EDITION PETERS

No. 277.

SCARLATTI

Klavierstücke

Morceaux de Piano — Piano Pieces.

(Bülow.)

18

ausgewählte Klavierstücke

von

Domenico Scarlatti

im Form von Suiten gruppiert

und kritisch bearbeitet

von

Hans von Bülow.

Neu revidierte Ausgabe.

Eigentum des Verlegers.

8161.

LEIPZIG
C. F. PETERS.

F. Baumgarten, del.

Lith. Anst. v. C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig

INHALT

I. Suite G dur — Sol majeur — G major

1. Preludio . . . . . Pag. 1
2. Toccata . . . . . „ 4
3. Sarabande . . . . . „ 8
4. Burlesca . . . . . „ 10
5. Menuetto . . . . . „ 14
6. Gigue . . . . . „ 18

II. Suite F moll — Fa mineur — F minor

1. Sonata . . . . . Pag. 22
2. Fuga . . . . . „ 26
3. Courante . . . . . „ 30
4. Capriccio . . . . . „ 34
5. Siciliano . . . . . „ 36
6. Scherzo . . . . . „ 40

III. Suite D dur — Ré majeur — D major

1. Sonata . . . . . Pag. 44
2. Courante . . . . . „ 48
3. Capriccio . . . . . „ 52
4. Bourrée . . . . . „ 56
5. Gavotte . . . . . „ 60
6. Gigue . . . . . „ 64

VORWORT.

Mit gegenwärtiger Scarlatti-Anthologie übergebe ich dem musikalischen Publikum, speziell dem klavierspielenden Teile desselben, ein Seitenstück zu der vor zwei Jahren von mir in der Edition Peters herausgegebenen Auswahl kennenswerter Klaviersonaten von C. Ph. Emanuel Bach. Diesmal ist der von mir beabsichtigte Zweck ein vorwiegend praktischer. Das theoretische — historische und kritische — Interesse an dem als Virtuose und Komponist gleich hervorragenden alten italienischen Meister hat durch die bereits seit 25 Jahren von der Tobias Haslingerschen Verlagshandlung in Wien unter Beihilfe des verdienstvollen Czerny veranstaltete „Gesamtausgabe der Klavierwerke Domenico Scarlattis" seine genügende Befriedigung empfangen.

Der tatsächlich begründete Einwand einer ultrakonservativen Minderheit, daß diese Gesamtausgabe der Verheißung ihres Titels nicht entsprochen, indem sie kaum die Hälfte des vorhandenen Stoffes der in Rom, Lissabon, Madrid und London zerstreuten Manuskripte der Öffentlichkeit übergeben habe, steht mit dieser Behauptung in keinem Widerspruche. Ich werde im Verlaufe dieser Zeilen auf diesen Punkt noch zurückkommen. Zuvörderst konstatiere ich jedoch zur Rechtfertigung gegenwärtigen Unternehmens, daß der Erfolg der Wiener Ausgabe die an sie geknüpften Erwartungen in keiner Weise erfüllt hat. Die allgemeine Kenntnis der musikalischen Literatur des vorigen Jahrhunderts hat davon zu ihrer Erweiterung nichts profitiert, wenn man von einer geringen Anzahl Fachmänner, d. h. theoretischer und praktischer Musikforscher, absieht. Nach wie vor stützen die Klavierpulte von Scarlattischen Kompositionen lediglich jene allerdings sehr beliebt gewordenen drei Stücke (No. 50, 52 und 199 der Wiener Ausgabe): Tempo di ballo D $^3/_8$, Sonate A C und die mehr als Kuriosität wie als Gegenstand von wirklichem Kunstwerte verbreitete „Katzenfuge" Gmoll $^6/_8$.

Für das große Publikum ist also die alte Lücke geblieben, eine Lücke, die zu beklagen ist und die deshalb zu neuen Versuchen der Abhilfe reizen darf. Denn jeder Kenner wird ohne Bedenken die Worte unterschreiben, welche Czerny in seiner Vorrede zur Wiener Ausgabe der Würdigung des Scarlattischen Nachlasses widmet:

„Seine zahlreichen Kompositionen für das Klavier sind „in jeder Hinsicht der Aufbewahrung wert, sowohl wegen „ihrer eigentümlichen, über jede Mode hervorragenden „Originalität, wie auch wegen der in denselben wehenden „natürlichen und heiteren Lebensfrische einer damals in ihrer „Jugendkraft aufblühenden Kunst, endlich — und dies ist „praktisch die Hauptsache — des großen Nutzens wegen, „den das Studium derselben noch jetzt jedem Pianisten ge„währen muß."

Es impliziert keine Verkennung der redlichen Kunstabsichten und der vielseitigen Tüchtigkeit des Czernyschen Wirkens, wenn ich für den Mißerfolg seiner Ausgabe in den Mitteln, deren er sich teils bedient, teils sich zu bedienen unterlassen, die zureichende Erklärung finde. Sein Ausgangspunkt war ein unrichtiger; der Schluß der soeben zitierten Äußerung läßt ihn erraten: Die Betonung der technischen Nützlichkeit. Offenbar wollte Czerny der musikalischen Welt einen zweiten Clementi oktroyieren, eine Vorschule zum „Gradus ad Parnassum". Wie ließe sich sonst die Sorglosigkeit des Herausgebers um eine Säuberung des einer solchen so sehr bedürftigen Textes in Einklang bringen mit dem bei ihm in diesem Punkte sonst mit Recht gerügten Mangel an Schüchternheit, wie er ihn in seiner, der Beförderung der Fingergeläufigkeit gewidmeten Ausgabe von Bachs wohltemperierten Klavier an den Tag gelegt? Seb. Bach, der nie einer Mode gehuldigt, nie seiner Zeit gedient, noch auch andererseits eine individuelle Marotte oder Eigenheit der Entwicklung der Kunst zum Stempel aufgedrungen, bedurfte wahrlich keiner Czernyschen „Retouche". Domenico Scarlatti, kein Genius, aber ein hochbedeutendes Talent, hätte sie dagegen mit wirklichem Vorteil empfangen können. Indem ich bedaure und mich verwundere, daß Czerny seinen Beruf dazu übersehen, versuche ich das von ihm verabsäumte nachzuholen.

Die vorliegende Scarlatti-Anthologie ist also eine Kritik der Gesamtausgabe durch Czerny, im Sinne des Besser- d. h. Praktischer-Machen-Wollens und zwar nach zwei Seiten, nach der formellen wie nach der materiellen.

Ich will mich zunächst in der ersten Hinsicht näher aussprechen. Es wird ein jeder zugeben, daß eine Sammlung von 200 Stücken, ein Band von 600 Seiten Hochformat, kein populäres Agitationsmittel für einen seit hundert Jahren verblichenen Autor genannt werden kann. So beträchtlich auch in den letzten Dezennien die Sehnsucht der Musikfreunde nach der „guten alten Zeit" sich gesteigert, eine so unverhältnismäßige Ausdehnung die Konsumtion vor- und nachklassischer Musik genommen hat — das geräuschvolle Spuken der Gespenster Couperin und Rameau unter anderen gibt hiervon den auffallendsten Beleg — die Wiedererweckung eines toten Meisters von nicht allererstem Range ist durch derartige Massenschleuderungen, durch En-gros-Beglückungen ähnlichen Umfangs schwerlich zu fördern. Wie viel Musiker von Profession werden bekennen dürfen, diesen Folianten von der ersten bis zur letzten Seite aufmerksam gelesen oder gespielt zu haben? Das Liebhaberpublikum ist noch weniger aufgelegt, sich Geschmacksurteile auf eigne Kosten zu bilden, und scheut begreiflicher Weise die Mühe der Sonderung und Sichtung eines Materials, das im Ganzen zu genießen und zu verdauen nur dem von einer Spezialmanie Besessenen zugemutet werden kann. Es zeigt sich hier wie in fast allen anderen Bereichen, daß ein geistiges Bedürfnis nur dann Genüge finden kann, wenn die dargebotene Befriedigung weder ein Zuviel noch ein Zuwenig repräsentiert. Über kurz oder lang wird sich die Notwendigkeit herausstellen, selbst von Haydns und Mozarts Klavierwerken (Sonaten, Duos, Trios) Chrestomathien zu veranstalten im — wohlgemeint — konservativen Interesse. Ein Verein kompetenter musikwissenschaftlicher Köpfe oder eine berufene, genügend anerkannte Autorität wird sich, um die Unsterblichkeit dieser klassischen Meister auf einem kleinern, ihr Genie nur in Miniatur abspiegelnden Gebiete zu retten, zu einer Amputation der sterblichen, beziehungsweise bereits abgestorbenen Teile entschließen müssen.

Wenn mir bezüglich Scarlattis eine solche Amputation notwendig erschien, um wenigstens den Extrakt seines musikalischen Geistes der klavierspielenden Welt zu dauernder Verwertung wieder zuzuführen, so stütze ich mich auf eine reale Tatsache, die von etwaigen Gegnern der soeben getanen Prophezeiung nicht geleugnet werden kann.

Meine Auswahl hat sich daher vorläufig auf nur achtzehn Stücke aus den zweihundert der Wiener Ausgabe beschränkt,

von denen ich je sechs zu einem Heft in Form der Suite zu vereinigen praktisch fand. Die Gedrängtheit und Kürze aller seiner Kompositionen befürwortet einen Vortrag derselben in einer gewissen Reihenfolge. Die gewohnte planmäßige Abwechslung in dieser Reihenfolge begegnete aber einem außergewöhnlichen Hindernisse. Auf Adagios, auf langsame lyrische Stücke hat sich Scarlatti fast gar nicht eingelassen, sei es, daß ihn sein musikalisches Naturell und sein Virtuosentemperament davon fernhielt oder das verständige Bewußtsein des beschränkten Ausdrucksvermögens der tonlosen Tasteninstrumente seiner Zeit. Ich war also bemüht, einen Ersatz durch Mannigfaltigkeit der Taktart und charakteristischen Stimmung anzuordnen, und habe mir auch gestattet, Stücke aus verwandten Tonarten aufzunehmen, wie dies zwar bei der dreisätzigen Sonate stets üblich, dagegen bei der Bachschen und Händelschen, überhaupt der gesamten älteren Suite in der Regel ausgeschlossen war. Charakteristische Überschriften für die einzelnen Stücke schienen mir notwendig: der Gattungsbegriff „Sonate", d. h. Klangstück — zum Unterschiede von „Kantate", Sangstück — hat wie jeder allzuweit gefaßte Gemeinbegriff einen Beigeschmack physiognomieloser Langweiligkeit, von der sich das Publikum im allgemeinen leicht abstoßen läßt, während durch eine unschädliche Äußerlichkeit, wie die bestimmterer Erkennungszeichen durch besondere Titel, dem Interesse Vorschub geleistet werden kann. So viel betreffs des formellen der Anthologie. Bevor ich über meine kritische Bearbeitung des Inhalts einige Worte der Erläuterung sage, dünkt es mich angemessen, den Leser betreffs des mir vorliegenden Materials „au fait" zu setzen, namentlich hinsichtlich seiner von mir Eingangs dieser Zeilen behaupteten Verläßlichkeit für eine historisch-kritische Würdigung des Autors und seines Stiles.

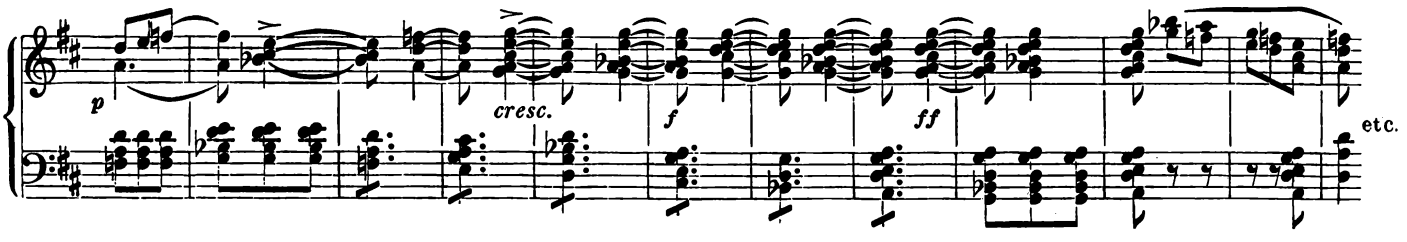
Die Haslinger-Czernysche Gesamtausgabe ist, trotz des für ihre Verbreitung gefährlichen Volumens, selbst gewissermaßen nur ein Exzerpt aus dem handschriftlichen Schatze des berühmten eifrigen Sammlers Abbate Fortunato Santini in Rom. Desselben Kollektion Scarlattischer Klavierstücke zählte 349 Nummern, wie der in seinen Angaben höchst zuverlässige Fétis (Biographie universelle des musiciens) und der russische Musikschriftsteller Wladimir Stassoff in einer 1856 in Florenz edierten Broschüre über die Santinische Bibliothek übereinstimmend aussagen. Santini, dessen hoher Verdienste bereits Thibaut in der bekannten, 1826 erschienenen Schrift „Über Reinheit der Tonkunst" erwähnt, und den Fétis an unzähligen Stellen seiner Enzyklopädie als Gewährsmann anführt, wurde von den Wiener Unternehmern um Mitteilung seiner Sammlung angegangen, welchem Verlangen er unter der ausdrücklichen Bedingung entsprach, daß seiner Gefälligkeit keine öffentliche Belobung erteilt werde. Man darf unbedenklich Czernys Urteilsvermögen so viel Vertrauen schenken, um anzunehmen, daß er kein Quidproquo in der Auswahl begangen und den von ihm unbenutzt zurückgelegten 149 Stücken nur eine untergeordnete Bedeutung beizulegen ist. Es bliebe nun noch zu ergründen, ob die Santinische Sammlung einen Anspruch auf annähernde Vollständigkeit erheben könne. Die Nachrichten von der großen Produktivität des alten Meisters, von seinen vielen Reisen und den mehrjährigen Stationen, die er z. B. in Venedig, London und Lissabon gehalten, und die zwischen die Hauptabschnitte seiner Ansässigkeit in Rom und für die letzte Hälfte seines Lebens in Madrid fallen — könnten erhebliche Zweifel daran erwecken, indem sie die außerordentliche Schwierigkeit der Vereinigung der vielfach zerstreuten Dokumente seines Schaffens in einer Hand veranschaulichen. Abbate Santini war aber ein Fanatiker in der Verfolgung seiner Lebensaufgabe, und daß er sich nicht begnügt, die in Rom befindlichen Manuskripte seiner Bibliothek einzuverleiben, dafür sprechen eine Menge tatsächlicher Einzelbelege, unter denen ich nachfolgende kurz erwähnen will.

Das Stück No. 124 der Wiener Ausgabe — ich habe dasselbe unter dem Titel Bourrée der dritten Suite eingereiht — stammt erwiesenermaßen aus Aranjuez und aus dem Jahre 1754, ist also drei Jahre vor seinem Tode (den Czerny irrtümlich in das Jahr 1760 verlegt) komponiert. Eine Sonate Gmoll $^3/_8$ wird ferner von Chr. F. Michaelis im zweiten Bande seiner Übersetzung und Ergänzung von Thomas Busbys Geschichte der Musik (Leipzig, Baumgärtner, 1822) als Beilage gegeben; und bekennt der Übersetzer, sie einem Hefte entnommen zu haben, das den Titel führt: VI Sonate per il Cembalo solo, composte del Sgn. Don Domenico Scarlatti, cavaliere di San Giacomo in Madrid; alle spese di Giov. Ulrico Haffnero, suonatore di liuto in Norimberga. Diese Sonate, die ich — beiläufig gesagt — nicht bedeutend genug fand, um sie in meine Anthologie aufzunehmen, befindet sich in der Wiener Ausgabe als No. 16, gehörte somit ebenfalls zur Santinischen Sammlung. Derselbe Michaelis erwähnt noch als in seinem Besitz befindlich: XXX Sonate per il Clavicembalo, dedicate alla sacra Real Maestà di Giovanni V, re di Portogallo etc. da Don Domenico Scarlatti—Amsterdam und berichtet darüber: auch diese Sonaten bestehen nur aus 29 einzelnen Allegros und Prestos, sowie einer Fuge, moderato $^6/_8$ u. s. w. Die hier bezeichnete Fuge ist offenbar keine andere als die aus F moll, welche ich in die zweite Suite der Anthologie aufgenommen habe, das letzte Stück der Wiener Ausgabe.

Aus obigen Daten, denen ich noch andere beifügen könnte, glaubte ich zugunsten einer kritisch maßgebenden Vollständigkeit der Santinischen Sammlung bez. der Wiener Ausgabe argumentieren zu können und diese letztere, mir allein zugängliche mit gutem Gewissen für hinreichend zu meiner Orientierung über den Komponisten betrachten zu dürfen.

Ich gehe nun über zum zweiten Punkte, zur Rechtfertigung meiner Ansicht von der Notwendigkeit einer kritischen Bearbeitung des mir zu Gebote stehenden Stoffes. Gewissermaßen könnte ich mich hiervon dispensieren, indem ich einfach meine Kritiker auf die Vergleichung mit der Originalausgabe verweise. Andernfalls könnte ich nur die in meiner Vorrede zu C. Ph. Emanuel Bachs Sonaten dargelegten Grundsätze wiederholen. War jedoch bei beiden alten Meistern gleichmäßige Veranlassung zu spezifisch-musikalischen Zutaten und Weglassungen geboten, so war dieselbe nicht immer von gleichen Rücksichten diktiert, wovon ich eine kurze Erläuterung geben will.

C. Ph. Em. Bach schrieb einen tadellos reinen musikalischen Satz, instrumentierte aber bisweilen unerträglich leer, dünn und skizzenhaft und mißbrauchte namentlich in den langsamen Sätzen die „agrémens" und „flattés" bis zum Überdruß; Scarlatti wußte entsprechender für das Instrument zu setzen, auch ist seine Erfindung markiger, konziser. Ohne ferner viel Gelegenheit zu bieten, ihn als Polyphoniker zu bewundern, befleißigte er sich nicht selten einer beinahe die Grenzen des Möglichen überschreitenden Vollstimmigkeit. Eine der stärksten Proben dieser Tendenz, für welche die Bezeichnung „Feuerlärm" nicht unpassend gewählt sein dürfte, findet sich auf S. 205 der Wiener Ausgabe, letzte Zeile. Ich kopiere sie, da sie in ihrer, übrigens nicht unmethodischen Tollheit den Leser interessieren wird. Ähnliche Beispiele findet man S. 6, 84, 85, 91, 92, 138, 139, 189 ff. u. s. w. der W. A., welche zeigen, daß obiges Zitat nicht als Ausnahme zu betrachten ist. Dergleichen



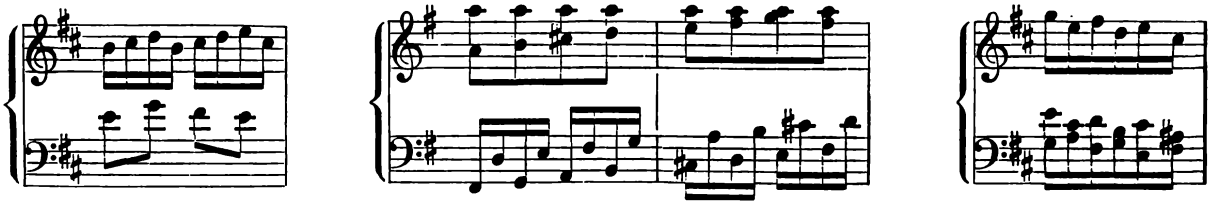
mag auf den Clavichorden des 18. Jahrhunderts, wegen ihrer Unfähigkeit weiter zu tönen, weniger häßlich geklungen haben, als auf dem heutigen Flügel, der eine so exzentrische Manier, die „Acciaccatura“ (Quetschung) anzuwenden, nicht mehr gestattet. Es schien mir praktisch, dem heutigen Publikum die Wiederauftischung davon zu ersparen, als nicht geeignet, Sympathie für den Autor zu erwecken oder zu befestigen.

In der Stimmenführung beleidigt ferner Scarlatti sehr häufig Auge und Ohr dergestalt, daß er Ausbesserungen provoziert, zu denen mitunter nur wenig Geschicklichkeit und Witz erforderlich ist. Möglich, daß die meisten der bezüglichen Unsauberkeiten mehr einer Flüchtigkeit in der Aufzeichnung als einer Nachlässigkeit und Inkorrektheit musikalischen Denkens anzurechnen sind. Wenigstens zeichnet sich die schon berührte Fmoll-Fuge durch eine sehr reine Satzweise aus, und wenn sie nicht gerade durch ihre Künstlichkeit in Erstaunen setzt, so ist sie immerhin als ein gutes Musikstück zu betrachten, abgesehen von ihrer rhythmischen Originalität und Lebendigkeit. Gleiches Zeugnis ist einer anderen Fuge Dmoll C auszustellen (No. 198 der W. A.), die sich sogar als Doppelfuge anläßt, mir aber ihrer organistenmäßigen Ledernheit wegen nicht mitteilungswert erschienen ist.

Im Übrigen habe ich aber kaum ein einziges Stück in der ganzen Sammlung entdeckt, in dem nicht eine gewisse Neigung zu derjenigen Unart auftauchte, welche Sebastian Bach mit dem durch seinen Gebrauch desselben statthaft gewordenen Ausdrucke „Mantschen“ — wenn ich nicht irre, dem königl. sächs. Dialekte entlehnt — belegte. Forkel in seiner bekannten Skizze über Bachs Leben und Schaffen (S. 40) expliziert, daß er darunter verstanden habe:

„Das unordentliche Durcheinanderwerfen der Stimmen,
„so daß ein Ton, welcher in den Tenor gehört, in den Alt
„geworfen wird und umgekehrt, das unzeitige Einfallen ver-
„schiedener Töne bei einzelnen Harmonien, die, wie vom
„Himmel gefallen, die angenommene Anzahl der Stimmen
„auf einer einzelnen Stelle plötzlich vermehren und auf der
„folgenden plötzlich wieder verschwinden.“

Selbst den großen Händel ertappte man in seinen Klavierwerken so häufig auf dieser Tätigkeit des „Mantschens“, daß es ungerechtfertigt wäre, Scarlattis Ansprüche auf den Namen eines guten Musikers durch dergleichen Lüderlichkeit (die auch im freien Satze nicht zu statuieren ist) niedriger zu notieren. Auch sein übermäßiges Wohlgefallen an verdeckten und offenen Quinten- und Oktaven-Parallelen oder seine Gleichgültigkeit gegen deren Mißklang, erlaubt die Annahme mildernder Umstände. Nichtsdestoweniger glaubte ich ihn in diesen Beziehungen gründlich abstäuben zu müssen, was ich betreffs Händels für ebenso unumgänglich erachte. Ich habe folglich Stellen, wie:



euphonisierend berichtigt oder ausgemerzt. In Ansehung vereinzelter Interpolationen fand ich vom rhythmischen Standpunkte eine so gebieterische Notwendigkeit vor, daß mir eine nähere Motivierung überflüssig erscheint.

Die Beurteilung meiner kritischen Bearbeitung Berufenen zu erleichtern, nenne ich schließlich die von mir auserlesenen Stücke nach der Wiener Ausgabe.

Die erste Suite (G) der Anthologie enthält die Nummern: 192, 19, 13, 44, 54 und 197; die zweite (Fmoll): 59, 200, 115, 163, 72, 194; die dritte (D): 36, 176, 149, 124, 179, 79. Um vollkommen gewissenhaft zu sein, bemerke ich noch, daß ich es für zweckmäßig fand, die 59. Sonate von Gmoll nach Fmoll zu transponieren.

Biographisches über den Meister, seine Studien, seine Kunstreisen und Wirkungskreise, über seine Kompositionen auf dem dramatischen, überhaupt dem vokalen Gebiete, über seine musikalischen Aszendenten, Deszendenten und Agnaten, findet der Leser in Fétis: Biographie des musiciens und C. F. Weitzmanns für die Erkenntnis des geschichtlichen Zusammenhanges der älteren Klavierliteratur überaus wichtigen Geschichte des Klavierspiels.*) Eine Paraphrase des daselbst angesammelten Stoffes konnte ich mir als eine Journalistenarbeit ersparen. Ebenso nehme ich Abstand von einer beschreibenden Charakteristik seiner Kompositionen, die vollständig selbst sagen, was sie zu sagen haben. Da sich jedoch mit wenigen Worten ausdrücken läßt, weshalb ich es der Mühe lohnend gehalten, in die Fußtapfen Czernys zu treten und zur Wiedererweckung einiger Kompositionen des alten Meisters einen neuen Versuch zu machen, dessen eventuelle Fortsetzung von der Empfänglichkeit des Publikums abhängt, so resümiere ich mein Urteil über Scarlatti dahin: er war kein Epigone, sondern ein Progone. Haben wir C. Ph. Em. Bach als Vorläufer Haydns und Mozarts zu betrachten, so sehen wir Scarlatti sogar noch weiter hinaufweisen: es pulsiert bereits in ihm eine der Hauptadern des Beethovenschen Geistes. Den einleuchtendsten Beleg dazu liefert das Scherzo (Fdur Suite II, No. 6), an dem ich am wenigsten zu retouchieren gehabt. Humor und Ironie treten bei Scarlatti zum ersten Male in die tonliche Erscheinung. Faßt man diese Begriffe vom leider noch nicht tatsächlich ganz überwundenen Standpunkte des Hegelschen afterphilosophischen Jargons auf, so riskiere ich, wegen meiner Äußerung verketzert zu werden. Ich halte mich aber an Arthur Schopenhauer, den Restaurator des gesunden Menschenverstandes, welcher in seiner schlagenden, populären Weise den Humor definiert als den hinter den Scherz versteckten Ernst, die Ironie als den hinter den Ernst versteckten Scherz. Für die musikalische Ästhetik ist diese Erklärung jedenfalls ebenso erschöpfend, als brauchbar.

Berlin, 26. Juni 1864.

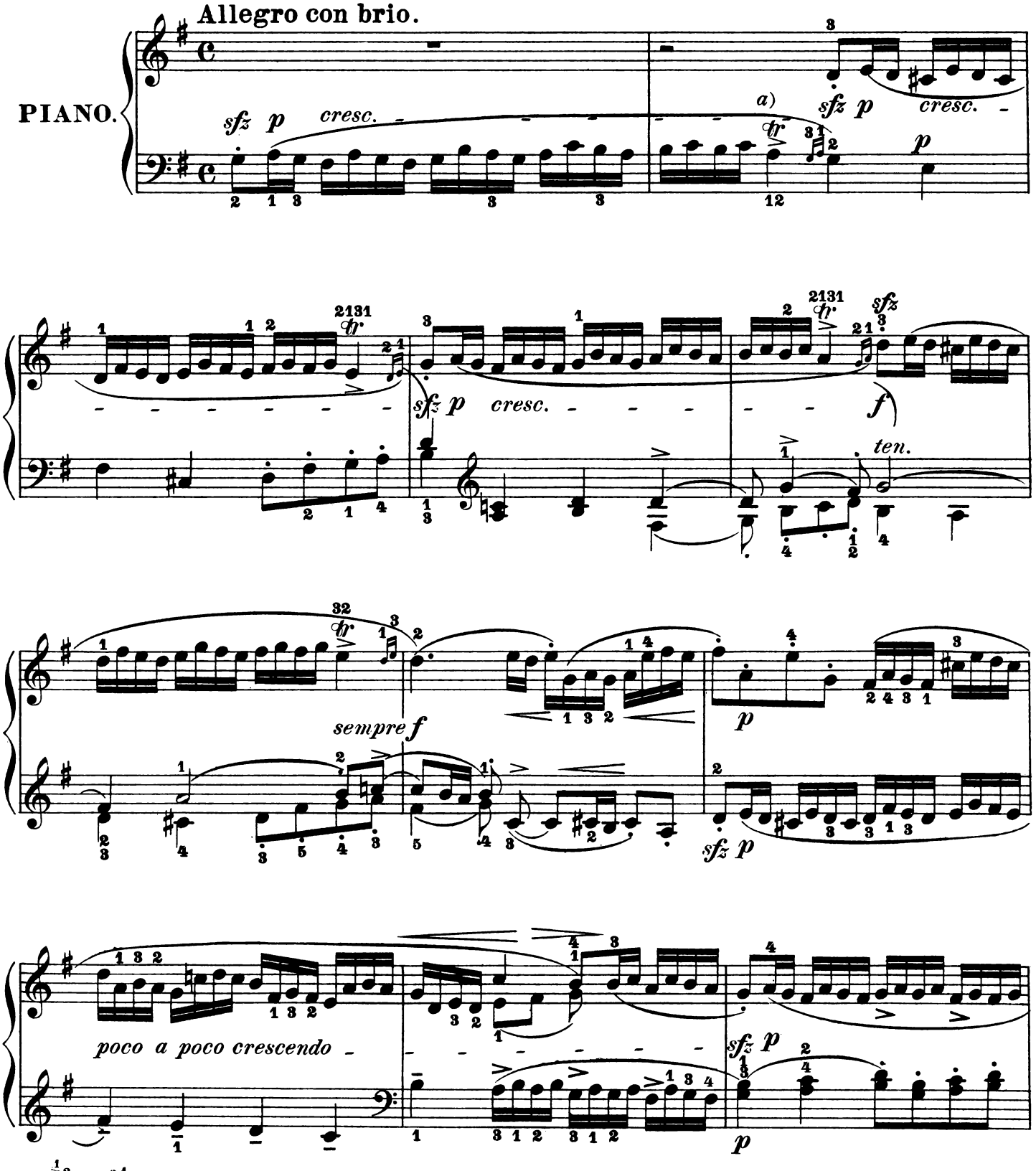
Dr. Hans v. Bülow.

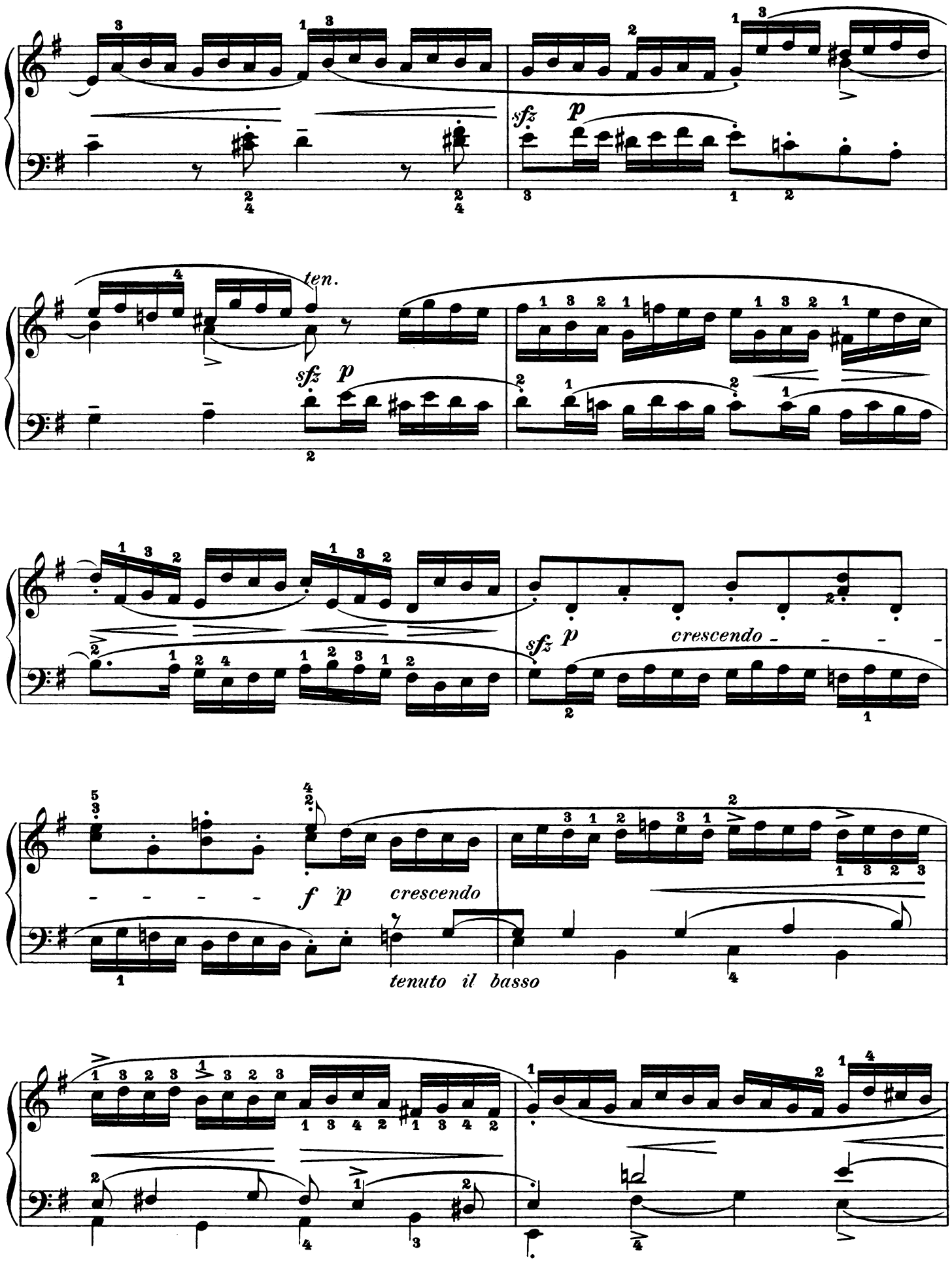
*) Neu herausgegeben, umgestaltet und bedeutend vermehrt von Seiffert-Fleischer — Breitkopf & Härtel 1899; ferner in den Musik-Lexicis von Riemann, Grove und Fétis.

