

17 (6/16) Animé

Musical score for measures 17-21. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *cresc. poco*. Fingerings: 5 2 2 3.

22

Musical score for measures 22-26. Treble clef, bass clef. Dynamics: *a poco*.

27

Musical score for measures 27-32. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*. Fingerings: 5 3 1 2 2 2.

30

Musical score for measures 30-32. Treble clef, bass clef. Dynamics: *dim. molto*, *p*. Tempo: *Rubato*. Fingerings: 2 4 4 3 3 2 4 5 1.

33

Musical score for measures 33-36. Treble clef, bass clef. Dynamics: *rinf.*, *p*. Tempo: *Mouvt*, *Molto rubato*.

48

Mouvt

pp leggieriss.

pp

51

54

56

59

62

mf

1 3 3 3

3 2 4

65

p cresc. molto

f

3 1 4 3 1 3 2

68

f

5 2 3 2 4 5

1 2 1 3 5

5 4

71

Rubato - - - // Mouvt

p

pp

73

Rubato - - - // Mouvt

p

più p

75 Poco meno mosso

pp sempre

p scherz.

78 Cédez // Tempo (meno mosso)

più pp

pp

81 Cédez // Tempo (meno mosso)

più pp

84

m.d.

sempre pp

sff

87

pp

sff

sff

(sotto)

90

p *pp* *ppp* *poco a poco accel. e cresc.*

4 4 5 5

1 1

Detailed description: This system contains measures 90 and 91. Measure 90 features a bass line with a four-note chordal pattern (marked '4') and a treble line with a similar pattern. Dynamics range from *p* to *pp*. Measure 91 continues with a five-note chordal pattern (marked '5') in both staves, with dynamics dropping to *ppp* and a tempo/dynamics instruction of *poco a poco accel. e cresc.*

92

Detailed description: This system contains measures 92 and 93. Measure 92 shows a treble line with a five-note chordal pattern (marked '5') and a bass line with a similar pattern. Measure 93 continues with similar patterns in both staves.

94

molto cresc.

Detailed description: This system contains measures 94 and 95. Both staves feature a five-note chordal pattern (marked '5') with a *molto cresc.* instruction.

96

f *ff* *Mouvt* (2/4)

Detailed description: This system contains measures 96 and 97. Measure 96 has a *f* dynamic. Measure 97 has a *ff* dynamic and a tempo change to *Mouvt* in 2/4 time, indicated by a double bar line and a new time signature.

98

f *f*

5 1 5 1 (12) (16) 2 1 3 1

1 5 1 5 1 3

Detailed description: This system contains measures 98, 99, and 100. Measure 98 has a *f* dynamic and includes fingering numbers 5, 1, 5, 1. Measure 99 has a *f* dynamic and includes fingering numbers 2, 1, 3, 1. Measure 100 has a *f* dynamic and includes fingering numbers 1, 3.

21

p 1 2 3 2 1 *pp* *p*

24

pp *p*

26

p

28

più p *p*

30

mf *f* *m.g.* *m.g.*

il canto dolce marc.

32

mf *f m.g.* *pp sub.* *dolce sost.*

35

dolce sost.

37

p *dolce sost.*

39

dolce sost.

41

mf *f* *dim.* *dolce sost.*

43 *p* *sim.* *Poco rit.* *più p*

45 *p* *in Tempo I* *rit.* *in Tempo I*

47 *p* *rit.*

49 *molto pp* *pp un poco marc.* *in Tempo I*

51 *più marc.*

53 *p leggieriss.*

55 *più p*

57 *cresc. poco a poco*

59 *Animando*

mf *p* *mf*

61 *f* *dim.*

63

p *p* *p* *p*

65

p e molto cresc. *ff*

68

ff *rit.* *p* *f* *ff*

71

p *f* *ff* *Tempo I*

74

Molto stretto *f* *ff tutta la forza* *Tempo I*

Pour les Quartes

Andantino con moto

III *p dolce*

4 *p* *rit.* *più p* *pp* *pp*

(sopra)

7 *f* *sonore martelé* *f* *rit.* *f* *pp*

10 *f* *rit.* *f* *pp* *pp*

13 *p* *in Tempo I* *p* *pp mormorando*

(sopra)

Risoluto un poco stretto

rit. - - //

16 *più p* *tr.* *pp* *f* *ff* *molto dim.*

in Tempo

20 *sempre pp* *p*

Poco rit. - - //

23 *p* *mf* *f* *dim.*

L'istesso tempo

25 *p* *pp* *p* *pp* *pp*

Ballabile e grazioso (poco animando)

29 *pp* *pp* *ten.*

50 *p* *pp legg.* *p marqué* *pp come prima* *p*

53 *p poco a poco accel. e cresc.* *pp sempre* *sfz* *p legg.*

55 *p* *sfz* *p legg.* *marqué*

57 *p legg.* *marqué* *molto cresc.*

59

*) Siehe Revisionsbericht | Voir Revisionsbericht | See Revisionsbericht
E. P. 12515

61 *f* *p* *più p*

Tempo I

65 *legg.* *m.d. dolce sost.* *p* *p* *più p*

Calmato

71 *pp* *con tristezza* *p* *p*

Più lento e perdendo

77 *m.g.* *pp* *lontain* *più pp* *m.g.* *pp volubile*

81 *estinto*

Pour les Sixtes

IV

Lento

mezza voce, dolce sost.

5

rit. - - - - - $\frac{4}{4}$ // Mouvt

calando - - - - - *p sempre dolce*

9

piu p *pp*

13

Animando poco a poco

p

16

au Mouvt

f *dim.* - - - - - *p* *piu p* *pp*

rit. - - - - - //

au Mouvt, un poco agitato

21

sempre pp

23

p

p

25

Stringere

Poco rit. - // Stringere

Poco rit. - //

p

mf

mf

27

Mouvt

Rubato

Poco rit. - // Mouvt

pp sub.

p

pp

espr.

30

Rubato

p

p

f

32 *Molto rit.* - - // *Mouv*

f *dim.* *p* *più p* *pp*

35 *Rubato* *Poco rit.* - - // *Mouv*

p *pp*

37 *Rubato* *Poco rit.* - // *Mouv (un poco agitato)*

p *p*

39

p *p*

41

p *più p* *pp sub.*

rit. poco a poco e calando

43 $\frac{3}{4}$ *dolce sensibile*

45 *smorz.* **1er Mouvt** *p slentando*

47 *rit. . . //*

51 **Più lento** *sempre dolciss.*

54 **Sempre** $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ *più pp*

Pour les Octaves

Joyeux et emporté, librement rythmé

V

The musical score is written for a grand piano (V) and consists of four systems of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Joyeux et emporté, librement rythmé'. The score includes various dynamics and articulations:

- System 1 (Measures 1-5):** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with a dotted eighth note and a sixteenth note, followed by a quarter note. The left hand plays a bass line with a dotted quarter note and an eighth note. Dynamics include *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). There are fingerings 4, 2, 5, and 1 indicated.
- System 2 (Measures 6-10):** Marked with *rit.* (ritardando) and *// Mouvt* (ritardando, then moving to a new tempo). Dynamics include *f*, *p*, and *mf*. Fingerings 7, 4, 5, 2, and 3 are shown.
- System 3 (Measures 11-15):** Starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand has a melodic line with a dotted eighth note and a sixteenth note. The left hand has a bass line with a dotted quarter note and an eighth note. Dynamics include *p*, *cresc. molto* (crescendo molto), and *ff*. Fingerings 1, 1, 1, 1, and 2 are shown.
- System 4 (Measures 16-20):** Marked with *rit.* and *//*. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. Fingerings 2, 1, 1, 1, 3, and 1 are shown.

32 Mouvt

21

ff *sf* *p* *molto*

Cédez Mouvt

25

ff *p* *molto* *ff* *p*

29

stacc.

ff *sec* *p* *sf* *p* *più f*

Cédez Mouvt

33

ff *p* *ff* *p*

37

ff *dim.* *f* *dim.*

Rubato

Mouvt

41

più dim.

p stacc.

45

sempre stacc.

dim. molto e rit.

//

au Mouvt
très également rythmé, sans presser

49

(con sord.)

52

rinf. poco - - - //

rinf. poco - - - //

56

pp

59

pp *sim.*

*garder la sourdine,
la pédale forte sur chaque temps*

62

pp

65

pp *pp*

68

Sourdement tumultueux

p *stacc.*

72

Accel. poco a poco

mf *cresc. molto* *f*

Strepitoso

75

Musical score for measures 75-77. The piece is in a minor key (three flats). The tempo is *Strepitoso*. The music features a dense, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamic is *ff* (fortissimo). The right hand has a complex, multi-measure pattern, while the left hand provides a steady accompaniment.

78

Musical score for measures 78-80. The music continues with the same dense texture. The dynamic remains *ff*. There are first and second endings marked with '1' and '2' above the notes. The left hand has a triplet of eighth notes marked 'les 2 3'.

81

1er Mouvt

Musical score for measures 81-84. The tempo changes to *1er Mouvt* (first movement). The music becomes more melodic and less dense. The dynamic is *f* (forte). There are accents and a fermata over a note in measure 84. A small asterisk is placed below the bass line in measure 82.

85

Musical score for measures 85-89. The music continues with a more melodic line. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are slurs and accents throughout the passage.

90

Mouvt

Poco meno mosso

Musical score for measures 90-93. The tempo changes to *Mouvt* (movement) and then *Poco meno mosso* (a little less motion). The music is more melodic and slower. The dynamics range from *f* (forte) to *pp sub.* (pianissimo). There are slurs, accents, and a fermata over a note in measure 93. A triplet of eighth notes is marked '1 2 3'.

95

Musical score for measures 95-100. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a fermata over the final measure. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords, with a fermata over the final measure. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, 4, and 5. A dynamic marking of *p* is present.

100

Musical score for measures 100-105. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a fermata over the final measure. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords, with a fermata over the final measure. Dynamics include *p* and *mf*.

105

Musical score for measures 105-110. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a fermata over the final measure. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords, with a fermata over the final measure. Dynamics include *p* and *mf*. The tempo marking *1er Mouvt* is present.

