DANSK CENTER FOR MUSIKUDGIVELSE

RETNINGSLINJER FOR NODEUDGIVELSER

Version 1.0

November 2013

DANSK CENTER FOR MUSIKUDGIVELSE

INDHOLD

FORORD 7
INTRODUCTION TO DCM's GUIDELINES 9
1. Introduction 10
2. Sources and Methodology 12
a. Work concept and intentions 12
b. Point of departure: 'composer' or 'work'? 14
3. Understanding the Concepts of 'Author'/ 'Composer' – The Choice of Editorial Method 15
4. Sources 18
5. Source Types 20
a. Score and performance material 20
b. Text and music 21
6. When Is a Variant a Variant and When Are Variants Important? 21
7. Why Source Descriptions? 24
8. Presentation 24
9. Conclusion: DCM's Recommendations 26
10. Very Short Bibliography 27
DISPOSITION OG SPROG 29
1. DISPOSITION AF DET ENKELTE HÆFTE/BIND 30
1.1. Omslag 30
1.2. Tekstdele før nodedel 30
1.3. Nodedel 30
1.3. Tekstdele efter nodedel (kritisk beretning) 30
2. SPROG 30
2.1. Værk-interne tekster 30
2.2. Værk-eksterne tekster 31
TEKSTDELE FØR NODEDEL 33
3. TITELBLADE, FORORD, M.M. 34
3.1. Titler på bindtitelbladet, generelt 34
3.2. Opstilling af titler for instrumentalværker 34
3.3. Opstilling af titler for vokalværker 34

3.4. Tekstindhold 34
NODEDEL 41
4. REVISION 42
4.1. Generelt 42
4.2. Revisionskriterier 42
4.3. Revisionstyper 42
5. REDAKTIONELT ARBEJDE OG TYPOGRAFI 43
5.1. Udarbejdelse af trykforlæg 43
5.4. Format og trykspejl 44
5.5. Paginering 48
5.6. Nodesystemstørrelse 49
5.7. Spatiering 49
5.8. Tekstforekomster: Tekstfont, skriftform, punktstørrelser 50
5.9. Instrument-/personbetegnelser og transpositionsangivelser 58
5.10. Akkoladeopsætning (klammer i venstre margen) 61
5.11. Partituropstilling og -reduktion 61
5.12. Taktstreger 63
5.13. Takttal 65
5.14. Orienteringstal eller -bogstaver 65
5.15. Nøgler 66
5.16. Oktavategn 68
5.17. Systemer med to stemmer (blæserstemmer) 69
5.18. Fortegn 70
5.19. Fermater o.l. 74
5.20. Trioler, sekstoler etc. 76
5.21. Bjælker 77
5.22. Halse 77
5.23. Pauser 78
5.24. Forenklet notation 78
5.25. Bindebuer 79
5.26. Buer (legatobuer, fraseringsbuer, strøgbuer) 80
5.27. Artikulationstegn 83

5.28. Tempobetegnelser 85
5.29. Metronombetegnelser og temporelationer 89
5.30. Dynamik 90
5.31. Foredragsbetegnelser 92
5.32. Spilletekniske anvisninger 93
5.33. Ornamenter 96
5.34. Notation i vokalværker 99
5.35. Regibemærkninger 101
5.36. Titler, satsbetegnelser m.m. på første nodeside 102
5.37. Taktartsbetegnelser 103
5.38. Volter 104
5.39. Fodnoter 104
5.40. Direktionstekniske anvisninger 105
5.41. Dateringer o.l. 105
5.42. Optakter 105
5.43. Forlængelsespunkter (punkteringer) 105
5.45. Musik på eller bag scenen 106
5.46. Da capo al fine, attacca o.l. 106
5.47. Specielle forhold vedrørende ældre musik 106
TEKSTDELE EFTER NODEDEL 109
6. KILDER 110
6.1. Kildesøgning 110
6.2. Kildeklassifikation 110
6.3. Kildevurdering 111
6.4. Kildebeskrivelse 112
6.5. Kildeafstamning 117
7. REVISIONS- OG VARIANTFORTEGNELSE 118
7.1. Generelt 118
7.2. Takttal 118
7.3. Instrument-, korstemme- og personbetegnelser 119
7.4. Kommentarer 120
7.5. Terminologi i kommentarerne 126

APPENDICES 135
APPENDIKS 1 137
Forkortelser 137
APPENDIKS 2 140
Placering af flere anvisninger ved samme system 140
APPENDIKS 3 142
Fremstilling og tilrettelæggelse af stemmemateriale 142
APPENDIKS 4 146
Navneformer (dansk/engelsk) 146
APPENDIKS 5 148
Terminologi (dansk/engelsk) 148
APPENDIKS 6 154
DCMs *Sibelius* House Style 154
APPENDIKS 7 160
Koder for musiktegn 160
APPENDIKS 8 163
Forslag til fremtidig procedure vedr. produktion af partitur og stemmer. 163

FORORD

Det foreliggende dokument fastlægger de redaktionelle retningslinjer for nodeudgivelser ved Dansk Center for Musikudgivelse. Det skal understreges, at der er tale om meget generelle retningslinjer, som i sagens natur ikke kommer ind på specifikke problemstillinger, der måtte knytte sig til den enkelte komponist, for ikke at tale om det enkelte værk.

Retningslinjerne bygger på de editionstekniske og typografiske principper, som blev udarbejdet i forbindelse med Carl Nielsen Udgaven (CNU; 1994-2009). Da DCMs udgivelser i modsætning til CNU spænder over musik fra flere århundreder og vidt forskellige komponister, må DCMs retningslinjer i højere grad end CNUs have karakter af anbefalinger end ufravigelige regler. Det betyder ikke, at de her givne retningslinjer kan tilsidesættes uden videre, men at de kan fraviges, såfremt der er god grund til det. Begrundelsen for sådanne afvigelser bør i så fald fremgå af den enkelte publikation.

Da DCMs publikationer i princippet er uafhængige enkeltudgivelser – i modsætning til en *Gesamtausgabe* – har DCM bedre mulighed for løbende at justere retningslinjerne. De er derfor ikke at betragte som et statisk dokument, men som et dokument, der til enhver tid afspejler de principper, som DCM vurderer som de optimale. Dermed er der mulighed for løbende at indarbejde de erfaringer, der gøres, ligesom det er muligt at lade principperne afspejle udviklingen i teoretiske, musikfilologiske positioner.

For også i fremtiden at kunne sammenholde DCMs udgivelser med de på udgivelsestidspunktet gældende retningslinjer, oprettes ved enhver ændring en ny, dateret og nummereret version af dette dokument, og de tidligere versioner arkiveres.

Retningslinjerne sigter i deres grundform primært mod udgivelse af musik fra det 19. århundredes begyndelse frem til og med første halvdel af det 20. århundrede, men på grund af den store spændvidde i DCMs potentielle udgivelsesrepertoire må retningslinjerne også tage højde for de vidt forskellige forhold, der kan gøre sig gældende, både hvad angår kildernes beskaffenhed (fremstillingsmåde, disposition, anvendelsesformål, notationsmæssige konventioner), historisk kontekst, og ikke mindst opførelsespraksis. Udgivelse af ældre musik må tage hensyn til det anderledes forhold mellem notation og opførelsespraksis end i nyere musik. En generel konsekvens heraf er, at udgivelser af ældre musik i højere grad må bevare en vis ubestemthed eller åbenhed i notationen i det omfang den afspejler opførelsespraktiske forhold. Af hensyn til den nutidige læser vil det dog ofte være hensigtsmæssigt at kommentere sådanne forhold f.eks. i indledningen. Som hovedregel bibeholdes hovedkildens notationspraksis; modernisering kan finde sted i det omfang det skønnes nødvendigt for forståelsen eller kan gøres entydigt og uden informationstab.

Hvor det skønnes, at udgivelser af ældre repertoire må afvige fra de generelle principper, er retningslinjerne forsynet med afsnit, der specifikt vedrører udgivelsen af ældre musik. Sådanne afsnit er markeret med grå baggrundsfarve.

Retningslinjerne er et uundværligt, internt arbejdsredskab for redaktørerne, men tjener samtidigt til at sikre den transparens i DCMs udgivelsesarbejde, der gør det muligt for en læser at verificere redaktørens beslutninger og bedømme DCMs udgivelser i den rette sammenhæng. Retningslinjerne gøres tilgængelige online.

Introduktionen til retningslinjerne, som indeholder generelle overvejelser om tilgangen til kritisk nodeudgivelse, og som skønnes at have interesse for et bredere publikum, er forfattet på engelsk, mens de mere konkrete retningslinjer foreligger på dansk.

November 2013

INTRODUCTION
TO
DCM'S GUIDELINES

1. INTRODUCTION

Critical editing (philology, textual criticism) is an extremely specialised and taxing field demanding the highest level of accuracy in order to present a work – an artefact – in a modern, critical edition in a transparent and rigorous form that is easily accessible for a 21st-century readership. The critical editor must possess a scholarly overview of the philological methodologies and complex editing processes and be able to employ the appropriate 'tools of the trade' to facilitate the job. In addition, the editor should be able to manage a wide array of musicological subjects such as history, descriptive bibliography, analysis, and orchestration and be able to place the edited work in a historical perspective.

Editing a musical work is complex due to the fact that it is embodied in a score, for example, and does not become manifest until it is interpreted in a performance – similarly to the staging of a theatre play. Music philology has tended to be somewhat conservative in regards to both theory and practice, with little awareness of the importance of understanding the relationship between score and performance as well as the different kinds of sources representing the several stages in the compositional process: from brief ideas jotted on a scrap of paper, over sketches often in short score and rewritten and extended in the draft, to finally finishing off the compositional process by completing an ink fair copy which might then be used as a printer's manuscript for the printed edition. In addition to these sources, the editor must consider performance material which, depending on the work, might have included orchestral parts, piano-vocal scores, and piano reductions for staging. It is essential that the editor is aware of the source material's complexities as it to a large degree influences the editor's overall approach towards editing the work and plays an immanent role on the outcome of the new, critical edition.

The most important objective of the critical editor is to use the available sources to establish a musical text (in score) that enables a workable interpretation and performance of the work. Whether the edition also wishes to reflect final intentions, first intentions, genesis and various social or historical contexts is essentially a quasi-political decision that must take its point of departure first and foremost from the modes of the source material.

It is also the editor's task to draw a line between what defines the work – as an artefact as well as an historical object, and thus what is the responsibility of the editor – and what is part of the interpretation belonging to a performance of the work and hence the responsibility of the musician. It is, of course, also one of the editor's central tasks to provide tools for interpretation in terms of historical facts and knowledge, especially concerning music of the early modern period or music which requires additional information in order to be performed appropriately. The traditional conception of the musical artefact as a universal 'privileging music in the abstract over their realisation in sound' (Butt (2002), 56), thus relegating performances to instances or events, might work in some cases. It should be kept in

mind, however, that for some composers the sound intended was just as significant to the musical work's identity as the notation itself.

DCM does not wish to promote a specific philological approach to the editing of music but firmly believes that it is possible – and indeed desirable – to work with and be able to employ a plurality of very different methods with an emphasis on 'work' rather than 'composer' (see discussion below 2.b.). The choice of method depends first of all on the documents, the objective of the edition, and the audience the edition seeks to address. Furthermore, the edition will in some way always reflect the critical editor's predilections. Various methods lead to distinct outcomes, of course, and it is therefore essential that the editor has considered as to what the new edition seeks to reflect. A chosen method must be employed rigorously and transparently with a detailed explication of its relevance of selection in the Introduction or Evaluation of Sources. If a method leads to arbitrary or illogical interpretations and results, it would suggest that it does not provide a framework upon which to base the edition: the editor's chosen method must engage in a dialogue with the work and solve the complex problems which may be encountered during the editing process.

There are many ways of presenting a musical work. For example, the critical editor might aim to reflect genetic criticism by placing a clear emphasis on the genesis of the work hence including all sources in a presentation of a work. A precarious aspect of this approach is that it leaves much of the editing process to the reader and eventually to the performer. Such editions are highly relevant for the genetic study of the creative processes and certainly also solve issues concerning the performance of the work even though the editions are not necessarily performable in themselves. While there is a clear dichotomy between the idea of the *work* to be performed – that is, interpreted – and the *work* as an historical object, it is still of paramount importance for DCM that a critical edition encompasses both these scholarly issues in terms of documentation and consistency in approach as well as the practical qualities resulting in a 'performable edition'. Thus an edition might be a genetic study of the sources to a specific work, yet it is highly desirable that the study and its results are in some way linked to a practical edition enabling a performance of the work. Producing practical, scholarly editions most often commands an approach which selects a single principal source as the basis for the edition.

The present introduction to DCM's guidelines on the critical editing of music does not provide clear-cut basic procedures and answers in respect of the editing process (that is: (1) finding the text or enumerative bibliography; (2) understanding the making of manuscripts and books; (3) describing the text; (4) reading the text, that is, palaeography and typography; (5) evaluating the text or textual bibliography; (6) criticising the text; and (7) editing the text (cf. chapter headings in Greetham (1994)). The purpose is rather, on a general level, to inform readers on the various subjects and those issues which the editor has to assess before embarking on the project. Editorial methodology is also covered, and, just as importantly, so are those issues which together form a basis for establishing the overall editorial approach.

The definition of authorial intention, both in its narrowest sense as well as more broadly thus encompassing collaborations between composer and assistants or performers, is also considered (see below 2.a., 3., and 4.).

2. SOURCES AND METHODOLOGY

a. Work concept and intentions

One of the most frequently employed and persistent methods of approach is based on the notion of determining final authorial intention (or 'Fassung letzter Hand', which, however, has a slightly different connotation). According to this approach, it is essential that editors determine which specific source or sources most closely mirror the composer's final intentions. It is tempting to argue that this idea takes its point of departure from the notion of the so-called 'Universal Work', according to which context-related changes limiting the work to specific historical events or performances are absent (or cleansed from the score), placing the artistic abstraction (the intrinsic form) over its realisation in sound (its narrative form) – thus works are universals while performances are merely instances. Yet it is also possible to embrace aspects of performances (that is, instructions and information concerning the performance) in this approach, though they would always have to refer directly to final authorial intention. In order to avoid incompatibilities, the editor could also define authorial intentions more broadly, encompassing acknowledged or accepted additions (for instance additions made by a foreign hand where instructed by the composer) if they occur in the source representing final authorial intention. An editor might find it more appropriate to select the proofread first printed edition rather than the ink fair manuscript in spite of the fact that various external authorities outside the composer's control – such as the intentions of publisher, editor, proofreader or even performers – had influence on the print. To complicate matters further: if the work was performed before the printed edition was produced, changes based on performances and performance material might have been added in the printer's manuscript and then included in the printed edition. Using authorial intention as the point of departure consequently entails defining these changes and additions as authorial. Although it might seem reasonable at first sight to employ the last edition or latest impression published during the composer's lifetime, later editions carry a greater possibility that the work has been contaminated by external influences not deriving directly from the composer, and there is a risk that the composer simply had no control over reprints and new editions (see below 4.).

The idea of determining final authorial intentions embodied in an artefact suggests selecting the definitive document associated with the author or composer. Often that would entail using the final ink fair manuscript. However, a composer's final intentions might sometimes be found in the draft: if the composer wished to make revisions and for some reason did not have access to the final ink fair copy, they would have to settle for an earlier source such as the draft. This happened with Nielsen in the 1920s, when he wished to revise his second opera, 'Masquerade', and

did not have access to the ink fair manuscript. It was the property of The Royal Theatre and in use at that time, so he had to resort to his draft in order to carry out the revision. But choosing this source as best representing the composer's final intentions raises new problems such as whether the composer, by recognising the draft as the latest version, discard the developments and important changes made earlier in the process of copying from the draft to the ink fair copy. These conflicts mean that Nielsen's revisions, carried out at an interval of 20 years, appear inconsistent. Luckily Nielsen gave up the promised revision and he only worked through the first act; hence, selecting the draft as representing final authorial intention might be dismissed since a new edition of the opera based on the draft obviously would provide us with a version of the opera which would be inconsistent and only partly reflect final intentions.

The editor's understanding of a composer's intentions is not the understanding of the intrinsic ideal but imperfectly realised in their material; rather, it is the task of the editor to discern the intentions realised specifically in the document and relative to the conditions pertaining today. A greater awareness of the concept of intention may be gained by distinguishing between so-called active intentions concerned with the music on an active level, and passive intentions dealing with the bibliographic aspects of the work (print, layout etc.) on a passive level which may, nevertheless, play a major part in the editorial process. The greater control the composer assumed over the passive intentions the more important they are for defining the Work. Furthermore, active authorial intentions may be divided into two types: (1) explicit intentions which are manifest in the symbols employed, that is, the notation; and (2) implicit intentions which are presumed understood by readers of the score and are based on performance practice conventions or inferred in the notation. Unlike text, music notation should be understood in terms of rules rather than characters as is evident when dealing with early music, where the notation is basically a framework that cannot be interpreted adequately without knowledge of performance practice and notational conventions.

On the whole, it is only the composer's active, explicit intentions as notated in autograph manuscript that are relevant. However, the further back in history we wish to go, the fewer sources with indications of authorial intention have survived, thus making the idea of revealing a composer's intentions virtually unachievable. Most often only transcript scores are extant, though some were produced under the auspices of the composer. But in many instances there is no evidence linking the transcript directly to the composer, just an indication on a possible title page. It should be noted that transcript scores during the eighteenth century, for example, were often made as a kind of 'orientation' or for study (a presentation copy) and hence are non-authorial yet context-related interpretations of the composer's notation. Though they are contemporary, they are not identical *per se*, and do not emulate authorial intentions. The information crucial for the definition of the Work (pitch and rhythm) has been accurately copied, but since transcript scores are not concerned with performances, details such as slurring, dynamics and articulation might have been notated somewhat casually if included at all.

Performance material might even be more distanced from authorial intentions since the material is specifically addressing musicians and will reflect that in its content, which will most likely include additions and changes due to external circumstances. When it comes to early material, extant mainly as transcripts, this of course limits the number of possible approaches to the choice of editorial methodology. In these circumstances, determining and employing the concept of final authorial intentions is not a feasible approach. Frequently the only surviving source reflecting final intention is the printed edition. In that case the definition of intention must be extended so as to include external influences and collaborations, that is, intentions which at least are connected to the composer. In these cases, authorial intention is thus reflected in the printed version, and whether the editor chooses to interpret that as final depends on context and the overall purpose of the critical edition. Popular works sometimes received a second (improved) edition; during the early modern period, composers have only rarely had authority over later editions, and corrections were usually carried out at the instigation of performers rather than composers.

It must be emphasised, however, that the (mis-)understanding of authorial intention has led to many heated and thought-provoking discussions, seminal for the development of new approaches to critical editing. It is important that the editor is aware of the issues as they often play an influential role in the editing process and help to both define the work and in choosing an appropriate method. Interpretation is inevitably involved in the editorial process of determining authorial intentions, and it is therefore of paramount importance that the editor is self-conscious about their assessment of intentions, holding their stance and maintaining their awareness of how they might influence interpretation.

B. Point of departure: 'composer' or 'work'?

It may seem obvious that each work poses a set of problems intrinsic to that work only, depending on available sources, performance history, genre etc. In addition, the composer may not follow the theory of philology; that is, he or she might decide to rework an early draft rather than an ink fair manuscript, or the draft may contain more detailed information than the final fair copy, forcing the editor to choose between placing the draft or a less detailed fair copy at the top of the hierarchy of sources. It is also the composer's prerogative to add, delete or change any detail, however irrational, in any source at any time – a fact the editor has to accept and work with when establishing a feasible method of critical editing.

Other aspects, which need to be thought through before working out an appropriate methodology, are whether the critical edition is to focus on the creator or on the artefact. What is the editor's purpose and in what direction is the focus to be aimed? Is the composer the centre of attention or is it rather the work? These basic issues cannot be addressed straightforwardly until a definition of the terms 'composer' and 'work' has been established. Most often an artefact is defined as being by one single creator; thus a symphony is most often written by one – and only one – composer. However, in some instances they might ask for help from

professional copyists to carry out the instrumentation based on the composer's own personal short score. In this instance the understanding of 'composer' might include more than one person, but usually working under the auspices of the composer (see also discussion above 2.a). It seems that in these cases – and with this understanding of what 'composer' means – it is the artefact that is decisive for what is edited. Who the specific composer is, is of less relevance than the artefact; thus the focus is on the 'work' rather than the 'composer', since the opposite approach in the extreme would lead to producing a distorted work which the composer most likely would not have acknowledged. It seems somewhat absurd to remove phrases, bars, articulation or even instrumentation of a symphony that the composer had ordered others to provide.

The meaning of 'work' is more complex: a symphony is a complete entity – a whole work. A melodrama is also an entity; however, it includes not only music but also staging, spoken dialogue, singing and timing thus usually involving more than one creator. Another case in point is incidental music written for the performance of a play. This leads to questions such as how close the ties between the play and the music are and how important the text is for the music, and vice versa. It is evident that the editorial process becomes much more intricate when having to deal with artefacts including a variety of areas such as acting, dancing and scenography. In these cases, critical editors frequently turn their attention towards the creator (or one of the creators) instead of the artefact. Hence, a large number of source materials may be disregarded and other areas of expertise may be avoided such as textual criticism. An edition has to decide whether its policy is to reflect a more conservative view emphasising the importance of the composer, thus omitting any possible external influences, or whether it centres the attention on the artefact as a whole, revealing the different creators' collaboration to form the entire artefact. When it comes to melodrama, editors may tend to centre their attention on the 'composer' rather than on the 'work', which is quite contrary to the example of the symphony mentioned earlier. From an overall perspective this editorial policy seems inconsistent since the choice of method clearly depends on the complexity of the artefact: the more complex the framework of the artefact, the greater the tendency is to simplify the editorial process.

3. UNDERSTANDING THE CONCEPTS OF 'AUTHOR'/ 'COMPOSER' – THE CHOICE OF EDITORIAL METHOD

As mentioned earlier one might argue that the focus is on the composer as the creator of the artefact and that the editor seeks to reproduce the intentions of the composer. However, in some instances this approach is rather prohibitive for a successful result – in particular when composers have handed over the more technical aspects of the compositional work such as orchestration to assistants or having to collaborate with others concerning text, staging or scenography. When it comes to melodrama it seems advantageous to focus on the 'work' rather than the 'composer'. Yet this approach is just as feasible when dealing with a symphony – the focus should be on the work and not on the composer, though that might suggest

creating a distance to reflecting the composer's intentions concentrating on the work in itself and by itself. That is precisely one of the reasons why text critics such as Jerome McGann (1983) and musicologists as James Grier (1996) and Jeffrey Kallberg (1990) promote a context-related approach to editing.

The approach is particularly helpful in those instances when a composer requested others to carry out part of the job such as orchestration. It is well known that in France during the Baroque composers such as Lully and Rameau most often left the writing of the inners parts of orchestral music to professional copyists; the composers of the works are still Lully and Rameau. Studying the various source materials throughout history, it is evident that frequently composers sought assistance. Nielsen thus received help from his son-in-law Telmányi for more than thirty years and Röntgen, a good friend and colleague of Nielsen's, helped with composing and orchestrating sections of one of his largest melodramas. If editors were only paying attention to the composer's authorial intentions in the narrowest sense of the term, they would have to remove any foreign hand appearing in the source chosen as base copy for the new edition; but if the point of departure is defined as being the work rather than the composer – manifest by his or her personal hand – then copying or corrections and changes made by a foreign hand would be included *per se* in the definition of the work and hence also in the new edition.

From the viewpoint of editing, melodrama and opera probably belong to the most complex genres: (1) there is a much larger number of relevant sources to consider; besides all the musical sources such as the conductor's scores, fair copies, drafts and performance material, also the textual sources (e.g. drama, drafts, fair copies) must be taken into consideration. Staging material is highly relevant as it often tells us about the function of the music. (2) The forming of a melodrama for example is more often than not a collaboration between various parties. (3) In opera, music's role and function is evidently in the forefront of the audience's attention; however, in melodrama the position of music seems to be radically different: from being a manifest co-partner in opera, music in melodrama works in more subtle ways, playing or working with the subconscious of the audience; that is, it underlines and supports the action, staging and spoken dialogue, similar to that of film music.

Hence a number of important questions arise, not only as to how the work concept should be understood but also regarding authorship and more practical problems concerning the edition itself: what is the purpose of the edition? What does it need to reflect – the whole work or only part of it? How is the relationship between composer, playwright, stage director and scenographer to be tackled? Other issues which need to be addressed are how to set up an appropriate method of editing which will reflect the intention of the critical edition: if the purpose is to reproduce the composer's work, excluding the surrounding text and staging, then one methodology is employed; if, however, the critical editor wishes to produce the melodrama *in extenso* (i.e. the whole 'artefact') another methodology must be established. An emphasis and an exclusive focus on the composer would consequently lead to a definition of the work – and hence the editor's approach –

which would be very different had the focus instead been on the playwright (Prokofiev's film music for *Foruchnik kizhe* for example: can the film be 'defined' without the music and would it be possible to define (perhaps perform) the music without the film?).

The composer, therefore, might only have been interested in – or even merely been provided with – that specific part of the text which was to be set to music or to illustrate the dialogue or action on stage. The composer's manuscript is primarily concerned with music necessary for the performance of the melodrama, and whenever he or she included texts or parts of a text that were not to be sung, they merely function as incipits for the conductor similar to musical cues in the instrumental parts. The composer's transcription of the text might in those instances be less exact in terms of spelling, punctuation and even wording; equally, the staging and plot is incomplete and imprecise in the musical material. The composer's score could thus be termed as 'anti-textual' and does not represent the melodrama as a complete entity. On the other hand, the textual sources, such as the director's copy, prompt copy, signal copy and stage manager's copy, do not include music or necessarily any indication of the character of the music. Usually, they only indicate the timing which was, of course, of paramount importance for the action on stage and the changing of scenes. All text sources might be termed 'anti-musical' and neither they can be said to reflect the whole melodrama as it was performed.

It is obvious that the role of the composer in these instances is more like a craftsman than a creator of an artefact since the function of the music is distinct from that of a symphony or an opera; music is clearly secondary to the text. The work is defined as the whole melodrama (or in the case of incidental music, the whole play) and from the viewpoint of melodrama moving the music out of context is creating a handicapped artefact. It may tell us about the composer and his or her music but it does not necessarily provide us with enough information to recreate or perform the complete artefact as it was conceived. It may be argued that if the composer chooses to perform or publish excerpts from a melodrama, he or she has actually acknowledged a more dynamic work concept according to which the music is the essential point of departure rather than the play (similar to film soundtracks available on CD). The reason for publishing excerpts of the music – a commodity – might perhaps have been due to external considerations such as appeals from publishers or self-promotion thus revealing a contextual influence rather than a manifestation of a particular work concept.

The editor must be aware of the transient nature of music and that some musical works only make sense when placed in a context; that is, music taken out of its historical and creative contexts might become meaningless. In those cases, it seems advantageous to define the music as part of an event thus placing it in a broader context. The editor thus has to assess whether the definition of the work is the music alone or if it should also include the text, for instance. In some cases, therefore, editing the music without relation to the text by not including it at all might produce an un-performable and incongruous edition. Thus some musical works might reveal a collaboration between various 'authors', each with a different

purpose and understanding of the artefact, and because of their different approaches to the artefact, they employ distinct means of expression and interpretation. They are specialists in their own fields: a playwright produces the text; the stage director forms the scenography interpreting the text of the playwright; the stage director together with the playwright decides on which sections of the dialogue need to be accompanied with music, the character of the music and the timing. The work as an entity represented in one single source never existed, and it is a challenging task to decide how to represent the work in a modern edition.

4. SOURCES

DCM does not encourage editors to merge or blend the information of several sources, such as orchestral material and score, creating an edition not based on one particular document. Combining information of different versions or altered copies into one single presentation of the work would result in a so-called 'eclectic' edition, which in the worst case might neither reproduce authorial intentions nor a performed version but simply a 'best text' that most likely never existed. One important reason for avoiding mixing information from different sources is the evident distinction between source types (for example an autograph fair copy versus orchestral part material), which do not readily fit 'hand in glove' in terms of information as they address distinct audiences and purposes. The editor should also keep in mind how the composer's work concept is employed since this influences the evaluation of the relationship between the various types of sources. A composer who maintains complete control over the artefact throughout the creative process extending beyond it even including the performance, thus defines the work as the performance: the composer of the work is also the interpreter of it; accordingly, the editor must focus his or her attention on the performance material. In theory, a collation of the performance material with the score should produce no variants (or at the most, very few), and it seems reasonable to employ the performance material as the basis for the edition. However, a composer who shows little interest in the work after producing the ink fair copy – that is, before the printed edition – reveals a work concept which emphasises the significance of the ink fair copy as the source representing the work. In those cases, the composer seems to acknowledge the notion that the work may be performed and interpreted in various ways without necessarily obstructing the identity of the work as such. Therefore the ink fair copy is the basis for the editor since the performance material reflects specific interpretations of equal validity. The performance material might become a straitjacket and in order to retain the possibility of different interpretations, the point of departure is the ink fair copy or the printed edition depending on the editor's chosen point of departure. That does not suggest that performance material is of no relevance; it should still be consulted and used as an inspirational guideline since musicians might have detected and emended errors and carried out relevant changes. Though the composer used performance material when leading or playing in the performances of the works him- or herself, one should keep in mind that there is a clear distinction between the composer as a composer

(intrinsic form) and the composer as a performer and an interpreter of his or her own works (narrative form).

As mentioned above in section 2.a., authorial intention is of course also reflected in a print though the understanding of intention must be adjusted. The print does not merely reflect authorial intention but will also represent collective intentions, especially those on a passive level such as layout. It is common practice among modern critical editors today to define authorial intention as including these external influences. However, as some text critics have argued, it must be kept in mind that there is a subtle imbalance of power between an author (or composer) and an editor, the consequences of which should not be underestimated. Publishers have assumed responsibility for the 'editing' and proof-reading of the work, and often changes have not been shown to the author until after the publication. Many examples are known from the literary world; it is therefore highly likely that this has also occurred in the music publishing business.

Especially during the early modern period, printed editions from the same print run contain stop-press corrections. That is, during the proof-reading stage which took place during the press-run, compositors immediately corrected errors by emending the forme or plate. Pages with errors were not always discarded but retained and used in the book. In order to find the latest corrected print a complete collation of all copies would have to be carried out, in many cases an overwhelming task and an endeavour that would be nonsensical since not all copies have survived. In addition, the printer might choose to add in-house corrections in ink in some of the copies. Later editions as well as later impressions are very likely to include some changes. Printed editions of the nineteenth century are by no means immune from these problems (see Dan Fog, 1986). These issues may significantly add to the complexities of the definition of intention, and this is one of the main reasons why editors have tended to choose autograph manuscripts as base text for new critical editions rather than employing a printed copy.

Leaving printed editions outside the discussion, the autograph ink fair copy would at first sight seem likely to reflect the composer's final intentions, since this document type is the last material leaving the hands of its creator. But it must be emphasised that the ink fair copy is only – as its name indicates – an ink fair copy, a clean copy in which the composer acknowledges (or discards) ideas embodied in the draft which, on the other hand, is most often the source the composer worked with when conceiving the work. The writing of the draft would probably demand a greater concentration and effort than any other source. It is true that occasionally new ideas appear and changes are made during the copying process, but often the editor will also encounter transcription errors which need to be emended. Furthermore, as some text critics such as Parker (1984) have argued, the author's (or composer's) adjustments are often changes to details, which are frequently not consistently applied throughout the whole work. Thus the work, as it appears in the ink fair copy, might present a more disparate result than that of a coherent draft. In such a case the draft, and perhaps even sketches, can be closer to the composer's 'intentions' than the ink fair copy. It is, however, seldom that a draft is used as a

basis for an edition; when this happens, it is most often due to circumstances such as the draft being the only surviving source of the work. Employing the draft as principal source for an edition is problematic: it reflects intimately the composer's creative ideas on paper and might employ a very personal shorthand notation in addition to being written in short score. This could turn out to be more difficult to edit than the ink fair copy as it forces the editor to a more thorough revision, not so much in terms of pitch and rhythm as in terms of dynamics, slurring and articulation – technical instructions to the musicians. This so-called secondary information would most likely be added by the composer later or even left to the copyist if he or she was requested to make the ink fair copy. Such details are perhaps not essential for the definition of the work but they are important for those performing it. Thus the extent of the list of emendations might become somewhat overwhelming when taking revisions of minor importance into account.

It is important that the editor establishes a hierarchy of the sources and determines if and how they link to each other. In complex cases one of the most efficient methods for gaining a better understanding is constructing a stemma: a filiation, showing the genealogy of the various documents (often named 'witnesses') and their relationship to a common ancestor. The tool is very helpful, especially in those situations where an authorial manuscript is no longer extant and in revealing the genesis of the copies and their filiation. One of the tools to be employed is the list of variants (see discussion below 6.).

5. SOURCE TYPES

A. Score and performance material

The different types of documents (sketches, drafts, autograph ink fair copy, transcript, score, orchestral material, printed editions) reflect various stages in the creative process and hence different sets of information; furthermore, they address distinct audiences such as the author self, copyists, conductors, accompanists, musicians and singers or the general audience, again with different layers of information. In some instances, there will be a different set of information in the performance material than in the score: the musician reading from a separate part does not have immediate access to what is happening in a colleague's part, or to the information as the conductor has by reading the score. On the other hand, the conductor does not necessarily need all the technical information that a musician does in order to lead the performance according to the intentions of the composer. Consequently, selecting the appropriate method depends not only on the available sources but also on the type of the source chosen. The sources mirror different stages in the preparation of the work and reflect it from two distinct perspectives: (1) the inaudible work as it is notated in the score, that is, a presentation of the work on paper reflecting the composer's intimate thoughts – the work in its most virgin state, as it were – present especially in the draft and to some extent also in the ink fair copy; and (2) the audible work as it is reflected in the performance material which also takes into account the 'performability' of the work in practice. Each

performance – each interpretation – produces a new image of the work. Though the work might seem to be static or a fixed entity when taking the score as the point of departure, the performance material leads in the opposite direction, that is, towards a view of the work that is dynamic, instable, and evanescent, and in which the composer's intentions only become manifest when the work is performed: the work has become audible but only for an elusive moment. It is important to note that a critical edition of the score will not inevitably lead to the same outcome (identical product) when the orchestral material is employed as its basis. The editor has to choose which type of source to employ depending on the aim of the edition. If the purpose is to place the work in a socio-historical context reflecting the importance of performance practice and a specific event then the orchestral material is important; if the aim is to lift the work outside its various contexts concentrating on the composer's ideas before a realisation of the artefact then the score is likely to be the basis for the edition.

B. Text and music

An important issue arises from the implicit contradictions between editing text and editing music, and how they are to be addressed (in operas, melodramas, incidental plays or theoretical texts on music): how do we devise a workable methodology that might meet the demands of the whole document and yet appear consistent? It must be the very nature of the material that determines the editorial method, and since music and text are distinct modes of expression they may require different approaches in order to solve the problems encountered in the editing. These problems – and especially those of text criticism and editing – are seldom addressed by musicologists who often tend to treat text and music, even when they are combined in the same source or document as for instance in an opera or a music theoretical text, as two distinct and to some extent unrelated modes. This can lead to the text being edited in an entirely different manner to that of the music because the type of source has not been taken into account as it should. An awareness of this complex problem forces the editor to consider the function of the music in relation to the text: for musicologists the music is usually of paramount importance but in some cases music's function is subsidiary to the text.

6. WHEN IS A VARIANT A VARIANT AND WHEN ARE VARIANTS IMPORTANT?

One of the most important editorial processes is the collation of sources and the noting of variants between the different documents. Variants as such are meaningless: it is their context which makes them interesting and helpful for establishing a new edition. A variant in itself merely discloses a discrepancy between two nearly 'identical' documents: it is only through contextualisation that the variant becomes noteworthy. Listing variants must therefore have a cogent purpose, that is, it should be employed for a reason, to explain details concerning the genesis of the work and in some instances to play an active role in the editing process. Thus the motive for collating the surviving sources for a specific work is to

note the variants that may assist in the editing process, not only pointing out the direction which the editing should take but also the relationship between the various sources confirming or disproving the choice of base text. The more the variants the greater the distance is between sources and the less relevant and less important the secondary sources are – that is, if the editor chooses to employ a single source as base text – and in the extreme an artefact might even become a different version.

