

Robert
Schumann

Sechs Stücke in kanonischer Form
op. 56

bearbeitet für 2 Klaviere von
Claude Debussy

herausgegeben von / edited by
Kristian Giver



Carus 18.518

Inhalt

Vorwort / Foreword	
1. Pas trop vite	
2. Avec beaucoup d'expression	
3. Andantino. Un peu plus animé	
4. Espressivo. Un peu plus mouvementé. Tempo I	
5. Pas trop vite	
6. Adagio	
Kritischer Bericht	

Vorwort

II	Entstehungsgeschichte
1	In Robert Schumanns Gesamtklavierwerk gibt es drei Werke, die für das sogenannte Pedalklavier komponiert sind und aus diesem Grund heute eine marginale Existenz fristen:
5	
10	– op. 56: <i>Studien für den Pedalflügel. Erstes Heft: Sechs Stücke in canonischer Form auch für das Pianoforte zu 3 oder 4 Händen</i> , September 1845.
13	– op. 58: <i>Skizzen für den Pedalflügel. Diese Skizzen sind von zwei Spielern auf dem Pianoforte auszuführen</i> , August 1846.
18	– op. 60: <i>Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pianoforte mit Pedal</i> , November 1846.
24	
27	

Es gibt biographische Umstände, die die Entstehungsgeschichte dieser Werke erklären: Der geistig geplagte Robert Schumann zog 1845 zusammen mit Clara nach Dresden, wo sie beide intensive kontrapunktische Studien aufnahmen – in der Hoffnung, dass dieses Roberts Geisteszustand verbessern würde. Clara schlug vor, täglich eine kontrapunktische Aufgabe zu lösen.¹ Im April mieteten sie ein Pedalwerk, welches man an das im Hause vorhandene Klavier anbaute, zunächst um Orgel-Repertoire zu üben. Aber schon Mitte Juni hatte Robert Schumann sowohl „Skizzen“ als auch „Studien“ (in dieser Reihenfolge) für das „Pedalklavier“ komponiert. Über sein Opus 56 schreibt er an seinen Verleger Whistling: „Offen gesagt, ich lege einiges Gewicht auf die Idee und glaube, dass sie mit der Zeit einen neuen Schwung in die Klaviermusik bringen könnte. Ganz wundervolle Effekte lassen sich damit machen ...“.²

Während die *Skizzen* op. 58 eher weniger prägnant erscheinen und Opus 60 heute aus mehr oder weniger ersichtlichen Gründen zum Organistenrepertoire zählt, wird mit Opus 56 ein bedeutendes Klavierwerk überliefert, welches für einen Klaviertyp geschrieben wurde, der sich nie richtig durchzusetzen vermochte, ein Werk, das nicht dieselbe verschlüsselte, psychologisierende, programmatische oder literarische Prägung aufweist wie Schumanns hoch geschätzten früheren Klavierwerke.

Andere Komponisten haben zwar den künstlerischen Wert gerade des Opus 56, aber auch die Schwierigkeiten, die mit seiner Aufführung verbunden waren, erkannt: Das Werk wurde 1885 von Theodor Kirchner und 1898 von Alexis Hollaender für Klaviertrio bearbeitet, für vierhändiges Klavier von George Bizet (1872), für Orchester (Nr. 3 und 4) von Théodore Dubois (1896), für zweihändiges Klavier sowohl von Clara Schumann (4 Sätze, London 1896) und René Chansarel (1905) als auch von Wilfried Kassebaum (1976). Und schließlich gibt es Bearbeitungen von André Wormser (1889 bei Leduc) und Claude Debussy (1891 bei Durand) für zwei Klaviere.

Die *Sechs Stücke in kanonischer Form* werden als Set für 2 Spieler ausgeliefert.

¹ Edit Patócs, *Problems of Performance Practise in selected Pieces for the Pedal Piano by Robert Schumann*, University of California, Los Angeles 1993, S. 4.

² zitiert nach: Armin Gebhardt, *Robert Schumann: Leben und Werk in Dresden*, Tectum 1998, S. 55.

Mit den beiden letztgenannten wurde ein Geniestreich begangen, indem man das Werk in einer Version mit einfachen Stimmenverdopplungen oder -reduktionen präsentiert und durch den Einsatz zweier Instrumente die kanonische Form stereophon erklingen lässt. Dadurch wird die Komposition künstlerisch bereichert und der Konzertaufführung zugänglich gemacht. Überdies bietet sich die einzigartige pädagogische Möglichkeit, Phrasierung und Ausdruck durch Imitation – zum Beispiel zwischen Lehrer und Schüler – zu erforschen. Ein Vergleich zwischen Wormsers (1889) und Debussys (1891) Transkription zeigt viele Übereinstimmungen; wo es aber Unterschiede gibt, tritt Debussy als leichter und ausgewogener hervor, was die spieltechnischen Anforderungen betrifft. Die Wormser-Ausgabe wurde nicht nachgedruckt oder neu aufgelegt. Debussys Transkription ist bislang nur in zwei Ausgaben erhältlich. Beide sind mit ernststen Mängeln und Fehlern behaftet, die ihren Ursprung größtenteils in Flüchtigkeitsfehlern Debussys bei der Übernahme des Schumann'schen Pedalklaviersatzes haben (siehe Kritischen Bericht). Wunsch des Herausgebers der vorliegenden Ausgabe ist es gewesen, diese offensichtlichen Fehler zu beheben und den Notentext in benutzerfreundlicher Form neu vorzulegen.

Instrumentenhistorisches

Um beurteilen zu können, welche Folgen sich aus Debussys Transkription ergeben, gilt es einige instrumentenhistorische Erwägungen anzustellen: Die von Schumann verwendete Pedalanordnung war die 1843 von Louis Schoene³ konstruierte, welche auch Mendelssohn sich angeschafft hatte. Das Pedalwerk verfügte über 29 Pedale und hatte einen eigenen Resonanzboden, den Schumann hinter seinem aufrecht stehenden Klavier anbrachte.⁴

Weitere Folgerungen kann man ziehen, wenn man überlegt, wie Schumanns Instrument konstruiert war, und somit, welcher Art von Instrument die Komposition zuge-dacht war:

Der tiefste Ton des Opus 56 weist in der Pedalklavierstimme ein *Cis* auf (Nr. 6, T. 44), Opus 60 hat als tiefsten Ton ein *C* (Nr. 6, T. 86). Das Pedalklavier verfügte jedoch typischerweise über einen Tonumfang, der bis *C₇* hinabreichte⁵ und schon ab 1834 kennt man ein Pedal*pianoforte*, dessen Töne mittels eines 16'-Registers wie auf der Orgel in Oktaven erklangen.⁶ Es ist unwahrscheinlich, dass Schumann, der in der Begleitung des Liedes *Ich grolle nicht* das *C₇* auf dem Manual des Klaviers verwendete, im Pedal des Opus 56 systematisch die unterste Oktave vermieden haben soll. Die beiden letzten Takte der Nummer 1 und insbesondere die drei letzten Takte der Nummer 6 weisen im Pedalklaviersatz (im Folgenden PKS) eine Stimmkreuzung zwischen der notierten Stimme des Pedals und den unteren Stimmen des Manuals auf. In Takt 15 der Nummer 6 liegt der notierte Pedalton über sämtlichen Tönen des Manuals. Ohne ein 16'-Register würden sowohl Nummer 1 als auch die abschließende Nummer 6 auf einem Quartsext-Akkord enden.