110

Musical score for measures 110-116. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a fermata over the final measure. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords, with a fermata over the final measure. Dynamics include *cresc. molto* and *f*. The tempo marking *Accel.* is present.

116

Musical score for measures 116-125. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a fermata over the final measure. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords, with a fermata over the final measure. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *ff*. The tempo marking *Mouvt* is present.

Pour les huit doigts *)

Vivamente, molto leggero e legato

VI

pp

5

(2)

3

(3)

5

(2)

7

9

*) In dieser Etüde macht die wechselnde Lage der Hände den Gebrauch der Daumen unbequem. Das Spiel würde akrobatisch werden.

Dans cette étude, la position changeante des mains rend incommode l'emploi des pouces, et son exécution en deviendrait acrobatique.

In this study the changing position of the hands make the use of the thumbs inconvenient, and the execution of it would thereby become acrobatic.

11

Musical notation for measures 11 and 12. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. Measure 11 features a long melodic line in the right hand with a slur over it, and a corresponding accompaniment in the left hand. Measure 12 continues this melodic line with some chromaticism.

13

pp sub.

Musical notation for measures 13, 14, and 15. Measure 13 is marked *pp sub.* and features a complex texture with multiple voices in both hands. Measure 14 continues this texture. Measure 15 has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

16

Musical notation for measures 16, 17, and 18. Measure 16 has a slur over the right hand and a 2 4 fingering. Measure 17 continues the melodic line. Measure 18 has a slur over the right hand and a 4 2 fingering in the left hand.

19

Musical notation for measures 19, 20, and 21. Measure 19 has a slur over the right hand. Measure 20 continues the melodic line. Measure 21 has a slur over the right hand.

22

pp

Musical notation for measures 22, 23, and 24. Measure 22 is marked *pp* and has a slur over the right hand. Measure 23 continues the melodic line. Measure 24 has a slur over the right hand.

25 *pp* *pp*

5

28 *cresc. poco a poco* *pp*

4 2 5
3 2

30

4 2 4 2
2 2

32 *f* *f* *f* *gliss.*

f *f* *f*

34 *gliss.* *f* *molto dim.*

gliss. *f* *molto dim.*

8

35 ²³ *tr* *f* *tr* *dim.*

32

6 6

Detailed description: This system contains measures 35 and 36. Measure 35 features a piano (p) dynamic, a forte (f) dynamic, and a trill (tr) marked with a 23-measure count. Measure 36 includes a piano (p) dynamic, a mezzo-forte (mf) dynamic, and a trill (tr) marked with a 32-measure count. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a bass line with slurs and ties. The piece is in a key with three flats and a common time signature.

37 *tr* *f* *tr* *mf*

4

Detailed description: This system contains measures 37 and 38. Measure 37 features a piano (p) dynamic, a forte (f) dynamic, and a trill (tr). Measure 38 includes a mezzo-forte (mf) dynamic and a trill (tr) marked with a 4-measure count. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a bass line with slurs and ties.

39 *molto dim.* *pp legg.*

5 5

Detailed description: This system contains measures 39 and 40. Measure 39 features a piano (p) dynamic, a mezzo-forte (mf) dynamic, and a piano (pp) dynamic. Measure 40 includes a piano (pp) dynamic and a piano (pp) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a bass line with slurs and ties.

41 *ancora più pp*

Detailed description: This system contains measures 41 and 42. Measure 41 features a piano (p) dynamic, a mezzo-forte (mf) dynamic, and a piano (pp) dynamic. Measure 42 includes a piano (pp) dynamic and a piano (pp) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a bass line with slurs and ties.

42 *pp* (3/4) (2/4)

Detailed description: This system contains measures 42 and 43. Measure 42 features a piano (pp) dynamic and a piano (pp) dynamic. Measure 43 includes a piano (pp) dynamic and a piano (pp) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a bass line with slurs and ties.

44

(3/4)

Musical notation for measures 44 and 45. The piece is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand plays a melodic line with a long slur over the first two measures, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

46

(2/4)

Musical notation for measures 46 and 47. The time signature changes to 2/4. The right hand continues the melodic line with a slur, and the left hand plays eighth notes. A double bar line is present between measures 46 and 47.

48

Musical notation for measures 48 and 49. The right hand plays a melodic line with a slur, and the left hand plays eighth notes. A double bar line is present between measures 48 and 49.

50

Musical notation for measures 50 and 51. The right hand plays a melodic line with a slur, and the left hand plays eighth notes. A double bar line is present between measures 50 and 51.

52

Musical notation for measures 52 and 53. The right hand plays a melodic line with a slur, and the left hand plays eighth notes. A double bar line is present between measures 52 and 53.

54

(3)
4

p

5 4 2

5
4 2

les basses légèrement expressives

55

56

p

cresc.

57

58

f

59

f

Measures 59-60: Treble and bass staves with a grand staff. Measure 59 features a forte (*f*) dynamic. Measure 60 begins with a 2/4 time signature and contains sixteenth-note patterns in both hands.

60

Accel. poco a poco

sempre f ma sempre leggeriss.

Measures 60-62: Treble and bass staves. Measure 60 includes a 2/4 time signature and a tempo marking "Accel. poco a poco". The dynamic is "sempre f ma sempre leggeriss.". Fingerings 3 and 5 are indicated in the bass line. Measure 61 includes a *dim.* marking. Measure 62 includes a *p dim.* marking. Fingerings 5 and 5 are indicated in the bass line.

62

dim.

p dim.

Measures 62-64: Treble and bass staves. Measure 62 includes a *dim.* marking. Measure 63 includes a *p dim.* marking. Fingerings 5 and 5 are indicated in the bass line.

64

p

mf

Measures 64-66: Treble and bass staves. Measure 64 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 65 includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Fingerings 5, 8, 2 and 5 are indicated in the bass line.

66

f

ff

p

nv. d.

Measures 66-68: Treble and bass staves. Measure 66 includes a forte (*f*) dynamic. Measure 67 includes a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 68 includes a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a *nv. d.* (ritardando) marking. Fingerings 5, 2 and 1, 4 are indicated in the bass line.

Pour les degrés chromatiques

Scherzando, animato assai

VII

pp

1 4 1 4 1 4

4

1 3 3

7

f *dim.*

3 2 b 2 1 2 3

4 5

9

f *dim.* *p*

3 2

11

sempre leggierriss.

pp

dolce espr.
un peu en dehors

1 4 1 4 1 4

1 3

13

15

17

19


21

23

25 ⁴
pp sub.



27



29

pp



31



33



35

mf *p*
m.d.

dolce, un poco marcato.

1
4
5

37

p

2
4
5

39

p *p*

1 3 1 3
1 3 1 2 3 1

41

p *dim.* *più p*

1 3 1 2 2 3 2 1

43

sempre leggeriss.

pp

4

45

7

47

Un poco più sonoro

pp sempre leggeriss.

p

4

3

4

3

2 1 b 3 1

49

poco rinf.

pp

3

51

p

53

p

p

5

1 b 3 1

5

5

1 3 5

55

p

57

f acuto

f sfz

59

p sub.

61

p

63

pp

65

pp

67

pp

69

71

pp

73

75

Musical score for measures 75-76. Measure 75 features a complex melodic line in the right hand with a slur and a fermata, and a bass line with a slur. Measure 76 continues the melodic line in the right hand and has a bass line ending with a double bar line and a fingering of 4 and 5.

77

lontain

pp

Musical score for measures 77-78. Measure 77 has a melodic line in the right hand with a slur and a fermata, and a bass line with a slur. Measure 78 has a bass line with a slur and a fingering of 3 1 3 1.

79

Musical score for measures 79-80. Measure 79 has a melodic line in the right hand with a slur and a fingering of 4 1 4, and a bass line with a slur and a fingering of 2 4 5. Measure 80 has a right hand with a slur and a fingering of 4, and a bass line with a slur.

81

piu pp

Musical score for measures 81-82. Measure 81 has a melodic line in the right hand with a slur and a fingering of 4, and a bass line with a slur and a fingering of 4. Measure 82 has a right hand with a slur and a fingering of 4, and a bass line with a slur and a fingering of 3 4 1.

83

smorz.

Musical score for measures 83-86. Measure 83 has a melodic line in the right hand with a slur and a fingering of 5 4, and a bass line with a slur and a fingering of 4. Measure 84 has a right hand with a slur and a fingering of 4, and a bass line with a slur and a fingering of 4. Measure 85 has a right hand with a slur and a fingering of 4, and a bass line with a slur and a fingering of 4. Measure 86 has a right hand with a slur and a fingering of 4, and a bass line with a slur and a fingering of 4.

Pour les agréments

Lento, rubato e leggiero

VIII

5/4 5 1 3 2 1

6 6 6

5 5 4

pp

7

3 5 4 1 2

pp

7

4

pp

4

p p pp

m.d.

6

(2/4) Stretto

5 3 6 6 5 4

3

m.d. p pp

3

8

2

au Mouvt

17 *pp* *dolce sonoro* *(m.g.)* *pas en dehors*

19

20 *pp* *p* *léger et dansant*

22 *mf marqué*

23 *Tempo (poco animando)* *dolce semplice* *pp come prima*

25 *Cédez*

27 *1er Mouvt*
p souple et ondoyant
dolce sost.

29 *Rubato (poco scherzando)*

31 *Quasi cadenza*

un poco stretto
mf sonoro
p
rit.
più p

32

1er Mouvt *animando poco a poco*

33 *expressif*

p
molto legg.
pp

34

mf
p ma sonoro

35

mf
p ma sonoro

36

mf
p
cresc.

37 *sempre animando con fuoco*

p
cresc.
mf

Cédez

38

mf *f* *rf* *mf* *f*

p *p*

au Mouvt

39

p *p*

pp *più pp* *pp*

Molto rit.

1er Mouvt

40

pp *più pp* *pp*

43

pp *p* *pp*

m.d.

45

pp *p* *pp*

m.d.