When listing variants, the editor is in fact noting added, changed or different information. However, variants might also be negative, as it were: information might have been consciously or unconsciously omitted in a later produced source. These negative variants can provide important information inductively and hence ought also to be listed. Depending on the source situation and context they may be included in the list after careful consideration.

Variants may be divided into two types: (1) those which are so-called mechanical variants that arise due to a 'slip of the eye' in copying from one manuscript to another (for example, inadvertently transposing a phrase a third upwards or downwards) or simply misreadings – these types may also be termed unconscious; (2) intended variants are those which the author or copyist carried out consciously and may also be termed deliberate changes (for example, the correction of obvious errors such as the lack of accidentals or a wrongly transposed phrase in a clarinet part) and interpretation of the composer's implicit and shorthand notation. If the transcript was then employed for the production of performance material, it is likely that variants would be included and hence performed. Variants may help in the establishment of the stemma (see discussion above at 4.) and the relations between the various sources.

In the editing process variants between the chosen base text (for example, the first printed edition) and a source close to the base text (for example, the autograph ink fair copy) might become emendations. A variant cannot in itself automatically lead to a revision – first of all due to the type of variants (previous paragraph type (1)). Secondly, if variants lead automatically to a revision the editor has most likely chosen the wrong source as base text. If all variants of a draft are included in the revision of the ink fair copy, the editor should have elected the draft as base text and not the ink fair copy. And if the editor follows all the variants appearing in the performance material in relation to the chosen base text, the editor might just as well have selected that material as the principal source, thus avoiding the list of variants providing, of course, that they do not contribute to a better understanding of the work. Many variants imply a source with a different history to that of the main source chosen as the base text. It is evident that there will be discrepancies and hence variants between sketches and the draft, and indeed also variants between the ink fair score and the performance material. Variants arising between the fair copy and the orchestral material may be due to information added in the part material pertaining to the interpretation and performance of the work. Thus there is a clear distinction between variants which pertain to the definition of the work

and are highly relevant for emendations, and those which reflect a performance of it illuminating the work's performance practice history.

The additions in foreign hand in the selected base text should always be considered for inclusion in the list of variants and emendations, though they, in the truest sense, are neither variants nor necessarily emendations. DCM has chosen to name them 'internal variants' since they are variants in relation to the composer's hand. The same applies to additions and changes made by the composer with a different writing utensil as the details might contain vital information on the genesis of the work. They are variants inextricably linked to time: the variants occur when the composer later changed his or her mind or found details which needed to be corrected or altered – these are sometimes also called genetic variants (it should be noted that genetic variants might also be added in the same ink but at a later stage thus making them nearly impossible to determine). Frequently autograph ink fair manuscripts were used as conductors' scores, and therefore it is not uncommon to find interpretational additions inserted (such as metronome and tempo markings, additional articulation, slurring, different sets of dynamics etc.). There is, however, a fine distinction between interpretational and compositional additions and changes. Though a conductor's annotations may also be considered 'internal variants' and therefore be listed among the variants and emendations, they do not necessarily play any major role for editing. They are an interpretation of the work, and if they are major alterations or reworkings they might reflect personal taste or were made due to particular performing conditions. In such a case they are not relevant for the work itself, but reflect a particular event at a specific moment in history, as well as reflecting personal or a time's taste. On the other hand, the critical editor might consider the external additions in a different hand to be part of the definition of the work, that is, reflecting authorial intention. In that case, the additions are integral to the work and a natural part of the base text. The additions are included in the list as 'internal variants' enabling the reader to extract the evidence, using it for understanding the genesis of the work.

If the source contains an overwhelming number of 'internal' as well as 'external' variants which are of no major consequence for the new edition, the editor should consider including a general account of their character in the source description and leaving them out of the list. If they are highly interesting and contain significant information on the history, genesis or performance of the work, they could be expounded upon in the Introduction. It is of course vital that the editor can distinguish between significant and insignificant variants. In general, relevant variants to be listed are those that may lead to different interpretations or explain aspects of the work's genesis or history. Insignificant variants such as abbreviations employed inconsistently, spelling habits, and possibly short-hand notation are best included as in a general comment. Tricky variants, which need to be thoroughly considered, include, for example, hairpins of various lengths or the extension of crescendos: an overall approach depends on the composer's notational practice and here the editor's critical judgement is of paramount importance. It must be emphasised that the collation and listing of variants should not move the editors'

focus away from their responsibilities as 'emendators' to that of merely listing variants.

7. WHY SOURCE DESCRIPTIONS?

The purpose of including a detailed description of the physical object or document (for example, size, number of pages or folios, gatherings, binding, paper- and ink types) is to point out the features that are apparent in the physical inspection of the manuscript or printed edition and hence to provide the reader without immediate access to the material with an analytical description which might present a better understanding of the work's as well as the document's genesis.

Today, parts of the detailed description are superfluous if the source has been digitised and is readily available; the editor may refer to the digitised version on the web. However, though digital images seek to be precise copies of the physical object, they are not the original, and some details will not be apparent in the copies. The colouring might be misleading and the paper type and watermarks might be difficult to discern. The editor, therefore, has to consider carefully which elements should be included in the description of the source, and in respect of which elements it is possible to refer the reader to the digitised copy. The web version simulates only the visual properties to the detriment of equally essential aspects: like the thickness of paper or paper quality, or, for example, the capacity to analyse different ink or pencil additions by inspecting the indentations on the paper.

The contents of the Source Description depend to a large extent on the source itself and its material. In some instances, it is relevant to include a detailed description of the paper (for example, industrially produced or not) and in others irrelevant; in some cases also rastrology might help in establishing the genesis and copying procedures. The description varies, therefore, according to the information the source produces and whether it is deemed germane for the editing.

8. PRESENTATION

The result of the editing is of course the presentation of the new critical edition, which consists of three basic parts. Placed before the most important part, the music score, is the introductory section contextualising the work, while placed after the music is the documentary section, which includes source descriptions, evaluation, lists of emendations and readings, and necessary appendices, all of which support and enhance the music edition in various ways. When it comes to the presentation of the music, DCM prefers a 'clear-text' version rather than an 'inclusive text' version thereby avoiding any footnotes and editorial signs in the score. All editorial information is placed in the documentary section (Critical Commentary), unless there is a specific, essential detail particularly relevant for the performance of the work. If the original source has footnotes these are of course included. The editor must seek to eliminate inconsistencies in notational practice without, however, obfuscating the original notation. The editor must be aware that, although music notation as such – that is, the symbols employed – has not been altered dramatically over the past four hundred years or so, notational practices

have changed profoundly and that symbols employed today might have had a very different connotation in earlier times. Irregularities in the composer's own notational practice should be eliminated as a priority, and only then modernised. The elimination of characteristic features of the score by transcribing it according to modern notational conventions might prove challenging and misleading as systematic modernisation of the notation might foster the idea that the distance between the music of the late twentieth century and that of earlier times is marginal, especially when it comes to notation. The fact remains that there is a distance and there seems to be no reason to hide it from the performers of today. The challenge is to achieve a balance between modernising the notation and providing a transcription that is faithful to the original. Retaining older notational conventions that differ from modern may be better than imposing modernisations, which inevitably bring problems of their own, on a new edition. It is essential to evaluate the information that the score contains, judging its importance for the interpretation and the performability of the work before considering modernising it. For example, clefs in vocal parts might indicate the range of the vocal soloists and types of voices. If the clef is changed, the information lost by changing the clef must somehow be listed in the commentary. An adequate means of avoiding these problems is to include a comprehensive section in the Introduction dealing with the notational and performance practice issues faced in the editorial process, explaining the possible pitfalls performers might encounter. It is one of the central chores of the editor to be able to contextualise problems by bringing them into focus employing both general and specialised knowledge.

The purpose of the Introduction is to deal with the genesis of the work and, if possible, its reception at the time of its first performance. It is crucial that the Introduction is primarily centred on a presentation of the work rather than the composer. A subjective evaluation or appraisal of the work as such is to be avoided, though the reception history may of course touch on that aspect of the work.

The mode of publication (web-based or traditional paper copies, for instance) also greatly influences the presentation of the work, first and foremost in terms of commentaries and documentation, but certainly also in terms of selecting appropriate editing methods. A digital publication allows new approaches to the presentation of complex editions and makes the choice of a genetic critical method more feasible, providing many possibilities of linking between various sources and the highlighting of various details according to the wishes of the reader: these possibilities are unattainable in a traditional paper edition even through the use of facsimile prints as they lack the possibility of presenting complex multi-layered works or different versions on an equal basis. The user-friendliness – that is, the reader can experiment and seek other solutions to editorial problems than those proposed by the editor – as well as functionality of the digital media is impossible to provide in book form. The disadvantage of this is that it is too easy to neglect the responsibility of having to make some editorial choices: presenting the sources in a digital form does not free the editor from the obligation of having to define the framework of the artefact in precise terms in order to present a reliable text. Some

critics might point out that it will inevitably function as a static entity providing it with an articulate identity – that is, canonising the entity – by removing the original artefact's appearance of instability. The advantage of doing so is that a clearly defined and stable (musical) text will provide a point of departure for a common discussion of the artefact and relate to many different interpretations; a critical dialogue is much more difficult to maintain when the framework of the artefact is variable and volatile. A clear framework and certainty is essential for a genuine discussion and understanding of the work. A traditional paper publication forces critical editors to be very conscious about the level of information enriching the edition. They have to make complex editorial decisions which cannot be left to readers. This seems to favour the traditional and conservative concept of the Universal Work (see discussion above 2.a.) but this still has some objectionable aspects, as it may easily result in canonising a specific version and interpretation of the artefact. These apparent opposites – the dichotomy between web-based and traditional paper publication – are only mentioned to make the editor aware of the many possibilities of presenting material and the consequences for editing. The approaches towards editing and the possibilities of methodology depend to a very large extent on a wide range of potential choices which need to be carefully thought through before embarking on the job.

9. CONCLUSION: DCM'S RECOMMENDATIONS

a. The editions of DCM aim at being scholarly as well as practical editions of music. They include a detailed Introduction to the work which places it in a contemporary context with information on its genesis, history and reception. In addition, the Introduction may also deal with aspects of performance practice and briefly explain editorial problems encountered during the editing. The Introduction should avoid extensive appraisals or detailed biographical information on the composer, unless it is relevant for contextualising the musical work.

b. Though DCM does not promote a specific methodology for editing, the Centre does believe that it is the musical work – represented by the extant source types such as draft, fair copy, transcript and orchestral material – that is decisive for establishing the appropriate methodology of editing, rather than the composer; other important factors are, for instance, the overall purpose of the edition and what it wishes to reflect. It is also DCM's view that the point of departure is not primarily 'final authorial intentions' which immediately may lead the editor into a quagmire of complex editorial challenges. It is still important that the editor chooses a base copy to act as the point of departure for the edition: an eclectic edition should be avoided at all costs. In this respect, it is essential that a clear distinction is made between the work embodied in the score and that embodied in the performance material; though the information which the performance material contains might be highly interesting, it is likely to pertain primarily to an interpretation or interpretations of the work. Depending on the aim of an edition and the availability of extant sources, the editor might select either the score or the

performance material as base copy. The choice of base copy often requires finding the most historically significant version or, if published, the first printed version.

c. In the case of editing a combination of text and music (music theoretical texts, for example), the editor has to be very much aware of the implications for setting up an appropriate method which can cover the distinct natures – and at times opposing natures – of textual and musical material. Regarding pure texts, editors should consult the literature on that subject (see the short bibliography below).

d. It is important that the critical editor carefully considers the various options and the possible problems that might arise from the selection of a particular type of text, or from establishing a specific methodology. The evaluation in the Critical Commentary following the score should not only include an evaluation of the sources but also explain the chosen editorial method in detail.

10. VERY SHORT BIBLIOGRAPHY

Authors mentioned:

Butt, John. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance* (Cambridge, 2002)

Grier, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Cambridge, 1996)

Greetham, D.C. *Textual Scholarship: An Introduction* (New York, 1994)

McGann, Jerome. *A Critique of Modern Textual Criticism* (Charlottesville & London, 1992)

Kallberg, Jeffrey. 'Are Variants a Problem? "Composer's Intentions"', *Chopin Studies*, 3 (1990), pp. 257–67

Fog, Dan. *Musikhandel og nodetryk i Danmark* (Copenhagen, 1986)

Parker, Hershel. *Flawed Texts and Verbal Icons: Literary Authority in American Fiction* (Evanston, 1984)

The basic academic books and articles on critical music editing are:

Grier, James (1996). *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Cambridge, 1996)

Schmidt, Christian Martin. 'Editionstechnik', *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher (Kassel, 1995), 'Sachteil', vol. 2, cols. 1656–80

Feder, Georg. *Musikphilologie. Eine Einführung in der musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik* (Darmstadt, 1987)

Caldwell, John. *Editing Early Music* (Oxford, 1985)

These must be supplemented by:

Kondrup, Johnny. *Editionsfilologi* (Copenhagen, 2011)

Greetham, D.C. *Textual Scholarship: An Introduction* (New York, 1994)

Gaskell, Philip. *A New Introduction to Bibliography* (Oxford, 1972)

See also bibliography on:

<http://www.kb.dk/da/kb/nb/mta/dcm/udgivelser/bibliografi.html#b>

DISPOSITION OG SPROG

1. DISPOSITION AF DET ENKELTE HÆFTE/BIND

1.1. OMSLAG

1. Forside: Komponistnavn, dansk/engelsk værktitel, KB- og DCM-logo. NB! Hardcoverudgivelser har ikke KB- og DCM-logo på forsiden
2. Bagside: DCM-nummer
3. Evt. rygtitel: Komponistnavn og dansk værktitel

1.2. TEKSTDELE FØR NODEDEL

1. Titelblad (højreside)
2. Kolofon (venstreside)
3. Evt. Indholdsfortegnelse (højreside)
4. Forord (begynder på en højreside)
5. Evt. faksimiler (kan begynde på såvel en højre- som en venstreside)
6. Evt. lister (personer, instrumenter) (venstreside)

1.3. NODEDEL

Såfremt et bind indeholder flere værker, placeres de efter genre, som igen ordnes i kronologisk rækkefølge. Større værker begynder så vidt muligt på en højreside.

1.3. TEKSTDELE EFTER NODEDEL (KRITISK BERETNING)

1. Forkortelser
2. Kildebeskrivelse, kildeafstamning (evt. inklusive stemma), kildevurdering, konklusion
3. Særlige editionstekniske problemer vedr. det pågældende værk
4. Revisions- og variantfortegnelse

2. SPROG

2.1. VÆRK-INTERNE TEKSTER

2.1.1. Værktitler

Værktitler gengives på første nodeside på originalsprog og i engelsk oversættelse.

2.1.2. Vokaltekst

Vokaltekst gengives i nodedelen kun på originalsproget. Evt. engelsk oversættelse kan bringes som separat tekstdel, f.eks. i forbindelse med de kritiske kommentarer.

2.1.3. Regibemærkninger m.m.

Regibemærkninger, sceneangivelser m.m. gengives i nodedelen på originalsproget samt i engelsk oversættelse.

2.1.4 Instrumentnavne m.m.

Instrumentnavne og korstemmebetegnelse gengives på italiensk.

Vedrørende typografi til de enkelte tekstforekomster: se nedenfor under Tekstforekomster, punkt 5.8.2. Specielt

2.2. VÆRK-EKSTERNE TEKSTER

Tekstdele før nodedel: Dansk og engelsk.

Tekstdele efter nodedel: Kun engelsk.

TEKSTDELE FØR NODEDEL

3. TITELBLADE, FORORD, M.M.

3.1. Titler på bindtitelbladet, generelt

Genrebetegnelse bringes på dansk og engelsk; prægnante titler bringes på originalsproget med original ortografi samt i engelsk oversættelse. Evt. opusnummer og toneartsbetegnelse gengives, derimod medtages *ikke* dedikation på titelbladet, men bringes til gengæld i kildebeskrivelsen. Alle typer titler gengives med versalier.

3.2. Opstilling af titler for instrumentalværker

Såfremt værket har en genrebetegnelse, placeres denne først i titlen, derefter evt. toneart og opusnummer (NB! opus skrives helt ud); evt. prægnante titler bringes til slut:

SYMFONI I ES-DUR OPUS 33
DEN KEDELIGE

SYMPHONY IN E FLAT MAJOR OPUS 33
THE BORING

FORAARSBLOMSTER OPUS 2

SPRING FLOWERS OPUS 2

3.3. Opstilling af titler for vokalværker

Ved vokalværker placeres den prægnante titel først, hvorefter kommer genre og tekstforfatter:

DROT OG MARSK
TRAGISK OPERA I FIRE AKTER
TEKST AF CHRISTIAN RICHARDT

KING AND MARSHAL
TRAGIC OPERA IN FOUR ACTS
TEXY BY CHRISTIAN RICHARDT

3.4. Tekstindhold

I oversatte, engelsksprogede tekstdele bruges britisk engelsk. Med hensyn til tegnsætning, opstilling af referencer m.v. følges principperne i *Oxford Style Manual*.

3.4.1. Partitur

Evt. rygtitel:

Komponistnavn og værktitel (på originalsprog)

Titel på bindets forside:

Hæftede publikationer:

[Det Kongelige Biblioteks logo] Komponistnavn og titel (på originalsprog og engelsk oversættelse) [DCMs logo]

Indbundne publikationer:

Komponistnavn og værktitel (på originalsprog og engelsk oversættelse)

Titelblad:

[Det Kongelige Biblioteks logo] / [komponistnavn] / [værk-/bindtitel (dansk/engelsk)] / Udgivet af / Edited by / [udgiveren(erne)] / [DCMs logo] / København [år]

Kolofon:

English translation [navn] / Music engraving (Sibelius): [evt. firmanavn eller DCM] / Cover design: Willerup & / Text font: Arnhem / Printed by [firmanavn] / Book binding: [firmanavn] / Distribution: [firmanavn] / ISMN [nummer] / DCM [nummer] / Sponsored by [navn på fond] / © [år] Danish Centre for Music Publication /The Royal Library, Copenhagen

Indholdsfortegnelse:

INDHOLD CONTENTS / Indledning Introduction / Faksimiler Facsimiles / [hvis relevant:] Besætning Orchestra / [Værktitel, satser eller akter] / Abbreviations / Critical Commentary

NB! I hæfter som kun indeholder et enkelt værk bortfalder indholdsfortegnelsen

Forord:

En forholdsvis kortfattet behandling af værkets tilblivelses- og samtidige receptionshistorie (se også punkt 6.1. KILDESØGNING) samt en redegørelse for kildesituationen og udgiverens redaktionelle problemer. Følgende forhold bør inddrages:

- værkets tilblivelse og komponistens konsultationer med andre.
- værkets placering i komponistens produktion
- biografiske forhold omkring tilblivelsen
- uropførelsen og samtidig reception
- kortfattet kildebeskrivelse og -kritik (især omtale af hovedkilden); materialets færdiggørelsesgrad; de vigtigste editoriale problemer; konklusion af revisionsarbejdet.

Derimod bør musikalske analyser og/eller værdidomme over værket undgås.

Forordets omfang disponeres efter værkets omfang og under hensyntagen til antallet af værker i det aktuelle bind. Der udfærdiges separate forord til hvert værk.

Anmeldersignaturer:

Hvis udgiveren er bekendt med anmelderens identitet, nævnes anmelderens navn fuldt udskrevet. Hvis ikke gengives anmeldersignaturen i kursiv.

Citater:

I det danske forord bringes citater i originalform, uafhængigt af sprog.

I det engelske forord oversættes alle citater til engelsk.

Korte citater i den løbende tekst sættes i citationstegn (dobbelte gåseøjne). I længere citater med skydning før og efter citatet udelades citationstegn.

Ved forkortelse af et citat sættes '...' i kantet parentes, altså [...]. Derimod anvendes der hverken '...' ved forkortelser i begyndelsen eller i slutningen af et citat.

Hvis der forekommer citationstegn inde i et citat, gengives disse konsekvent som ‘ ‘ uafhængigt af om den citerede kilde har ” ” eller ‘ ‘.

Hvis et citat slutter med punktum bortfalder punktum efter det afsluttende citationstegn. [denne regel gælder for alle tekstdele]

Dato og år:

Brødtekst:

Dansk: ”8. september 1888”, altså månedsnavnet skrives ud. Udgiveren kan i det enkelte tilfælde selv afgøre, om der før datoen skal anvendes et ”den”.

Engelsk: ”8 September 1888”.

Fodnoter:

Dansk: ”8.9.1888”, altså kun tal uden mellemrum. Der anvendes *ikke* 0 ved dato- og månedsnavne under ti, altså *ikke* ”03.07.1923”, men ”3.7.1923”. Årstal skrives helt ud i såvel brødtekst som noter, altså ”1902-1914” og *ikke* ”1902-14”.

Engelsk: ”8 Sept. 1888”; perioder angives med færrest mulige antal cifre: f.eks. ”1902–14” eller ”1804–7”.

Mellemrum (space):

Der anvendes mellemrum efter forkortelser, idet dog sammensatte initialer samles, f.eks. "J.P. Jacobsen" og "J.P.E. Hartmann" [dette gælder for alle tekstdele, bortset fra revisions- og variantfortegnelsen].

Noter:

Generelt:

Der anvendes fodnoter. Notetal i brødteksten placeres altid efter interpunktionstegn. Alle fodnoter afsluttes med punktum. Noterne anvendes fortrinsvis til litteratur- og biblioteksreferencer samt biografiske oplysninger vedrørende omtalte personer (det overlades til udgiveres skøn at afgøre hvilke personer, der skal omtales nærmere i noterne). Noterne bør ikke dublere information, som allerede er givet i brødteksten.

Litteraturreferencer:

Generelt:

Der anvendes komma mellem forfatter, titel, trykkested/-år, bindnummer og sidetal i såvel den danske og den engelske del.

Litteraturtitler bringes kun på originalsproget.

Ved henvisning til en allerede citeret titel anvendes forfatter og publikationsår i parentes (Schousboe, 1983) eller forfatter efterfulgt af korttitel (Meyer og Schandorf Petersen, *Carl Nielsen*) i såvel den danske som den engelske del. Betegnelsen *Ibid.* kan anvendes, når der er identitet med den umiddelbart foregående fodnote, dog kan evt. sidehenvisning godt være forskellig.

Forskelle mellem danske og engelske litteraturreferencer er i nedenstående mønstereksempler fremhævet med fed skrift:

Dansk:

Torben Meyer **og** Frede Schandorf Petersen, *Carl Nielsen. Kunstneren og Mennesket*, **København** 1947-1948, **bd.** 2, **s.** 176-183.

Torben Schousboe (**udg.**), *Carl Nielsen. Dagbøger og brevveksling med Anne Marie Carl-Nielsen*, **København** 1983, **s.** 237.

Engelsk:

Torben Meyer **&** Frede Schandorf Petersen, *Carl Nielsen. Kunstneren og Mennesket* **(Copenhagen, 1947–48), vol.** 2, **pp.** 176**–83**.

Torben Schousboe (**ed.**), *Carl Nielsen. Dagbøger og brevveksling med Anne Marie Carl-Nielsen* **(Copenhagen, 1983), p.** 237.

Katalogsignaturer m.m.:

Hvis en prosafodnote skal forsynes med en dokumenterende katalogsignatur el.lign. sættes denne i parentes i slutningen af noten. Fodnoter der blot består af en katalogsignatur el.lign. sættes derimod uden parentes, f.eks.: "*DK-Kk*, CNA, I.A.b."

Dokumentation for arkivaliers opholdssted og katalogsignatur, mønstereksempel: *Rigsarkivet*, Det Kongelige Teaters Arkiv: Korrespondance 1905-1930: Indkomne sager og koncepter, 1925, brev 58.

NB! Institutionsnavne der har referencekarakter og katalogsignaturer oversættes *ikke* i de engelske fodnoter.

Persondata:

Personoplysninger, mønstereksempel:

(Fodnote til en omtale i brødteksten af Frederik Rung:) Dansk dirigent og komponist (1854-1914).

NB! Når forordet er blevet oversat bør udgiveren fjerne betegnelsen "dansk" i den danske version af forordet.

Stavemåder [gælder for alle tekster uden for nodedelen]:

Linje, tredje, hæfte, mens.

første sats, tredje akt, first movement, third act.

Taksigelser:

Der bringes ingen egentlige taksigelser i brødteksten; i ekstraordinære tilfælde kan der dog sættes en tak i en note.

Titler:

Titler på institutioner, værker m.m. i brødteksten: Standardiserede navneformer på institutioner (dansk/engelsk): Se APPENDIKS .

Faksimiler:

Eventuelle faksimilesider anbringes umiddelbart efter forordet. Antallet af faksimilesider bør være proportionalt med værkets omfang. Illustrationsteksten til faksimilerne opbygges efter følgende mønster: Satstitel (ved flerværksbind også værktitel), t. - t., kildebetegnelse i parentes, f.eks. "(kilde **B**)", kommentar til faksimilen.

Placeringen af illustrationsteksten er afhængig af faksimilens placering på siden: Teksten placeres altid således, at den kan læses på samme led som faksimilen.

Citater gengives i originalform med kursivskrift i såvel den danske som i den engelske tekst. Om nødvendigt bringes en i den engelske tekst en oversættelse i skarp parentes med ordinærskrift.

Handlingsgang:

Opera og scenemusik: Kort referat af handlingsgangen.

Diverse lister:

Liste over instrumentbesætning (italiensk); ved operaer og scenemusik endvidere en liste over medvirkende personer.

3.4.3. Stemmemateriale

Titelblad:

[Det Kongelige Biblioteks logo] [stemmebetegnelse] / [komponistnavn] / [værk-/bindtitel (dansk/engelsk)] / [DCMs logo] / København [år]

3.4.4. Klaverpartitur

Rygtitel:

[Komponistnavn og værktitel (på originalsprog)] VOCAL SCORE

Titel på bindets forside:

Hæftede publikationer:

[Det Kongelige Biblioteks logo] / [komponistnavn] / [dansk titel] / KLAVERPARTITUR / [engelsk titel] / VOCAL SCORE / [DCMs logo]

Indbundne publikationer:

[komponistnavn] / [dansk titel] / KLAVERPARTITUR / [engelsk titel] / VOCAL SCORE

Titelblad:

[Det Kongelige Biblioteks logo] / [komponistnavn] / [dansk titel] / KLAVERPARTITUR VED [navn] / [engelsk titel] / VOCAL SCORE BY [navn] / [DCMs logo] / København [år]

Kolofon:

Vocal score [based on the full score .....] / English translation [navn] / Music engraving (Sibelius): [evt. firmanavn eller DCM] / Cover design: Willerup & / Text font: Arnhem / Printed by [firmanavn] / Book binding: [firmanavn] / Distribution: [firmanavn] / ISMN [nummer] / DCM [nummer] / Sponsored by [navn på fond] / © [år] Danish Centre for Music Publication /The Royal Library, Copenhagen

Indholdsfortegnelse:

Lig med den relevante del af indholdsfortegnelsen i partituret (NB: ny paginering)

Forord:

En (meget) forkortet version af forordet til partituret af det værket.

Handlingsgang:

Operaer og scenemusik: Kort referat af handlingsgangen.

Diverse lister:

Forkortelsesliste. Ved operaer og scenemusik endvidere en liste over medvirkende personer.

NODEDEL

4. REVISION

4.1. GENERELT

Nedenstående principper er meget generelle. Det anbefales at redaktøren for det enkelte udgivelsesprojekt supplerer de generelle retningslinjer med et særligt sæt retningslinjer, der afspejler de konkrete redaktionelle problemer, som måtte optræde.

4.2. REVISIONSKRITERIER

Revisioner kan foregå efter tre forskellige kriterier:

1. På grundlag af variantfortegnelsen kan der foretages revisioner efter en anden kilde (ekstern revision). Eksterne revisioner vil typisk være korrektion af fejl og mangler, der er opstået i forbindelse med en afskrivning eller trykning af værket. En anden mulighed er, at komponisten har foretaget rettelser eller tilføjelser i en anden kilde end hovedkilden.
2. Analyse af værket kan foranledige revisioner i analogi med et andet sted i samme kilde (intern revision). Analogirevisioner foregår efter følgende retningslinjer:

   Analogirevisioner bør så vidt muligt kun foregå inden for samme instrumentgruppe, altså træblæsere, messingblæsere, slagtøj, kor eller strygere. Der skelnes mellem vertikal og horisontal analogirevision. Ved en vertikal analogi forstås en revision fra en stemme til det samme sted i en anden stemme. Horisontale analogirevisioner kan foranlediges af parallelsteder før eller senere i værket. Udgiveren bør dog udvise den allerstørste forsigtighed i sådanne tilfælde. Horisontale analogirevisioner bør kun optræde inden for én og samme stemme.
3. Analyse af værket kan også afsløre nodefejl, som hverken kan ændres på grundlag af en variantfortegnelse eller som en analogirevision. Der kræves derfor stor varsomhed og en indgående analyse af det pågældende sted, før der tages stilling til problemet, og en eventuel ændring foretages.

   Ofte vil en given revision kunne underbygges med såvel et internt som eksternt argument. Det overlades til udgiverens skøn at afgøre, hvor mange argumenter der skal anføres som grundlag for den enkelte revisionsbemærkning.

4.3. REVISIONSTYPER

Revisioner underdeles i tre hovedgrupper:

1. Stiltiende revisioner eller reguleringer, for hvilke der er taget højde i det generelle forord.

2. Revisioner der kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen.
3. Revisioner der kommenteres med en generel bemærkning i den kritiske beretning.

Under punkt 7.4. Kommentarer redegøres der i detaljer for, hvorledes en given revision skal kommenteres.

5. REDAKTIONELT ARBEJDE OG TYPOGRAFI

5.1. UDARBEJDELSE AF TRYKFORLÆG

5.1.1. Generelt

Alle kommentarer i nodedelen skrives på britisk engelsk; amerikansk engelsk kan dog også anvendes: *a sixteenth note* (US) i stedet for *a semiquaver note* (GB); *bars* (US) i stedet for *measures* (GB); *leger line* foretrækkes i stedet for *ledger line*. Betegnelser som "fis" og "es" undgås; i stedet for anvendes "f♯" og "e♭". Tonerne b og h skrives som "b♭" og "b♮" (ovenstående gælder kun såfremt nodesatsen produceres af et ikke-dansk firma).

5.1.2. Partitur

Partituret udgør DCMs trykforlæg, efter hvilket det færdige partitur sættes. På grundlag heraf udarbejdes de øvrige nodetyper, dvs. stemmer og klaverpartitur. Alle revisioner (ændringer og tilføjelser) i trykforlægget skrives med rødt. Nodeændringer skrives ud på et ekstra system i margenen. Abbreviaturer, som skal udskrives, indrammes med rødt.

Hvis trykforlægget indeholder overflødige tegn, som ikke ønskes medtaget, udraderes disse med hvid korrekturvæske. Det kan dreje sig om uvedkommende stikkerkommentarer eller tilføjelser foretaget af dirigenter. Utydelige eller vanskeligt læsbare tegn i trykforlægget trækkes op med blåt eller sort.

Trykforlægget vedlægges:

1. En oversigt over partituropstillingen på første side i hver sats.
2. Generelle bemærkninger til nodesætteren, f.eks. vedr. opstilling af primo og secondo passager i blæserpar, særlige ønsker mht. sidefordeling m.m.
3. Såfremt værket indeholder tekst (regibemærkninger, scenegang, vokaltekst), vedlægges trykforlægget en udskrift med den ønskede retskrivning, tegnsætning samt orddeling.
4. En 'partiturmaske' i form af en *Sibelius*fil (udarbejdet på grundlag af DCMs House Style *Sibelius*filer), som indeholder alle relevante instrumental- og vokalstemmer.

5.4. Format og trykspejl

Alle DCMs nodepublikationer sættes i programmet *Sibelius* (p.t. (november 2013) anvendes version 6.2.0)

Alle nodefiler tager udgangspunkt i DCMs House Style filer (DCM-fælles, i mappen 'Retningslinjer for nodeudgivelser' (*Sibelius*filer)). Her findes følges filer:

orkester

klaver og sang

kor

klaver

orkesterstemme

kammermusik og klaver og andet instrument

Det anbefales, at den enkelte udgiver installerer disse House Styles på sin PC og til stadighed holde dem opdateret med de nyeste versioner.

