

Vorwort

Lange Zeit wurde Joseph Haydns Streichquartett op. 42 (Hob. III:43) für eine seiner früheren Kompositionen gehalten, sowohl aufgrund des Ausnahmestatus als Einzelwerk als auch wegen des ungewöhnlich geringen Umfangs. Doch durch das auf 1785 datierte Autograph ist es als eine Komposition der reifen Zeit ausgewiesen; und als Einzelwerk ist es dokumentiert durch die Art der Erstveröffentlichung (Januar oder Februar 1786) in einer von Franz Anton Hoffmeister verlegten Reihe, in der monatlich neue Kammermusikwerke herauskamen. (Ungefähr sieben Monate nach Opus 42 erschien dort Mozarts „Hoffmeister-Quartett“ KV 499.) Höchstwahrscheinlich komponierte Haydn sein Quartett für diese Reihe und im Auftrag des Verlegers. Die Erstausgabe trug als Teil der Reihe keine Opuszahl; die heute übliche Zählung hat sich erst im Lauf des 19. Jahrhunderts eingebürgert. Fern davon, „anspruchlos“ zu sein, gilt Opus 42 heute als lakonisches und profundes Zeugnis von Haydns Quartettkunst.

Haydn komponierte die sechs Quartette op. 50 (Hob. III:44–49) im Jahr 1787. Allerdings scheint er mit der Arbeit bereits vor der Jahreswende 1786/87 begonnen zu haben. Der Briefwechsel mit seinem Stammverleger Artaria in Wien dokumentiert die sukzessive Übersendung der einzelnen Quartette ziemlich lückenlos von Februar bis September 1787. Haydn lieferte in der zweiten Februarhälfte von seinem Dienort Eszterháza aus ein Quartett – wahrscheinlich Op. 50 Nr. 2, dem Nr. 1 vermutlich schon vorausgegangen war – und am 11. März dann den ersten Satz von Nr. 3. Am 19. Mai berichtete er von der Fertigstellung der Nr. 4, die er allerdings erst im Juni lieferte. Am 12. Juli schrieb er interessanterweise: „Übersehe unterdessen das 6^{te} quartett. Aus mangl der Zeit hab ich das 5^{te} noch nicht setzen können, unterdessen aber

ist dasselbe schon componiert“ (*Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel 1965, S. 172). Dies scheint zu bedeuten, dass Haydn, nachdem er die eigentliche Komposition von Nr. 5 mehr oder weniger vollendet, aber die Reinschrift noch nicht angefertigt hatte, trotzdem Nr. 6 „componierte“ und „setzte“. Erst am 16. September lieferte er als letztes Werk Nr. 5. Die Reihenfolge der sechs Quartette in der Erstausgabe von Artaria (die in der vorliegenden Edition übernommen ist) muss als authentisch gelten: Haydn bezeichnete im Briefwechsel wiederholt einzelne Quartette mit Nummern, überschrieb die Titelseite des Autographs von Nr. 5 mit *Quartetto 5^{te} in F.* (um die von der Entstehung abweichende Reihenfolge anzugeben) und nummerierte eigenhändig die Stichvorlagen für die Londoner Erstausgabe mit *1^{mo}* bis *6^{to}*.

Es ist bemerkenswert, dass Haydn nachweislich für Nr. 3, vermutlich auch für Nr. 4–6, als Stichvorlage seine autographe Partitur statt wie üblich eine Abschrift in Stimmen an Artaria lieferte, obwohl er mehrere solcher Abschriften von Opus 50 anfertigen ließ. Später erzielte diese vier Autographe ein recht abenteuerliches Schicksal. Im frühen 19. Jahrhundert kamen sie in den Besitz von Muzio Clementi. Nach dessen Tod wurden sie versteigert, spätestens 1851 dann von dem Londoner Architekten und Musikliebhaber Alexander Lean erworben, der sie im selben Jahr mit nach Neuseeland nahm. Erst seit 1982 weiß man von ihrer Existenz, 1995 wurden sie bei Sotheby's versteigert und gingen kurz danach auf den heutigen Besitzer über. Die Autographe zu Op. 50 Nr. 1 und 2 gelten als verschollen; wahrscheinlich sind sie bereits früh von den anderen Quartetten separiert worden.