47 $\left(\frac{2}{4}\right)$ Stretto

m.d. *p* *pp*

49

50 (6/8) Cadenza *cresc. molto*

p

f *ff*

51 *au Mouvt* *rit.* *à peine* *pp*

molto dim. *pp*

Pour les notes répétées

Scherzando

IX

3 2 1 1 2 3 5 1 1 1

pp *pp* *p*

(sopra)

4

2 3 1 2 4 3 4 1 4

pp *pp*

(sopra)

7

2 1 3 2 3 2

p *pp*

(sopra)

10

2 1 2 1

pp

(sopra)

12

3 2 1 1 2

pp

pp sempre

14

16

19

21

24

26

28 *expressif et léger*

pp
(en dehors)

30 *poco cresc.*

mf

32 *dim.*

34 *p*

36 *piu p* *pp*

39 *p* *sf strident* *sf*

51

sf *p* *p*

4 3 2 1

53

f *sf* *p* *f* *sf* *p*

55

3 2 1 6 2 1 3

p

7 1 2 5 2 4

un pochettino rubato

57

5 4 5 1 1 2 3 4 5

pp sub., armonioso

59

4 5 8 5 4 3 3 2 2

pp *pp*

in Tempo I

61

pp (sim.)

1 5 2 5 3

Detailed description: This system contains measures 61 and 62. Measure 61 features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It includes a piano (*pp*) dynamic and an 8-measure slur. Measure 62 continues with a piano (*pp*) dynamic and a slur over notes with fingerings 1, 5, 2, 5, and 3. A *(sim.)* marking is present above the treble staff.

63

più pp

2 1 5

Detailed description: This system contains measures 63 and 64. Measure 63 has a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a common time signature. It includes a *più pp* dynamic and an 8-measure slur. Measure 64 continues with a *più pp* dynamic and a slur over notes with fingerings 2, 1, and 5.

65

rit. 8

perdendosi

in Tempo I

p

1 2

Detailed description: This system contains measures 65 and 66. Measure 65 has a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a common time signature. It includes a *rit.* marking, an 8-measure slur, and a *perdendosi* dynamic. Measure 66 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It includes a piano (*p*) dynamic and a slur over notes with fingerings 1 and 2.

67

p

Detailed description: This system contains measures 67 and 68. Measure 67 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It includes a piano (*p*) dynamic and a slur. Measure 68 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It includes a piano (*p*) dynamic and a slur.

69

molto stacc.

f sf sf

Detailed description: This system contains measures 69 and 70. Measure 69 has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It includes a piano (*p*) dynamic and a slur. Measure 70 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It includes a *molto stacc.* marking, a forte (*f*) dynamic, and slurs over notes with accents (^) and fortissimo (*sf sf*) dynamics.

71

p sf sf *rinf. p*

73

p *rinf. p*

75

p sf

78

molto dim. p più p p

81

pp doux et rapide *à peine.*

Pour les sonorités opposées

Modéré, sans lenteur

X

pp

p dolente

7 Animando poco a poco

p expressif et profond

11

pp

pp

p poco cresc.

Animando ed appassionato
poco a poco

38

p doux *p marqué* *p expressif et pénétrant*

pp

pp

43

Sempre animando *)

p molto sost.

46

p *cresc. molto*

49

f *ff* *pp sub.*

(f) *(ff)* *(pp sub.)*

*) Siehe Revisionsbericht | Voir Revisionsbericht | See Revisionsbericht

Calmato

53

ppp
m.d.

57

(3/4) Tempo I
pp
p

61

Lento
pp
pp

64

(de loin)
pp
calando

69

(de plus loin...)
p marqué
pp
smorz.
pp

Pour les Arpèges composés

XI

dolce e lusingando

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-2) is marked *dolce e lusingando* and includes fingerings 3, 4, 2, 3, 6, 6, 6. The second system (measures 3-4) includes dynamics *rf* and *pp*, and fingerings 1, 2, 2. The third system (measures 5-6) includes the dynamic *rf*. The fourth system (measures 7-8) includes the dynamic *m.g.* and fingerings 3, 1, 3, 4, 3, 3, 3. The fifth system (measures 9-10) includes the dynamic *m.g.* and fingerings 5, 4. The score features complex arpeggiated figures with slurs and accents.

11

2 3 1 4 3 1 2

5 3 1 5 1 3 1 5 5 3 3 5

p *mf*

1 2 3 2 4

13

4 3 2 1 5

4 5 4 5 4 4 5 4 5 4 5

p *mf* *sonore*

4 5 4 5 4

m.d. *m.d.* *m.d.*

15

4 3 2 1 3 2 1

3 2 1 3 2 1 3 2 1

mf *molto dim.* *p* *espressif*

m.d. *m.d.*

1 2

17

3 4 1 3 4 1 3 4 1

1 2 3 1 2 3 1 2 3

mf *p*

19

1 2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3 1 2 3

mf *p*

21

3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

mf *p*

1 3 1 1 2 5

23 *cresc. poco a poco*

Musical score for measures 23-24. The treble staff features arpeggiated chords with a *cresc. poco a poco* instruction. The bass staff has a similar texture with fingerings 3, 4, 3, 5, 3, 5, 3, 5. A fermata is placed over the final measure.

25 Lumineux 8^{va}

Musical score for measures 25-26. The treble staff has a melodic line with dynamics *ff*, *sec m.g.*, *sf*, *dim.*, *p*, *mf*, *f*, *f*. The bass staff has chords with dynamics *p*, *mf*, *f*, *f*. Fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2 are shown in the treble staff.

27 *elegantemente, un poco pomposo*

Musical score for measures 27-28. The treble staff has a melodic line with dynamics *p*, *stacc. marc.*, *p*. The bass staff has chords with dynamics *p*, *stacc. marc.*, *p*. Fingerings 1, 5, 3, 2, 3, 4, 1, 2 are shown in the treble staff.

29 **Giocoso**

Musical score for measures 29-30. The treble staff has a melodic line with dynamics *mf*, *f*, *dim.*. The bass staff has chords with dynamics *mf*, *f*, *dim.*. Fingerings 1, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 1, 2, 1 are shown in the bass staff.

Scherzando

Musical score for measures 31-32. The treble staff has a melodic line with dynamics *p*, *pp*, *p*, *p*. The bass staff has chords with dynamics *p*, *pp*, *p*, *p*. Fingerings 5, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 5, 2, 2, 1, 2 are shown in the bass staff.

34

p *pp* *m.d.* *f* *p* *f*

36

m.d. *p* *f* *f* *f*

38

f *tr 31* *rit.* *sub. p* *tr 21* *pp*

Tempo

40

p *sfz* *sfz* *p*

43

più p *pincé* *pincé* *pp*

Tempo rubato

46

sempre pp

pp

m.d.

2 3 4

4 5

1

Detailed description: This system contains measures 46 and 47. The music is in a minor key with a 4/4 time signature. The right hand features a complex, arpeggiated texture with many beamed sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include 'sempre pp' and 'pp'. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A 'm.d.' (musical direction) is present in measure 47.

Molto rit.

48

Detailed description: This system contains measures 48 and 49. The tempo is marked 'Molto rit.' (Very slow). The right hand has a melodic line with long intervals and slurs, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The key signature remains the same as the previous system.

Tempo I

50

sempre pp e lusingando

Detailed description: This system contains measures 50 and 51. The tempo is marked 'Tempo I' (return to original tempo). The right hand features a rapid, flowing sixteenth-note passage with slurs, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. The dynamic marking is 'sempre pp e lusingando'.

52

pp

rinf.

4 2 (m.g.)

5

Detailed description: This system contains measures 52 and 53. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include 'pp' and 'rinf.' (rinfacciato). A fingering '5' is shown above a note in measure 53, and a '4 2 (m.g.)' marking is present in the bass line.

54

pp

Detailed description: This system contains measures 54 and 55. The right hand continues with a rapid sixteenth-note passage, and the left hand has a consistent accompaniment. The dynamic marking is 'pp'.

56 *rit.* *m. g.* //

58 *Tempo I* *più pp*

60 *più pp*

62 *pp* 6

64 *m. d.* *ppp* *m. g.* *m. d.* *laissez vibrer*

Pour les accords

Décidé, rythmé, sans lourdeur

XII

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

8

Musical notation for measures 8-14. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *piu dim.* (piu diminuendo).

15

Musical notation for measures 15-21. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano).

22

Musical notation for measures 22-29. Dynamics include *rin.f.* (ritornello forte) and *p* (piano).

Poco allargando

30

Musical notation for measures 30-35. Dynamics include *cresc. molto* (crescendo molto), *sfz* (sforzando), *f* (forte), and *sf* (sforzando). Fingerings 4, 5, and 4 are indicated for the right hand.

in Tempo

37 *sff p marqué sff p marqué p p p*

44 *p poco cresc. p e cresc. molto*

au Mouvt

Ritenuato ma con fuoco

51 *f ff p sff p f mf*

57 *f f*

64 *f mf mf dim. molto dim.*

Poco rit.

71 *pp*

80 Lento, molto rubato

pp molto legg.

pp

m. g. poco marc.

85 rit. $\frac{4}{2}$ - $\frac{5}{3}$ - $\frac{4}{2}$ // a Tempo Poco

p *più pp* *sempre pp* *pp*

90 stretto - // a Tempo dolce sost.

molto pp *pp* *pp*

93 Poco stretto rit. - // a Tempo *ppp*

p *pp* *più pp* *pp* *più pp*

ppp

96 a Tempo Poco stretto

pp *pp*

101 rit. - // a Tempo *sensibile* *pp* *dolciss.* *perdendosi* rit. - //

105 (3/8) 1er Mouvt *sempre pp (lointain)* *pp*

115 un poco accel.