Hieraus wäre also zu schließen, dass Schumanns Pedalklavier ein 16'-Register im Pedal gehabt haben muss, sodass

die Basstöne eine Oktave tiefer als notiert erklangen und möglicherweise auch nach oben oktavverdoppelt wurden.

Schumann-Debussy

Wenn man die vorliegenden Ausgaben der Debussy-Transkriptionen mit dem originalen PKS vergleicht, zeigt sich deutlich, dass Debussy Noten, Artikulations- und Ausdrucksbezeichnungen direkt von Schumann übernommen hat. – Welche Änderungen sind vorgenommen worden?

Debussy oktaviert in der Regel die notierten Basstöne nach unten und behält den ursprünglich notierten Ton als Oberoktave. Meistens spielt das zweite Klavier diesen Bass, außer in Takt 33 der Nummer 2, wo der Bass (nicht oktaviert) des zweiten Klaviers im ersten Klavier weitergeführt wird (siehe außerdem Nr. 4, T. 42–49). Der ganze Verlauf der Nummer 2 ab Takt 29 geht übrigens von dreifach verdoppeltem Bass zu verdoppeltem Bass (T. 31) und einstimmigem Bass (T. 33). In Nummer 5 ist der Bass meist nach oben oktaviert und wird zwischen den beiden Klavieren verteilt. Eine Verteilung der Bass-Oktaven zwischen den zwei Klavieren findet man auch in der Einleitung der Nummer 1 und in den Takten 10–15 der Nummer 6. Die Haupttendenz, die Basstöne in Oktaven mit beigefügter Unteroktave zu notieren, ist eher als eine klangliche Realisierung des PKS zu verstehen und nicht als eine eigentliche Bearbeitung.⁷

Stimmverdopplungen sind hauptsächlich in der Nummer 1 zu finden, wo die rechte Hand in Takt 8–12 nach oben (zuerst in Achteln, dann in Sechzehnteln) verdoppelt; gleichermaßen in der Reprise, wo die rechte Hand Sechzehntel nach oben oktaviert, während die Achtel-Verdoppelungen als Zwischenstimme, die sich in Takt 27–28 verselbstständigt, darunter liegt. Außerdem verselbstständigt sich in den Takten 13–14 die hinzugefügte Verdopplung durch eine Parallelbewegung bzw. Gegenbewegung innerhalb des Dreiklangs, um endlich in Takt 15 zu einer Verdopplung der Triller in beiden Stimmen beizutragen. In der Nummer 4 bringt das zweite Klavier in Takt 30–43 eine Oktavverdopplung der Melodie der rechten Hand, als natürliche Verlängerung des PKS, wo dieselbe Melodie in Takt 26 und 29 schon verdoppelt wurde. In der Nummer 5 verdoppelt die rechte Hand in den Takten 83–84 und 87–88 nach oben, um den Repriseneinsatz zu betonen. Diese Verdopplungen liegen alle im ersten Klavier und tragen dazu bei, den Pianisten 1 zu beschäftigen. Außerdem gleichen sie auch eine gewisse „Verengung“ des Satzklanges

³ Karrin Elizabeth Ford, *The 'Pedalklavier': Its Influence on the Keyboard Works of Schumann and other Nineteen-Century Composers*, University of California, San Diego, 1984, S. 63.

⁴ Laut der Homepage des Pianomuseums Haus Eller soll es sich um ein Eineinhalb-Oktaven-Pedalwerk aus Paris gehandelt haben. Dass der Tonumfang des Pedalsatzes in op. 56, 58 und 60 von *C* bis *e⁷* reicht (siehe op. 60, Nr. 4, T. 82–86), also genau 29 Halbtöne umfasst, stützt hingegen Fords These.

⁵ Eva und Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart on the Keyboard*, Da Capo Press, New York, 1986, S. 14.

⁶ Ford, a. a. O., S. 62.

⁷ Auch in Bizets, Kirchners und anderen Transkriptionen des Opus 56 tritt der Bass mit beigefügter Unteroktave auf.

im PKS aus, die notwendigerweise entsteht, wenn die rechte Hand einen Kanon mit sich selbst spielt. In der Nummer 2 hat Debussy die Pausen in den Takten 5–6 der linken Hand ausgefüllt, in Übereinstimmung mit dem Spielmuster der Takte 1–4. In Takt 52 des Satzes hat das Klavier 2 einen Oktavgriff in jeder Hand und mit instrumentalem Feingefühl setzt Debussy ein ermahndes „piano“ hinzu. In der Nummer 6 sind einige Legatobögen eingefügt, z. B. in den kontrapunktischen Stimmen des Fugato in den Takten 29–31, aber vor allem durchgehend im Pedalbass, der in diesem Satz ausnahmsweise thematisches Material enthält. Der PKS enthält überhaupt keine Legatobögen im Pedal. Schließlich hat Debussy in der Nummer 6 eine barock anmutende Rhythmisierung der kleinen Figur im Fugato (T. 24) hinzugefügt.

Alles in allem erscheint Debussys Bearbeitung des Schumann-Textes sehr diskret und respektvoll, da er ganz in Schumanns Sinn das ursprüngliche Material auf zwei Klaviere verteilt. Dies spricht dafür, dieses Werk als ein Schumann-Werk einzuordnen. So trägt es in Lesure's Debussy-Werkverzeichnis auch keine Opusnummer.

Schumann op. 56

Die kanonischen Studien erschienen im September 1845 mit einer Widmung an J. G. Kuntzsch, Schumanns Klavierlehrer in Zwickau. Am 7. Januar 1846 schickte Schumann sein Opus 56 an einen anderen Lehrer seiner Jugendzeit, Heinrich Dorn, in der Hoffnung, er möge sie „seiner alten Lehren nicht ganz unwürdig finden“.⁸ Dieses, zusammen mit der Bezeichnung „Studien“, weist darauf hin, dass Schumann den Stücken pädagogischen Wert beimaß. Mit der Bezeichnung „Erstes Heft“ im Titel, hatte er wahrscheinlich ein zweites Heft mit weiteren Etüden geplant. Die Tonartfolge in Opus 56 (C-Dur, a-Moll, E-Dur) ist übrigens die gleiche wie in dem wohl wichtigsten Etüdenwerk der Zeit, Chopins Etüden op. 10 von 1833.