Der anvendes fire forskellige papirformater:

325 x 250 mm

- Orkestermusik
- Kammermusik med og uden klaver
- Stemmer til kammermusik

270 x 190 mm

- Klaverpartitur
- Kor a cappalla

310 x 220 mm

- Klavermusik

353 x 250 mm (ISO B4)

- Orksterstemmer

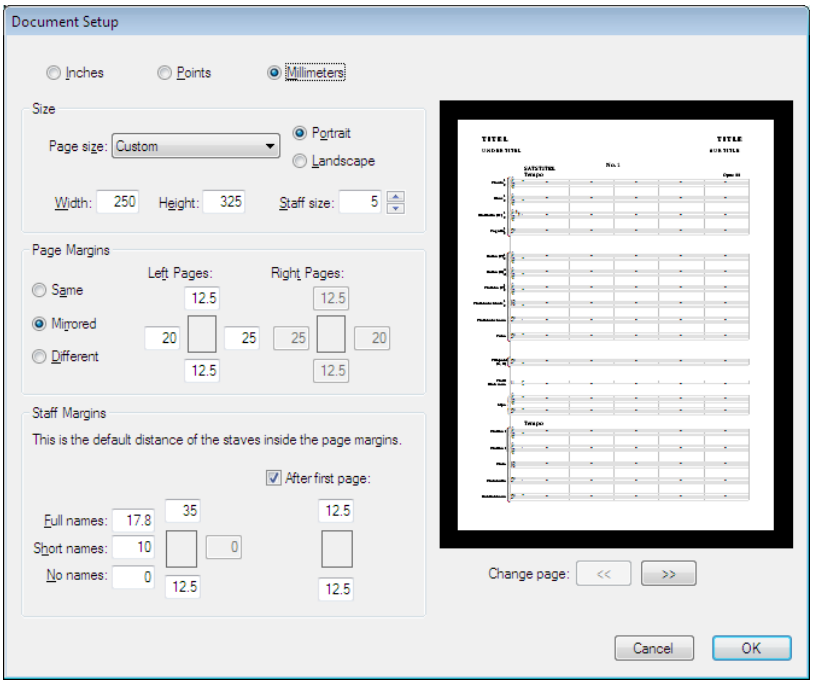
5.4.1. Orkesterpartitur, kammermusik uden klaver

Orkesterpartitur, kammermusik uden klaver:

Papirformat: 325 x 250 mm

Trykspejl: ca. 275 x 195 mm

I *Sibelius* bør *Document Setup* se således ud:

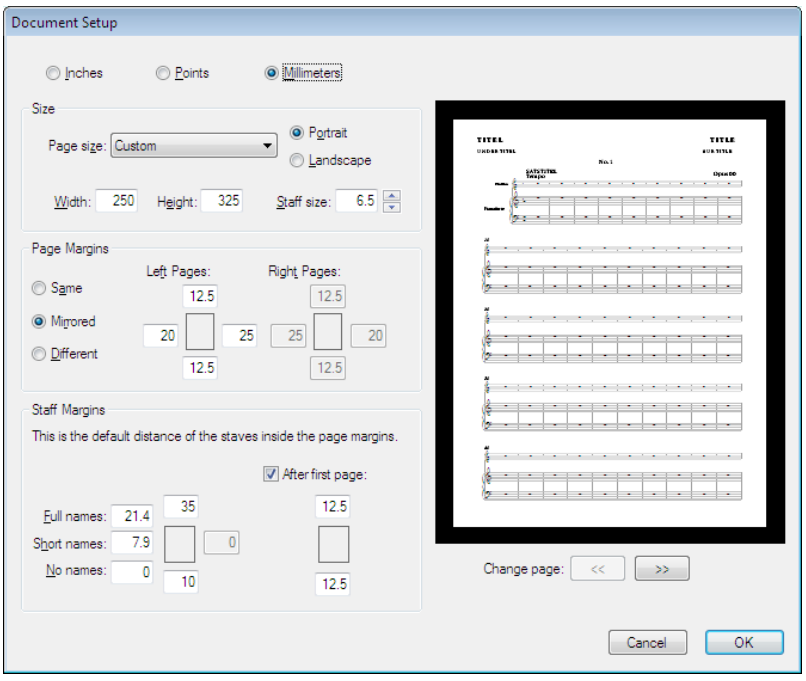


5.4.2. Kammermusik med klaver

Papirformat: 325 x 250 mm

Trykspejl: ca. 280 x 210 mm

I *Sibelius* bør *Document Setup* se således ud:

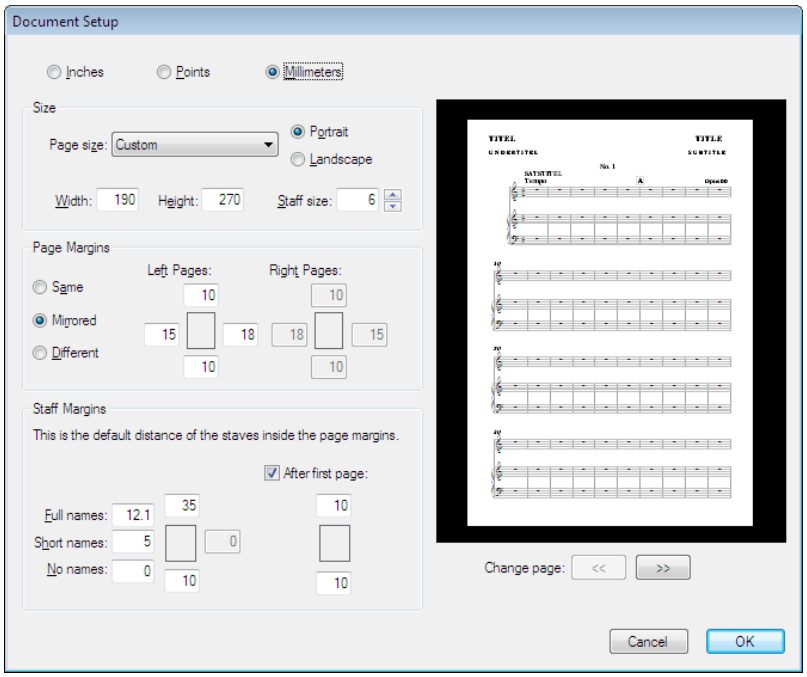


5.4.3. Sang og klavernode og klaverpartitur

Papirformat: 270 x 190 mm

Trykspejl: ca. 230 x 160 mm

I *Sibelius* bør *Document Setup* se således ud:

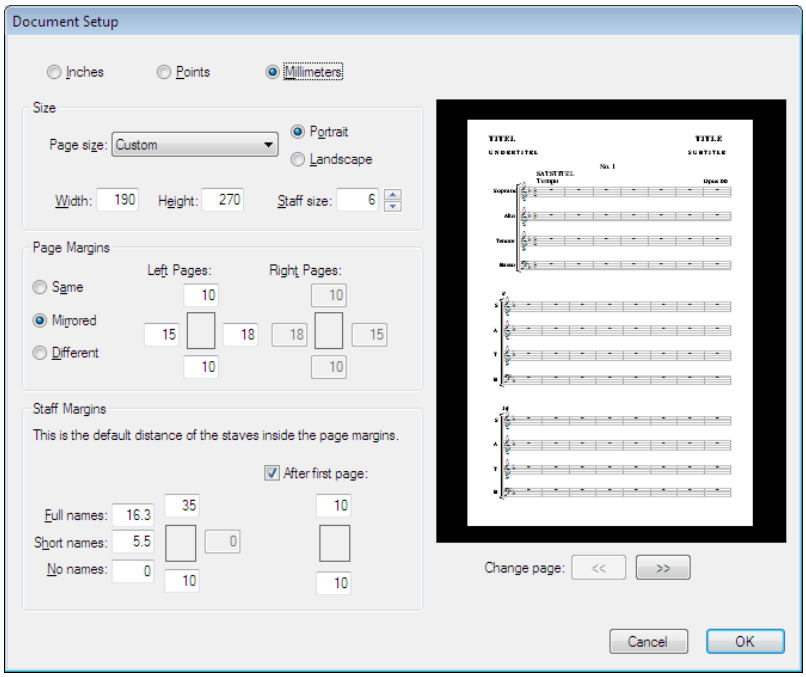


5.4.4. Kor a cappella

Papirformat: 270 x 190 mm

Trykspejl: ca. 230 x 160 mm

I *Sibelius* bør *Document Setup* se således ud:

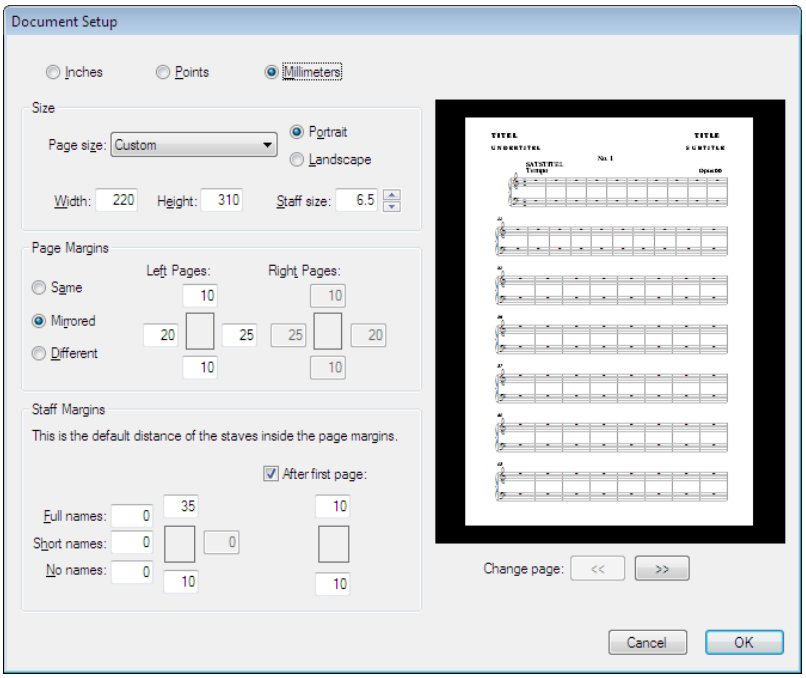


5.4.5. Klavernode

Papirformat: 310 x 220 mm

Trykspejl: ca. 270 x 190 mm

I *Sibelius* bør *Document Setup* se således ud:

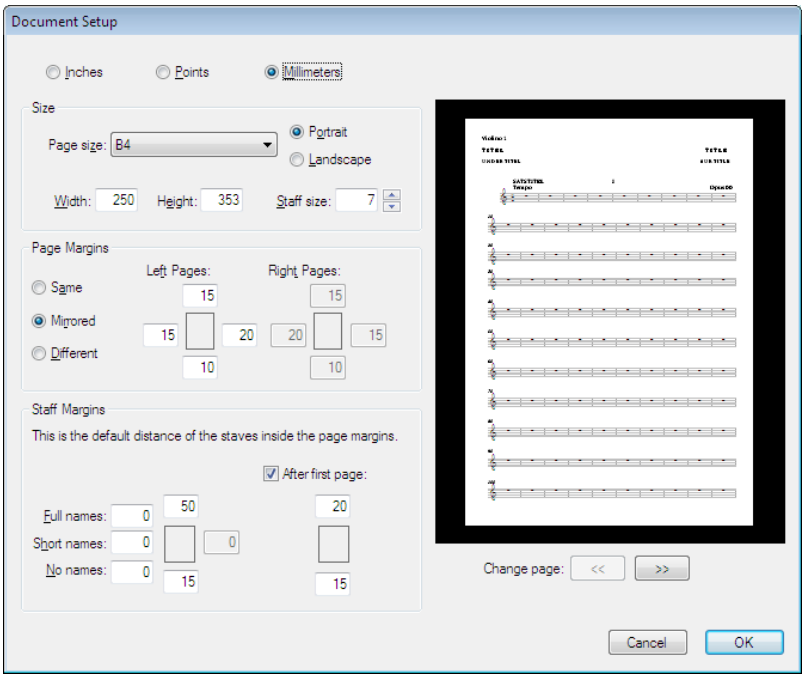


5.4.6. Orkesterstemme

Papirformat: 353 x 250 mm (B4)

Trykspejl: ca. 225 x 300 mm

I *Sibelius* bør *Document Setup* se således ud:



5.4.7. Indrykning ved første akkolade

I værker med fuldt udskrevne instrumentbetegnelser ved første akkolade sørger *Sibelius* for større indrykning end på de følgende sider.

I værker uden instrumentbetegnelser (f.eks. værker for soloinstrument) fortages en manuel indrykning (1 cm) ved første akkolade i hver sats.

5.5. Paginering

De indledende sider nummereres med små romertal. Fra og med nodetekstens første side nummereres med arabertal.

I flerbindsværker har nodedelene fortløbende paginering.

Placering:

> Sidetal sættes nederst på siden (lige sider: venstrestillet, ulige sider: højrestillet)

Typografi (skriftfont):

> Arnhem Blond

Inden den trykklare pdf-fil fremstilles fjernes sidetallene fra *Sibelius*filen, idet de endelige sidetal først indsættes i forbindelse med den afsluttende opsætning. **[NB! det bør overvejes om de endelige sidetal ikke kan indsættes allerede i Sibeliusfilen]**

5.6. Nodesystemstørrelse

Orkester- og operapartiturer:

Idealstørrelse: 5 mm, men om nødvendigt kan der skaleres ned efter behov

Kammermusik uden klaver:

5 mm

Kammermusik med klaver:

6.5 mm (klaverstemmen)

4.9 mm (den/de øvrige stemme(r))

Klaver- og orgelmusik:

6.5 mm

Værker for soloviolin

7 mm

Sang med klaverledsagelse:

6 mm

Klaverpartitur:

6 mm

Kor a cappella:

6 mm

Stemmemateriale:

7 mm

5.7. Spatiering

5.7.1. Generelt

DCMs redaktører står for den endelige ombrydning og spatiering.

Større satsafsnit: dobbeltstreg, toneartskift, temposkift o.l.: Side- eller akkoladeskift.

I samlinger bestående af kortere satser (f.eks. sange og klaverstykker) kan der være stor forskel på spatieringen mellem de enkelte stykker, men de enkelte stykker bør have en ensartet spatiering.

Opslag: Det bør så vidt muligt bestræbes, at der er en ensartet spatiering inden for det enkelte opslag.

5.7.2. Sibeliusfunktioner

Nyttige *Sibelius*-funktioner:

'System Break' [enter]: Tvungen ny akkolade

'Page Break' [ctrl+enter]: Tvungen ny side

'Make Into System' [skift+alt+M]: Den markerede passage holdes på en akkolade

'Make Into Staff' [ctrl+skift+alt+M]: Den markerede passage holdes på en side.

'Reset Note Spacing' [ctrl+skift+N]: Genopretter *Sibelius*' normalspatiering i den valgte passage.

'Optimize Staff Spacing' [alt+L+O]: Optimerer den lodrette fordeling af systemerne (NB! denne funktion kan ikke anvendes på sider hvor det øverste system er rykket ned i forhold til normalpositionen, typisk den første side i hver sats).

Evt. manuel regulering: Undertiden kan det være nødvendigt at foretage en manuel justering af spatieringen.

Regulering som influerer samtlige stemmer: [ctrl+alt+ ←/ →]

Regulering enkeltnoder foregår i Properties-menuen [ctrl+alt+P] under menupunktet 'General'

5.8. Tekstforekomster: Tekstfont, skriftform, punktstørrelser

5.8.1. Generelt

Nedenstående oversigt over tekstforekomster og de tilhørende tekstfonte, skriftformer og punktstørrelser er indarbejdet i DCMs House Style filer.

Alle tekstforekomster i nodedelen sættes i *Sibelius* med fonten Arnhem Blond. Tekstforekomsterne kan inddeles i to hovedgrupper:

- Tekst, hvis punktstørrelse er uafhængig af nodesystemhøjden (i *Sibelius* er det de tekstforekomster, hvor boksen 'Keep absolute' er afkrydset.
- Tekst, hvis punktstørrelse ændrer sig proportionalt med nodesystemhøjden.

NB! ved import af House Style kan der ske den fejl at fonten Arnhem Blond ikke kommer med som standard. Fonten skal i givet fald indstilles separat, hver gang der importeres en House Style [House Style → Edit All Fonts → Main Text Font].

5.8.2. Specielt

Punktstørrelser angives som relativ til 7 mm system og absolut (f.eks. 20 / 14.3 pkt.).

1., 2. og a 2

Sibelius: Technique [ctrl+T].

Orkester:	12 / 8.5
Klaver/instr.:	12 / 11.1
Klaver/sang:	12 / 10.2
Kor:	12 / 10.2

Klaver:	12 / 11.1	
Stemme:	12 / 12	

Aktnummer: se Undertitel

Attacca, da capo o.l.

Sibelius: Attacca

Orkester:	16 / 11.4	Italic
Klaver/instr.:	16 / 14.8	Italic
Klaver/sang:	16 / 13.7	Italic
Kor:	16 / 13.7	Italic
Klaver:	16 / 14.8	Italic
Stemme:	16 /16	Italic

Bitempo:

Sibelius: Tempo [ctrl+alt+T].

NB! I soloklavernoder anvendes Expression [ctrl+E]

Orkester:	20 / 14.3	Keep absolute
Klaver/instr.:	16 / 14.8	Keep absolute
Klaver/sang:	16 / 13.7	Keep absolute
Kor:	16 / 13.7	Keep absolute
Klaver:	12 / 11.1	Text Style: Expression, Italic
Stemme:	16 / 16	Keep absolute

DCM-nummer

Sibelius: DCM-number.

Orkester:	8.4 / 6	Keep absolute
Klaver/instr.:	6.5 / 6	Keep absolute
Klaver/sang:	7 / 6	Keep absolute
Kor:	7 / 6	Keep absolute
Klaver:	6.5 / 6	Keep absolute
Stemme:	6 / 6	Keep absolute

Dynamik

Sibelius: Expression [ctrl+E] eller Expression (white background) [ctrl+alt+E].

Orkester:	12 / 8.5	Italic
Klaver/instr.:	12 / 11.1	Italic
Klaver/sang:	12 / 10.2	Italic
Kor:	12 / 10.2	Italic

Klaver:	12 / 11.1	Italic
Stemme:	12/ 12	Italic

Fermat over øverste system

Sibelius: General fermata above.

Orkester:	25.3 / 18	Helsinki; Keep absolute; Vertical pos.: Top staff

Fermat under nederste system

Sibelius: General fermata below.

Orkester:	25.3 / 18	Helsinki; Keep absolute

Fingersætning

Sibelius: Fingering.

Orkester:	10 / 7.2	Helsinki
Klaver/instr.:	10 / 9.4	Helsinki
Klaver/sang:	10 / 8.6	Helsinki
Kor:		
Klaver:	10 / 9.4	Helsinki
Stemme:	10 / 10	Helsinki

Fodnoter i nodeteksten

Sibelius: Footnote.

Orkester:	12 / 8.5
Klaver/instr.:	12 / 11.1
Klaver/sang:	12 / 10.2
Kor:	12 / 10.2
Klaver:	12 / 11.1
Stemme:	12 / 12

Foredragsbetegnelser

Sibelius: Expression [ctrl+E] eller Expression (white background) [ctrl+alt+E].

Orkester:	12 / 8.5	Italic
Klaver/instr.:	12 / 11.1	Italic
Klaver/sang:	12 /10.2	Italic
Kor:	12 /10.2	Italic
Klaver:	12 / 11.1	Italic
Stemme:	12 / 12	Italic

Generalbascifre

Sibelius: Figured bass

Orkester:	9 / 6.4	Opus Figured Bass, Bold
Klaver/instr.:	9 / 8.3	Opus Figured Bass, Bold
Klaver/sang:	9 / 7.7	Opus Figured Bass, Bold
Kor:	9 / 7.7.	Opus Figured Bass, Bold
Klaver:	9 / 8.3	Opus Figured Bass, Bold
Stemme:	9 / 9	Opus Figured Bass, Bold

Hovedtempo

Sibelius: Tempo [ctrl+alt+T].

Orkester:	20 / 14.3	Keep absolute
Klaver/instr.:	16 / 14.8	Keep absolute
Klaver/sang:	16 / 13.7	Keep absolute
Kor:	16 / 13.7	Keep absolute
Klaver:	16 / 14.8	Keep absolute
Stemme:	16 / 16	Keep absolute

Instrumentbetegnelser

Sibelius: Instrument names.

Orkester:	12 / 8.5
Klaver/instr.:	12 / 11.1
Klaver/sang:	12 / 10.2
Kor:	12 / 10.2
Klaver:	12 / 11.1
Stemme:	12 / 12

Lodret tekst

Sibelius: Vertical text.

Orkester:	12 / 8.5
Klaver/instr.:	12 / 11.1
Klaver/sang:	12 / 10.2
Kor:	12 / 10.2
Klaver:	12 / 11.1
Stemme:	12 / 12

Metronomtal

Sibelius: Metronome mark.

Orkester:	12 / 8.5	
Klaver/instr.:	12 /11.1	Keep absolute
Klaver/sang:	12 / 10.2	Keep absolute
Kor:	12 / 10.2	Keep absolute

Klaver:	12 / 11.1	Keep absolute
Stemme:	12 / 12	

Opusnummer

Sibelius: Opus number.

Orkester:	16 / 11.4	Keep absolute
Klaver/instr.:	14 / 13	Keep absolute
Klaver/sang:	13 / 11.2	Keep absolute
Kor:	13 / 11.2	Keep absolute
Klaver:	14 / 13	Keep absolute
Stemme:	14 / 14	Keep absolute

Orienteringsbogstaver eller -numre

Sibelius: Rehearsal marks.

Orkester:	20 / 14.3	Arnhem Black, Keep absolute
Klaver/instr.:	16 / 14.8	Arnhem Black, Keep absolute
Klaver/sang:	16 / 13.7	Arnhem Black, Keep absolute
Kor:	16 / 13.7	Arnhem Black, Keep absolute
Klaver:	16 / 14.8	Arnhem Black, Keep absolute
Stemme:	16 / 16	Arnhem Black, Keep absolute

Personnavne i nodeteksten

Sibelius: Names in vocal staff.

Orkester:	12 / 8.5	Keep absolute
Klaver/instr.:	12 / 11.1	Keep absolute
Klaver/sang:	12 / 10.2	Keep absolute
Kor:	12 / 10.2	Keep absolute
Klaver:	12 / 11.1	Keep absolute
Stemme:	12 / 12	Keep absolute

Personnavne i venstre margen

Sibelius: Instrument names.

Orkester:	12 / 8.5
Klaver/instr.:	12 / 11.1
Klaver/sang:	12 / 10.2
Kor:	12 / 10.2
Klaver:	12 / 11.1
Stemme:	12 / 12

Regibemærkninger

Sibelius: Stage direction.

Orkester:	10 / 7.2	Keep absolute
Klaver/instr.:	10 / 9.4	Keep absolute
Klaver/sang:	10 / 8.6	Keep absolute
Kor:	10 / 8.6	Keep absolute
Klaver:	10 / 9.4	Keep absolute
Stemme:	10 / 10	Keep absolute

Satsnummer

Sibelius: Movement number.

Orkester:	20 / 14.3	Keep absolute
Klaver/instr.:	16 / 14.8	Keep absolute
Klaver/sang:	16 / 13.7	Keep absolute
Kor:	16 / 13.7	Keep absolute
Klaver:	16 / 14.8	Keep absolute
Stemme:	16 / 16	Keep absolute

Satstitel

Sibelius: Movement title.

Orkester:	20 / 14.3	Keep absolute
Klaver/instr.:	16 / 14.8	Keep absolute
Klaver/sang:	16 / 13.7	Keep absolute
Kor:	16 / 13.7	Keep absolute
Klaver:	16 / 14.8	Keep absolute
Stemme:	16 / 16	Keep absolute

Scenebeskrivelser

Sibelius: dansk: Scene description (Danish), engelsk: Scene description (English).

dansk: venstrestillet, engelsk: højrestillet.

Orkester:	14 / 10	Keep absolute
Klaver/instr.:	10 / 9.4	Keep absolute
Klaver/sang:	10 / 8.6	Keep absolute
Kor:	10 / 8.6	Keep absolute
Klaver:	10 / 9.4	Keep absolute
Stemme:	11 / 11	Keep absolute

Sceneforandring

Sibelius: Boxed text.

dansk: ordinær, versalier, engelsk: kursiv, versalier

Orkester:	10 / 7.2	Keep absolute

Klaver/instr.:	10 / 9.4	Keep absolute
Klaver/sang:	10 / 8.6	Keep absolute
Kor:	10 / 8.6	Keep absolute
Klaver:	10 / 9.4	Keep absolute
Stemme:	10 / 10	Keep absolute

Scenenummer

Sibelius: Scene number.

Orkester:	20 / 14.3	Arnhem Black, Keep absolute
Klaver/instr.:	16 / 14.8	Arnhem Black, Keep absolute
Klaver/sang:	16 / 13.7	Arnhem Black, Keep absolute
Kor:	16 / 13.7	Arnhem Black, Keep absolute
Klaver:	16 / 14.8	Arnhem Black, Keep absolute
Stemme:	16 / 16	Arnhem Black, Keep absolute

Sidetal

Sibelius: Page numbers.

Orkester:	16.7 / 12	Keep absolute
Klaver/instr.:	12.9 / 12	Keep absolute
Klaver/sang:	14 / 12	Keep absolute
Kor:	14 / 12	Keep absolute
Klaver:	12.9 / 12	Keep absolute
Stemme:	12 / 12	Keep absolute

Simile, segue o.l.

Sibelius: Expression [ctrl+E].

Orkester:	12 / 8.5	Italic
Klaver/instr.:	12 / 11.1	Italic
Klaver/sang:	12 / 10.2	Italic
Kor:	12 / 10.2	Italic
Klaver:	12 / 11.1	Italic
Stemme:	12 / 12	Italic

Spilletekniske anvisninger

Sibelius: Technique [ctrl+T].

Orkester:	12 / 8.5
Klaver/instr.:	12 / 11.1
Klaver/sang:	12 / 10.2
Kor:	12 / 10.2
Klaver:	12 / 11.1
Stemme:	12 / 12

Takttal

Sibelius: Bar numbers.

Orkester:	12 / 8.5	Italic, Keep absolute
Klaver/instr.:	12 / 11.1	Italic, Keep absolute
Klaver/sang:	12 / 10.2	Italic, Keep absolute
Kor:	12 / 10.2	Italic, Keep absolute
Klaver:	12 /11.1	Italic, Keep absolute
Stemme:	12 / 12	Italic, Keep absolute

Titel første nodeside

Sibelius: Title (Danish) / Title (English).

Orkester:	23.3 / 16	Arnhem Black, Keep absolute
Klaver/instr.:	17.2 / 16	Arnhem Black, Keep absolute
Klaver/sang:	18.6 / 16	Arnhem Black, Keep absolute
Kor:	18.6 / 16	Arnhem Black, Keep absolute
Klaver:	17.2 / 16	Arnhem Black, Keep absolute
Stemme:	16 / 16	Arnhem Black, Keep absolute

Trioltal

Sibelius: Tuplets.

Orkester:	10 / 7.2	Helsinki Text
Klaver/instr.:	10 / 9.4	Helsinki Text
Klaver/sang:	10 / 8.6	Helsinki Text
Kor:	10 / 8.6	Helsinki Text
Klaver:	10 / 9.4	Helsinki Text
Stemme:	10 / 10	Helsinki Text

Undertitel

Sibelius: dansk: Subtitle (Danish), engelsk: Subtitle (English).

Orkester:	16.7 / 12	Keep absolute
Klaver/instr.:	12.9 / 12	Keep absolute
Klaver/sang:	14/ 12	Keep absolute
Kor:	14 / 12	Keep absolute
Klaver:	12.9 / 12	Keep absolute
Stemme:	12 / 12	Keep absolute

Vokaltekst

Sibelius: Lyrics line 1 (2, 3, 4, 5).

Orkester:	12 / 8.5

Klaver/instr.:	12 / 11.1
Klaver/sang:	12 / 10.2
Kor:	12 / 10.2
Klaver:	12 / 11.1
Stemme:	12 / 12

5.9. Instrument-/personbetegnelser og transpositionsangivelser

5.9.1. Terminologi og ortografi

Alle instrumenter og vokalstemmer benævnes efter nugældende italiensk terminologi og ortografi. Udgiveren normaliserer stiltiende trykforlægget efter følgende retningslinjer:

Singularis/pluralis:

> Alle instrumenter og vokalstemmer anføres i singularis (bortset fra "Timpani", "Piatti" og "Castagnette", evt. med efterfølgende arabertal, f.eks. "Fagotto 1, 2". NB! Første og anden violin anføres ligeledes med arabertal, altså f.eks. "Violino 2"/"Vl. 2".

Transponerende instrumenter:

> Efter transponerende instrumenter tilføjes transpositionsforhold i parentes f.eks. "Corno 3, 4 (F)". Der anføres dog ikke transpositionsforhold ved engelskhorn og basklarinet.

Paukestemning:

> Paukernes stemning anføres i parentes ved første akkolade og kun her, begyndende med den dybeste, derefter den næstdybeste etc., f.eks. "Timpani (D, G)".

Toneartsnavne:

> Der anvendes den engelske praksis for toneartsnavne, således at H, B og Es noteres "B♮", "B♭" og "E♭".

Ældre musik

Hvis både oboe d'amore (hautbois d'amour) og oboe grande forekommer, skal udgiveren undersøge om betegnelserne dækker samme instrument. Begge instrumenter er dog stemt i A og noteret en lille terts over. Tonarter med mere end tre fortegn var svære at spille på instrumentet.

Horn: da bøjlerne udskiftedes afhængig af tonart, finder man således horn i stort set alle tonarter; dette angives i parentes: cor. (F), cor. (D), cor. (E♭) osv. Denne praksis bibeholdes; horn noteres i C. Man skal være opmærksom på, at i 1700-tallet specialiserede hornspillerne sig således, at nogen spillede de høje hornstemmer (*alto*) og andre de lave (*basso*); instrumenterne var de samme, men teknikken og mundstykket en anden, og man kan derfor støde på værker, hvor hornene tilsyneladende behandles meget forskelligt.

Trompeter: samme praksis som ved horn; den oprindelige notation bibeholdes (i C).

5.9.2. Instrument- og personbetegnelser

Instrument- og personbetegnelser normaliseres stiltiende efter følgende retningslinjer inden for de enkelte partitur- og stemmetyper:

Soli, kor og orkester eller orkester alene:

Instrumentbetegnelser:

Fuldt udskrevet før første akkolade i hver sats. Herefter anvendes forkortelser i alle akkolader (jf. forkortelseslisten i APPENDIKS 1). Stort begyndelsesbogstav. I partiturer, hvor tredjefløjten alternerer med piccolofløjten, markeres dette ved første akkolade efter følgende mønster:

"Flauto piccolo / (Flauto 3)": Når piccolofløjten spiller først.

"Flauto 3 / (Flauto piccolo)": Når tredjefløjten spiller først.

Personnavne:

Personnavne i vokalværker anføres fuldt udskrevet i venstremargen ved deres første indsats; derefter anvendes forkortelse. I korværker anføres personnavne fuldt udskrevet før første akkolade i hver sats; derefter anvendes forkortelse.

Oversættelse: Egennavne oversættes ikke, mens personbetegnelser som f.eks. "En Dreng", "En Magister", bringes i oversættelse sammen med det fuldt udskrevne danske navn.

Korstemmer:

De enkelte korstemmer anføres med forkortelser (S A T B) fra og med første nodeside.

Hvis besætningen veksler fra vers til vers i en strofisk sang anføres vokalstemmerne efter følgende mønster (som i øvrigt også gælder for andre besætninger, hvori der indgår kor):

Solo (vers 1)

CORO (vers 2-3)

Kammermusik for strygere (og musik for strygeorkester) samt værker for klaver og et eller to instrumenter:

Fuldt udskrevet før første akkolade i første sats. Herefter ingen instrumentbetegnelser.

Kammermusik for blæsere:

Fuldt udskrevet ved første akkolade i første sats. Herefter forkortede instrumentbetegnelser ved samtlige akkolader.

Klaver- og orgelmusik:

Ingen instrumentbetegnelser.

Kor a cappella:

Forkortes fra og med første akkolade: S A T B Der anvendes arabertal ved stemmedeling (f.eks. "S 1-2").

Klaver og sang:

Ingen instrumentbetegnelser.

Stemmemateriale:

Fuldt udskrevet øverst på alle sider (venstrestillet på første nodeside, centreret på de følgende sider.

Ældre musik

Instrumentnavne gengives i moderniseret ortografi. Skiftende betegnelser for det samme instrument ensrettes, men kommenteres i revisionsberetningen eller indledningen. Almindeligt forekommende navne og forkortelser kunne være: "5" (quintus/quinta vox), "D." (discantus), "C." (cantus), "ob. d'a." (oboe d'amore), "va.g." (viola da gamba).

Med hensyn til fløjter anvendes "fl. trav." og ikke "fl."; traversfløjten er stemt i D.

Før ca. 1800 benævnes trompeterne henholdsvis clarino (forkortet clrno.) og principale (forkortet princ.); disse betegnelser bibeholdes, da de oplyser om, hvem der spiller i klarinregistret (de to højeste oktaver; noteret i 𝄞), og hvem der spiller i det dybe leje (principale; oprindeligt noteret i soprannøglen).

For at sikre ensartet brug af forkortelser og instrumentnavne, suppleres listen over instrumentbetegnelser i retningslinjerne løbende.

5.9.3. Omstemning eller instrumentskift i løbet af en sats

Transponerende instrumenter:

Hvis et transponerende instrument skal skifte stemning i løbet af en sats, placeres "muta in" i første hele takt efter den sidste passage i den tidligere stemning. Udgiveren foretager en ensretning af trykforlægget på dette punkt. Reguleres stiltiende.

Instrumentskift i *Sibelius*: ctrl+skift+alt+I

Pauker:

Paukernes stemning angives kun i venstre margen før første akkolade. Herefter anføres evt. omstemninger inde i nodeteksten med et "muta in" i første hele takt i pausen mellem to passager med forskellig stemning. Det angives både hvorfra og hvortil, der stemmes, altså f.eks. "F muta in G". Reguleres stiltiende. Hvis paukeomstemningerne ikke eksplicit markeres hovedkilden (typisk i værker af nyere dato) og hvis paukestemmens struktur ikke i sig selv afslører, hvor mange pauker der skal anvendes, gengives paukestemmen blot som den fremtræder i hovedkilden.

Ældre musik

Paukestemning: I musik før 1800 finder omstemninger sted yderst sjældent; pauker var oftest stemt med dominanten en kvart under tonika (den dybeste tone var F). Hvis pauker i hovedkilden behandles som transponerende instrumenter, dvs. gennemgående er noteret med tonerne G og c uanset stemning, bibeholdes denne notation, og stemning angives i parentes efter instrumentbetegnelsen. Da omstemninger i løbet af en sats ikke kunne finde sted, vil paukens toner ikke nødvendigvis stemme med satsens toneart eller grundtonen på de pågældende steder. Denne praksis bibeholdes.

5.10. Akkoladeopsætning (klammer i venstre margen)

Nedenstående typografi er inkorporeret i DCMs *Sibelius* House Style-filer.

De enkelte instrumentgrupper samt evt. korstemmer samles med fede klammer i venstre margen, dog ikke instrumental- eller vokalsolister; der sættes altså fede klammer omkring træblæsere, messingblæsere, slagtøj, kor og strygere. Parvis ordnede systemer (f.eks. 1. og 2. violin eller 1. og 2. sopran) markeres derudover med en skarp klamme. Disse normaliseringer foretages stiltiende.

Delt strygergruppe på to systemer:

> De to systemer samles med en skarp klamme. Ved denne notationsform bortfalder "div."-betegnelsen. I tilfælde hvor delingen forekommer indenfor 1. eller 2. violingruppen bortfalder den skarpe klamme, der samler vl.1 og vl.2.

Strygergruppe med "solo" og "gli altri" på to systemer:

> De to systemer samles med en skarp klamme. Instrumentnavnet centreres mellem de to systemer, idet der sættes hhv. "Vl.1 (solo)" og "Vl.1 (gli altri)" ud for de aktuelle systemer. I tilfælde hvor delingen forekommer indenfor 1. eller 2. violingruppen bortfalder den ekstra skarpe klamme.

Kammermusik med klaver:

> Tuborghat om klaverets to systemer, ingen klammer ved de øvrige instrumenter.

5.11. Partituropstilling og -reduktion

5.11.1. Partituropstilling

Udgiveren udarbejder en maske efter den relevante *Sibelius* House Style-fil. Endvidere vedlægges trykforlægget en oversigt over instrumentrækkefølgen og instrumentfordelingen på de enkelte systemer for første side i hver sats.

De enkelte instrumentgrupper reguleres stiltiende som følger:

> Træblæsere
>
> Messingblæsere
>
> Pauker

Slagtøj uden bestemt tonehøjde opstilles efter klangfarve i rækkefølgen lys til mørk, altså f.eks.:

Triangolo

Piatto sospeso

Piatti

Tamburo piccolo

Gran cassa

Slagtøj med bestemt tonehøjde

Arpa/Celesta/Pianoforte

Solostemmer

Kor

Strygere

Hvor det er hensigtsmæssigt, samles blæserstemmer parvis på ét system, typisk oboer, klarinetter og fagotter. Satser med f.eks. tre fløjter eller trompeter kræver særlige overvejelser, idet grupperingen vil være afhængig af den musikalske sats: Det tilstræbes, at melodi- og akkompagnementsstemmer holdes adskilt på hver sit system, idet fordelingen på de to systemer godt kan skifte i løbet af en sats. Som hovedregel følges trykforlæggets notation. Hvis udgiveren har særlige ønsker på dette område, markeres det i trykforlægget.

I værker, hvor piccolofløjten alternerer med tredjefløjten, placeres piccolostemmen altid på samme system som tredjefløjten. I værker hvor piccolofløjten udgør en selvstændig stemme (dvs. at den ikke alternerer med en almindelig fløjte) sættes den som øverste system.

Ældre musik

I musik før ca. 1800 kan udgaven følge kilden mht. partituropstilling, når det skønnes hensigtsmæssigt. Eventuelle ændringer i partituropstillingen kommenteres i det kritiske apparat. Et eksempel på en ældre partituropstilling kunne være:

Messing og pauker (trompeter og pauker; dernæst horn)

Træblæsere

Strygere

Vokalsolister

Lut

Korstemmer

Generalbas

Som udgangspunkt har hvert instrument sit eget nodesystem. Af pladshensyn kan det dog overvejes at notere to blæsere på et system eller f.eks. vl.1 med ob.1 og vl.2 med ob.2, da de ofte spiller unisont.

Instrumenter, som fuldt ud følger generalbassen, f.eks. fagot og violoncel, er indeholdt i generalbasstemmen med instrumentangivelse og gengives ikke særskilt (dvs. ikke under træblæsere eller strygere). I de tilfælde, hvor basinstrumenter følger continuoet, bemærkes dette i forordet eller i det kritiske apparat. Et eventuelt orgelpartitur (partiturreduktion, som også kan indeholde generalbasbecifringer) i forbindelse med vokal- eller kammermusik (f.eks. kantater), som udgør continuostemmen, placeres nederst i partituret; såfremt der også findes en cellostemme, noteres denne over orgelstemmen (og under eventuelle vokalsolister).

Der kan forekomme besætningskonstallationer, som kan være hensigtsmæssige at opsætte i en anden rækkefølge end de gængse, f.eks. værker for dobbeltkor eller koncerterende værker. Her opstilles stemmerne i adskilte grupper. Såfremt trompeter og pauker optræder, er det i følge datidens praksis sandsynligvis *ad libitum*, og er dette specifikt angivet, noteres instrumenterne med en mindre systemstørrelse. Hornene er derimod en integreret del af instrumentationen og ikke *ad libitum*. Ofte alternerede træblæserne således at f.eks. oboisterne også spillede fløjtestemmerne; dette gengives ikke, og instrumenterne holdes adskilt i partituret på hvert sit system.

