

IBERIA

Premier cahier

À Madame Ernest Chausson · Vollendet Dezember 1906

Evocation

Allegretto espressivo

Measures 1-5 of the musical score. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Allegretto espressivo'. The first measure includes the instruction 'dolce'. The score consists of a treble and bass staff with various musical notations including notes, rests, and slurs.

Measures 6-10 of the musical score. The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Measures 11-15 of the musical score. Measure 13 features a dynamic marking of 'sf' (sforzando), and measure 14 features 'pp' (pianissimo).

Measures 16-20 of the musical score. Measure 18 includes the instruction 'clair' above the treble staff and 'dolce' below the bass staff.

El Puerto

Allegro comodo

The first system of the musical score for 'El Puerto' consists of five measures. It is written for piano in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro comodo'. The notation includes various dynamics such as *f* and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

The second system of the musical score consists of five measures, starting at measure 6. It is marked with the tempo 'Allegro comodo' and includes the performance directions '*très marqué et très brusque*' and '*très décidé*'. The notation features a variety of dynamics including *f*, *ff*, and *sec* (secco). A specific instruction 'sans pédale' (without pedal) is noted under the bass line. The music shows a change in texture and dynamics, with a more pronounced and abrupt character.

The third system of the musical score consists of four measures, starting at measure 11. It is marked with the tempo 'Allegro comodo' and includes the performance direction '*fort et très en dehors*'. The notation includes dynamics such as *f* and *sempre f*. The music continues with a strong, expressive character, featuring a consistent eighth-note accompaniment in the bass.

The fourth system of the musical score consists of four measures, starting at measure 15. It is marked with the tempo 'Allegro comodo' and includes dynamics such as *f* and *ff*. The notation includes fingerings (e.g., 3, 1, 2, 3) and articulation marks. The music concludes with a powerful and expressive passage.

*) Im Autograph hier erstes ff ; gilt auch für T. 3, 5 und 9; siehe Bemerkungen.

*) Autograph repeats ff here; same in M. 3, 5 and 9; see Comments.

*) L' autographe note ici de nouveau ff ; de même à M. 3, 5 et 9; cf. Remarques ou Comments.

Fête-Dieu à Séville

Allegro gracioso *)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*pp*) dynamic. The first measure of the upper staff features a triplet of eighth notes. The second measure of the upper staff has a fermata over the final note. The lower staff has a whole rest in the second measure. The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is two sharps and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*pp*) dynamic. The first measure of the upper staff features a triplet of eighth notes. The second measure of the upper staff has a fermata over the final note. The lower staff has a whole rest in the second measure. The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is two sharps and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*pp*) dynamic. The first measure of the upper staff features a triplet of eighth notes. The second measure of the upper staff has a fermata over the final note. The lower staff has a whole rest in the second measure. The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is two sharps and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*pp*) dynamic. The first measure of the upper staff features a triplet of eighth notes. The second measure of the upper staff has a fermata over the final note. The lower staff has a whole rest in the second measure. The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

*) Im Autograph *Allegro preciso*.

*) Autograph gives *Allegro preciso*.

*) Dans l'autographe *Allegro preciso*.

***) Im Autograph > bei *d*².

***) Autograph has > on *d*².

***) Dans l'autographe, > sur *ré*².

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 spa-

nischem Lokalkolorit und – von Albéniz ungenügend zugegeben – aufkeimendem französischem Impressionismus verband.

Auch wenn die zwölf Stücke der ganzen Sammlung nicht in zyklischem Zusammenhang stehen, so folgt das erste Heft in der Anordnung der drei Stücke doch einer gewissen Dramaturgie. Zunächst zeichnet *Evocation* (im Manuskript noch *Prélude*) den oben beschriebenen musikalischen Horizont: Anklänge an die Gesangs- und Tanzwelt der *Fandango-Malagueña* bzw. der andalusischen *Jota Copla* verbinden sich im Rahmen eines sonatensatzähnlichen Aufbaus mit Ganztonharmonien à la Debussy. *El Puerto* (im Manuskript noch *Cádiz*) führt aus dieser schwermütig-drückenden Atmosphäre in eine dem lebendigen *Zapateado*-Tanz verpflichtete, lebensfrohe Charakterstudie des Hafensortes El Puerto de Santa María nahe Cádiz. *Fête-Dieu à Séville* (im Manuskript *Séville La Fête-Dieu*) schließlich schildert in einer nochmaligen Steigerung des Tempos und der Dynamik eine Fronleichnamsprozession, bei der die Marienstatue von Marschmusik und Sängern begleitet durch die Straßen der Stadt getragen wird.