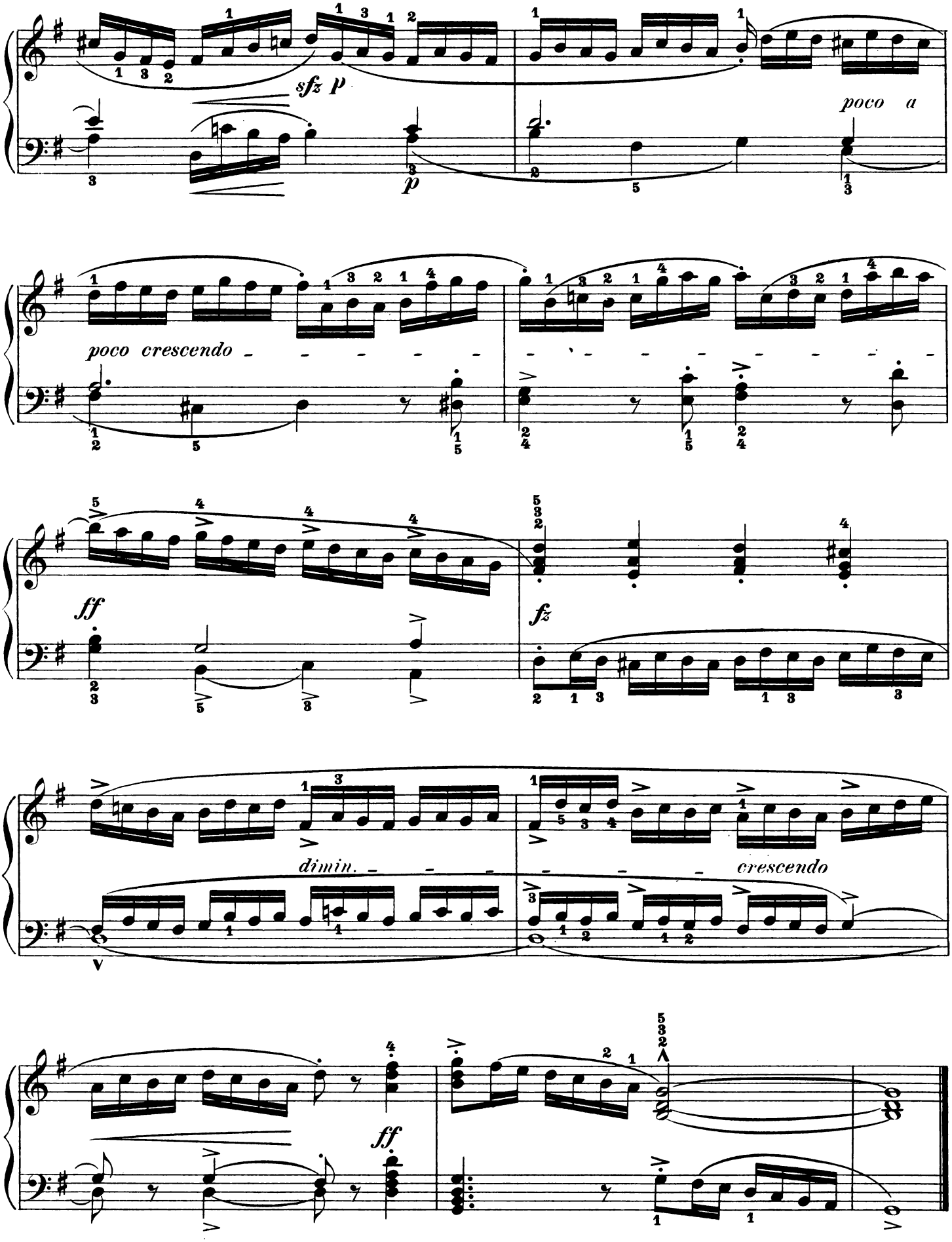
1.

PRELUDIO.

Domenico Scarlatti, Heft. I.



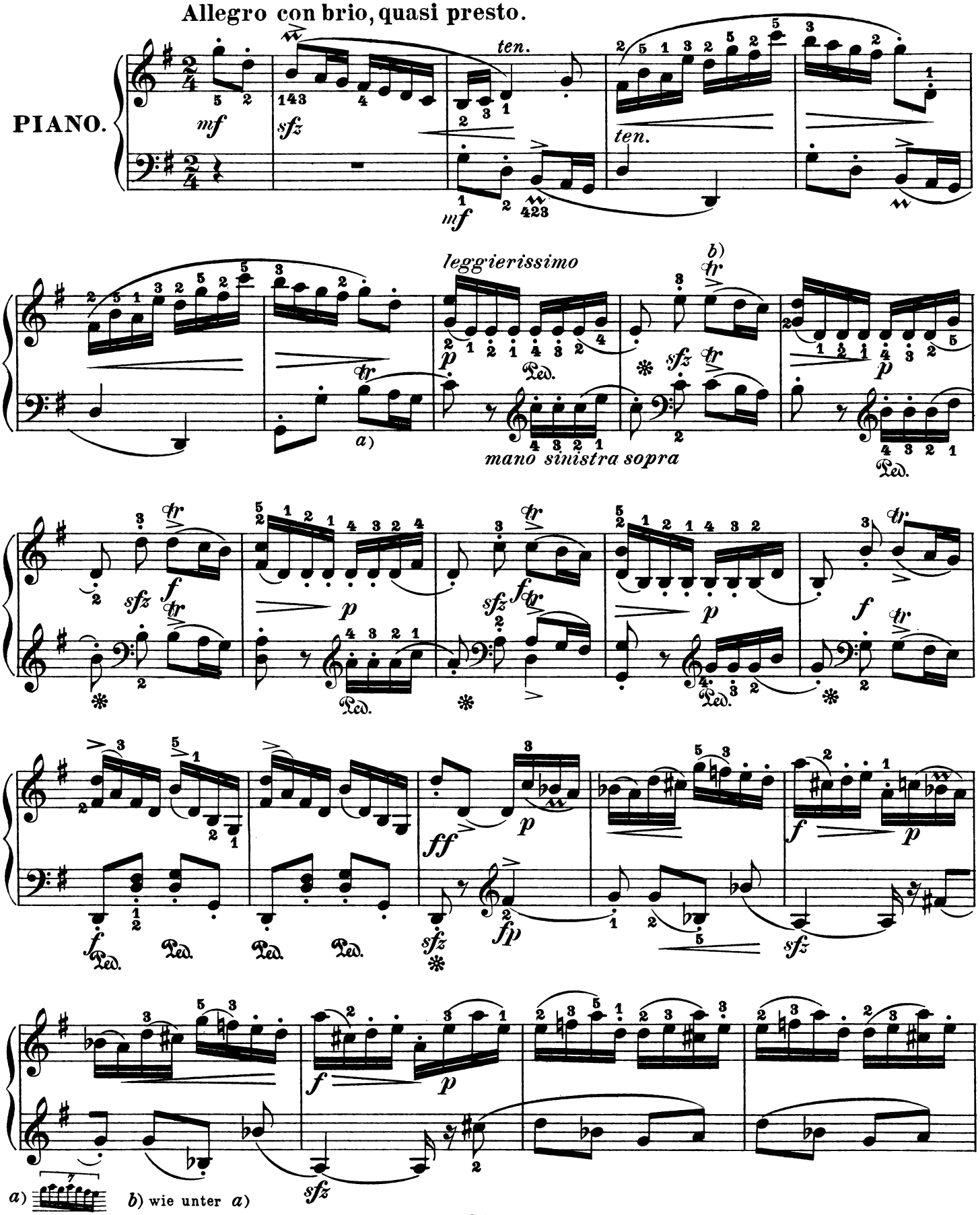

sfz p
ten.
sfz p
sfz p crescendo
f p crescendo
tenuto il basso


sfz p
p
poco a
poco crescendo
ff
fz
dimin.
crescendo
ff

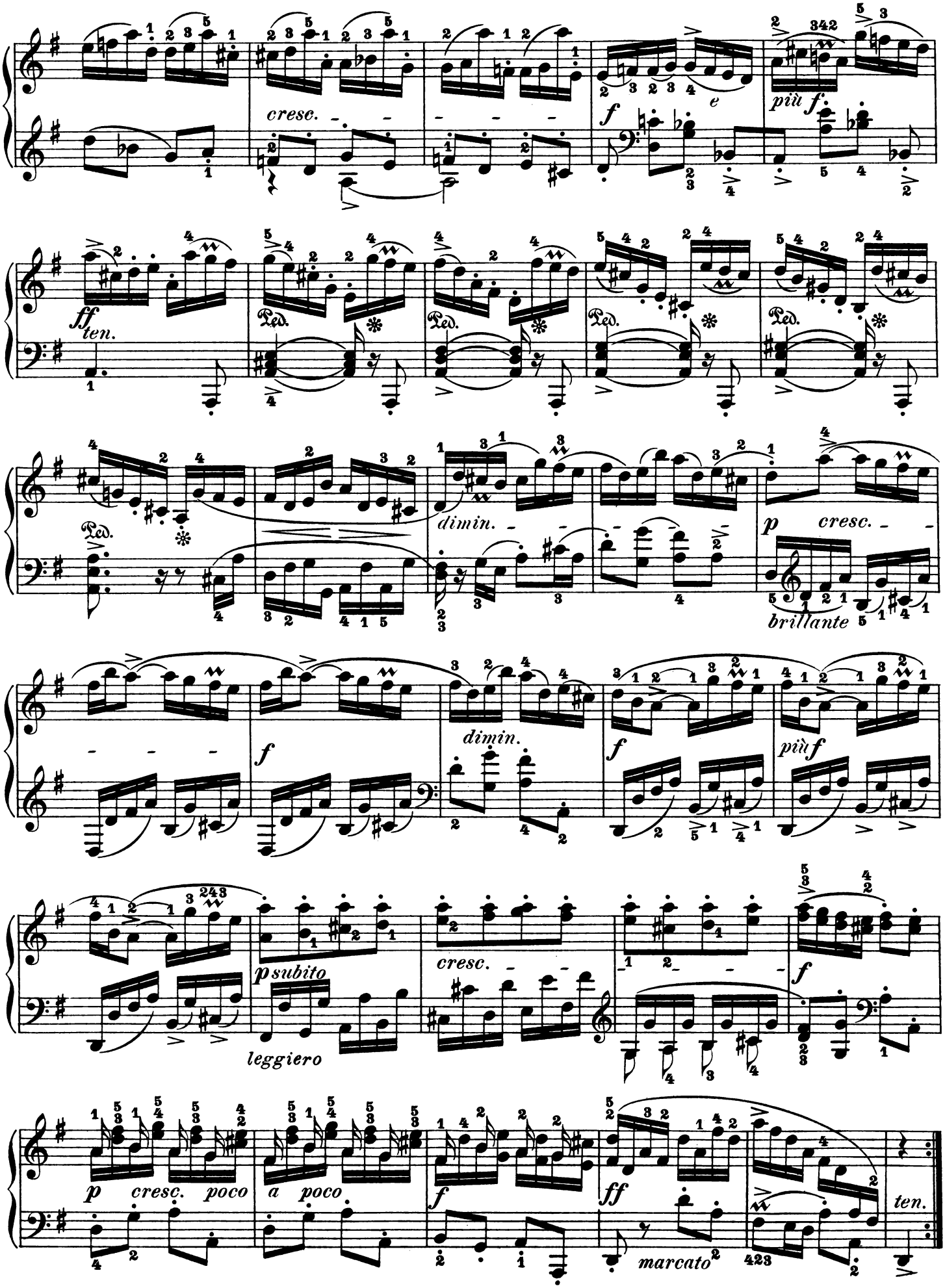
2.

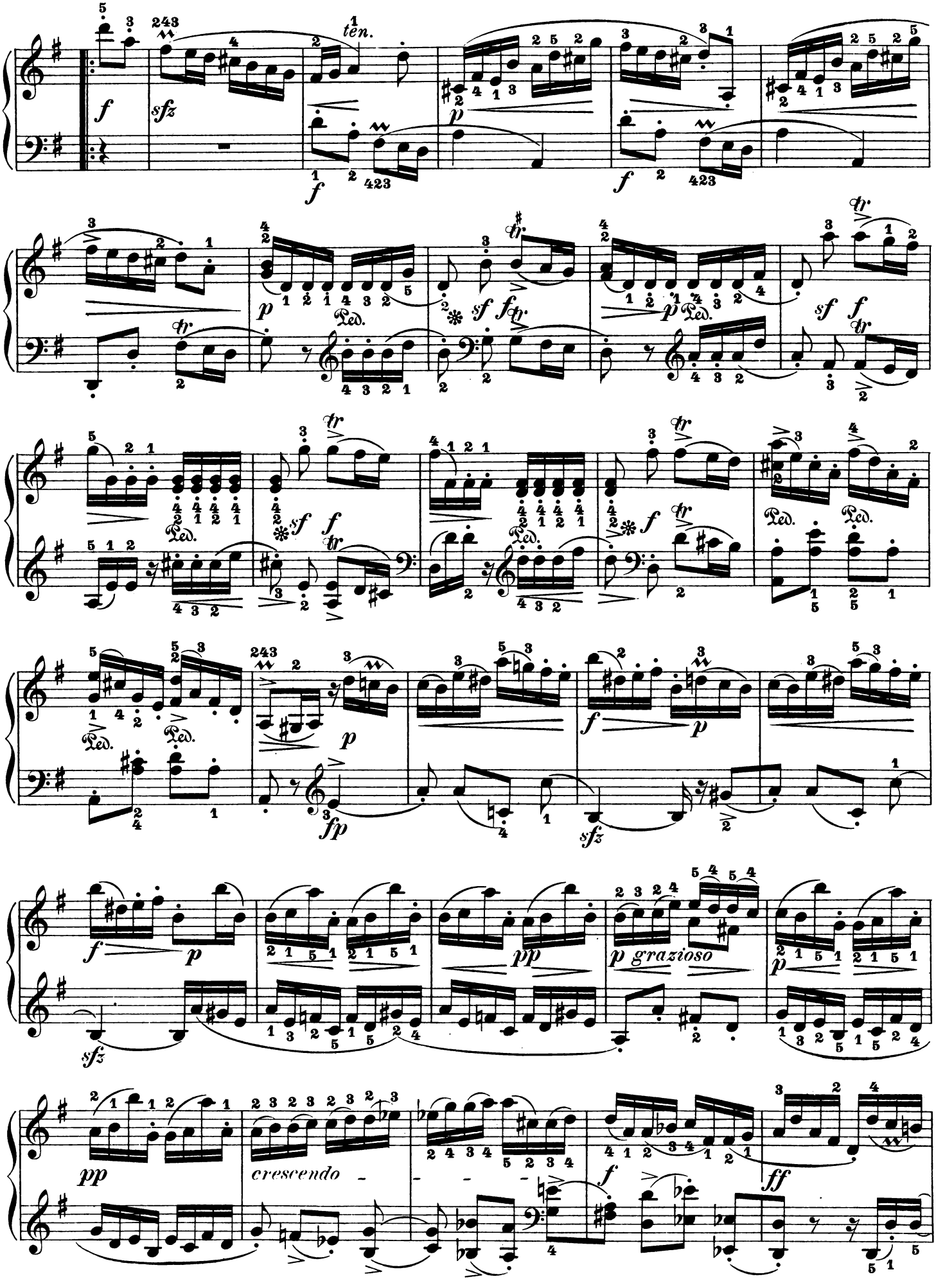
TOCCATA.

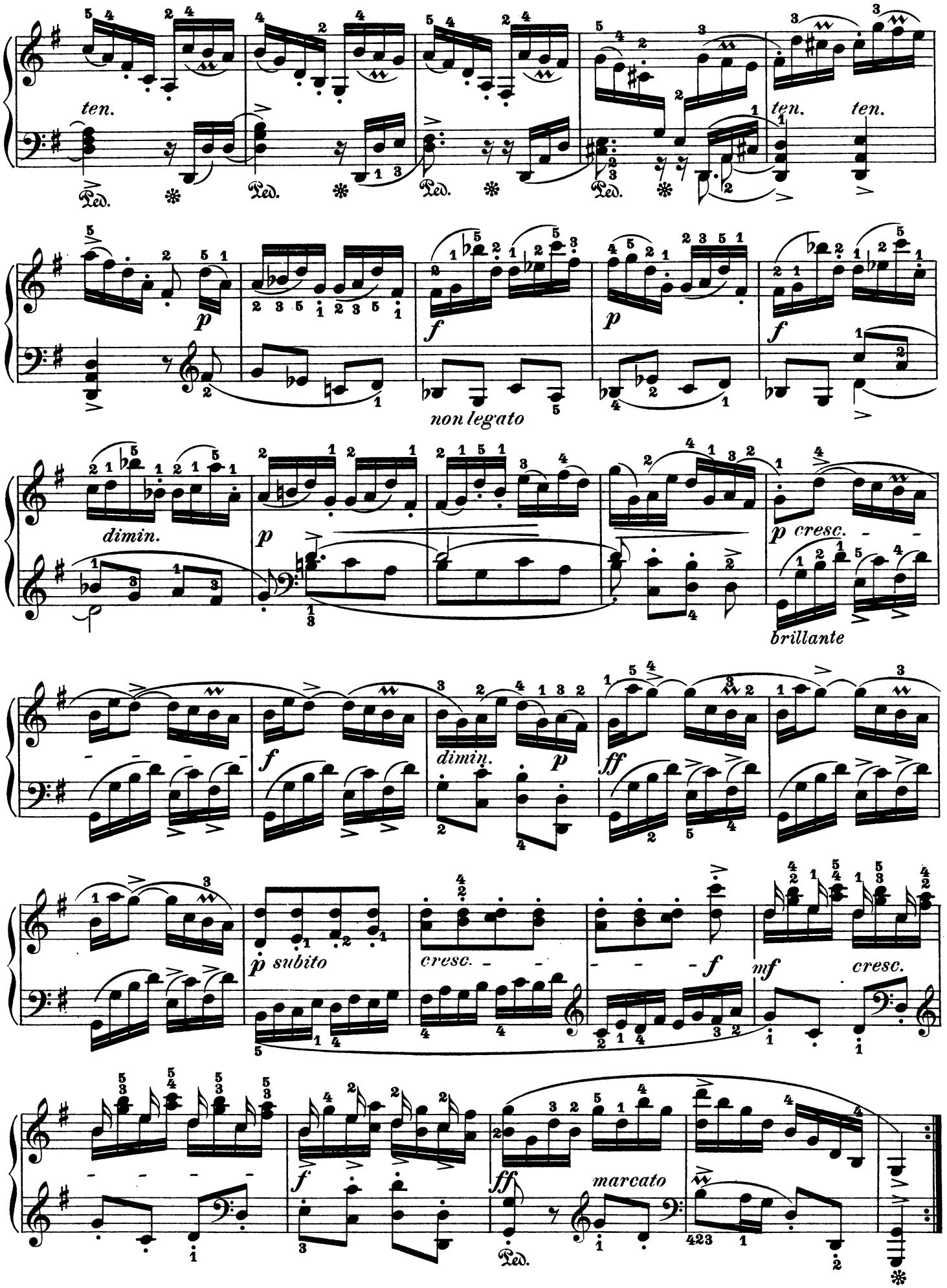
Allegro con brio, quasi presto.



Edition Peters.


cresc.
e
più f
ff
ten.
Ped.
dimin.
p
cresc.
brillante
f
dimin.
più f
p subito
leggiero
cresc.
f
p
cresc. poco
a poco
f
ff
marcato
ten.

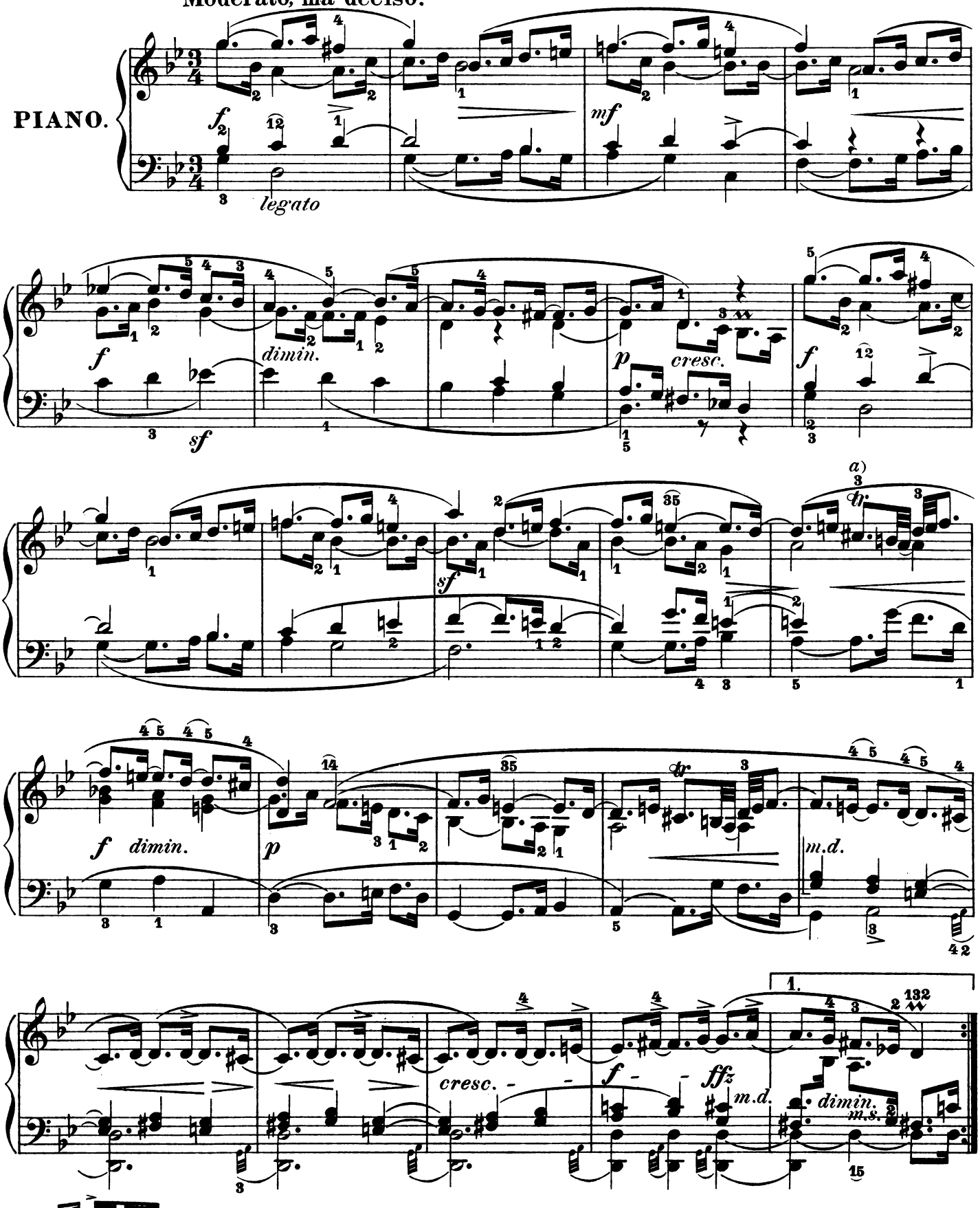

ten.
Ped.
grazioso
crescendo

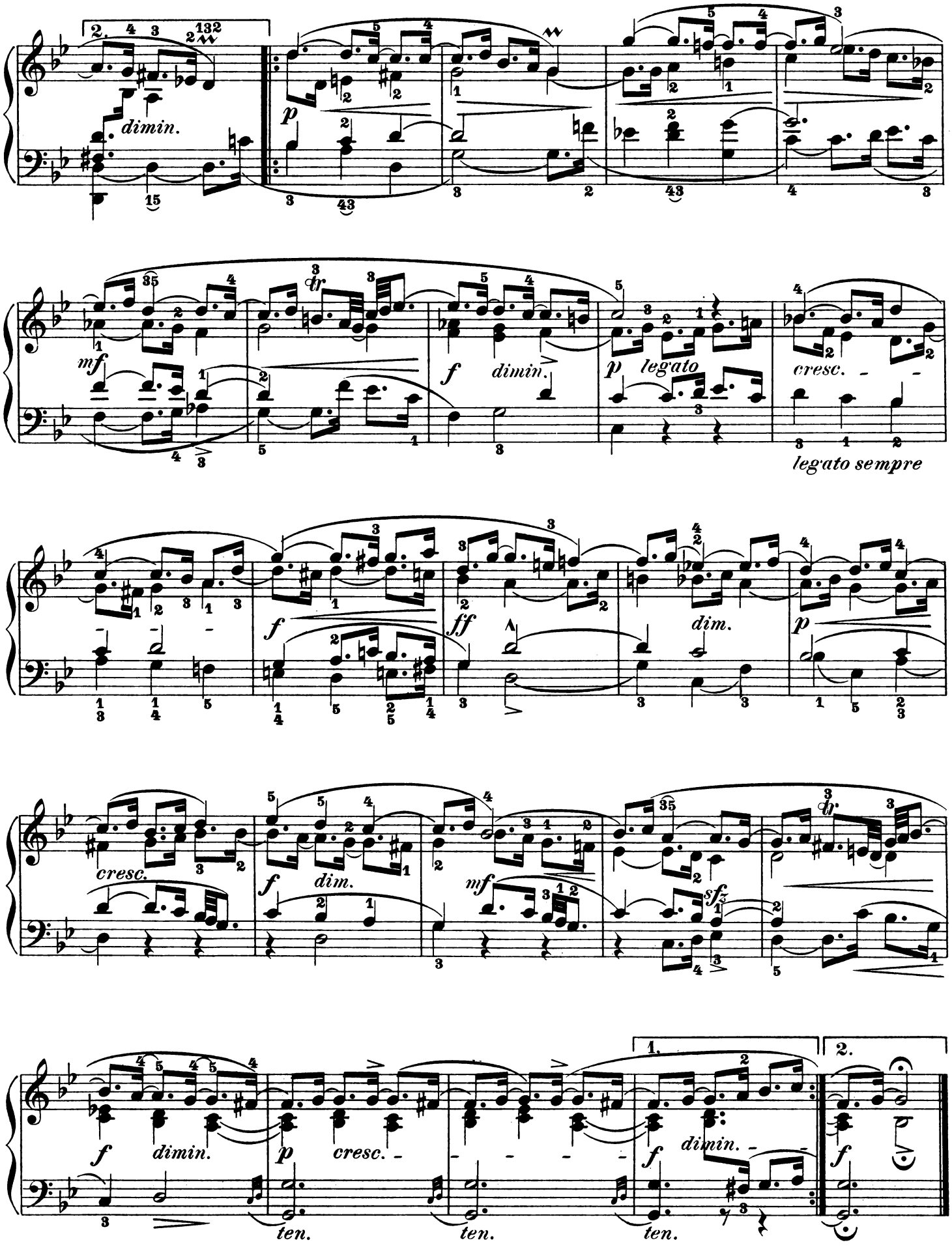

ten.
ten.
ten.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
f
non legato
p
f
dimin.
p
p cresc.
brillante
f
dimin.
p
ff
p subito
cresc.
f
mf
cresc.
f
ff
marcato
Ped.

3.

SARABANDE.

Moderato, ma deciso.



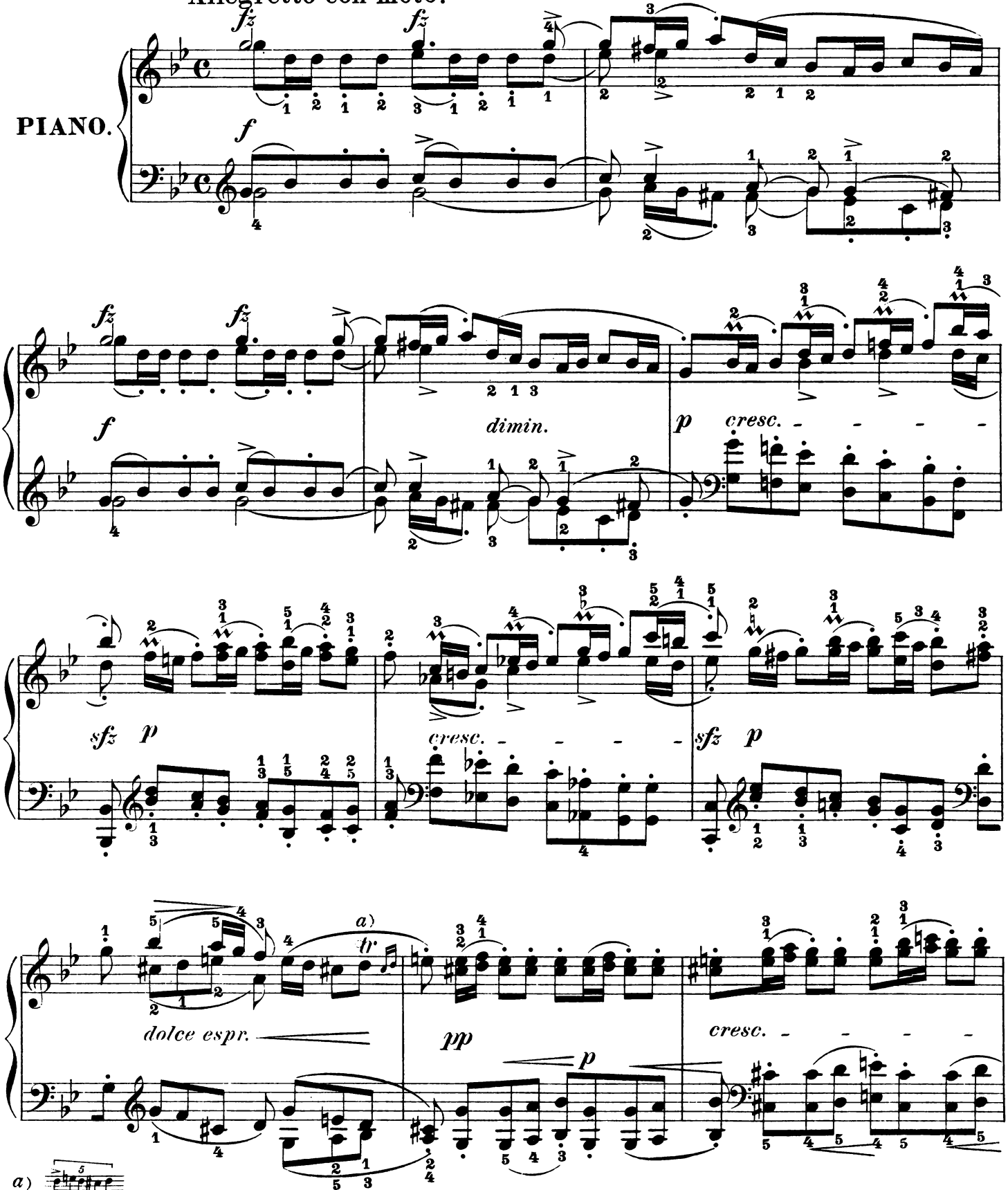

dimin.
p
mf
f
dimin.
p
legato
cresc.
legato sempre
f
ff
dim.
p
cresc.
f
dim.
mf
sfz
f
dimin.
p
cresc.
f
dimin.
f
ten.
ten.
ten.
1.
2.

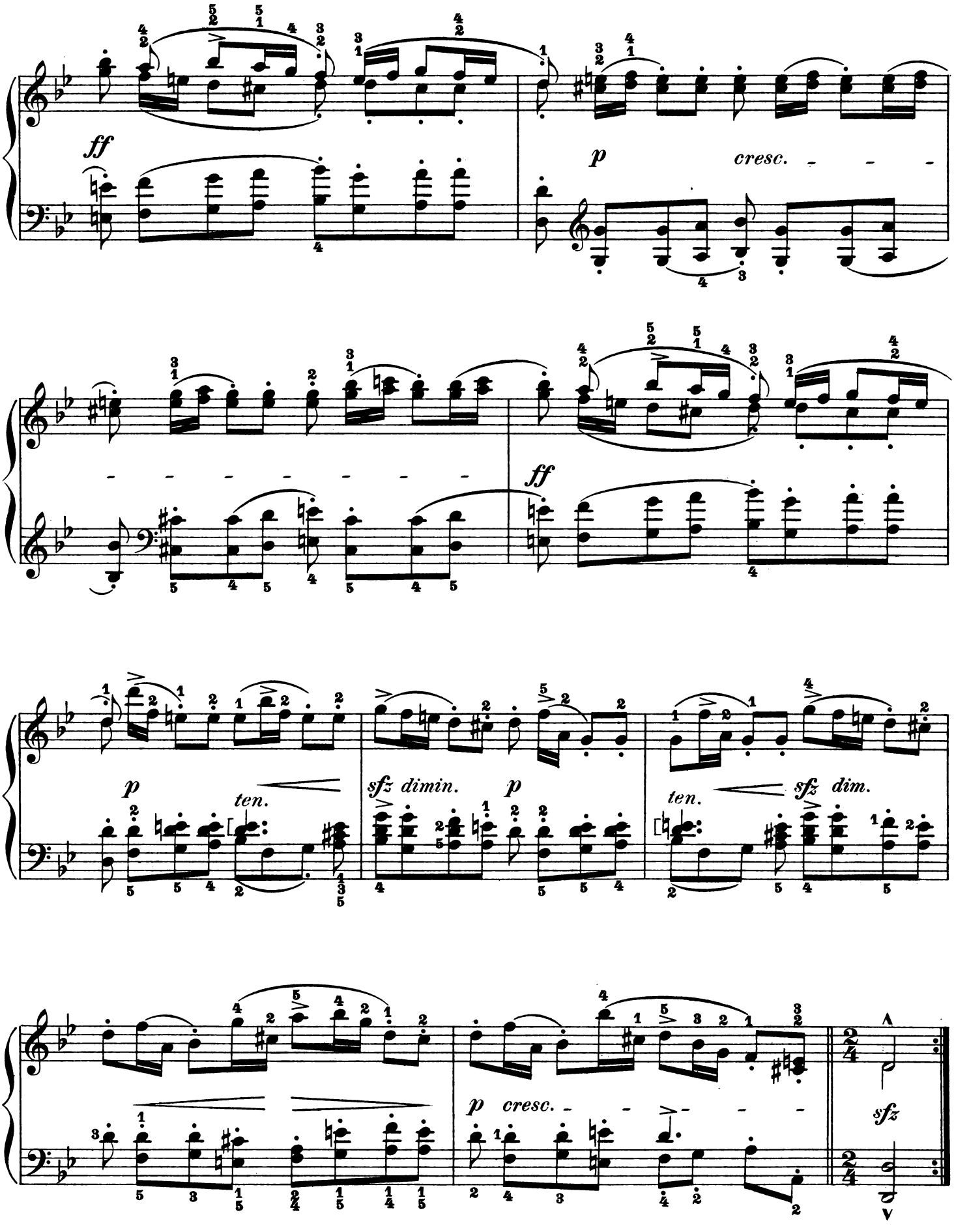
4.