5.11.2. Partiturreduktion

Orkestermusik:

> Det kan undertiden være hensigtsmæssigt at udelade systemer med ikke-spillende instrumenter. Når et eller flere systemer udelades, må de først indsættes igen i forbindelse med en indsats i de respektive stemmer. Dvs., at det ikke kan tillades, at pauserende systemer indsættes blot som "fyld" imellem to partiturreducerede passager. En eventuel partiturreduktion foretages stiltiende. Ved to eller flere akkolader per side adskilles de enkelte akkolader med to skråtstillede bjælker i venstre margen. Dog bortfalder bjælkerne i tilfælde af hele satser, hvor hver akkolade udgøres af kun ét nodesystem, f.eks. en sats for fløjtesolo.
>
> *Sibelius*: Skjul tomme systemer: Marker systemerne: ctrl+skift+alt+H.

Kammermusik, klaver- og orgelmusik, sang og klaver, kor a cappella:

> Aldrig reduceret partitur.
>
> Aldrig skråtstillede bjælker mellem akkoladerne.

5.12. Taktstreger

Taktstreger reguleres stiltiende efter følgende retningslinjer, som er inkorporeret i DCM's *Sibelius* House Style-filer:

Orkestermusik:

> Ubrudt taktstreg inden for hver instrumentgruppe (svarende til akkoladens fede klammer), dog har solo- og korstemmer ikke gennemgående taktstreger. Inden for slagtøjsgruppen brydes taktstregen mellem de tre sektioner, altså: Det femlinjede paukesystem noteres med egne taktstreger; en eller flere enkeltlinjer med gennemgående taktstreger til instrumenter med

ufikseret tonehøjde; et eller flere femlinjede systemer med gennemgående taktstreger til gruppen med fikseret tonehøjde.

Kammermusik uden klaver:

Ubrudt taktstreg gennem alle systemer.

Kammermusik med klaver:

Separat taktstreg for hver stemme.

Klavermusik:

Ubrudt taktstreg gennem begge systemer - i firhændig musik brydes taktstregen dog mellem primo- og secondostemmen (såfremt musikken er noteret i partitur).

Orgelmusik:

Taktstregen brydes mellem de to manualsystemer og pedalsystemet.

Vokalsats:

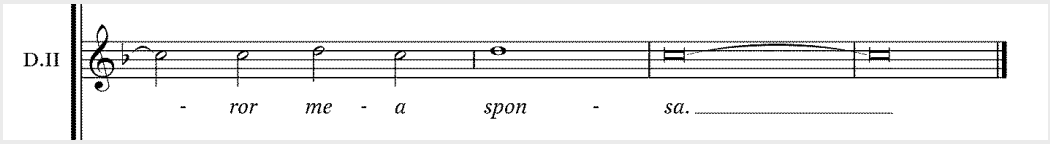
Separat taktstreg for hver stemme.

Ældre musik

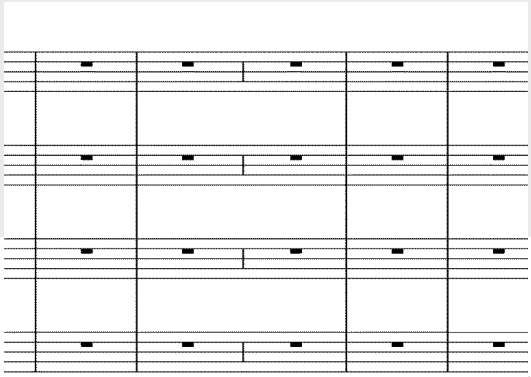
Taktstreger placeres som i kilden. Der bruges almindelige taktstreger, som gennemstreger systemet efter principperne i de generelle retningslinjer. Hvor der ikke forekommer taktstreger, placeres de i overensstemmelse med taktarten. Det kan være hensigtsmæssigt at ændre på taktinddelingen ved at tilføje ekstra streger eller at udelade nogle. Redaktionelle taktstreger kan gengives som halve streger for at tydeliggøre redaktørens indgreb. Enhver sådan ændring bør bero på en vurdering af følgende forhold og kommenteres i beretningen:

Forholdet mellem proportionsangivelsen (eksempelvis 𝄵, 𝄴 eller 𝄶) og tælletiden (𝅗𝅥, ♩ eller ♪). Dette kan være kompliceret, og det anbefales at konsultere speciallitteratur, der knytter sig til den periode, materialet er fra. Således kan 𝄵 svare det det moderne $\frac{4}{2}$ eller som $\frac{2}{2}$.

Betoningsforhold i satsen (hvis tilføjede taktstreger bevirker at betoninger ikke falder efter en taktstreg). Det kan komme på tale at indsætte eller forlænge med en halv takt for at forskyde betoningerne. Dette kan gøres med en halv taktstreg (se eksempel nedenfor).



Eks. 5.12.1. Vokalstemmer



Eks. 5.12.2. Instrumentalstemmer (med gennemgående taktstreger)

Der anvendes dobbelte taktstreger og afsluttende taktstreger efter moderne principper i forbindelse med ændring af fast fortegn og ved satsafslutninger. Kildens brug kommenteres, hvis den afviger herfra.

5.13. Takttal

Takttal sættes efter følgende retningslinjer: Takttællingen begynder ved første hele takt. I tilfælde af 1. og 2. volte begynder begge volter med samme takttal. Voltetakterne adskilles ved et højtstillet I og II, f.eks. ”174^{I}” og ”174^{II}”; der tælles lige så mange fællestakter, som der er takter i første volte. Hver sats nummereres for sig (variationssatser og scherzo-trio-scherzosatser har fortløbende taktnummerering). Kadencetakter tælles som én takt.

Sibelius tæller 1. og 2. volte som fortløbende takter, hvorfor der skal foretages en manuel regulering ved 2. volte ved hjælp af funktionen ”Bar Number Change” [alt+C+O+B].

Placering:

> Takttal placeres i øverste venstre hjørne af hver akkolade og kun hér; holder venstre forkant med første taktstreg.

Typografi:

> Kursiv. NB! I kammermusik med klaver sættes takttallet med punktstørrelse som i normal systemstørrelse [er indbygget i DCMs House Style].

5.14. Orienteringstal eller -bogstaver

Orienteringstal eller -bogstaver i hovedkilden bibeholdes. Hvis der optræder såvel orienteringstal som -bogstaver i samme værk, normaliserer udgiveren til enten tal eller bogstaver. Ændringer i forhold til hovedkilden kommenteres med en specifik bemærkning.

Placering:

> Over øverste system, centreret over taktstregen.

Typografi:

> Ordinær. Fed. Stor skrift i firkantet ramme.
>
> *Sibelius*: Rehearsal marks.

5.15. Nøgler

5.15.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Normalt gengives hovedkilden mht. nøgler, idet udgiveren dog normaliserer trykforlægge efter følgende retningslinjer:

Nøgleskift i forbindelse med akkoladeskift:

> Der indsættes en advarselsnøgle i slutningen af sidste takt før akkoladeskiftet. Kommenteres ikke. Foregår automatisk i *Sibelius*.

Nøgleskift i løbet af et system:

> Den nye nøgle indsættes umiddelbart før første node i den aktuelle passage, dog således at nøglen placeres før taktstregen, hvis første node falder sammen med en taktbegyndelse. Hvis den aktuelle passage ikke sætter ind på et helt taktslag, placeres den nye nøgle før sidste hele taktslag før indsatsen. Kommenteres ikke.
>
> NB! I klaversats er det ikke altid muligt at skifte nøgle på et helt taktslag.

Instrumentet udgår efter passagen med den fremmede nøgle og sætter ind flere akkolader senere med normalnøglen:

> Ingen advarselsnøgler, men blot den normale nøgle i begyndelsen af det system, hvor instrumentet atter sætter ind.

Hornstemmer:

> I sjældne tilfælde findes dybe F-hornstemmer noteret i F-nøgle, således at de klinger en kvart over det noterede. Da det i nyere tid er blevet almindeligt, at anvende samme transpositionsforhold ved notation i F-nøgle som ved notation i G-nøgle kan den blotte anvendelse af F-nøgler i hornstemmer give anledning til misforståelser. Hvis det overhovedet er muligt, ændres sådanne passager derfor til notation i G-nøgle – også selvom det indebærer mange bilinjer. Ændringerne kommenteres med en specifik bemærkning i revisionsberetningen.

Cello- og kontrabasstemmer:

> Uformidlet skift fra F- til G-nøgle i cello- og kontrabasstemmerne undgås. Der kan evt. indskydes en passage med tenornøgle som formidlende overgang mellem F- og G-nøgle. Kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen.

Tenorstemmer i vokalsats:

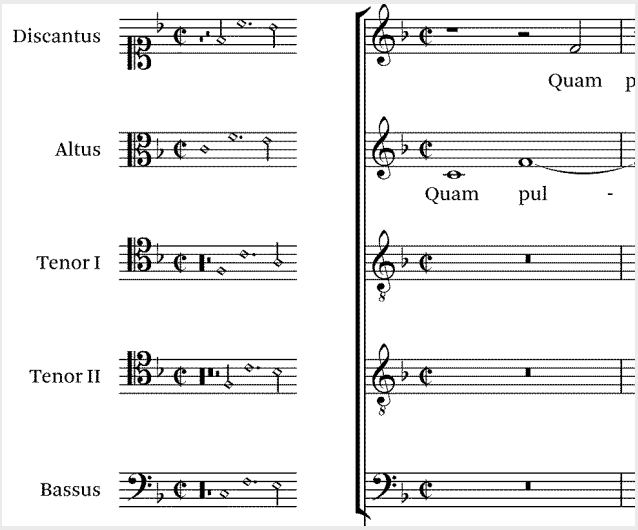
> Normalt normaliseres notationen til oktaverende G-nøgle, men i tilfælde af firstemmig sats for blandet kor på to systemer anvendes F-nøgle. Kommenteres med en generel bemærkning.

5.15.2. Typografi

Notationen normaliseres efter nutidig praksis, således at der anvendes små nøgler ved nøgleskift inde i systemet. Forgår automatisk i *Sibelius*.

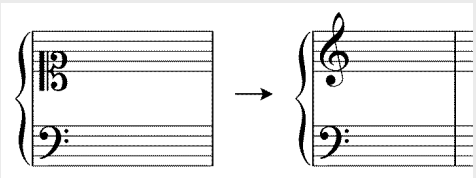
Ældre musik

Nøgler normaliseres efter principperne i de generelle retningslinjer. Vokalstemmer gengives med g-nøgle, transponerende g-nøgle eller f-nøgle.



Eks. 5.15.1. Incipit og moderne nøgler i vokalstemmer

Stemmer, som har stemmetypeneutrale betegnelser (quintus og lign.), tildeles nøgler efter redaktørens skøn, f.eks. på baggrund af stemmens ambitus med henblik på at undgå for mange bilinjer eller stemmens normalleje, som kan indikere en høj eller dyb stemmetype. Musik for tasteinstrumenter gengives med g- og f-nøgler.



Eks. 5.15.2. Nøgler for tasteinstrumenter

De originale nøgler og/eller nøglekombinationer angives i revisionsberetningen. Der vil være tilfælde, hvor en modernisering af nøgler har konsekvenser: Især i vokalpolyfoni fra renæssancen har nøglesammensætningen (chiave, chiavetti) samt brugen af faste fortegn (♭'er) betydning for bestemmelsen af blandt andet modus og ambitus. Hvis dette moderniseres, skal de originale nøgler fremgå af incipits og ikke i revisionsapparatet af hensyn til partiturets læselighed.

Den franske strygersammensætning var anderledes end den italienske, som svarer til nutidig praksis. I ældre fransk musik er betegnelserne typisk *dessus*, *haute contre*, *taille*, *quinte*, og *basse*, hvoraf de tre inderstemmer spilledes af bratscher (alt- og tenorbratscher) og den dybeste stemme af *basse de violon* (violone), som ikke må forveksles med cello eller kontrabas. Inderstemmerne er skrevet i 𝄡-nøgler og *dessus* er meget ofte noteret i den franske violinnøgle (G1). Udgiveren må nøje overveje konsekvenserne af en eventuel modernisering af nøglerne for disse instrumenter.

Foretages der en omfattende normalisering af nøgler, taktartsbetegnelser og lign., eller hvis hovedkilden er stemmebøger, kan det være hensigtsmæssigt at forsyne partituret med incipits, der viser den oprindelige notation. Er hovedkilden stemmebøger, bindes incipits ikke sammen med en klamme. Det kan også være hensigtsmæssigt at opstille incipits, hvis kilden er partitur, hvis det skønnes relevant at gengive nøgler, fortegn, taktart, pauser og noder sådan som det er noteret i kilden.



Eks. 5.15.3. Opstillingen af incipit

De originale nøgler bibeholdes i consortmusik (uden specifik instrumentangivelse) for gamber, basuner, violiner etc.

5.16. Oktavategn

5.16.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Udgiveren normaliserer stiltiende trykforlægget mht. oktavategn. Hvis en passage fordrer mere end fire bilinjer over flere takter, sættes oktavategn efter følgende retningslinjer:

Træblæsere:

Piccolo:	Almindeligt
Fløjte:	Almindeligt
Obo:	Aldrig
Klarinet:	Almindeligt
Fagot:	Aldrig
Messingblæsere:	Aldrig
Klaver/orgel:	Almindeligt: *8* ved G-nøgler og *8 bassa* ved F-nøgler

Strygere:

Violiner:	Ved længere passager med mere end fire bilinjer
Øvrige str.:	Aldrig

5.16.2. Typografi

DCMs *Sibelius* House Style er reguleret efter følgende principper: Oktavabetegnelsen angives med et kursiveret ottetal efterfulgt af en stiplet linje med en kort lodret afslutning (der anvendes altså ikke "8va", og der sættes ikke "loco" efter passagens slutning). Hvis en oktavapassage strækker sig over mere end én akkolade, gentages ottetallet ved begyndelsen af hver akkolade.

Sibelius: Lines [L]

5.17. Systemer med to stemmer (blæserstemmer)

Når blæserstemmer sættes parvis på ét system, reguleres notationen stiltiende efter følgende retningslinjer:

5.17.1. Tostemmig notation

Der anvendes enkelthals, såfremt de to stemmer udviser identisk rytmik, dynamik og artikulation, og såfremt der ikke optræder stemmekryds:

Eks. 5.17.1.



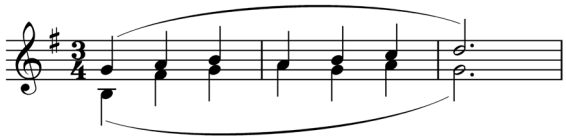
I modsat fald anvendes dobbelthalse:

Eks. 5.17.2.



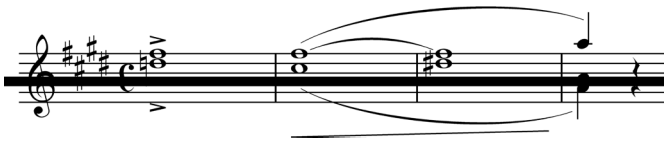
Inden for de enkelte fraser anvendes der enten udelukkende enkelthalse eller udelukkende dobbelthalse. På denne måde kan f.eks. en unison node (der kræver dobbelthals) diktere, at hele frasen forsynes med dobbelthalse:

Eks. 5.17.3.



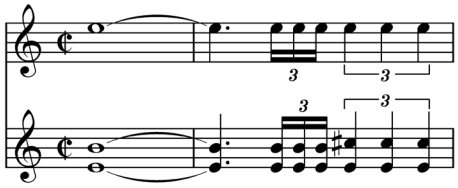
Passager med helnoder skal som hovedregel behandles, som om der var dobbelthalse:

Eks. 5.17.4.



Der kan dog forekomme tilfælde, hvor helnoder bør behandles, som om der var tale om en enkelthalset passage:

Eks. 5.17.5.



Ved stemmekryds placeres nodehovederne så vidt muligt lige over hinanden. Denne regel gælder dog ikke for sekunder, der ved stemmekryds placeres med halsene i forlængelse af hinanden. I øvrigt sættes sekunder så vidt muligt med dobbelthals.

For en mere detaljeret redegørelse vedrørende tostemmig notation på to halse, se: Elaine Gould: *Behind Bars*. Faber Music 2011, s. 52-54 og 56-60.

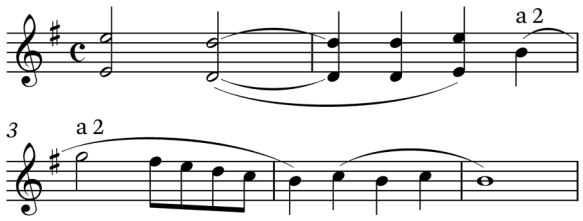
5.17.2. Énstemmig notation

Udgiveren markerer i trykforlægget, hvor 1.-, 2.- og a 2-passager skal begynde, dog uden at trykforlægget tilrettes mht. til halse m.m.

"a 2"-notation:

> Ved længere unisone afsnit (som hovedregel mindst tre takter) noteres de to stemmer "a 2" med enkelthals, idet a 2-betegnelsen gentages ved begyndelsen af hvert system:

Eks. 5.17.6.



"1., 2."-notation:

> Ved længere afsnit for kun ét instrument (som hovedregel mindst tre takter) er det pågældende instrument markeret med "1." eller "2.", idet 1.- eller 2.-betegnelsen gentages ved begyndelsen af hvert system. Fra og med en sådan angivelse sættes der ikke pauser for det pauserende instrument. Hvis overgangen foregår i løbet af en takt, sættes der ikke pauser for det ikke-spillende instrument fra og med 1.- eller 2.-angivelsen:

Eks. 5.17.7.



Ældre musik

Blæserstemmer sættes ikke parvist på et system, med mindre det er nødvendigt på grund af pladsmangel (se også **5.11.**)

5.18. Fortegn

5.18.1. Faste fortegn

Udgiveren normaliserer stiltiende trykforlægget mht. faste fortegn efter følgende retningslinjer: Ved toneartskift inde i satsen noteres såvel opløsningstegn for de ikke længere gældende fortegn som den nye tonearts faste fortegn. Ved fortegnsskift i forbindelse med akkolade- og/eller sideskift sættes de nye fortegn både før og efter skiftet. Ovenstående er inkorporeret i DCMs *Sibelius* House Style-filer.

Ældre musik

Faste fortegn gengives som i kilden.

5.18.2. Løse fortegn

Udgiveren normaliserer stiltiende trykforlægget mht. løse fortegn efter følgende retningslinjer:

Generelt:

> Hovednoder: Løse fortegn for hovednoder gælder for samtlige efterfølgende noder i takten i samme stemme og oktavleje. Ved overbinding til næste takt gentages et løse fortegn kun i forbindelse med akkoladeskift. Opløsning af 𝄪 eller 𝄫 til ♯ eller ♭ også inden for samme takt – noteres med ♯ eller ♮, dvs. *ikke* ♮♯ eller ♮♭.
>
> For- og efterslagsnoder: Løse fortegn for for- eller efterslagsnoder gælder kun for de respektive noder. I sjældne tilfælde kan det komme på tale at dispensere fra denne regel.

Kadencetakter:

> Løse fortegn gælder for resten af den bjælke de er sat under.
>
> Ophævelse af alteration: Første gang en tone optræder i ikke-altereret form efter den har været anvendt i altereret form sætte et advarselsfortegn for noden.

Klaversats:

> Akkordisk notation: Fortegnet gælder for det aktuelle oktavleje i resten af takten. I oktavpassager sættes løse fortegn for begge noder også selv om det kun er nødvendigt for den ene node.
>
> Polyfon notation: Fortegnet gælder kun for den aktuelle stemme i det aktuelle oktavleje i resten af takten.

Systemer med to instrumenter:

> Der sættes fortegn for begge instrumenter uafhængigt af om de noteres med enkelt- eller dobbelthals.

Advarselsfortegn:

> Advarselsfortegn sættes som hovedregel, hvis en ikke-altereret node har optrådt i altereret form i den foregående takt. Dette gælder primært inden for den enkelte stemme, men også i et vist omfang på tværs af stemmerne, især hvor der er tale om motivisk/tematisk slægtskab. Herudover kan flere andre omstændigheder betinge anvendelsen af advarselsfortegn, f.eks. 'skæve' intervaller eller simultan anvendelse af en tone i altereret og ikke-altereret form. I musik fra det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede finder man ikke sjældent en tonalitetsfunderet praksis mht. anvendelse af advarselsfortegn (f.eks. hos Max Reger). Således kan tonen cis i en C-dur-kontekst udløse et advarselsopløsningstegn for f, idet tonen cis signalerer en tonalitet hvori der indgår et fis. Hos andre komponister fra samme epoke (f.eks. Richard Strauss) er advarselsfortegn derimod mere undtagelsen

end reglen. Under alle omstændigheder er det vigtigt, at udgiveren afdækker hvilken praksis, der gør sig gældende i det aktuelle værk, og på denne baggrund foretager en normalisering, som er i pagt med værkets stilistiske kontekst.

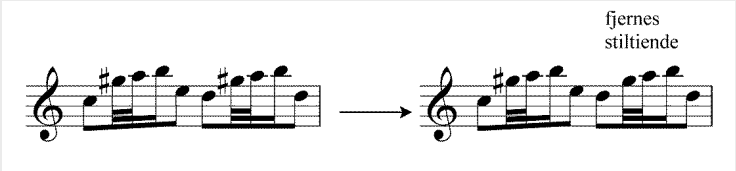
Advarsels- (eller måske snarere) erindringsfortegn anvendes anderledes i traditionel dur/mol-tonal musik end i nyere musik, hvor det ikke i sig selv er en afvigelse, at toneartfunderingen ikke er entydig. Hovedreglen er, at jo mere fri- eller atonal en sats er, desto mere strikte overholdes retningslinjerne vedrørende advarselsfortegn. I visse nyere værker er skellet mellem betydningsbærende løse fortegn og advarselsfortegn helt ophævet, idet der sættes et fortegn foran samtlige noder.

5.18.2. Særlige problemer

1. Horn- og trompetstemmer: Undertiden finder man horn- og trompetstemmer, som er noteret med faste fortegn. Dette reguleres til en notation uden faste fortegn. Kommenteres generel bemærkning i den kritiske beretning.
2. Paukestemmer: Noteres uden faste fortegn, men alle noder noteres konsekvent med løse fortegn. Kommenteres med en generel bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen.
3. Klarinetstemmer: Undertiden undlader komponisten at skifte de faste fortegn ved skift mellem A- og B-klarinet. I tilfælde af sådanne passager regulerer udgiveren trykforlægget til de korrekte fortegn, idet det kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen.
4. Transponerende instrumenter i fri eller atonal sats: I sådanne satser noteres stemmen uden faste fortegn.

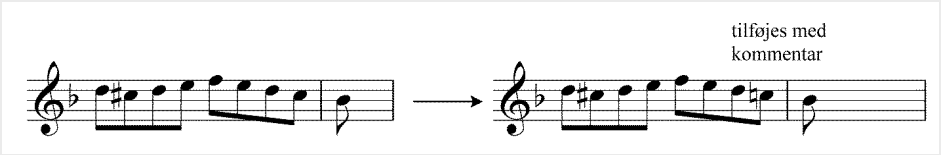
Ældre musik

Løse fortegn noteres i overensstemmelse med moderne praksis og gælder inden for en takt. Redundante fortegn, f.eks. gentagne fortegn for den samme tonehøjde inden for den samme takt, fjernes som hovedregel stiltiende. Dog kan der forekomme tilfælde, hvor det af hensyn til gennemskuelighed i kildens notationspraksis kan være formålstjenligt at kommentere fjernede fortegn i den kritiske beretning (se Eks. 5.18.1).



Eks. 5.18.1.

Nedenstående eksempel (Eks. 5.18.2.) viser et tilfælde hvor ♮ er underforstået af komponisten, mens en moderne læsemåde tilsiger at fortegnet tilføjes.



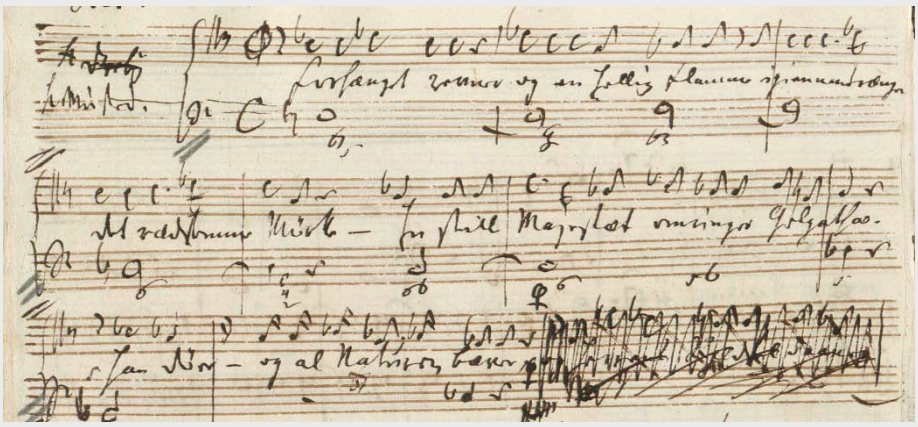
Eks. 5.18.2.

Redaktionelle fortegn, som forårsager en alteration (altså ikke advarselsfortegn), tilføjes i nodeudgaven og kommenteres i den kritiske beretning. I ganske særlige tilfælde kan redaktionelle fortegn tilføjes i parentes placeret over en node, hvormed de kun gælder for den denne og ikke de efterfølgende noder (se retningslinjer i *Erbe deutscher Musik/Lassus-udgaven*).; disse kommenteres ikke i revisionsapparatet. Denne praksis kan komme på tale i udgivelser af musik før omkring 1600, da fortegnspraksis, som var baseret på solmisationssystemet med mutationer mellem hexakorder (f.eks. "fa super la"-reglen, hvor syvende trin ofte skulle solmiseres som fa og dermed sænkes en halvtone (tilføjelsen af ♭)), var meget anderledes end den moderne. En generel kommentar, evt. i introduktionen, bør redegøre for udgiverens praksis.

Brugen af opløsningstegn normaliseres efter moderne principper, således at ♯ og ♭, hvor de betyder ♮, stiltiende gengives som ♮. Udgiveren skal dog være opmærksom på, at fortegnene i den tidlige vokalmusik angav, at sangerne skulle skifte solmisationsstavelse (dvs. *mi*- og *fa*-trinene), og der kan derfor forekomme fortegn, som fra en moderne vinkel er overlødige, men som ikke er det i forbindelse med en solmisation.

Advarselsfortegn, som ikke forårsager en alteration, men udelukkende tjener til at minde læseren om gældende fortegn, kan sættes stiltiende, dog med en generel kommentar herom. Det kan være hensigtsmæssigt ikke at tilføje advarselsfortegn i værker, hvor kildens brug af fortegn afviger fra moderne praksis, da den redaktionelle indgriben kan synes at indsnævre tolkningsmulighederne. Alternativt kan det være hensigtsmæssigt at sætte advarselsfortegn i parentes ( ) for at synliggøre den redaktionelle indgriben.
Sættes et redaktionelt fortegn i parentes, og forekommer der senere i den samme takt et fortegn for samme tonehøjde i kilden, bør dette gengives alligevel, eller fjernes med kommentar i beretningen.

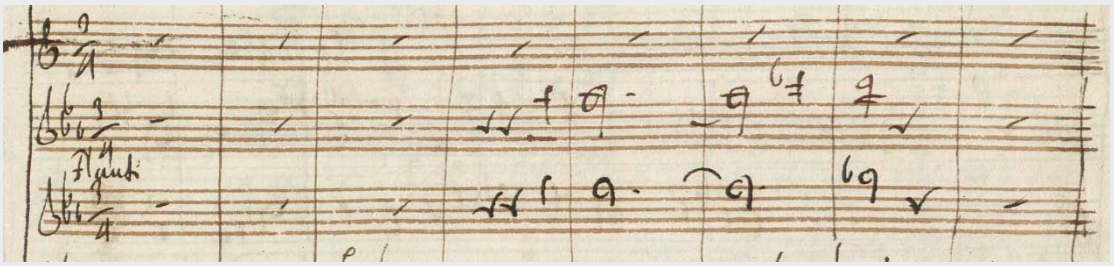
Ofte er fortegn placeret uafhængigt af taktstregerne; dvs. at det kan være svært at gennemskue, hvor langt et løst fortegn gælder. Som hovedregel kan man sige, at et løst fortegn gælder for en hel frase, og hvis frasen strækker sig over to takter eller endda flere, så gælder fortegnet stadig:



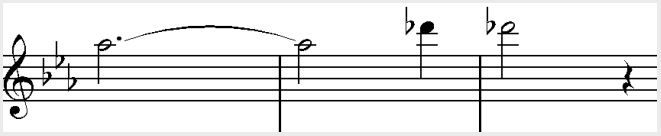
Eks. 5.18.3a.



Eks. 5.18.3b.



Eks. 5.18.4a.



Eks. 5.18.4b.

Tilføjelsen af disse "manglende" fortegn kommenteres i revisionsapparatet. Det skal pointeres, at det ikke er en skrivefejl fra komponistens side, men en almindelig notationspraksis, som dog kræver fortolkning, og derfor skal kommentaren ikke beskrive det som en fejl i tonehøjde, men at redaktøren har tilføjet et udeladt fortegn (f.eks. "note 1: ♭ added").

Som grundregel følges hovedkildens brug af advarselsfortegn, såfremt den er konsistent. Brugen af advarselsfortegn kan normaliseres inden for rammerne af kildens egen praksis.

Det kan bl.a. medføre, at advarselstegn i vendinger med forstørrede og formindskede intervaller bibeholdes (for eksempel en forstørret kvart eller formindsket kvint i strygerne eller i vokalstemmer).

5.19. Fermater o.l.

5.19.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Fermater:

> Hvis hovedkilden er mangelfuld mht. konsekvent anbringelse af fermater i samtlige stemmer, kompletterer udgiveren trykforlægget efter følgende retningslinjer:

1. Fermaterne skal placeres på samme sted i takten i samtlige stemmer (typisk i en tutti-akkord). Evt. manglende fermater tilføjes stiltiende. I forbindelse med recitativpassager kan det dog komme på tale at undlade fermat i recitativstemmen, mens der optræder fermater i alle øvrige stemmer.
2. Fermaterne skal placeres forskellige steder i takten (typisk hvor en vokal- eller instrumentalsolist har fermat, mens de øvrige stemmer har pause før eller senere i takten). Evt. manglende fermater tilføjes med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen.

”lunga”:

Undertiden kan der til en node eller en pause være knyttet betegnelsen ”lunga”. Hvor denne måtte optræde, normaliserer udgiveren stiltiende trykforlægget således, at der placeres et ”lunga” over hver instrumentgruppe samt over vokalstemmerne.

Generalpauser:

Ved generalpauser normaliserer udgiveren stiltiende trykforlægget, således at der placeres et ”G.P.” over hver instrumentgruppe samt over vokalstemmerne.

Cæsurkomma og cæsurdobbeltstreg:

Gengives normalt som i hovedkilden. Eventuelle redaktionelle indgreb kommenteres med en specifik bemærkning.

5.19.2. Typografi

Fermater:

Der anvendes to typer fermater:

1. Fermat, der sættes over hvert system. *Sibelius*: Automatisk fermat i alle systemer: Keypad, fanebladet ’Articulations’
2. Fermat, der sættes centreret i forhold til taktstregen over øverste og under nederste system. *Sibelius*: Fermat øverst: General fermata above (indsæt bogstavet ”U”). Fermat nederst: General fermata below (indsæt bogstavet ”u”). NB: Nederste fermat knytter sig til det nederste system (typisk cb. i orkesterpartitur) og skal fjernes manuelt i den pågældende stemme, når der produceres stemmer.

”lunga” og generalpauser:

Sibelius Text Style: lunga Generalpause

5.20. Trioler, sekstoler etc.

5.20.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Udgiveren foretager stiltiende en normalisering af trykforlægget efter følgende retningslinjer:

Hvis der optræder buer i forbindelse med trioler, må udgiveren først fastslå, om der er tale om triolbuer eller legato-/strøgbuer. Alle triolbuer fjernes og erstattes evt. af en kantet klamme, såfremt en triol f.eks. begynder med en pause eller den består af noder, der ikke er bundet sammen af en bjælke.

I længere triolpassager, hvor triolerne er forbundet med bjælker, sættes der kun trioltretal til og med første hele takt.

(Detaljeret fremstilling af notationsmæssige forhold vedr. trioler, duoler m.m., se: Elaine Gould: *Behind Bars*. Faber Music 2011, s. 193-215).

5.20.2. Placering og typografi

Placering:

> Tal/klammer ved nodehalsene, i vokalsats dog altid over noderne. Triolklammen bør så vidt muligt holde kant med hhv. første nodes venstrekant og sidste nodes højrekant. Triolklammen følger samme de regler for hældning som gælder for bjælker (se punkt 5.21.2. Typografi)

Typografi:

> *Sibelius* sætter automatisk flere tretal og klammer end DCMs praksis forlanger. Overflødige tretal kan skjules med ctrl+skift+H. Overflødige klammer skjules gennem Properties-menuen [ctrl+alt+P]: Notes → Tuplet → No Bracket.

Ældre musik
Indtil omkring 1850 noteredes punkterede triolfigurer meget ofte som  og ikke . Om figuren skal fortolkes som en punkteret ottendedel plus sekstendedel eller som en punkteret triol vil oftest fremgå af konteksten. Den oprindelige notation bibeholdes, men typografisk placeres som var det en trioliseret . Derudover skal man være opmærksom på, at en bue kan være kombineret med 3-tallet; i nogle tilfælde skal buen fortolkes som den moderne klamme og i andre som en decideret bue. Klammen tilføjes når det drejer sig om nodeværdier længere end ottendedele (dvs. node uden bjælker). Det kommenteres nærmere i den kritiske beretning.

5.21. Bjælker

5.21.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Som hovedregel følges hovedkildens bjælkesætning. Såfremt denne afviger fra gængs praksis, må udgiveren overveje, om der er tale om afvigelser, som tjener til en bedre anskueliggørelse af den musikalske struktur eller om der blot er tale om en sjusket notation. Udgiveren bør dog under alle omstændigheder gennemgå bjælkesætningen og normalisere evt. inkonsistens. Sådanne reguleringer foregår normalt stiltiende.

Ældre musik
Original bjælkesætning bevares som hovedregel. Når hovedkilden er typetryk, hvor bjælker ikke forefindes, kan bjælkesætningen normaliseres efter principperne angivet i de generelle retningslinjer.

5.21.2. Typografi

Det er ikke muligt at indstille *Sibelius* således, at alle typografiske detaljer automatisk falder på plads i forbindelse med indtastningen. Mht. bjælker bør de underkastes en manuel justering, hvor følgende fire regler bør iagttages i forbindelse med hældende bjælker, der ligger indenfor systemlinjerne:

1. 16.-dele i opadgående bevægelse: Øverste bjælke begynder hængende på en nodelinje, mens nederste bjælke afsluttes stående nodelinjen nedenunder.
2. 16.-dele i nedadgående bevægelse: Nederste bjælke begynder stående på en nodelinje, mens øverste bjælke afsluttes hængende på nodelinjen ovenover.
3. Trekanter hvis sider består af hhv. bjælke, hals og systemlinje undgås.
4. Halslængden bør ikke være kortere end 3.25 mellemrum.

Altså:  og ikke: 

5.22. Halse

5.22.1. Én stemme per system

Halsene vendes efter nutidig praksis. Enkeltnoder (dvs. noder, der ikke er knyttet til en bjælke) på midterste nodelinje vender altid halsen nedad.

5.22.2. To eller flere stemmer per system

Blæserstemmer:

Se punkt 5.17. Systemer med to stemmer (blæserstemmer)

Strygerstemmer:

Udgiveren normaliserer stiltiende trykforlægget efter følgende retningslinjer:

1. Divisi: Noteres som hovedregel med dobbelthalse, dog kan længere passager med parallelle oktaver med fordel noteres på enkelthals. I visse tilfælde kan pladsmangel endvidere diktere enkelthalse i en divisipassage. Begge sidstnævnte tilfælde foregår naturligvis under angivelse af "div." (se også punkt 5.32. Spilletekniske anvisninger).
2. Dobbeltgreb: Noteres så vidt muligt med enkelthals.