Die rezitativische Einleitung der Nummer 3 verkettet die Nummern 2 und 3,⁹ während auch die Nummern 4 und 5 motivische Übereinstimmungen zwischen den Figuren in Nr. 3, T. 24 und Nr. 5, T. 101 aufweisen. Die aufsteigende melodische Sexte ist das bestimmende Intervall in den Motiven der letzten vier Sätzen der Sammlung, außerdem spricht die Abwechslung der Taktarten dafür, die Sammlung als einen Zyklus zu behandeln.

Satztechnisch kann man, besonders da die Kanons der Nummern 3 und 4 in Quarten sind, ein Vorbild in J. S. Bachs Intervall-Kanons der *Goldbergvariationen* erkennen.¹⁰ Schumanns Technik, eine Melodie zu einer freien Begleitstimme von seiner eigenen Antwort umspielen zu lassen, findet ein berühmtes Gegenstück im Finale von César Francks Violinsonate.

Schumann-Debussy im Unterricht

Wie bereits erwähnt, wurden die pädagogischen Möglichkeiten dieser Etüden schon von Schumann selbst angedeutet. Die Stücke erfordern ein gewisses pianistisches Niveau, wobei die Reichweite einer erwachsenen Hand Voraussetzung ist. Die vielen Oktaven im Bass werden vom 2. Klavier

gespielt. Die Klaviersätze für diese Stimme sind also insbesondere (siehe Nr. 2) eine Studie des Legato-Oktavspiels. Die Arbeit mit diesen Etüden veranlasst außerdem in ungewöhnlicher Weise zu einer Arbeit mit der Phrasierung in Dialogform. Die beiden Pianisten können zunächst ihre jeweilige eigene Kanonstimme einstimmig im Zusammenspiel darstellen. Debussy hat es so eingerichtet, dass das Klavier 1 die melodische Initiative (Dux) im Kanon sämtlicher Etüden außer der Nummer 2 ergreift, sodass der Pianist/die Pianistin am zweiten Klavier zwei wohl definierte Herausforderungen zu bewältigen hat: Legato-Oktaven zu spielen und die Phrasierung des 1. Klaviers zu imitieren bzw. zu beantworten. Da das Notenbild im 2. Klavier außerdem einfacher zu lesen ist als im Klavier 1, ergibt sich eine einmalige Möglichkeit des aufschlussreichen Lehrer-Schüler-Zusammenspiels.

Verlag und Herausgeber danken der Editions Durand-Salabert-Eschig sowie der Bibliothèque nationale de France für die Möglichkeit, das in der Pariser Nationalbibliothek befindliche Autograph Debussys einzusehen. Ein weiterer Dank gilt der Pianistin Marie Louise Reitberger für ihre Hilfe bei der deutschen Übersetzung.

Aarhus, im Januar 2011

Kristian Giver

⁸ zitiert nach: Gebhardt, a. a. O., S. 55.

⁹ Dies geschieht auf eine charakteristische Art, die an die Verbindung zwischen den *Nachtstücken* op. 23, Nr. 3 und 4, erinnert.

¹⁰ Der Carus-Verlag hat die *Goldbergvariationen* in Rheinbergers Bearbeitung für zwei Klaviere herausgegeben (Carus 31.988).

Foreword (abridged)

Historical Provenance

There are three works in Robert Schumann's complete piano oeuvre that were composed for the so-called pedal piano and, for this reason, lead a marginalized existence today:

- op. 56: *Studien für den Pedalflügel. Erstes Heft: Sechs Stücke in canonischer Form auch für das Pianoforte zu 3 oder 4 Händen* [Studies for Pedal Piano. Vol. 1: 6 Pieces in the form of canons, also for pianoforte, three or four hands], September 1845.
- op. 58: *Skizzen für den Pedalflügel. Diese Skizzen sind von zwei Spielern auf dem Pianoforte auszuführen* [Sketches for Pedal Piano. These Sketches are to be performed by two players on the Pianoforte], August 1846.
- op. 60: *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pianoforte mit Pedal* [6 Fugues on B–A–C–H for organ or pedal piano], November 1846.

The provenance of these works can be explained by biographical circumstances: In 1845 a mentally ailing Robert Schumann moved with Clara to Dresden where both engaged in extensive contrapuntal studies in the hope that these would improve Robert's mental condition. Clara suggested solving one contrapuntal exercise every day.¹ In April they rented a pedal board which they attached to the piano in the house, initially to practice organ repertoire; but already in mid-July Robert had composed both "Sketches" and "Studies" (in this order) for the "pedal piano". He wrote to his publisher Whistling about his opus 56: "Frankly, I attach some importance to the idea and believe that it could, in time, infuse fresh impetus into piano music. One can achieve quite wonderful effects with it ...".² Whereas the *Sketches* op. 58 seem rather less incisive and opus 60 is nowadays regarded, for more or less obvious reasons, as being organ repertoire, opus 56 has come down to us as a significant piano work, written for a type of piano which never quite succeeded in establishing itself, a work which does not display the same encrypted, psychologizing, programmatic or literary imprint as Schumann's highly esteemed earlier works.

Other composers did, indeed, recognize the artistic value of opus 56 in particular, as well as the difficulties inherent in its performance. The work was arranged for piano trio in 1885 by Theodor Kirchner and in 1898 by Alexis Hollaender, for piano four hands by George Bizet (1872), for orchestra (nos. 3 and 4) by Théodore Dubois (1896), for piano two hands both by Clara Schumann (4 movements, London 1896) and René Chansarel (1905), as well as by Wilfried Kassebaum (1976); and finally, there are arrangements for two pianos by André Wormser (1889, published by Leduc) und Claude Debussy (1891, published by Durand).

The two last-named works constitute a stroke of genius in that the work is presented in a version with simple voice doublings or reductions, employing two instruments to endow the canonic form with a stereophonic sound effect. In this manner, the composition is artistically enriched and

made accessible to concert performance. It also offers a unique pedagogical opportunity to investigate phrasing and expression by imitation – for example, between teacher and student. A comparison of Wormser's (1889) and Debussy's (1891) transcriptions shows many correlations; where there are differences, Debussy appears simpler and more balanced with regard to performance technique. The Wormser edition was neither reprinted nor re-issued.

To date, Debussy's transcription is only available in two editions. Both show serious inadequacies and errors which stem largely from Debussy's oversights in transcribing Schumann's pedal piano setting. The editor of the present edition wished to correct these obvious errors and present the musical text in a new, user-friendly form.

Instrumental History

The pedal arrangement used by Schumann corresponded to the one constructed in 1843 by Louis Schoene, which had also been purchased by Mendelssohn.³ The pedal board had 29 pedals and was equipped with a separate sounding board which Schumann mounted behind his upright piano.⁴

Furthermore, details in the compositional technique of opus 56 and opus 60 lead us to the conclusion that Schumann's pedal piano must have been equipped with a 16' register in the pedals so that the bass notes sounded an octave lower than notated, possibly also being doubled at the octave above.

Schumann-Debussy

If one compares the available editions of the Debussy transcriptions with the original pedal piano setting, it becomes clear that Debussy copied notes, articulations and expressive markings directly from Schumann. Which alterations, then, were made?