Auf Haydns Initiative hin wurde Artarias Erstdruck dem preußischen König Friedrich Wilhelm II. gewidmet. Haydn hatte ihm eine Abschrift der „Pariser Sinfonien“ zukommen lassen und zum Dank am 21. April 1787 ein Geschenk erhalten. Artaria kündigte die Veröffentlichung am 19. Dezember 1787 an. Während der Drucklegung




kam es aber zu Streitigkeiten, weil Haydn Opus 50 und einige weitere bei Artaria verlegte Werke parallel an den Londoner Verleger William Forster verkaufte. Dies entsprach Haydns Praxis der Vermarktung seiner Werke – er betrachtete die Musikalienmärkte in Wien, London und Paris als voneinander unabhängig –, stand aber Artarias Vorhaben im Weg, durch Longman & Broderip in London eine Lizenzausgabe veröffentlichen zu lassen; solche Ausgaben wiederum verletzten Forsters Rechte an den Werken.

Die von Artaria vergebene Opuszahl 50 ist bis heute üblich. Infolge der Widmung trägt die Gruppe den Beinamen „Preußische Quartette“. Der zweite Satz von Nr. 5 hat aufgrund des entrückten chromatischen Tonfalls den Namen „Der Traum“ erhalten, das Finale von Nr. 6 „Der Frosch“ wegen der alle Stimmen durchziehenden Bariolage (Technik, bei der der gleiche Ton durch schnelles Alternieren sowohl auf einer leeren, als auch auf einer gegriffenen Saite gespielt wird, sodass ein steter Klangfarbenwechsel auf der identischen Tonhöhe entsteht). Später wurden zuweilen die Beinamen der einzelnen Sätze auf das ganze Werk übertragen.

Opus 50 war Haydns erste Quartettserie seit den berühmten, in seinen eigenen Worten „auf eine ganz neue besondere Art“ komponierten Quartetten op. 33 von 1781. Opus 50 ist größer angelegt und äußerlich anspruchsvoller als (abgesehen von Opus 20) alle seine früheren Quartette. Jedes einzelne der sechs Werke und besonders jeder Eröffnungssatz hat sein ganz eigenes stilistisches Profil. Nr. 4 steht als einziges Quartett Haydns in der entlegenen Tonart fis-moll und weist zudem das einzige Fugenfinale auf, das er nach den drei Schlussfugen in Op. 20 schrieb. Die gesteigerte Chromatik und Ausdruckstiefe sind vermutlich Ergebnis der Auseinandersetzung mit Mozarts „Haydn-Quartetten“, die mit Widmung an Haydn 1785 erschienen waren, und der Erfahrung mit seinen eigenen „Pariser Sinfonien“ von 1785/86.

Am Satzanfang der Quartette ist oft keine Dynamik vorgeschrieben; in sol-

chen Fällen soll – Theoretikern des 18. Jahrhunderts zufolge – eine dem jeweiligen Charakter gemäße „sprechende“ Dynamik gewählt werden. Ob eine spätere Parallelstelle mit notierter Dynamik (zumeist *f*) oder eine kontrastierende Stelle (meist mit *p*; oft das Expositions-, Satzende oder das Menuett-Trio) Rückschlüsse auf die angemessene Anfangsdynamik erlaubt, kann nur von Fall zu Fall entschieden werden.

Das Ornament  wird meistens als  ausgeführt. Vorschläge im halben Wert der Hauptnote (z. B. bei Figuren wie ) werden in der Regel als lange Vorschläge auf der Zählzeit gespielt; Vorschläge in kleineren Notenwerten oder vor Staccatonoten werden gegebenenfalls kürzer und vor der Zählzeit gespielt.

Im zweiten Satz von Op. 50 Nr. 2 gibt die Anweisung *a suo piacere* in Takt 35 an, dass die erste Violine die Fermate ausziert und die Auszierung gegebenenfalls zur Fermate im folgenden Takt ausgedehnt werden kann. Ob das auch in Takt 108 des Finales von Nr. 1 (B-dur) für die zweite Fermate zutrifft, ist aufgrund der ausgeschriebenen Verzierung und der fehlenden Pausen in den Unterstimmen unsicher.