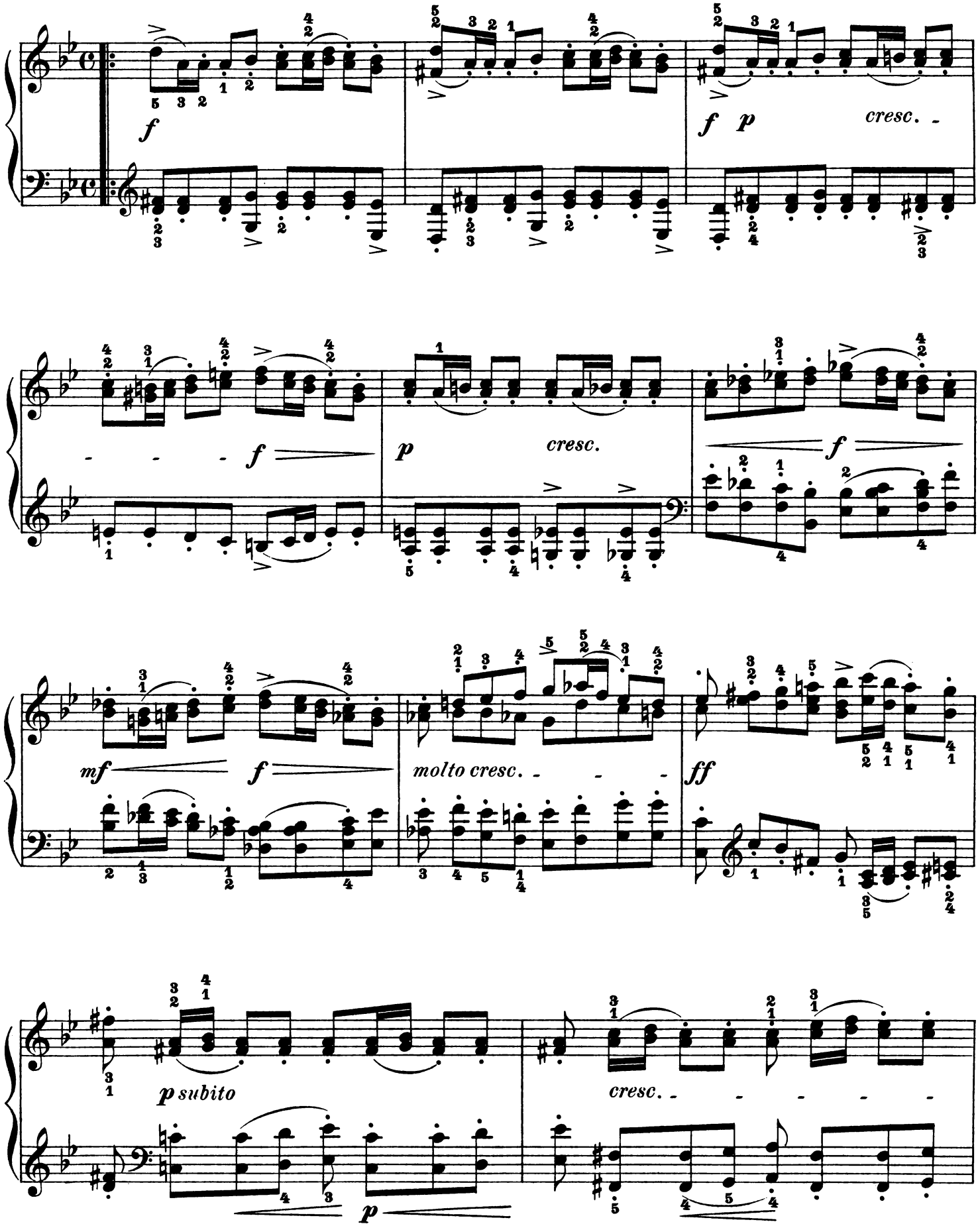
BURLESCA.

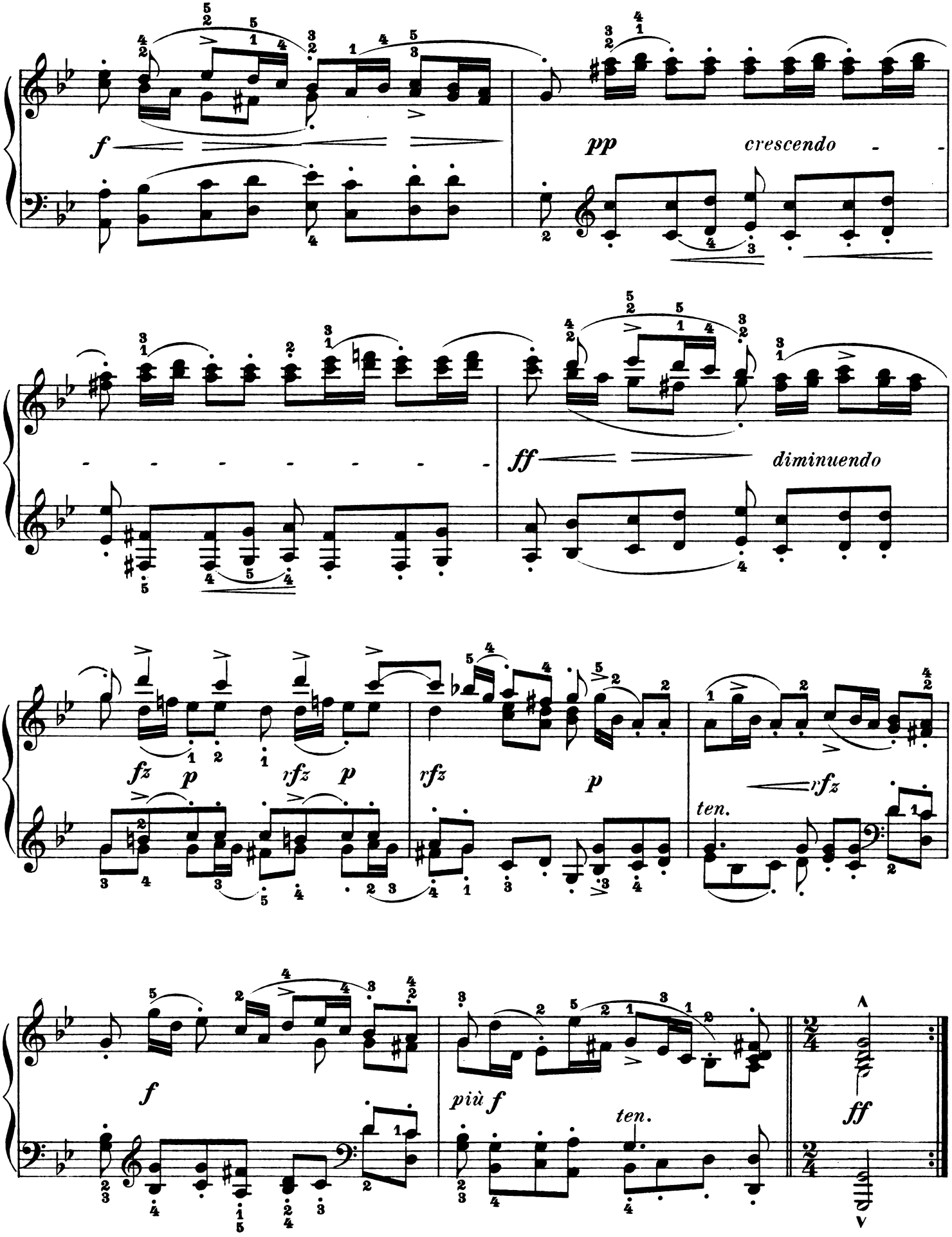
Allegretto con moto.

PIANO.




ff
p
cresc.
ff
p
ten.
sfz dimin.
p
ten.
sfz dim.
p cresc.
sfz


f
f p
cresc.
f
p
cresc.
f
mf
f
molto cresc.
ff
p subito
p
cresc.


f
pp
crescendo
ff
diminuendo
fz
p
rfz
p
rfz
p
rfz
ten.
f
più f
ten.
ff

5.

MENUETTO.

Andantino grazioso.

PIANO.

m.s.
dolce espressivo

p

marcato

cresc.

sf

dim.

p

sf

dim.

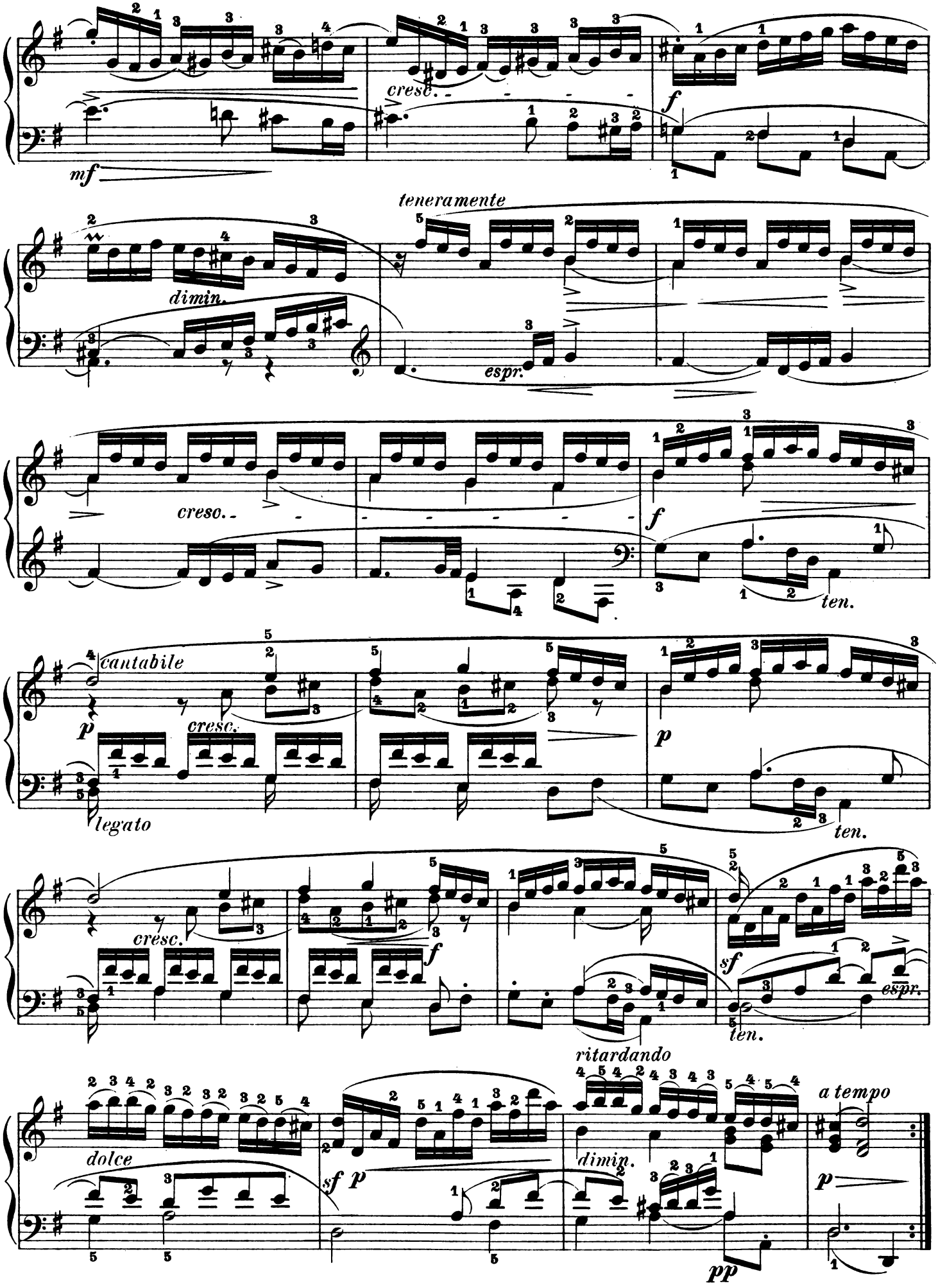
sempre legato

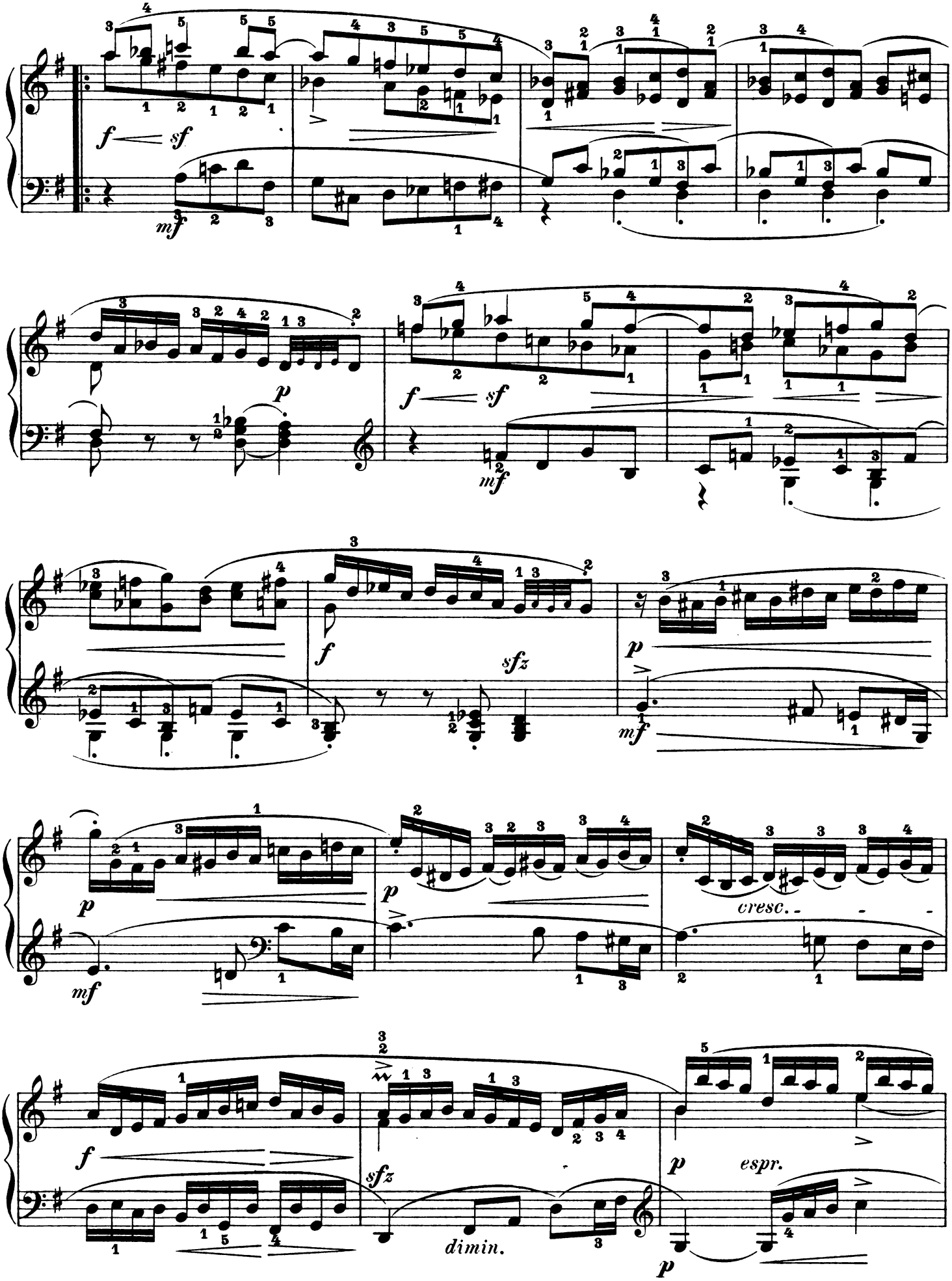
p

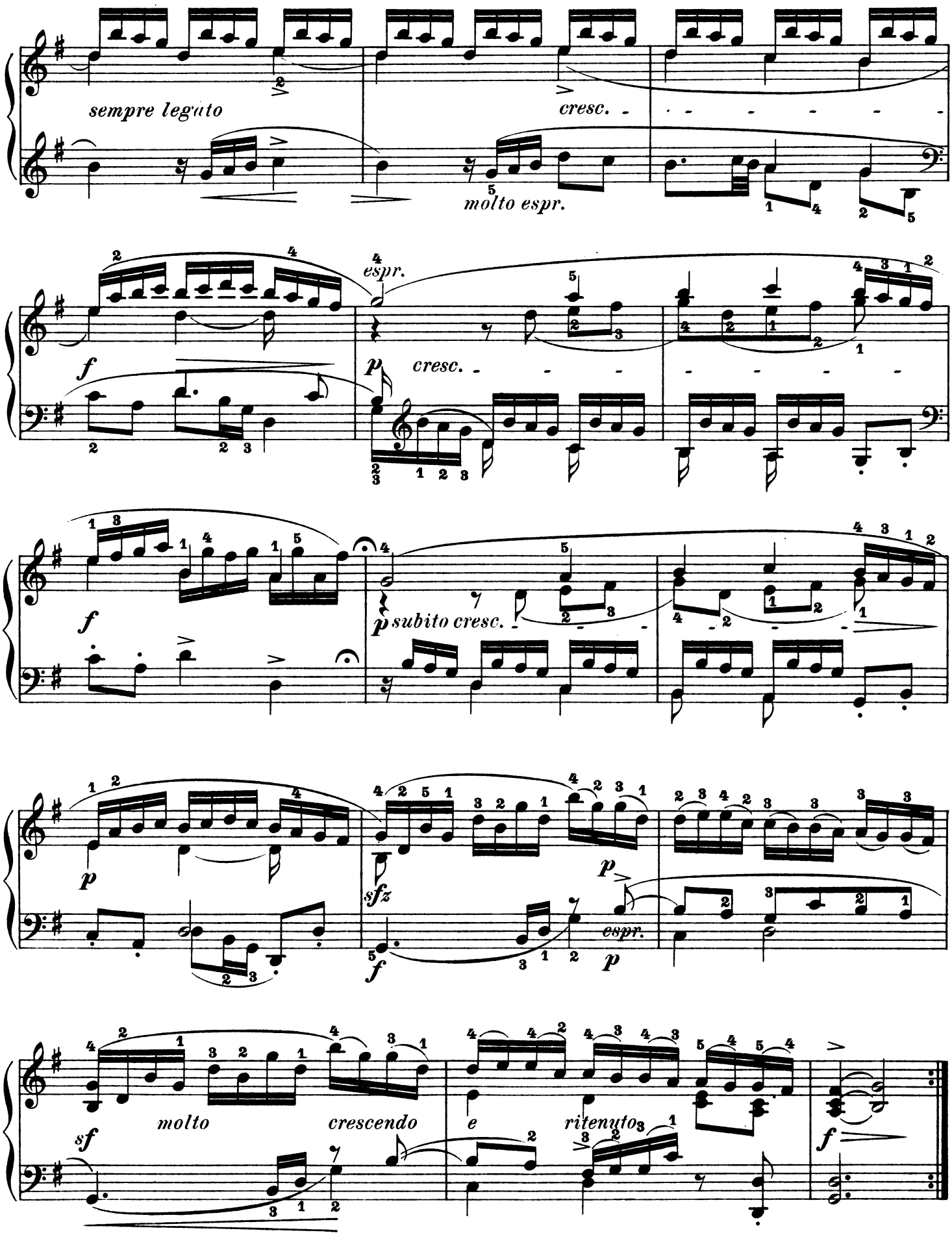
p

espr.

mf


mf
cresc.
f
teneramente
dimin.
espr.
creso.
f
ten.
cantabile
p
cresc.
legato
p
ten.
cresc.
f
sf
espr.
ten.
ritardandos
a tempo
dolce
sf p
dimin.
pp
p

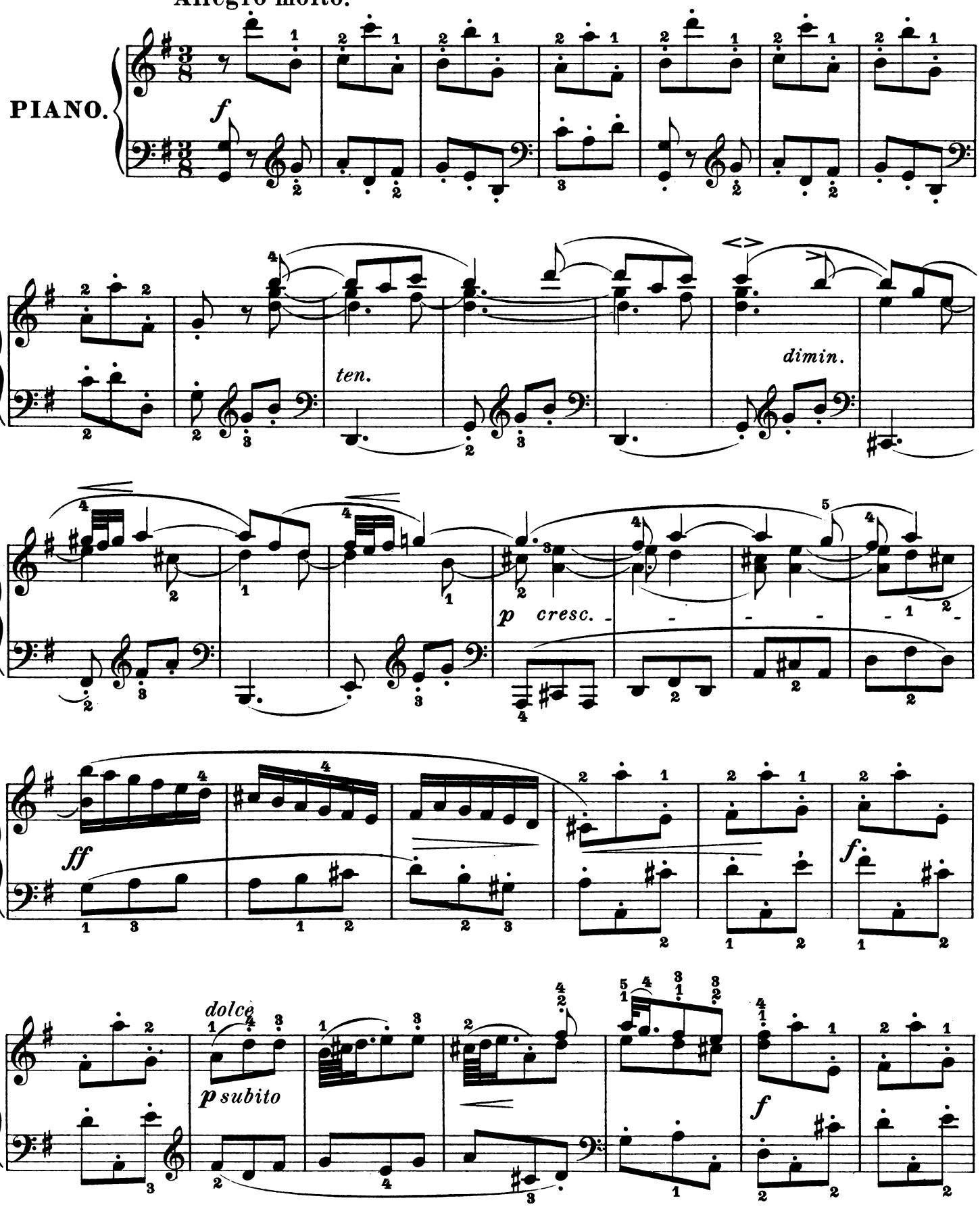

f
sf
mf
p
f
sf
mf
f
sfz
p
mf
p
p
cresc.
mf
f
sfz
dimin.
p
p
espr.

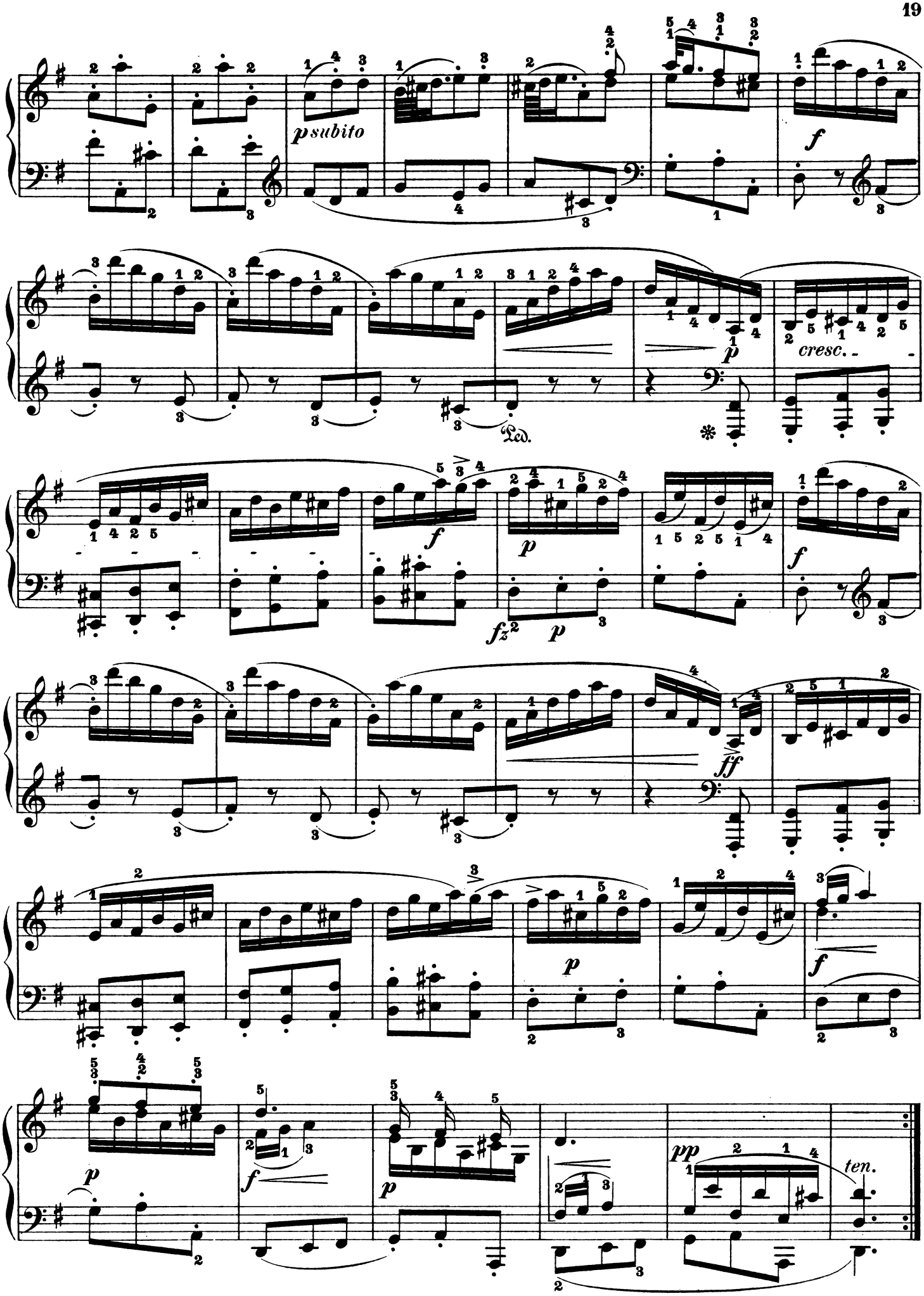

sempre legato
cresc.
molto espr.
espr.
f
p
cresc.
f
p subito cresc.
p
sfz
f
espr.
p
sf
molto
crescendo
e
ritenuto
f

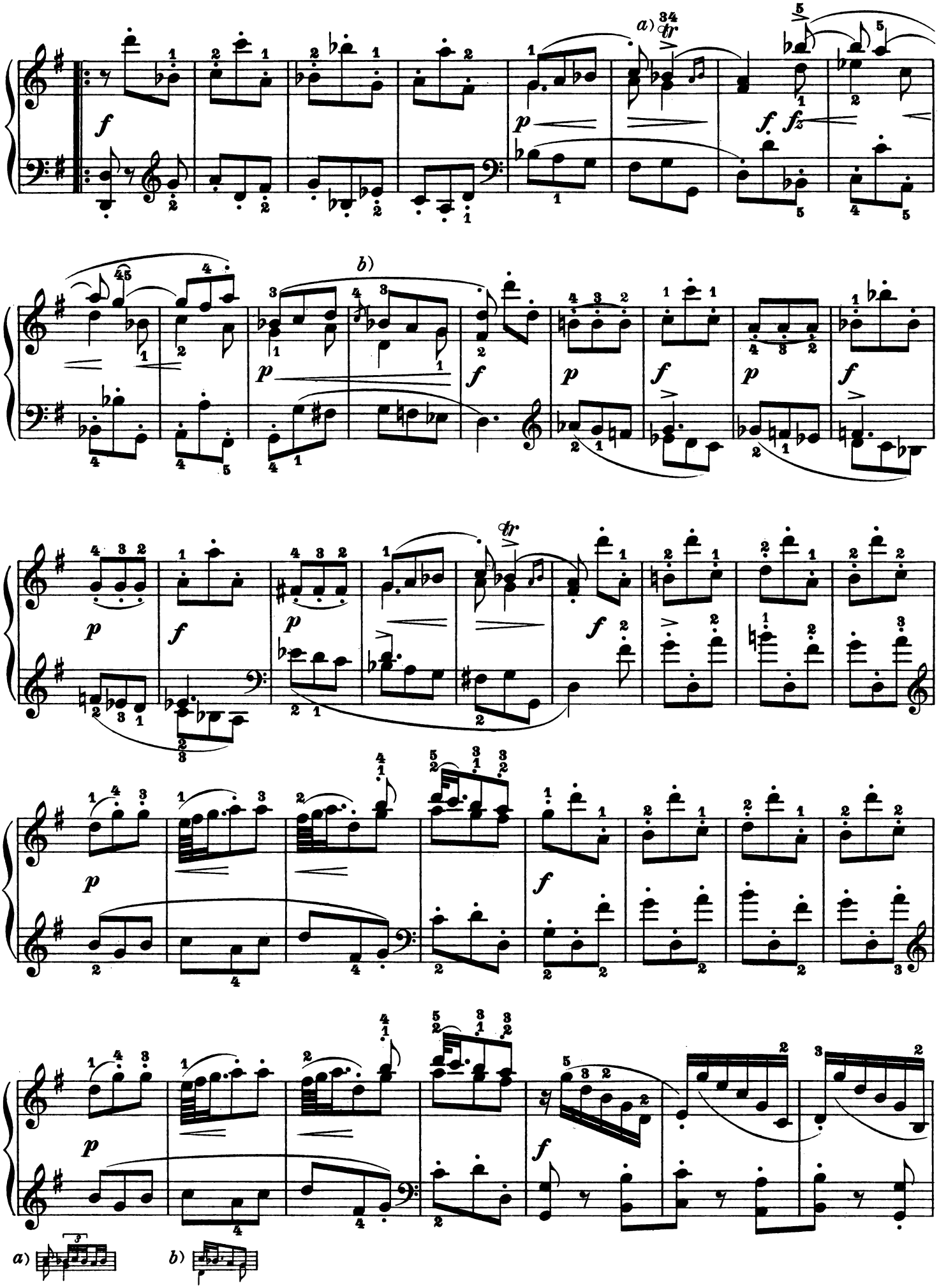
6.