As a rule, Debussy doubles the notated bass line at the lower octave, retaining the original note as the upper octave. This bass is usually played by the second piano. In number 5 the bass is predominantly doubled at the upper octave and divided between the two pianos. A division of the bass octaves between the two pianos can also be found in the introduction to number 1 and in mm. 10–15

¹ Edit Patócs, *Problems of Performance Practise in selected Pieces for the Pedal Piano by Robert Schumann*, University of California, Los Angeles, 1993, p. 4.

² Quoted after: Armin Gebhardt, *Robert Schumann: Leben und Werk in Dresden*, Tectum, 1998, p. 55.

³ Karrin Elizabeth Ford, *The 'Pedalklavier': Its Influence on the Keyboard Works of Schumann and other Nineteen-Century Composers*, University of California, San Diego, 1984, p. 63.

⁴ According to the homepage of the piano museum "Haus Eller," it is said to have been a one and a half-octave pedal board from Paris. Ford's theory is, however, supported by the fact that the range of the pedal parts in opp. 56, 58 and 60 extends from C to e⁷ (see op. 60 no. 4, mm. 82–86), i.e., it encompasses exactly 29 semitones.

of number 6. The principal tendency to notate the bass notes in octaves by adding the lower octave can be regarded as an acoustic realization of the pedal piano setting and not as an arrangement as such.

A doubling of voices can mainly be found in number 1, where the right hand doubles above in mm. 8–12 (first in eighth notes, then in sixteenths); similarly in the recapitulation, where the right hand doubles the sixteenth notes in the upper octave and the eighth note doubling, growing into an independent inside voice in mm. 27–28, lies below. Furthermore, the added doubling becomes independent in mm. 13–14 by means of parallel or contrary motion within the triad, finally contributing to a duplication of the trills in both voices in bar 15. In mm. 30–43 of number 4, the second piano plays an octave doubling of the melody in the right hand as a natural extension of the pedal piano setting, where the same melody was already doubled in mm. 26 and 29. In mm. 83–84 and 87–88 of number 5, the right hand doubles at the upper octave in order to highlight the entry of the recapitulation. These doublings are all in the first piano part and contribute to giving pianist 1 enough to play. They also compensate for a certain “narrowing” of the sound in the pedal piano setting which is inevitably caused by the right hand playing a canon with itself. In number 2, Debussy filled in the rests in the left hand in mm. 5–6, in accordance with the pattern played in mm. 1–4. In bar 52 of this movement the second piano plays octaves in both hands, causing Debussy, with an instrumentalist’s sensibility, to add an admonishing “piano.” Some legato phrasing is added in number 6, e.g., in the contrapuntal voices of the fugato in mm. 29–31, but particularly throughout the pedal bass which in this movement, by way of exception, contains thematic material. There are absolutely no legato phrasing marks in the pedal part of the pedal piano setting. Finally, Debussy added a graceful, quasi-baroque rhythmicization of the small motive in the fugato of number 6 (bar 24).

All in all, Debussy’s arrangement of the Schumann text is very discreet and respectful, dividing the original material between two pianos quite in accordance with Schumann’s intention. For this reason, the work is categorized as a Schumann composition and consequently not awarded an opus number in Lesure’s catalogue of Debussy’s works.

Schumann op. 56

The canonic studies were published in September 1845 with a dedication to J. G. Kuntzsch, Schumann’s piano teacher in Zwickau. On January 7, 1846 Schumann sent his opus 56 to another teacher of his young years, Heinrich Dorn, in the hope that he might “not find them quite unworthy of his old teachings.”⁵ This, together with the title “Studies,” indicates that Schumann considered these works to be of pedagogical value. The designation “First Volume” in the title implies that he probably planned a second volume of etudes. The sequence of keys in opus 56 (C major, A minor, E major) corresponds, incidentally, to that of arguably the most important collection of etudes of the time, Chopin’s op. 10 from 1833.

The recitative-like introduction to number 3 links the numbers 2 and 3; similarly, the numbers 4 and 5 also demonstrate motivic congruence between the figures in no. 3, bar 24 and no. 5, bar 101. The ascending melodic sixth is the characteristic interval of the motives in the last four movements of the collection. Further, the variation of time signature supports the concept of treating the collection as a cycle.

Schumann-Debussy as Teaching Material

As mentioned above, Schumann himself indicated the pedagogical potential of these etudes. The pieces demand a certain level of pianistic skill; the span of an adult hand is required. The many octaves in the bass are played by the second piano. The piano settings for this part are therefore particularly a study in legato octave technique (see no. 2). A study of these etudes leads in an unusual fashion to the study of phrasing in dialogue form. Both pianists may initially play their canon voices together, in unison. Debussy has arranged the music in such a way that piano 1 takes the melodic initiative (*dux*) in the canons of all the etudes except no. 2, so that the pianist playing the 2nd piano has to cope with two clearly defined challenges: to play legato octaves and to imitate or answer the phrasing of piano 1. Furthermore, as the musical notation of the 2nd piano is simpler than that of piano 1, this work presents a unique possibility of instructive teacher-student music making.

The publisher and editor wish to thank Editions Durand-Salabert-Eschig as well as the Bibliothèque nationale de France for the opportunity to study Debussy’s autograph which is kept in Paris in the Bibliothèque nationale. Further thanks are extended to the pianist Marie Louise Reitberger for assistance with the German translation.

Aarhus, January 2011

Kristian Giver

⁵ Quoted after: Gebhardt, *ibid.*, p. 55.

Pas trop vite ♩ = 88

1.

1er Piano

Musical notation for the first system, 1st Piano part. It consists of a treble clef staff with a common time signature. The music features a series of eighth notes with fingerings 5, 1 5, 1 5, and 2 3 1. A dynamic marking of *p* is present.

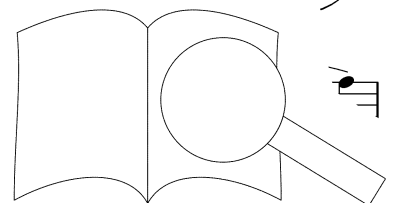
2d Piano

Musical notation for the first system, 2nd Piano part. It consists of a bass clef staff with a common time signature. The music features a series of eighth notes with fingerings 5, 1 5, 1 5, and 1 5. A dynamic marking of *p* is present.

Musical notation for the second system, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with eighth notes and fingerings 3, 5, 1 2 1, and 5. The second system has a bass clef staff with eighth notes and fingerings 2 3 1, 3, 5, 1 2 1, 5, 1 2 1, and 2. A dynamic marking of *p* is present.

Musical notation for the third system, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with eighth notes and fingerings 2 1 3, 2 1 3, 1, and a trill marked '23 tr'. The second system has a bass clef staff with eighth notes and fingerings 2, 1 3, 2 1 3, 2, 1, and a trill marked '23 tr'. A dynamic marking of *p* is present. There is an 8va marking and a 4-measure rest in the treble staff.

