert 1959: "Urtext und Urtextausgaben", *Die Musikforschung* XII:4, s. 432–454.
- Finscher, Ludwig 1975: "Musikalische Denkmäler und Gesamtausgaben", *Musikalisches Erbe und Gegenwart: Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland* (Kassel, Bärenreiter), s. 1–13.
- Fischart, Johann [1575: inskott till översättning av Rabelais: *Gargantua*] 1963: *Geschichtsklitterung* (Düsseldorf).
- Geertinger, Axel Teich: se Moe, Bjarke.
- Goehr, Lydia 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon).
- Grier, James 1996: *The Critical Editing of Music* (Cambridge University Press).
- Hammar, Bonnie 1975: "Editionsteknik", *Sohlmans musiklexikon*, 2. uppl. (Stockholm: Sohlman), s. 390–392.
- Hedell, Kia 2001: *Musiklivet vid de svenska Vasahoven med fokus på Erik XIV:s hov (1560–68)*, (Diss. Uppsala universitet).
- Henneberg, Gudrun 1978: "Das musikalische Werk und der Werkbegriff in der Sicht der Musiktheorie der Mozartzeit", *Mozart-Jahrbuch*, s. 175–181.
- Henneberg, Gudrun 1983: *Idee und Begriff des musikalischen Kunstwerks im Spiegel des deutschsprachigen Schrifttums der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Tutzing: Schneider).
- Hilzinger, Klaus H. 1974: "Über kritische Edition literarischer und musikalischer Texte", *Euphorion* LXVIII, s. 198–210.
- Holm, Anna Lena 1994: *Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalverk: efter ett utkast av Ingmar Bengtsson* (Stockholm: Musikaliska akademins bibliotek).
- Housman, Alfred Edward 1921: "The Application of Thought to Textual Criticism", *Proceedings of the Classical Association* XVIII, s. 67–84.
- Iversen, Gunilla 1981: "Att förmedla en text", *Tvärsnitt*, 1981: 4. (Se även Björkvall, Gunilla)
- Jacobsson, Ritva: se Björkvall, Gunilla.
- Kjørup, Søren 1999: *Människovetenskaperna: problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*, övers. Sven-Erik Torhell (Lund: Studentlitteratur).
- Krabbe, Niels 2006: *Nordic Music Editions: Symposium 1–2 September 2005*, red. Niels Krabbe (Köpenhamn: Det Kongelige bibliotek).
- Kubik, Reinhold 1992: "Die Fassungen von Arianna in Creta (HW 32): Überlegungen zum Werkbegriff der Opera seria", *Gattungskonventionen der Händel-Oper: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1990 und 1991* (Laaber: Laaber-Verlag), s. 159–170.
- Lamla, Michael 1997: "Musical Canons on Artistic Prints from the 16th to the 18th Centuries", *Yearbook of the Alamire Foundation* II (utg. E. Schreurs och H. Vanhulst, Leuven).
- Levinson, Jerrold 1980: "What a Musical Work is", *Journal of Philosophy* LXXVII, s. 5–28.
- Lomnäs, Erling (red.) 1979: *Franz Berwald. Die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter-Verlag).
- Lomnäs, Erling 2001: "Zum Problem der Datierung von Berwald-Manuskripten. Mit einem Beitrag zur graphologischen Analyse der Notenschrift", *Berwald-Studien: Referate des Berwald-Symposiums Stockholm 1996*, red. Hans Åstrand (Stockholm: Kungliga musikaliska akademien), s. 101–104.
- Lomnäs, Erling 2004: *Franz Berwalds Estrella de Soria: verkshistorik, källor, edition av libretto och överblivna nottexter* (Diss. Stockholms universitet).
- Lowinsky, Edward: "Music in Titian's *Bacchanal of the Andrians*: Origin and History of the *Canon per tonos*", *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays* I, red. Bonnie Blackburn, s. 289–350.

