

Vorwort

Isaac Albéniz' (1860–1909) *Iberia* gilt als eines der zentralen Meisterwerke spätromantischer Klaviermusik im Aufbruch zur Moderne. Schon 1913 fasste kein Geringerer als Claude Debussy die singuläre Stellung des spanischen Komponisten und dessen 1905 bis 1908 entstandenen *Opus magnum* zusammen: „Widmen wir uns nun Isaac Albéniz. Bekannt geworden zunächst als unvergleichlicher [Klavier-]Virtuose, verschaffte er sich bald hervorragende Kenntnis in der Kunst des Komponierens. Auch wenn er in keiner Weise Liszt ähnelt, so erinnert doch die Überschwänglichkeit seiner Ideen an letzteren. Albéniz war der erste, der sich die Melancholie in der Harmonik und den eigentümlichen Humor seiner Heimat (er war Katalane) zunutze machte. [...] Obwohl er Volksmusik nicht wörtlich zitiert, ist das Stück [*El Albaicín*, 3. Heft] doch von jemandem komponiert, der sie einatmete, bis sie in seine Musik überging, ohne dass eine Grenze erkennbar blieb. [...] Nie erreichte Musik so vielfältige, so farbenfreudige Ausprägung. Man schließt die Augen und es schwindelt einen vor lauter Einfallsreichtum der Musik.“ (in: *Revue musicale* S.I.M. IX/12, 1. Dezember 1913, S. 43)

Iberia bedeutete für den schwer erkrankten Albéniz neue schöpferische Konzentration auf die Klaviermusik nach vielen Jahren intensiver Auseinandersetzung mit dem Musiktheater. Dass der Prophet im eigenen Land nichts gilt, hatte auch der ab 1902 zum wiederholten Male im Pariser „Exil“ lebende Katalane schmerzlich erfahren müssen. Versuche, seine letzten Opern (*Pepita Jiménez* und *Merlin*) an spanischen Opernhäusern unterzubringen, waren am konservativen Establishment gescheitert. Von allen Seiten wurde ihm nun geraten, sich wieder der Komposition für Klavier zu widmen. So vollendete er im Dezember 1905 das erste Heft einer neuen Sammlung von Klavierstücken, die kongenial zentraleuropäische Kompositionstradition mit spanischem

Lokalkolorit und – von Albéniz ungern zugegeben – aufkeimendem französischem Impressionismus verband.

Auch wenn die zwölf Stücke der Sammlung nicht in untrennbarem zyklischen Zusammenhang stehen, so etabliert doch das erste Heft eine Dramaturgie von drei sich in Tempo und Dynamik steigenden Kompositionen, die auch im zweiten Heft Berücksichtigung findet. Die Reihenfolge der Stücke des zweiten Heftes wurde jedoch dazu noch nach dem Erscheinen der Erstausgabe für den spanischen Nachdruck (siehe unten) geändert: Aus *Triana – Almería – Rondeña* wurde *Rondeña – Almería – Triana*. Dies bietet zusätzlich dem das ganze Heft aufführenden Pianisten den Vorteil eines virtuos-brillanten *ffff*-Schlusses am Ende des dritten Stückes statt eines im Nichts verhallenden *ppp*-Hauches.

Probleme bereitet der Musikforschung die Frage, warum Albéniz dem ersten Stück den Titel *Rondeña* gab. Möglicherweise handelt es sich um eine in der Gegend um die Stadt Ronda im Südwesten Spaniens verbreitete, lokale Variante des Fandango. Musikalisch besteht kaum eine Verbindung zur modernen, gleichnamigen Gattung im Flamenco (siehe hierzu zum Beispiel Walter A. Clark, *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*, Oxford – New York 1999, S. 231 f.). *Almería* und *Triana* dagegen bringen eindeutige Assoziationen mit spanischen Orten: Ersterer ist eine spanische Hafenstadt im Südosten des Landes, in der Albéniz' Vater in den 1860er Jahren arbeitete, letzterer das berühmte Zigeunerviertel in Sevilla, eine der Geburtsstätten des Flamenco.