Musical notation for the fourth system, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with eighth notes and fingerings 1, 4, 5, 1, 5, 1, and 4. The second system has a bass clef staff with eighth notes and fingerings 5, 1, 5, 1, and 4. A dynamic marking of *p* is present.



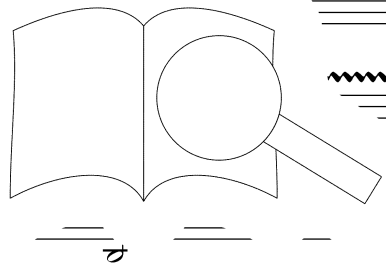
11 *8va*

13 *8va*

15

17

PROBEPARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



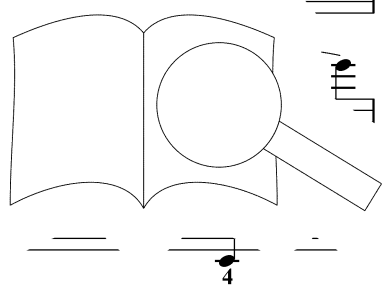
Musical score for measures 19-21. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure 19 features a complex melodic line in the treble clef with fingerings 2, 1, 4, and 2, and a bass line with a 4. Measure 20 continues the melodic development with fingerings 1 and 4. Measure 21 shows a continuation of the melodic pattern with a fingering of 1.

Musical score for measures 22-24. Measure 22 has a treble clef line with fingerings 3-1, 3, 5, and 1, and a bass line with 1-5 and 4. Measure 23 continues with fingerings 1 and 2 in the treble, and 3 in the bass. Measure 24 includes an 8va marking and a fermata over the final notes.

Musical score for measures 25-27. Measure 25 features a treble clef line with fingerings 3, 5, and 5, and a bass line with 1. Measure 26 has a treble clef line with 1, 5, and 2, and a bass line with 3, 5, and 1. Measure 27 includes a trill (tr) and fingerings 1-3, 2, and 5 in the treble, and 4-5 and 1-3 in the bass.

Musical score for measures 28-30. Measure 28 has a treble clef line with fingerings 1, 2, and 1, and a bass line with 14. Measure 29 features a treble clef line with fingerings 1, 2, 3, and 4, and a bass line with 1, 2, 1, and 3. Measure 30 includes a trill (tr) and a wavy line, with a fingering of 4 in the bass.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



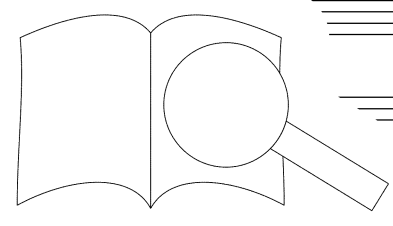
30

33

36

38

PROBE PARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Avec beaucoup d'expression ♩ = 60

2.

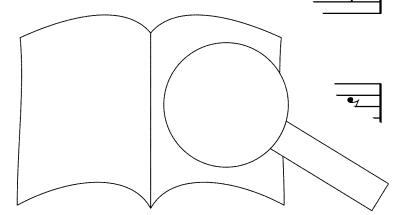
Musical score for measures 1-3. The piece is in 12/8 time. The right hand features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 1. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for measures 4-6. The right hand continues the melodic development with slurs and fingerings. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for measures 7-9. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for measures 10-11. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include piano (*p*).

Musical score for measures 12-13. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include piano (*p*).



13

3/4 2 235 1-4 2
2 5-2 3 sf 2
4 5 3 2 1 1
4-2 4 4 4 4 4-3 2

16

4 5 3 2 4 1 1 2 2
5 2 2 2 2 4 4
4 4 3 2

19

4 1-3 4 2 4 2 4 3 5 1 3
2 3 4 3 5 2 3 4 4 4-2
cresc. dim.

22

2 4 2
2

25

Musical score for measures 25-27. The score is written for piano and includes treble and bass clefs. Measure 25 features a melodic line in the treble with a slur and a dynamic marking of *dim.* in the bass. Measure 26 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *dim.* in the bass. Measure 27 concludes the section with a final note in the treble and a dynamic marking of *dim.* in the bass.

28

Musical score for measures 28-30. The score is written for piano and includes treble and bass clefs. Measure 28 features a melodic line in the treble with a slur and a dynamic marking of *mf* in the bass. Measure 29 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf* in the bass. Measure 30 concludes the section with a final note in the treble and a dynamic marking of *mf* in the bass.

31

Musical score for measures 31-33. The score is written for piano and includes treble and bass clefs. Measure 31 features a melodic line in the treble with a slur and a dynamic marking of *mf* in the bass. Measure 32 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf* in the bass. Measure 33 concludes the section with a final note in the treble and a dynamic marking of *mf* in the bass.

34

Musical score for measures 34-36. The score is written for piano and includes treble and bass clefs. Measure 34 features a melodic line in the treble with a slur and a dynamic marking of *cresc.* in the bass. Measure 35 continues the melodic line with a slur and a dynamic marking of *cresc.* in the bass. Measure 36 concludes the section with a final note in the treble and a dynamic marking of *cresc.* in the bass.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

37

dim. *pp* Red. *

dim. *pp* ritard.

40

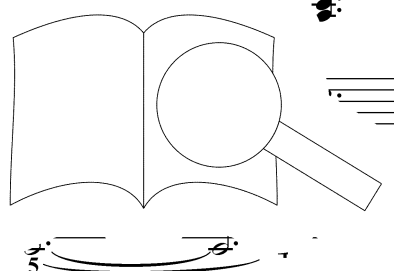
pp 2 3 5 3 2 3 5 3 1-3

43

3 2 3 5 3 1-3

45

1 2 2 4 5 5 2 4



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

48

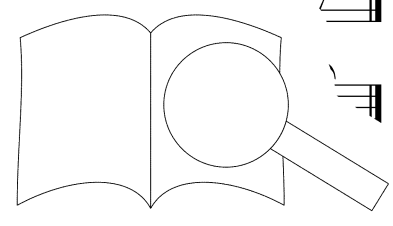
50

52

54

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



3.

Andantino ♩ = 80

Un peu plus animé

♩ = 100

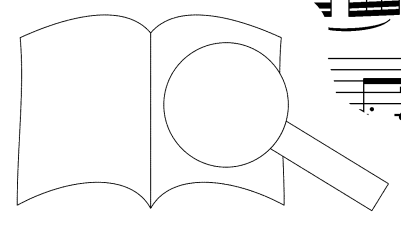
Musical score for measures 1-3. The piece is in G major (one sharp) and common time. Measure 1 starts with a forte piano (*fp*) dynamic. Measure 2 has a piano (*p*) dynamic. Measure 3 continues with piano (*p*). The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical score for measures 4-5. Measure 4 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 5 continues with piano (*p*). The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical score for measures 6-7. Measure 6 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 7 continues with piano (*p*). The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical score for measures 8-10. Measure 8 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 9 continues with piano (*p*). Measure 10 ends with a forte (*f*) dynamic. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. Fingerings and articulation marks are present throughout.