124 1er Mouvt *cresc. molto* *mf*

131 *f* *dim.*

138

più dim. *cresc.*

145

f *mf* *f* *f*

152

f *f* *mf* *mf*

159

dim. *molto dim.* *p*

167

cresc. *f* *p* *più pp* *p*

175

cresc. *f* *f* *ff* *sff^{sec}*

NACHWORT

Claude Debussy (1862–1918) ist der größte französische Komponist nach Berlioz und einer der bedeutendsten Meister der neueren Musikgeschichte. Sein vielseitiges Œuvre umfaßt Orchesterwerke (*Prélude à l'Après-midi d'faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images* u. a.), Bühnenerwerke (die Oper *Pelléas et Mélisande*, das Mysterienspiel *Le Martyre de St. Sébastien*, das Ballett *Jeux* u. a.), Kammermusik (darunter ein Streichquartett und drei Sonaten in verschiedener Besetzung) und zahlreiche Lieder und Gesänge. Die Domäne seines Schaffens liegt jedoch in der Klaviermusik. Gleich Chopin und Liszt hat er die Technik des Klavierspiels revolutioniert.

Es gibt, von Schönberg abgesehen, keinen Komponisten aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, der einen so großen Einfluß auf seine Zeitgenossen und selbst auf die folgende Generation gehabt hat wie Debussy. Seine harmonischen und koloristischen Entdeckungen sind sogar in die Film- und Unterhaltungsmusik eingedrungen, und der Jazz hat jahrzehntelang Debussys Akkord-Bestand nicht überschritten. Aber Debussy ist niemals das Haupt einer Schule geworden. Wenn man damals seine Musik als „knochenloses Klangvibrato“ abzuwerten versuchte, so meinte man in Wahrheit Eklektiker vieler Länder, die nur die klangliche Oberfläche nachgeahmt haben. Und diejenigen Kritiker, die Debussy *triste* und *morbide* nannten, urteilten zu pauschal. Sie ignorierten, daß dieser sicherlich sehr subtile Komponist durchaus auch zu Kraftausbrüchen, wenn auch gebändigten, fähig war; daß er rauschende Volksfeste in Musik setzte, sooft es die kompositorische Idee gebot. Debussy war nicht der „Mann im elfenbeinernen Turm“. Das beweisen seine mit dem Leben und mit der Natur verbundenen Sujets, nicht zuletzt auch sein Spaß an der Musik des Zirkus oder des Varietés, wie es an seinen dem Ragtime verwandten Cakewalks ersichtlich ist. Man hat früher ausschließlich den Harmoniker Debussy bewundert, den Melodiker hingegen kaum zur Kenntnis genommen. Vor allem das rhythmisch freie und im Ausdruck gelöste Spätwerk ist reich an melodischen Gestalten. Es ist klassizistisch, ohne die neoklassizistischen Tendenzen Strawinskys vorweggenommen zu haben.

Bereits zu seinen Lebzeiten wurde Debussy mit dem älteren malerischen Impressionismus in Verbindung gebracht. Seitdem gilt er unausrottbar als musikalischer Impressionist. Er selbst hatte gegen dieses Wort die gleiche Allergie wie

Schönberg gegen den Begriff „atonal“. Impressionist ist Debussy allenfalls in einigen Werken, Stimmungsmusiker – auch ein beliebtes Klischee – jedoch in keinem. Die innermusikalischen Sachverhalte seiner Musik sind freilich meist gegen einen dialektischen Verlauf, gegen eine „Handlung“ gerichtet, weshalb es hier keine antagonistischen Gedanken gibt; keine Themen, die durch immanente Entwicklung ein „Schicksal“ erleiden; keine Durchführungen im klassischen Sinn. Dennoch sind Debussys Werke – und das trifft besonders auf die Klaviermusik seiner mittleren Schaffenszeit zu – voller rhythmischer Kraft und dynamischer Impulse.

Die Freiheit der Form – nicht zu verwechseln mit deren Auflösung – bedeutet bei Debussy nicht etwa ein rhapsodisches Hinweggleiten von einem Takt zum andern, ein laxes Phantasieren über ein paar Klänge und melodische Fetzen. Im Gegenteil: Alles ist sorgfältigst komponiert, jedes Detail minutiös bezeichnet. Auch die Satzstruktur ist von hoher Organisation. So werden auf weite Strecken mehrere „Stimmen“, Linien oder Schichten kombiniert, die nur für sich genommen eines tieferen Sinnes entbehren. Sie sind nicht immer ohne weiteres erkennbar, müssen aber stets zu hören sein. Einer richtigen Interpretation hat daher eine genaue Analyse dieser Schichten vorherzugehen. Freilich besitzen sie unterschiedliches Gewicht und unterschiedliche Bedeutung; müssen also so differenziert wie nur irgend möglich gespielt werden, auch dort, wo die Bezeichnung *en dehors* (hervor-, abgehoben; eigentl. „nach außen“) fehlt. Oft macht es sich notwendig, sogar die Einzeltöne eines Akkordes in verschiedenen Stärkegraden zu spielen. Welcher Ton hier jeweils stärker als die übrigen zu nehmen ist, geht meist aus der Stimmführung hervor. Lang auszuhaltende Baßtöne oder -akkorde sollten sehr deutlich angeschlagen werden, damit ihre Tragfähigkeit garantiert ist. Keinesfalls dürfen sie sich mit den übrigen „Stimmen“ zu einem trüben Klangbrei vermischen. Selbst wenn ein Akkord unmittelbar in den nachfolgenden hineinklingt, muß ein abgestufter Anschlag für eine deutliche, logische Klanghierarchie sorgen. Erst sie macht das spezifisch Atmosphärische des Debussy-Stils aus. Debussys Klaviersatz verlangt oft ein taktelanges Aufheben der Dämpfung, also ein Niederdrücken des rechten Pedals (zuweilen angezeigt durch mehrere, ins Leere greifende kurze Bögen). Das bedeutet nicht, daß die Klänge verschwimmen

sollen. So warnt Debussy vor einem Mißbrauch des Pedals, der meist nur ein Mittel sei, „einen technischen Mangel zu verdecken“. Freilich fordert eine nuancierte Pedaltechnik größte Fertigkeit. Mancher geschickte Pianist wird stellenweise, wenn er eine Hand freibekommt, durch stummes Niederdrücken der Tasten und kurzen Pedalwechsel das Weiterklingen von störenden Tönen auszuschalten suchen. „Die Kunst, das Pedal zu benutzen, ist eine Art Atmen“, schrieb Debussy an Jacques Durand (1. September 1915). „So hatte ich es bei Liszt beobachtet, als er mir während seines Aufenthaltes in Rom erlaubte, ihm zuzuhören.“

In Ausnahmefällen schreibt Debussy die Anwendung des linken Pedals (franz. *pédale douce*, *pédale sourde* oder *sour-dine*) oder auch beider Pedale (*les 2 Ped.*, *les deux pédales*) vor. Der Reiz der Verschiebung von Klaviatur und Mechanik, die bei Debussy und mehr noch bei Ravel in allen Stärkegraden (also auch im forte) vorkommt, besteht darin, daß die Klangfarbe verändert wird. Wir brauchen diese Vorschriften jedoch nicht zu befolgen, wenn durch die Verschiebung, wie dies sehr häufig bei älteren Flügeln der Fall ist, ein zu dürrtiger, dumpf klingender Effekt entsteht.

Die minutiösen Artikulationsbezeichnungen Debussys wurden bereits erwähnt. Legato- und Phrasierungsbögen müssen stets genau beachtet werden, ebenso die Zeichen für das (etwas betonte) Tenuto (Strich über oder unter der Note) und das Portato (Punkt und Bindebogen zugleich). Staccatopunkte dagegen sind seltener. Die französischen Bezeichnungen *Cédez* (Nachgeben) und *Serrez* (Anziehen des Tempos) entsprechen dem ritardando oder rallentando bzw. dem accelerando. Rubatospiel und selbst winzigste Tempoveränderungen sind einzig dort gestattet, wo sie angegeben sind. Mit der Bemerkung *sans rigueur* (ohne Strenge) appelliert Debussy ganz besonders an die Intelligenz des Interpreten: hier soll er sich nicht der starren „Gewaltherrschaft des Rhythmus“ mechanisch überlassen, sondern geschmeidig (*souple*) und rhythmisch leicht flexibel spielen.

Den im vorliegenden Band enthaltenen *Etudes* hat Debussy einige Worte zur Frage des Fingersatzes vorangestellt. Sie plädieren dafür, daß sich jeder seinen eigenen Fingersatz suche. So richtig die ironisch formulierte Überlegung des Komponisten ist, so wenig glauben wir allerdings, daß die Lernenden, an die sich die *Etudes* ja auch wenden, das Fehlen von Fingersätzen begrüßen werden. Unser Fingersatz ist lediglich als Vorschlag aufzufassen, und wir hielten es – im Gegensatz zu Debussy – für gut, wenn sich an ihm zuweilen der „Widerspruchsgeist“ entzünden würde; denn auch das wäre eine „ausgezeichnete Übung“. Immerhin kommen wir den Überlegungen des Komponisten entgegen: Wie in den vorhergehenden Bänden schreiben wir nur gelegentlich zwei Fingersätze übereinander und sehen bei allen Wiederholungen und Reprisen von Formteilen von der Notierung des Fingersatzes ab.

Vor einer einzigen Etüde – der *étude pour les huit doigts* (für

die acht Finger) – steht eine zusätzliche Anmerkung Debussys zum Fingersatz. Hier wird nicht etwa verlangt, einzig mit den Fingern 2 bis 5 jeder Hand zu spielen, wie man manchmal liest, sondern vor der Schwierigkeit gewarnt, falls man die Daumen verwenden will.

Die *Etudes*, Ende September 1915 fertiggestellt und 1916 in zwei Heften erschienen, sind Debussys letzte Klavierkompositionen. Sie setzen die vor allem von Chopin und Liszt begründete Tradition der Konzertetüde fort, welche pianistische Probleme und einen künstlerischen Anspruch in sich vereint. An seinen Verleger Durand schrieb Debussy (28. August 1915): „Sie werden mit mir einer Meinung sein, daß es nicht nötig ist, der Technik noch mehr aufzuhalsen, nur um einen seriösen Eindruck zu machen, und daß ein wenig Charme niemals schaden kann. Chopin hat es bewiesen...“ Diesem Meister sind die *Etudes* gewidmet.