- Marston, Nicholas 1991: "Approaching the Sketches of Beethoven's Hammerklavier Sonata", *Journal of the American Musicological Society* XLIV:3, s. 404–450.
- Mies, Paul 1957: *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* (Bonn, Beethoven-Haus).
- Moe, Bjarke och Geertinger Axel Teich 2007: "Digital Editing of Music: Time to Take a Stand", *Danish Yearbook of Musicology* XXXV, s. 9–12.
- Pages, Kurt 2008: *Formale Erschliessung von Vorlagen mit Musik: eine Untersuchung von Werk und Werkbegriff in der Musik* (Berlin: Logos).
- Rosen, Charles 1997: *The Classical Style*, 3. uppl. (Faber and Faber).
- Rörby, Margareta 1991: "Monumenta Musicae Svecicae", *Svensk tidskrift för musikforskning* LXXIII, s. 97–102.
- Rörby, Margareta 2001: "Editionsrichtlinier Musik", *Svensk tidskrift för musikforskning* LXXXIII, s. 101–103.
- Rörby, Margareta 2006: "Berwald Gesamtausgabe", *Nordic Music Editions: Symposium 1–2 September 2005*, red. Niels Krabbe (Köpenhamn: Det Kongelige bibliotek), s. 64–75.
- Rörby, Margareta 2001: "Zur Datierung von Berwalds Autograph des Septetts von 1828", *Berwald-Studien: Referate des Berwald-Symposiums Stockholm 1996*, red. Hans Åstrand (Stockholm: Kungliga musikaliska akademien), s. 105–112.
- Schleiermacher, Friedrich [1838] 1977: *Hermeneutik und Kritik* (utg. M. Frank. Frankfurt: Suhrkamp).
- Shillingsburg, Peter L. 1996: *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, 3. uppl. (Ann Arbor, University of Michigan Press).
- Vötterle, Karl 1956: "Der Stunde der Gesamtausgabe", *Musica X*, s. 33–36.
- West, Martin 1973: *Textual Criticism and Editorial Technique Applied to Greek and Latin Texts* (Stuttgart).
- Wiklund, Anders 1991: *Eduard Brendlers opera Ryno: källkritik, analys, edition* (Diss. Göteborgs universitet).
- Öberg, Jan 1986: "Authentischer oder autorisierter Text? Der Weg von Konzept zu moderner Edition an Beispielen von Petrus de Dacia und der Heiligen Birgitta", *The Editing of Theological and Philosophical Texts from the Middle Ages*, red. M. Asztalos (Stockholm. Almqvist & Wiksell), s. 59–74.

Principles, questions and problems in the process of musical editing. Examples from current inventory and edition projects

This article constitutes concurrently a research report, with examples from ongoing and finished projects, and a point of departure for discussing methodological, theoretical and practical problems connected with the critical editing of music in Sweden. The authors identify and investigate some general complexities encountered in the process of assessing musical sources and preparing a critical edition, proposing how terminology, procedures and critical methods from classical philology can be applied to musical source material. It is suggested that editing involves an interpretative engagement with sources and their contexts, and that this engagement ought to be guided primarily by collective scholarly familiarity with previously more fully investigated sources and contexts. The cases studied serve to demonstrate how pertinent scholarly methods of codicology,

palaeography, graphology and the analysis of musical style can contribute not only to editorial procedure and the specific aims of critical editing but also provide a deeper understanding of the continuing role and purpose of philology in all branches of historical musicology today.

Om författarna

Owe Ander är docent i musikvetenskap vid Stockholms universitet och högskolelektor vid Stockholms musikpedagogiska institut. Hans forskning har huvudsakligen varit fokuserad på orkestermusik och opera från det sena 1700-talet och 1800-talet, ur såväl analytiskt som historiskt perspektiv. Han har deltagit i *European Science Foundations* forskningsprogram *Musical Life in Europe 1600–1900: Circulation, Institutions, Representation*. Som utgivare har han varit verksam inom såväl *Monumenta Musicae Sveciae* som i utgåvan av *Franz Berwald Sämtliche Werke* (Bärenreiter-Verlag).

Mattias Lundberg är raritetsbibliotekarie vid Statens musiksamlingar och forskarassistent vid Uppsala universitet. Han disputerade 2007 på en avhandling om flerstämmiga sättningar av psalmtönen *tonus peregrinus*. Han är ansvarig för den svenska sektionen av *Répertoire international des sources musicales* (RISM) och medlem av dess internationella samordningskommitté. Hans forskning rör huvudsakligen musikalisk teori och praxis under femton-, sexton- och sjuttonhundratalet, liturgihistoria samt musikfilologiskt arbete.