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

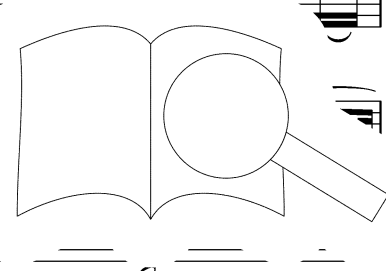


11

13

16

19



22

Musical score for measures 22-24. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex bass line with frequent changes in meter and a melodic line with slurs and fingerings. Measure numbers 22, 23, and 24 are indicated at the top of the staves.

25

Musical score for measures 25-27. The score continues in G major and 3/4 time. The bass line remains intricate with meter changes. The melodic line includes slurs and fingerings. Measure numbers 25, 26, and 27 are indicated at the top of the staves.

28

Musical score for measures 28-30. The score continues in G major and 3/4 time. Measure 28 includes a dynamic marking "dim.". The bass line has a "4" below it. The melodic line has a "3-5" above it. Measure numbers 28, 29, and 30 are indicated at the top of the staves.

31

Musical score for measures 31-33. The score continues in G major and 3/4 time. Measure 31 includes a dynamic marking "Te". The bass line has a "4" below it. The melodic line has a "1" above it. Measure numbers 31, 32, and 33 are indicated at the top of the staves.

4.

Espressivo $\text{♩} = 68$

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

p

4 4 5 4 3 2 1 2 1 3 2 1 5

5 5 3 5 2 1 3 4 1 3 4 2 1 4-1 1-2 5-4

9 3 4 4 3 5 5 4 3 2 1 2 1 3 4 4 3 5 5 5 4 5

cresc. *sf*

13 2 1 2 1 3 4 5 4 3 2 1 2 1 3 4 5 4 3 2 1 2 1 3 4

p *sf* *p*

16

ri - tar - dan - do

ri - tar - dan - do

20

Un peu plus mouvementé

f

Un peu plus mouvementé

f

23

dim.

p

(sotto)

(sopra)

26

cresc.

cresc.

29

3

5

2 1 3

4 1 2 4 1 2 4 1 4 1 4 1 4 5 3 4 1 4

5 4

4 4 4 3 4 5

4 1-2 5 4 5 4 5

4 4 5

32

3 4

2 4 3 4 4

4 2 5 4 5

5 4 4 5

4 4

4

35

3 1

4

3 1 2

5

4

4

4

38

2 1 2 1 2 4 2

3 4 5

4 2

2 1 2

4-5

cresc.

41

44

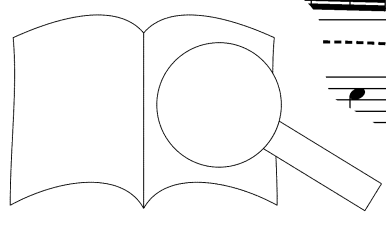
Tempo I

48

52

PROBENPARTEI

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



56

Musical score for measures 56-58. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 56-57) includes a *ritard.* marking and contains various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. The second system (measure 58) continues the accompaniment with a final chord. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

59

Musical score for measures 59-60. The score continues with two systems of piano accompaniment. Measure 59 features a melodic line in the right hand with a slur and a *ritard.* marking. Measure 60 shows a continuation of the melodic and harmonic material. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

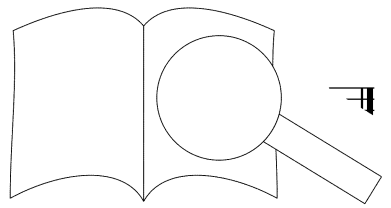
61

Musical score for measures 61-62. The score consists of two systems of piano accompaniment. Measure 61 features a melodic line in the right hand with a slur and a *ritard.* marking. Measure 62 shows a continuation of the melodic and harmonic material. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

63

Musical score for measures 63-64. The score consists of two systems of piano accompaniment. Measure 63 features a melodic line in the right hand with a slur and a *dim.* marking. Measure 64 shows a continuation of the melodic and harmonic material. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Pas trop vite ♩ = 96

5.

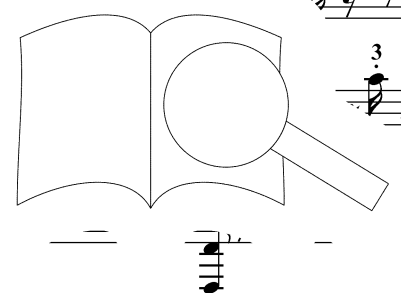
Musical score for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Pas trop vite' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand starts with a forte piano (*sfp*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 4, 3, 2, 2, 4, 5. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including fingerings 4, 2, 1, 2, 3, 2. A dynamic of *p* is indicated in the second measure of the left hand.

Musical score for measures 5-8. The right hand continues with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *sfp*, with fingerings 5, 4, 1, 3, 2. The left hand accompaniment includes chords and single notes, with fingerings 3, 2, 2, 5, 3. A dynamic of *p* is indicated in the second measure of the left hand.

Musical score for measures 9-13. The right hand features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, marked *sfp*, with fingerings 1, 2, 5, 4, 4. The left hand accompaniment includes chords and single notes, with fingerings 2, 4, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2. Dynamics of *p* and *sf* are indicated.

Musical score for measures 14-17. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *p*, with fingerings 1, 4, 5, 4, 4-5, 1, 4, 2, 3. The left hand accompaniment includes chords and single notes, with fingerings 2, 5, 3, 2, 4, 3. A dynamic of *p* is indicated.

PROBENPARTIENUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for measures 19-23. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *sfp* (sforzando piano) and accents. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 24-28. The piece continues with the same rhythmic complexity. Fingerings and dynamics are clearly marked. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 29-32. The piece continues with the same rhythmic complexity. Fingerings and dynamics are clearly marked. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

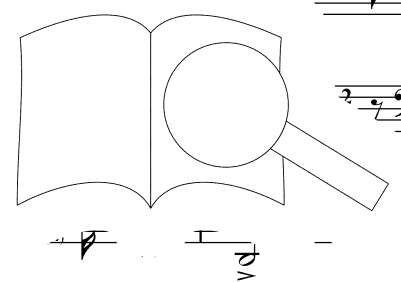
Musical score for measures 33-37. The piece continues with the same rhythmic complexity. Fingerings and dynamics are clearly marked. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. In the bottom right corner, there is a logo for Carus-Verlag, which consists of a stylized open book with a magnifying glass over it.

37

41

45

50



55

60

65

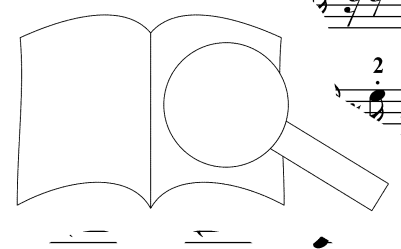
70

74

79

84

88



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

93

Musical score for measures 93-97. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex piano accompaniment with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *sf* and *p*.