Der verkürzte Takt 48 im ersten Satz von Op. 50 Nr. 3 bedeutet vermutlich nicht, dass auch die Fermate gekürzt werden sollte, sondern er hat die Aufgabe, die Aufmerksamkeit auf die ungewöhnliche Stelle zu lenken.

Im zweiten Satz desselben Quartetts ist in den Takten 97 und 105 in Violine II bzw. Violoncello die letzte Note vielleicht zugleich mit der letzten Note in der ersten Violine zu spielen – unter anderem, um das Aufeinandertreffen von *es* und *e* zu vermeiden. Im zweiten Satz von Nr. 5 scheint diese Ausführung in den Takten 16 und 41 wegen der vorhergehenden Pause im Violoncello unumgänglich.

Unserer Edition liegt der vom Unterzeichneten betreute Band der Haydn-Gesamtausgabe zugrunde (*Joseph Haydn Werke*, hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, Reihe XII, Bd. 4, München: G. Henle Verlag 2009).

Den in den *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe genannten Personen und Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien gedankt.

Ithaca, N. Y., Frühjahr 2009
James Webster

Preface

For a long time Joseph Haydn's String Quartet op. 42 (Hob. III:43) was considered an early composition, both because of its exceptional status as a single work, and on account of its unusually slight dimensions. But the date 1785 on the autograph reveals it as a composition from Haydn's maturity; and it is documented as an individual work because of the way in which it was first published (in January or February 1786), as part of a monthly series of new chamber music compositions published by Franz Anton Hoffmeister. (Mozart's "Hoffmeister Quartet" K. 499, was published in the same series around seven months after op. 42.) Most likely Haydn composed his quartet for this series on commission from the publisher. As part of the series, the first edition carried no opus number; the numbering used today only became established during the nineteenth century. Far from being "undemanding," op. 42 is today viewed as a laconic and profound testimony to Haydn's art as a quartet composer.

Haydn composed the six op. 50 Quartets (Hob. III:44–49) in 1787, although he appears to have begun work on them as early as the turn of the year 1786/87. Correspondence with Artaria, his regular publisher in Vienna, documents the despatch of the individual quartets in a virtually unbroken succession between February and September 1787. In the second half of February Haydn delivered a quartet – probably op. 50 no. 2, no. 1 presumably having

already been sent – from Eszterháza, his residence; and then sent the first movement of no. 3 on 11 March. On 19 May he reported that he had finished no. 4, but delivered this only in June. On 12 July he wrote, intriguingly, "Meanwhile am sending the 6th Quartet. Due to lack of time I have still not been able to write out the 5th, but it is, in the meantime, already composed" (*Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by Dénes Bartha, Kassel, 1965, p. 172). This seems to mean that Haydn, after he had more-or-less finished the actual composition of no. 5 but not yet written the fair copy, nonetheless both "composed" and "wrote out" the 6th one. No. 5 was only delivered, as the last of the set, on 16 September. The order of the six quartets in Artaria's first edition (used in the present edition) must be regarded as authentic: in his correspondence Haydn repeatedly referred to individual quartets by number, and headed the title page of the autograph of Quartet no. 5 *Quartetto 5^{to} in F* (to denote that it was composed out of order), and himself numbered the engraver's copies for the London first edition *1^{mo} to 6^{to}*.

It is remarkable that Haydn, clearly in the case of no. 3 and probably also for nos. 4–6, provided his autograph score, instead of his usual copy in parts, to Artaria for an engraver's copy, even though he had several such copies of op. 50 made. Later on, an adventurous fate befell these four autographs. In the early nineteenth century they came into the possession of Muzio Clementi. After Clementi's death they went to auction, and in 1851 at the latest were acquired by the London architect and music-lover Alexander Lean, who that same year took them with him to New Zealand. Their existence only became known in 1982, and in 1995 they were auctioned at Sotheby's, passing soon afterwards to their current owner. The autographs of op. 50 nos. 1 and 2 are regarded as lost; they probably became separated from the other quartets at an early date.