Jede Etüde behandelt ein Spezialproblem der Klaviertechnik; konsequenter wohl als je zuvor, wenn man von Skrjabin absieht. Im ersten Heft werden die Finger trainiert, ihr Mechanismus und ihre Grifftechnik einem instruktiven Studium unterworfen. Das reicht von der Ironisierung einer Czernyschen Fünffingerübung und einer Etüde für die acht Finger bis zur Terzen-, Quart-, Sexten- und Oktavenetüde. Im zweiten Heft dagegen steht die Beschäftigung mit dem Klang im Vordergrund, wie schon die Titel der einzelnen Stücke (z. B. *étude pour les sonorités opposées* oder *pour les arpèges composés*) anzeigen. Hier vor allem liegt das geniale Neuerertum Debussys.

So schwierig die Sammlung ist – Debussy nannte sie einmal „über den Gipfeln der Ausführung schwebend“ –, so großartig ist ihre Wirkung. Daß das Technische nie Selbstzweck ist, wird in einem Brief an Durand bezeugt (12. August 1915): Die *étude pour les agréments* mache „bei der Form einer Barcarole (auf einem italienisch getönten Meer) eine Anleihe“. So wird die „schwedische Gymnastik“ der Finger letztlich nur ein Moment, um „Nie-Gehörtes“ darzustellen, wie der Komponist von der Quartanetüde meinte.

Die *Etudes* von Debussy könnte man klassizistisch nennen, sofern man darunter das Zurückdrängen des Bildhaften und Malerischen und eine Verehrung der Meister der Vergangenheit versteht. Mit der leeren Motorik des Neoklassizismus, wie er nach dem ersten Weltkrieg Mode ward, hat Debussys Spätwerk nichts zu tun. Es sind vielmehr höchst poetische Gebilde, in denen die Klangregister, die Farbvaleurs, die Dynamik, das Tempo und die Tondichte einem unaufhörlichen Wechsel unterliegen. Ihr Stil ist diskontinuierlich; sowohl Interpret wie Hörer müssen sich auf jähe Unterbrechungen und Überraschungen einstellen. Obwohl die *Etudes* viele wichtige Bauelemente der neuen Musik nach 1920 vorweggenommen haben, blieben sie lange Zeit so gut wie unbemerkt. Erst in den letzten beiden Dezennien wurde ihre überragende Bedeutung für die Zukunft erkannt.

Leipzig, im Juli 1970

Eberhardt Klemm

POSTFACE

Claude Debussy (1862–1918) est, après Berlioz, le plus grand compositeur français et un des grands maîtres de la musique moderne. Son œuvre, très diverse, comprend de la musique d'orchestre (*Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images* etc.), de la musique de scène (un opéra, *Pelléas et Mélisande*, un mystère, *Le Martyre de Saint Sébastien*, le ballet *Jeux*, etc.), de la musique de chambre (un *Quatuor à cordes* et trois sonates pour divers instruments) et de nombreuses mélodies. Mais c'est dans les compositions pour piano qu'on trouve ses plus grandes créations et l'on peut dire que, tel Chopin et Liszt, il a révolutionné la technique de cet instrument.

Aucun compositeur du début du siècle – Schönberg mis à part – n'a eu sur ses contemporains et même sur la génération suivante une influence égale à celle de Debussy. Ses découvertes dans le domaine de l'harmonie et du coloris ont même été reprises par le cinéma et la musique légère, et pendant des dizaines d'années le Jazz n'a pas été plus inventif que Debussy dans le domaine des accords. Mais Debussy n'a jamais été un chef d'école. En essayant, jadis, de rabaisser sa musique en la qualifiant de «vibratos sonores désossés», on visait, en réalité, les divers compositeurs éclectiques qui dans maints pays, ne lui ont guère emprunté que l'élément superficiel des sonorités. Et les critiques qui qualifiaient Debussy d'homme *triste* et *morbide* ont formulé un jugement par trop dépourvu de nuances. Ils ignoraient que ce compositeur, certes très subtil, était capable d'éclats de vigueur, tout disciplinés qu'ils fussent, qu'il transposa en musique la vie débordante des fêtes populaires chaque fois qu'il trouva motif à création. Debussy n'était pas «l'homme à la tour d'ivoire». Ses sujets, puisés dans la vie et la nature, le plaisir qu'il prenait à la musique de cirque et de variété, comme le manifestent ses *Cakewalks*, proche du Ragtime, nous en fournissent les preuves. Chez Debussy on admirait, autrefois, uniquement le maître de l'harmonie et on ignorait presque entièrement le mélodiste. Son œuvre de la dernière période surtout, avec ses rythmes libres et son expression dégagée, est riche en formes mélodiques. Il y a là du pur classicisme qui cependant n'a pas anticipé les tendances néoclassiques de Stravinsky.

Déjà de son vivant, on crut pouvoir établir un rapport entre Debussy et l'impressionnisme pictural des débuts. Depuis lors, un préjugé tenace fait de lui un impressionniste de la musique. Lui-même éprouvait à l'égard de ce mot, la même répugnance que Schönberg à l'égard du mot «atonal». Impressionniste, Debussy ne l'est que dans quelques œuvres, à la rigueur, mais dans aucune il n'est musicien d'ambiance – autre cliché en faveur. Il est vrai que la progression interne de sa musique ne peut se comparer à un développement dialectique: c'est même le con-

CONCLUDING REMARKS

Claude Debussy (1862–1918) is the greatest French composer after Berlioz and one of the most significant masters of modern music. His many-sided output includes orchestral works (*Prélude à l'Après-midi d'un faune*, *Nocturnes*, *La Mer*, *Images*, etc.), scenic works (the opera *Pelléas et Mélisande*, the mystery play *Le Martyre de Saint Sébastien*, the ballet *Jeux*, etc.), chamber music (a string quartet and three sonatas in various instrumental combinations) and numerous songs. But his main creative work was done in the sphere of piano-music. Like Chopin and Liszt he revolutionised the technique of piano-playing.

Apart from Schönberg there was no composer at the beginning of this century who exercised so great an influence on his contemporaries and on the generation that followed as Debussy. His discoveries in harmony and tone-colour have even entered into the field of film and popular music and for decades jazz has not succeeded in enlarging Debussy's stock of chords. But Debussy never became the founder of a school. If in his day attempts were made to denigrate his music as "boneless tonal vibrato", this really referred to the eclectics of many countries who only imitated the surface phenomena of his tonal texture. And those critics who called Debussy *triste* and *morbide* were judging him far too generally. They overlooked the fact that this very subtle composer was capable of powerful, but controlled, eruptions, that he portrayed in his music riotous popular festivals whenever his compositional bent lay in that direction. Debussy was no "man in an ivory tower". This is proved by his themes which are closely connected with life and nature, and especially by his delight in the music of the circus and music-hall, as is clear from his *cakewalks*, which is akin to ragtime. Previously Debussy was admired exclusively for his harmony and little notice was taken of his melodic qualities. His later work, rhythmically free and supple in expression, is especially rich in melodic shapes. It is post-classical, without anticipating the neo-classical tendencies of Stravinsky.

During his own lifetime Debussy was connected with the older impressionism of the painters. Since that time the idea of him as a musical impressionist has become ineradicable. He himself was just as allergic to this word as was Schönberg to the word "atonal". It is only in a few works at most that Debussy is an impressionist – in none is he a mood-painter, as the popular cliché would have it. The intrinsic musical stuff of his work naturally excludes in the main any dialectical movement, any action; thus there are no antagonistic ideas, no themes which suffer

traire d'une «action»; aussi n'y a-t-il pas de pensées en conflit l'une avec l'autre, pas de thèmes que leur propre loi mystérieuse soumettrait à un «destin»; il n'y a pas de développements dans le sens classique du mot. Néanmoins les œuvres de Debussy – et ceci s'applique surtout à la musique pour piano qu'il composa au milieu de sa vie – sont pleines d'une puissance rythmique et d'impulsions dynamiques.

La liberté de la forme – qui n'est pas désintégration de cette forme – ne signifie pas chez Debussy glissement rhapsodique de mesure en mesure, vagabondage de l'imagination sur quelques accords et lambeaux mélodiques. Chez lui, au contraire, tout est composé avec le plus grand soin, chaque détail est minutieusement souligné. La structure musicale est, elle aussi, hautement organisée. Ainsi, sur de longs passages, se combinent plusieurs «voix», lignes ou éléments superposés qui ne manqueraient d'un sens profond que si elles étaient prises à part. On ne les reconnaît pas toujours de prime abord, mais il faut que toujours l'oreille les distingue. Une interprétation juste exige donc au préalable une analyse exacte de ces superpositions. Elles sont, évidemment, d'une valeur et d'une signification différentes, et doivent donc être jouées de façon aussi différenciée que possible, là même où la mention *en dehors* (c'est à dire: à mettre en valeur) n'est pas portée. Il est même quelquefois nécessaire de jouer les différents sons d'un accord avec une intensité variée. Lequel d'entre les sons doit être relevé par rapport aux autres ressort généralement de la conduite des voix. Il faut attaquer franchement, afin d'assurer leur résonance, les basses qui doivent être longuement soutenues. En aucun cas elles ne doivent se mêler aux autres «voix» ni former une «purée de sons». Même lorsque la résonance d'un accord se mêle à celui qui le précède, il faut qu'une attaque graduée établisse une claire et logique hiérarchie des sons; c'est là caractère essentiel de l'atmosphère propre au style de Debussy.

Le style pianistique de Debussy exige souvent un arrêt de l'étauffoir pendant des mesures, c'est à dire l'abaissement de la pédale droite ou *forte* (ce qui est parfois indiqué par des lignes courbes en forme d'arcs). Cela ne signifie pas que les sons doivent se fondre. Aussi Debussy met-il en garde contre l'abus de la pédale qui n'est souvent qu'un moyen «de dissimuler une insuffisance technique». Il est certain qu'une technique nuancée de la pédale exige la plus grande habileté. Pour tenter d'éviter que certains sons ne deviennent gênants en continuant à vibrer, un pianiste adroit pourra même, lorsqu'il aura une main libre, abaisser silencieusement les touches en lâchant provisoirement la pédale. «C'est, d'ailleurs, cet art de faire de la pédale une sorte de respiration, que j'avais observé chez Liszt, quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome», écrivit Debussy à Jacques Durand (1^{er} septembre 1915).