98

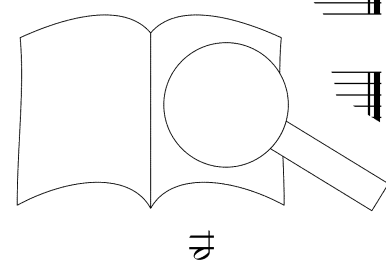
Musical score for measures 98-102. The score continues with piano accompaniment, including a triplet in measure 100. Dynamics include *sf* and *f*.

103

Musical score for measures 103-106. The score continues with piano accompaniment, featuring a triplet in measure 104. Dynamics include *sf* and *f*.

107

Musical score for measures 107-110. The score continues with piano accompaniment, ending with a double bar line. Dynamics include *sf* and *f*.



6.

Adagio ♩ = 62

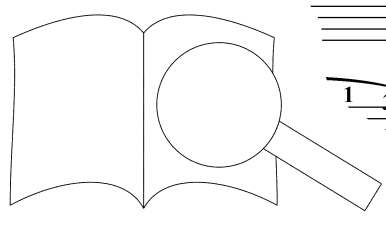
3 5-4 *sf*

6 3 4 3 *dim.*

11 4 4-5 4 *dim.*

16 *sempre p* *tr* 24 13 2 4

PROBENPARTE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



44

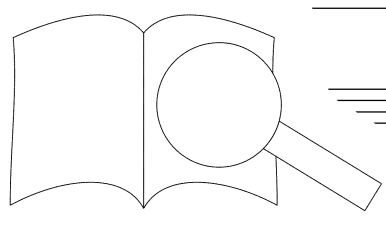
50

56

61

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



KG

und mit Metronomangaben versehen. Rechtsbündig steht bei der Nummer 1 *Robert Schumann, Op. 56. Heft 1.*

F: *Robert Schumann / Op.56 / Six études en forme de canon pour piano ou orgue à pédales pouvant être jouées à 3 mains.* Erschienen 1873 bei Durand, Schoenewerk et Cie, Paris. Im Besitz der Bibliothèque nationale de France, Paris (Signatur: VM8 S-616).

Die Ausgabe umfasst 22 nummerierte Seiten, davon 21 Notenseiten, ohne Vorwort und Bemerkungen. Das Titelblatt ist Vorlage für die nachfolgenden Ausgaben von **B**. Eine französische Einzelausgabe 27 Jahre nach der deutschen Erstausgabe zeugt von der Verbreitung und dem Interesse an diesem Werk und am Pedalklavier (frz: Pédalier) in Paris zu jener Zeit. Das charakteristische, fehlerhafte Lesen von Nr. 3, Takt 30 (siehe Einzelanmerkungen) in **A**, **B**, und **C** hat seinen Ursprung in dieser Ausgabe. Deswegen muss diese Ausgabe Debussys Quelle gewesen sein. Die übrigen Fehler bei **B** kommen in **F** nicht vor.

G: *Robert Schumann's Werke. Herausgegeben von Clara Schumann. Serie VII. Für Pianoforte zu zwei Händen. No 65. STUDIEN für den Pedal-Flügel. Op. 56. Serien-Ausgabe,* erschienen 1887 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig (R. S. 65). 19 nummerierte Seiten, davon 18 Notenseiten. Ohne Vorwort und Bemerkungen.

H: *Robert Schumann, Sämtliche Klavier-Werke. Nach Handschriften und persönlicher Überlieferung herausgegeben von Clara Schumann. Neu durchgesehen von Wilhelm Kempff. In sieben Bänden,* erschienen 1927–28 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig; Band V (EB 2621), S. 1–21. Der Band enthält alle drei Werke Schumanns für das Pedalklavier. Fingersätze und Zeichen für Verwendung des F pedals [!] sind hinzugefügt.

I: *Robert Schumann, Werke für Orgel oder* erschienen 1986 bei G. Henle Verlag, Münc. S. 1–24. Mit Vorwort und Bemerkungen von Weinberger. Diese Publikation umfasst die Werke für das Pedalklavier und tritt unter dem Titel des Verlags auf. Sowohl die Einzelausgabe sind als Quellen

Der Herausgeber hat festgestellt, was mit übereinstimmend

II. Zur

Der zu Lebzeiten Debussys (B), jedoch ist die Notation in übernommen. Der Herausgeber befunden, zweimal die Schlüssel zu elne 8va- und 8vb-Klammern sowie einlegungen von Noten einzuführen, die jeweiligen Einzelanmerkungen nachgewiesen sind. Taktzahl und Fingersätze wurden hinzugefügt.

Der zwischen **D**, **E**, **G**, **H** und **I** übereinstimmende Notentext (**PKS**) hat als Grundlage der eindeutigen Feststellung

von falschen bzw. fehlenden Vorzeichen und Noten in **B** (und **F**) gedient. Wenn manchmal eine Diskrepanz besteht, was diverse Angaben und besonders die Bögen betrifft, wurde der **PKS** als autoritativ betrachtet. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass die Schreibweise aus praktisch-graphischen Gründen die Anbringung gewisser Bögen im **PKS** verhindert hat, was einige Ungereimtheiten innerhalb des **PKS** erklären könnte – Ungereimtheiten, die man in dem weniger notenkompakten Satz für zwei Klaviere korrigieren müsste.

Was die Frage der verschiedenen Angaben betrifft, sind die Kriterien dieser Edition:

- Übereinstimmung von Motiv und Kanonbeantwortung
- Übereinstimmung von Exposition und Reprise
- eine Einschätzung, ob Abweichungen kompositorisch zu begründen sind
- eine Einschätzung, ob Abweichungen kompositorisch zu begründen sind

In der Edition sind Ergänzungen durch Kleinstich, von endo-Gabeln durch Klammern durch Kursivschrift im Notentext. Wenn es sich, wie in Nr. 11, um Ergänzungen von **B** ohne Kennzeichnung handelt, sind die Anmerkungen nachgewiesen. Die Anmerkungen wurden entsprechend behaltend eingeführt, außerdem die System-Verlegungen von Noten Einzelanmerkungen hervorgeht.

1. Pas trop vite

in der Reihenfolge: Takt – Stimme (i = Pianoforte I, ii = Pianoforte II) – System (o = oben, u = unten) – Zeichen im Takt (Noten oder Bogen) – Quellenbefund (Sigle in halbfetter Schrift) bzw. Anmerkung.