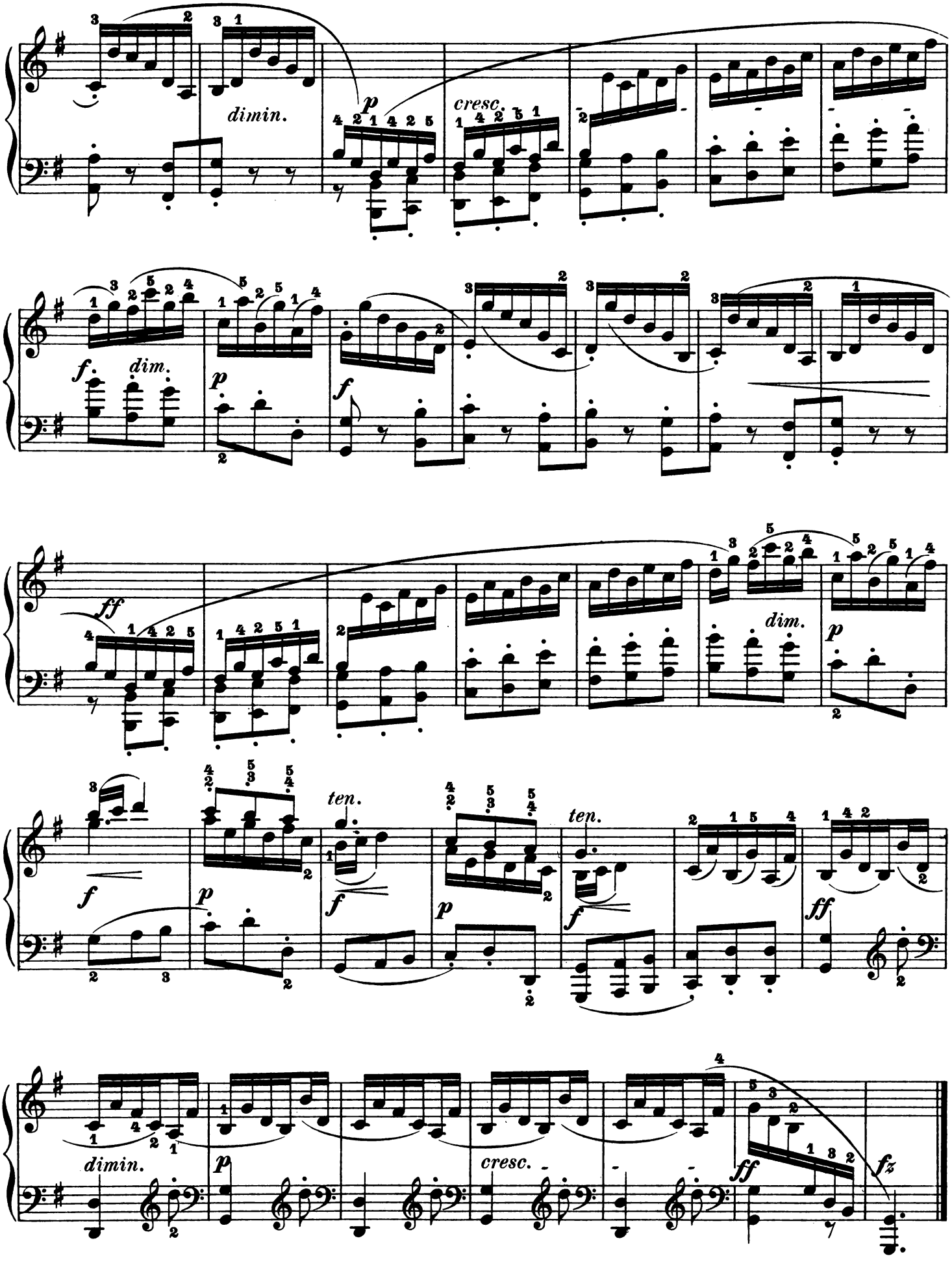
GIGUE.

Allegro molto.




p subito
f
p
cresc.
Ped.
f
fz
p
f
p
ff
p
f
p
pp
ten.


a)
b)
a)
b)

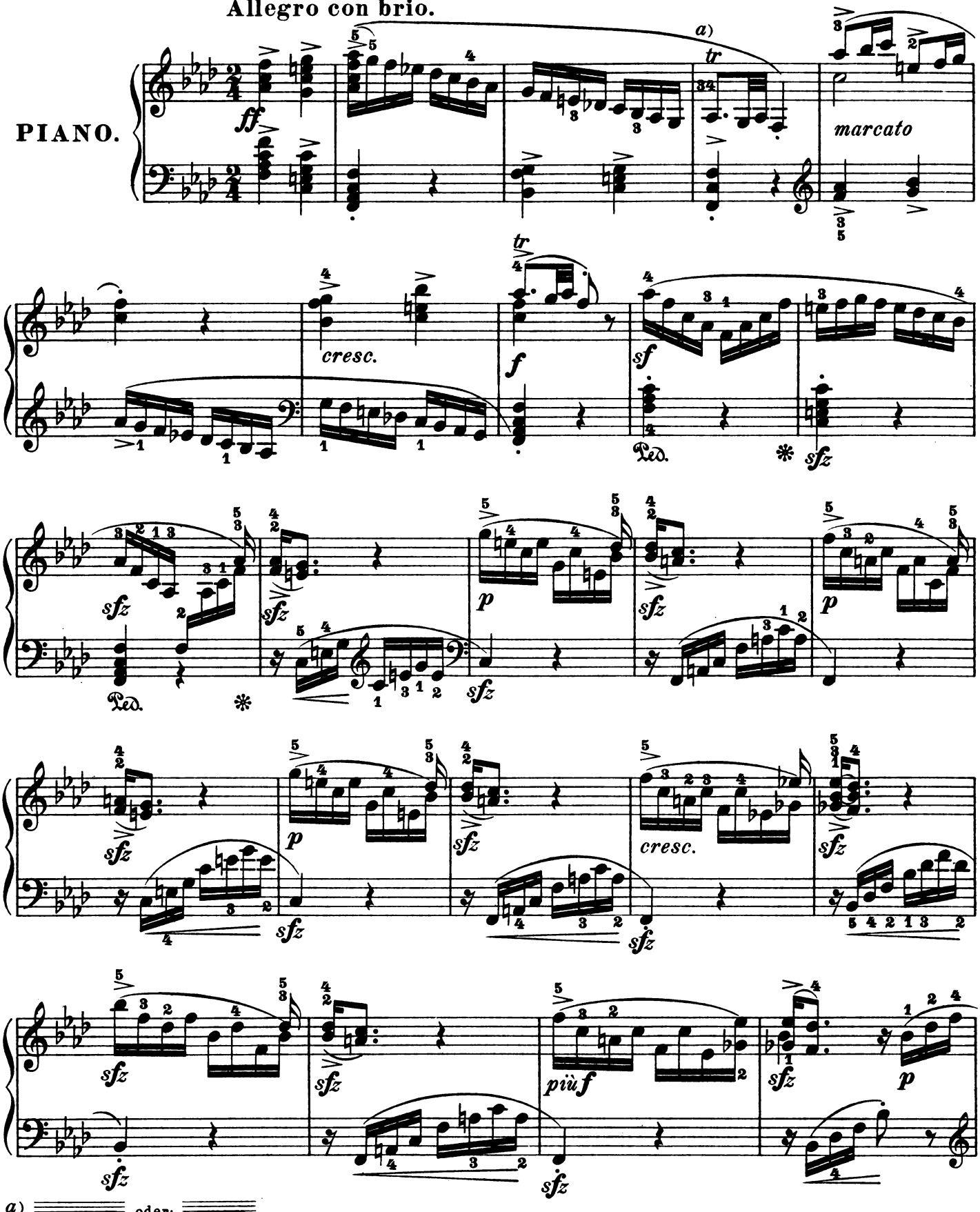

dimin.
p
cresc.
f.
dim.
p
f
ff
dim.
p
f
ten.
p
f
ten.
f
p
ff
dimin.
p
cresc.
ff
fz

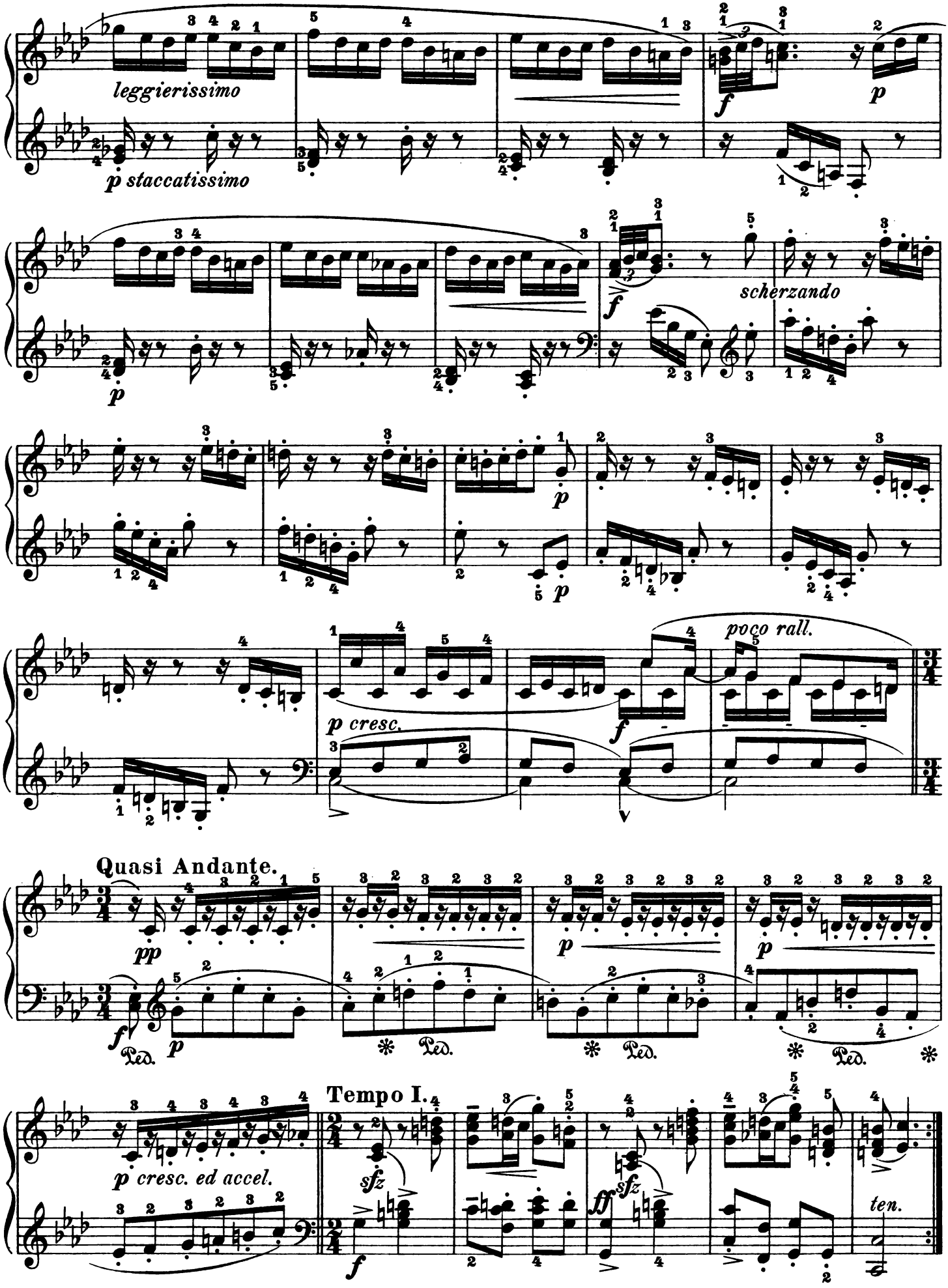
1.

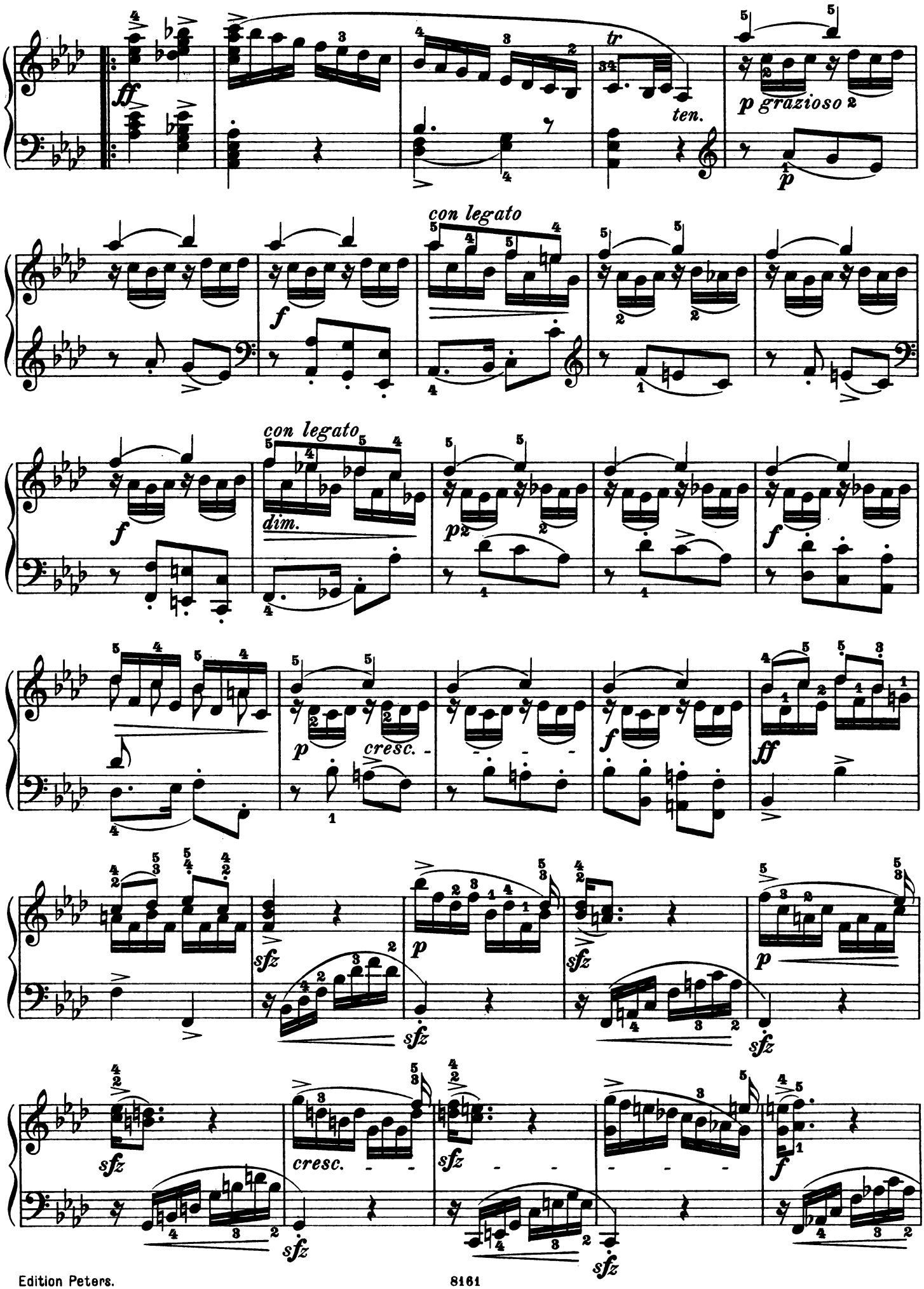
SONATE.

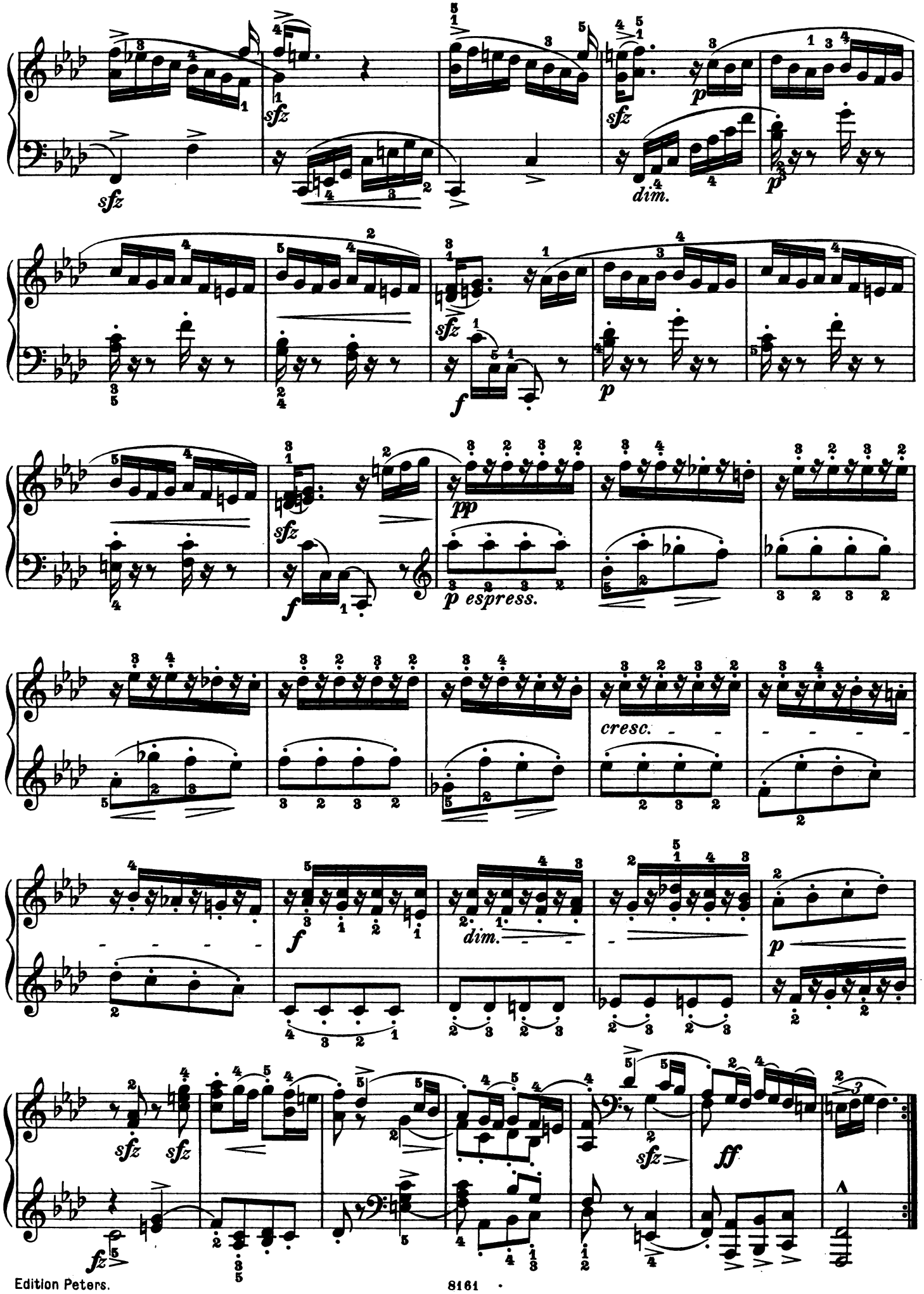
Domenico Scarlatti, Heft II.

Allegro con brio.



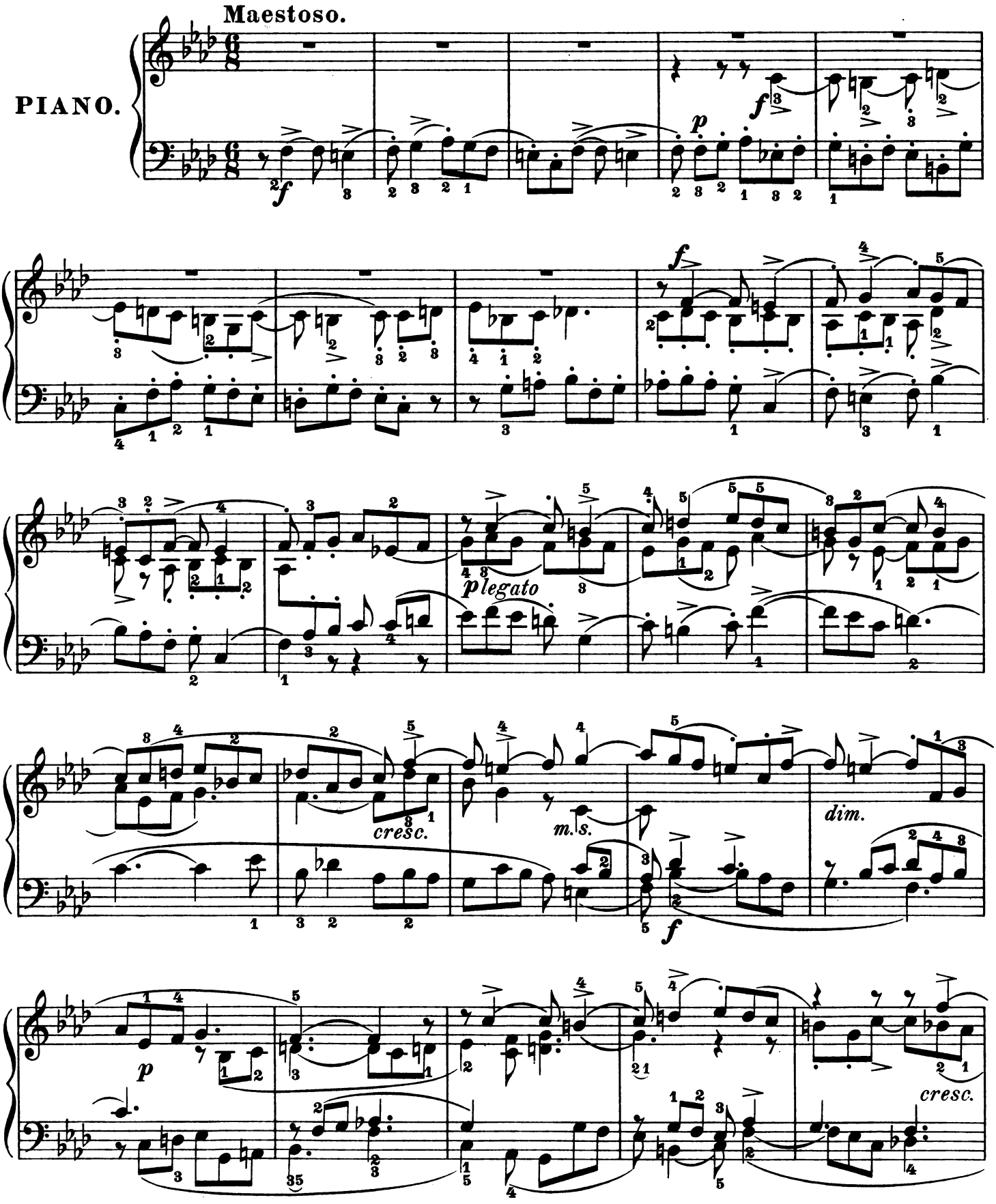

leggierissimo
p staccatissimo
f
p
scherzando
poco rall.
p cresc.
Quasi Andante.
pp
Ped.
Tempo I.
p cresc. ed accel.
sfz
ten.

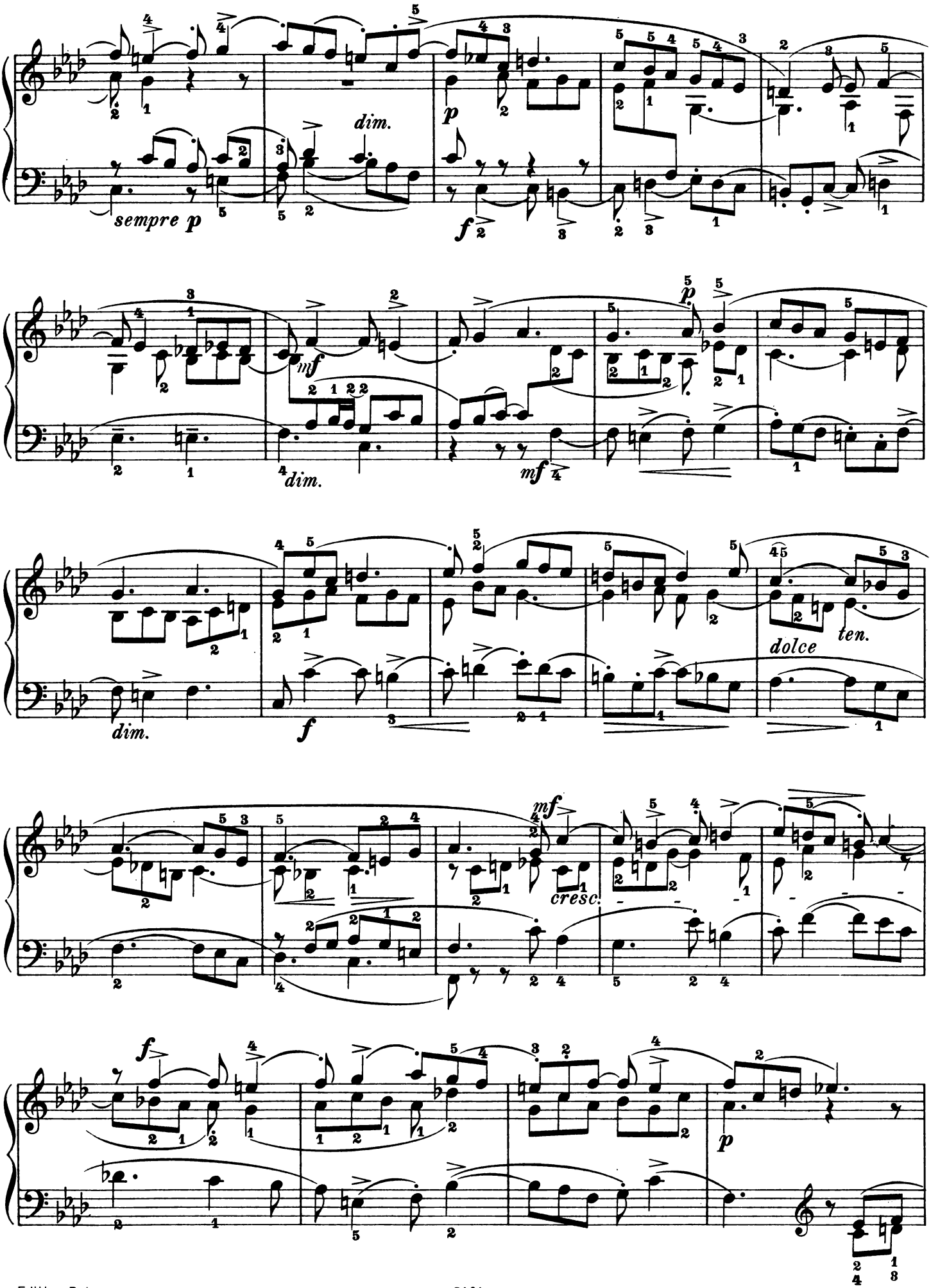

ff
tr
ten.
p grazioso
p
con legato
f
con legato
dim.
p
cresc.
f
ff
sfz
p
sfz
sfz
p
sfz
sfz
cresc.
sfz
sfz
f
sfz

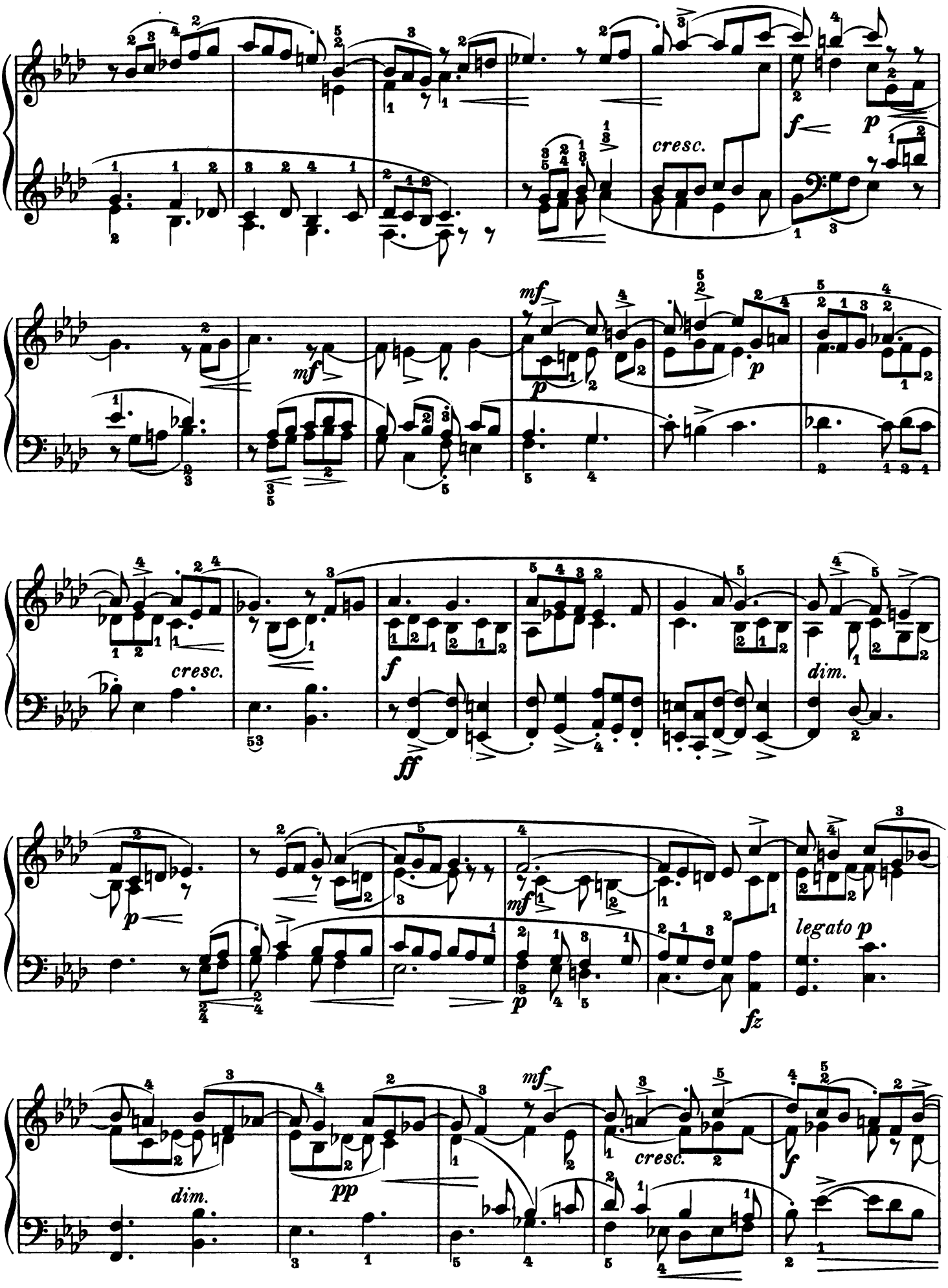

sfz
dim.
p
f
pp
p espress.
cresc.
ff

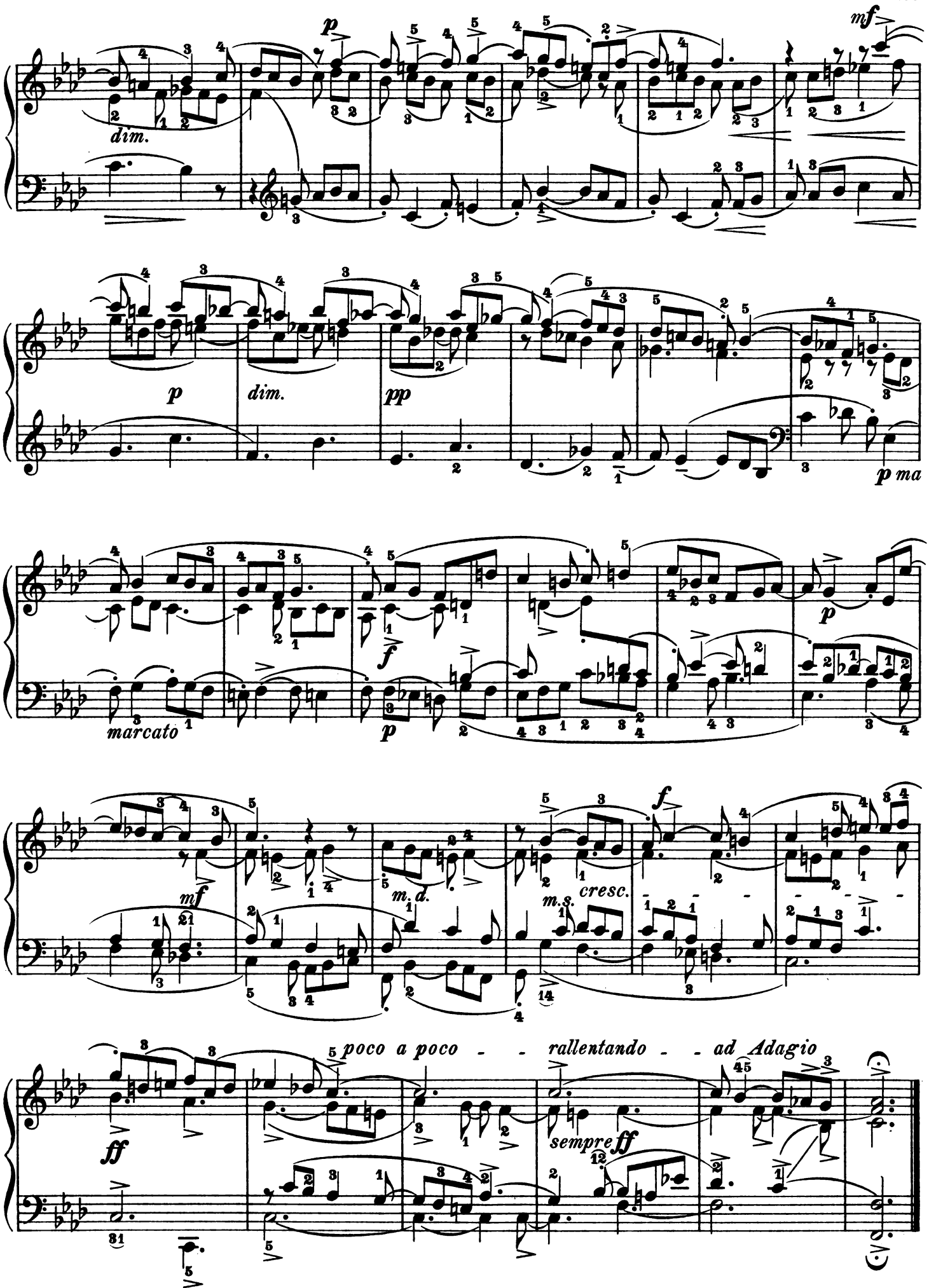
2.