Von allen zwölf Stücken sind handschriftliche Stichvorlagen – autographe, datierte Reinschriften – erhalten. Demnach schloss Albéniz die Arbeit an der zweiten Dreiergruppe am 23. Januar (*Triana*), 27. Juni (*Almería*) bzw. 17. Oktober (*Rondeña*) 1906 ab. Erst nach der Fertigstellung von *Triana* erhielt die Sammlung ihren endgültigen Titel *Iberia*. Im Manuskript hatte Albéniz sie zuvor noch mit *España* überschrieben (der Untertitel *12 nouvelles «Impressions» en quatre cahiers* erschien

ebenfalls erst später, im Erstdruck des zweiten Heftes). Die Stücke des dritten und vierten Heftes sollten bis Januar 1908 folgen.

Im Copyright-Büro der Library of Congress in Washington trafen im März 1907 die drei Stücke des zweiten Heftes in Einzeldrucken ein und wurden mit einer Rückdatierung auf den 23. Februar 1907 geschützt. Die in den Exemplaren bereits eingedruckte Copyright-Jahreszahl 1906 wurde daraufhin handschriftlich zu 1907 geändert. Man hatte in Paris also zunächst mit einer Veröffentlichung noch im Vorjahr gerechnet. Als Originalverleger zeichnete die *Edition Mutuelle* in Paris verantwortlich, ein Verlagsunternehmen, das mit der berühmten *Schola Cantorum* assoziiert war. Die *Edition Mutuelle* folgte einem völlig anderen Geschäftsmodell als gewöhnliche Verlage. Eine Gruppe von Komponisten unter der Leitung von René de Castéra war seit 1902 damit beauftragt, im Sinne gegenseitiger Unterstützung die Werke anderer Komponisten durch Drucklegung und Aufführung bekannt zu machen. Dabei behielt der Verfasser sämtliche Nutzungsrechte an seinem Werk (daher nennt der Copyright-Vermerk der *Iberia*-Ausgabe Albéniz und nicht etwa den Verlag). Der jeweilige Komponist konnte also auch frei über die Druckplatten seiner Ausgabe verfügen. War er nicht in der Lage, die Drucklegung selbst zu finanzieren, sprang der Verlag ein. Die Einnahmen wurden zwischen Verlag, Komponist und einem Finanzierungsfond für weitere Projekte geteilt. Diesen Zugriff auf die Druckplatten nutzte Albéniz offensichtlich später für weitere Änderungen am Notentext, ohne dass vorläufig ein Nachdruck geplant war.

In einigen Fällen waren diese Eingriffe auch schon vor der Drucklegung der ersten Auflage dringend notwendig, da sich vieles, besonders in den späteren Stücken, als für die Ausführung ungünstig und beinahe unspielbar herausstellte. Die ältesten Spuren eines solchen Revisionsdurchganges, der Spiel-Erleichterungen umsetzte, finden sich in den Stichvorlagen zu *Rondeña* (2. Heft) und *El Albaicín* (3. Heft). Wie eine

handschriftliche Anmerkung Albéniz' im Manuskript belegt, erfolgte diese Revision teilweise auf Anraten von Blanche Selva, der Pianistin der französischen Erstaufführung. Auch vom katalanischen Pianisten Joaquim Malats, dem Albéniz am 22. August 1907 mitteilte, *Iberia* sei „im Wesentlichen durch und für Dich“ geschrieben, wird er wichtige Anregungen erhalten haben. Noch als die Druckplatten zur Erstausgabe bereits vorlagen, ging der Revisionsprozess weiter. Dies belegen erhaltene Druckfahnen zum 3. Heft und umfangreiche Tilgungen in der Stichvorlage zu *Rondeña*. Hier scheiterte die Übernahme in die Drucke wohl an der teilweise weitreichenden Neuorganisation und Entschlackung der Notation, welche die Grenzen der möglichen Plattenkorrekturen sprengten.

Daher liegt im spanischen Nachdruck des Heftes bei *Unión Musical Española (UME)*, Madrid, auch nur eine unvollständige Umsetzung dieser Überarbeitungen vor. Das genaue Erscheinungsdatum dieser nach den geänderten Platten des Erstdrucks hergestellten Ausgabe ist nicht bekannt. Die immer wieder geäußerte Vermutung, dieser Druck sei nur kurze Zeit nach dem Erstdruck veröffentlicht worden, erweist sich als nicht haltbar. *UME* wurde erst 1914 gegründet, und nach neuesten Erkenntnissen trafen die Druckplatten über die Familie Albéniz erst Anfang 1918 in Spanien ein (siehe das Werkverzeichnis von Jacinto Torres, *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*, Madrid 2001, S. 413).