5.23. Pauser

5.23.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Udgiveren normaliserer stiltiende trykforlægget efter følgende retningslinjer:

Evt. manglende eller overskydende pauser rettes normalt stiltiende.

Tre ens pausetegn undgås så vidt muligt.

Punkterede pauser:

Lige taktarter: Der anvendes kun punkteret ottendedelspause eller kortere pauseværdier.

Ulige taktarter: Alle punkterede pauseværdier kan komme på tale.

I tvivlstilfælde konsulteres Elaine Gould: *Behind Bars*. Faber Music 2011, s. 34-38, 160-164.

5.23.2. Placering

Udgiveren foretager stiltiende en normalisering af pauser således, at der på systemer med blæserpar anvendes fælles pausetegn for begge stemmer, såfremt pauserne er identiske. Ved tostemmig notation på ét system placeres pausetegnene således, at overstemmens pauser så vidt muligt sættes to spaces over normalpositionen, mens understemmens pauser sættes to spaces under normalpositionen.

5.24. Forenklet notation

5.24.1. Normaliseringer som foretages af udgiveren

Udgiveren normaliserer trykforlægget mht. abbreviaturer efter følgende retningslinjer, idet der skelnes mellem et mensureret og et ikke-mensureret tremolo:

Mensureret tremolo:

Alle abbreviaturer, som kun repræsenterer to eller tre noder, skrives ud (markeres i trykforlægget med en rød indramning). Noder, som repræsenterer flere end tre noder, udskrives sædvanligvis i korte passager (normalt 1-3 takter). I længere passager bibeholdes abbreviaturer, der repræsenterer

flere end to noder, idet den første hele takt dog sædvanligvis skrives helt ud. Abbreviaturer, som udgiveren ønsker udskrevet, vil også i disse tilfælde være indrammet i trykforlægget. Denne normalisering foregår stiltiende. Det skal understreges, at hensyn til sidedisposition, nodebillede etc. kan være bestemmende for afvigelser i forhold til de her skitserede principper.

Ikke-mensureret tremolo:

Noteres udelukkende som abbreviatur og markeres med den spilletekniske anvisning "trem.". Et tilføjet "trem." kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen. Udgiveren behøver ikke at argumentere for tilføjelsen. Undertiden forekommer der passager, hvor et ikke-mensureret tremolo til stadighed veksler med almindelig spillemåde. I sådanne passager sættes der kun "trem." i begyndelsen af afsnittet. Notationen af det ikke-mensurerede tremolo er betinget af tempoet:

Hurtige og moderate tempi: tre tremolobjælker

Langsomme tempi: fire tremolobjælker

Undertiden anvendes prikker i forbindelse med abbreviaturtegn. Udgiveren bør være opmærksom på, at sådanne prikker ikke nødvendigvis betyder staccatoprikker. Det er muligt, at de blot skal læses som "nodetælleprikker". Udgiveren må i hvert enkelt tilfælde tage stilling til betydningen.

Ældre musik
I forbindelse med abbreviaturer må udgiveren være opmærksom på, at der kan være forskel på ' og ˙, idet sidstnævnte ofte anvendes i forbindelse med buer og første uden buer.

5.24.2. Gentagelsessymboler og dubleringstegn

Alle passager, som i trykforlægget er noteret med dubleringstegn (f.eks. "col vl.1"), gentagelsessymboler eller alfanumeriske henvisninger, skrives helt ud.

5.25. Bindebuer

5.25.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Hvis den ene halvdel af en bindebue mangler ved et akkolade- eller sideskift, kan den manglende halvdel tilføjes stiltiende.

Ved gentagne noder med samme tonehøjde under én og samme bue sættes bindebuer (typisk i blæserstemmer). Disse vil i reglen kunne kompletteres med belæg i andre kilder. Kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen.

I sjældne tilfælde kan det komme på tale at tilføje en bindebue, som ikke findes i kildematerialet. Kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen. I strygersats bør udgiveren under alle omstændigheder udvise den allerstørste forsigtighed mht. komplettering af bindebuer.

5.25.2. Typografi

Bindebuer som er placeret inde i nodesystemet vil i *Sibelius* af og til falde sammen med en af nodelinjerne. Udgiveren må i sådanne tilfælde justere placeringen manuelt, således at bindebuens maksimale krumning ligger midt imellem to nodelinjer. I tilfælde hvor en altereret node overbindes ved et side/akkoladeskift vil bindebuen i ofte komme i karambolage med det løse fortegn. Her må udgiveren ligeledes foretage en manuel justering.

5.26. Buer (legatobuer, fraseringsbuer, strøgbuer)

5.26.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Oplagt manglende buer kan tilføjes med belæg i andre kilder eller i analogi med en eller flere stemmer i samme instrumentgruppe. Derimod bør udgiveren være yderst varsom med analogitilføjelser eller -normaliseringer mellem stryger- og blæserstemmer. Tilføjelser kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen.

Buer og/eller bindebuer optræder ikke sjældent i forlængelse af hinanden. Hvis kilden er inkonsekvent på dette område, kan udgiveren stiltiende normalisere sådanne sammensatte buer i trykforlægget således, at buen begynder/slutter samtidig med bindebuen.

5.26.2. Typografi

Sibelius' House Style sørger automatisk følgende standardplacering af buer:

Én stemme på ét system:

Alle frasens halse vender i samme retning:

Bue ved nodehovederne:

Eks. 5.26.1.



Frasens halse har forskellig retning:

Bue over systemet:

Eks. 5.26.2.



To stemmer på ét system:

Frasen har udelukkende enkelthalse:

Buen som ved "Én stemme på ét system" .

Frasen har dobbelthalse:

Bue både over overstemmen og under understemmen.

I klaver- og orgelmusik samt i orkesterstemmer forekommer der ikke sjældent passager, hvor udgiveren må afvige fra *Sibelius*' standardplacering. I klavermusik vil der ofte med fordel kunne sættes én bue over øverst system og én bue under nederste system. I orkesterstemmer kan det undertiden være en fordel, at sætte buen over systemet, for på denne måde at undgå, at de dynamiske tegn bliver 'trykket' for langt væk fra noderne.

Justering af standardposition:

I visse tilfælde er det nødvendigt korrigere buens krumning og/eller begyndelses- og slutpunkt, som f.eks. følgende eksempel, hvor første takt viser den automatiske positionering, mens anden takt er justeret manuelt:

Eks. 5.26.3.



Ældre musik

Ved udgivelse af ældre musik kan kildens praksis med hensyn til buesætning bibeholdes, hvis udgiveren anser det for hensigtsmæssigt. Brugen af buer i kilden bør kommenteres i revisionsberetningen. Ofte er det uhensigtsmæssigt at komplettere buer; dog kan det ske med en analogihenvisning, hvor det skønnes relevant og hvor kompletteringen kan udføres stringent og konsekvent. Selv om frasering i vokal- og instrumentalsats sandsynligvis fulgtes ad, er det sjældent, at buer og bjælkesætning er ens. Af hensyn til musikerens og sangerens muligheder for at fortolke moderniseres notationspraksis generelt ikke, med mindre det kan ske i overensstemmelse med kildens egen notationspraksis. Kombinationer af bue og bindebue (såkaldte "kædebuer") bibeholdes også, medmindre hovedkilden er åbenlyst inkonsekvent på dette område. I så fald kan det overvejes at normalisere notationen i afgrænsede passager til lange buer.

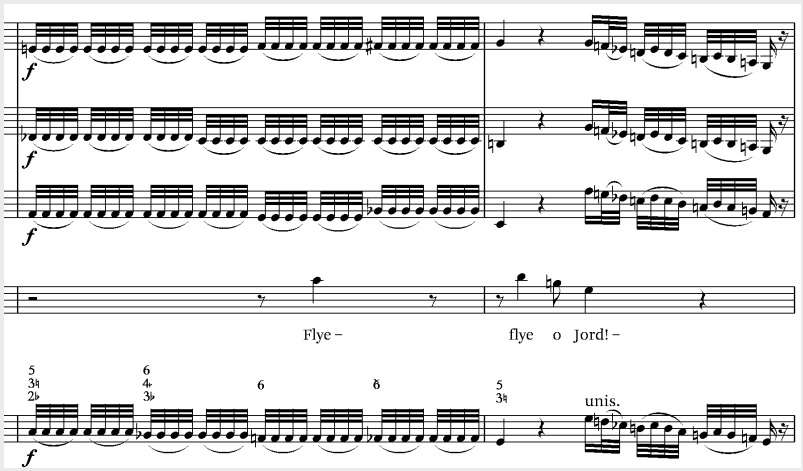
Buer havde mange funktioner i ældre notation:

1. Den kan indikere, at den første node under buen skal accentueres, mens sidste node i en bue er ubetonet; de øvrige spilles legato.
2. Man noterede buer, som ikke anvendes i dag: lange buer – dvs. over en takt – indikerer oftest en forkortet notationsform, hvor en allerede antydet frasering skal fortsætte (svarende til anvisningen "simile"). Sådanne notationsformer skrives ud; i tvivlstilfælde kommenteres forholdet.



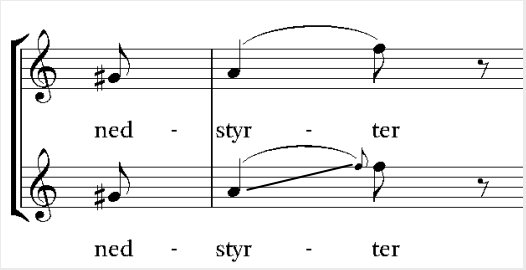
Eks. 5.26.4.

3. En ofte forekommende bue (ikke bindebue) i strygersats er buevibratoen (portato, bebung); den er noteret over flere noder med samme tonehøjde – i todelt taktarter over to plus to eller fire plus fire, i tredelte taktarter over tre plus tre. Den er almindelig i musik fra anden halvdel af 1700-tallet og angiver en vibratotype, der udføres med pegefingeren på buen og ikke håndleddet; notationen skal bibeholdes, da der er tale om en helt specifik strøgteknisk notation, selv om moderne strygere ofte ikke kender til den:



Eks. 5.26.5.

Anvendelsen af buer i vokalsats er et særligt problem, idet de i den tidlige musik ikke nødvendigvis er en angivelse af melismer, men i højere grad er en fraserings- og/eller artikulationsmæssig notation, hvor den første node accentueres og slutnoden er ubetonet. Ofte følges buer og bjælkesætning ad, især i kortere fraser, idet bjælkesætningen også afspejler accentueringen. Udgiveren skal være opmærksom på, at en bue ikke nødvendigvis følger en orddeling, men går så at sige på tværs; i det tilfælde symboliserer buen portamento – et "overlegato" (glissando-agtig) med en enkelt ikke-noteret efterslagsnode, som tonehøjdemæssigt svarer til efterfølgende node:



Eks. 5.26.6.

5.27. Artikulationstegn

5.27.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Manglende artikulationstegn kan tilføjes under forudsætning af, at der er belæg for tilføjelsen på samme sted i en referencekilde eller på et parallelt sted i samme stemme eller instrumentgruppe. I de fleste tilfælde er det den sidstnævnte mulighed, der kommer på tale – altså en intern komplettering af hovedkilden på dens egne præmisser. Tilføjelser kommenteres i alle tilfælde med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen. De kilde-interne analogikompletteringer kan igen opdeles i tre undergrupper:

Vertikal komplettering:

> Komplettering mellem fordoblende instrumenter. Bør fortrinsvis foregå inden for samme instrumentgruppe, eller evt. mellem træblæsere og strygere. Derimod kan vertikal komplettering mellem messingblæsere og de øvrige instrumenter kun undtagelsesvis finde sted.
>
> Blæserpar på ét system: ved passager med f.eks. parallelle tertser noteret med dobbelthalse, men kun med ét sæt artikulationstegn, kan udgiveren stiltiende tilføje artikulationstegn i den anden stemme, idet tilføjelsen blot må betragtes som en typografisk normalisering.

Horisontal komplettering:

> Komplettering mellem to i øvrigt identiske passager. Bør kun foregå inden for et og samme instrument; dog kan komplettering mellem to forskellige instrumenter forekomme i tilfælde af imiterende sats.

Simile-passager:

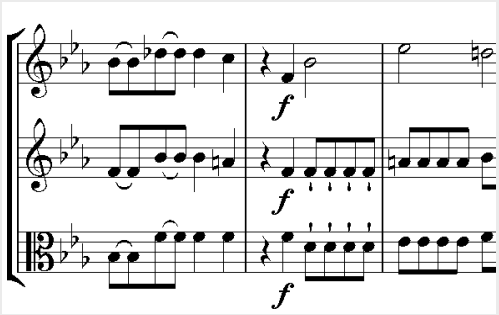
> Undertiden har hovedkilden kun artikulationstegn i begyndelsen af en længere passage; typisk et staccatoafsnit. Udgiveren kan her, med forsigtighed, tilføje de manglende artikulationstegn under forudsætning af, at det er indlysende, hvor langt den pågældende passage varer. Hvis en sådan passage slutter på en betonet node, sættes der aldrig artikulationstegn på denne node.

”simile”- eller ”segue”-angivelser i hovedkilden erstattes med udskrevne artikulationstegn, såfremt det utvetydigt fremgår hvor langt den pågældende passage strækker sig. I modsat fald bibeholdes hovedkildens notation. Udgiveren bør dog tilstræbe en vis ensartethed ved behandlingen af dette problem inden for den enkelte sats.

Ældre musik

Artikulation gengives som i kilden. Brugen af artikulationstegn i kilden bør kommenteres i revisionsberetningen. Ofte er det uhensigtsmæssigt at komplettere, dog kan dette ske med en analogihenvisning, hvor det skønnes relevant og hvor kompletteringen kan udføres stringent og konsekvent.

Artikulationstegn begynder at spille en større rolle i første halvdel af 1700-tallet. Disse tegn findes sædvanligvis i strygerne, som regel kombineret med buer – enten som en indikation af, at en passage ikke skal fraseres som den foregående med buer eller som en strøgteknisk oplysning (artikulation under en bue) om brugen af for eksempel portato eller ”Bebung” (eksempel nedenfor).



Eks. 5.27.1.

De mest almindelige tegn er ' eller ·, som dog kan betyde det samme – og ikke nødvendigvis staccato. Tenuto er som regel skrevet ud som ”tenuto” eller forkortet til ”ten.”. Dette normaliseres stiltiende til ”ten.”.

Komponister og kopister undlod ofte at angive buer, hvor det var åbenlyst, de skulle være. Til gengæld var de meget opmærksomme på at indikere de passager, hvor man ikke skulle spille buer. I de tilfælde noteredes enkelte artikulationstegn:



Eks. 5.27.2.

Det er vigtigt at understrege, at man således ikke kan analogikomplettere vandret i de enkelte stemmer, hvor der forefindes artikulationstegn, da oplysningen i lige så høj grad er ment som en advarsel om, at der her ikke skal anvendes buer (Eks. 5.27.1). Det vil sige, at revisionen af artikulation vil afhænge meget af den kontekst, som artikulationen optræder i. Derudover har forskellige nationale og lokale konventioner været gældende i fortolkningen af artikulationen. I de mange tvivlstilfælde bør udgiveren nøjes med at gengive kildens notation.

5.27.2. Typografi

Én stemme på ét system:

Artikulationstegn ved nodehovedet.

To stemmer på ét system:

Passager med dobbelthals:

Artikulationstegn ved halsen. En staccatoprik, som er placeret ved en hals, sættes altid i umiddelbar forlængelse af halsen og ikke centreret over/under nodehovedet.

Passager med enkelthals:

Artikulationstegn ved nodehovedet.

Hvis en staccatoprik eller en tenutostreg optræder i forbindelse med buebegyndelse og/eller -slutning, placeres artikulationstegnet mellem bue og node. Derimod placeres marcatokiler i samme situation uden for buen.

5.28. Tempobetegnelser

5.28.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Som hovedregel gengives altid hovedkildens tempi. Hvis der er foretaget ændringer i denne, eller hvis der er tempobetegnelser i referencekilderne, som divergerer i forhold til hovedkilden, gengives altid den seneste form, der kan føres tilbage til komponisten. Varianterne anføres i revisions- og variantfortegnelsen. Undertiden kan det forekommer tempobetegnelser i parentes. Denne notation bibeholdes som hovedregel. Evt. inkonsekvent anvendelse af komma i en sammensat tempobetegnelse normaliseres stiltiende af udgiveren.

I tilfælde af dansksprogede tempobetegnelser tilføjer udgiveren stiltiende en engelsk oversættelse.

Der skelnes mellem hovedtempobetegnelser og bitempobetegnelser:

Hovedtempi:

Selvstændige tempobetegnelser, der kan indlede en sats, satsdel, akt, scene etc., f.eks.

Adagio

Andantino

Allegro

Tempo giusto

Comodo

Tempo I

Moderato

Recit.

Bitempi:

Tempobetegnelser, der knytter sig til hovedtempobetegnelserne, f.eks.

rall.

string.

tranq.

a tempo

in tempo

un poco più vivo

poco meno

meno allegro

Hoved- og bitempi:

Nogle betegnelser kan være vanskelige at rubricere entydigt, f.eks. "vivo", "tranquillo" og "moderato". Deres funktion og dermed stavemåde må bestemmes ud fra et skøn i hvert enkelt tilfælde.

Udgiveren bør være opmærksom på, at visse foredragsbetegnelser kan være identiske med tempobetegnelser, f.eks. "tranquillo". I sådanne tilfælde må udgiveren konsultere alt til rådighed stående kildemateriale i forsøget på at bestemme betegnelsens betydning.

Hvis f.eks. et "rall.", "accel.", "tranq." eller "string." i hovedkilden er udstrakt til flere takter ved hjælp af forlængelsesstreger eller med adskilte stavelser forbundet med delstreger, regulerer udgiveren stiltiende trykforlægget til f.eks. "rall." eller "accl." efterfulgt af forlængelsesstreger.

Forkortelser som "rit.", "rall." eller "tranq." uden efterfølgende forlængelsesstreg bibeholdes.

Ældre musik

Tempobetegnelser skrives kun over øverste system. Det skal pointeres, at tempobetegnelser i tidlig musik fortolkedes mere som angivelsen af en karakter og stemning end et egentligt tempo; tempoet afgjordes hovedsageligt ud fra "indre", kontekstrelaterede forhold. En adagio-sats i 3/4 er for eksempel hurtigere end en i 4/4, og hvis den gennemgående nodeværdi er fjerdedele, vil en sådan adagio være hurtigere end en, hvor nodeværdierne er

ottendedele. En sats vil ikke altid have en tempobetegnelse. For eksempel er det sjældent, at et recitativ har en tempobetegnelse; ofte har arier heller ikke, og så afgøres tempo ved hjælp af taktart, rytme, frasering etc.

5.28.2. Placering, typografi og ortografi

Udgiveren foretager en normalisering af tempobetegnelser mht. placering og ortografi (jf. retningslinjer og oversigt nedenfor). Tempobetegnelser ved begyndelsen af en takt placeres således, at de holder venstrekant med første node eller, hvor en sådan findes, med taktsignaturen. Tempobetegnelser inde i en takt placeres nøjagtigt, hvor de er angivet i trykforlægget.

Orkestermusik:

Placering:

Hoved- og bitempi: Over øverste system og over strygerstemmerne. I solokoncerter placeres tempobetegnelserne – lige som i de øvrige orkesterværker – over øverste system og over strygerne (altså aldrig over solostemmen).

Typografi:

Hovedtempo: Ordinær. Stor skrift. Stort begyndelsesbogstav. *Sibelius* Tempo [ctrl+alt+T].

Bitempi: Ordinær. Stor skrift. Lille begyndelsesbogstav. *Sibelius* Tempo [ctrl+alt+T], eller – i tilfælde af efterfølgende forlængelsesstreg – Lines [L]: vælg det relevante tempo i System lines. Hvis det ønskede tempo ikke findes i Lines, kan det sammensættes af tempotekst efterfulgt af en Wide dashed system line.

Kammermusik uden klaver:

Placering:

Hoved- og bitempi: Over øverste system.

Typografi:

Hovedtempo: Ordinær. Stor skrift. Stort begyndelsesbogstav.

Bitempi: Ordinær. Stor skrift. Lille begyndelsesbogstav.

Sibelius: se Orkestermusik

Kammermusik eller sang med klaver:

Placering:

Hovedtempo: Over øverste system.

Bitempi: Over øverste system og mellem klaverets systemer.

Typografi:

Hovedtempo: Ordinær. Stor skrift. Stort begyndelsesbogstav.

Sibelius Tempo [ctrl+alt+T].

Bitempi: Kursiv. Petit. Lille begyndelsesbogstav.

Sibelius Expression [ctrl+E].

Klavermusik:

Placering:

Hovedtempo: Over øverste system.

Bitempi: Mellem systemerne.

Typografi:

Hovedtempo: Ordinær. Stor skrift. Stort begyndelsesbogstav.

Sibelius Tempo [ctrl+alt+T].

Bitempi: Kursiv, lille begyndelsesbogstav.

Sibelius Expression [ctrl+E].

Kor a cappella:

Placering:

Over øverste system.

Typografi:

Hovedtempo: Ordinær. Stort begyndelsesbogstav.

Bitempi: Ordinær. Lille begyndelsesbogstav.

Sibelius: se Orkestermusik

Stemmemateriale:

Placering:

Over systemet.

Typografi:

Hovedtempo: Ordinær. Stort begyndelsesbogstav.

Bitempi: Ordinær, lille begyndelsesbogstav.

Sibelius: se Orkestermusik.

Ved tempobetegnelser på dansk placeres den engelske oversættelse umiddelbart under den danske betegnelse, eller – i tilfælde af pladsmangel – umiddelbart efter adskilt med skråstreg. Oversættelsen sættes med kursiv, dog ordinær hvis den danske tempobetegnelse er i kursiv (bitempi i klaversats). Mønstereksempler:

Marschtempo *March Tempo*	(hovedtempo)
Varmt, men i bevæget Tempo *Warmly, but at a lively tempo*	(hovedtempo)
Allegro (meget livligt / *very lively*)	(tilføjelse til hovedtempo)
Varmt, men i bevæget Tempo / *Warmly, but at a lively tempo*	(hovedtempo med pladsmangel)
hurtigere faster	(bitempo i klaversats)

5.29. Metronombetegnelser og temporelationer

5.29.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Som hovedregel gengives hovedkilden mht. metronombetegnelser og temporelationer. Evt. varianter, der stammer fra samtidigt opførelsesmateriale, dokumenteres i revisions- og variantfortegnelsen (hvis det er muligt, anføres tillige hvilke dirigenter de stammer fra).

5.29.2. Placering og typografi

Udgiveren normaliserer trykforlægget efter følgende retningslinjer:

Metronomangivelser:

Sættes i parentes og uden betegnelsen "MM", altså blot f.eks. "(♩ = 50)". Hvis metronomangivelsen udgør et interval, f.eks. "60– 89", anvendes tankestreg uden mellemrum på hver side cifrene. I tilfælde af et 'ca.' sættes et mellemrum inden metronomtallet.

Temporelationer:

Gengives i parentes efter mønstret "det foregående = det følgende"

Placering:

Metronombetegnelser og temporelationer placeres efter samme retningslinjer som tempobetegnelser (se punkt 5.28.2. Placering, typografi og ortografi)

Metrononangivelser og temporelationer har samme punktstørrelse.

Sibelius: Metronome mark.

5.30. Dynamik

5.30.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Placering af dynamiske tegn i hovedkilden:

> Udgiveren kan stiltiende foretage en vis regulering af kilernes længde og placering af *cresc.* og *dim.* Det tilstræbes ikke at placere dynamiske tegn under pauser. Afstanden fra en node til den følgende betragtes som repræsenterende den første nodes værdi. Cresc./dim.-kiler vil derfor ofte skulle normaliseres, således at de strækker sig fra nodehoved til nodehoved. I tilfælde af langsomme tempi skal dette princip dog anvendes med den allerstørste forsigtighed.

Udgivernes tilføjelser:

> Oplagt manglende dynamiske angivelser i hovedkilden (især ved indsatser, men også i løbet af og i slutningen af en passage) kan tilføjes efter en referencekilde eller i analogi med andre (helst fordoblende) stemmer – så vidt muligt fra samme instrumentgruppe. Udgiveren kan godt foretage en 'lodret' komplettering selv om den/de analoge stemmer ikke har nogen dynamisk anvisning i den aktuelle takt, blot der ikke kan herske tvivl om hvilket dynamisk niveau den/de analoge stemmer befinder sig på. [Denne type komplettering kan kommenteres med "tilføjet i analogi med det dynamiske niveau i instrument-xx"] Tilføjelser af denne type kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen. Udgiveren må dog være opmærksom på, at det ikke i alle tilfælde overhovedet er muligt at komplettere manglende dynamiske angivelser, idet kildematerialet ikke altid rummer tilstrækkelig information til at retfærdiggøre tilføjelser.

Inkonsekvent anvendelse af kiler og *cresc.*/*dim.*:

> Undertiden kan hovedkilden være inkonsekvent mht. kiler og *cresc.*/*dim.* i fordoblende stemmer. I sådanne tilfælde kan udgiveren foretage en normalisering. Kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen.

Forlængelsesstreg:

> Hvis et *diminuendo*/*dim.* eller et *crescendo*/*cresc.* i hovedkilden er strakt ud over flere takter med en forlængelsesstreg, normaliserer udgiveren stiltiende trykforlægget til *dim.* - - - eller *cresc.* - - -.

Gentagelse af samme dynamiske tegn:

> Hvis den samme dynamiske angivelse gentages i samme stemme med få takters mellemrum, må udgiveren nøje overveje om gentagelsen er overflødig eller intenderet. Hvis udgiveren vælger at fjerne gentagelsen, kommenteres dette med en specifik bemærkning.

Samtidig *cresc.* eller *dim.* og kile:

Undertiden finder man en særlig notationsform, hvor han sætter et *cresc.* inde i en cresc.-kile eller et *dim.* inde i en dim.-kile. Denne notationsform bibeholdes.

Ældre musik

Notationen af de enkelte dynamiske tegn normaliseres stiltiende i overensstemmelse med moderne praksis i det omfang de skønnes at være entydige: F.eks. normaliseres *pianp:*, eller *pianiss:* til *pp*. Betegnelsen *crescendo* forkortes til *cresc.* eller skrives ud afhængig af komponistens praksis (det samme gælder for *diminuendo*).

I løbet af 1700-tallet bliver det mere og mere almindeligt, at komponister noterede dynamisk tegn som for eksempel piano, pianissimo, forte og fortissimo, forkortet på forskellige måder: *f.*, *f:*, *for.*, *ff.*, *ff:*, *fortiss.*, *p.*, *p:*, *pp.*, *pp:*, *pianiss.*, *poco f* (ofte forkortet til *pf* eller *p:f*), *poco piano* (ofte *pp* eller *p:p*); i enkelte tilfælde finder man også betegnelsen *crescendo*. Fortolkningen af de oprindelige forkortelser bør nøje overvejes og sammenholdes med den enkelte komponists notationspraksis. Scheibe anvender således ikke *pf* i betydningen *piano forte* men som en forkortelse for *poco forte*. Dette udelukker dog ikke, at han også kan finde på at anvende *pf* som *piano forte*, men opløsningen af tegnet skal overvejes i hvert enkelt tilfælde og argumenteres for i revisionsapparatet eller i en generel oversigt over stiltiende ændringer. Forkortelsen *pp* er et andet problem, idet det kan betyde *pianissimo* eller *poco p*. Specielle dynamiske angivelser, for eksempel *gel.* eller *st.* hos Telemann, skrives ud, her *gelinde* og *stark*. Det var almindelig praksis i barokken, at hvis man anvendte dynamiske betegnelser, skete det hovedsagligt i strygerne, selv om oboer og tværfløjter spillede unisont med henholdsvis første- og andenviolinerne. En komplettering mellem strygere og blæsere bør ikke ske uden nøje overvejelse og kun såfremt komponisten selv har foretaget en sådan komplettering andre steder i værket. I værker, hvor der optræder solister (kantater, operaer, koncerter), indikerer dynamikken oftest en solists indtræden og betragtedes som en advarsel mere end et konkret dynamisk niveau; det samme gælder for solopassager.

Placeringen af dynamiske angivelser normaliseres efter de generelle typografiske retningslinjer og den oprindelige placering kommenteres om nødvendigt i beretningen. Den notationsmæssige praksis for dynamik kommenteres i den kritiske beretning.

5.30.2. Placering og typografi

Placering:

Generelt:

Begyndelsespunkt:

Der tilstræbes en lige venstremargen mellem den dynamiske betegnelse og første node i den aktuelle passage.

Slutpunkt:

Kiler, der slutter i forbindelse med en taktstreg, afsluttes umiddelbart før taktstregen (kilen bør altså ikke føres frem til første node i følgende takt).

Afstanden fra en node til den følgende betragtes som repræsenterende den første nodes værdi. Cresc./dim.-kiler vil derfor ofte skulle

normaliseres, således at de strækker sig fra nodehoved til nodehoved. I tilfælde af langsomme tempi skal dette princip dog anvendes med den allerstørste forsigtighed.

Én stemme per system:

Under systemet i instrumentalstemmer, over systemet i vokalstemmer.

To stemmer per system:

Under systemet i den udstrækning dynamikken er identisk for begge stemmer, ellers både over og under systemet. Hvis f.eks. ob.1 har en indsats, mens ob.2 har noteret pause, sættes de dynamiske tegn over systemet.

Klavermusik:

Dynamik der gælder for begge systemer placeres mellem systemerne.

Dynamik der kun refererer til ét system placeres over øverste / under nederste system eller mellem de to systemer, idet den sidste mulighed forudsætter, at det dynamiske tegn kan placeres klart tættere på det ene end på det andet system.

Typografi:

Sibelius: Expression, eller – i tilfælde af efterfølgende forlængelsesstreg: Lines [L]: vælg *cresc.* - - - eller *dim.* - - - i Staff lines

5.31. Foredragsbetegnelser

5.31.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Tilføjelse af foredragsbetegnelser:

Tilsyneladende manglende foredragsbetegnelser i hovedkilden kan tilføjes med belæg i en referencekilde og/eller i analogi med en stemme, som fordobler den aktuelle stemme. Sådanne tilføjelser kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen.

Ortografisk ensretning:

Udgiveren ensretter foredragsbetegnelserne således, at eventuelle forkortelser i trykforlægget skrives helt ud. Altså *dol.* normaliseres til *dolce* og *espress.* til *espressivo*. I visse tilfælde kan pladshensyn dog diktere, at forkortelsen bibeholdes.

Danske foredragsbetegnelser:

I tilfælde af danske foredragsbetegnelser tilføjer udgiveren stiltiende en engelsk oversættelse.

5.31.2. Placering og typografi

Placering:

Generelt:

Der tilstræbes en lige venstremargen mellem foredragsbetegnelsen og første node i den aktuelle passage. Evt. engelsk oversættelse placeres umiddelbart under den danske foredragsbetegnelse.

Én stemme per system:

Under systemet i instrumentalstemmer, over systemet i vokalstemmer.

To stemmer per system:

Hovedregel: Under systemet. Det kan dog undertiden komme på tale at placere betegnelsen over systemet, nemlig hvis den kun skal gælde for den øverste stemme.

Typografi:

Generelt:

Kursiv. Samme punktstørrelse som spilletekniske anvisninger. Lille begyndelsesbogstav.

Engelske oversættelser:

Ordinær.

5.32. Spilletekniske anvisninger

5.32.1. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Generelt:

Udgiveren gennemgår hovedkilden for evt. manglende eller forkert placerede spilletekniske anvisninger. Han bør så vidt muligt konsultere stemmemateriale fra samtiden, idet et stemmesæt, som har været anvendt i praksis, meget vel kan være mere fuldstændigt mht. spilletekniske anvisninger end partituret. Alle tilføjelser og ændringer kommenteres med en specifik bemærkning.

Con. sord./senza sord., pizz./arco:

Anvisningen for den særlige spillemåde sættes ved første node i den aktuelle passage, mens anvisningen som aflyser denne spillemåde, sættes ved første node, hvor spillemåden atter er normal.

Divisi:

I tilfælde af inkonsekvent angivelse af "div." og "unis." kan oplagt manglende angivelser tilføjes med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen, f.eks. en overgang fra divisi til dobbeltgreb, der ikke mar-

keres med et "unis.". I tilfælde hvor divisi og dobbeltgreb skifter med ganske korte mellemrum, kan det være hensigtsmæssigt at nøjes med et skift imellem enkelt- og dobbelthals. Ofte afsluttes en divisipassage med nogle få enkeltnoder med dobbelthals, over hvilke der er anført et "unis.". Disse noder reguleres stiltiende til enkelthals. Udgiveren bør dog i denne forbindelse sikre sig, at der ikke er er tale om et unisont dobbeltgreb.

I tilfælde af dobbeltgreb i forbindelse med en divisi-passage, hvor der optræder helnoder eller punkterede helnoder, markeres dobbeltgrebene med en kantet klamme, som udgiveren stiltiende kan indføje i trykforlægget:

Eks. 5.32.1.



Såfremt en divisi-passage noteres med to systemer i partituret skrives *ikke* "div." (se også punkt 5.10. Akkoladeopsætning (klammer i venstre margen)). Eventuelle ændringer i forhold til hovedkilden mht. notation af divisi-passager på et eller to systemer foretages stiltiende.

Flageolettoner/løs streng:

Udgiveren bør være opmærksom på, at såvel flageolettoner som løs streng kan være noteret med et nul i de trykte kilder. Dette reguleres således, at en cirkel (°) angiver en flageolettone, mens et nul (0) angiver en løs streng.

Mht. notation af flageolettoner normaliserer udgiveren stiltiende trykforlægget efter følgende principper:

Der sættes *ikke* et "flag." i forbindelse med flageoletter. Såfremt denne betegnelse optræder i hovedkilden fjernes den og erstattes evt. med flageolet-cirkel eller "rombe-notation" (afhængigt af om der er tale om en naturlig eller kunstig flageolet). Det kommenteres med en specifik bemærkning.

1. Naturlige flageoletter: En node med en lille cirkel
2. Kunstige flageoletter: Tre nodehoveder (to til fingerplacering og en til den faktisk klingende tone, hvor den midterste - den løst berørte streng - er rombeformet)
3. Kvartflageoletter på løs streng: To nodehoveder: en rombeformet og den klingende.

Scordatura:

Omstemning af en streng angives med "scordatura" i forbindelse med en markering af de nye løse strenge noteret med små sorte nodehoveder i kantet parentes (se *Maskarade*, 2. akt, t. 936). Hvis omstemningen skal aflyses inden satsens slutning, sker det med en fodnote.

Strengangivelse:

Ved passager, der skal spilles f.eks. ”sul G”, tilføjer udgiveren en stiplet linje efter ”sul G”. I forbindelse med akkoladeskift fortsættes den stiplede linje uden at ”sul G” gentages

Strøgangivelser:

Strøgangivelser gengives, som de findes i hovedkilden. Det kan dog komme på tale at tilføje strøgangivelser i analogi med parallelsteder. Kommenteres med en specifik bemærkning i revisions- og variantfortegnelsen.

Sul tasto, sul ponticello:

I korte passager sættes en stiplet linje efter anvisningen “sul tasto” eller “sul pont.” (ligesom efter “sul G”). I længere passager sættes der ikke en stiplet linje, til gengæld aflyses spillemåden med et “nat.”.

Tremolo:

Det ikke-mensurerede tremolo angives med et ”trem.” samt tre skråstreger. Udgiveren bør specielt have opmærksomheden henledt på helnodepassager, hvor der spilles enten med divisi eller dobbeltgreb, idet tremolostreger ved begge nodehoveder indicerer divisi, mens tremolostreger ved kun det ene nodehoved indicerer dobbeltgreb (se også punkt 5.24. Forenklet notation).

Betegnelsen ”trem.” anvendes normalt kun i forbindelse med strygersats. Som hovedregel anvendes ikke ”trem.” i slagtøjsinstrumenter.