FUGA.




sempre p
dim.
p
f
mf
dim.
mf
p
dim.
f
dolce
ten.
mf
cresc.
f
p

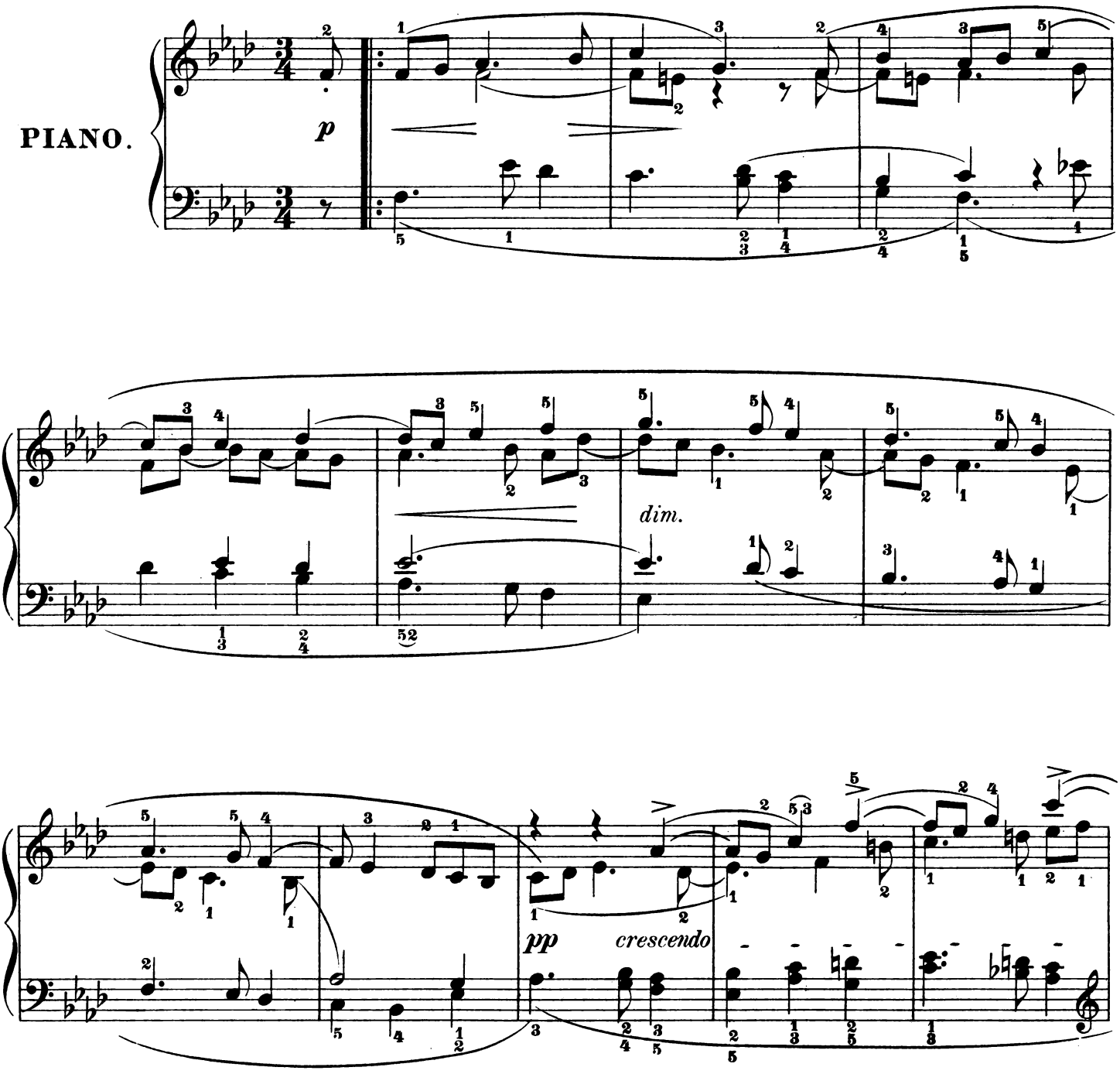

cresc.
f
p
mf
mf
p
p
cresc.
f
ff
dim.
p
mf
p
fz
legato p
dim.
pp
mf
cresc.
f

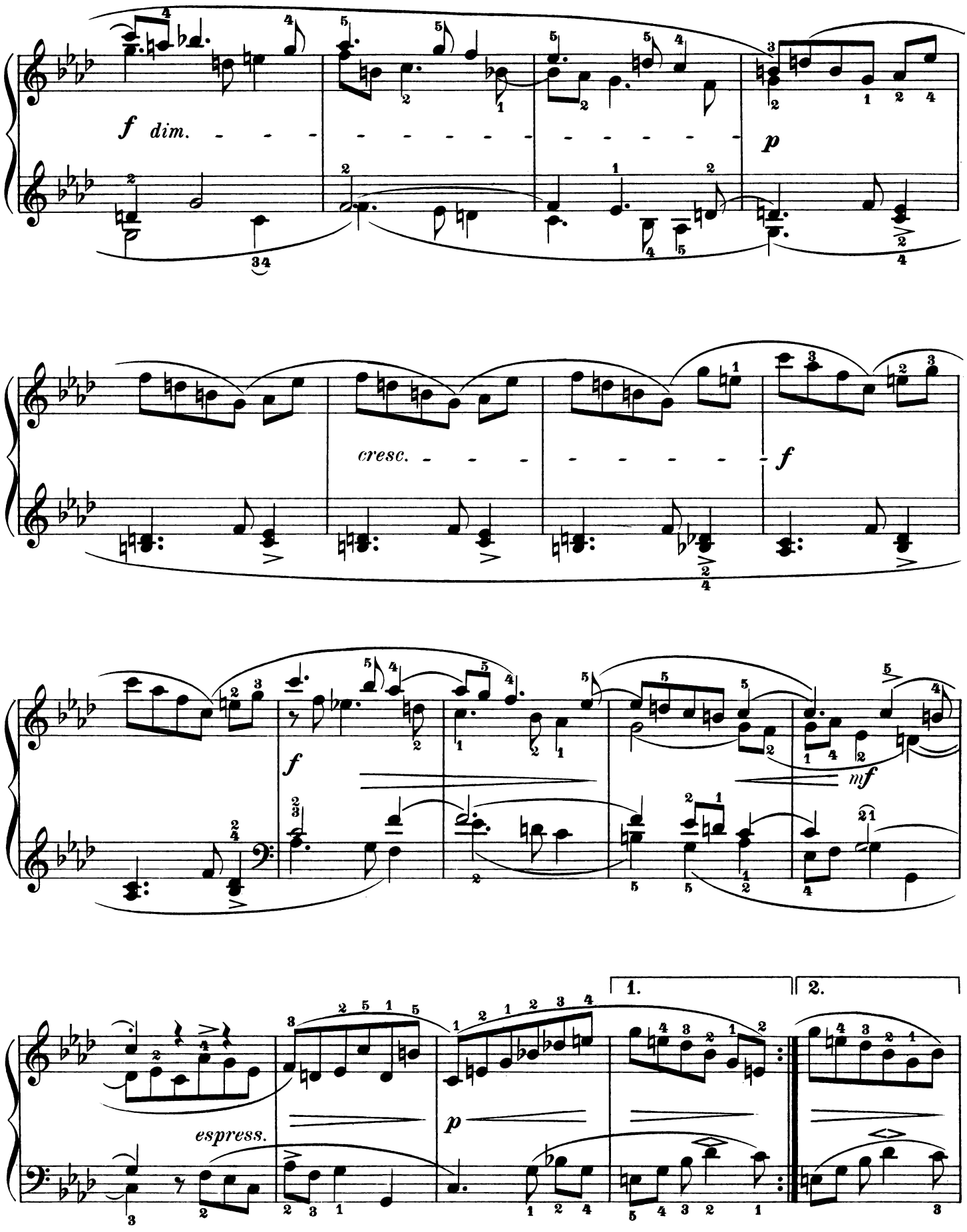

p
mf
dim.
p
dim.
pp
p ma
marcato
f
p
f
m. d.
m. s.
cresc.
mf
poco a poco - - rallentando - - ad Adagio
ff
sempre ff

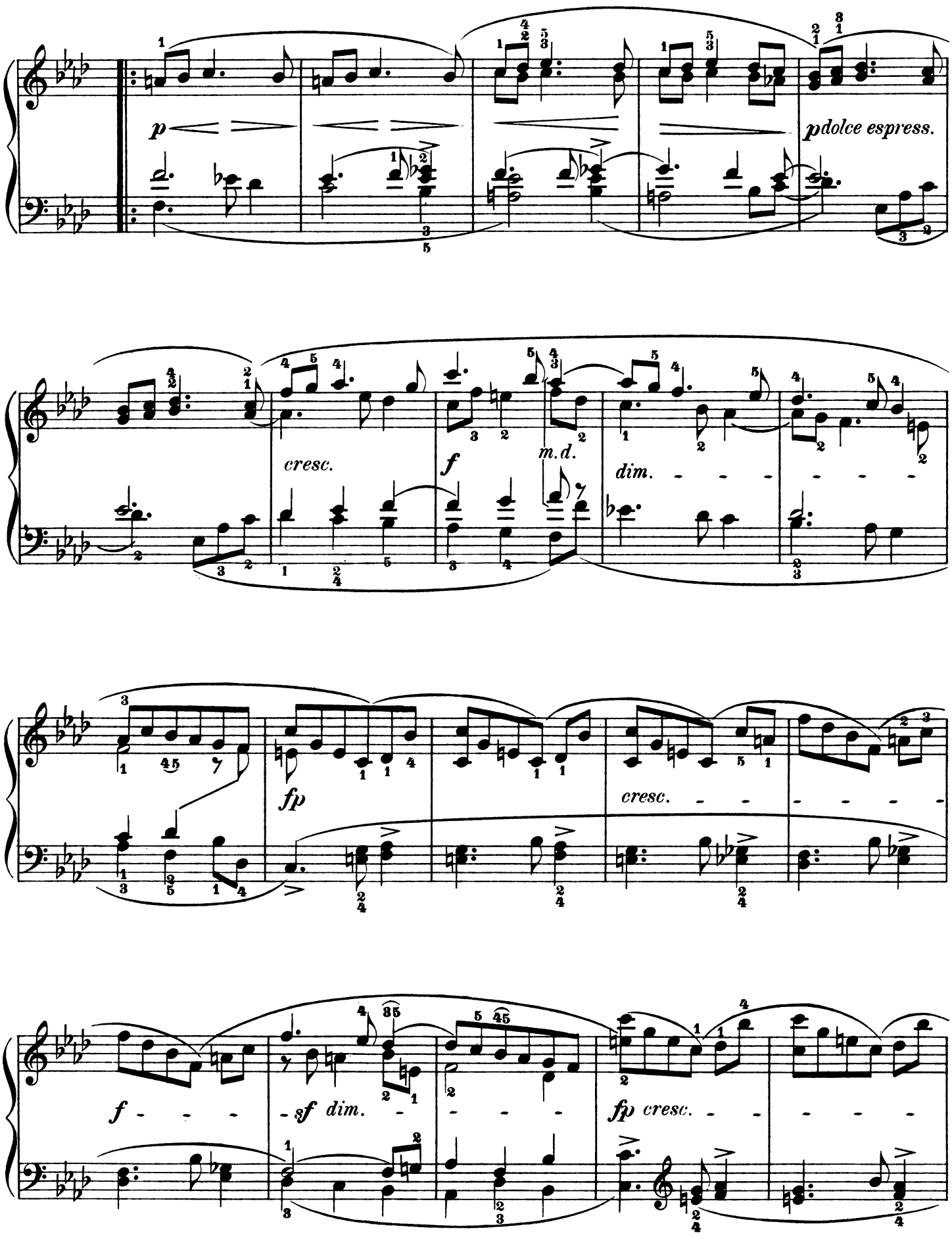
3.

COURANTE.

Allegro moderato.




f dim.
p
cresc.
f
f
mf
1.
2.
espress.
p


p
pdolce espress.
cresc.
f
m.d.
dim.
fp
cresc.
f
sf dim.
fp cresc.

a)

4534 tr 4534 tr

f *dim.* *p*

m.d. *espress.*

fp *m.d.* *ten.*

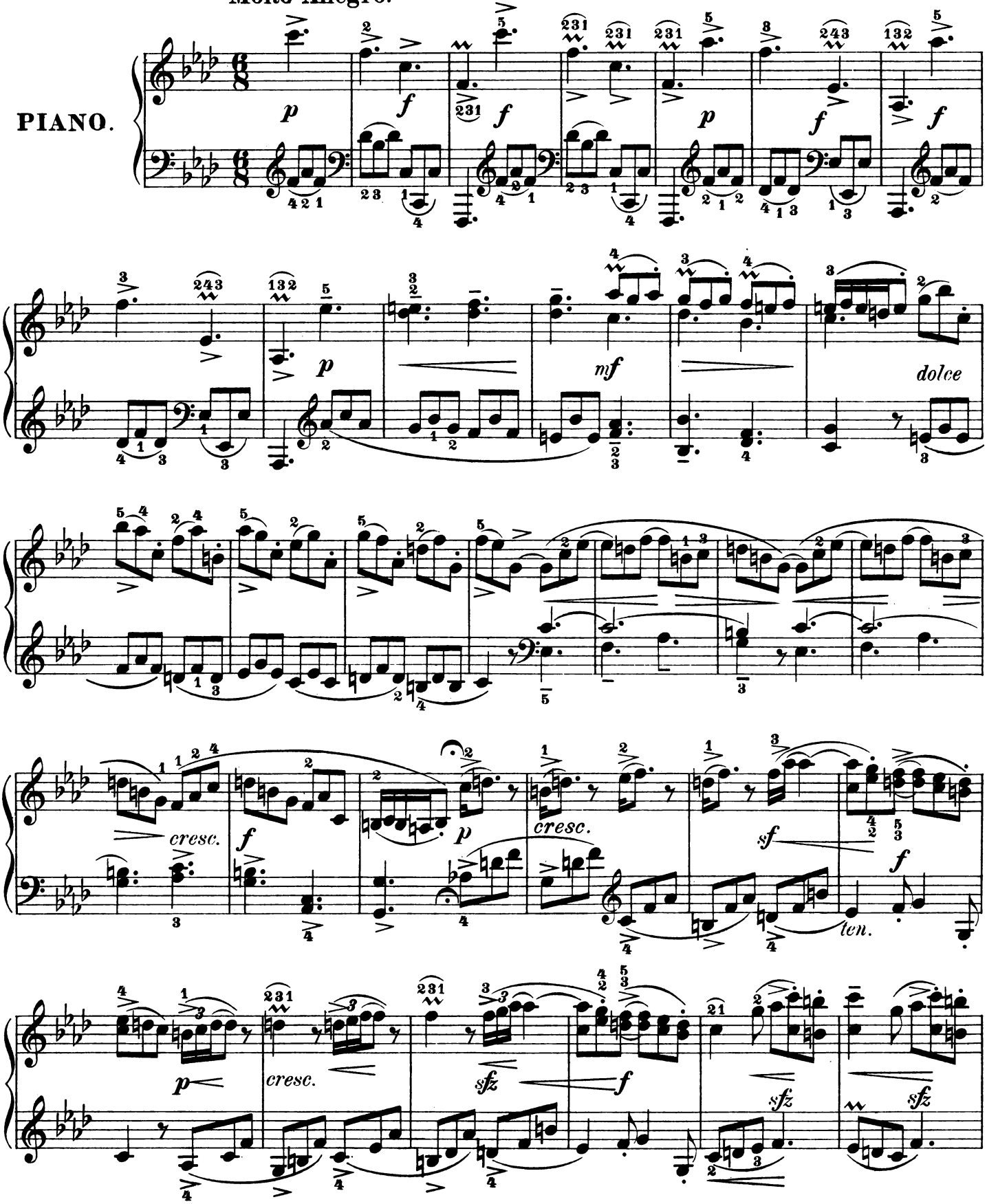
dim.e rit. *sempre più p* *calando*

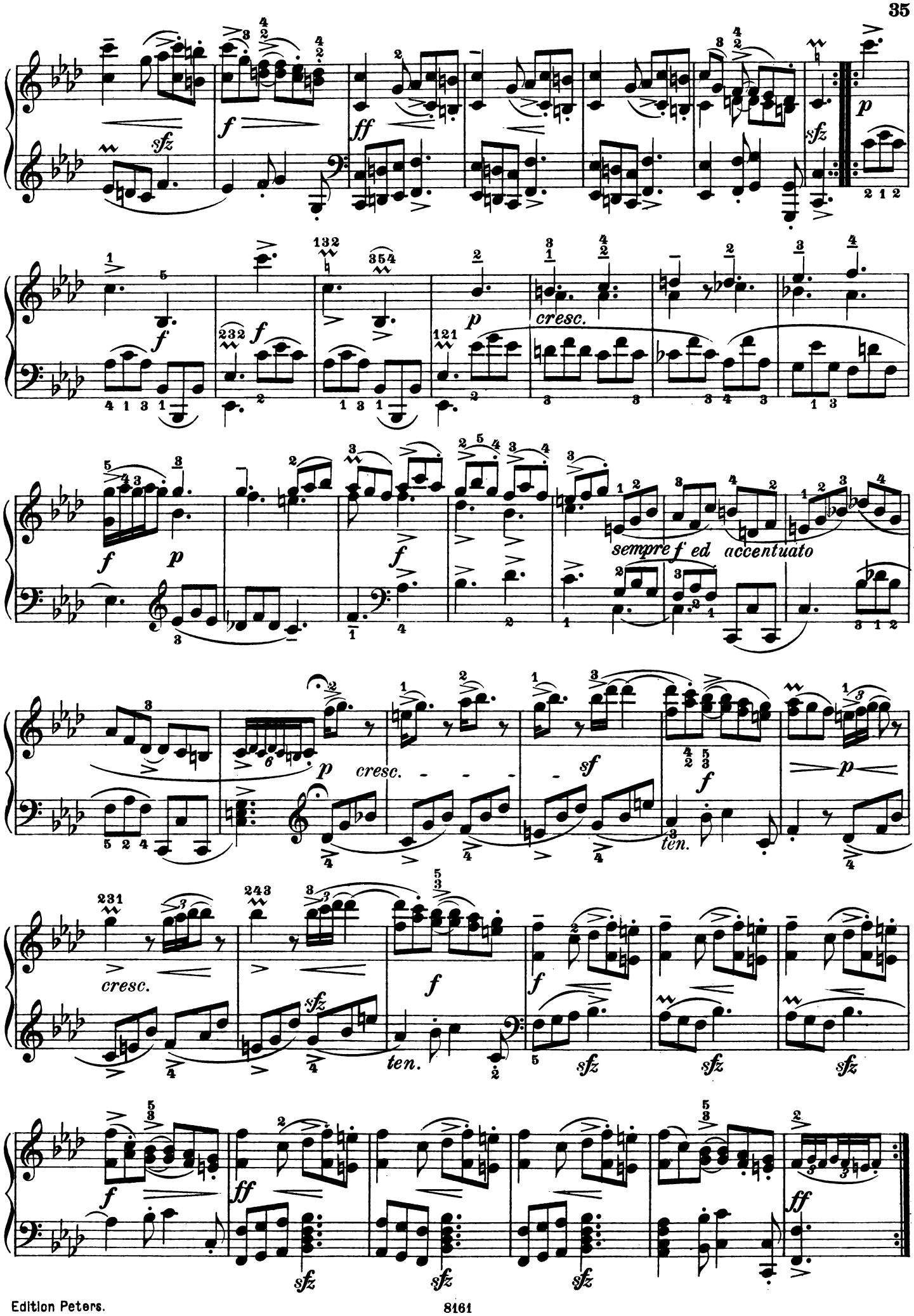
a)

4.

CAPRICCIO.

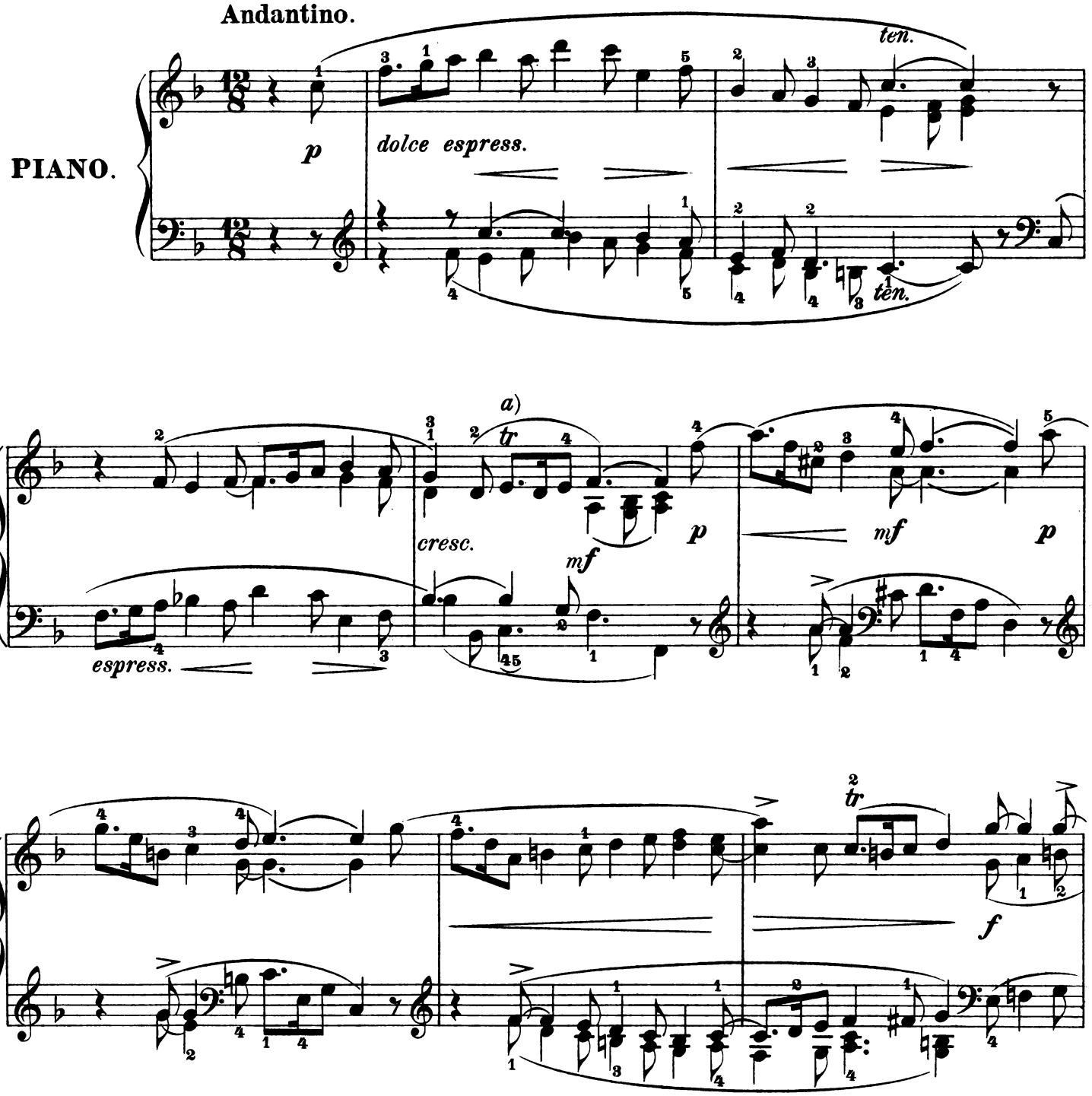
Molto Allegro.

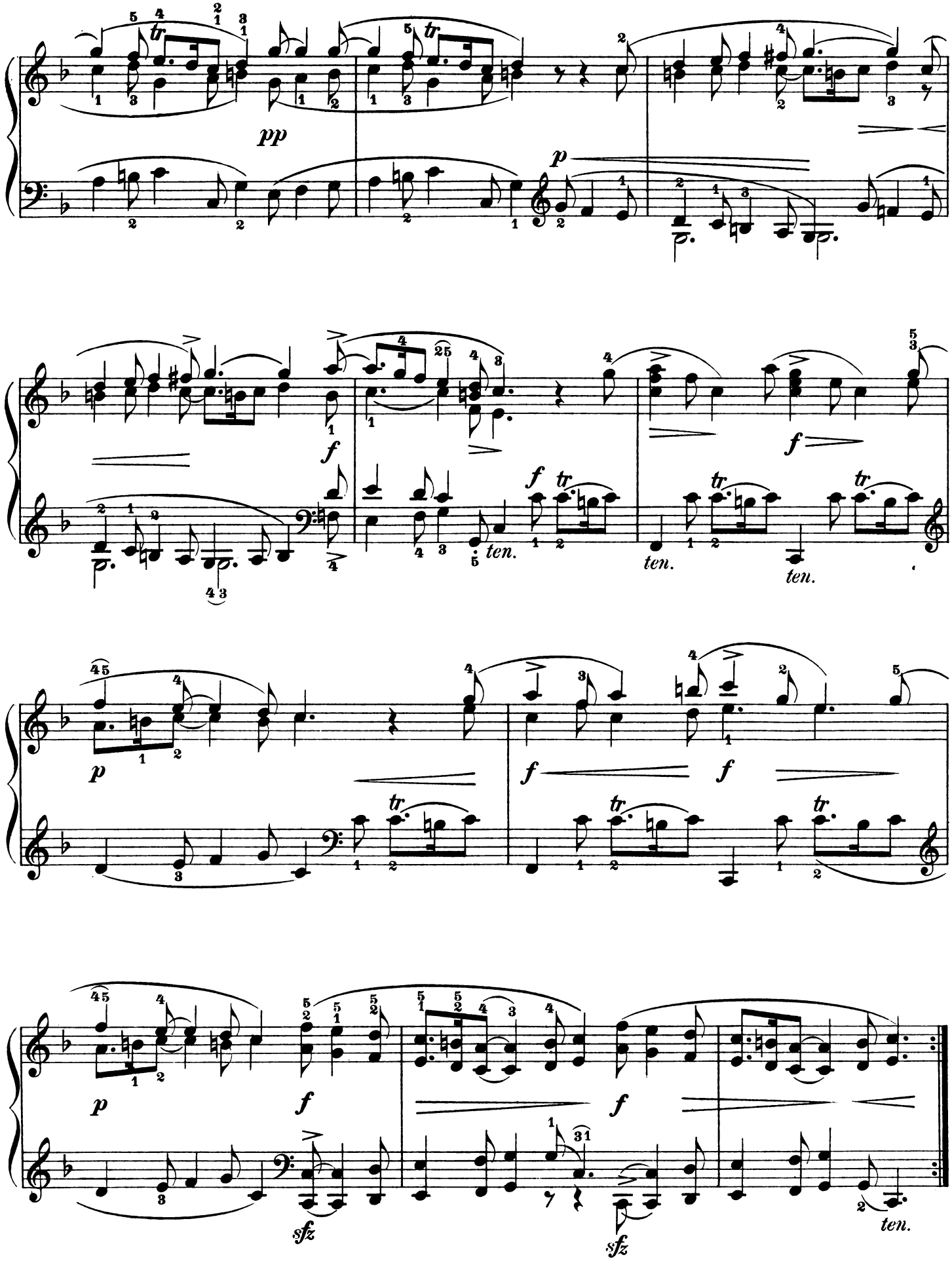


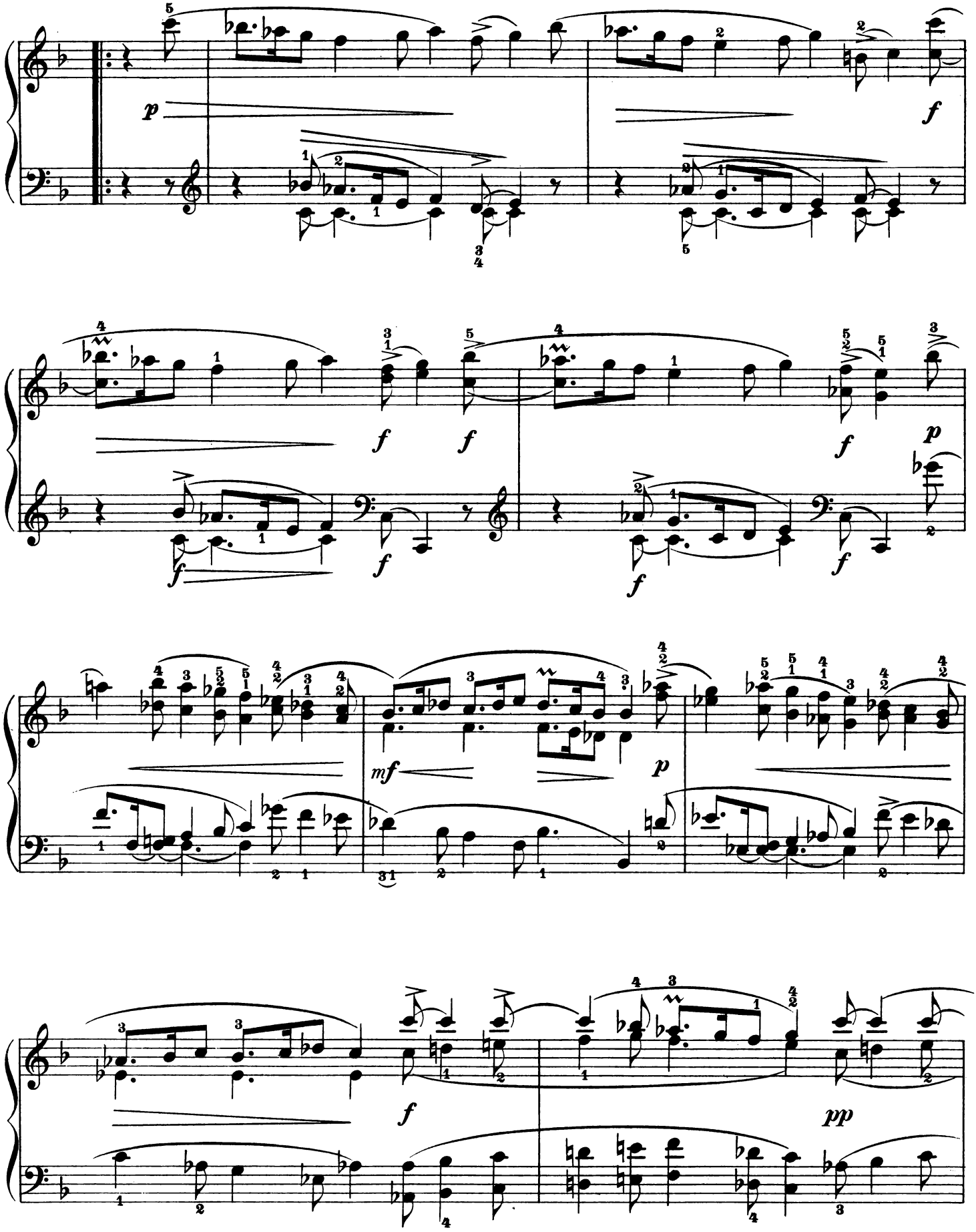

sfz
f
ff
sfz
p
f
f
p
cresc.
f
p
f
sempre f ed accentuato
p
cresc.
sf
f
ten.
p
cresc.
sfz
f
ten.
f
sfz
sfz
sfz
f
ff
sfz
sfz
sfz
ff

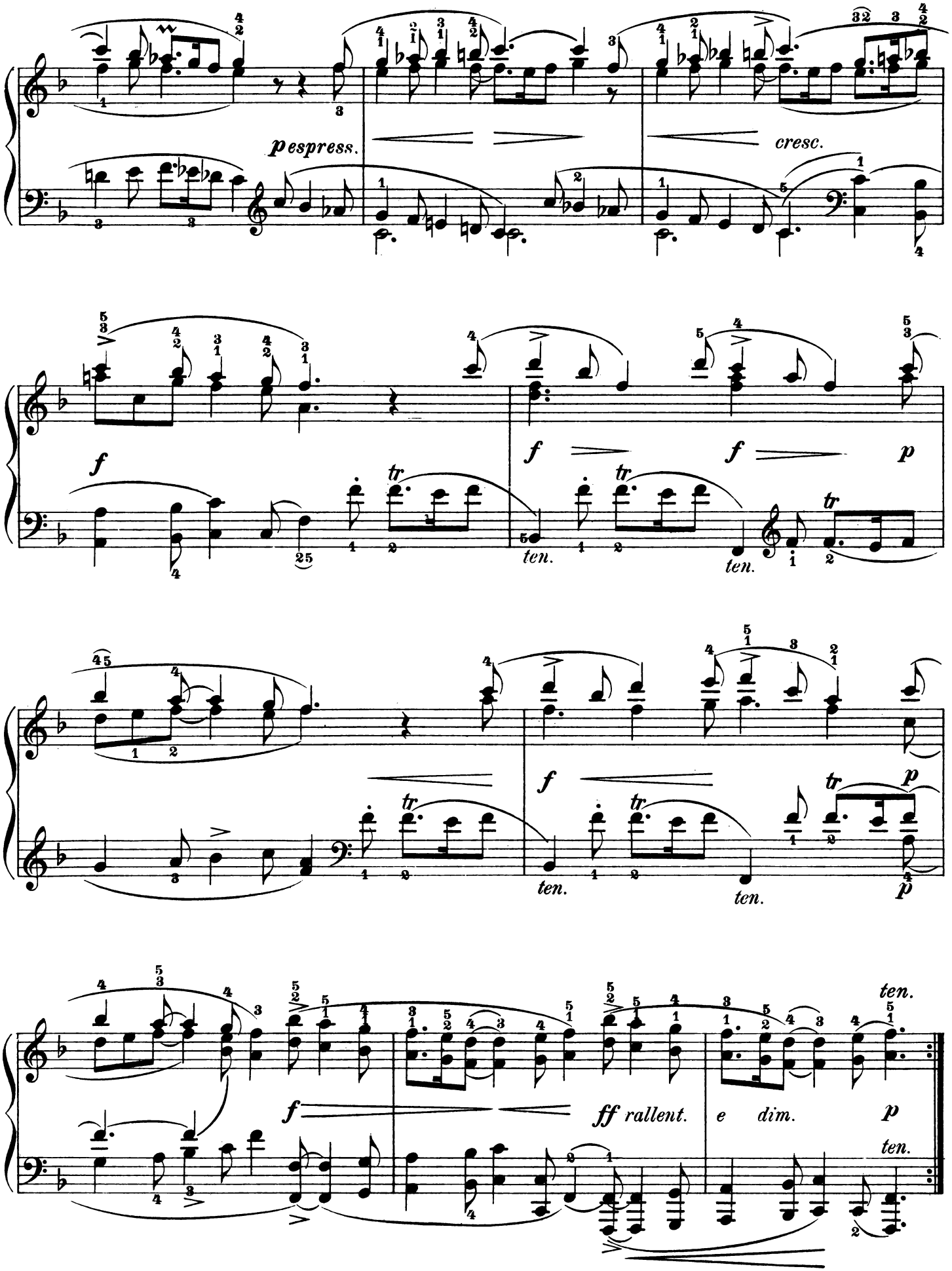
5.