Für die vorliegende Ausgabe war somit der spanische Nachdruck bei *UME* die Hauptquelle der Edition. Im Fall von *Rondeña* werden erstmals auch die zahlreichen von Albéniz in der Stichvorlage später vorgenommenen und nicht mehr in die Drucke eingeflossenen Tilgungen berücksichtigt. Festzuhalten ist, dass sich trotz sicherlich mehrfacher Korrekturlesung des französischen Erstdrucks (und damit natürlich auch des spanischen Nachdrucks) viele Fehler in die Drucke einschlichen, die nur anhand der autographen Stichvorlagen richtig zu stellen sind. Nicht immer ist dabei zu

klären, ob es sich um beabsichtigte Änderungen im Fahnenstadium oder um Stichfehler handelt. Die *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe geben dazu im Detail Auskunft. In Klammern gesetzte Zeichen sind vom Herausgeber ergänzt.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien gedankt.

München, Frühjahr 2007
Norbert Gertsch

Preface

Iberia, by Isaac Albéniz (1860–1909), is a central masterpiece of late-romantic piano music at the threshold of modernity. As early as 1913 no less a musician than Claude Debussy summed up the singular position occupied by this Spanish composer and his *magnum opus* of 1905–1908: “Let us now consider Isaac Albéniz. Having first achieved fame as an incomparable virtuoso [pianist], he quickly acquired an outstanding grasp of the art of composition. In the abundance of his ideas he recalls Liszt, to whom he otherwise bears not the slightest resemblance. Albéniz was the first to turn to account the melancholy harmonies and idiosyncratic humor of his native land (he was a Catalanian). [...] Although he does not directly quote folk music, the piece [*El Albaicín* from volume 3] was nonetheless written by a man who breathed folk music until it entered his own music without leaving a discernible boundary between the two. [...] Never has music attained such a multi-faceted and richly colored guise. One closes one’s eyes and is bedazzled by the sheer wealth of invention in this music.” (Original text in *Revue musicale* S.I.M., ix/12, 1 December 1913, p. 43)

For Albéniz, who was very ill at that time, *Iberia* meant a creative return to piano music after many years spent focusing on the musical stage. From 1902

he again lived in Parisian “exile,” having made the painful discovery that a prophet is without honor in his own country. His attempts to interest Spanish theaters in his final operas, *Pepita Jiménez* and *Merlin*, had been frustrated by the conservative establishment. Now he received advice from all quarters to devote himself once again to compositions for the piano. In December 1905 he completed the first volume of a new collection of piano pieces in which the central European compositional tradition is brilliantly combined with the local colour of Spain and, as Albéniz reluctantly conceded, the burgeoning impressionism of France.

Although the twelve pieces in the collection do not form an indivisibly unified cycle, the first volume does establish a dramaturgy of intensification in tempo and dynamics among its three works; this dramaturgy likewise recurs in the second volume. However, the order of the pieces in the second volume was altered for the Spanish reprint after publication of the first edition (see below), with the sequence *Triana – Almería – Rondeña* altered to *Rondeña – Almería – Triana*. The pianist who performs the entire book thus is given the additional advantage of ending his recital with a virtuoso, brilliant *ffff* close at the conclusion of the third piece, rather than with a *ppp* whisper that ebbs away into silence.

Scholars have always been puzzled as to why Albéniz called the first piece *Rondeña*. It might be seen as a local variant of the fandango that was common in the region near the city of Ronda in southwestern Spain. Musically, there is hardly any connection here to the modern genre of the same name in flamenco (in this connection, see for example Walter A. Clark, *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*, Oxford – New York, 1999, p. 231 f.). *Almería* and *Triana*, on the other hand, unequivocally evoke associations with Spanish places: the first is a Spanish port city in the southeast of the country, where Albéniz’s father worked in the 1860s, and the latter is the famous gypsy quarter of Seville, one of the birthplaces of flamenco.