Von allen zwölf Stücken sind handschriftliche Stichvorlagen – autographe, datierte Reinschriften – erhalten. Demnach schloss Albéniz die Arbeit an den ersten drei Kompositionen am 9., 15. bzw. 23. Dezember 1905 ab. Nur einen Monat später, am 23. Januar 1906, lag mit *Triana* bereits das erste Stück des zweiten Heftes vor. Erst jetzt 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). Alle weiteren Stücke folgten, teilweise mit mehrmonatiger Unterbrechung, bis Januar 1908.

Die Drucklegung des ersten Heftes wurde zu Beginn des Jahres 1906 zügig in Angriff genommen, so dass im Copyright-Büro der Library of Congress in Washington schon am 2. April, also kaum drei Monate nach Fertigstellung

des dritten Stückes, Druckexemplare eingingen. 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 lautet der Copyright-Vermerk der *Iberia*-Ausgabe auf Albéniz und nicht etwa auf 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. In einigen Fällen waren diese wohl schon vor der Drucklegung dringend notwendig, da sich vieles, besonders in den späteren Stücken, als bei der Ausführung schwer auffassbar und beinahe unspielbar herausstellte. Die ältesten Spuren eines solchen Revisionsdurchganges, der Spiel-Erleichterungen umsetzte und gleichzeitig zahlreiche Dynamik-, Artikulations- und Pedal-Bezeichnungen tilgte, um das Notenbild überschaubarer zu machen, 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 Erstaussgabe bereits vorlagen, ging der Revisionsprozess weiter. Dies

belegen die erhaltenen Druckfahnen zum 3. Heft. Hier scheiterte die teilweise weitreichende Umorganisation der Notation jedoch wohl an den Möglichkeiten der Plattenkorrektur, so dass vieles im Druck auch später nie umgesetzt wurde.

Auch das hier vorgelegte erste Heft der *Iberia* wurde in den beschriebenen Aspekten noch nach der Drucklegung der Erstausgabe revidiert. Die Umsetzung dieser Überarbeitungen liegt im spanischen Nachdruck des Heftes bei *Unión Musical Española (UME)*, Madrid, vor. Das genaue Erscheinungsdatum dieser nach 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. Festzuhalten ist allerdings, dass sich trotz sicherlich mehrfacher Korrekturlesung des französischen Erstdrucks (und damit natürlich auch des spanischen Nachdrucks) zahlreiche 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. Jacinto Torres gilt Dank für die Weitergabe von Informationen vor Drucklegung seines wichtigen Werkverzeichnisses, Cristina Urchueguia für ihre Unterstützung bei Recherchen in Spanien und für Hilfe bei Übersetzungen aus dem Spanischen. Schließlich sei João Oliver

dos Santos gedankt, der den Anstoß zu vorliegender Edition gab. Letztere profitierte besonders von seinen Erfahrungen aus der pianistischen Auseinandersetzung mit diesem einzigartigen Meisterwerk.

München, Sommer 2002
Norbert Gertsch

Preface

Iberia, by Isaac Albéniz (1860–1909), is a central masterpiece of late romantic piano music at the threshold to modernity. As early as 1913 no less a musician than Claude Debussy summed up the singular position occupied by this Spanish composer and his *opus magnum* of 1905–8: “Now let us 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 grandeur of his ideas he recalls Liszt, to whom he otherwise bears no resemblance whatsoever. Albéniz was the first to take advantage of 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 without leaving a discernible boundary between the two.[...] Never has music attained such a multifaceted and richly colored guise. One closes one’s eyes and is bedazzled by the sheer wealth of invention in this music.” (Original in *Revue musicale S.I.M.*, ix/12, 1 December 1913, p. 43.)

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

in Parisian “exile,” having made the painful discovery that no man is a prophet in his own country. His attempts to interest Spanish theaters in his final operas, *Pepita Jiménez* and *Merlin*, had foundered on 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 color of Spain and, as Albéniz reluctantly admitted, the burgeoning impressionism of France.

Although the twelve pieces in the collection do not form a unified cycle, the order of the three pieces in volume 1 can be said to follow a certain dramatic design. The above-mentioned musical horizons are outlined in the opening *Evo-cation* (still entitled *Prélude* in the manuscript): echoes of songs and dances from the world of the *fandango* and *malagueña* and the Andalusian *jota copla* are combined with whole-tone harmonies à la Debussy and placed within the framework of a sonata-like design. *El Puerto* (*Cádiz* in the manuscript) leads us from this oppressive, melancholy atmosphere to an exuberant character study of the harbor town of El Puerto de Santa María near Cadiz, in sounds much beholden to the rhythms of the lively *zapateado*. Finally, *Fête Dieu à Séville* (*Séville La Fête-Dieu* in the manuscript) raises the tempo and dynamic level another notch to depict a Corpus Christi procession, in which the statue of the Virgin Mary is borne through the streets of the city accompanied by march music and song.