SICILIANO.


Andantino.
PIANO.
p
dolce espress.
ten.
ten.
a)
tr
cresc.
mf
p
mf
p
espress.
tr
f
a)

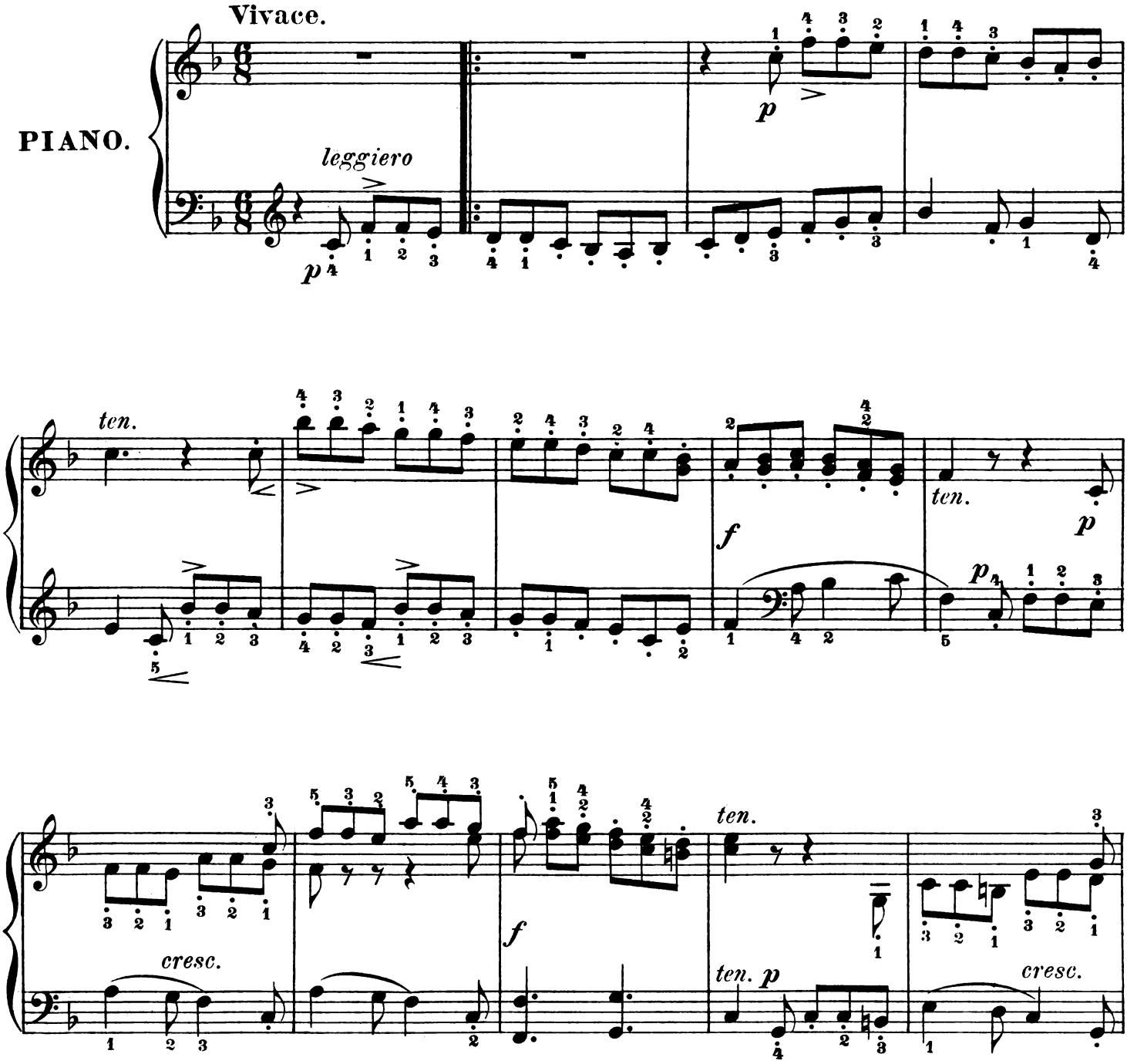

pp
p
f
ten.
sfz

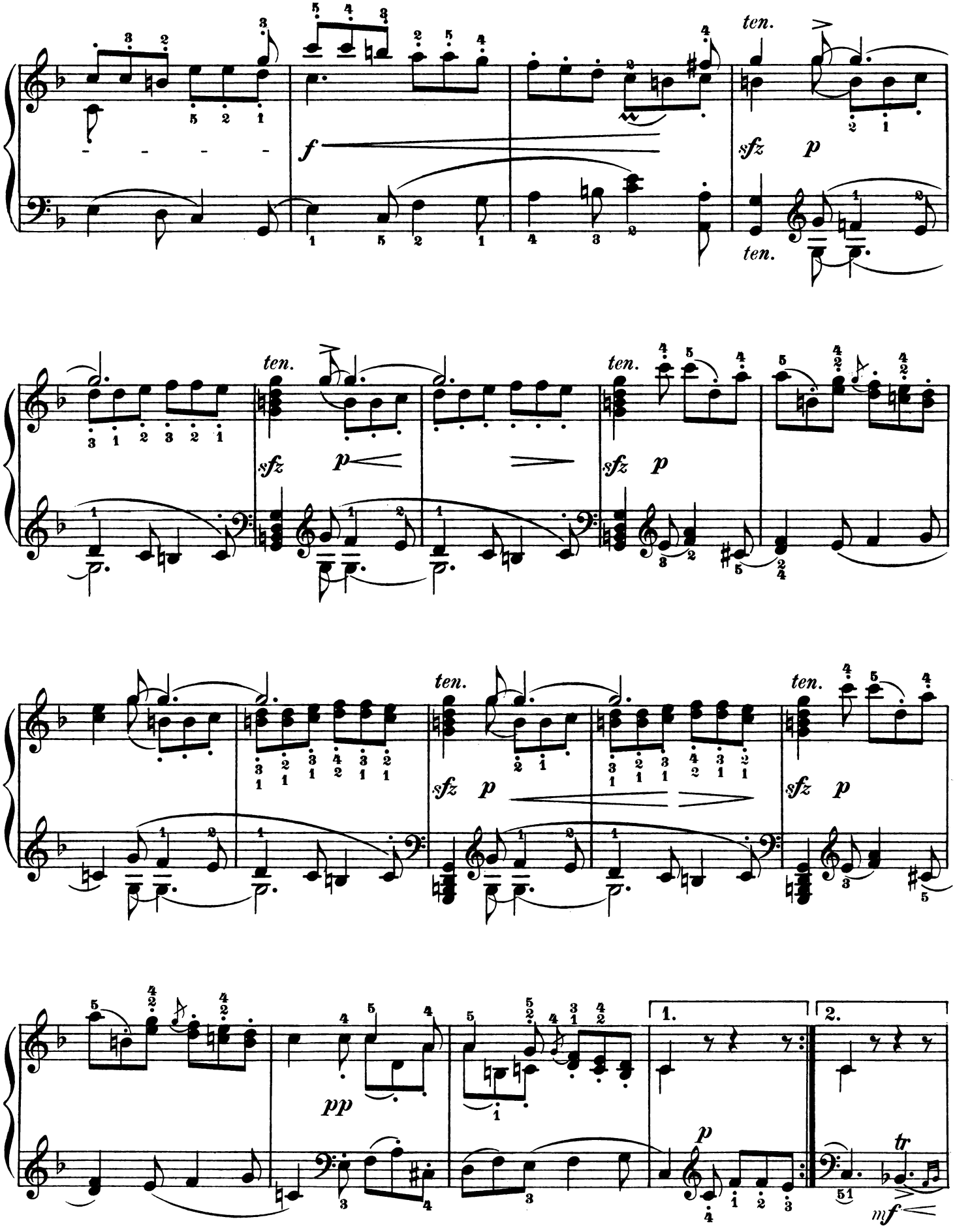

p
f
f
f
f
f
f
f
f
p
mf
p
f
pp

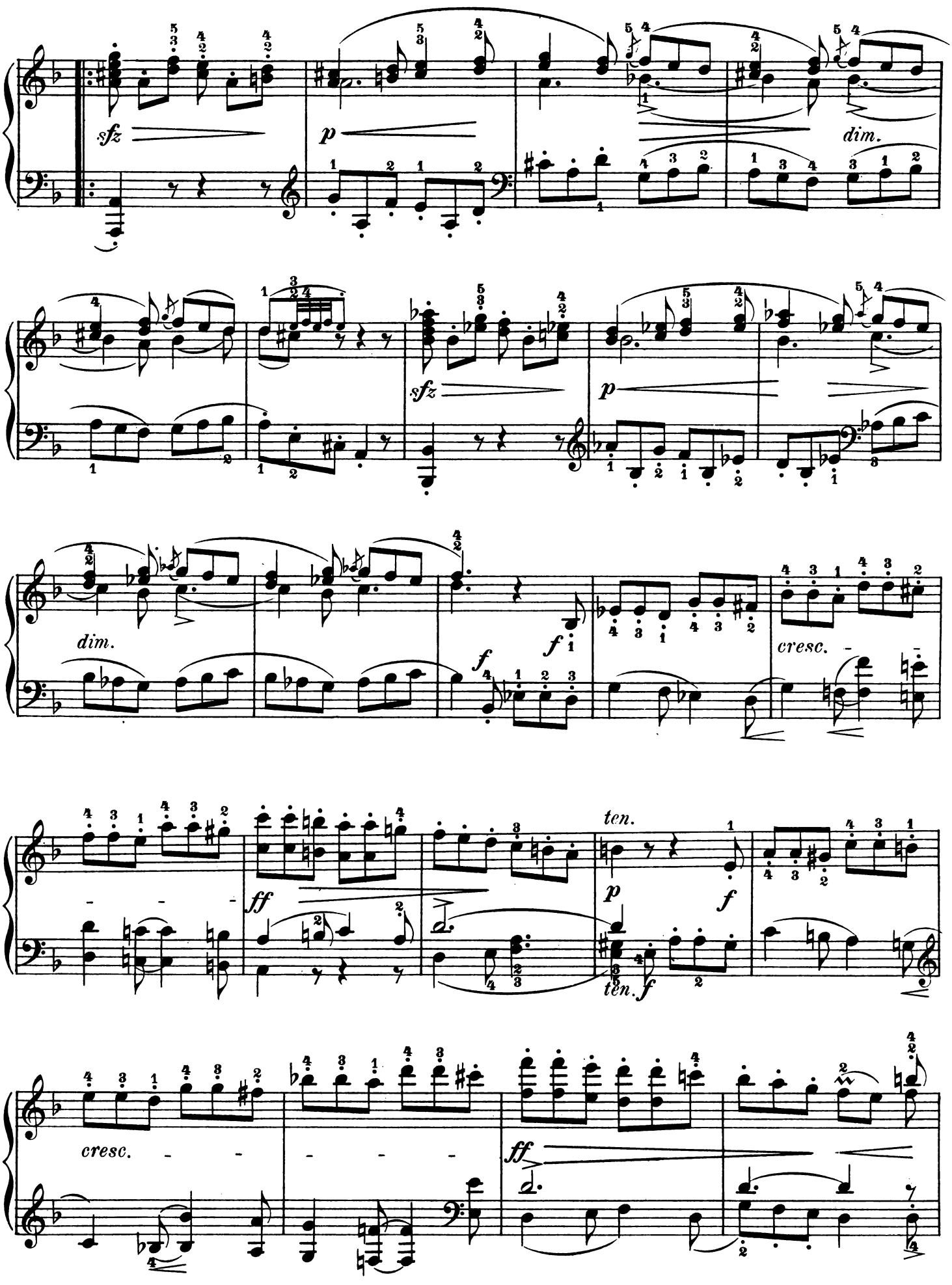

pespress.
cresc.
f
tr
ten.
f
p
ff rallent.
e dim.

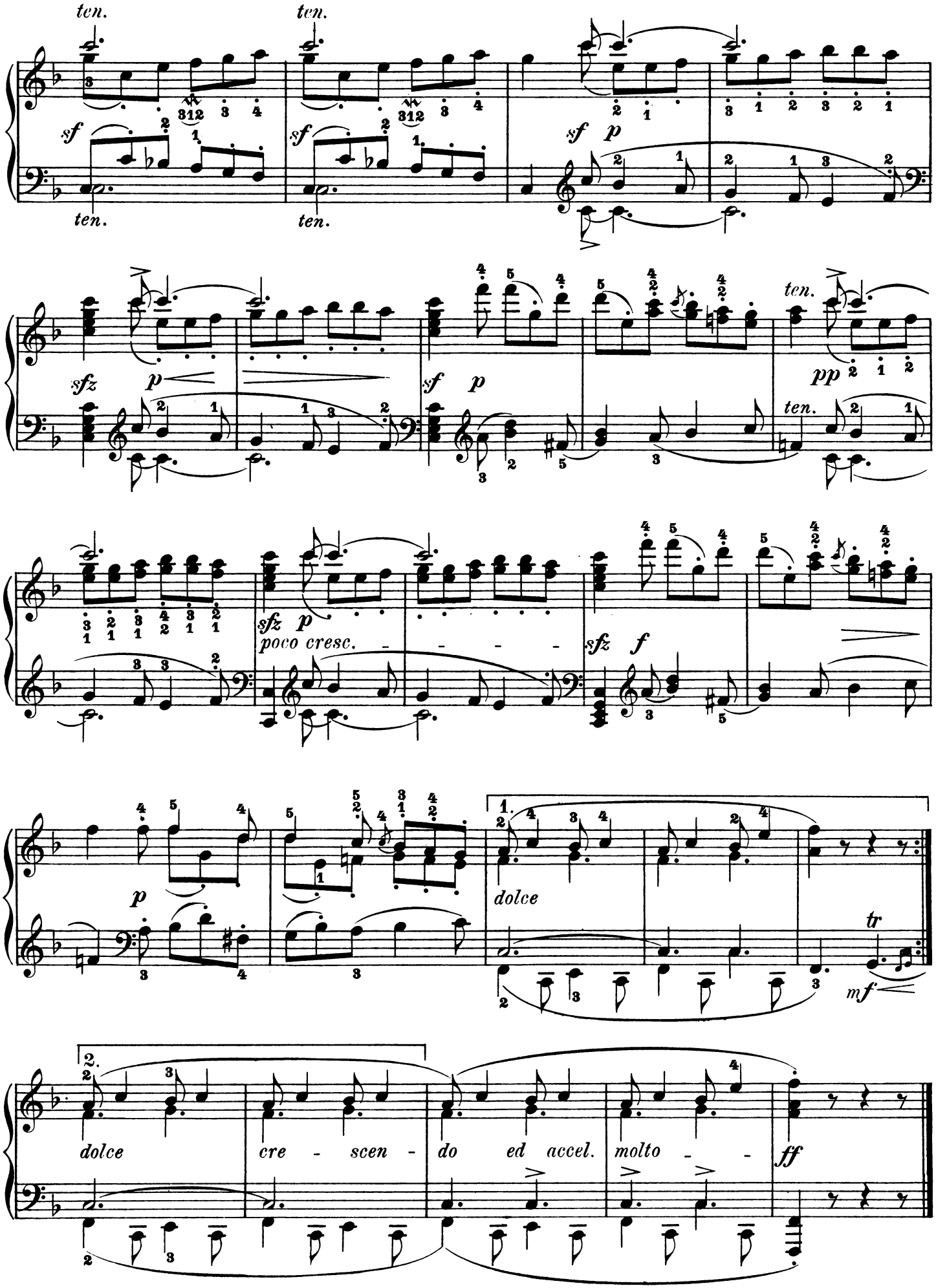
6.

SCHERZO.




ten.
f
sfz p
ten.
ten.
sfz p
ten.
sfz p
ten.
sfz p
ten.
sfz p
pp
1.
2.
p
tr
mf


sfz
p
dim.
sfz
p
dim.
f
f
cresc.
ff
ten.
p
f
ten.
f
cresc.
ff


ten.
ten.
sf
ten.
sf
ten.
sf p
sfz p
sf p
ten.
pp
ten.
sfz p
poco cresc.
sfz f
p
1.
dolce
tr
mf
2.
dolce
cre - scen - do ed accel. molto - -
ff

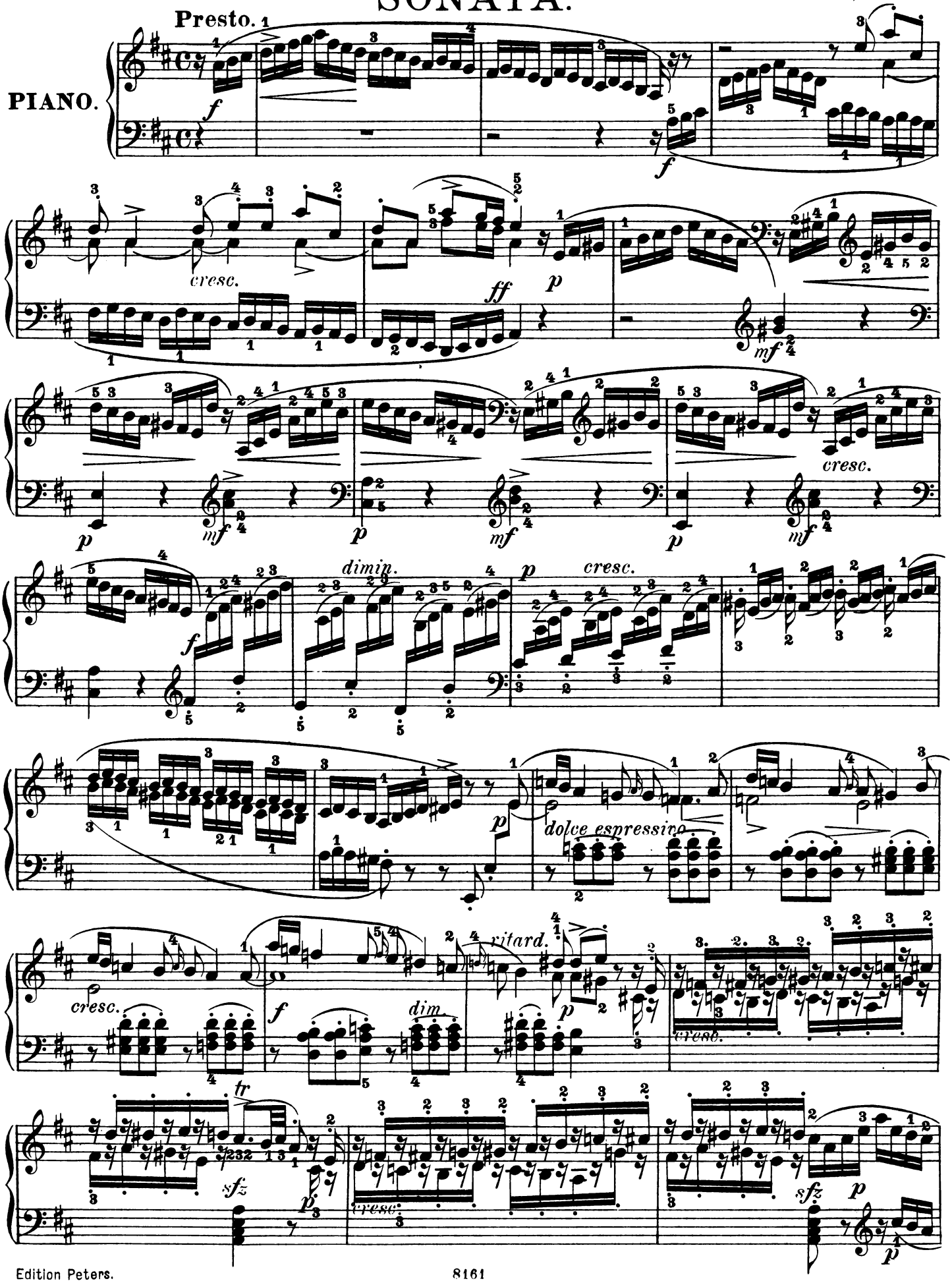
1.

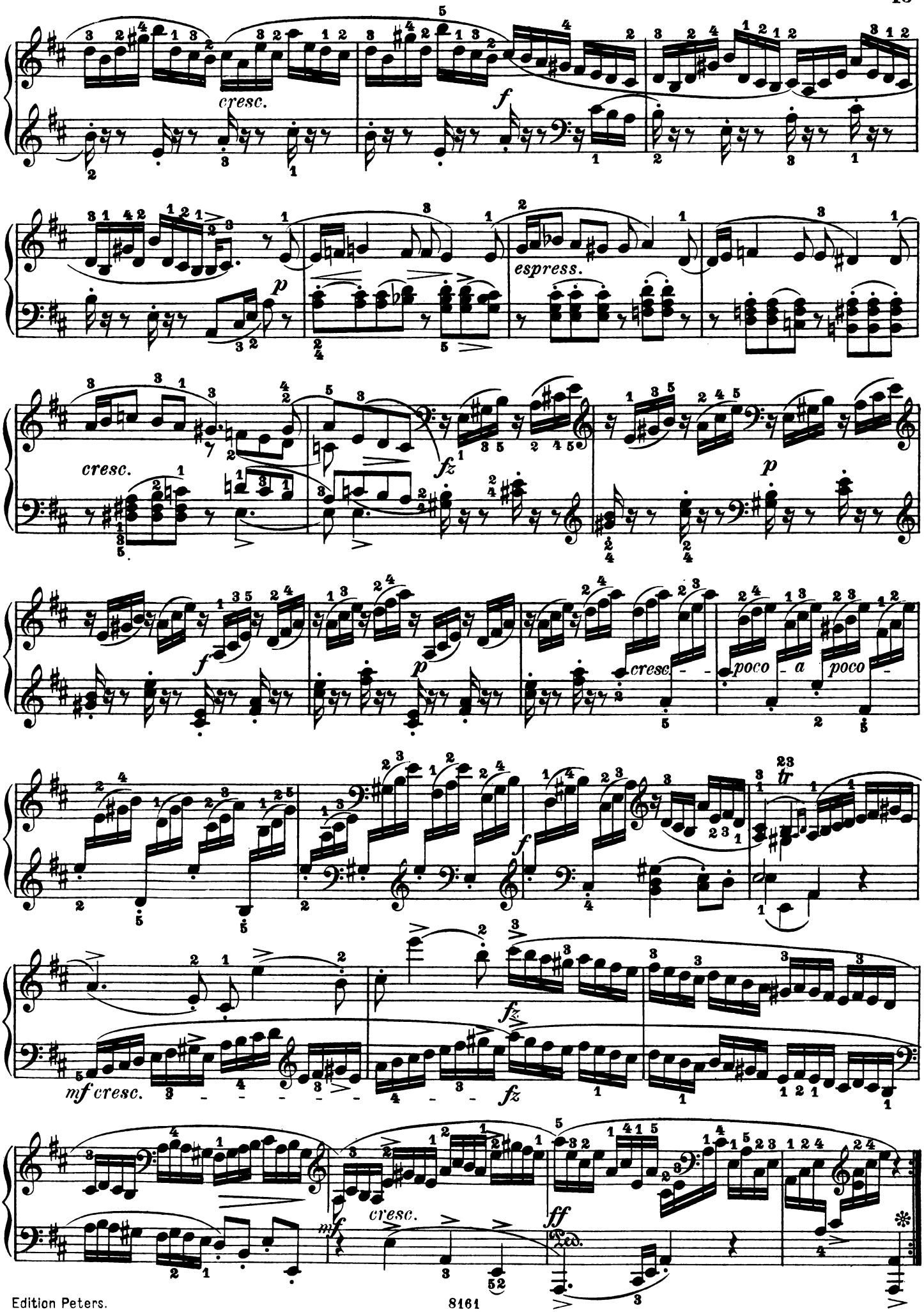
SONATA.

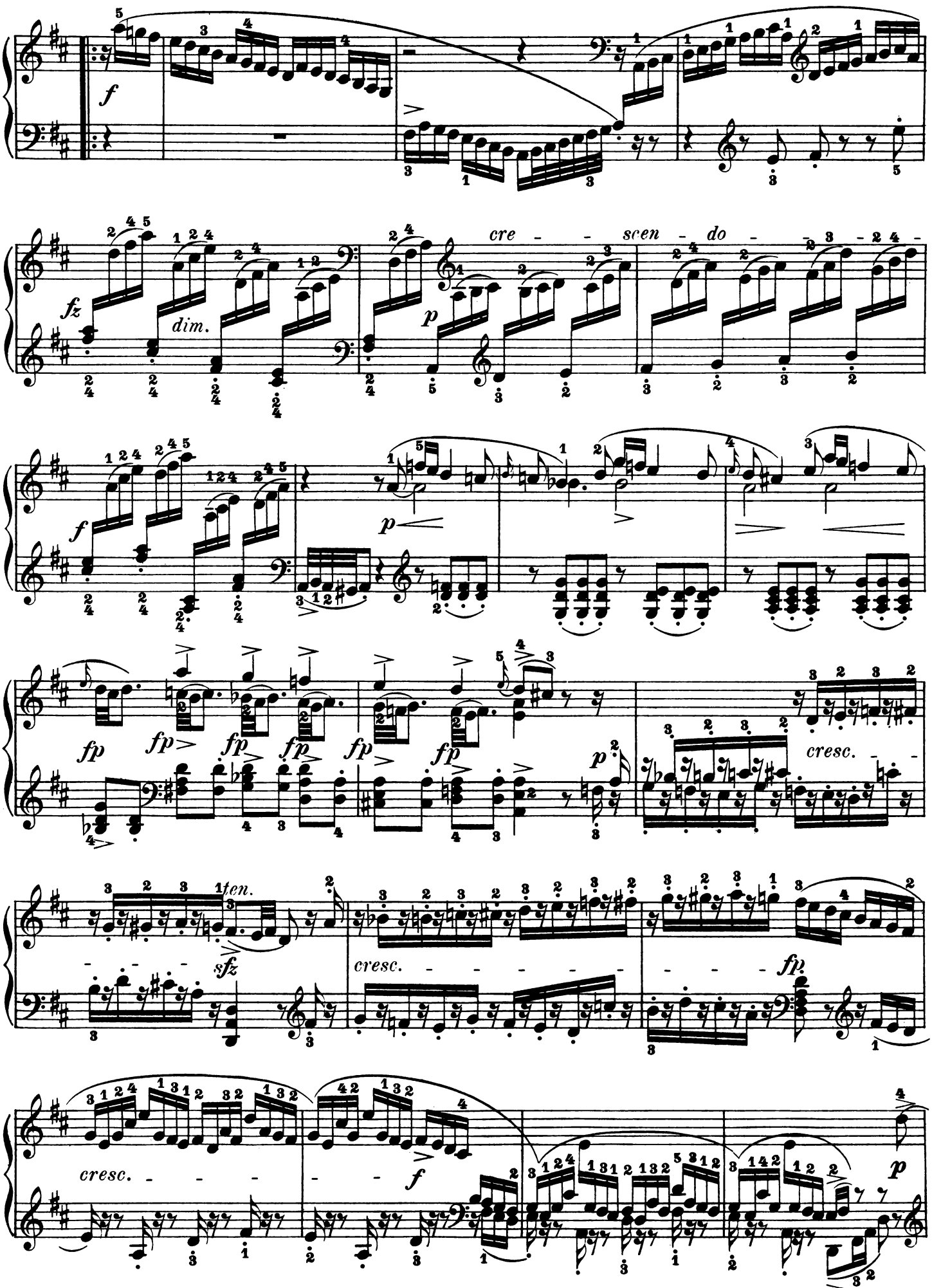
Domenico Scarlatti, Heft III.

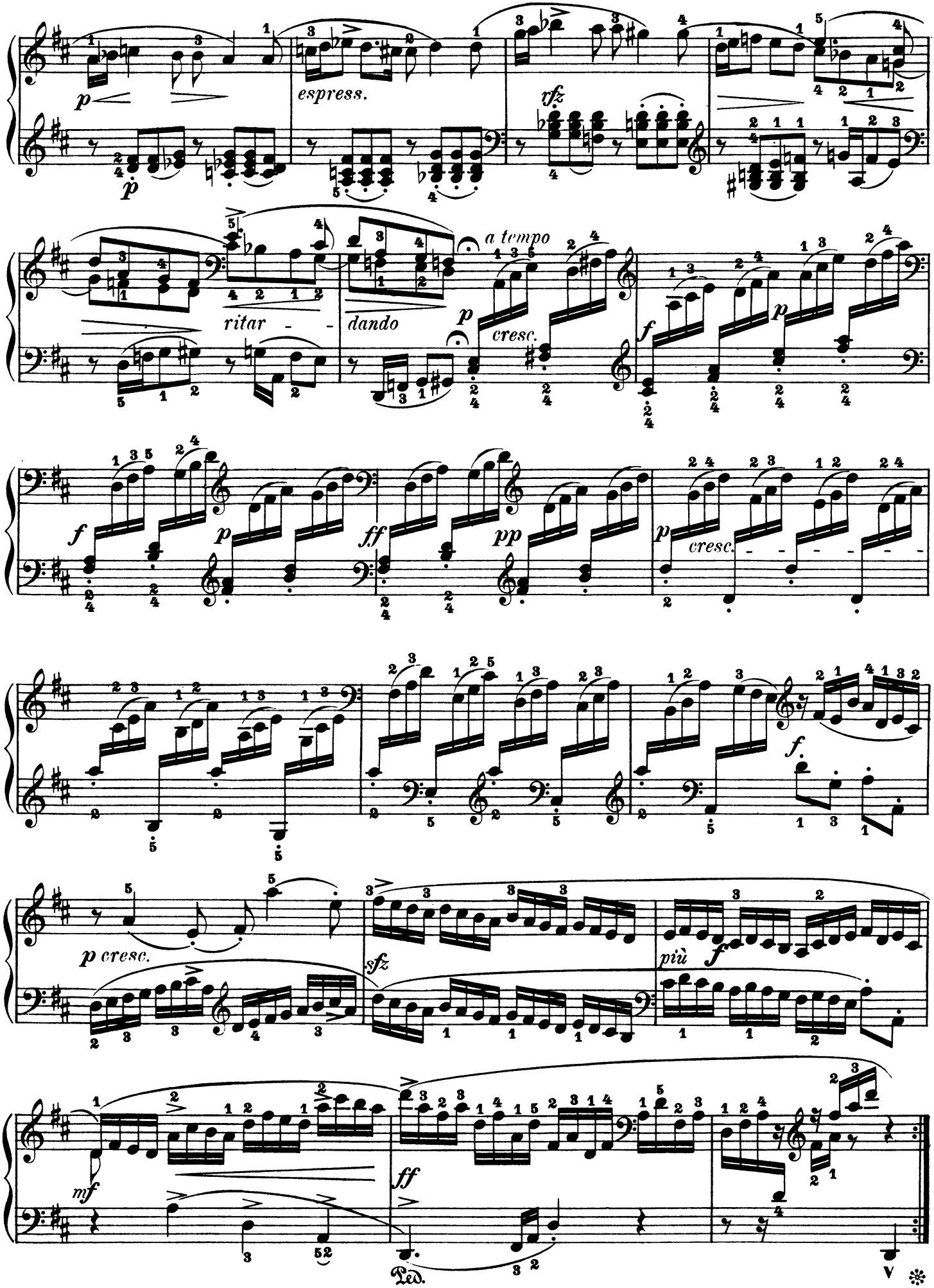
Presto.