Glissandi:

Noteres med betegnelsen ”gliss.” og en skråtstillet linje mellem de to nodehoveder.

Ældre musik	
Tasto solo	”Tasto solo” (eller forkortet til ”t.s.”) vil til tider optræde i continuostemmen; betegnelsen bibeholdes, og en eventuel forkortelse skrives fuldt ud. Selv om der kan være passager, hvor det vil være svært at gennemskue hvornår ”tasto solo” ophører eller om en passage uden becifring egentlig er ”tasto solo”, bibeholdes disse.

5.32.2. Placering, typografi og ortografi

Placering:

Generelt:

Der tilstræbes en lige venstremargen mellem den spilletekniske anvisning og første node i den aktuelle passage.

Én stemme per system:

Over systemet.

To stemmer per system:

Hovedregel: Over systemet. Det kan dog undertiden komme på tale at placere betegnelsen under systemet, nemlig hvis den kun skal gælde for den underste stemme.

Fingersætning i klaversats:

Fingersætning placeres normalt over noderne i øverste system og under noderne i nederste system. Ved akkorder placeres cifrene vertikalt. Stumt fingerskift: De to tal forbindes med en lille bue over tallene.

Typografi:

Ordinær. Samme punktstørrelse som foredragsbetegnelserne. Lille begyndelsesbogstav.

Stiplet linje efter f.eks. "sul G" udgår fra G'ets underkant og afsluttes med en nedadgående vinkel (standard: Se det udleverede eksempelark).

Ortografi:

Mht. ortografi normaliserer udgiveren stiltiende de spilletekniske anvisninger efter følgende liste:

arco

con sord.

div.

gliss.

pizz.

senza sord.

sul G

sul pont.

sul tasto

trem.

unis.

5.33. Ornamenter

Udgiveren normaliserer stiltiende trykforlægget efter følgende retningslinjer:

5.33.1. Forslagsnoder

Forslagsnoder bindes til hovednoden/-noderne med en bue (eks. 5.33.1a). Undtagelser kan dog forekomme, f.eks. ved tonegentagelse mellem forslags- og hovednode (eks. 5.33.1c). Buen må ikke gennemskære eventuelle bilinjer (eks.

5.33.1d). Ved *enstemmighed* noteres forslagsnoder med halsen opad. Ved *tostemmighed* vender halsen samme vej som hovednodens hals (eks. 5.33.1e).

Der skelnes mellem:

Korte forslagsnoder:

Enkeltstående korte forslag noteres som ottendedelsnoder med gennemstreget fane (eks. 5.33.1a-b). Er der tale om en gruppe af to-tre forslagsnoder, noteres de som 16.-delsnoder med bjælker. Er der tale om flere end tre forslagsnoder, noteres de som 32.-delsnoder (eks. 5.33.1f).

Lange forslagsnoder:

Noteres med den nodeværdi, der svarer til halvdelen af hovednodens; halsen er ikke gennemstreget (eks. 5.33.1g).

Fraseringsbuer påvirker ikke reglerne om buesætning ved forslagsnoder. Undtagelser kan dog komme på tale i tilfælde, hvor kildematerialet opviser en konsekvent konciperet praksis, der afviger fra det ovenfor formulerede. Hvorvidt en sådan praksis skal tages til efterretning, må i hvert enkelt tilfælde vurderes ud fra en grundig analyse af kildematerialet.

Eks. 5.33.1.



5.33.2. Efterslagsnoder

Efterslagsnodegrupper normaliseres stiltiende til sekstendedele.

Der skelnes mellem:

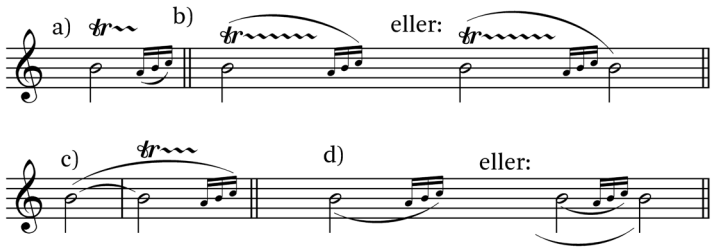
Efterslagsnoder efter hovednode med trille:

Efterslagsnoderne bindes sammen med en bue (eks. 5.33.2a), med mindre de i forvejen er omfattet af en fraserings- eller strøgbue. I så tilfælde falder den interne bue bort (eks. 5.33.2b). Dog kan det ikke udelukkes, at efterslagsnoder efter hovednode med trille også kan forekomme uden bue, f.eks. ved anden artikulation, hvad udgiveren derfor må være særligt opmærksom på. Ved hovednode med trille er det ofte Carl Nielsens praksis at forbinde efterslagsnoderne og hovednoden med en bue (eks. 5.33.2c). Sådanne buer bliver stående.

Efterslagsnoder efter hovednode uden trille:

Efterslagsnoden/-noderne bindes til hovednoden med en bue (eks. 5.33.2d).

Eks. 5.33.2.



NB! I *Sibelius* sættes efterslagsnode således at de knyttes til den efterfølgende node, hvorefter noderne 'trækkes tilbage til den ønskede plads.

5.33.3. Triller

1. Bølgelinje efter trilletegn tilføjes, hvis den mangler. Hvis bølgelinjen fortsætter på næste system, gentages ***tr*** ikke. Bølgelinjen kan dog udelades ved korte nodeværdier i tilfælde af pladsmangel. Triller i to instrumenter på samme system udløser normalt dobbelthalse, dog kan der under visse omstændigheder sættes enkelthals – typisk ved oktavinterval. I sådanne tilfælde sættes kun ét trilletegn og én bølgelinje.
2. Fortegn ved trille noteres over trilletegnet og gentages, hvis det tillige gælder for en efterfølgende hovednode i takten.
3. Paukehvirvler findes i såvel manuskripter som i trykt opførelsesmateriale noteret enten med tremolo-streger eller med ***tr*** evt. efterfulgt af bølgelinje. Som hovedregel følges hovedkildens praksis. Hvis denne er inkonsekvent foretager udgiveren en normalisering, idet dette bemærkes med en generel bemærkning. Ved notation med ***tr*** sættes der i et nyt ***tr*** ved skift imellem to pauker. Kontinuerlige paukehvirvler forbindes med bindebuer.
4. Hvirvler i slagtøjsinstrumenter på én-linjet system: Noteres med tre tremolostreger (i meget langsomme tempi evt. fire tremolostreger, se punkt 5.24. Forenklet notation.). Kontinuerlige hvirvler forbindes med bindebuer.

Ældre musik

Før omkring 1800 var det almindeligt ikke at binde forslagsnoder til hovednoden. Hvis udgiveren vælger at tilføje buerne, angives dette i en generel bemærkning. Udgangspunktet er dog, at buen kun tilføjes, såfremt kilden i sig selv er inkonsekvent.

Der anvendtes en lang række forskellige trilletegn (𝆖, +); disse bibeholdes og ensrettes eventuelt, afhængig af kildens notationspraksis. En kommentar om deres opførelsespraktiske betydning kan inkluderes.

Ornamenter gengives som i hovedkilden.

5.34. Notation i vokalværker

5.34.1. Generelt

5.34.2. Redaktionelle tilføjelser og ændringer

Retskrivning og tegnsætning:

> Principielt bibeholdes hovedkildens tekst mht. stavemåder og tegnsætning, dog kan udgiveren normalisere eventuelle inkonsekvenser under benyttelse af samtidig retskrivning. Udgiveren leverer en renskrift af vokalteksten med den ønskede retskrivning, tegnsætning og orddeling sammen med trykmanuskriptet.

Mht. retningslinjer for angivelse af titler og overskrifter, se punkt 3.3. Opstilling af titler for vokalværker.

5.34.3. Notation af vokalstemmer

Vokalstemmens/vokalstemmernes notation:

> Denne retter sig efter den underlagte tekst:

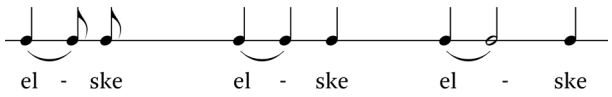
1. Ottendedelsnoder og hurtigere nodeværdier: Syllabisk melodik noteres med faner, melismatisk melodik noteres med bjælker. Ved flere nodegrupper inden for samme melisme anvendes bue. Dog betragtes overbundne noder før eller efter en bjælke *ikke* som en selvstændig nodegruppe.

Eks. 5.34.1.



2. Fjerdedelsnoder eller langsommere: Melismatisk melodik noteres med buer.

Eks. 5.34.2.



3. Tonespaltning: Ved skiftende antal stavelser fra strofe til strofe eller ved flersprogede tekster anvendes dobbelthalse, idet både op- og nedadvendte halse sættes med samme størrelse.

Eks. 5.34.3.



4. Stavelsesbortfald: Hvis en stavelse i én strofe modsvares af stavelses- og dermed nodebortfald i en anden (især ved optakt), sættes særskilt pause.

Eks. 5.34.4.



Dobbeltsproget sats:

> Når tekstunderlægningen i en dobbeltsproget sats har forskelligt antal stavelser *uden* at det udløser tonespaltninger eller -sammenlægninger, noteres de pågældende noder med enkelthalse.
>
> I tilfælde af tonespaltning sættes halsene efter følgende princip: Noder tilhørende den danske tekst sættes med 'korrekt' halsretning, mens noder tilhørende den fremmedsprogede tekst sættes med 'forkert' halsretning.

Delte korstemmer:

> Korstemmer som deles i korte passager (typisk en basstemme som deles i oktaver over nogle få takter) noteres som værende en enkelt stemme, dvs. at der ikke sættes 1,2 i venstre margen.

Ældre musik

Den oprindelige bjælke- og buesætning i vokalsats bibeholdes. Såvel når det angår bjælker som buer bør man være tilbageholdende med at tilpasse disse tekstunderlægningen. Ofte har bjælker og buer en fraseringsmæssig betydning frem for at vise, hvordan stavelserne fordeler sig (se også afsnit 5.25. Bindebuer og 5.26. Buer (legatobuer, fraseringsbuer, strøgbuer)).

5.34.4. Tekstunderlægning

Ved strofiske sangkompositioner underlægges sangstemmen alle tekststrofer.

I enkel overvejende homofon sats med samme og samtidig tekst i alle stemmer eller stemmegrupper kan tekstunderlægningen i firstemmig sats på fire systemer reduceres til to tekstlinjer (mellem sopran og alt og mellem tenor og bas), til to tekstlinjer i trestemmig sats på tre systemer og til én tekstlinje i to-, tre- og firstemmig sats på to systemer.

Ældre musik

Gentagede tekstdele, som i typetryk angives med *ij*, udskrives i *kursiv*. Tekstens spatiering og placering under noderne i kilden beskrives for at give indtryk af, hvordan udgavens tekstunderlægning forholder sig til forlægget. Emendationer i tekstfordelingen kommenteres i den kritiske beretning. Forkortelser, f.eks. *un̄*, kompletteres stiltiende (her til *und*). Udgiveren bør også tage stilling til om ortografien moderniseres (f.eks. ue = ü, sz = ß). Ligaturer i latinske tekster f.eks.: œ =oe; æ = ae) bibeholdes som i kilden, mens sammentrækninger (f.eks.:ã, ę, ũ) og eventuelle nasalstreger (streg over f.eks. "m" eller "n" som indikerer "mm" eller "nn" opløses; praksis kommenteres i en generel bemærkning.

5.34.5. Forlængelsestegn

Forlængelsestegn angives som ubrudt linje ved foden af teksten og anvendes kun, hvor noden skal holdes over taktstreg(er); eventuel tegnsætning placeres før

forlængelsestegnet. Sådanne forlængelseslinjer udstrækkes til sidste nodes højrekant.

5.34.6. Strofenummerering

Strofenummerering anvendes kun foran strofernes førstelinjer, med mindre der er mere end tre strofer som underlagt tekst; i så fald benyttes strofenummerering i begyndelsen af hver akkolade. Ligeledes bruges strofenummerering i begyndelsen af hver akkolade, hvor kompositionen har flersprogede tekster. Der skrives konsekvent 1. 2. 3. (ikke "Str. 1", "Strofe 1", "V. 1" eller "Vers 1").

Strofenummerering ved volter, hvor der forekommer optakt i vokalstemmen: Strofenummeret placeres ved optakten og kun her.

5.34.7. Reciteret tekst

Placering:

Orkestersats: Over vl.1.

Klaversats: Over øverste system

Typografi:

Reciteret tekst: Ordinær (som vokaltekst)

Navne: Fed skrift og kolon.

5.35. Regibemærkninger

5.35.1. Regibemærkninger ved personer i vokalsatsen

Placering:

Over den pågældende vokalstemmes system som angivet med R1, R2 etc. med henvisning til medfølgende liste over regibemærkninger. Generelle regibemærkninger sættes over den øverste vokalstemmes system. Det er vigtigt, at bemærkningerne begynder nøjagtigt, hvor de er angivet.

Typografi:

I parentes; dansk tekst med ordinær, tysk/engelsk tekst med kursiv – parentesen inklusive. Samme skriftstørrelse som ved instrumentbetegnelserne i venstre margen.

5.35.2. Regibemærkninger ved akt- og sceneangivelse

Placering:

Angivelser i forbindelse med akt- og scenenummereringen anføres over øverste partitursystem og over eventuelle tempobetegnelser. Aktangivelser anføres centreret under aktnummeret, sceneangivelserne i forlængelse af scenenummeret.

Typografi:

Begge typer anføres uden parentes; dansk med ordinær, tysk/engelsk med kursiv.

NB! Vedrørende redaktionel praksis for regibemærkninger, sceneangivelser, tekst cues m.m., se punkt 2.1.1. Værktitler.

5.36. Titler, satsbetegnelser m.m. på første nodeside

5.36.1. Værktitler

Værktitel med evt. undertitel eller besætningsangivelse sættes som i følgende mønstereksempler:

SYMFONI NR. 2

DE FIRE TEMPERAMENTER

SYMPHONY NO. 2

THE FOUR TEMPERAMENTS

SUITE

FOR STRYGEORKESTER

SUITE

FOR STRING ORCHESTRA

Placering

Dansk titel (og evt. undertitel): Holder kant med yderste venstre taktstreg på øverste akkolade.

Engelsk titel (og evt. undertitel): Holder kant med yderste højre taktstreg på øverste akkolade.

Typografi

Versalier, spærret skrift

Sibelius: Title (Danish) / Title (English)

Sibelius: Subtitle (Danish) / Subtitle (English)

NB! Titlerne overskrives i den afsluttende layoutfase.

5.36.2. Satsnummer

Satsnumre kan enten sættes som romertal (versalier) uden efterfølgende punktum, eller arabertal med et foranstillet "No." som er centreret over øverste system. Variationssatser: De enkelte variationer benævnes 'VAR.' efterfulgt af variations-nummer med arabertal uden afsluttende punktum.

Placering:

Centreret over øverste system.

Typografi:

Sibelius: Movement number

5.36.3. Satsbetegnelser og sangtitler

Italienske satsbetegnelser som f.eks. "SCHERZO" eller "FINALE" gengives uden oversættelse.

Danske satsbetegnelser som f.eks. "HANEDANSEN" gengives tillige i engelsk oversættelse, f.eks. "*DANCE OF THE COCKEREL*".

Placering:

> Placeres over tempobetegnelsen således at den holder venstrekant med tempobetegnelsen. En evt. oversat satsbetegnelse placeres så vidt muligt under originaltitlen. I tilfælde af pladsmangel kan en oversættelse placeres i umiddelbar forlængelse af originaltitlen.

Typografi:

> *Sibelius*: Movement title. Versalier. Evt. oversat satsbetegnelse sættes med kursiv.

5.36.4. Opusnummer

Evt. opusnummer skrives helt ud, f.eks. "Opus 54"

Placering:

> Over øverste system således at den holder højrekant med trykspejlet.

Typografi:

> *Sibelius*: Opus number

5.37. Taktartsbetegnelser

Taktarter gengives som i hovedkilden, idet udgiveren regulerer trykforlægget efter følgende retningslinjer:

> Taktartsskift:
>
> > Den nye taktartssignatur placeres i begyndelsen af den takt, hvori den nye taktart indtræder. Ved taktartsskift i forbindelse med akkoladeskift tilføjes den nye taktartssignatur tillige efter sidste taktstreg i slutningen af forrige akkolade. Reguleres stiltiende.
> >
> > Inkonsekvent anvendelse af C og 4/4 normaliseres således, at der er konsekvens indenfor samme værk. Kommenteres.
>
> Overflødig gentagelse af taktart:
>
> > Såfremt en taktartsbetegnelse, som allerede er gældende, gentages, kan den fjernes og kommenteres med en specifik bemærkning.

Ældre musik
Der kan være forskellige fremgangsmåder ved gengivelse af taktartsbetegnelser. Ofte vil det være hensigtsmæssigt at bibeholde den oprindelige taktart for at angive betoningsmønstre

og hierarkiet af betoningerne og for at lade taktstregen indikere den vigtigste betoning i mønstret.

Det er meget almindeligt (også i moderne udgaver) at finde for eksempel 2 eller 3, som angiver en to- eller tre-delt takt. 2 er ikke nødvendigvis det samme som 𝆵, ligesom en tredelt takt, eksempelvis i en Sarabande, kan være noteret i 3, mens en Courante er $\frac{3}{4}$. Sådanne specialtegn vil ikke kunne gengives fuldt ud med moderne taktartsbetegnelser, og man bør overveje at bringe det originale tegn med en nærmere beskrivelse af dets betydning. Dog skal man være opmærksom på taktartsbetegnelser, som har en anden betydning i dag, eksempelvis $\frac{3}{2}$, som ikke nødvendigvis angiver antallet af noder i en takt, men snarere betegner et tempomæssigt proportionsforhold. En anden fremgangsmåde kan være at anvende moderne taktartsbetegnelser, f.eks. med talangivelse $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$ eller gængse symboler 𝆵 eller 𝆴 for først og fremmest at angive længden på takten. Der bør i så fald anføres en nærmere kommentar herom i udgavens tekstdel.
I komplicerede satser kan temporelationer mellem taktarterne foreslås i kantet parentes med følgende opstilling: [𝅗𝅥. = 𝅗𝅥], som placeres med lighedstegnet lige over taktstregen, så det fremgår, at de to nodeværdier knytter sig til hver sin takt. Det bør fremgå af revisionsberetningen, hvad den pågældende anbefaling baserer sig på.

5.38. Volter

5.38.1. Redaktionelle ændringer og tilføjelser

Som hovedregel følges hovedkilden mht. volter. Såfremt hovedkilden ikke forekommer fyldestgørende i forhold til moderne notation, kan udgiveren indføre volter. Kommenteres med en specifik bemærkning.

5.38.2. Placering og typografi

Volteklammer placeres både over øverste system og over strygerstemmerne. 1. volten gengives som en lukket klamme, mens 2. volten har åben højrekant. 2. volteklammens længde kan afhænge af omstændighederne: Ved lukkede forløb bør de to klammer være lige lange, ved udviklingsforløb bør klammen over 2. volte kun strække sig over to takter, evt. kun én takt (hvis der skiftes akkolade efter første takt). Den bør ikke være længere end 1. volten, derimod kan den godt være kortere – dog ikke kortere end en hel takt. I tilfælde af f.eks. ”1. 2.” under samme volteklamme sættes der ikke komma mellem ”1.” og ”2.”

Sibelius: Lines [L]

5.39. Fodnoter

Som hovedregel sætter udgiveren ikke redaktionelle fodnoter i nodedelen. Hvis det imidlertid kommer på tale, sættes sådanne noter kun på engelsk. Eventuelle fodnoter i hovedkilden gengives altid på dansk (ordinær skrift) og engelsk (kursiv skrift). Såfremt den originale fodnote hverken er på dansk eller engelsk, gengives denne i revisionsberetningen. I tilfælde hvor en original fremmedsproget fodnote skal oversættes til dansk anvendes der moderne dansk ortografi.

Sibelius: Footnote

5.40. Direktionstekniske anvisninger

Sprog:

> Hvis hovedkilden kun har en italiensk anvisning, gengives den uden oversættelse. Hvis hovedkilden derimod har såvel en italiensk som en oversat anvisning, normaliseres oversættelsen til engelsk. Ifald denne praksis medfører ændringer i forhold til hovedkilden, dokumenteres dette i det kritiske apparat.

Typografi:

> *Sibelius*: Tecnique [ctrl+T]
>
> Italiensk: Ordinær i parentes
>
> Oversættelse: Kursiv i parentes

5.41. Dateringer o.l.

Såfremt hovedkilden er forsynet med en datering, angivelse af kompositionssted e.l. medtages dette i udgaven. Sådanne angivelser dokumenteres desuden altid i kildebeskrivelsen.

5.42. Optakter

Undertiden optræder en selvstændig optakt (altså en ufuldstændig takt) midt i et sammenhængende forløb. Udgiveren bør i hvert enkelt tilfælde nøje overveje, om det er muligt at korrigere passagen, således at takterne 'går op', i reglen vil dette dog ikke være tilfældet. Evt. ændringer kommenteres med en specifik bemærkning.

5.43. Forlængelsespunkter (punkteringer)

Forlængelsespunkter sættes efter følgende mønstereksempel:

Eks. 5.43.1



Sibelius: Ovenstående placering opnås når tostemmige passager på én hals sættes med samme stemme – Voice 1 – mens tostemmige passager på to halse sættes med hhv. Voice 2 og Voice 2. Ved forlængelsespunkt i unison dobbeltstemme på en nodelinje byttes stemmerne om, således at Voice 2 har opadvendt hals, mens Voice 1 vender nedad (i modsat fald fremkommer to forlængelses punkter hhv. over og under nodelinjen).

Forlængelsespunkter i forbindelse med faner kræver i visse tilfælde manuel justering, som illustreret i følgende eksempel:

Eks. 5.43.2



Som det fremgår af eksemplet kan man – for at undgå at punktet falder sammen med fanen – enten rykke punktet en anelse til højre for fanen eller forlænge halsen, således at fanen kommer fri af punktet.

5.45. Musik på eller bag scenen

Hvis en hel sats skal udføres på eller bag scenen markeres dette ved at forsyne det aktuelle satsnummer med en fodnote. Nodesatsen sættes som den øvrige musik. Mønstereksempel:

No. 5*

* Bag Scenen
* *Backstage*

Hvis det kun er en del af besætningen som skal spille på eller bag scenen markeres dette med "På scenen *On stage*" eller "Bag Scenen *Backstage*"placeret lodret i instrumentkolonnen ud for de aktuelle instrumenter. Nodesatsen skaleres ned. Mønstereksempel: *Drot og Marsk*, 3. akt s. 495.

Sibelius: Text Style: Vertical text. I menuen Create Instruments afkrydses feltet Small staff for de aktuelle instrumenter.

5.46. Da capo al fine, attacca o.l.

Typografi og placering

Placeres under nederste system.

Sibelius Text Style: Attacca

5.47. Specielle forhold vedrørende ældre musik

5.47.1. Generalbas

Generalbasstemmen gengives som udgangspunkt kun i sin rene form uden forslag til realiseringen.

Generalbasstemmen placeres nederst i partituret. Dette princip kan fraviges, når der forekommer flere generalbasstemmer, som knytter sig til hver sin instrumentgruppe. I disse tilfælde placeres stemmen under den pågældende gruppe. Den oprindelige becifring bibeholdes og emendationer finder kun undtagelsesvist sted. Becifringen kompletteres ikke, med mindre der er oplagte parallelsteder.

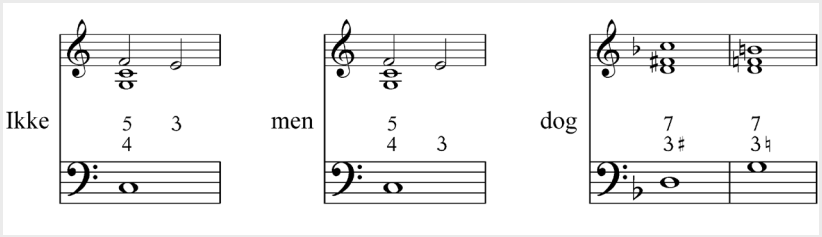
Generalbasstemmen noteres med f-nøgle eller g-nøgle i ripieni/basso seguente-passager.

Becifringen normaliseres således at fortegn skrives efter tal. Becifringen noteres over systemet. Indeholder becifringen flere tal i samme akkord, normaliseres rækkefølgen, så det mindste tal står nederst. Den lodrette justering af becifringen, der angiver harmonikkens rytmik, kan være vanskelig at bedømme afhængig af kildens udformning. Ofte vil harmonikken fremgå af de øvrige stemmer. Er dette imidlertid ikke tilfældet, anbefales det at placere becifringen således, at den giver mindst mulig anledning til tvivlsspørgsmål (f.eks. på hele eller halve slag, eller under en særligt dominerende rytme i en stemme). Samtidigt bør en kommentar i beretningen redegøre for, i hvilket omfang kilden lægger op til en alternativ læsning af becifringens rytme.

Kildens brug af becifring og notationspraksis beskrives i beretningen, så det fremgår, hvori normaliseringen består.

Lodret justering: Hvis en becifring indeholder både tal og fortegn, justeres becifringer over og under sådan at tal står over tal, fortegn over fortegn, dvs. med lige venstrekant (se eks. nedenfor).

Vandret justering: fortegn står efter becifringen. Becifringen bør gengive dissonansopløsning på samme vandrette niveau, hvis de relaterer sig til samme bastone.



Eks. 5.47.1. Vandret justering af becifringen

I nogle tilfælde vil det være hensigtsmæssigt at omtyde specialtegn, for eksempel 5♯, 2♭, 6♮ og 4♮, til ♭, ♮ eller ♯. Derimod kan specialtegnene, hvis de bruges konsekvent og ikke giver anledning til forståelsesmæssige problemer, gengives som vist i kilden. Forlængelsesstreger under flere bastoner med samme akkord (♯ _____) gengives som i kilden.

5.47.2. Nodeværdier - ligaturer

Oprindelige nodeværdier gengives. Lange nodeværdier underdeles som resultat af den valgte taktart og underdelingerne forbindes stiltiende med bindebuer.



Eks. 5.47.2.

Ligaturer skrives ud og gengives i moderne notation. De markeres i nodeteksten med ⌜⎺⎺⌝.
Koloreringer skrives ud og gengives i moderne notation. De markeres i nodeteksten med ⌜ ⌝.
Når kilden er stemmebøger, kan det ofte forekomme, at afslutningen på sluttonerne ikke indtræffer samtidigt ved opstilling i partitur, hvor det af konteksten ellers fremgår, at de burde. I sådanne tilfælde tilpasses nodeværdierne med en kommentar i beretningen.

Tilpasningen bør følge de stemmer, som i forvejen slutter samtidigt, og således at en eller flere hele takter bliver udfyldt.

TEKSTDELE EFTER NODEDEL

6. KILDER

6.1. KILDESØGNING

Udgiverens første opgave er at finde de tilgængelige musikalske kilder og at indsamle materiale vedrørende tilblivelses- og receptionshistorie. Såfremt der findes flere oplag af det samme trykte kildemateriale, anbefales det udgiveren ved stikprøvekontrol at undersøge, om der måtte være foretaget ændringer oplagene imellem.

I forbindelse med udarbejdelsen af tilblivelses- og receptionshistorie anbefales det udgiveren i alle tilfælde at undersøge, om der foreligger korrespondance mellem komponisten og personer, der på den ene eller anden måde har haft tilknytning til værket (f.eks. musikere eller dirigenter der har uropført værket, person(er) som værket er dediceret til, forlagskontakter etc.). Endvidere anbefales det udgiveren at konsultere Det Kongelige Biblioteks seddelkatalog over bl.a. koncertanmeldelser fra perioden omkring århundredeskiftet.

6.2. KILDEKLASSIFIKATION

6.2.1. Kildekategorier, nodetyper, manuskripttyper og teksttyper

Der skelnes mellem to overordnede kategorier af kilder: Musikalske og ikke-musikalske:

De musikalske kilder kan opdeles i tre nodetyper: Partitur (herunder også klaverværker, kammermusikværker etc.), stemmemateriale og klaverpartitur. Inden for hver af disse nodetyper kan der være tale om:

1. Håndskrevne kilder, som kan have form af følgende manuskripttyper:
    - autografe, delautografe eller afskrifter med fremmed hånd, som kan være:
    - fragment, skitse, kladde, renskrift, trykforlæg eller stemmemateriale, der igen kan være enten:
    - autoriserede eller uautoriserede
2. Trykte kilder kan opdeles i:

    Kilder med særstatus: først og fremmest håndeksemplarer, dedikationseksemplarer og stemmemateriale, der har været anvendt af komponisten samt korrekturer. Endvidere stemmemateriale der har været anvendt af personer, der har stået komponisten nær.

    Kilder uden særstatus: Trykte kilder uden særstatus kan være førstetryk, genoptryk, autoriserede og uautoriserede arrangementer.

De ikke-musikalske kilder kan opdeles i følgende teksttyper:

1. Værk-interne tekster: tekstforlæg til vokalværker
2. Værk-eksterne tekster: breve, dagbøger, lommekalendere, programnoter, artikler, anmeldelser og korrekturark

6.3. Kildevurdering

6.3.1. Generelt

Se indledningen.

6.3.2. Kildekategorier

Den kilde, som danner hovedgrundlaget for revisionen, benævnes hovedkilden. Der vælges én hovedkilde, som repræsenterer det øverste trin i kildehierarkiet. Hovedkilden vil således oftest være komponistens håndeksemplar af førstetrykket. Hvis værket er utrykt, er hovedkilden typisk renskriften. De øvrige kilder kan, afhængig af deres slægtskab til hovedkilden, fungerer som reference- eller randkilder (se nedenfor).Varianter beskrives altid i forhold til hovedkilden.

Kilderne inddeles altså hierarkisk i følgende tre kategorier:

1. Hovedkilde.
2. Referencekilder (kilder der kan fungere som korrigerende instans over for hovedkilden, altså med argumentationstypen "ifølge").
3. Randkilder (kilder der *ikke* kan fungere som korrigerende instans over for hovedkilden, altså med argumentationstypen "i overensstemmelse med").

Placering af kilderne i de tre kategorier vil afhænge af hvert enkelt værks kildeforhold og af hvilke kilder, der inddrages i revisionsarbejdet.

For trykt stemmemateriale gør det særlige forhold sig gældende, at ikke alle informationer i kildematerialet med sikkerhed kan påregnes at stamme fra komponistens hånd eller være sanktioneret af komponisten. Idet trykt stemmemateriale som regel er udarbejdet efter håndskrevne stemmer, som er blevet anvendt ved de tidlige opførelser, kan informationer således stamme fra tilføjelser eller ændringer foretaget af diverse musikere eller dirigenter. Særlig forsigtighed må derfor udvises ved argumentation, der tager udgangspunkt i trykt stemmemateriale; den retningsgivende argumentationsform "i overensstemmelse med" vil ofte komme på tale i stedet for den autoritetsindikerende argumentationsform "iflg.", jf. punkterne 7.4.2. Skabelon for opbygning af revisionskommentarer og 7.5. Terminologi i kommentarerne.

6.3.3. Kildebetegnelser

De enkelte kilder betegnes med store bogstaver ordnet så vidt muligt hierakisk efter deres indbyrdes værdiforhold (**A**, **B**, **C** etc.), således at hovedkilden i alle tilfælde vil betegnes **A**. Hvis en kilde er delt, således at hver del har eget opholdssted og evt. egen biblioteksignatur, betegnes de enkelte dele med samme bogstav efterfulgt af et hævet romertal ($\mathbf{A}^{\mathbf{i}}$, $\mathbf{A}^{\mathbf{ii}}$, $\mathbf{A}^{\mathbf{iii}}$ etc.). Såfremt udgiveren ønsker at referere til en enkelt

stemme i et stemmesæt, hvor der forekommer dubletstemmer (typisk strygerstemmer) anvendes følgende praksis, f.eks.: "**Ga** (nr. 3): ....", altså stemme nr. 3 i kilde **Ga**.

Ved værker med et meget omfattende kildemateriale kan det, for overskuelighedens skyld, være nødvendigt at dispensere fra ovennævnte principper. Kildematerialet til *Maskarade* er således kategoriseret og benævnt efter følgende mønster:

1. Kilder, der repræsenterer hele værket: Hierarkisk ordnet med betegnelserne **A**, **B**, **C** etc., (f.eks. blækmanuskript (**A**), blyantskladde (**B**)) hvorefter bogstavrækken fortsætter med:
2. Kilder, der repræsenterer dele af værket: Alle kilder til den enkelte del betegnes med samme store bogstav (f.eks. Ouverturen: **H**, Hanedansen: **M**). Herefter følger (med lille bogstav) betegnelsen **a**, **b**, **c** etc., som afspejler af kildernes indbyrdes hierarkiske orden (f.eks. Ouverture: trykt partitur (**Ha**), trykforlæg (**Hb**), kladde (**Hc**) trykte stemmer (**Hd**)). Endelig kan trykte kilder med særstatus forsynes med et indekstal (f.eks. Emil Telmányis eksemplar af det trykte partitur til ouverturen: **Ha**^{1})

6.4. Kildebeskrivelse

6.4.1. Generelt

Denne tekstdel skal omfatte beskrivelser af alt kildemateriale, der er nævnt i revisions- og variantfortegnelsen og/eller har haft berøring med komponisten. Det bør i alle tilfælde overvejes at medtage kilder, der har været i berøring med den nærmeste kreds omkring komponisten.

Beskrivelsen af en given kilde følger en af nedenstående skabeloner under hensyntagen til kildekategori og -type (jf. punkt 6.4.2.-6.4.4.) Det tilstræbes at gøre kildebeskrivelsen så kortfattet som muligt. Såfremt dele af skabelonen er uaktuelle for den pågældende kilde, bortfalder disse. Tilsvarende kan det dog komme på tale at anføre andre oplysninger end de nævnte i det omfang, det skønnes nødvendigt af dokumentationsmæssige årsager (f.eks. en mere detailleret redegørelse for sammensætningen af et stemmesæt). I tilfælde hvor en trykt udgave foreligger i flere forskellige eksemplarer med særstatus, gives alene den førstnævnte en fuld kildebeskrivelse, mens de øvrige kun beskrives med hensyn til deres særlige karakteristika.

Alle tekstcitater fra kilderne sættes i dobbelte anførselstegn. Evt. oversættelse til engelsk sættes som fodnote i dobbelte anførselstegn. Såfremt man ønsker at citere specielle grafiske forhold noteres disse i et særligt bilag til kildebeskrivelsen med henblik på indarbejdelse i Post Script-filen. Skriveredskab anføres kun såfremt det ikke er identisk med det mest anvendte. I autografe manuskripter anføres hånden ligeledes kun såfremt der ikke er tale om komponistens hånd.

Udgiveren foretager en foliering af kilderne i det omfang det skønnes nødvendigt (det vil i første række dreje sig om håndskrevne kilder.

Vedrørende foliering:

> Kildens fysiske sider nummereres fortløbende uafhængigt af om der er tale om blade eller ark (1, 2, 3, etc.). Hver side har en recto- og en verso-side. Udgiveren indsætter tal med blyant på alle recto-sider (den nærmere placering på de enkelte sider må afhænge af omstændighederne). På denne måde vil den størrelse vi hidtil har kaldt 'blad' blive forsynet med ét nummer, mens det vi hidtil har kaldt 'ark' få to numre.
>
> Reference til en given side forgår med betegnelsen 'fol.', altså: bagsiden af den fysiske side 38 hedder 'fol. 38^{v}'

Det er op til udgiveren at skønne, om en given kilde skal folieres.

Kildebeskrivelsen til det enkelte værk indledes med en skematisk oversigt med gengivelse af kildebetegnelse og overskrifttitler til de enkelte kilder.