Manuscript engraver's models of all twelve pieces have survived as autograph, dated fair copies. According to their dates, Albéniz concluded his work on the second group of three pieces on 23 January (*Triana*), 27 June (*Almería*) and 17 October (*Rondeña*) 1906. It was only after the completion of *Triana* that the collection received its definitive title *Iberia*. Until then, Albéniz had superscribed the manuscript with *España* (the subtitle *12 nouvelles «Impressions» en quatre cahiers* also only appeared later, in the first edition of the second volume). The pieces of the third and fourth volumes followed up to January 1908.

The copyright office of the Library of Congress in Washington received deposit copies of the three pieces of the second volume in separate prints in March 1907, and these were copyrighted retroactively to 23 February 1907. The copyright year 1906 already printed in the copies was then changed by hand to 1907. The Parisian publisher had originally planned to bring out the publication in 1906. The original publisher was listed as *Edition Mutuelle* in Paris, a firm associated with the famous *Schola Cantorum*. *Edition Mutuelle* followed a business philosophy that completely differed from that of conventional publishing houses: beginning in 1902, a group of composers headed by René de Castéra was commissioned to disseminate the works of other composers through publication and performance, in a spirit of mutual assistance. The authors retained all rights to the utilization of their works. (This explains why the copyright mark on the *Iberia* print refers to Albéniz rather than to the publishing house.) As a result, each composer was allowed to dispose freely of the plates of his prints. If he was unable to finance publication himself, the publishing house came to his assistance. The proceeds were divided among the publishers, the composer, and a fund that was set aside to finance other projects. Albéniz evidently later took advantage of his access to the plates to make further alterations to the musical text, even though no reprint was planned at that time.

In several cases, such changes were probably urgently required prior to publication, since many passages, especially in the later pieces, proved very difficult to grasp in performance and were virtually unplayable. The earliest traces of a revision process that simplified the piano writing can be found in the engraver's copies for *Rondeña* (volume 2) and *El Albaicín* (volume 3). A handwritten note from Albéniz in the manuscript indicates that this revision was made partly at the instigation of Blanche Selva, the pianist who gave the work its French premiere. Other important suggestions are likely to have come from the Catalan pianist Joaquim Malats, to whom Albéniz, in a letter of 22 August 1907, confided that *Iberia* was "essentially written through and for you." The revision process continued even after the plates of the first edition had been engraved, as can be seen from the surviving proof sheets for volume 3 as well as in the many deletions in the engraver's copy of *Rondeña*. In this case, however, the sometimes extensive reworkings and simplifications of the notation were so abundant that it would have been impossible to incorporate them into the plates.

This is why one finds only a partial incorporation of these revisions into the Spanish reprint of the volume by *Unión Musical Española (UME)* of Madrid. The exact date of publication of this volume, which was prepared from the altered plates of the first edition, is unknown. The frequently heard assumption that it appeared shortly after the first edition proves to be untenable: *UME* was not founded until 1914, and recent research reveals that the plates only arrived in Spain via the Albéniz family in the early part of 1918 (see the work catalogue by Jacinto Torres, *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, 2001, p. 413).

Thus the Spanish reprint issued by *UME* serves as the principal source for our edition. In the case of *Rondeña*, the many deletions subsequently made by Albéniz to the engraver's model but not incorporated into the prints have been

taken into consideration for the first time. It should be noted, however, that although the French first edition (and hence the Spanish reprint) was bound to have been proofread several times, many mistakes crept into the prints; only with the help of the autograph engraver's copies has it been possible to correct them. One cannot always determine whether discrepancies are engraver's errors or intentional changes made at proof stage. Detailed information on this subject can be found in the *Comments* at the end of the present volume. Signs placed in parentheses have been added by the editor.

The editor wishes to thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly placing copies of the sources at his disposal.