Dans certains cas exceptionnels, Debussy prescrit l'emploi de la pédale gauche (*douce, sourde* ou *sourdine*) ou même l'emploi des *deux pédales*. Le charme du déplacement du clavier et de la mécanique que l'on rencontre chez Debussy et plus encore chez Ravel à tous les degrés d'intensité (c'est à dire aussi dans le *forte*) réside dans la variation du timbre. Nous n'avons pas besoin toutefois de suivre ces prescriptions lorsque du fait de ce déplacement le son produit est trop maigre, trop sourd comme c'est très souvent le cas avec les pianos un peu anciens.

Les minutieuses notations articulatoires de Debussy ont déjà été mentionnées. Il faut toujours prendre très exactement en considération les signes se rapportant au legato et au phrasé, de même que ce qui concerne le tenuto (légèrement marqué) – trait sur ou sous la note –, ou le portato (point et arc de liaison en

any “destiny” through immanent development. Nevertheless Debussy's works – and this applies particularly to the piano music of his middle period – are full of rhythmic power and dynamic impulses.

The freedom of form – not to be mistaken for its dissolution – does not, in Debussy's works, indicate a rhapsodic gliding-over from one bar to another; a loose improvisation on a couple of sounds and scraps of melody. The very opposite! Everything is most carefully composed; every detail minutely indicated. The compositional structure also has a high degree of organisation. Thus several “voices”, lines or layers are combined over broad passages which, taken alone, lack a deeper meaning. They are not always recognizable straight away, but it should always be possible to hear them. A detailed analysis of these layers must precede any correct interpretation. Indeed they are of varying weight and varying importance. They must, therefore, be played in as differentiated a manner as possible, even in places where the sign *en dehors* (stressed, heightened, literally “slightly off”) is missing. It often becomes necessary to play even the single notes of a chord with varying degrees of strength. The question of which note is to specifically stand out from the others emerges mostly from the part-writing. Bass notes or chords, which are to be drawn-out, should be struck very clearly so that they are certain to be sustained. Under no circumstances may they merge in with the other “voices” to produce a melancholy hotch-potch of sound. Even when a chord runs directly into the next one, a modulated touch must provide for a clear, logical hierarchy of sound. Only this brings out the specific atmosphere of Debussy's style.

Debussy's piano style of composition demands a cessation of damping spreading over bars, i. e. a depressing of the right pedal (sometimes indicated by several suspended short ties.) This does not mean that the sounds should be blurred. Thus Debussy warns against misuse of the pedal “which is mostly a means of covering up a technical deficiency.” He does of course demand a finely differentiated pedal technique of the greatest virtuosity. Many a skilful pianist, who finds a hand free, will in some places silently depress keys and change pedals briefly in order thereby to exclude the continued vibration of disturbing tones. “The art of pedalling is a kind of breathing”, wrote Debussy to Jacques Durand (1st September 1915). “This is what I observed in the case of Liszt when he permitted me to listen to him during his stay in Rome.”

In exceptional cases Debussy prescribes the use of the left pedal (*Fr. pédale douce, pédale sourde* or *sourdine*) or even of both pedals (*les 2 Ped., les deux pédales*). The fascination of the shift of keyboard and mechanics, which occurs in all degrees of volume (thus also in *forte*) in Debussy and still more in Ravel, consists in the alteration of the tonal colour. We do not, however, need to follow these instructions, if the shift occasions a too meagre and dull-sounding effect, as is the case with many older pianos.

Debussy's meticulous articulation signs have already been mentioned. Legato and phrasing ties must always be exactly observed, as well as the signs for the (somewhat stressed) tenuto (stroke over or under the note) and the portato (dot and tie together). Staccato dots on the other hand are rarer. The French

même temps). Par contre, les points de staccato sont plus rares. Les termes *Cédez* et *Serrez* correspondent soit au ritardando ou rallentando, soit à l'accelerando. Le jeu en rubato et le moindre changement de mouvement ne sont permis que là où ils sont indiqués. Par l'indication *sans rigueur* Debussy s'adresse tout spécialement à l'intelligence de l'interprète qui dans ce cas ne doit pas s'abandonner mécaniquement à la rigide «tyrannie du rythme», mais dont le jeu doit être *souple*, avoir un rythme légèrement flexible.

Les *Études* contenues dans ce volume sont précédées par quelques mots de Debussy sur la question du doigté. Pour Debussy chacun devrait trouver le doigté qui lui convient. Certes la remarque ironique du compositeur ne manque pas de vérité; nous ne croyons guère cependant que les élèves à qui également s'adressent les *Études* acceptent de gaité de cœur l'absence d'indication de doigté. Il ne faut considérer nos indications de doigté que comme de simples propositions et, au contraire de Debussy, nous tiendrions pour souhaitable que parfois ces propositions poussent à la «contradiction»: car ceci également serait «un excellent exercice». De toute façon nous répondons aux vœux du compositeur: comme dans les volumes précédents, nous n'indiquons deux doigtés, placés l'un au-dessus de l'autre, qu'occasionnellement, et dans toutes les reprises et répétitions nous renonçons à l'indication du doigté.

En tête d'une seule étude – l'*Étude pour les huit doigts* – se trouve une remarque complémentaire au sujet du doigté. Il n'y est pas demandé de jouer en choisissant uniquement les doigts 2 à 5 de chaque main comme on le comprend souvent, mais on est averti de la difficulté qui se présente si l'on veut employer les pouces.

Les *Études* terminées fin septembre 1915 et parues en 1916 en deux livres sont les dernières compositions de Debussy. Elles continuent la tradition, fondée en particulier par Chopin et Liszt, de l'étude de concert qui réunit des problèmes pianistiques et des exigences artistiques. Debussy écrivit le 28 août 1915 à son éditeur Durand: «Vous croirez, avec moi, qu'il n'est pas besoin d'attrister la technique davantage, pour paraître plus sérieux et qu'un peu de charme n'a jamais rien gâté. Chopin l'a prouvé et rend ce désir bien téméraire, je le sais...» C'est à ce maître que sont dédiées les *Études*.

Chaque étude traite un problème spécial de la technique pianistique, et ceci de façon plus logique qu'auparavant, abstraction faite de Scriabine. Dans le premier livre ce sont les doigts qui sont exercés; leur mécanisme et leur technique d'attaque sont soumis à un dressage intense. Cela va de l'imitation ironique d'un exercice pour les cinq doigts à la manière de Czerny et d'une étude pour les huit doigts jusqu'à l'étude des tierces, quarts, sixtes et octaves. Dans le deuxième livre au contraire, c'est avant tout de la sonorité qu'on s'occupe, ainsi d'ailleurs que l'indique le titre de chaque morceau (p. ex. *Étude pour les sonorités opposées* ou *pour les arpèges composés*). C'est là surtout que se manifeste le génial esprit novateur de Debussy.

L'effet que produit le recueil ne le cède en rien à sa difficulté – Debussy a dit que cette musique «plane sur les cimes de l'exécution!»

Une lettre du 12 août 1915 adressée à Durand établit que la technique n'est jamais un but en soi: *L'Étude pour les agréments* «... emprunte la forme d'une Barcarolle sur une mer un

terms *Cédez* (slacken tempo) and *Serrez* (speed up tempo) correspond with ritardando/rallentando, or with accelerando respectively. Rubato playing and even the tiniest alterations in tempo are only permitted where they are specifically marked. With the indication *sans rigueur* (without rigour) Debussy appeals in a very special way to the intelligence of his interpreter: here he must not submit mechanically to the rigid "despotism of the rhythm", but play with suppleness and a rhythmically gentle flexibility.

Debussy prefaced the *Études* in the present volume with a few words on the question of fingering. He pleads for everyone to find his own fingering. However right the composer's ironically formulated view is, we can hardly believe that learners, to whom the *Études* are also addressed, will welcome the lack of fingering. The fingering given here is to be understood as a suggestion, and we have – in contrast to Debussy – thought it would be a good thing if it would occasionally kindle the "spirit of contradiction", since this would also be an "excellent exercise". Nevertheless we have met the composer's views half way: as in the previous volumes it is only here and there that we have placed two fingerings over one another and have omitted the fingering in all cases of repetition and reprise of the form-sections.

At the beginning of one single étude – the *étude pour les huit doigts* (for eight fingers) – there is an additional remark of Debussy's on the fingering. Here there is no intention of demanding that the playing be done with a selection of the 2nd to the 5th fingers of each hand, as is sometimes read into the remark; this latter is only intended as a warning of difficulty in case anyone wants to use his thumbs.

The *Études*, completed by the end of September 1915 and published in 1916 in two books, are Debussy's last piano compositions. They carry on the tradition of the concert étude, established above all by Chopin and Liszt, as a genre which combines pianistic problems with artistic demands. Debussy wrote to his publisher Durand (28th August 1915): "You will agree with me that it is not necessary to load down technique any more just for the sake of making an impression of seriousness, and that a little charm can never do any damage – Chopin proved that..." It is to this master that the *Études* are dedicated.

Each étude treats a special problem of piano technique – more consistently than had ever been done before, if we leave Scriabin out of the reckoning. In the first book the fingers are trained, their mechanism and striking technique subjected to an instructive course of study. This stretches from the ironical handling of one of Czerny's five-finger exercises and an étude for eight fingers to études in thirds, fourths, sixths and octaves. In the second book, on the other hand, the main preoccupation is with sound-effects, as the titles of the individual études indicate (e. g. *étude pour les sonorités opposées* or *pour les arpèges composés*). It is here above all that Debussy's genius for innovation is revealed.

Difficult as the collection is – Debussy once said that these pieces "hovered above the heights of execution" – their effect is one of grandeur. That technique is never an end in itself is proved by a letter to Durand (12th August 1915), in which it is

peu italienne . . . » Finalement «la gymnastique suédoise» imposée aux doigts n'est qu'un facteur destiné à représenter quelque chose «d'inouï», ainsi que disait le compositeur de l'étude des quarts.