6.4.2. Håndskrevne musikalske kilder

Kildebeskrivelsen opbygges efter følgende mønster:

> Kildebetegnelse, nodetype og manuskripttype:
>
> 1. Kildebetegnelse: Ang. kildebetegnelsen, se punkt 6.3.3. Kildebetegnelser.
> 2. Nodetype: "partitur", "stemme(r)" eller "klaverpartitur", som kan være f.eks. "autograf", "delautograf" eller "afskrift".
> 3. Manuskripttype: F.eks. "fragment", "skitse", "kladde", "renskrift", "trykforlæg". Hvis der er tale om en del af et flersatset værk, anføres dette i parentes f.eks. "(No. VI)."
>
> Opholdssted og katalogsignatur:
>
> > Hvis opholdsstedet er et bibliotek, anføres det pågældende biblioteks RISM-signatur (for Det Kongelige Biblioteks vedkommende *DK-Kk*). Hvis ikke, anføres den pågældende institutions fulde navn, eller det anføres, at kilden er i privateje, om muligt efterfulgt af navnet på ejeren og byen, hvori vedkommende bor, i parentes.
>
> Titelside:
>
> > Nøjagtig titel citeres sammen med eventuel yderligere tekst i form af dedikation, oplysninger om bearbejdelse eller andet. Citatet sættes i anførselstegn og skrives med ordinær skrift. Skråstreg med mellemrum på begge sider anvendes til angivelse af linjeskift. Ved titelsider som strækker sig over mere end én side anføres de enkelte sider idet der refereres til folieringen (f.eks. "fol. 3^{r}:" el. "fol. 4^{v}:"). Eventuelle overstregninger gengives med minustekst ("~~sådan~~"). Denne rubrik vil normalt ikke være aktuel ved beskrivelse af skitser og enkeltstemmer. Evt. titel på første nodeside citeres under rubrikken "Indhold".

Datering(er):

Begyndelses-, mellem- og slutdateringer samt evt. ledsagende tekst i manuskriptet anføres, idet dateringen/dateringerne angives som citat(er) i anførselstegn (ordinær skrift). Udgiveren bør være opmærksom på, at eventuelle dateringer måske skal oversættes, og bør derfor markere dette entydigt i teksten til oversætteren.

Proveniens og accessionsår:

Anføres i kortfattet prosaform. Ved personnavne anføres *ikke* evt. slægtskabsforhold ("Carl Nielsens datter" e.l.) ligesom der *ikke* anvendes betegnelserne "hr." og "fru" eller "frk.", derimod anføres evt. profession. F.eks.: "Skænket Det Kongelige Bibliotek af Irmelin Eggert Møller i 1958.", "Skænket Det Kongelige Bibliotek af pianist Knud Harder i 1967.", "Erhvervet af Det Kongelige Bibliotek fra musikantikvar Dan Fog, København i 1967."

Format og omfang m.v.:

Kildens fysiske format angives i centimeter med højde før bredde adskilt af "x" uden mellemrum og efterfulgt af "cm" (f.eks. "34.5x27.4 cm"). Der skelnes mellem hhv. indbundne/hæftede kilder og ikke indbundne kilder:

1. Ikke-indbundne kilder: Antal ark/blade med tilføjelse af antal beskrevne sider, anvendt(e) skriveredskab(er), samt eventuel paginering (vedr. beskrivelse af paginering: Se nedenfor).Ved *blad* forstås et stykke papir med én recto- og én versoside. Ved *ark* forstås et blad, der er foldet, således at der fremkommer to recto- og to versosider. Antal læg og evt. blanke, beskadigede eller manglende blade eller sider og eventuelle tidligere pagineringer kan anføres. Ved *læg* forstås et antal ark, der er lagt inden i hinanden.
2. Indbundne/hæftede kilder: Evt. original indbinding beskrives (f.eks. helbind, halvbind, forsatsblade), hvorimod biblioteksbind blot registreres som sådan.

Paginering: Beskrives efter følgende principper: Autograf paginering underforstås som sådan, mens paginering med fremmed hånd ekspliciteres. Eksempler på pagineringsbeskrivelser:

"130 sider beskrevet med blæk, pagineret 1-130 (s. 123 upagineret)" [dvs. kilden er komplet, men s. 123 er upagineret].

"128 sider, pagineret 1-130 (s. 3, 5 mangler)" [dvs. kilden er inkomplet idet s. 3 og 4 mangler].

”130 sider, pagineret 1-124, 124-129 (pagineringsfejl)” [dvs. kilden er komplet men fejlpagineret].

Stemmesæt beskrives kun med antal stemmer, samt evt. heftning eller indbinding.

Betegnelsen ”side” anvendes i løbende tekst (f.eks. ”143 sider beskrevet med blæk”) mens forkortelsen ”s.” anvendes ved henvivsning til en eller flere konkrete sider (f.eks. ”s. 89” el. ”s. 23-46”).

Papirtype:

Papirtypen beskrives efter følgende retningslinjer:

Antal systemer på hver side.

Evt. firmanavn og/eller -nummer anføres (f.eks. ”B. & H. Nr.14 A (24 systemer)”, idet navn og nummer citeres uden citationstegn, men ortografisk korrekt). Firmanavn nævnes kun såfremt det er påtrykt det pågældende ark/blad.

Vandmærker beskrives, hvis sådanne forekommer.

Hvis intet andet er nævnt underforstås det, at papiret er industrielt fremstillet, dvs. at systemerne er trykt på papiret. Hvis derimod systemerne er påført papiret med blæk (håndrastede systemer), ekspliciteres dette.

Disse oplysninger kan hjælpe til datering og identifikation af materialet.

Kildens tilstand:

Beskrives i det omfang, særlige forhold gør sig gældende, f.eks. restaurering, beskæring i forbindelse med indbinding, stærk slitage, vandskade eller andet.

Indhold:

Oplysninger om materialets indhold gives i kort resumé. En indgående beskrivelse af de enkelte tilføjelser og ændringer hører til i revisions- og variantfortegnelsen. Det beskrives, hvilken del af det pågældende værk kilden indeholder, hvis det ikke drejer sig om hele værket, ligesom evt. tilføjelser og/eller ændringer, skitser til andre værker m.v. beskrives i kortfattet prosaform (autografe tilføjelser underforstås som sådan, mens tilføjelser med fremmed hånd ekspliciteres).

6.4.3. Trykte musikalske kilder

Kildebeskrivelsen opbygges efter følgende mønster:

Kildebetegnelse, nodetype samt evt. særstatus:

1. Kildebetegnelse: Ang. kildebetegnelsen, se punkt 6.3.3. Kildebetegnelser.
2. Nodetype: "Trykt partitur", "trykt(e) stemme(r)" eller "trykt klaverpartitur", evt. udgave og eller oplag. Hvis der er tale om en del af et flersatset værk, anføres dette i parentes f.eks. "(No. VI)."
3. Særstatus (evt.): F.eks. "Håndeksemplar", "dedikationseksemplar", "genoptryk" eller andet.

Opholdssted og katalogsignatur:

Hvis opholdsstedet er et bibliotek, anføres det pågældende biblioteks RISM-signatur (for Det Kongelige Biblioteks vedkommende *DK-Kk*). Hvis ikke, anføres den pågældende institutions fulde navn, eller det anføres, at kilden er i privateje, om muligt efterfulgt af navnet på ejeren og byen, hvori vedkommende bor, i parentes. Angivelse af opholdssted og katalogsignatur bortfalder, hvis der er tale om et eksemplar uden særstatus.

Titelside og evt. dedikationsblad:

De væsentlige dele af titelside(r) samt evt. dedikationsblad citeres med ordinær skrift i anførselstegn med original ortografi. Skråstreg med mellemrum på begge sider anvendes til angivelse af linjeskift. Titelside på trykte orkesterstemmer citeres ikke. Ikke-paginerede sider identificeres med "fol.", f.eks. "fol. 2^{r}".

Pladenummer og datering:

Pladenummer angives "Pl. nr.:". Datering angives ved årstal i parentes. Dateringen kan, hvis den ikke fremgår umiddelbart af kilden, foretages via stikkerprotokoller, på grundlag af pladenummer eller på grundlag af evt. håndskreven datering, f.eks. i dedikationseksemplar. Det vil oftest dreje sig om forlaget Wilhelm Hansens stikkerprotokoller, som er opbevaret i Musikafdeling på Det Kongelige Bibliotek. En del protokoller over Wilhelm Hansens forlagsnumre, som findes på Erhvervsarkivet i Århus, kan også hjælpe til en datering af trykt kildemateriale. En omtrentlig datering kan også ske på grundlag af de oplysninger, som fremgår af titelbladet (f.eks. forlagsadresser, samarbejdspartnere, priser m.v.; se også arbejdspapiret, *Datering af trykte musikalier*). Endvidere kan *Dansk Boghandlertidende* være et nyttigt redskab til datering. Hvis dateringen er omtrentlig, angives den aktuelle periode f.eks. "1919-1925".

Ved stemmemateriale anføres endvidere forlag i denne rubrik.

Proveniens og accessionsår:

Anføres i kortfattet prosaform.Ved personnavne anføres ikke evt. slægtskabsforhold ("Carl Nielsens datter" e.l.) ligesom der ikke an-

vendes betegnelserne "hr." og "fru" eller "frk.", derimod anføres evt. profession. F.eks.: "Skænket Det Kongelige Bibliotek af Irmelin Eggert Møller i 1958.", "Skænket Det Kongelige Bibliotek af pianist Knud Harder i 1967.", "Erhvervet af Det Kongelige Bibliotek fra musikantikvar Dan Fog, København i 1967.". Angivelse af provenians og accessionsår bortfalder, hvis der ikke er tale om et eksemplar med særstatus.

Format og sideantal:

Kildens fysiske format angives i centimeter med højde før bredde adskilt af "x" uden mellemrum og efterfulgt af "cm" (f.eks. "34.5x27.4 cm"). I forlængelse heraf anføres antal paginerede sider samt beskrivelse af omslag, evt. syning af hæfter, særlig indbinding (f.eks. helbind, halvbind, forsatsblade) og/eller kapsel. Ved stemmesæt anføres antal stemmer, men ikke antal sider i den enkelte stemme.

Ved beskrivelse af et 'neutralt bind' – altså en kilde uden særstatus – bortfalder beskrivelsen af evt. indbinding m.m.

Kildens tilstand:

Beskrives kun i det omfang, særlige forhold gør sig gældende, f.eks. restaurering, stærk slitage, vand- eller brandskade etc.

Indhold:

Oplysninger om tilføjelser og/eller ændringer i autograf eller med fremmed hånd. Såfremt kilden er et håndeksemplar, beskrives tilføjelsernes art samt blæk- og blyantstyper og -farver i kortfattet prosatekst. En indgående beskrivelse af de enkelte tilføjelser og ændringer hører til i revisions- og variantfortegnelsen.

6.4.4. Ikke-musikalske kilder

Kun værk-interne kilder beskrives (f.eks. libretti, tekstforlæg til sange; jf. punkt 6.2.1.). For håndskrevne kilders vedkommende følger beskrivelsen punkt 6.4.1., for trykte kilders vedkommende følger beskrivelsen punkt 6.4.2. – i begge tilfælde under hensyntagen til kildernes tekstlige karakter.

6.5. Kildeafstamning

Kildernes indbyrdes slægtskab bestemmes, og der opstilles en kronologi over materialet. I særligt komplicerede tilfælde kan kilderne arrangeres i et stemma (stamtræ), der evt. kan bringes i konklusionen efter kildebeskrivelsen. Det anbefales den enkelte redaktør under alle omstændigheder at fremstille et stemma som arbejdsredskab i forbindelse med revisionsarbejdet. Kildeafstamning og kildevurdering (se punkt 6.3. Kildevurdering) bringes som tekstdelen "Filiation and evaluation of sources" umiddelbart efter kildebeskrivelsen.

7. REVISIONS- OG VARIANTFORTEGNELSE

7.1. GENERELT

Tekstdelen efter nodedelen afsluttes med en revisions- og variantfortegnelse, som indeholder en formaliseret oversigt over udgiverens ændringer og tilføjelser, samt – i sjældne tilfælde – rettelser og fjernelser (revisioner). Herudover redegøres for signifikante varianter mellem hovedkilden og andre kilder (kilde-eksterne varianter). Som hovedregel kan en 'signifikant' variant defineres som 'anderledes substantiel information', hvorimod 'mindre substantiel information' normalt ikke falder ind under begrebet signifikant. Der kan dog være undtagelser fra denne regel, f.eks. i forbindelse med tempobetegnelser. Herudover opregnes evt. bemærkelsesværdige ændringer i kildematerialet (kilde-interne varianter). I denne forbindelse bør alle komponistens egenhændige tilføjelser i kildematerialet opregnes, for så vidt som det ikke drejer sig om rettelser af banale skrive- eller trykfejl.

Revisions- og variantfortegnelsen opstilles i et skema med tre kolonner: Takttal / stemmebetegnelse / kommentar. En mere udførlig diskussion af revisionstyper findes under punkt 4.2. Revisionskriterier og punkt 4.3. Revisionstyper.

Varianter omfatter ikke typografiske forskelle i nodesatsen. Sådanne moderniseres stiltiende.

Alle kommentarer formuleres med reference alene til DCMs nodetekst.

7.2. TAKTTAL

Taktangivelser kan optræde på følgende seks måder:

663	Kommentaren gælder et forhold i takt 663.
663-668	Kommentaren gælder et forhold fra takt 663 til takt 668. Bemærk at andet tal også skrives helt ud.
663, 668	Kommentaren gælder to identiske forhold i takt 663 og takt 668. Denne form kan som grundregel ikke anvendes, når der forekommer kommentarer til takterne imellem de refererede takter.
734^{II}	Kommentaren gælder et forhold i takt 734, anden volte.
182b	Kommentaren gælder et forhold i en takt, der optræder i to alternative versioner (f.eks. slutningen af *Maskarade*-ouverturen) med taktnummerering i en "a"-række og en "b"-række.
+456	Kommentaren gælder et forhold på optakten til takt 456.

Det første takttal i den enkelte kommentar afgør den indbyrdes rækkefølge af to kommentarer, uanset om der følger flere takttal efter det første (f.eks. kommer

”218-220” før ”219”). Passager over flere takter anføres altid med første og sidste takt (f.eks. ”2-18”) og ikke t.2ff. Takttal for den genstand der kommenteres, angives altid for genstandens fulde længde med reference til DCMs partitur. Er f.eks. en kiles begyndelsespunkt ændret, angives takttallene for hele kilens udstrækning i takttalskolonnen.

7.3. Instrument-, korstemme- og personbetegnelser

Stemmekolonnen udfyldes efter følgende modeleksempler:

ob.1	1. obo
cor.3,4	3. og 4. horn
cor.	alle horn
pf.	klaver, begge [alle] systemer
pf.1	klaver, øverste system
pf.2	klaver, nederste system
pf.3	klaver, mellemste system
vl.1	1. violiner (NB: 1. og 2. vl. med arabertal; hele violingruppen betegnes som ”vl.1,2”)
JER.	Jeronimus
T.	tenorer
S.1	førstesopraner

Der anvendes ikke mellemrum inden for den enkelte instrumentbetegnelse, men derimod mellem forskellige instrumentbetegnelser f.eks. ”fl.2 ob. fg. cor.1,2”. Instrument-, korstemme- og personbetegnelser følger rækkefølgen og forkortelserne i DCMs partitur; dog har instrumentforkortelser lille begyndelsesbogstav (se i øvrigt oversigt i APPENDIKS 1). Personbetegnelser eller -forkortelser skrives altid med versalier og efterfølges af et punktum. I sjældne tilfælde kan det komme på tale at referere til et instrument, som ikke forekommer i DCM i den pågældende takt (hvis f.eks. kladden har en afvigende instrumentation). I sådanne tilfælde anføres instrumentbetegnelsen i parentes.

Flere forskellige kommentarer til samme takt ordnes hierarkisk efter følgende mønster:

1. Generelle kommentarer, som refererer til alle stemmer (typisk tempo- og metronombetegnelser) – her er stemmekolonnen blank.
2. Tutti-kommentarer, som refererer til alle spillende instrumenter i den pågældende takt – anføres med et ”tutti” i stemmekolonnen.
3. Kommentarer til hele instrumentgrupper (som igen ordnes efter partiturordenen) – her anvendes følgende forkortelser: ”træbl.”, ”mess.”, ”perc.” eller ”str.”.

4. Kommentarer til enkeltinstrumenter. Hvis flere sådanne kommentarer retter sig mod samme takt, afgøres den indbyrdes rækkefølge af instrumentbetegnelserne i stemmebetegnelseskolonnen i overensstemmelse med partiturorden (”fg.” før ”vl.1”, ”fl. cl.” før ”fl. vl.1”, ”vc.” før ”vc. cb.”, “cor.” før “cor.1”). Endvidere kommer t.51 før t.51-53 under forudsætning af at der er tale om samme instrument. Hvis taktkolonnen og stemmebetegnelseskolonnen indeholder er ens ved to kommentarer, afgøres rækkefølgen af sted i takten, idet revisionskommentarer dog altid kommer før variantkommentarer. Såfremt der forekommer både instrumentgruppebetegnelser og enkeltinstrumentbetegnelser i instrumentkolonnen nævnes de alligevel i partiturorden dvs. fra oven og nedefter, f.eks. “fl.1 fg. mess. vl.2 va.”.

7.4. Kommentarer

7.4.1. Generelt

Udgiveren formulerer de redaktionelle kommentarer på engelsk.

Der skelnes mellem følgende tre kategorier af kommentarer (jf. punkt 7.1. Generelt):

1. Revisioner.
2. Varianter (kilde-eksterne varianter).
3. Tilføjelser og/eller ændringer i kilden (kilde-interne varianter).

7.4.2. Skabelon for opbygning af revisionskommentarer

1. Sted i takten, kolon. Dette punkt falder bort, såfremt placeringen er indlysende.
2. Genstanden der skal kommenteres.
3. Hvad der er foretaget med genstanden: Noget kan være: ”added”, ”omitted” eller ”emended”. (Termen ”corrected” anvendes kun i tilfælde af egentlige tryk- eller skrivefejl). Ved ændringer behøver det ikke nødvendigvis at anføres, hvortil ændringen er foretaget, men derimod altid nøjagtigt hvorfra, da det første jo fremgår af DCMs partitur. Undtaget er dog en del ændringer, navnlig sådanne, der ændrer én genstand til en anden, f.eks. ”double stems emended to single stems” eller ”*mf* emended to *f*”. Her anføres både hvorfra og hvortil, ændringen er foretaget.
4. Argumentation: Revisionen kan foregå ”by analogy with” et andet sted i hovedkilden og/eller ”as in” en anden kilde eller ”in accordance with” en kilde (se punkt 7.5. Terminologi i kommentarerne).

   Eks. 17

   Revisioner hvor der er foretaget tilføjelser (eller noget er fjernet):

Takt	Part	Comment

37	ob.1	notes 3-4: marc. added by analogy with fl.
40-42	vl.2 va.	slur added as in **B** and by analogy with vl.1
52-53	fg.	tie added as in **B**
64	vl.1	stacc. added by analogy with the other parts
64, 66, 68	cb.	notes 4-5: slur added by analogy with vc.
72	trb.t.2	*f* added by analogy with b.35 (trb.t.1)
82	tr.	note 3: *con sord.* added in accordance with **F**
85	tr.1,2	note 2: ten. added by analogy with b.84; notes 3-4: stacc. added by analogy with tr.3
227	ob.	notes 1-5: stacc. added by analogy with b.339 [ob. er underforstået]
227	ob.	notes 1-5: stacc. added by analogy with b.339 (fl., cl.) [samme kilde er underforstået]
227	ob.	notes 1-5: stacc. added as in **B** (b.339) [ob. er underforstået]
227	ob.	notes 1-5: stacc. added as in **B** (b.339, fl., cl.) [dvs. samme sted i t.]
227	ob.	notes 1-5: stacc. added by analogy with **B** (b.224, notes 2-6, vl.1,2)
354	cor.1,2	note 1: marc. omitted as in **B**
396	picc.	rest 2: fermat omitted as in **C**
438	vl.1	note 2: ten. added as in **B** (b.439, fl., cl.), **C** (b.424, notes 3-6, vl.1,2) and by analogy with fg. and bb.427, 429, b.431 (fl.1), bb.432, 433 and in accordance with **F**

Eks. 18

Revisioner hvor der er foretaget ændringer (eller rettelser):

Bar	Part	Comment
29	vl.2	*pp* emended to *ppp* as in **B**
35		*in Tempo* emended to *a tempo* as in **B**
36	vc. cb.	note 1: stacc. emended to ten. as in **B**
43	tr.2	first crotchet: 4-note (*d'*) emended to 4-rest as in **B** and by analogy with tr.1,3
46	vl.2	double stems emended to single stems as in **B**, **D**

63-64	va. vc.	va.: *f'-b*-flat-*f'-b*-flat emended to *f'-c'-f'-c'* and vc.: *B*-flat-*d*-flat-*B*-flat-*d*-flat emended to *c-e*-flat-*c-e*-flat as in **B** [melodisk bevægelse]
68	vl.1	chord 3: corrected from *c''*, *a''* to *c''*, *f''* as in **B**, **C**, **D**, **F** and by analogy with ob.1, cor. [samklang/akkord]
70-76	fl.2	slur from b.70 note 1 to b.72 note 2 and slur from b.73 note 1 to b.76 emended to one slur as in **B**, **D**
74-77	tr.2	slur b.74 note 1 to b.77 emended to two slurs by analogy with cor.2
112-114	cl.1	beginning of cresc.-kile emended from b.113 note 1 as in **B**, **D**
558-559	va.	end of slur emended from b.560 as in **B**, **D**

7.4.3. Skabelon for opbygning af variantkommentarer

Varianter beskrives i forhold DCMs nodetekst, aldrig i forhold til hverken hovedkilden eller andre kilder. Varianter anføres på følgende måde:

[Kildebetegnelse]: [Evt. sted i takten]: [Beskrivelse af varianten]

En variantbeskrivelse begynder således altid med angivelse af kilden, hvorimod en revision som hovedregel begynder med angivelse af sted i takten. I en revisionskommentar må angivelse af kilden aldrig stå først.

Eks. 19

Bar	Part	Comment
227	ob.	notes 1-5: stacc. added by analogy with cl. [revision]
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. [variant]

Eks. 20

Variantkommentarer:

Bar	Part	Comment
98-102	cl.2	**B**: b.98 note 1 to b.102 note 8: slur
98, 102	timp.	**D**: note 3: 16-note
107	tr.1,2	**B**: note 2: ten.
108	va.	**B**: notes 4: 8-note
112	tr.1,2	**B**: note 2: ten. instead of stacc.

118-127	HEN.	**C**: 6/8-time
123	cl.2	**B**: note 4: *g'*
147	ob.1	**C**: rest 1: 2-note (*c'*)

Gælder varianten kun nogle af de instrumenter, der er angivet i takttalskolonnen (i forbindelse med flere kommentarer til samme række), anføres det/de pågældende instrument(er) i parentes efter kildebetegnelsen (men inden kolon):

Eks. 21

Bar	Part	Comment
37	vc. cb.	*f* added as in **B**; **C** (vc.): *ff*

7.4.4. Skabelon for beskrivelser af tilføjelser i kilden

Undertiden er der foretaget tilføjelser eller ændringer i kilden. En beskrivelse af disse burde, hvis man skulle følge en streng systematik, findes i forbindelse med kildebeskrivelsen. De kan dog også betragtes som en slags "indbyggede varianter i kilden", hvilket retfærdiggør, at de medtages i revisions- og variantfortegnelsen. De udfærdiges efter samme mønster som en variantkommentar.

Hvis der indenfor én kommentar optræder flere varianter til samme kilde adskilles disse med semikolon. Såfremt der tillige skal anføres et skriveredskab og/eller den skrivende hånd, f.eks. "(CN)", ekspliciteres dette for hvert forhold (se de to sidste kommentarer i eks. 22).

Eks. 22

Bar	Part	Comment
134		**A**: 2-note = *72* added in blue crayon
168	vc.	**C**: note 3: *d'* changed to *e*-flat' in pencil (CN?)
257		**B**: *un poco vivo* added in pencil (CN)
392	cl.2	**B**: note 1: marc. added in pencil; note 4: ***fz*** added in pencil (CN)
466	fg.1	**B**: note 2: ***ff***; note 5: *marcato* added in pencil (CN)

En udførlig beskrivelse af variantens art – dvs. angivelse af skriveredskab, identifikation af hånd m.v. – placeres i kommentarkolonnen. Betegnelsen fremmed hånd anvendes ikke, idet der ved tilføjelser uden angivelse af ophavsmand underforstås fremmed hånd. Såfremt hånden kan identificeres, nævnes ophavsmanden i parentes. Komponisten anføres med initialer, mens navnene på andre kendte hænder end komponistens skrives fuldt ud.

Eks. 23

Bar	Part	Comment
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. added [fremmed hånd er underforstået]
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. added (CN)
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. added (Emil Telmányi)

Der anvendes ikke betegnelser som f.eks. ”added later” men blot ”added”. Er der tvivl om, hvorvidt det er en tilføjelse, anvendes betegnelsen ”added (?)”.

Eks. 24

Bar	Part	Comment
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. added (?)

Er der tvivl om skriverens navn anføres ”?” (uden mellemrum) efter navnet. Hvis der kan være tale om flere forskellige, identificerbare hænder, anvendes ”/” (uden mellemrum) mellem navnene.

Eks. 25

Bar	Part	Comment
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. added (CN?)
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. added (CN/Emil Telmányi)

Det er underforstået, at blæk og blyant uden angivelse af farve er sort. Farveblyant benævnes farvestift, f.eks. benævnes blå blyant som blå farvestift:

Eks. 26

Bar	Part	Comment
227	ob.	**A**: notes 1-5: stacc. added in pencil (CN)
227	ob.	**A**: notes 1-5: stacc. added in blue crayon (Georg Høeberg)

Såfremt der er foretaget tilføjelser med samme skriveredskab, som kilden er skrevet med, angives skriveredskab ikke (i eks. 27 forudsættes det, at **A** er et blækmanuskript, mens **B** er en blyantskladde):

Eks. 27

Bar	Part	Comment
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. added (Emil Telmányi) [underforstået med blyant]
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. added in ink
227	ob.	**A**: notes 1-5: stacc. added in pencil (CN)
227	ob.	**A**: notes 1-5: stacc. added [underforstået med blæk og med fremmed hånd]

7.4.5. Rækkefølge og interpunktuel adskillelse ved flere kommentarer til samme takt og instrument

Som grundregel sættes revisionskommentarer før variantkommentarer. Herudover følger rækkefølgen af flere kommentarer følgende principper:

1. To eller flere revisionskommentarer (**uden** tilhørende varianter) som vedrører forskellige forhold i samme takt(er): Sættes på én række adskilt af semikolon, altså:
   [rev.]; [rev.]:

   Eks. 28

Bar	Part	Comment
78	fg.	notes 1-2: stacc. added by analogy with b.77; note 6: *dim.* added as in **B** and by analogy with ob., cl.

2. Én og kun én revisionskommentar med tilhørende variantkommentar(er) som vedrører samme forhold i samme takt(er): Sættes på én række adskilt af semikolon, altså:
   [rev.]; [var.]; [var.]:

   Eks. 29

Bar	Part	Comment
78	fg.	notes 1-2: stacc. added as in **B** and by analogy with b.77; **D**: notes 1-2: marc.; **G**: notes 1-2: ten.

3. En revisionskommentar der efterfølges af en variantkommentar som vedrører et andet forhold i samme takt sættes på én række adskilt af semikolon, altså:
   [rev.]; [var.]:

   Eks. 30

Bar	Part	Comment

78	fg.	notes 1-2: stacc. added as in **B** and by analogy with b.77; **D**: notes 7-12: slur

4. To eller flere variantkommentarer som vedrører forskellige forhold i samme takt(er): Sættes på én række adskilt af semikolon, altså:
   [var.]; [var.]:

   Eks. 31

Bar	Part	Comment
78	fg.	**G**: notes 1-2: ten.; **D**: notes 7-12: slur

5. To eller flere revisionskommentarer (**med** tilhørende varianter) som vedrører forskellige forhold i samme takt(er): Hver revisionskommentar med tilhørende variant(er) sættes på en separat række, altså:
   [rev.]; [var.]; [var.]
   (ny række)
   [rev.]; [var.]; [var.]:

   Eks. 32

Bar	Part	Comment
78	fg.	notes 1-2: stacc. added as in **B** and by analogy with b.77; **D**: notes 1-2: marc.; **G**: notes 1-2: ten.
78	fg.	notes 4-12: beginning of slur emended from note 6; **D**: notes 7-12: slur; **F**: notes 3-11: slur

7.5. TERMINOLOGI I KOMMENTARERNE

I det følgende anføres en række koder for musiktegn. Det anbefales dog at anvende de respektive tegn fra hhv. Bach- og Kodaly-fontene.

Akkorder:

> Akkorder defineres som to eller flere samtidigt klingende toner [eng.: chord].
>
> Ved beskrivelse af akkorder nævnes tonerne adskilt af komma og begyndende fra den dybeste tone.

Argumentation:

> Der anvendes så vidt muligt en af følgende tre standard-argumentationer:
>
> 1: "as in" anvendes, når et forhold er tilføjet, fjernet eller emenderet efter samme sted i en anden kilde.

2: ”by analogy with” anvendes, når et forhold er tilføjet, fjernet eller emenderet i analogi med en anden passage i hovedkilden. Analogitilføjelser kan foregå såvel lodret som vandret.

- lodret: Når noget er tilføjet f.eks. ”by analogy with ob.2” underforstås, at der er tale om en lodret analogislutning efter ob.2 samme sted i takten.

- vandret: Når noget er tilføjet f.eks. ”by analogy with t.92” underforstås, at der er tale om en analogislutning efter et parallelt sted i samme stemme.

3: ”in accordance with” anvendes i tilfælde, hvor der ikke er nogen autoritativ kilde, men kun en retningsgivende – eksempelvis trykt stemmemateriale.

Hvis udgiveren ønsker at anføre mere end én argumentationstype for en given revision, anføres de i rækkefølgen: ”as in”, ”by analogy with”, ”in accordance with ”, idet de forbindes med et ”and”.

Artikulation:

Staccatoprikker, marcatokiler og tenutostreger benævnes hhv. ”stacc.”, ”marc.” og ”ten.”. Hvis der til samme node forekommer to artikulationstegn, nævnes de, således at artikulationstegnet længst fra noden nævnes først med et ”and” imellem (f.eks. ”ten. og stacc.” eller ”marc. og ten.”). Den lodrette marcatokile benævnes ”strong marc.”.

Begyndelsesbogstav og tegnsætning:

Der anvendes lille begyndelsesbogstav ved kommentarens begyndelse, også lille begyndelsesbogstav efter kolon.

Buer:

Der skelnes mellem ”ties” (bindebuer) og ”slurs” (buer). Buer er en samlet betegnelse for alle andre typer buer (f.eks. strøg- og legatobuer) end bindebuer.

Ental / flertal:

I kommentarer hvori der refereres til flere buer anvendes flertalsformen, f.eks. “**B**: notes 1-2, 3-4, 5-6: slurs”

Begyndelse / slutning:

Kommentarer vedrørende buebegyndelser og -slutninger følger nedenstående mønstereksempler:

Revisioner

		Takter med én bue:

38-40[1]	cor.3,4	beginning of slur emended from b.39 note 1 as in **B**
		Takter med to eller flere buer:
123-124	vl.solo	b.123 note 5 to b.124 note 1: end of slur emended from b.123 note 8

Varianter

27	cor.1	**Takter med én bue**:
		B: note 2: beginning of slur
		C: note 5: end of slur
12-13	vc. cb.	**C**: b.13 note 2: beginning of slur
		Takter med to eller flere buer:
2	vl.solo	**G**: beginning of slur note 13 instead of note 14
		C: end of slur note 3 instead of note 9
13-14	vl.solo	**C**: end of slur b.14 note 1 instead of b.13 note 5
		Inkomplette buer ved sideskift:
202-205	cor.1	**C**: b.202 note 1 til b.205: end of slur open (page turn)
107-109	cor.1	**C**: b.107-109 note 2: beginning of slur open (page turn)

Citater:

Alle citater fra nodeteksten sættes i kursiv, f.eks. *dim.*, *cresc.*, *arco*, *pizz.* og *Allegro giusto.* NB! Musikalske symboler eller tegn, som i udgiveres manuskript anføres med koder **[eller med Bach/Kodaly-fontene]**, kursiveres ikke.

Evt. engelsk oversættelse af citater placeres umiddelbart efter citatet i enkelte gåseøjne og ordinær skrift.

Cæsurtegn:

Cæsurtegn anføres med følgende koder:

Eks. 33

[1]Altid buens udstrækning som den optræder i udgaven.

Kode	Betydning
cæsurkomma	[cæsurkomma]
cæsurdobbeltstreg	[cæsurdobbeltstreg]

Dynamik:

Grafiske dynamiske tegn anføres med følgende koder:

Eks. 34

Kode	Betydning
cresc.-kile	[crescendokile]
dim.-kile	[diminuendokile]
cresc.-kile dim.-kile	[en "fisk"]

Fermat:

Fermater anføres med koden 'fermat'

Forkortelser:

Forkortelser af instrumentbetegnelser i kommentarkolonnen følger samme principper som i stemmekolonnen. Almindelige og musikalske forkortelser i øvrigt følger Appendiks 1.

Fortegn:

Fortegn anføres med følgende koder:

Eks. 35

Kode	Betydning
-sharp	[kryds]
-flat	[b]
-natural	[opløsningstegn]
-dblsharp	[dobbelt-kryds]
-dblflat	[dobbelt-b]

Håndskrift, identifikation:

En håndskrifts identitet anføres i parentes, f.eks. "(Henrik Knudsen)". For komponistens vedkommende anvendes blot initialer, f.eks. "(CN)". Ved en ikke sikkert identificerbar håndskrift anvendes spørgsmålstegn, f.eks. "(Paul Hellmuth?)"

Interpunktion:

Komma: Anvendes som:

1. Grammatisk komma.
2. Opremsningskomma, f.eks. ved angivelse af flere kilder "**B**, **C**, **E**", eller ved andre former for opremsning inden for samme kommentar, dog anvendes "and", hvis et (eller flere) lodret(te) analogiargument(er) forbindes med et (eller flere) vandret(te) analogiargument(er), eller omvendt (se Eks. 17, kommentar til takt 438).

Semikolon: Anvendes som:

1. Interpunktionstegn mellem flere revisions- eller variantkommentarer.
2. Skilletegn mellem to variantkommentarer, der refererer til samme kilde, f.eks. "**B**: node 1: *d''*; node 4: stacc."

Punktum: Anvendes ikke som interpunktionstegn i kommentarkolonnen.

Kilde:

Kildebetegnelsen skrives med fed skrift, f.eks. **A**, **B**, **C** etc.

Nodeeksempler:

Såfremt eksempler ikke kan beskrives i koder eller bliver for komplicerede, kan udgiveren udarbejde et sæt nodeeksempler, som vedlægges revisions- og variantfortegnelsen.

Nodeværdier:

Nodeværdier anføres med koden "-note" efter følgende mønster:

Eks. 36

Kode	Betydning
1-note	[helnode]
2-note	[halvnode]
4-note	[fjerdedelsnode]
8-note	[ottendedelsnode]
2p-note	[punkteret halvnode]
4pp-note	[dobbeltpunkteret fjerdedelsnode]
4-note (*d'*)	(*d'*) [fjerdedelsnode med tonehøjden énstreget d]

Nøgler:

Nøgler anføres i den løbende tekst som følger: g-nøgle, oktaverende g-nøgle, alt-nøgle, tenor-nøgle, f-nøgle.

Pauser:

Pauseværdier anføres med koden ”-rest” efter følgende mønster:

Eks. 38

Kode	Betydning
1-rest	[helnodepause]
2-rest	[halvnodepause]
4-rest	[fjerdedelspause]
8-rest	[ottendedelspause]
4p-rest	[punkteret fjerdedelspause]
8pp-rest	[dobbeltpunkteret ottendedelspause]

Skrifttyper i kilden:

Med betegnelserne ”pencil” (blyant) og ”ink” (blæk) underforstås farven sort. Hvor der anvendes blyant med anden farve end sort, bruges betegnelsen ”crayon” (farvestift), f.eks. ”red crayon” (rød farvestift); anden farve blæk end sort betegnes som f.eks. ”blue ink” (blåt blæk).