All twelve of the pieces have survived in fair engraver’s copies written and dated in the composer’s hand. They reveal that Albéniz finished the first three pieces on 9, 15 and 23 December 1905, respectively. One month later, on 23 January 1906, he completed the first piece of volume 2, *Triana*. It was only now that the collection received its definitive title, *Iberia*, instead of the initial *España* found at the top of Albéniz’s manu-

script. (Another afterthought was the subtitle *12 nouvelles «Impressions» en quatre cahiers* appended to the first edition of volume 2.) The other pieces followed by January 1908, sometimes separated by intervals of several months.

Publication of the first volume began promptly at the beginning of 1906, and the copyright office of the Library of Congress in Washington received depository copies as early as 2 April, scarcely three months after the third piece was completed. The original publisher was listed as *Edition Mutuelle* in Paris, a firm associated with the famous *Schola Cantorum*. *Edition Mutuelle* followed a business philosophy completely different from that of ordinary publishing houses. Beginning in 1902, a group of composers headed by René de Castéra was commissioned to publicize the works of other composers through publications and performances 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 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 the publication himself, the publishing house came to his assistance. The proceeds were divided between the publishers, the composer, and a fund set aside to finance other projects.

Albéniz obviously took advantage of his access to the plates in order to make further changes in the musical text. In several cases these changes were probably urgently needed prior to publication, for many passages, especially in the later pieces, proved difficult to grasp in performance and were virtually unplayable. This process not only simplified the piano writing but removed many dynamic, articulation and pedal marks in order to make the music easier to follow on the printed page. Its earliest traces can be found in the engraver's copies for *Rondeña* (volume 2) and *El Albaicín* (volume 3). A handwritten annotation 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 première. 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 "basically written through and for you." The process of revision continued even after the plates of the first edition had been engraved, as can be seen from the surviving proof sheets for volume 3. In this case, however, the at times extensive reworking of the notation was too severe to be incorporated in the plates, and many of the changes never appeared in print.

The first volume of *Iberia* was likewise revised in the above-mentioned respects after the first edition had already appeared. Albéniz's revisions are included in the Spanish reprint of the volume, issued by the *Unión Musical Española (UME)* in Madrid. The exact date of publication of this volume, which was prepared from the 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 Jacinto Torres's *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, 2001, p. 413).

Thus, the Spanish reprint issued by *UME* served as the principal source of our edition. It should be noted, however, that although the French first edition (and hence the Spanish reprint) were bound to have been proofread several times, many mistakes crept into the prints and can only be corrected on the basis of the autograph engraver's copies. It is not always possible to determine whether the discrepancies are engraver's errors or intentional changes made at the proofreading stage. Detailed information on this subject can be found in the *Comments* at the end of the present volume. Signs not found in the sources, but deemed necessary by the editor, have been added to the text, enclosed in parentheses.

The editor wishes to thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly placing copies of the sources at his disposal. I owe special thanks to Jacinto Torres for providing pre-publication information from his important catalogue of Albéniz's music, and to Cristina Urchueguía for assisting me during my research in Spain and in my translations from the Spanish. Finally, I wish to express my gratitude to João Oliver dos Santos, who provided the initial impulse for the present edition. Our volume has profited especially from his close pianistic scrutiny of this unique masterpiece.

Munich, summer 2002
Norbert Gertsch

Préface

On considère l'*Iberia* d'Isaac Albéniz (1860–1909) comme l'un des chefs-d'œuvre marquants de la littérature pianistique d'un romantisme tardif ouvrant déjà la voie à la musique moderne. Dès 1913, le grand Claude Debussy résumait comme suit la place singulière prise par le compositeur espagnol et par *Iberia*, 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 mu-

sique 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 scénique. 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 de l'establishment. De tout côté, on lui conseille de se consacrer de nouveau aux compositions pour le piano. C'est ainsi qu'il termine en décembre 1905 le premier cahier d'une nouvelle collection de pièces pour piano, qui unissent de façon égale la tradition musicale d'Europe centrale à la couleur locale espagnole et – mais Albéniz le reconnaît à contrecœur – à l'impressionnisme français naissant.