On pourrait reconnaître dans les *Etudes* de Debussy une tendance classique pour autant que par ce terme on entend un certain refus de l'image, du pittoresque, et la vénération des maîtres du passé. L'œuvre tardive de Debussy n'a rien à voir avec le caractère machinal et vide du néoclassicisme tel qu'il devint à la mode après la première guerre mondiale. Ce sont plutôt des créations d'une grande poésie dans lesquelles les registres de sonorités, les valeurs du coloris, le dynamisme, le rythme, et la densité des sons sont soumis à une métamorphose incessante. Leur style est discontinu. L'interprète aussi bien que les auditeurs doivent l'attendre à de brusques interruptions et à des surprises. Bien que les *Etudes* contiennent déjà beaucoup d'éléments importants qui caractérisent la construction de la musique d'après 1920, elles furent pendant longtemps très peu remarquées. Seules les deux dernières décennies ont reconnu la signification exceptionnelle qu'elles ont pour l'avenir.

Leipzig, juillet 1970

Eberhardt Klemm

said that the *étude pour les agréments* "borrows the form of a barcarole (on waters indicated by the tonality as Italian)". Thus the "Swedish gymnastics" for the fingers are in the end only a means of representing "something never heard", as the composer said of the *étude* in fourths.

Debussy's *Etudes* may be called neo-classical in so far as this is understood as pushing the pictorial and picturesque elements into the background and honouring the masters of the past. Debussy's late work has nothing in common with the empty mechanism of neoclassicism which became fashionable after the first world war. It consists rather of highly poetic images, in which the tonal register, the colour-values, the dynamics, the tempo and the tonal density are subjected to incessant change. Their style is non-continuous; both interpreter and listener must be prepared for sudden interruptions and surprises. Though the *Etudes* anticipated many important constituents of the new post-1920 music, they remained practically unnoticed for a long time. It has only been in the last two decades that their outstanding significance for the future has been recognized.

Leipzig, in July 1970

Eberhardt Klemm

REVISIONSBERICHT

Als Vorlagen für die Revision der zwei Hefte *Etudes* von Claude Debussy standen folgende Quellen zur Verfügung:

1. A Das Autograph (Bibl. Nat. Paris, Dép. de la Musique, Ms. 993). Es besteht, abgesehen von Titelblättern und Vorwort, aus 38 Seiten Notentext. Für die Anfertigung eines Mikrofilms sei an dieser Stelle der Bibliothèque Nationale, Paris, gedankt.
2. E Der bei Durand & Cie, Paris (1916) erschienene Erstdruck, dem das Autograph als Stichvorlage diente.
3. Zum Vergleich wurden auch die freilich nur auf dem Erstdruck basierenden Bände der sowjetischen (S) und polnischen Gesamtausgabe (P) der Klaviermusik von Debussy herangezogen.

Die vorliegende Ausgabe hat sich im wesentlichen um die hier genannten Prinzipien bemüht: Nach den heute geltenden Normen wurden graphische Veränderungen vorgenommen. Das betraf vor allem Bögen, Akzidentien und Notenbestielung. An einigen wenigen Stellen wurde ferner ein drittes System eingeführt, um das Lesen des Notentextes zu erleichtern. Dadurch ergab sich eine vom Autograph und von allen Druckausgaben abweichende Anordnung des Notentextes. Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten des Autographs und der älteren Ausgaben wurden ohne Kommentar korrigiert, sofern sie den Sinn des Komponierten nicht verunklart hatten. Alle anderen Berichtigungen dagegen – im Erstdruck vergessene Noten, Tempo- und Lautstärkebezeichnungen usw. sowie nicht unwichtige Konjekturen – werden im Revisionsbericht weiter unten vermerkt. Der dem Notentext hinzugefügte Fingersatz stammt vom Herausgeber (original sind lediglich die nicht eingeklammerten Angaben „m. d.“ und „m. g.“).

Nr. I

T. 24 u. 26, oberes System:
In E Sforzatoakzent.

T. 44:
☞ fehlt in E.

T. 47:
sf vom Hrsg.

T. 52–54 u. 56–60, unteres System:
Die oberen Legatobögen u. ☞ in T. 54 vom Hrsg.

T. 65, unteres System, 2. Takthälfte, *f*:
In E Sforzatoakzent statt Tenuto-Strich.

T. 87:
Angleichung an T. 85. Arpeggio-Zeichen im unteren u. Staccatopunkte im oberen System von A u. E nur in T. 85.

T. 106:
p fehlt in E.

T. 106/107:
☞ fehlt in E.

T. 108/109:
☞ fehlt in E.

T. 110:
f fehlt in E.

T. 111/112:
In A u. E keine Taktänderung. Alles Vierundsechzigstel. In S werden diese Werte beibehalten und wird ein $\frac{2}{8}$ -Takt vorgeschrieben.

Nr. II

T. 5, unteres System, 3. Sechzehntelgruppe:
In A u. E fehlt \flat vor dem 1. g.

T. 37, unteres System, 1. Sechzehntelgruppe:
In E fälschlich \flat vor a'.

T. 54, oberes System, letzte Sechzehntelgruppe:
In A u. E fehlt \flat vor a'.

T. 64, oberes System:

In A u. E. fehlt in der 2. Sechzehntelgruppe \flat vor dem 2. d'. In der 4. Gruppe von E steht fälschlich *fis*'-as' statt d'-*fis*'.

Nr. III

T. 10:
„Stretto“ fehlt in E.

T. 11:
„rit . . .“ vom Hrsg. ☞ fehlt in E.

T. 13:
Taktvorschrift $\frac{6}{8}$ vom Hrsg.

T. 14, oberes System:
Wie E. In A dagegen Viertel- u. Achtelpause vor den Sechzehnteln. Danach 1. Achtelpause undeutlich.

T. 40:
2. ☞ vom Hrsg

T. 43 u. 45, unteres System, letzte Gruppe:
Verlängerungspunkt jeweils hinter Es vom Hrsg.

T. 49:
An A u. E „scherzandare“ statt „scherzando“.

T. 50:
lauter in A u. E:

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music consists of a series of chords and moving lines. Dynamics include *p*, *pp leggiero*, and *m. g.* (mezzo-forte). There are some markings that look like \flat or \sharp symbols.

Es ist nicht anzunehmen, daß es sich hier um einen $\frac{7}{8}$ -Takt handelt. Der letzte, von der 1. Hd. gespielte Quartklang (*c*'-*f*') fällt vielmehr mit dem Achtelwert zusammen, um den der 1. Akkord der 1. Hd. (Halbe) verlängert ist.

T. 52:
2. ☞ fehlt in E.

T. 55:
sfz fehlt in E.

T. 57, unteres System, 1. Viertel:
Tenuto-Strich vom Hrsg.

T. 77:
pp fehlt in E.

Nr. IV

T. 10–12, unteres System:
Die oberen Legatobögen vom Hrsg.


T. 21 ff., oberes System: wurde stets mit Punkt versehen, was in A u. E nicht immer der Fall.

T. 26:
2. ☞ fehlt in E.

T. 43, oberes System, vorletztes Sechzehntel:
fis' wie in A u. E. S dagegen schreibt \flat vor.

Nr. V

T. 7, unteres System:
☞ vom Hrsg.

T. 27:
 fehlt in E.

T. 37, oberes System, 1. Achtel:
 Figur in E rhythmisch wie in T. 33 bzw. 35.

T. 72:
 Pedalaufhebungszeichen vom Hrsg. Ohne das Lüften des 1. Pedals spätestens an dieser Stelle, wenn nicht schon 4 Takte früher, wird die folgende Passage mit dem dynamischen Zusammenbruch T. 79 (beide Pedale!) sinnlos.

T. 83, unteres System, 1. Achtel:
 Staccatopunkt fehlt in E.

T. 91:
 „Mouv.“ fehlt in E.

T. 109:
 1. *p* fehlt in E.

T. 112/113, oberes System:
 Anpassung an die Takte der Umgebung. In A u. E fehlen die Bögen hinter dem 1. Akkord von T. 112 sowie der Tenuto-Strich unter dem 1. Akkord von T. 113.

Nr. VI

T. 17, oberes System, letzte Zweiunddreißigstelgruppe:
 laut in P, entsprechend jenen Gruppen der T. 18–20:




T. 33:
 1. *f* fehlt in E.

T. 42:
 Taktangabe ($\frac{3}{4}$) fehlt in E. Nach A sind T. 42–53 mit T. 1–12 identisch.

T. 56, oberes System, vorletzte Note (h'):
 An A u. E fehlt $\frac{1}{2}$. Vergl. jedoch die entspr. Stelle T. 54.

T. 56–59, unteres System:
 Bindebögen vom Hrsg.

vor T. 68, oberes System:
 fehlt in A u. E.

Nr. VII

T. 17, unteres System, 2. Achtel:
 Wie E. In A lautet der chromatische Lauf: ges'–f'–fes'–e'–es' usw., ohne Haltebogen.

T. 28, unteres System, 1. Viertel:
 Tenuto-Strich vom Hrsg.

T. 48, unteres System:
 Unterer Bindebogen vom Hrsg.

T. 56, unteres System, letzte Note:
 In A u. E fehlt $\frac{1}{2}$.


T. 65, unteres System, 1. Viertel:
 Tenuto-Strich fehlt in E.

T. 71, oberes System, 3. Achtel:
 In E Portatopunkt.

T. 75, oberes System, 3. Achtel:
 In E Portatopunkt statt Tenuto-Strich.


Nr. VIII


T. 14, unteres System, 2. Takthälfte:
 In A u. E vor dem 1. e' kein $\frac{1}{2}$, hingegen – ohne Grund – vor dem 1. d'. Vermutl. liegt ein Versehen vor. Vergl. T. 12.