Spilletekniske anvisninger:

Spilletekniske anvisninger anføres med følgende koder:

Eks. 39

Kode	Betydning
opstrøg	[opstrøgstegn]
nedstrøg	[nedstrøgstegn]
ped.	[pedal-ned]
[stjerne]	[pedal-op]
flag.	[flageoletcirkel]

Sted og udstrækning i takten:

Hvis placering i takten er indlysende bortfalder angivelsen af sted i takten. Ellers angives det aktuelle sted i takten så vidt muligt med nodens eller pausens nummer, f.eks. ”note 3”, ”notes 1-8” eller ”rest 3” (for- og efterslagsnoder tælles med som almindelige noder). Hvis der er tale om flere takter, beskrives sted som f.eks. ”b.214 note 2 til b.215 note 5”. I tilfælde af akkorder nævnes akkordens nummer i takten samt den aktuelle nodes tonehøjde, f.eks. ”chord 3 (*g'*)”. Undertiden - især i klaversats - kan det komme på tale at beskrive sted i takten ved hjælp af nodeværdi ”third crotchet” (tredje fjerdedel) eller ”second minim” (anden halvnode). Anvendelse af ”slag” for at beskrive sted i takten undgås. I klaversats anvendes ikke ”højre

hånd" eller "venstre hånd", men øverste system eller nederste system markeret med hhv. "pf.1" og "pf.2" i instrumentkolonnen (se i øvrigt punkt 7.3. Instrument-, korstemme- og personbetegnelser). Ved beskrivelse af en genstands udstrækning anvendes termerne "begynder / slutter" hhv. "begyndelsespunkt / slutpunkt". I meget lange kadencetakter kan det være nødvendigt at fravige ovennævnte principper. Således kan udgiveren med fordel her refererer til: 'side, system, metrisk enhed, stemme, nodenummer' idet hele stedangivelsen nævnes som én enhed uden anvendelse af interpunktionstegn, f.eks.: "**B**: side 48 system 2, 14.fjerdedel overstemme node 3". NB! Inden revisionsberetningen trykkes, skal den slags kommentarer formuleres således, at der refereres til DCMs nodetekst.

Taktarter:

Anføres med koden "-time" efter følgende mønster:

Eks. 40

Kode	Betydning
2/4-time	[to fjerdedels takt]
3/4-time	[tre fjerdedels takt]
C-time	[fire fjerdedelstakt]
AB-time	[alla breve takt]

Takttal:

Takttal anføres uden mellemrum efter "b." hhv. "bb.". I øvrigt gælder følgende principper:

"b.127"

"bb.248-251"

Ved opremsning gentages "b." normalt ikke:

"bb.146, 148, 151"

dog gentages "b." før et takttal med en specificerende parentes og før det umiddelbart følgende takttal:

"bb.146, 148, b.151 (fg.1), bb.153, 155"

Optakter benævnes med et "+", f.eks. optakt til første takt skrives som "+1".

Tonearter:

Tonearter skrives med ordinær skrift, dur-tonearter skrives med stort begyndelsesbogstav, mol-tonearter med lille begyndelsesbogstav. Fortegnene ♯ og ♭ angives med koderne hhv. "-sharp" og "-flat". Bemærk: Tonearterne H-dur/h-mol skrives som "B♮ dur/b♮ mol":

Eks. 41

Kode	Betydning	
C dur	C major	[C-dur]
D-sharp dur	D♯ major	[Dis-dur]
A-flat dur	A♭ major	[As-dur]
c mol	c minor	[c-mol]
g-sharp mol	g♯ minor	[gis-mol]
B dur	B♮ major	[H-dur]
b mol	b♮ minor	[h-mol]
B-flat dur	B♭ major	[B-dur]
b-flat mol	b♭ minor	[b-mol]

Tonehøjde:

Tonehøjdenavne skrives med kursivskrift efter det helmholtzske system, altså: *G''*, *G'*, *G*, *g*, *g'*, *g''*.

Fortegnene ♯, ♭ og ♮ angives med kursivskrift med koderne hhv. "*-sharp*", "*-flat*" og "*-natural*". Dobbeltkryds og dobbeltb angives med koderne hhv. "*-dblsharp*" og "*-dblflat*".

NB! Tonehøjden f noteres altid i skarp parentes, *[f]*, *[f]'*, *[f]''* for at den kan skelnes fra den dynamiske betegnelse *f.*

Tonehøjde beskrives som noteret og ikke som klingende.

Tonerne h og b noteres som hhv. *b-natural* og *b-flat*.

I tilfælde hvor kun et fortegn er tilføjet, angives dette i revisionsfortegnelsen som en ændring af den specifikke tonehøjde, f.eks. *e'* ændret til *e-flat'* (se også punktet "Nodeværdier"). Undertiden optræder der dog tilfælde, hvor komponisten ved en given node har underforstået et fortegn, som udgiveren ønsker at tilføje. Sådanne tilfælde kommenteres blot ved f.eks. "-sharp tilføjet".

Eks. 42

Kode	Betydning	
d-sharp'	*d*□'	[enstreget dis]
g-flat	*g*□	[lille ges]
B-natural	*B*□	[store H]
g-dblsharp''	g ''	[tostreget gisis]
e-dblflat	*e*□□''	[trestreget eses]
[f]	*f*	[lille f]

Beskrivelse af flere på hinanden følgende toner:

Forbindes med bindestreg, f.eks. *d'-f'-a'*

Beskrivelse af forskellig tonehøjde i to eller flere instrumenter:

Adskilles med skråstreg: Hvis der f.eks. står "trb.b. tb." i instrumentkolonnen kan tonehøjden i kommentarkolonnen være f.eks. *d* / *D*

Udraderet:

Ved beskrivelsen af en variant kan det komme på tale at anføre at en detalje er blevet visket ud. I variantfortegnelsen beskrives "visket ud" som "erased" (også når en blyantstilføjelse er visket ud med viskelæder), idet "udvisket" er defineret som en utilsigtet slitage, hvor en passage kan være vanskelig at læse:

Eks. 42

Takt	Part	Comment
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. added in pencil (Emil Telmányi), erased
227	ob.	**B**: notes 1-5: stacc. added in pencil (Emil Telmányi), blurred

Variantbemærkninger:

Normalt er det tilstrækkeligt blot at nævne varianten (genstanden), der skal kommenteres, i visse tilfælde kan der dog – for at undgå misforståelser – med fordel tilføjes "instead of". I sjældne tilfælde kan det være nødvendigt at kommentere en genstand, som ikke er tilstede i en given kilde (en negativ variant). Dette formuleres med "no".

Visket ud: Se *Udraderet.*

APPENDICES

APPENDIKS 1

FORKORTELSER

Gængse forkortelser følger den seneste udgave af retskrivningsordbogen.

Mellemrum i forbindelse med forkortelser følger nedenstående praksis:

Sammensatte instrumentforkortelser, f.eks. ”cor.ingl.”, trb.t.”:

Aldrig mellemrum.

Instrumentforkortelser efterfulgt af tal f.eks. ”vl. 1”, cor. 3, 4”:

Mellemrum efter såvel instrumentbetegnelsen som efter opremsningskommaet i nodedelen og alle tekstdele bortset fra ‘Editorial emendations and alternative readings’, hvor der ikke anvendes mellemrum.

Pladenummer:

Altid mellemrum mellem ”pl.” og ”nr.” og efter ”nr.”

Tal efter f.eks. ”bd.”, ”fol.”, ”s.”, “nr.” og ”t.”:

Mellemrum i alle tekstdele bortset fra ‘Editorial emendations and alternative readings’, hvor der ikke anvendes mellemrum.

A.	alto
akk.	akkolade
arpa	arpa
B.	basso
Bar.	baryton
bd.	bind
bl.	blad
camp.	campane
cast.	castagnette
cb.	contrabbasso
cel.	celesta
cfg.	contrafagotto
cl.	clarinetto
cl.b.	clarinetto basso
cmplli.	campanelli
CN	Carl Nielsen

CNA	Carl Nielsen Arkivet
CNS	Carl Nielsens Samling
cnt.	cornetto
CNU	Carl Nielsen Udgaven
cor.	corno
cor. (B♭ b.)	corno (B♭ basso)
cor.ingl.	corno inglese
DFM	Dan Fogs Musiksamlinger, Det Kongelige Bibliotek
DK-Kk	Det Kongelige Bibliotek, København
fg.	fagotto
fl.(gr.)	flauto (grande)
fol.	folio
gr.c.	gran cassa
KB	Kritisk beretning
MA	Musikafdelingen
marc.	marcato
mess.	messing
ms.	manuskript
ob.	oboe
org.	organo
perc.	percussion
pf.	pianoforte
picc.	(flauto) piccolo
pl. nr.	pladenummer
ptti.	piatti
ptto.sosp.	piatto sospeso
r	recto
rgnlla.	raganella
S.	soprano
s.	side
st.	stemme
stacc.	staccato

str.	strygere
T.	tenore
t.	takt
tam.	tam-tam
tamb.	tamburo
tamb.picc.	tamburo piccolo
tb.	tuba
tbno.	tamburino
ten.	tenuto
timp.	timpani
tr.	tromba
trb.b.	trombone basso
trb.t.	trombone tenore
trgl.	triangolo
træbl.	træblæsere
v	verso
va.	viola
vc.	violoncello
vl.	violino

APPENDIKS 2

PLACERING AF FLERE ANVISNINGER VED SAMME SYSTEM

I tilfælde af flere spilletekniske, dynamiske eller artikulatoriske betegnelser ved samme system, placeres betegnelserne efter følgende retningslinjer:

1. *mp* *dim.*
   espressivo *espressivo*

   Hvis der er plads, bør *espressivo* anbringes til højre for den dynamiske betegnelse og ikke under.

2. *mf*
   marcato

3. "arco" eller "pizz."
   "div." eller "unis."

4. "con sord." eller "senza sord."
   "1." eller "2." eller "a 2"

5. "pizz." eller "arco"
   [løs streng (0) eller flageolet (□)]

6. "sul D-----"
   "arco" eller "pizz."
   "div." eller "unis."

7. "sul D-----"
   "trem."
   "arco" eller "pizz."
   "div." eller "unis."
   □

8. *tr*

   Bør stå tættest ved noden; andre betegnelser over.

9. "solo" eller "tutti"

   Bør altid stå øverst; andre betegnelser under.

Samtlige punkter spejlvendes, såfremt de placeres under systemet, f.eks. ved to-stemmig notation med forskellig dynamik, artikulation og spilletekniske anvisninger.

APPENDIKS 3

FREMSTILLING OG TILRETTELÆGGELSE AF STEMMEMATERIALE

Udtrækning og tilrettelæggelse af stemmer i *Sibelius* foregår i flere tempi.

1. Indsætning af stiknoder

Stiknodestørrelse og -format kan redigeres i hhv. Engraving Rules: Notes and Tremolos og i Preferences.

Sibelius rummer en yderst nyttig plug-in-facilitet, som kan foreslå, hvor der bør sættes stiknoder: Plug-ins – Other – Suggest Cue Locations. I denne Plug-in kan udgiveren vælge hvor mange takters pause der skal til, før det udløser et forslag til stiknoder. *Sibelius* kan både sætte forslagene ind i partituret og fremstille en tekstfil med henvisninger til de aktuelle steder i partituret.

Stiknoder kopieres og indsættes på følgende måde: Markér og kopiér de ønskede stiknoder [ctrl+C]. Markér samme passage i det system, som skal indeholde stiknoderne. Indsæt stiknoderne med følgende shortcut: ctrl+skift+alt+V (Paste as cue). *Sibelius* sørger for automatisk for korrekt transposition stiknoderne. Derimod kan det være nødvendigt, at foretage en manuel justering efter følgende retningslinjer:

Halse:

Omvendt halsretning således at halsene under tredje linje vender nedad og på tredje linje og over vender opad; hovedstemmens pauser anbringes modsat stiknoderne.

Pauser i hovedstemmen:

Ofte forsvinder heltaktspauser fra hovedstemmen, når der indsættes stiknoder. Disse skal gensættes manuelt.

Instrumentbetegnelser:

Hvis stiknoderne er fra samme instrumentgruppe, anføres nummer: F.eks. hvis stemmen er "fl.1" og stiknoderne er fra fl.2, så anføres "fl.2"; er stemmen "vl.1" og stiknoden fra fl.2 anføres

kun ”fl.”. Lille begyndelsesbogstav i instrumentforkortelser anvendes.

Buer:

Medtages som hovedregel ikke.

Artikulation, dynamik:

Medtages som hovedregel ikke.

Spilletekniske anvisninger:

Medtages kun, hvis der ellers kan opstå misforståelser inden for samme instrumentgruppe: Vl.1 har ”con sord.”, stiknoden i vl.2 medtager også ”con sord.”

Stiknoder indsættes i en kopi af det færdigreviderede partitur. NB! Det kan kun lade sig gøre at indsættes stiknoder, hvor der i forvejen er pause, dvs. at det ikke er muligt, at indsætte stiknoder f.eks. før en indsats i en ob.2-stemme, hvis ob.1 allerede spiller i de aktuelle takter. I stedet føres løbende en liste over planlagte stiknoder, der først kan indsættes, når de enkelte stemmer er trukket ud som separat fil.

2. Udtrækning af stemmer

Åbn Parts-vinduet [ctrl+alt+R]
Vælg ikonet Multiple Part Appearance
Fanebladet Document Setup anvendes til at vælge de ønskede værdier for Page size, Margins og staff size.
Fanebladet Layout anvendes til at bestemme standard for automatisk systemskift. Det anbefales at fjerne flueben ved ’Keep page breaks but turn into system breaks’.
Fanebladet House Style kan anvendes til at importere en fuldstændig House Style for orkesterstemmer.
Vælg ikonet New Part, hvis det er relevant at oprette nye stemmer bestående af flere systemer f.eks. til slagtøj eller strygerstemmer, som veksler mellem et og to systemer i partituret.
Vælg ikonet Extract Parts og markér de stemmer, som ønskes udtrukket.

3. Filtrering af dobbeltstemmer

Stemmer som rummer to instrumenter, f.eks. fl.1,2, kopieres og omdøbes som hhv. fl.1 og fl.2.

Herefter fjernes fl.2 fra fl.1-stemmen og fl.1 fra fl.2-stemmen.

Nyttige filterfunktioner:

Dobbeltstemmer som er indtastet tostemmigt:

Over- eller understemmen kan udskilles med: ctrl+skift+alt+1 (eller 2 afhængigt af hvilken stemme der skal filtreres).

Dobbeltstemmer som er indtastet énstemmigt (som akkorder):

Over- eller understemmen kan udskilles med: ctrl+alt+1 (overstemmen) eller ctrl+alt+2 (understemmen).

4. Indsættelse af resterende stiknoder

De stiknoder der ikke kunne sættes ind i første fase indsættes nu, idet de kopieres fra partituret. I denne fase samler *Sibelius* automatisk flere på hinanden følgende pauser til flertaktspauser (Multirests). For at muliggøre indsættelsen af stiknoder, er det nødvendigt at slå denne funktion fra [ctrl+skift+M], således at alle heltaktspauser fremtræder som separate takter. Når stiknoderne er indsat aktiveres Multirest-visningen igen med ctrl+skift+M.

5. Ensretning og fjernelse af skjulte og overflødige tegn

Erfaringsmæssigt fremstår den enkelte stemme noget uensartet efter filtreringen af hhv. første- og andenstemmer. Dels kan nogle noder med tilhørende dynamik m.m. være noteret som Voice 2, dels kan der være skjulte og måske overflødige tegn tilbage, som ikke er blevet fjernet i forbindelse med filtreringen. Endelig kan halsretning, bjælkehældning m.m. være ukorrekt. Derfor bør alle passager, som ikke indeholder stiknoder, underkastes følgende normaliseringsprocedure: Markér et afsnit og skift hele passagen til Voice 1 [alt 1]. Tast Hide-Show [ctrl+skift+H ctrl+skift+H]. Hvis der nu fremkommer overflødige tegn - typisk pauser tilhørende Voice 2 - fjernes disse. Afslutningsvis tastes Reset Position [ctrl+skift+P] og Reset Design [ctrl+skift+D]. Reset Design-funktionen er dog lidt

risikabel, idet den i visse tilfælde kan standardisere f.eks. bjælkesætningen i en form som ligger langt fra DCMs reviderede nodetekst.

6. Tilrettelæggelse af den enkelte stemme

I forbindelse med den endelige tilrettelæggelse af den enkelte stemme bør gunstige vendesteder prioriteres højt. Tilrettelæggeren har i denne forbindelse følgende muligheder:

Som standard vil *Sibelius* begynde en stemme på en højreside, men hvis det er mere bekvemt at begynde på en venstreside, kan dette sagtens lade sig gøre.

Indsættelse af en blank højreside

Bladvending efter en halv højreside

Indsættelse af en folde-ud-flap

Antal systemer på hver side: Normalt 10-12, sjældent 13. Ved mindre end 10 systemer samles systemerne således at den overskydende plads lades tom nederst på siden.

Divisi-passager i strygerstemmerne sættes normalt på to systemer (i modsætning til partituret). Undtaget fra denne regel er ganske korte divisi-passager eller længere divisi-passager i parallelle oktaver, der om nødvendigt kan sættes på ét system, men altid med dobbelthalse.

Herudover bør tilstræbes, at tilrettelægge stemmerne så 'musikalsk' som muligt, f.eks. bør hele fraser så vidt muligt holdes på samme system, mens et *ritardando* efterfulgt af *a tempo* gerne må foregå i forbindelse med system- eller sideskift.

APPENDIKS 4

NAVNEFORMER (DANSK/ENGELSK)

Værktitler

Engelsk forord:

Engelsk titel i kursiv efterfulgt – hvor det skønnes nødvendigt – af dansk titel i ordinær skrift og i parentes; i givet fald kun første gang. Altså: "*Springtime on Funen* (Fynsk Foraar)", men kun "*Saul and David*".

Dansk forord:

Dansk titel i kursiv.

Institutioner

Generelt:

I tilfælde hvor en institution gennem tiderne har haft to eller flere betegnelser anvendes den betegnelse, der var gældende på det tidspunkt der refereres til.

Engelsk forord:

Engelsk betegnelse i ordinær skrift efterfulgt – hvor det skønnes nødvendigt – af dansk betegnelse i ordinær skrift og i parentes; i givet fald kun første gang.

NB! I fodnoter anvendes den danske betegnelse i kursiv for så vidt der er tale om en reference. Hvis noten har karakter af brødtekst gengives institutionsnavne i engelsk oversættelse med ordinær skrift.

Dansk forord:

Originalbetegnelse i ordinær.

Oversigt

DANSK	ENGELSK
Det Anckerske Legat	[oversættes ikke]

Arbejderforeningens Festsal	The Hall of the Working Men's Association
Danmarks Radio	Radio Denmark
Danmarks Radios Symfoniorkester	The Danish Radio Symphony Orchestra
Folkekoncerterne af 1886	People's Concerts of 1886
Göteborg Orkesterförening	Gothenburg Orchestra Society
Kjøbenhavns Musikkonservatorium	Copenhagen Conservatory
Koncertforeningen	The Concert Society
Koncertpalæ(et)	[oversættes ikke]
Det Kongelige Bibliotek, København	The Royal Library, Copenhagen
Det Kongelige Danske Musikkonservatorium	Royal Danish Academy of Music
Det Kongelige Kapel	The Royal Orchestra
Det Kongelige Teater	The Royal Theatre
Det Kongelige Teaters Bibliotek og Arkiv	The Archives of the Royal Theatre
Københavns Symfonikoncerter	Copenhagen Symphony Concerts
Musikforeningen	The Music Society
Odd Fellow Palæ(et)	[oversættes ikke]
Radiokoret	The Danish Radio Chior
Statsradiofonien	Danish Broadcasting Corporation
Den store nordiske Industriudstilling	The Great Nordic Industrial Exhibition
Tivolis Koncertsal	Tivoli Concert Hall
Kapelmester	*kapelmester*

APPENDIKS 5

TERMINOLOGI (DANSK/ENGELSK)

DANSK	ENGELSK
abbreviatur	abbreviation; shorthand notation
afskrift	transcript (= apograph, som dog ikke anvendes); manuscript copy
afskrivningsfejl	copying error
akkolade	system
akkodadeskift	change of system
akkord	chord
altnøgle	alto clef
ark	bifolio
artikulationsangivelse	articulation mark(ing)
autograf	autograph (= i autors hånd: holograph, som dog ikke anvendes)
bd.	vol.
begyndelsespunkt	beginning
beskåret	trimmed; cut
biblioteksbind	library binding
bindebue	tie
bjælke	beam
blad	folio
blank	blank
(med) blyant	(in) pencil
blæk(type)	(type of) ink
bo(et)	(the) estate
bue	slur
ca.	*c.*
(om)byttet (om)	reversed
datering	dating
delvis autograf	partly autograph
dirigentpartitur	conductor's score
dobbelthals(e)	double stem(s)

dobbeltstreg	double bar (line)
doneret	donated
duol	duplet
dynamisk betegnelse	dynamic mark(ing)
de øvrige	the other
eksemplar	copy; exemplar
emenderet	emended
enkelthals(e)	single stem(s)
erhvervet	bought
falmet	faded
fane	flag
farvestift	crayon
fejl	error
fermat	pause
fireogtresindstyvendedelsnode	hemidemisemiquaver
fjerdedelsnode	crotchet
fjernet	omitted; removed (se også udeladt)
F-nøgle	bass clef
forbedring	emendation (ikke: amendation)
fordobler	doubles
forsatsblad	flyleaf
fortegn	accidental
G-nøgle	treble clef
hals	stem
halvbind	half-binding
halvnode	minim
helnode	semibreve
hovedkilde	principal source; main source
hæftet	sewn
håndeksemplar	copy; private copy
håndskreven stemmesæt	set of manuscript parts
håndskrevne stemmer	manuscript parts
håndrastede	hand-ruled (hand-ruled staves)

i analogi med	by analogy with
i stedet for	instead of
i overensstemmelse med	in accordance with
ifølge	as in
indbinding	binding; covering
indeholdt i	contained in
indgået	acquired
instruktionsbog	director's book
instruktørparti	stage director's score; stage manager's score
katalogsignatur	shelf mark
kapsel	capsule
kladde	draft
klang	timbre; sound
klaverpartitur	piano score; piano-vocal score (vocal score)
klaverudtog	piano reduction
kopi	transcript
kvartol	quadruplet
kvintol	quintuplet
lommepartitur	pocket score
læg	fascicle; gathering
marmoring	marbled (paper)
maskinskrevet	typewritten
messing	brass
motiv	motif
nederste højre hjørne	at bottom right-hand corner
nederste node	bottom note
nederste venstre hjørne	at bottom left-hand corner
node	note
nodetælleprikker	abbreviation dots
noteret	notated
nr.	no.
næstsidste	penultimate
nøgle	clef

oktavategn	ottava mark; ottava sign
omslag	cover; cardboard wrappers
opførelsesmateriale	performance material (se også orkestermateriale /-stemmer)
opløsningstegn	natural (sign)
optrukket	emphasized (added in pencil and emphasized in blue crayon)
optryk	re-issue; new impression
orienteringsbogstav (-tal)	rehearsal letter (number)
orkesterstemmer	orchestral material/ - parts
ottendedelsnode	quaver
overflødig	superfluous
overstemme	upper part
overstreget	cancelled; crossed out
overstregning	cancellation
pagineret	paginated
papirtype	paper type
particel	short score
partitur	score
pause	rest
Pl. nr. (pladenummer)	pl. no. (plate number)
pult nummer	desk number
påsat; påklistret	pasted (label pasted on cover)
raster	rastrum (14-stave rastrum used)
renskrift	fair copy
repetitionstegn	repeat sign
repetitørparti	rehearsal score
rettet	corrected
ryg	spine
sammenholdt med	compared with
sammenligning	collation
satsbetegnelse	title of movement
sceneinstruktør	stage director; stage manager
sekstendedelsnode	semiquaver

sekstol	sextuplet
sideskift	page turn / turn of page
skitse	sketch
skænket af	donated by
slutdatering	end-dating
slutpunkt	end
soliststemme	soloist's part book
spring	cut
stemme(r)	part(s); part book(s); individual part books (vl.1, vl.2, fl.1 etc.); partbooks for brass (tr., trb.t., trb.b., tb.)
stemmesæt	a set of performance material; a set of part books; a set of parts; a set of orchestral parts
stemplet	stamped
stikkerkommentar	compositor's markings
strygere (str.)	strings (str.)
sufflørparti	prompt score
system(er)	stave/staves
takt	bar
teksthæfte	text booklet
tempobetegnelse	tempo marking
temporelation	tempo relation
tenornøgle	tenor clef
tilføjelse	annotation
tilføjet	added
titelside	title page
toogtredvtedelsnode	demisemiquaver
tremolostreger	tremolo slashes
trille	trill
triol	triplet
trykfejl	printer's error
trykforlæg	printer's copy; printing manuscript
trykt skuespiltekst	printed script; play script
træblæsere (træbl.)	woodwinds (woodw.)

tværfolioformat	oblong folio format (i modsætning til: upright folio format)
ubeskrevet	blank
udeladt	omitted
uddrag	excerpt
udraderet	erased
udskrive	to copy out (to copy the orchestral parts)
udtværet	blurred (f.eks. udtværet i kanterne); smudged (f.eks. udtværet blæk)
udvisket (gradvis forsvundet 'med tidens tand')	no longer legible
ulæseligt	illegible
understemme	lower part
utydeligt	indistinct
vandmærke	water mark
variant	variant; alternative reading
vejrtrækningscæsur	breathing caesura
vers	stanza(s) (hverken strophes eller verses)
ændret	changed
øverste højre hjørne	at top right-hand corner
øverste node	top note
øverste venstre hjørne	at top left-hand corner
X-dur	X major
x-mol	X minor

	nested bifolios (stacked/fitted together)
	fascicles (the paper probably arrived as fascicles of five ***nested bifolios (also knows quinternions; the usual grouping of fascicles))***
	12-stave paper
	interpolated folio
	insertion
	non-autograph sections
	the autograph was used in the preparation of manuscript orchestral parts

APPENDIKS 6

DCMs *SIBELIUS* HOUSE STYLE

ÆNDRINGER I DEFAULTINDSTILLINGERNE *SIBELIUS 6.2*.

ARTIKULATION

House Style → Engraving Rules → Articulation:

Strong marcato: Fjern flueben ved 'Allowed in staff'

BINDEBUER

House Style → Engraving Rules → Ties 1:

Shape:

Fjern flueben ved 'More shoulder for longer ties'

Shoulder sættes til 40 %

Ties Above/Below on Notehead Side:

Fjern flueben ved 'Use on single Notes'

House Style → Engraving Rules → Ties 2:

Ties Above/Below on Stem Side:

Fjern flueben ved 'Use on single Notes'

Ties between Notes:

Fjern flueben ved 'Align left ends of ties between chords'

Fjern flueben ved 'Align right ends of ties between chords'

Sæt værdierne:

0.25 spaces before/after notehead

0.35 spaces after rhythm dot

0.41 spaces up/down when on staff line

0.25 spaces up/down when on staff space

House Style → Note Spacing Rule:

Ties:

Min space (tie between notes): 0 spaces

Bjælker

House Style → Engraving Rules → Beams and Stems:

Default slant per interval:

2nd: 0.25 spaces

3rd: 0.25 spaces

4th: 0.5 spaces

5th: 0.5 spaces

6th: 0.5 spaces

7th: 0.5 spaces

8ve: 0.5 spaces

Maximum beam gradient: 1 in 14

Up to an 8ve, 1 in 18

Beam Apperance: 60% of thickness apart

Buer

House Style → Engraving Rules → Slurs:

Slur Near Note Head:

Vertically: 0 spaces extra to avoid tie

Slur Near Note Stem:

Vertically: -0, 5 spaces beyond stem

Shape:

Shoulder for short slurs 40 %

Shoulder for long slurs 60 %

Sæt flueben ved 'Limit height for long slurs'

Maximum height: 4 spaces

Dynamiske betegnelser og foredragsbetegnelser

House Style → Default Positions → Text Styles:

Exspression:

Horizontal position relative to note: 0.31 spaces

Dynamiske betegnelser efterfulgt af stiplet linje

House Style → Edit lines:

Vælg - - - - - - i Staff lines. Vælg 'New' og bekræft med 'Yes'

Name: 'Dashed line (cresc.)'

Klik på 'Text' under punktet 'Start'. Skriv 'cresc.' i tekstboksen og -0.1 i 'spaces up'-boksen.

'Gap' sætte til 2 spaces og sæt flueben ved 'Right og symbols/text'.

Afslut med OK.

Hele processen gentages for *dim.*

Font (musikfont)

House Style → Edit all fonts:

Main Music Font: Helsinki

Fortegn (faste)

House Style → Engraving Rules → Clefs and Key Signatures:

Sæt flueben ved Cautionary naturals.

Fortegn (løse)

House Style → Engraving Rules → Accidentals and Dots:

Accidentals in Chords:

0.31 spaces between

Sæt flueben ved 'Prefer top accidental at right'

Cautionary accidentals:

Fjern flueben ved 'Show restated accidentals on tie in parenthesis'

House Style → Note Spacing Rule:

Minimum space:

Before accidentals: 0.31 spaces

Halse

House Style → Engraving Rules → Beams and Stems:

Stems:

Stems 0.13 spaces thick

Minimum length 3.25 spaces

Kiler

House Style → Default Positions → Lines:

Crescendo og Diminuendo:

Horizontal position relative to note: 0 spaces

Horizontal position of right hand end: 0 spaces right of note

Klammer

House Style → Engraving Rules → Brackets:

Sub-bracket: Line-thickness: 0.19 spaces

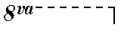
Nøgler

House Style → Engraving Rules → Clefs and Key Signatures:

Gap before initial clef: 1 space

Oktavategn uden '*va*'

House Style → Edit lines:

Vælg  i staff lines. Vælg 'New' og bekræft med 'Yes'.

Under punktet Start vælges Symbol, klik på Select-knappen. Vælg *8* og klik Yes. Gentag dette under punktet Continuation. Afslut dialogboksen med OK.

Skillebjælker mellem to akkolader

House Style → Engraving Rules → Instruments:

System separators:

Appear when 2 staves or more

Sæt flueben ved Draw left separator

14 spaces from left margin

Spilletekniske betegnelser

House Style → Default Positions → Text Styles:

Technique:

Horizontal position relative to note: 0 spaces

Vertical position relative to staff: 1 spaces

Stiknoder

House Style → Engraving Rules → Notes and Tremolos:

Cue note size: 65%

File → Preferences → Paste as cue (Preferences: Ctrl+,):

Fjern flueben ved Slurs

Systemer

House Style → Engraving Rules → Staves

Staff Design:

Staff line width: 0.13 spaces

Taktart

House Style → Engraving Rules → Time Signatures

Gap before time signatures: 1 space

Edit Text Style:

Vælg fonten Opus

Taktstreger

House Style → Engraving Rules → Barlines

Appearance:

Barline width 0.19 spaces

Double barline width 0.19 spaces Separation 0.38 spaces

Final barline width 0.5 spaces Separation 0.38 spaces

Dashed barline width 0.19 spaces

Trioler o.l.

House Style → Engraving Rules → Tuplets

Fjern flueben ved Avoid staff

Vokaltekst

House Style → Engraving Rules → Text

Fjern flueben ved Hyphens allowed to disappear when syllables are too close together

Sæt flueben ved Adjust alignment of lyrics on small staves

APPENDIKS 7

KODER FOR MUSIKTEGN

I den udstrækning der ikke anvendes specialtegn fra Bach- og Kodaly-fontene kan følgende koder anvendes:

Cæsurtegn:

Kode	Betydning
cæsurkomma	[cæsurkomma]
cæsurdobbeltstreg	[cæsurdobbeltstreg]

Dynamik:

Kode	Betydning
cresc.-kile	[crescendokile]
dim.-kile	[diminuendokile]
cresc.-kile dim.-kile	[en ”fisk”]

Fermat:

Fermater anføres med koden ‘fermat’

Fortegn:

Kode	Betydning
-sharp	[kryds]
-flat	[b]
-natural	[opløsningstegn]
-dblsharp	[dobbelt-kryds]
-dblflat	[dobbelt-b]

Nodeværdier:

Kode	Betydning
1-note	[helnode]
2-note	[halvnode]

4-note	[fjerdedelsnode]
8-note	[ottendedelsnode]
2p-note	[punkteret halvnode]
4pp-note	[dobbeltpunkteret fjerdedelsnode]
4-note (*d'*)	(*d'*) [fjerdedelsnode med tonehøjden énstreget d]

Nøgler:

Nøgler anføres i den løbende tekst som følger: g-nøgle, oktaverende g-nøgle, alt-nøgle, tenor-nøgle, f-nøgle.

Pauser:

Kode	Betydning
1-rest	[helnodepause]
2-rest	[halvnodepause]
4-rest	[fjerdedelspause]
8-rest	[ottendedelspause]
4p-rest	[punkteret fjerdedelspause]
8pp-rest	[dobbeltpunkteret ottendedelspause]

Spilletekniske anvisninger:

Kode	Betydning
opstrøg	[opstrøgstegn]
nedstrøg	[nedstrøgstegn]
ped.	[pedal-ned]
[stjerne]	[pedal-op]
flag.	[flageoletcirkel]

Taktarter:

Kode	Betydning
2/4-time	[to fjerdedels takt]
3/4-time	[tre fjerdedels takt]
C-time	[fire fjerdedelstakt]
AB-time	[alla breve takt]

Tonearter:

Kode	Betydning	
C dur	C major	[C-dur]
D-sharp dur	D♯ major	[Dis-dur]
A-flat dur	A♭ major	[As-dur]
c mol	c minor	[c-mol]
g-sharp mol	g♯ minor	[gis-mol]
B dur	B♮ major	[H-dur]
b mol	b♮ minor	[h-mol]
B-flat dur	B♭ major	[B-dur]
b-flat mol	b♭ minor	[b-mol]

Tonehøjde:

Kode	Betydning	
d-sharp'	*d*'	[enstreget dis]
g-flat	*g*	[lille ges]
B-natural	*B*	[store H]
g-dblsharp''	g ''	[tostreget gisis]
e-dblflat	*e*''	[trestreget eses]
[f]	*f*	[lille f]

APPENDIKS 8

FORSLAG TIL FREMTIDIG PROCEDURE VEDR. PRODUKTION AF PARTITUR OG STEMMER.

Fase 1

Fremstilling af et 'datapartitur'

Indledningsvis indtastes den musikalske substans i *Sibelius*, således at hver stemme har sit eget system (dvs. at alle blæserstemmer sættes på hvert sit system). I denne fase ses helt bort fra alle forhold vedr. typografi og layout, idet redaktøren helt og holdent samler sig om det redaktionelle arbejde.

Fase 2

Når 'datapartituret' er færdigbearbejdet, kan der fremstilles hhv. partitur og stemmer. Det vil sandsynligvis være mest hensigtsmæssigt at fremstille partitur og stemmer på grundlag af to forskellig kopier af datapartituret.

Partitur

Det endelige orkesterpartitur fremstilles ved at slå parvis ordnede blæserstemmer sammen på et system samt tilrettelægge side/akkoladefordeling.

Stemmer

De enkelte stemmer vil være født som 'dynamic parts' og kræver derfor ikke nogen tidsrøvende og risikabel filtrering af 1.- og 2.stemmer. Det vil være muligt, at indsætte alle stiknoder inden tilrettelæggelsen af den enkelte stemme påbegyndes (i modsætning til DCMs nuværende praksis, hvor en lang række stiknoder – typisk i 2.-stemmer – først kan indsættes, når stemmerne er trukket ud og filtreret). Endvidere vil det ikke være påkrævet, at udskille de enkelte stemmer i separate filer. Samtlige stemmer bør kunne rummes i en og samme fil – i det mindste i princippet!

En anden løsningsmodel ville være at bibeholde alle tre tilstandsformer – datapartitur, partitur og stemmer – i én og samme *Sibelius*-fil. Denne metode vil have den indlysende fordel, at alle data er samlet i en fil, hvorved evt. senere korrekturer nemt og bekvemt kan rettes i alle musikkens tre tilstandsformer. Til gengæld vil det tilgrundliggende datapartitur blive noget 'grumset'.

(27.11.2013)