On Haydn's initiative, Artaria's first edition was dedicated to the Prussian King Friedrich Wilhelm II. Haydn had

sent him a copy of his “Paris” symphonies, and on 21 April 1787 had received a gift in thanks. Artaria announced publication on 19 December 1787. However, there were disputes during the printing, since Haydn had also sold op. 50 and several other works published by Artaria to the London publisher William Forster. This was in keeping with Haydn’s practice in marketing his works – he regarded the sheet music markets of Vienna, London, and Paris as independent of each other. But it foiled Artaria’s plan to have them published in London under licence by Longman & Broderip; in turn such editions infringed Forster’s rights to the works.

Artaria’s assigned opus no. 50 is conventionally used today. Because of its dedicatee, the group carries the nickname “Prussian Quartets”. The second movement of no. 5 got its name of “The Dream” because of its chromatic tone of reverie, and the Finale of no. 6, “The Frog”, on account of the use throughout all parts of *bariolage* (a technique whereby the same note is played alternately on two strings, one stopped, one open, producing a continuous change of tone colour on the same note). Later the nicknames of these individual movements were occasionally adopted for the whole work.

Opus 50 was Haydn’s first series of quartets since his famed op. 33 set of 1781, that set having been composed, in his own words, “in a completely new and special way.” Opus 50 is conceived on a grander scale and outwardly more demanding than all his earlier quartets, with the exception of op. 20. Each one of the six works, and especially each opening movement, has its own unique stylistic profile. No. 4 is Haydn’s only quartet in the remote key of $f\sharp$ minor, and also presents the only fugal finale after the three concluding fugues of op. 20. The rising chromaticism and depth of emotion are probably the result of his exposure to Mozart’s “Haydn Quartets,” which had appeared in 1785 with a dedication to Haydn, as well as of his experience with his own “Paris” symphonies of 1785/86.

There is often no dynamic marking at the beginning of movements of the quartets. In such cases, according to theorists of the 18th century, a “speaking” dynamic suitable to the character of each is chosen. Whether a later parallel context with a written dynamic (usually *f*), or a contrasting place (mostly with *p*; often at the end of the exposition or movement, or the Minuet-Trio) may permit deduction of a suitable opening dynamic can only be decided on a case-by-case basis.

The ornament \curvearrowright is usually executed as  Grace notes with half the value of the main note (e.g. at figures such as ) are as a rule played on the beat as long grace notes; grace notes of smaller note values, or before staccato notes, are on the other hand often played shorter, and before the beat.

The second movement of op. 50 no. 2 has the instruction *a suo piacere* in measure 35, meaning that the violin 1 decorates the fermata, and this decoration may be prolonged to the fermata in the following measure. Whether this also applies to the second fermata at measure 108 of the finale of Quartet no. 1 (in $B\flat$ major), is uncertain, given the written-out ornamentation and the lack of rests in the lower parts.

The shortened measure 48 in the first movement of op. 50 no. 3 probably does not mean that the fermata should also be shortened, but has the function of drawing attention to this unusual passage.

In the second movement of this same quartet, the last note in measures 97 and 105 in violin 2 or cello is perhaps to be played simultaneously with the last note in violin 1, *inter alia*, so as to avoid the clash between $e\flat$ and *e*. In the second movement of no. 5, a similar execution seems unavailable in measures 16 and 41, on account of the previous rest in the cello part.

Our edition is based on that made for the corresponding volume of the Haydn Complete Edition (*Joseph Haydn Werke*, ed. by the Joseph Haydn-Institut, Cologne, series XII, vol. 4, Munich: G. Henle Verlag, 2009).

Those individuals and libraries listed in the *Comments* at the end of this edition are sincerely thanked for kindly making copies of the sources available.

Ithaca, N. Y., spring 2009
James Webster
(Translated by John Wagstaff)

Préface

Le Quatuor à cordes op. 42 (Hob. III:43) de Joseph Haydn a longtemps été considéré comme l’une de ses premières compositions, en raison à la fois de son statut exceptionnel d’œuvre isolée et de ses proportions anormalement réduites. L’autographe étant toutefois daté de 1785, il s’agit donc bien d’une composition de la maturité; l’œuvre est isolée, car elle parut pour la première fois (en janvier ou en février de l’année 1786) dans une collection éditée par Franz Anton Hoffmeister où paraissaient chaque mois de nouvelles œuvres de musique de chambre. (Environ sept mois après l’opus 42, ce même éditeur publia le «Quatuor Hoffmeister» K. 499 de Mozart.) Haydn composa très vraisemblablement son quatuor pour cette collection, et à la demande de l’éditeur. Faisant partie d’une collection, la première édition ne porta aucun numéro d’opus: la numérotation aujourd’hui en usage ne s’est imposée qu’au cours du XIX^e siècle. Loin d’être une «modeste composition», l’opus 42 passe aujourd’hui pour un témoignage laconique et profond de l’art du quatuor chez Haydn.