PIANO.



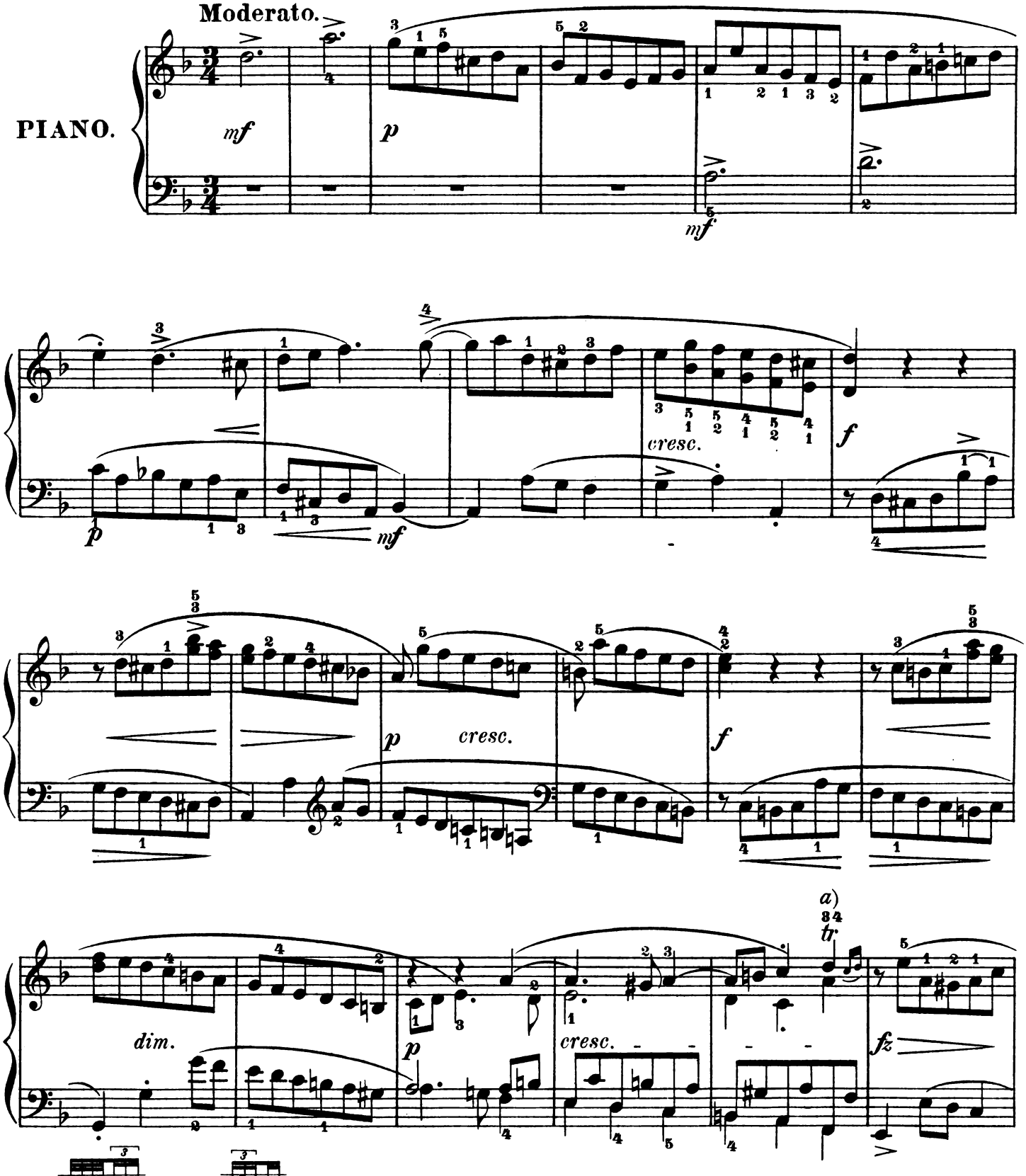

cresc.
f
p
espress.
cresc.
fz
p
f
p
cresc
poco a poco
f
tr
mf cresc.
fz
fz
mf cresc.
ff

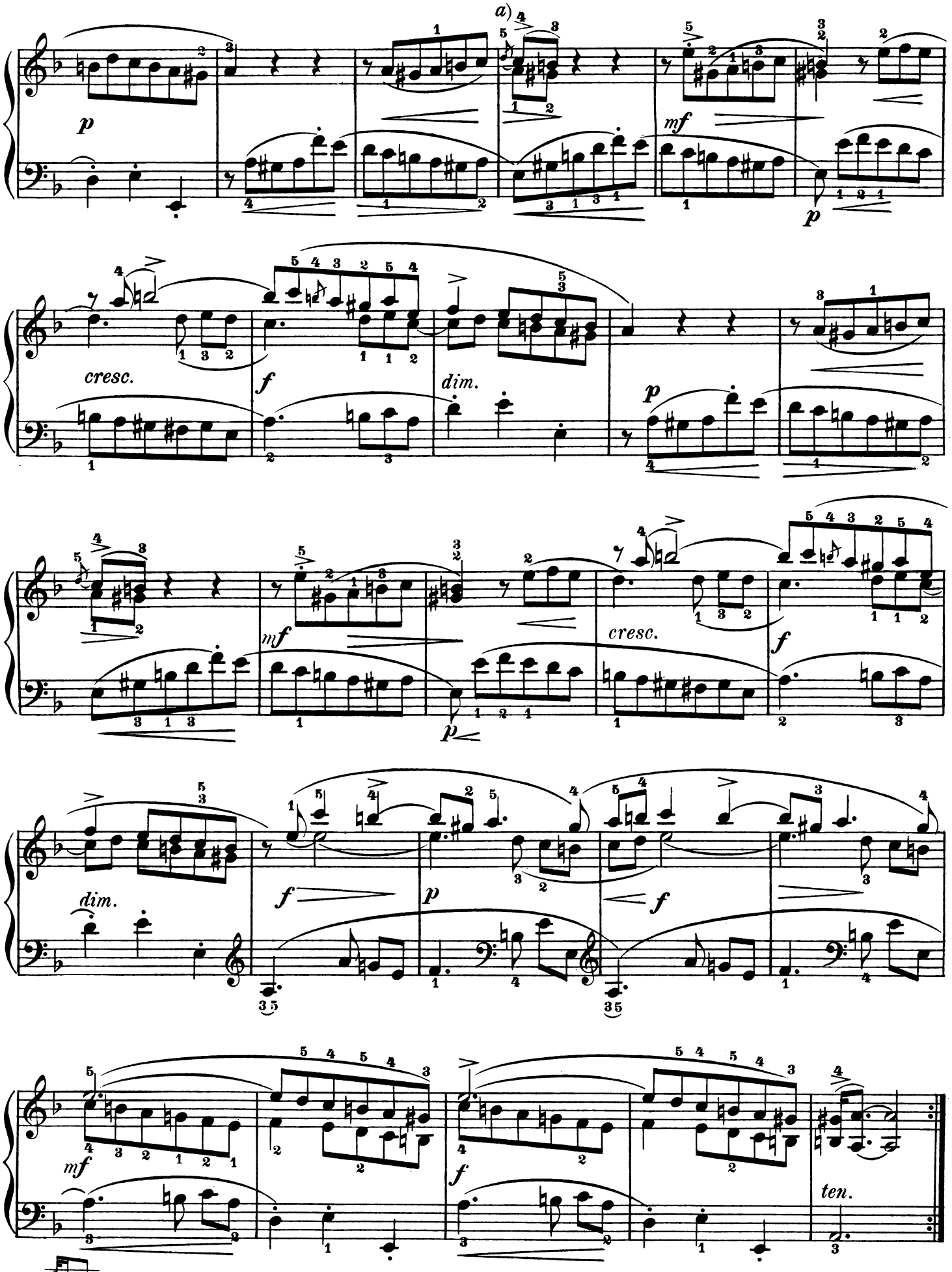

f
fz
dim.
cre - - scen - do
p
f
p
fp
fp
fp
fp
fp
fp
p
cresc.
sfz
cresc.
fp
cresc.
f
p

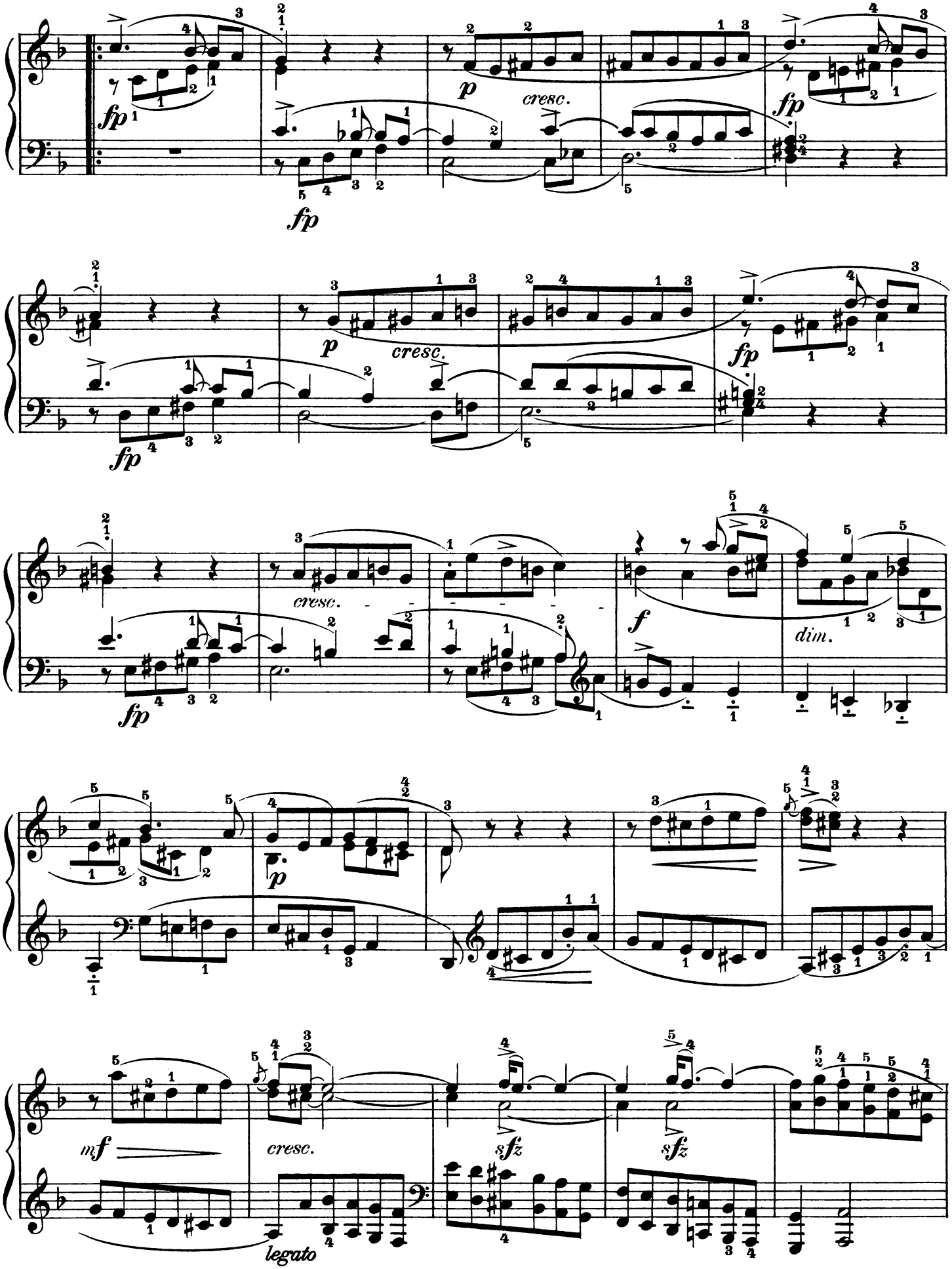

p
espress.
rfz
ritar - -
dando
a tempo
p
cresc.
f
p
f
p
ff
pp
p
cresc.
f.
p cresc.
sfz
più
f
mf
ff
Ped.
*

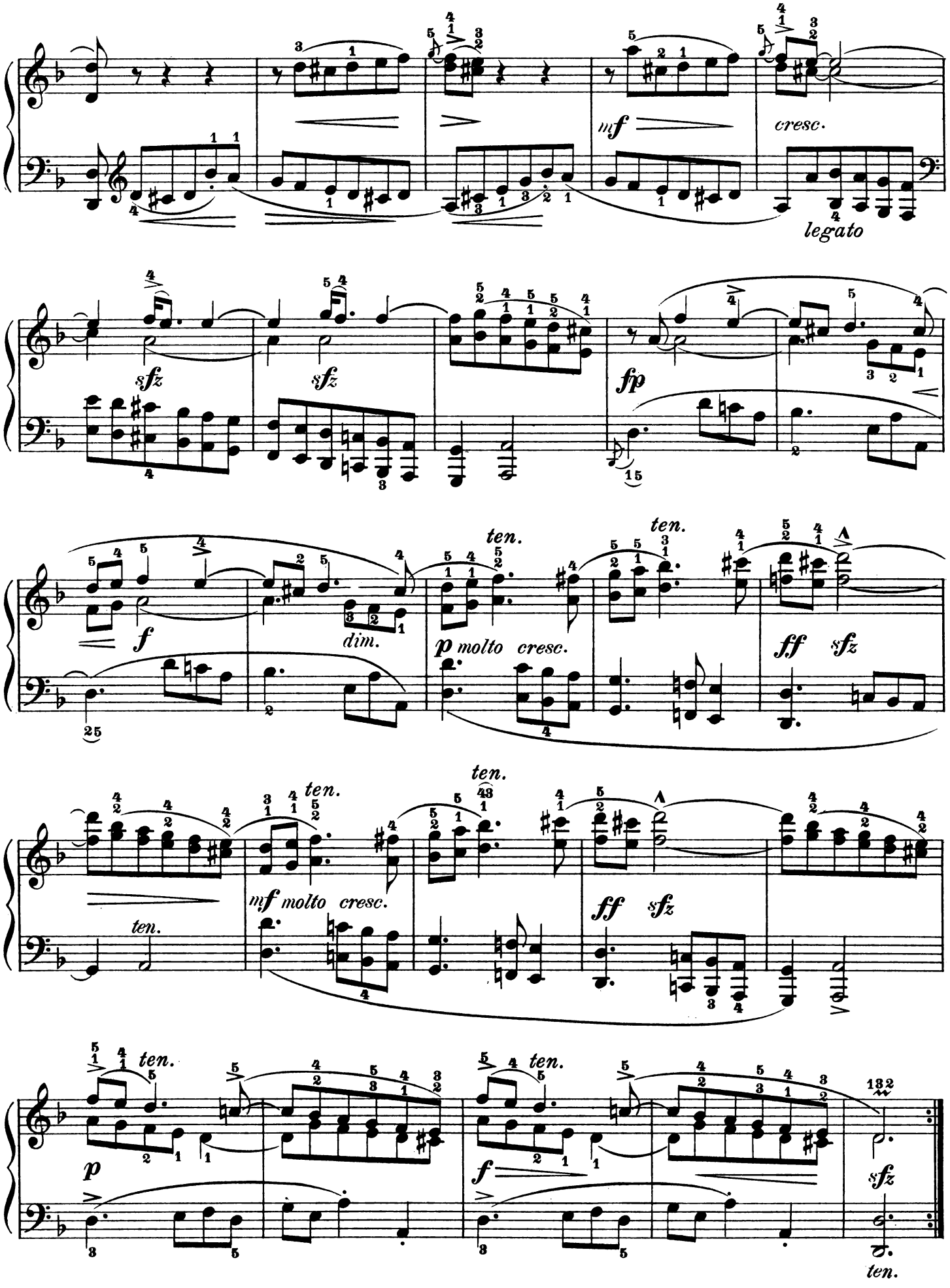
2.

COURANTE.


Moderato.
PIANO.
mf
p
mf
cresc.
f
p
cresc.
f
dim.
p
cresc.
fz
a)
tr
a)
oder:


a)
p
mf
p
cresc.
f
dim.
p
mf
p
cresc.
f
dim.
f
p
f
mf
f
ten.
a)


fp
fp
p
cresc.
fp
fp
p
cresc.
fp
fp
cresc.
f
dim.
p
mf
cresc.
sfz
sfz
legato

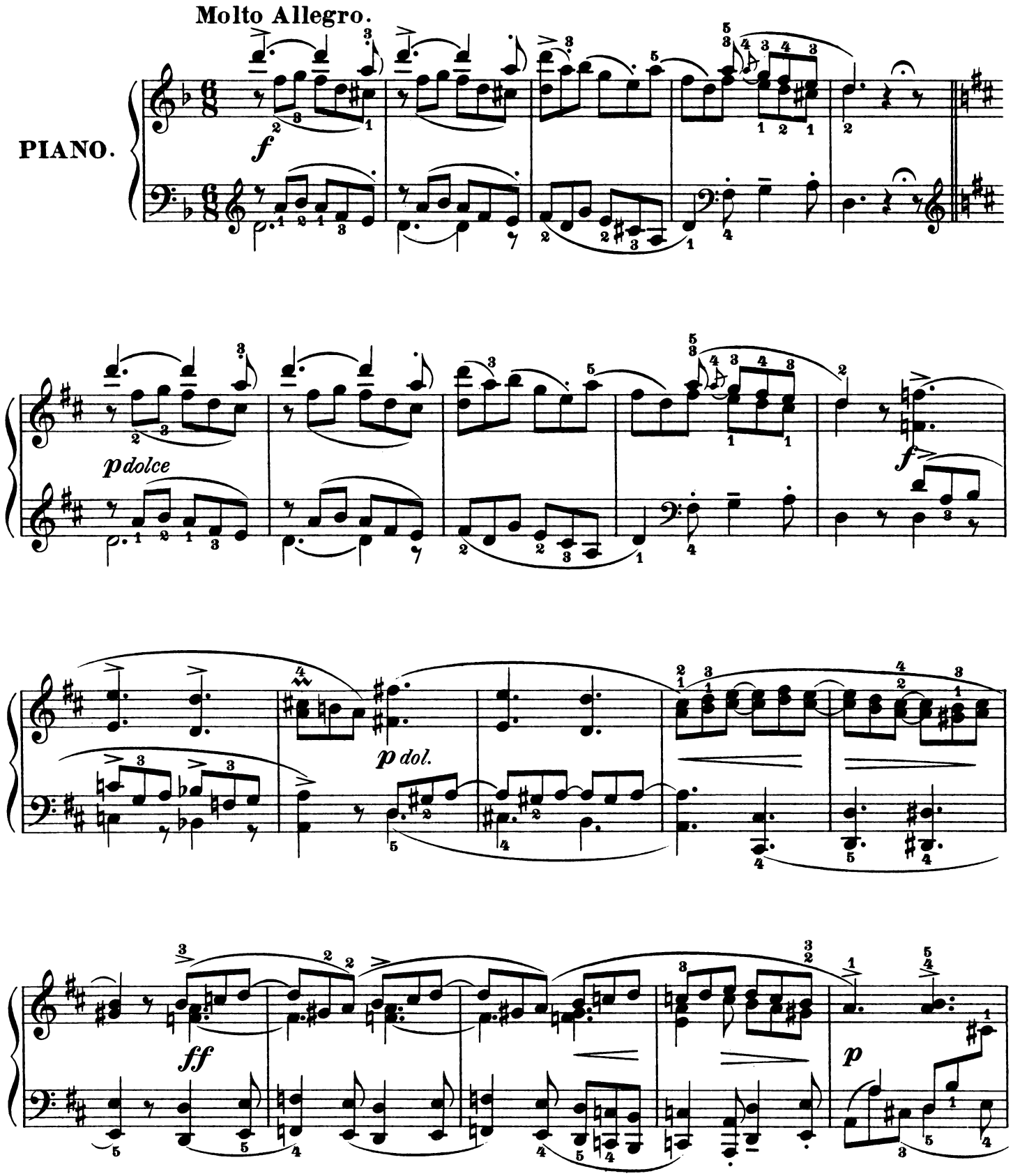

mf
cresc.
legato
sfz
sfz
fp
f
dim.
p molto cresc.
ten.
ten.
ff
sfz
mf molto cresc.
ten.
ten.
ten.
ff
sfz
p
ten.
f
ten.
sfz
ten.

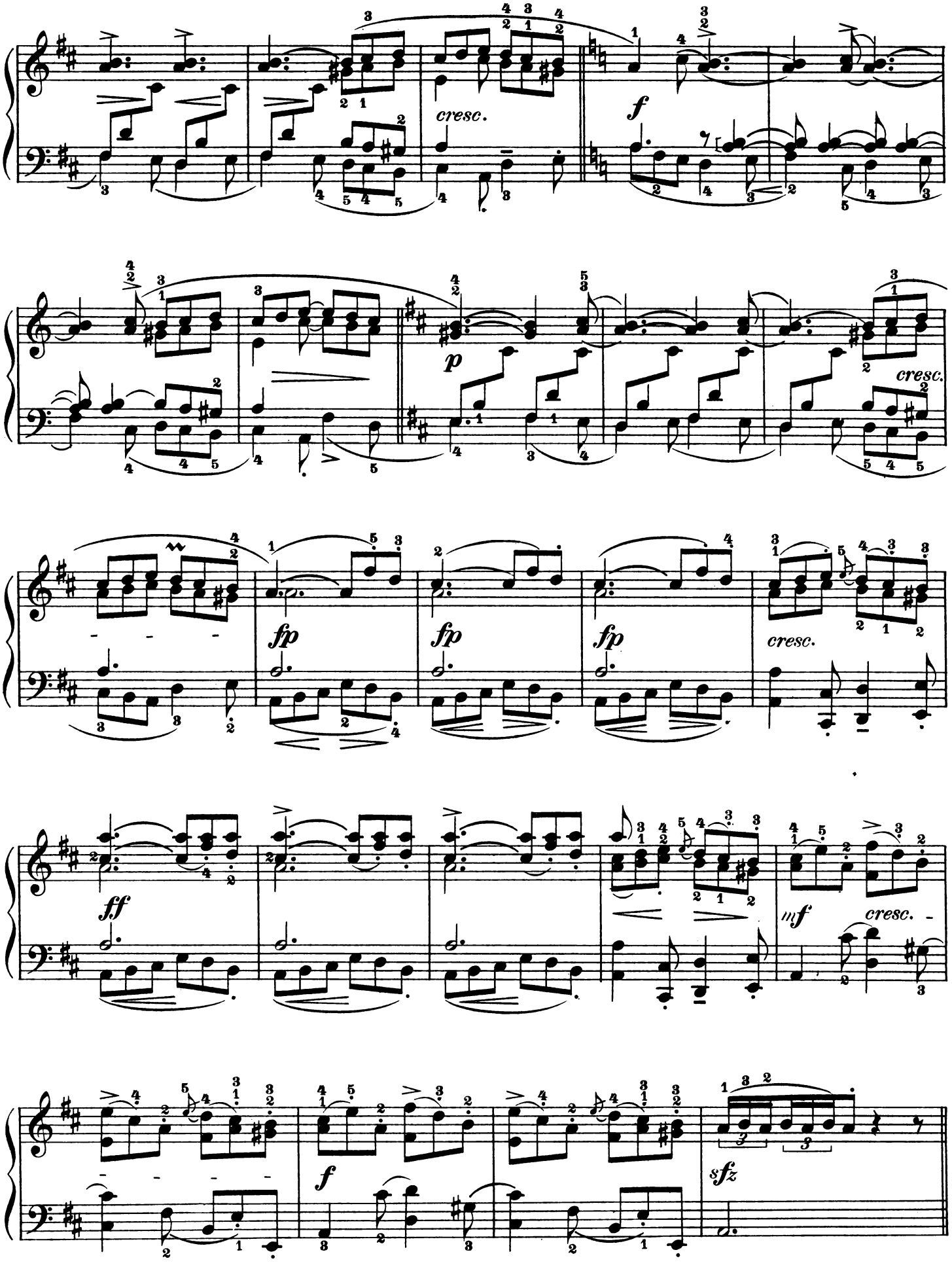
3.

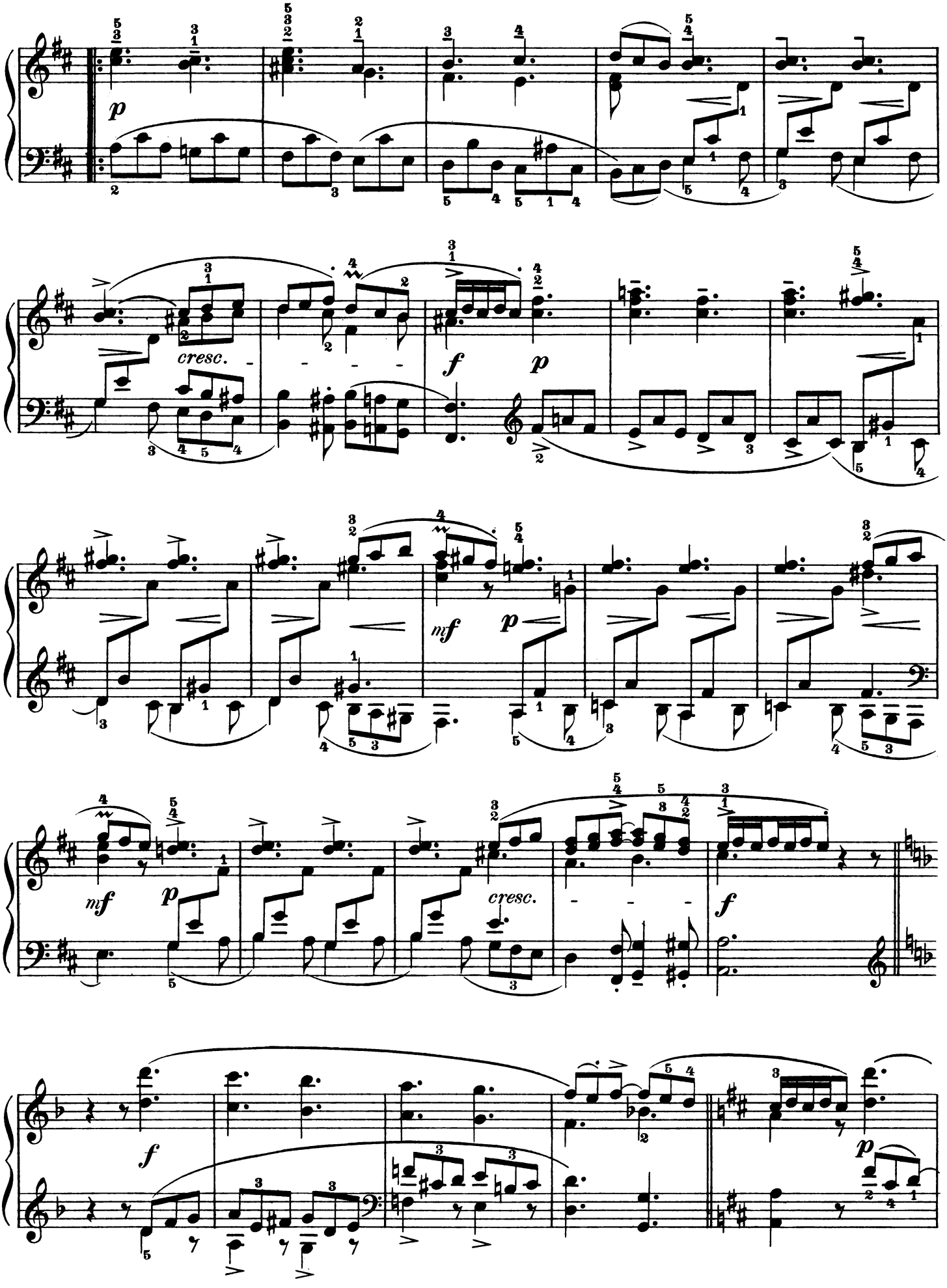
CAPRICCIO.

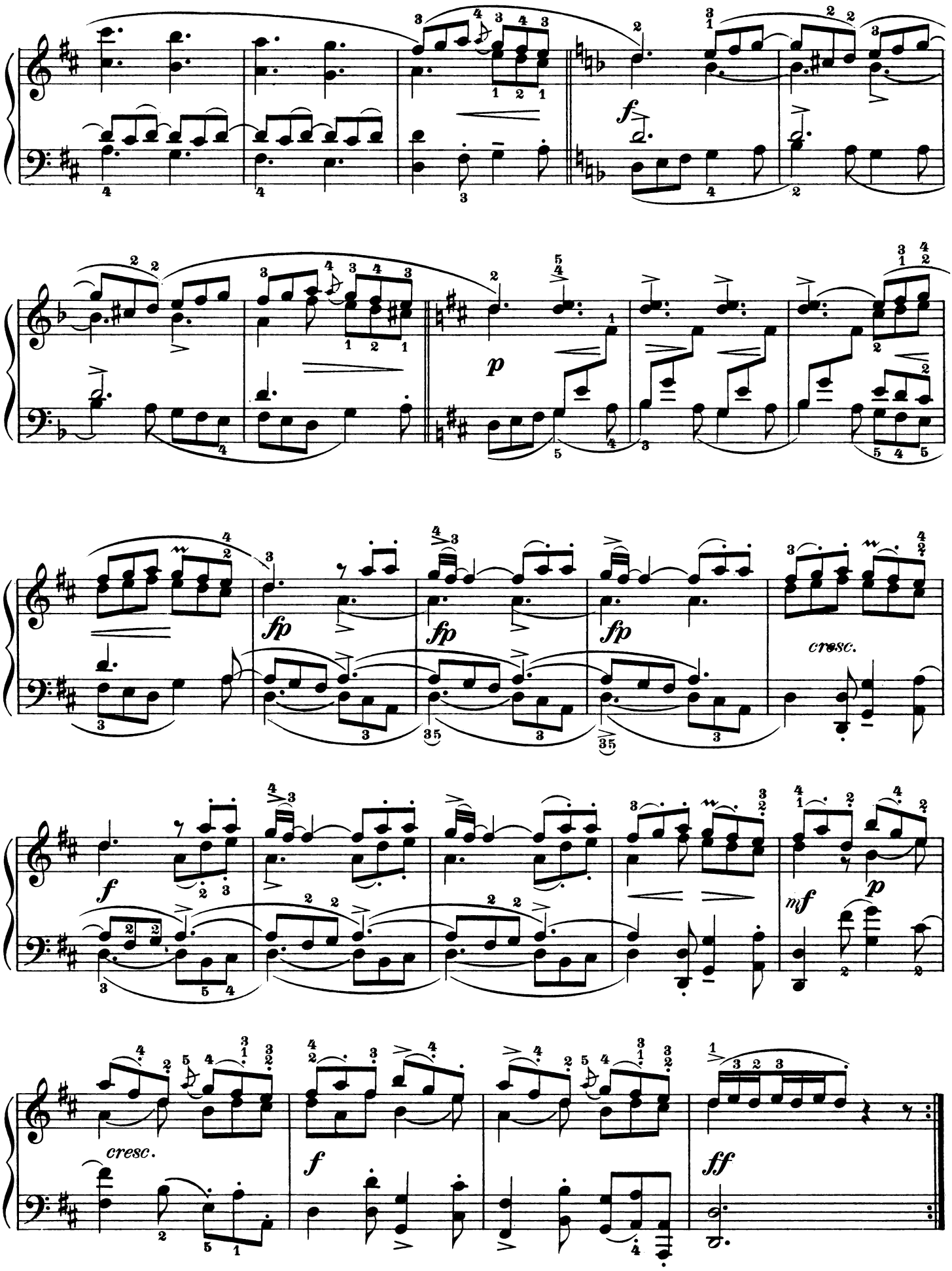
Molto Allegro.

PIANO.