1. Pas trop vite

- 1 ii o
- 8 i o, 4
- 11 i o, 4
- 12 ii o, 9
- 23 i o, 9
- 26 i u, 1–8
- 27 i u, 1–3

- B:** Stichnoten 1er Piano
- B:** bis T. 9.8 ohne 8va-Klammer notiert
- B:** bis T. 14.6 ohne 8va-Klammer notiert
- B:** Notation im Bassschlüssel bereits ab hier
- B:** bis 24.3 in u notiert
- Bogen in **C**
- Bogen in **C**

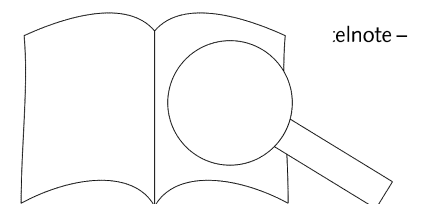
2. Avec beaucoup d'expression

Vortragsbezeichnung bei **PKS**: „Mit innigem Ausdruck“

- 1 i o
- 3 ii
- 4 i
- 6–7 i o, 6.7–7.1;
- ii o, 6.5–7.1
- 11 i u, 1–4, 7–9
- 12 i u, 8
- 14 i o, 7–8

- B:** Stichnoten 2d Piano
- Crescendo-Gabel von **D** übernommen
- Crescendo-Gabel von **D/E** übernommen

B: Bögen



B: Crescendo- und Innuendo-Gabeln (Staccato)

27	ii o, 10	B: punktiertes Viertel
27	i o, 8	B: Legato-Bogen zu 28.1
29	i o, 7	B: punktiertes Viertel
31–32	i u	B: 31.3–32.5 im Bassschlüssel notiert
33	ii o, 3–6	B: Bogen
34	ii u, 3–7 und 7–11	B: Bögen
35	ii u 1–5	B: Bogen
35	i o, 8–11	B: Bogen
36	i o, 1–5	B: Bogen
36–37	i o, 36.6–37.3	B: Bogen
38	i o, 5	B: mit Staccatopunkt
39	i	Fortepedal-Zeichen auch bei PKS
42–45		Crescendo-Gabeln von D/E übernommen
42–43	ii o, 42.7–43.1	B: Bogen
44–45	ii o 44.7–45.1	B: Bogen
45–46	ii o 45.5–46.1	B: Bogen
46	i u, 1 und 3	A, B, C: <i>g-gis</i> statt <i>gis-gis</i> . PKS hat <i>gis-gis</i> , und bei D und E mit wiederholtem Akzidenz.
49	i o, 7–8	B: Bogen
51	i o, 2–5 und 8–11	B: Bögen
51	i u, 8	B: a in o notiert
54	ii o, 1–4	B: Bogen
55	i	B: kein Fortepedal-Zeichen. In D, E, G, I zusammen mit Takt 39 das einzige Fortepedal-Zeichen der Ausgabe.

3. Andantino. Un peu plus animé

10	i u, 10	B: Bogen ohne Staccato bis Taktende
12		Doppelstrich aus PKS übernommen
15–16	i o, 15.1–16.5	B: Bogen
19–20	i o, 19.1–20.4	B: Bogen
24	i o, 1–4	B: Bogen
25	i u, 2–8	B: Bogen ohne Staccato
28–29	ii o, 28.1–3 und 28.5–29.1	B: Bögen
30	ii o, 1	B: <i>cis</i> (statt <i>e</i>)
30	i u, 2 und 3	B: <i>cis</i> (statt <i>H</i>)
33	ii, 2	B: <i>fp</i> (statt <i>f</i> und <i>p</i>)

4. Espressivo. Un peu plus mouvementé. Tempo I

Vortragsbezeichnung am Anfang bei **PKS**: „Innig“
B hat hier eine von Schumann abweichende Metronom-Angabe (Achtel = 86).

12	i o, 2–5	B: Bogen; die Edition folgt hier A
15–16	ii u, 15.2–16.1	B: <i>b-h-c'</i> in o notiert
16	i u, 3–8	B: im Violinschlüssel notiert
21–22	i o, 21.3–22.1	B: Bogen
25	ii o, 2	B: zwei Hälse
42	ii u, 2	B: ohne 8vb-Klammer notiert
42–44	ii o, 42.2–44.1	B: ohne 8va-Klammer notiert
43–44	i u, 43.1–44.1	B: ohne 8vb-Klammer notiert
52	i o, 3–5	B: <i>f¹-es¹-des¹</i> in u notiert, Bogen des Herausgebers
55	ii o, 2–6	B: Bogen

5. Pas trop vite

1	ii o	B: Stichnoten
12	i o, 3 und 5	B: <i>d¹</i> in o
13	i u, 3 und 4	B: <i>h</i>
20	i u, 4 und 6	B
26	i o, 3 und 6	R
27	i u, 3–5	
29	i o, 1	B: <i>h</i> ; die Edition

31	i u, 3 und 4	B: <i>h</i>
34	i u, 2	B: <i>h</i> (statt <i>fis¹</i>)
56	i	B: <i>h</i> ; Bogen; Staccato bei H

96
 96
 B: *h*; Bassschlüssel notiert
 artete, alternative Rhythmisierung
 in sämtlichen zu Rate gezogenen
 aben auf und kann als gültig betrachtet
 werden. Sie ist mit Akzentuierung zu
 spielen.

6. A

1		B: Stichnoten 1er Piano
13		B: Haltebogen zu Takt 14
29–30	i, 29.3–30.4	B: Bogen
50	i o	B: <i>f</i> statt <i>sf</i>
52	ii u, 1	B: erstes Viertel <i>Fisis</i> , zweites Viertel <i>Gis</i>

IV. Fingersatz, Applikatur

Alle Fingersätze sind Vorschläge des Herausgebers. Der Fingersatz wurde so eingerichtet, dass die Phrasierung sich in hohem Maße aus den nötigen Bewegungen in Arm und Hand ergibt. Deshalb wurde die Rücksicht darauf, den 1. und 5. Finger auf schwarzen Tasten zu vermeiden, oft zurückgestellt, um eine übergeordnete, „rundere“ Spielweise zu ermöglichen. Bei stufenweisen Bewegungen wird des Öfteren ein Finger übersprungen, besonders vom 3. auf den 5. Finger, was eine „rundere“ Hand ermöglicht. In Phrasenabschlüssen findet man öfters Fingersubstitutionen, um eine Vorbereitung zum Phrasenübergang zu erleichtern. Der 2. Klavierpart erfordert ein gutes Oktavenlegato in der linken Hand, hier wird manchmal der 2. Finger vorgeschlagen. Im Übrigen kann der Finger die Struktur in der Musik vermitteln, wenn er die Phrase der einen Stimme darauffolgend in der anderen Stimme wiederholt, wobei die Übereinstimmung in der Phrasierung von selbst ergibt. Auch kommt es vor. Ist erst am Ende eines längerer-Substitution vorzunehmen. Die längeren Bogen zwischen Nr. 2, Klavier 2, Takt 4 werden von einigen Pianisten nicht gespielt.

V. Forte-Pedals

Obwohl die Forte-Pedals in **D, E, G** und **I** befindlicher sind, ist die Verwendung des Forte-Pedals wiederholt. Im Mittelteil von Nr. 3 ist dieser Jussys Notation bei Klavier I stillschweigend zu verwenden.