C’est en 1787 que Haydn composa les six quatuors op. 50 (Hob. III:44–49). Il semble toutefois avoir entrepris l’ouvrage avant le début de l’année 1787. La correspondance avec Artaria, son éditeur principal à Vienne, documente les envois à échéance régu-

lière des différents quatuors entre février et septembre 1787. Au cours de la seconde moitié du mois de février, Haydn envoya un quatuor à partir d'Eszterháza où il était de service – probablement l'op. 50 n° 2 dont l'envoi avait vraisemblablement été précédé par celui du n° 1 – puis, le 11 mars, le premier mouvement du n° 3. Le 19 mai, il fit savoir qu'il a terminé le n° 4, mais qu'il ne livra qu'au mois de juin. Le 12 juillet, il écrit, et c'est intéressant: «Envoie entre temps le 6^e quatuor. Par faute de temps, je n'avais pas pu mettre en ordre (*setzen*) le 5^e, mais entre temps je l'ai déjà composé (*componiert*)» (*Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, éd. par Dénes Bartha, Kassel, 1965, p. 172). Cela semble indiquer que Haydn, après avoir plus ou moins achevé la composition proprement dite du n° 5, mais sans l'avoir mise au propre, avait cependant «composé» et «mis en ordre» le n° 6. Ce n'est que le 16 septembre qu'il livra, en dernier lieu, le n° 5. L'ordre des six quatuors dans la première édition d'Artaria (que nous avons adoptée dans la présente édition) doit être considéré comme authentique: dans la correspondance, Haydn désigna à plusieurs reprises ses quatuors par des numéros, écrivit sur la page de titre de l'autographe du n° 5 *Quartetto 5^{to} in F* (pour bien préciser que l'ordre de la publication divergeait de celui de la composition) et apposa de sa propre main les numéros *1^{mo}* à *6^{to}* sur les copies à graver pour la première édition londonienne.

Il est établi – il convient de le noter – que pour le n° 3, et aussi probablement pour les n° 4–6, Haydn a livré à Artaria, comme copie à graver, sa partition autographe et non point, comme d'habitude, une copie en parties séparées, bien qu'il fit exécuter plusieurs copies de ce type de l'opus 50. Ces quatre autographes devaient connaître, par la suite, une histoire particulièrement épiquée. Au tout début du XIX^e siècle ils devinrent la propriété de Muzio Clementi. Après sa mort, ils furent mis aux enchères, et acquis, au plus tard en 1851, par l'architecte et mélomane londonien Alexander Lean qui les emporta la

même année en Nouvelle-Zélande. Ce n'est qu'en 1982 que leur existence fut révélée. En 1995 ils passèrent en vente chez Sotheby's et trouvèrent peu de temps après leur propriétaire actuel. Les autographes de l'op. n° 1 et 2 sont réputés perdus; ils ont probablement été dissociés de bonne heure des autres quatuors.



Haydn prit l'initiative de dédier la première édition au roi de Prusse Frédéric Guillaume II. Le compositeur lui avait fait parvenir une copie des «Symphonies parisiennes» en remerciement desquelles il avait reçu un cadeau le 21 avril 1787. Artaria annonça la parution le 19 décembre 1787. Mais durant la mise sous presse il y eut quelques litiges, car Haydn avait vendu parallèlement l'opus 50 et quelques autres œuvres parues chez Artaria, à l'éditeur londonien William Forster. Cette opération s'inscrivait en droite ligne dans la manière dont Haydn avait coutume de commercialiser ses œuvres – il considérait les marchés musicaux à Vienne, Londres et Paris comme interdépendants –, mais s'opposait à la volonté d'Artaria de faire paraître chez Longmann & Broderip à Londres une édition sous licence, car de telles éditions auraient, du coup, entravé les droits de Forster sur ces œuvres.