Munich, spring 2007

Norbert Gertsch

Préface

Iberia d'Isaac Albéniz (1860–1909) passe pour être l'un des grands chefs-d'œuvres de la musique pour piano du romantisme à l'aube de la modernité. En 1913 déjà, nul autre que l'éminent Claude Debussy résumait en ces termes la position singulière du compositeur espagnol et de son *opus magnum* composé entre 1905 et 1908: «Parmi eux retenons le nom de Isaac Albéniz. D'abord, incomparable virtuose [du piano], il acquit ensuite une merveilleuse connaissance du métier de compositeur. Sans en rien ressembler à Liszt, il le rappelle par l'abondance généreuse des idées. Il sût, le premier, tirer parti, de la mélancolie nombreuse, de l'humour spécial de son pays d'origine. (Il était Catalan.) [...] Sans reprendre exactement les thèmes populaires, c'est [*El Albaicín*, 3^e cahier]

de quelqu'un qui en a bu, entendu, jusqu'à les faire passer dans sa musique sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation. [...] Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images.» (dans: *Revue musicale* S.I.M. IX/12, 1^{er} décembre 1913, p. 43)

Pour Albéniz, gravement malade, *Iberia* représente une nouvelle concentration créatrice sur la musique de piano, après de nombreuses années de travail intensif sur la musique de scène. Le Catalan, qui, depuis 1902, avait retrouvé une fois de plus son «exil» parisien, venait de faire la douloureuse expérience que nul n'est prophète en son pays. En effet, ses tentatives pour faire jouer ses derniers opéras (*Pepita Jiménez* et *Merlin*) en Espagne avaient échoué devant le conservatisme des institutions. De tout côté, on lui conseilla désormais de se consacrer de nouveau aux compositions pour le piano. C'est ainsi qu'il termina en décembre 1905 le premier cahier d'une nouvelle collection de pièces pour piano, qui mêlent de manière singulière la tradition musicale d'Europe centrale, la couleur locale espagnole et – mais Albéniz le reconnaît à contrecœur – l'impressionnisme français naissant.

Même si les douze pièces d'*Iberia* ne constituent pas à proprement dire un cycle, le premier cahier observe néanmoins une certaine dramaturgie quant à la manière dont les trois pièces s'ordonnent selon un renchérissement de tempo et d'intensité. Ce dispositif s'observe également dans le second cahier. La succession des pièces du second cahier fut d'ailleurs encore modifiée, après la parution de la première édition, pour la réimpression espagnole (voir ci-dessous): au lieu de *Triana – Almería – Rondeña* ce fut *Rondeña – Almería – Triana*. Cet ordre procure en outre au pianiste qui exécute l'ensemble du cahier, l'avantage d'une brillante et virtuose conclusion en *ffff* à la fin de la troisième pièce au lieu d'un souffle qui se perd dans un *ppp*.

Les musicologues se sont posé la question de savoir pourquoi Albéniz a

intitulé sa première pièce *Rondeña*. Il s'agit peut-être d'une variante locale du Fandango, propre aux environs de la ville de Ronda dans le sud-ouest de l'Espagne. Au plan musical la pièce n'entretient guère de relation avec le genre moderne qui, dans le flamenco porte le même nom (voir sur ce point, par exemple, Walter A. Clark, *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*, Oxford – New York 1999, p. 231 et s.). En revanche, *Almería* et *Triana* présentent d'indiscutables associations avec des localités espagnoles: la première est un port dans le sud-ouest de la péninsule ibérique où le père d'Albeniz avait travaillé dans les années 1860; l'autre est le célèbre quartier tzigane de la Séville, l'un des berceaux du flamenco.

On possède pour chacune des douze pièces des modèles de gravure manuscrits sous la forme de copies au propre autographes et datées. Il en ressort qu'Albéniz avait achevé respectivement la composition de ce second groupe de trois pièces le 23 janvier (*Triana*), le 27 juin (*Almería*) et le 17 octobre 1906 (*Rondeña*). Ce n'est qu'après la composition de *Triana* que la collection reçut son titre définitif *Iberia*. Albéniz avait d'abord inscrit *España* dans son manuscrit (le sous-titre *12 nouvelles «Impressions» en quatre cahiers* n'apparaît de même qu'ultérieurement, dans le premier tirage du deuxième cahier). Les pièces du troisième et du quatrième cahier furent composées ultérieurement jusqu'au mois de janvier 1908.