T. 27:
 fehlt in E.

T. 29, oberes System:
 Die ersten 3 Arpeggio-Zeichen fehlen in E. Das 5. u. 6. fehlen in A.

T. 31, unteres System, 2. Takthälfte:
sf nicht in E.


T. 32:
 1.  fehlt in E. Außerdem fehlen die Haltebögen hinter dem 2. arpeggierten Akkord des unteren Systems.

T. 37, oberes System:
 3.  fehlt in E.

T. 38:
sf  fehlt in E.

T. 41:
più pp fehlt in E.

T. 51, 1. Takthälfte:
 In A u. E Zweiunddreißigstel statt Vierundsechzigstel.

T. 51, 2. Takthälfte:
 „rit.“ u.  fehlen in E.

Nr. IX

T. 12, unteres System:
 $\frac{1}{2}$ gehört vor das 1., nicht – wie in A u. E – vor das 2. h.

T. 28:
 „en dehors“ vom Hrsg.

T. 39, unteres System:
 In E reicht das Oktavzeichen fälschlicherweise bis nach dem 5. Akkord.

T. 40, oberes System:
 2. Arpeggio-Zeichen vom Hrsg. Vergl. T. 42.

T. 46, unteres System:
 Die 4 Tenuto-Striche fehlen in E.

T. 55, unteres System:
 In E fehlt $\frac{1}{2}$ vor f'.

T. 58, oberes System, 4. Sechzehnteltriolo:
 Wie A u. E. In S wird ein Versehen für möglich gehalten: Debussy habe b" und nicht his" gemeint.

T. 71, oberes System:
 Über dem 1. d" in A u. E wahrscheinl. aus Versehen statt eines Punktes ein Tenuto-Strich.

Nr. X

T. 24/25:
 u. *pp* in E, nicht in A.

T. 31–33, 36–37:
 Die punktierten Sechzehntel in E ohne Staccatopunkt.

T. 34, oberes System, 3. Viertel:
 Wie A u. E. In S wird a' statt as' für möglich gehalten

T. 45, unteres System:
 2. „Gis“ fehlt in E.

T. 45, mittleres System; 1. Akkord:
 In E nicht arpeggiert.

T. 47:
 2. Arpeggio-Zeichen im oberen und 3. im mittleren System fehlen in A u. E.

T. 48:
 2. Arpeggio-Zeichen im oberen System fehlt in A u. E, 3. im mittleren System fehlt in E.

T. 48–50:
 Anpassung an die vorigen Takte. In A u. E fehlen die meisten Verlängerungspunkte hinter den Viertelnoten.

T. 59/60 u. 68:

Rev. siehe T. 31–33.

T. 64, unteres System:

Arpeggio fehlt in A.

Nr. XI

T. 25, 1. Viertel:

◀ fehlt in E.

T. 25, unteres System:

In E liegt die Viertelnote H nicht unter der 2. Achtelpause des oberen Systems, sondern unter dem Sechzehntel gis. In S liegt H fälschlich als Achtelnote unter gis.

T. 28:

In A u. E steht „elegamente“ statt „elegantemente“.

T. 31:

In A u. E „Scherzandare“ statt „Scherzando“.

T. 39:

Wie A u. E. (◀ u. 2. Viertelpause im unteren System fehlen in E). Wahrscheinlich auskomponiertes Ritardando (quasi $\frac{4}{4}$ -Takt). In P, Anfang des oberen Systems, statt Viertel- eine Achtelpause, statt Sechzehntel-, Zweiunddreißigstel-Septole.

T. 40:

„Tempo“ fehlt in E.

T. 51 u. 55, oberes System, 3. Sextole:

Die 3. Note wie in A u. E ges^o statt as^o (vergl. dagegen die korrespondierenden T. 2 u. 5). In S wird mit Recht auf die Möglichkeit eines Versehens hingewiesen.

T. 53, beide Systeme:

Der 1. arpeggierte Akkord besteht in A u. E mit Ausnahme von c' aus Viertelnoten. Vergl. dagegen T. 57.

T. 56, unteres System:

Die Note „As“ fehlt in A.

T. 58:

Der 3. Akkord des unteren Systems in A, der letzte des oberen in A u. E nicht arpeggiert.

T. 59, unteres System, 1. Note (Ges):

In A u. E eine Viertelnote.

T. 60:

Die ersten 3 Arpeggio-Zeichen des unteren Systems fehlen in A.

◀ fehlt in E.

Nr. XII

T. 17 u. 143, oberes System, 2. Achtel:

Wie A u. E. In S wird d^o–d^o an Stelle von h^o–h^o für möglich gehalten.

T. 52, unteres System, letzter Akkord:

In E fehlt Staccatopunkt.

T. 53:

ff fehlt in E.

T. 62:

f fehlt in E.

T. 89:

pp fehlt in E.

T. 92:

Statt 1. *pp* in E *p*.

T. 94:

◀ fehlt in E.

T. 103, oberes System:

1. Bindebogen beginnt in E erst auf dem 1. Achtel, 2. Bogen erst unter dem Sextklang eis'–cis'. ◀ ▶ nicht in E.

T. 104:

„perdendosi“ fehlt in E.

T. 105/106, oberes System:

Bindebogen fehlt in E.

Übersetzung der französischen Titel und Bezeichnungen (sowie einiger italienischer Angaben)

I. – pour les «cinq doigts» – <i>d'après Monsieur Czerny</i>	für die „fünf Finger“ – <i>nach Herrn Czerny</i>	for the “five fingers” – <i>after M. Czerny</i>
II. – pour les tierces	für die Terzen (Terzenetüde)	for the thirds
III. – pour les quartes	für die Quarten (Quartenetüde)	for the fourths
IV. – pour les sixtes	für die Sexten (Sextenetüde)	for the sixths
V. – pour les octaves	für die Oktaven (Oktavenetüde)	for the octaves
VI. – pour les huit doigts	für die acht Finger	for the eight fingers
VII. – pour les degrés chromatiques	für die chromatischen Stufen (chromatische Etüde)	for the chromatic degrees
VIII. – pour les agréments	für die Verzierungen	for the embellishments
IX. – pour les notes répétées	für die Tonwiederholungen	for the repeated notes
X. – pour les sonorités opposées	für die gegenübergestellten Klänge	for the opposing sounds
XI. – pour les arpèges composés	für die zusammengesetzten Arpeggien (Arpeggienetüde)	for the composed arpeggios
XII. – pour les accords	für die Akkorde (Akkordetüde)	for the chords
acuto (ital.)	scharf	sharp, acute
ancora (ital.)	noch	still, again
animé	lebhaft	lively
à peine	kaum (zu hören)	hardly (audible)
armonioso (ital.)	wohlklingend	harmonious
au mouvt	im Tempo, a tempo	in tempo
ballabile (ital.)	tanzbar	dance-like
ben legato (ital.)	gut gebunden	well bound together, smooth
brusquement	plötzlich	suddenly
cédez	nachgeben, (das Tempo) verringern	slacken tempo
dansant	tanzend, wiegend	dancing
décidé, rythmé, sans lourdeur	entschlossen, rhythmisch, ohne Schwere	decided, rhythmic, without heaviness
de loin	von weitem, aus der Ferne	from a distance
de plus près	näher, mehr aus der Nähe	nearer
dolce sonoro (ital.)	weich klingend	soft and sonorous
doux	weich, sanft, zart	soft, mild
elegantemente (ital.)	elegant, fein	elegantly
estinto (ital.)	erloschen	extinct
et	und	and
expressif	ausdrucksvoll	expressive
garder la sourdine, la pédale forte sur chaque temps	das linke Pedal weiterhalten, das rechte auf jeder Zählzeit (bzw. Taktgruppe) niederdrücken	continue to hold left pedal, depress right pedal on each beat (or time- group)
il canto dolce marcato (ital.)	der Gesang leicht betont	the melody gently emphasized
joyeux et emporté, librement rythmé	fröhlich (lustig, ausgelassen) und heftig, rhythmisch frei	gay and rigorous, rhythmically free
laissez vibrer	(die Töne) ausklingen lassen	let the tones vibrate
léger	leicht	light
les basses légèrement expressives	die Baßnoten leicht ausdrucksvoll	the bass-notes lightly expressive
les 2 Ped. (les deux pédales)	beide Pedale (linkes und rechtes Pedal)	the two pedals

lointain	fern, entfernt	distant
lusingando (ital.)	schmeichelnd	flattering
mais clair et joyeux	jedoch klar (deutlich) und fröhlich	but clear and gay
marqué	betont	stressed
martelé	gehämmert	hammered
m. d. = main droite	rechte Hand	right hand
mezza voce (ital.)	mit halber Stimme, mit verkleinertem Tonvolumen	with half voice, with restrained volume of tone
m. g. = main gauche	linke Hand	left hand
modéré, sans lenteur	gemäßigt ohne Verzögerung	moderate, without slowness
mouv ^t = mouvement	Tempo	tempo
mouv ^t de Gigue	im Tempo einer Gigue	in tempo of a gigue
pas en dehors	nicht hervorheben	do not stress
pénétrant	durchdringend, scharf	penetrating
perdendo, perdendosi (ital.)	ersterbend	dying away
pincé	gekniffen, gezwickt (gemeint ist ein pizzicatoartiger Effekt oder ein Zupfen wie auf der Gitarre)	plucked (a pizzicato effect or plucking action as on a guitar)
précédente	die vorhergehende (Note)	the preceding (note)
profond	tief	profound
rapide	schnell, reißend	rapid
reprendre avec la m. d. sans refrapper	mit der rechten Hand übernehmen ohne (wieder) anzuschlagen	overtake with right hand without striking again
sagement	ungeziert, einfach, umsichtig	restrainedly, discreetly
sec	kurz, hart, trocken	dry
slentando (ital.)	(sehr) verlangsamend	slowing down (very much)
sonore	klingend, klangvoll	sonorous
souple et ondoyant	geschmeidig und wogend	supple and wave-like
sourdement tumultueux	gedämpft lärmend	with dulled loudness
strepitoso (ital.)	geräuschvoll	noisy
strident	grell, rauh	strident
stringere (ital.)	andrücken, schneller werden	press, accelerate (the tempo)
très également rythmé, sans presser	sehr gleichmäßig rhythmisieren ohne zu drängen	with very even rhythm, without pressing
un peu en dehors	etwas heraus, hervor	somewhat stressed
un pochettino (ital.)	ein ganz klein wenig	a very little
volubile	fließend, sich windend	easily flowing