Le numéro d'opus 50 attribué par Artaria s'est imposé jusqu'à nos jours. En raison de la dédicace, l'ensemble porte le surnom de «Quatuors prussiens». Le deuxième mouvement du Quatuor n° 5 a été surnommé «Le rêve» en raison de son caractère chromatique, tandis que le finale du Quatuor n° 6 a été appelé «La grenouille» en raison des bariolages qui parcourent toutes les voix (cette technique de jeu qui consiste à jouer le même son par alternance, et rapidement, sur une corde à vide et sur une corde appuyée, produit l'effet d'un changement constant de couleur sonore sur une même hauteur de son). Par la suite, les deux surnoms furent étendus à l'œuvre tout entière.

L'opus 50 est la première série de quatuors que Haydn composa après les célèbres quatuors op. 33 de 1781 qu'il avait lui-même dit avoir composés «se-

lon une manière particulière tout à fait nouvelle». En comparaison de tous ses quatuors de jeunesse (à l'exception de l'opus 20), l'opus 50 présente de plus vastes proportions et un caractère extrêmement ambitieux. Chacune des six œuvres, et en particulier chaque mouvement initial possède un profil stylistique tout à fait singulier. Le Quatuor n° 4 est le seul que Haydn ait composé dans la lointaine tonalité de fa \sharp mineur et comporte en outre le seul finale fugué qu'il écrivit après les trois fugues finales de l'op. 20. Le chromatisme exacerbé et la profondeur d'expression sont probablement le résultat d'un examen attentif des «Haydn-Quartette» de Mozart, parus en 1785 avec une dédicace à Haydn, et de l'expérience qu'il avait acquise au cours de la composition des «Symphonies parisiennes» de 1785/86.

Bien souvent, les différents mouvements ne présentent, au début, aucune indication d'intensité: dans ce cas – selon les théoriciens du XVIII^e siècle –, il convient de choisir une intensité adaptée au caractère du mouvement. Ce n'est que de place en place que l'on peut déterminer l'intensité initiale par comparaison avec un passage analogue portant une indication d'intensité (généralement *f*) ou avec un passage contrastant (le plus souvent noté *p*, à la fin de l'exposition, à la fin du mouvement ou le trio de menuet).

L'ornement  sera le plus souvent exécuté ainsi . Les appoggiatures de

la moitié de la valeur de la note principale (p. ex. dans des figures comme ) seront jouées, en règle générale, sur le temps, comme des appoggiatures longues. Les appoggiatures de valeur inférieure ou placées devant des notes staccato, seront exécutées plus brièvement et avant le temps.

La mesure 35 du deuxième mouvement de l'op. 50 n° 2 porte l'instruction *a suo piacere* indiquant que le premier violon ornemente le point d'orgue et que l'ornementation puisse, le cas échéant, porter jusqu'au point d'orgue de la mesure suivante. Il n'est pas sûr qu'il en soit de même pour le deuxième point d'orgue de la mesure 108 du fina-

le du Quatuor n° 1 (en *Sib* majeur), étant donné qu'à cet endroit l'ornementation est rédigée, et qu'il n'y a pas de silences aux voix inférieures.

Le fait que la mesure 48 du premier mouvement de l'op. 50 n° 3 soit écourtée, ne signifie probablement pas que le point d'orgue doit également être écourté; mais ce raccourcissement a pour fonction d'attirer l'attention sur un passage inhabituel.

Aux mesures 97 et 105 du deuxième mouvement de ce même quatuor, la

dernière note au second violon et au violoncelle doit peut-être être jouée en même temps que la dernière note du premier violon – entre autres afin d'éviter la rencontre du *mib* et du *mi*. Dans le deuxième mouvement du Quatuor n° 5, cette exécution semble incontournable aux mesures 16 et 41 en raison du silence qui précède au violoncelle.

Notre édition a été réalisée sur la base du volume que nous avons publié dans le cadre de l'Édition Complète des œuvres de Haydn (*Joseph Haydn Wer-*

ke, éd. par le Joseph Haydn-Institut, Cologne, série XII, vol. 4, München: G. Henle Verlag, 2009).

Nous adressons nos remerciements aux personnes et aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition, d'avoir mis à notre disposition des copies des sources.

Ithaca, N. Y., printemps 2009
James Webster