Les trois pièces du second cahier furent déposées sous forme de tirages séparés au *Copyright Office* de la *Library of Congress*, Washington au mois de mars 1907 et furent rétroactivement datées du 23 février 1907. La date de copyright, 1906, déjà imprimée fut ensuite modifiée, à la main, en 1907. A Paris, on avait donc escompté une publication pour l'année précédente. *Edition Mutuelle* (Paris), maison d'édition associée à la célèbre *Schola Cantorum*, est l'éditeur responsable de l'édition originale. *Edition Mutuelle* utilise une formule commerciale tout à fait différente de celle des éditeurs traditionnels: un groupe de compositeurs, sous la direction de

René de Castéra, était en effet chargé depuis 1902, aux fins d'aide mutuelle, de faire connaître les œuvres d'autres compositeurs par leur édition et leur exécution. L'auteur conservait ce faisant tous les droits patrimoniaux sur son œuvre (ceci explique pourquoi la mention du copyright de l'édition d'*Iberia* indique le nom d'Albéniz et non celui de la maison d'édition). Le compositeur pouvait ainsi disposer à sa guise des planches d'imprimerie. S'il n'était pas en mesure de financer lui-même l'impression, c'est l'éditeur qui intervenait. Les revenus étaient répartis entre la maison d'édition, le compositeur et un fonds de financement pour d'autres projets. Albéniz apparemment fit usage plus tard de cette possibilité de libre disposition des planches et effectua des modifications du texte initial sans qu'une réimpression n'ait été provisoirement prévue.

Celles-ci s'étaient dans quelques cas avérées indispensables avant même la mise sous presse de la première édition car, surtout dans les dernières pièces, beaucoup de choses s'étaient révélées difficilement compréhensibles à l'exécution et pour ainsi dire injouables. C'est dans les modèles de gravure de *Rondeña* (2^e cahier) et d'*El Albaicín* (3^e cahier) que l'on trouve les traces les plus anciennes d'une telle révision destinée à réaliser des simplifications d'exécution. Comme il ressort d'une annotation faite par Albéniz dans le manuscrit, cette révision eut lieu en partie sur le conseil de Blanche Selva, qui créa l'œuvre en France. Le compositeur a certainement reçu aussi des suggestions importantes du pianiste catalan Joaquim Malats, auquel il écrit le 22 août 1907 qu'*Iberia* «a été écrit pour l'essentiel par toi et pour toi». L'opération de révision s'est poursuivie alors même que les planches de la première édition étaient déjà prêtes. C'est ce que prouvent les épreuves du troisième cahier et de nombreux repentirs sur le modèle de gravure de *Rondeña*. Toutefois les remaniements et le réagencement de la notation ne purent être pris en considération pour l'impression car ils allaient bien au-delà des possibilités de correction des planches.

C'est pourquoi ces corrections ne furent intégrées que partiellement dans le retraitage du cahier, réalisé par l'*Unión Musical Española (UME)* (Madrid). On ne connaît pas la date de parution exacte de cette édition qui repose sur des planches modifiées du premier tirage. L'hypothèse, émise de façon réitérée, selon laquelle cette réimpression n'aurait été publiée que peu de temps après le premier tirage n'est pas défendable. L'*UME*, en effet, n'a été fondée qu'en 1914 et, selon les nouveaux éléments d'information, les planches ne sont parvenues en Espagne, par l'intermédiaire de la famille Albéniz, qu'au début de l'année 1918 (cf. le catalogue des œuvres de Jacinto Torres, *Catálogo Sis-*

temático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz, Madrid, 2001, p. 413).

C'est par conséquent le retraitage espagnol de *UME* qui constitue la source principale de la présente édition. Dans le cas de *Rondeña*, la présente édition tient compte pour la première fois des nombreuses corrections qu'Albéniz avaient apposées sur le modèle de gravure mais dont le graveur n'avait pu tenir compte. On retiendra cependant qu'en dépit d'une correction sans aucun doute multiple des épreuves de la première impression française (et par suite, nécessairement, de la réimpression espagnole) de nombreuses fautes se sont glissées dans les éditions, fautes qu'il

n'est possible de rectifier qu'à l'aide des modèles de gravure autographes. On ne peut pas toujours déterminer en l'occurrence s'il s'agit de modifications voulues au stade de la correction des épreuves ou bien de fautes de gravure. Les remarques (*Bemerkungen* ou *Comments*) situées à la fin de l'édition fournissent des renseignements détaillés sur ce point. Les signes mis entre parenthèses ont été ajoutés par l'éditeur.

L'éditeur adresse ses remerciements aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* pour les photocopies des sources aimablement mises à sa disposition.

Munich, printemps 2007
Norbert Gertsch