Même si les douze pièces d'*Iberia* ne constituent pas en soi de cycle, le premier cahier suit néanmoins une certaine dramaturgie quant à l'agencement de ses trois pièces. Tout d'abord, *Evocation* (encore *Prélude* dans le manuscrit) esquisse l'horizon musical décrit ci-dessus: des évocations du monde de la danse et du chant du *fandango* et de la *mala-gueña* espagnols, de la *jota copla* aussi, s'allient dans le cadre d'une structure de forme sonate aux harmonies proprement debussystes. *El Puerto* (encore *Cádiz* dans le manuscrit) mène de l'atmosphère pesante et mélancolique à une étude expressive pleine de gaieté, tout empreinte de l'exubérant *zapateado*, du port d'El Puerto de Santa María, près de Cadix. *Fête-Dieu à Séville* enfin (encore *Séville «La Fête-Dieu»* dans le manuscrit) décrit dans un tempo, une dynamique encore accrus une procession de la Fête-Dieu (*Corpus Christi*), lors de laquelle la statue de la Vierge est portée à travers les rues, accompagnée d'une fanfare et de chanteurs.

Il existe pour les douze pièces des modèles de gravure manuscrits sous la forme de copies au propre autographes et datées. Il en ressort qu'Albéniz a achevé respectivement les trois premières compositions les 9, 15 et 23 décembre 1905. Un mois plus tard, le 23 janvier 1906, le compositeur écrit déjà *Triana*, la première pièce du deuxième cahier. C'est à ce moment-là seulement qu'il donne à l'œuvre son titre définitif d'*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). Toutes les autres pièces se succèdent, parfois à quelques mois d'intervalle, jusqu'au mois de janvier 1908.

La mise sous presse du premier cahier démarre rapidement au début de l'année 1906, si bien que dès le 2 avril, donc trois mois à peine après l'achèvement de la troisième pièce, des exemplaires d'impression sont déposés au Copyright Office de la Library of Congress, à Washington. *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). En ce sens, 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 a apparemment fait usage plus tard de cette possibilité de libre disposition des planches et effectué des

modifications du texte initial. Celles-ci s'étaient dans quelques cas avérées indispensables avant même la mise sous presse 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, en partie sous la forme d'une simplification du texte, en partie sous celle d'une suppression d'un grand nombre de signes dynamiques et d'accentuation rythmique, d'indications de pédales, suppression destinée à accroître l'intelligibilité du texte. Comme il ressort d'une annotation faite par Albéniz dans le manuscrit, ladite révision avait eu lieu partiellement sur le conseil de Blanche Selva, la pianiste de la première exécution en France de l'œuvre. Le compositeur a certainement reçu aussi des suggestions importantes du pianiste catalan Joaquim Malats, à qui il écrit le 22 août 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 réalisées. C'est ce que prouvent les épreuves du troisième cahier. Toutefois, le réagencement de la notation, en partie très ample, a finalement échoué faute de possibilités de correction des planches, si bien que, même ultérieurement, nombre de corrections prévues n'ont jamais pu être intégrées dans l'édition.

Le premier cahier d'*Iberia* ici présenté a lui aussi fait encore l'objet d'une révision, selon les aspects mentionnés, après la mise sous presse de la première édition. Ces corrections sont intégrées dans le tirage du cahier, réalisé par l'*Unión Musical Española (UME)* (Madrid). On ne connaît pas la date de parution exacte de cette édition, basée sur les planches 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* n'a été en effet fondée qu'en 1914 et, comme il ressort de nouveaux éléments d'information, les planches ne sont par-

venues en Espagne, par le truchement de la famille Albéniz, que début 1918 (cf. le catalogue des œuvres de Jacinto Torres, *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, 2001, p. 413).

C'est par conséquent le tirage espagnol de *UME* qui constitue la source principale de la présente édition. Il ne faut pas oublier cependant que, 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*) situées à la fin de l'édition fournissent des renseignements détaillés à cet égard. Les ajouts de signes absents des sources mais que l'éditeur estime nécessaires sont placés entre parenthèses dans le texte.

L'éditeur adresse ses remerciements aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* pour les photocopies des sources aimablement mises à sa disposition. Sont également ici remerciés Jacinto Torres pour les informations communi-

quées avant la publication de son important catalogue des œuvres d'Albéniz, Cristina Urchueguia pour le soutien apporté dans les recherches effectuées en Espagne et pour son concours concernant les traductions à partir de l'espagnol. L'éditeur remercie enfin João Oliver dos Santos, qui a joué le rôle de catalyseur dans l'élaboration de la présente édition. Celle-ci a profité en particulier des expériences qu'il a acquises lors de sa confrontation pianistique avec ce chef-d'œuvre incomparable.

Munich, été 2002
Norbert Gertsch