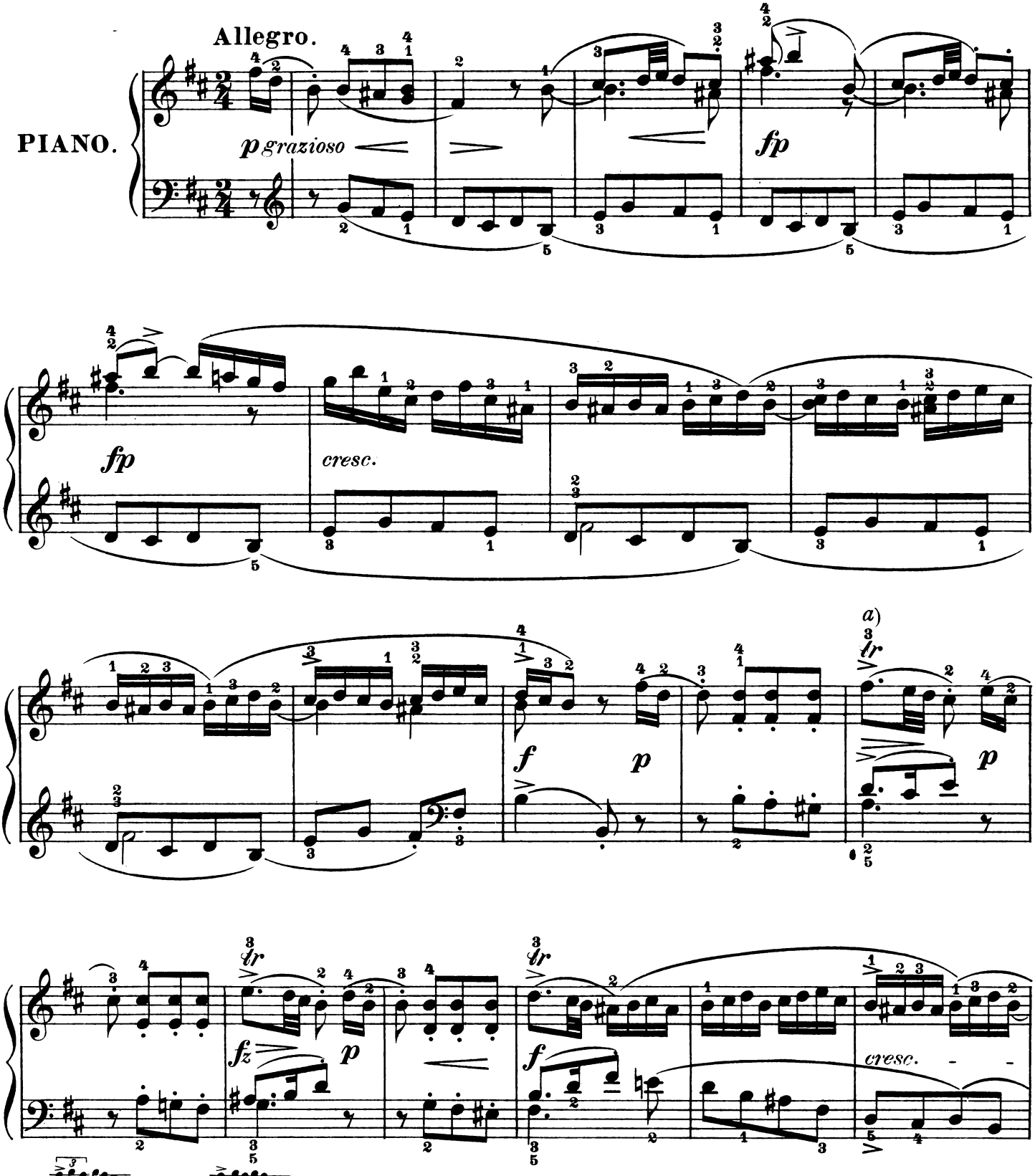

cresc.
f
p
cresc.
fp
fp
fp
cresc.
ff
mf
cresc.
f
sfz


p
cresc.
f
p
mf
p
mf
p
cresc.
f
f
p

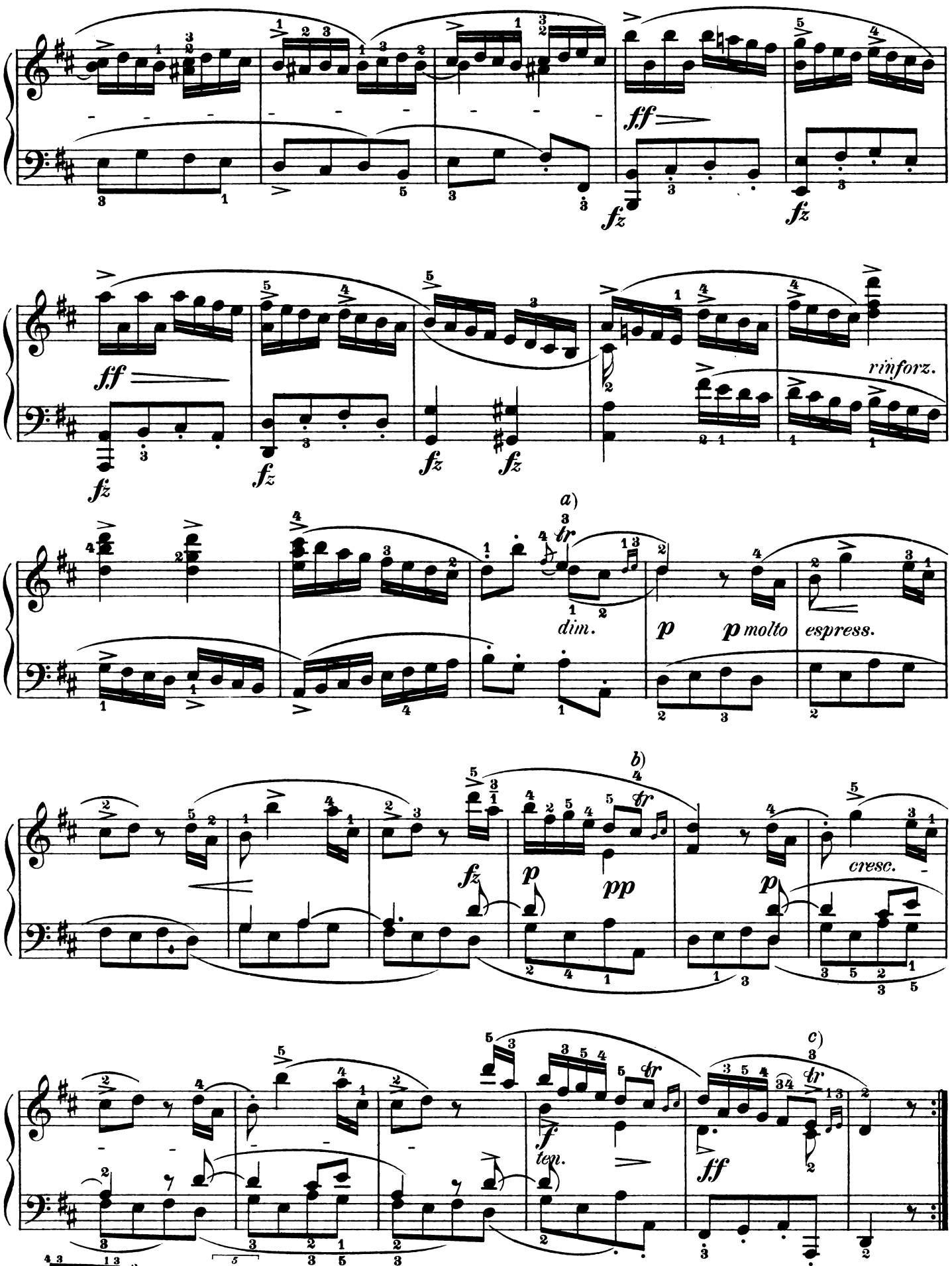

f
p
fp
fp
fp
cresc.
f
mf
p
cresc.
f
ff

4.

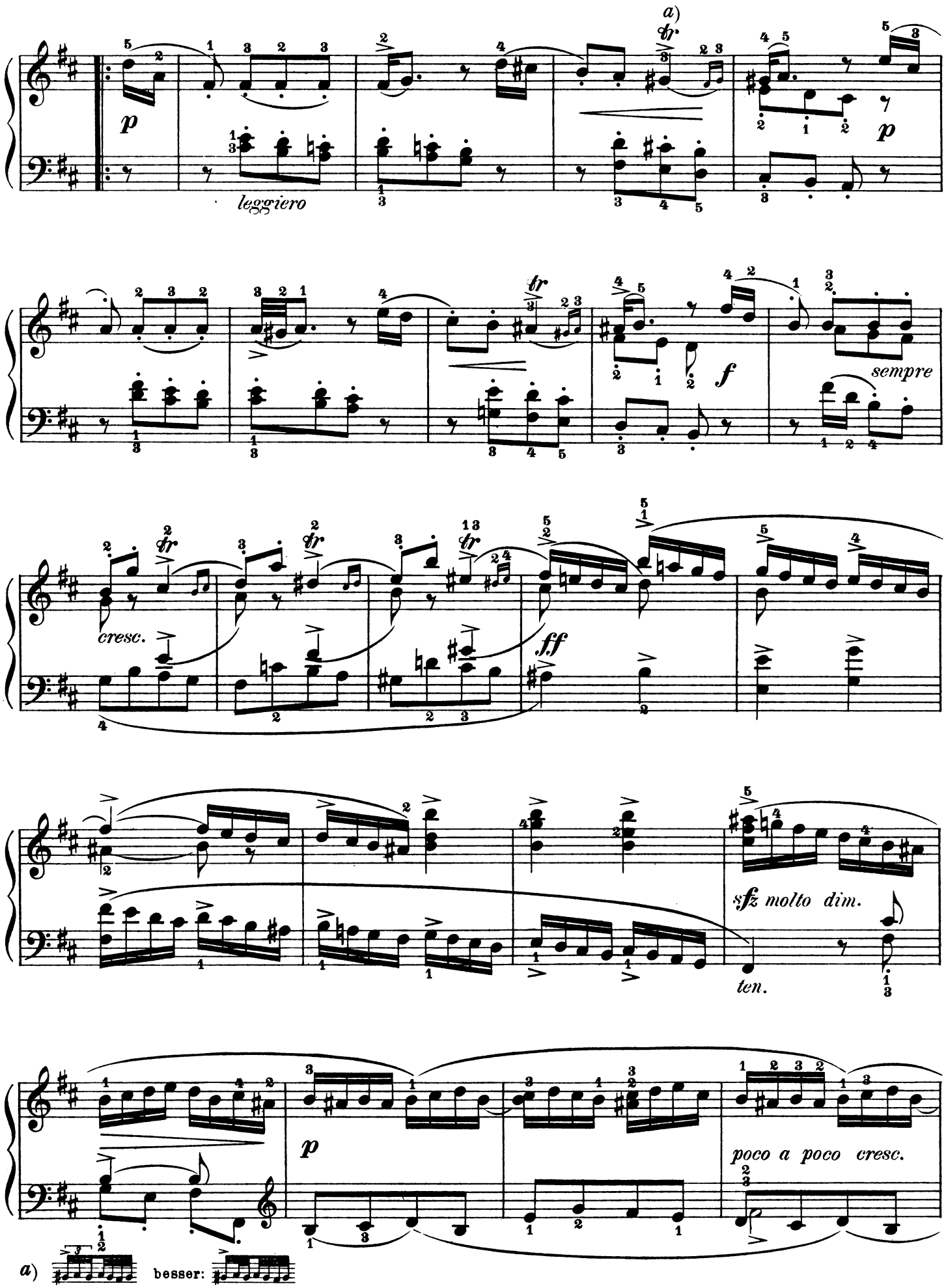
BOURRÉE.*)

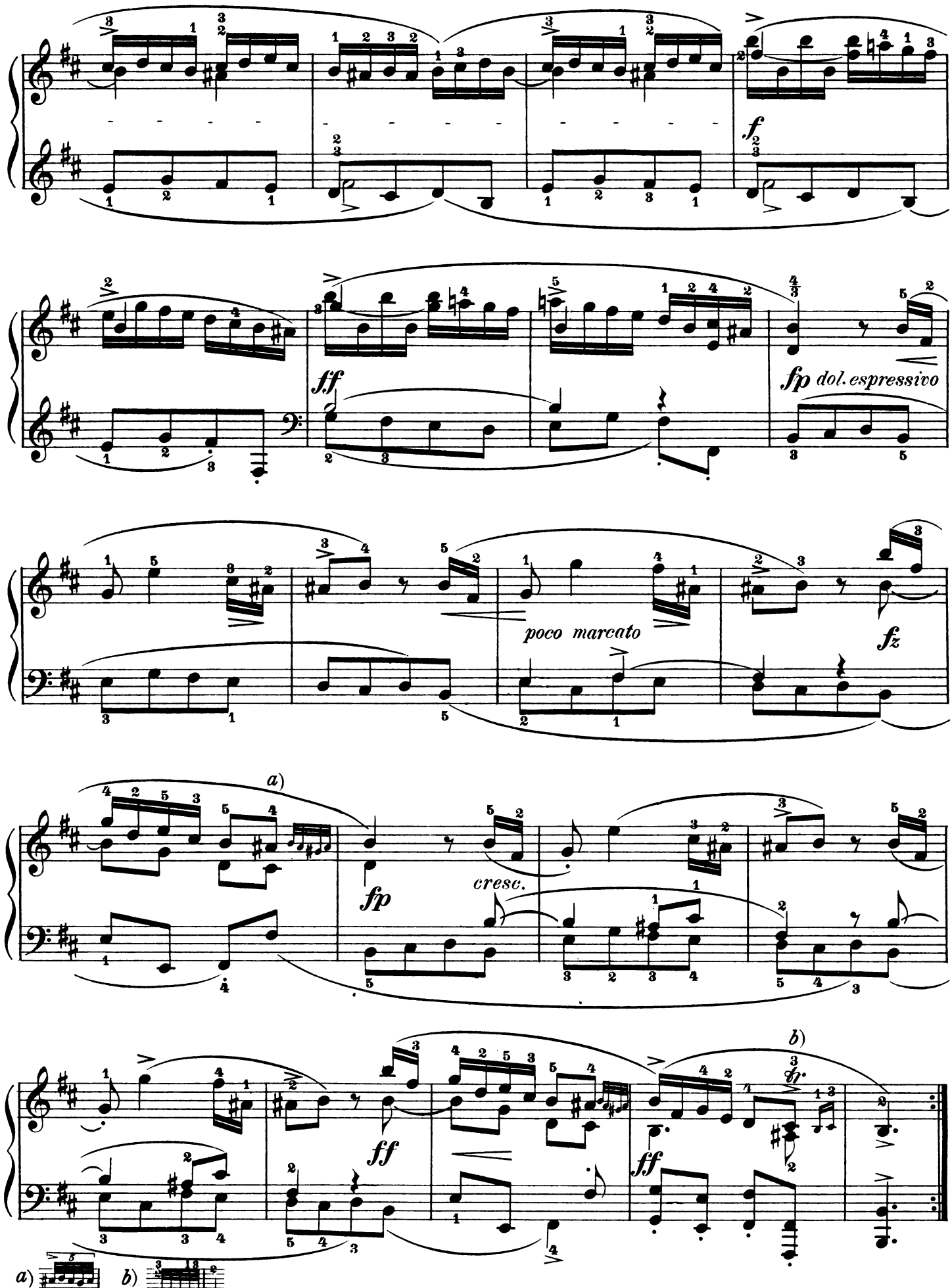


*) „Composée à Aranjuez, maison de plaisance du roi d' Espagne, en 1754."
(Anmerkung der Wiener Gesamtausgabe.)



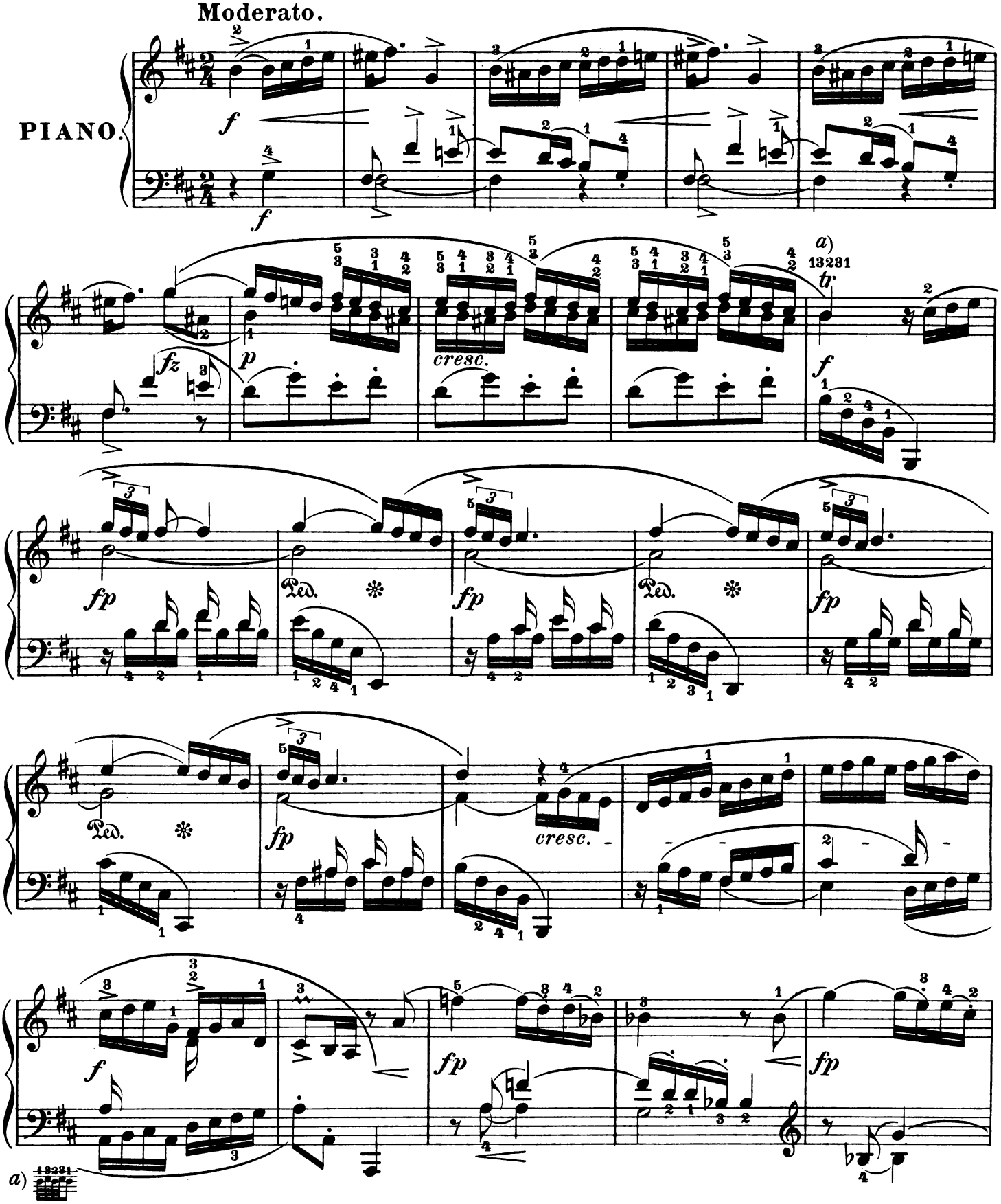
a) b) c) Vgl. unter b)

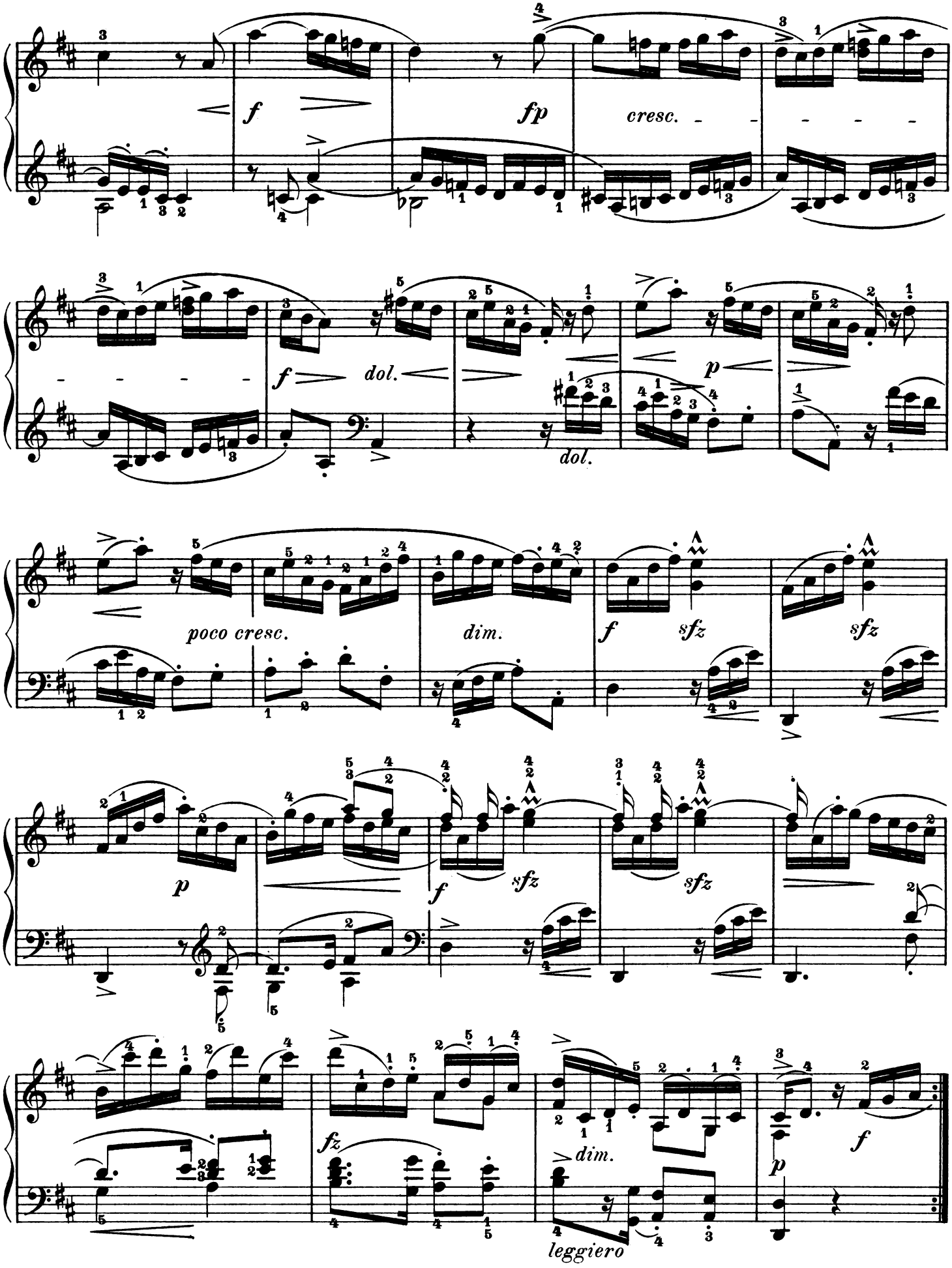

a)
leggiero
cresc.
sempre
ff
sfz molto dim.
ten.
poco a poco cresc.
a) besser:

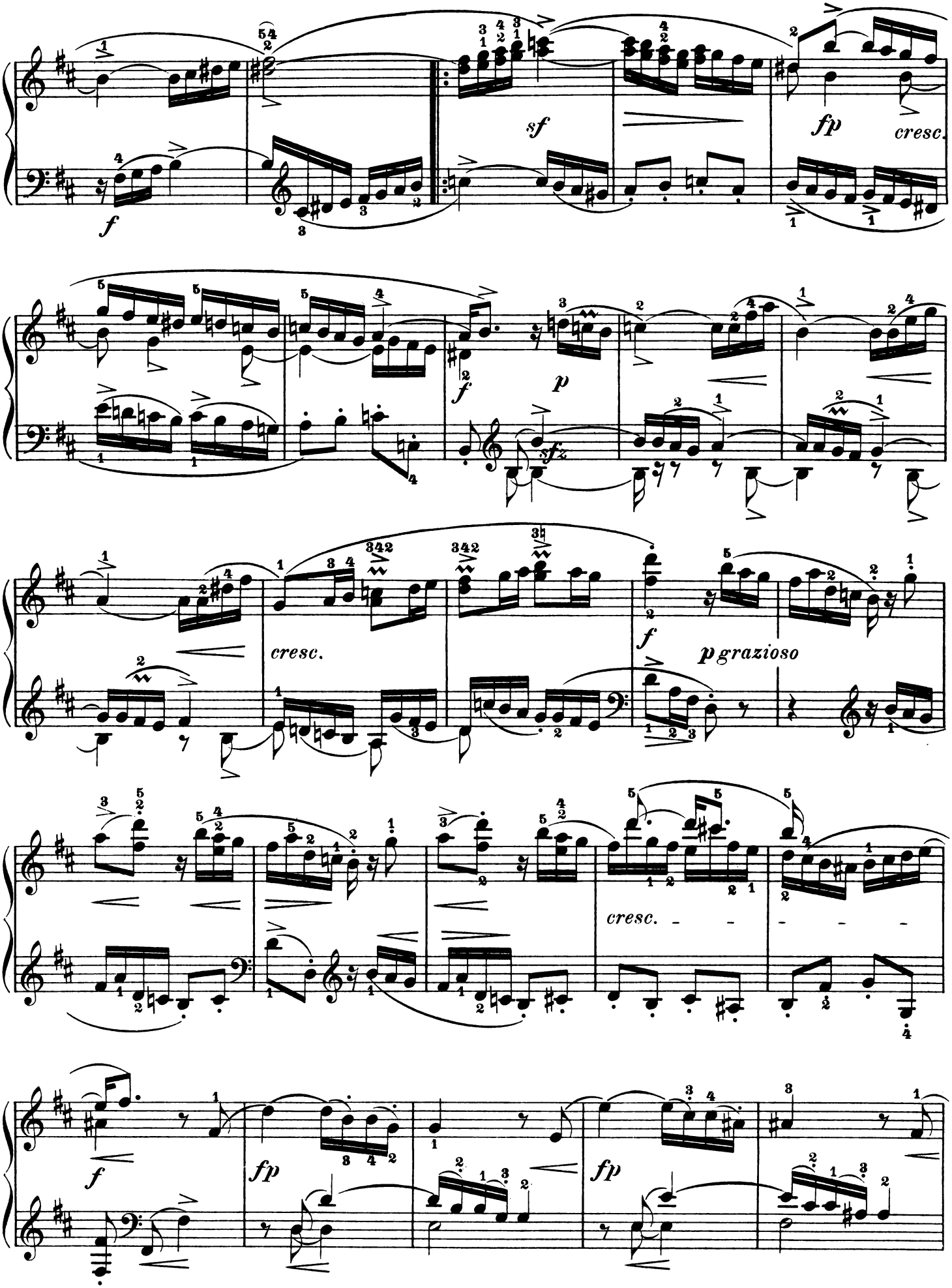

f
ff
fp dol. espressivo
poco marcato
fz
a)
fp
cresc.
b)
ff
ff
fp
a)
b)

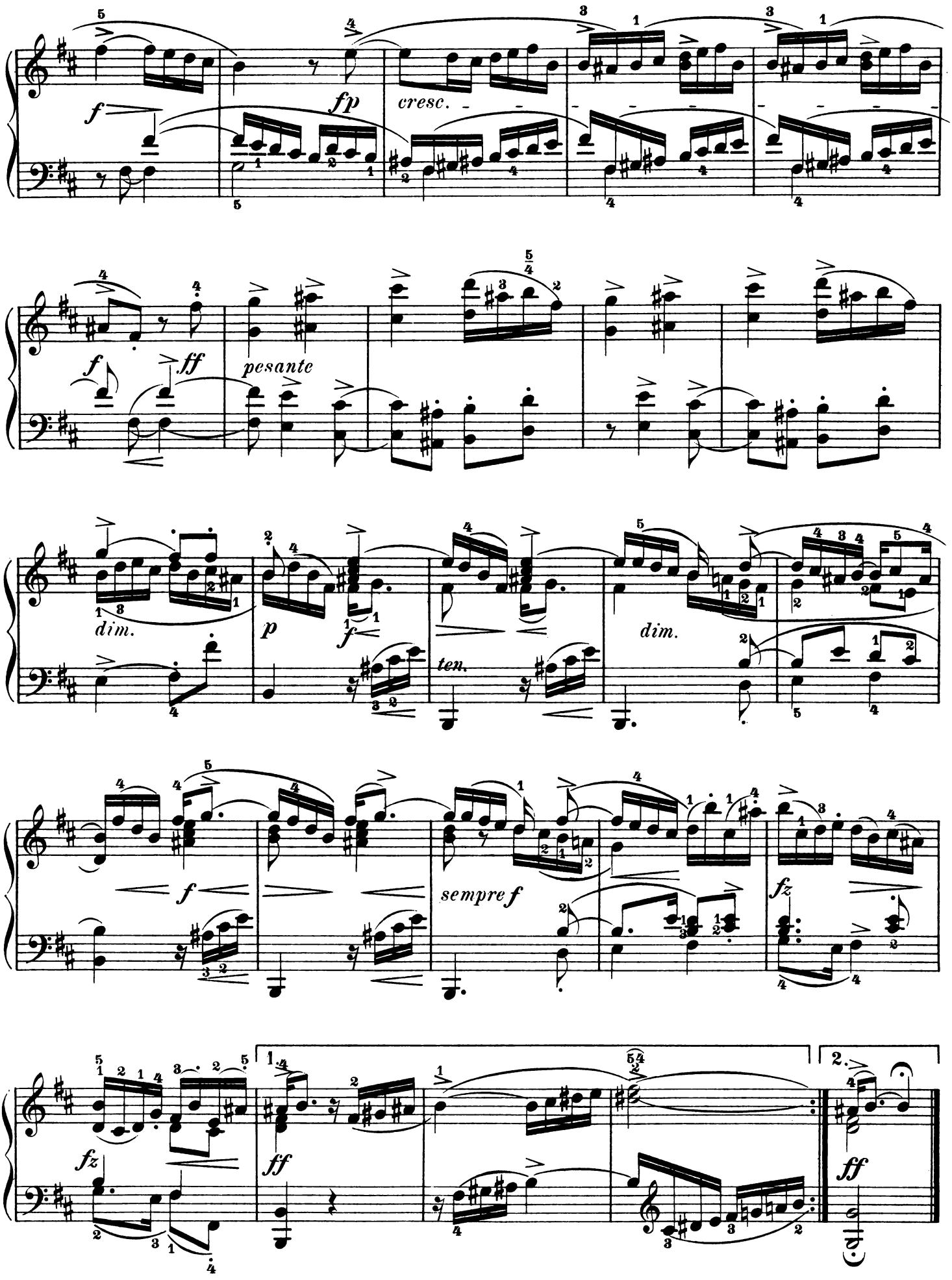
5.

GAVOTTE.



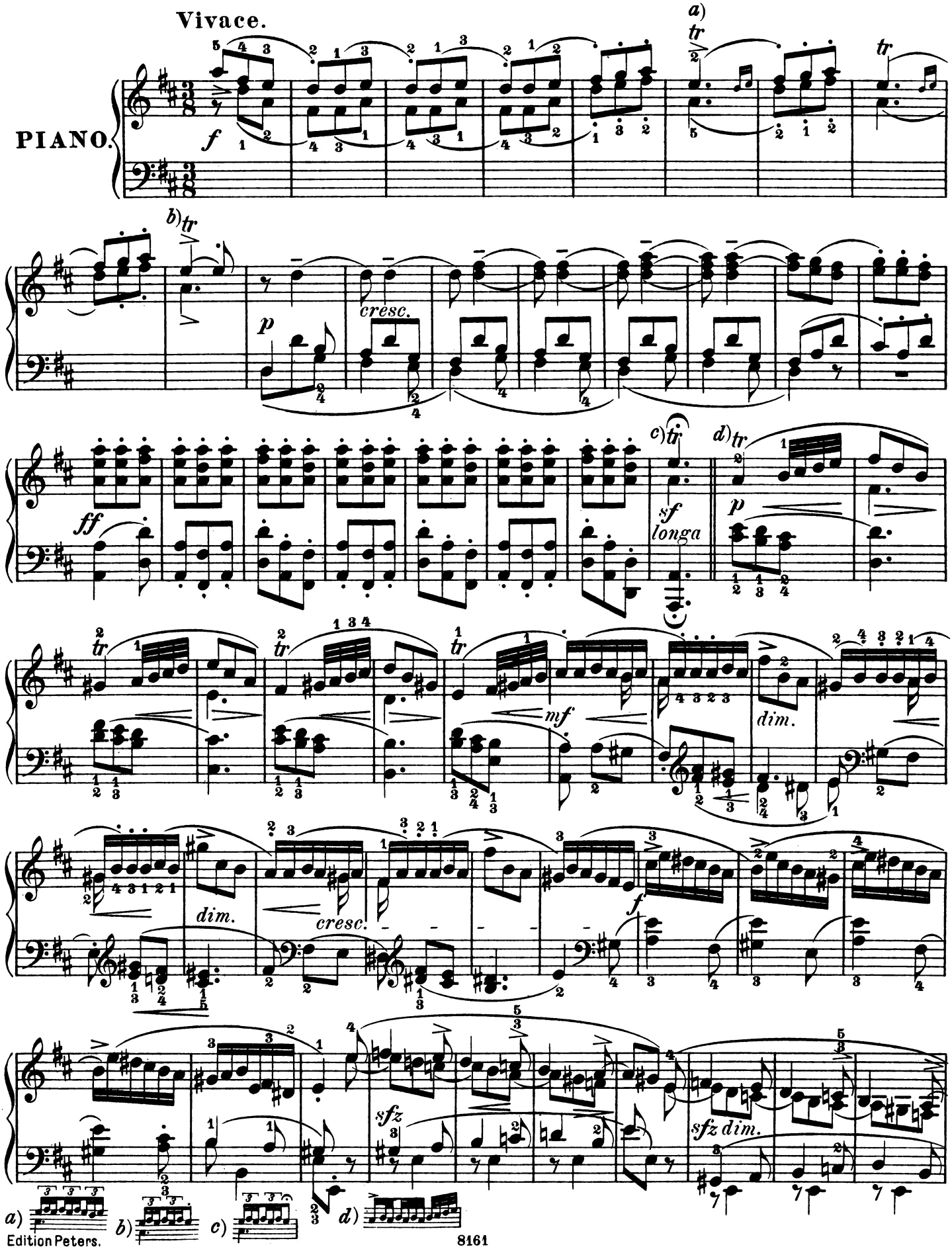

f
fp
cresc.
f
dol.
dol.
p
poco cresc.
dim.
f
sfz
sfz
p
f
sfz
sfz
fz
dim.
leggiero
p
f

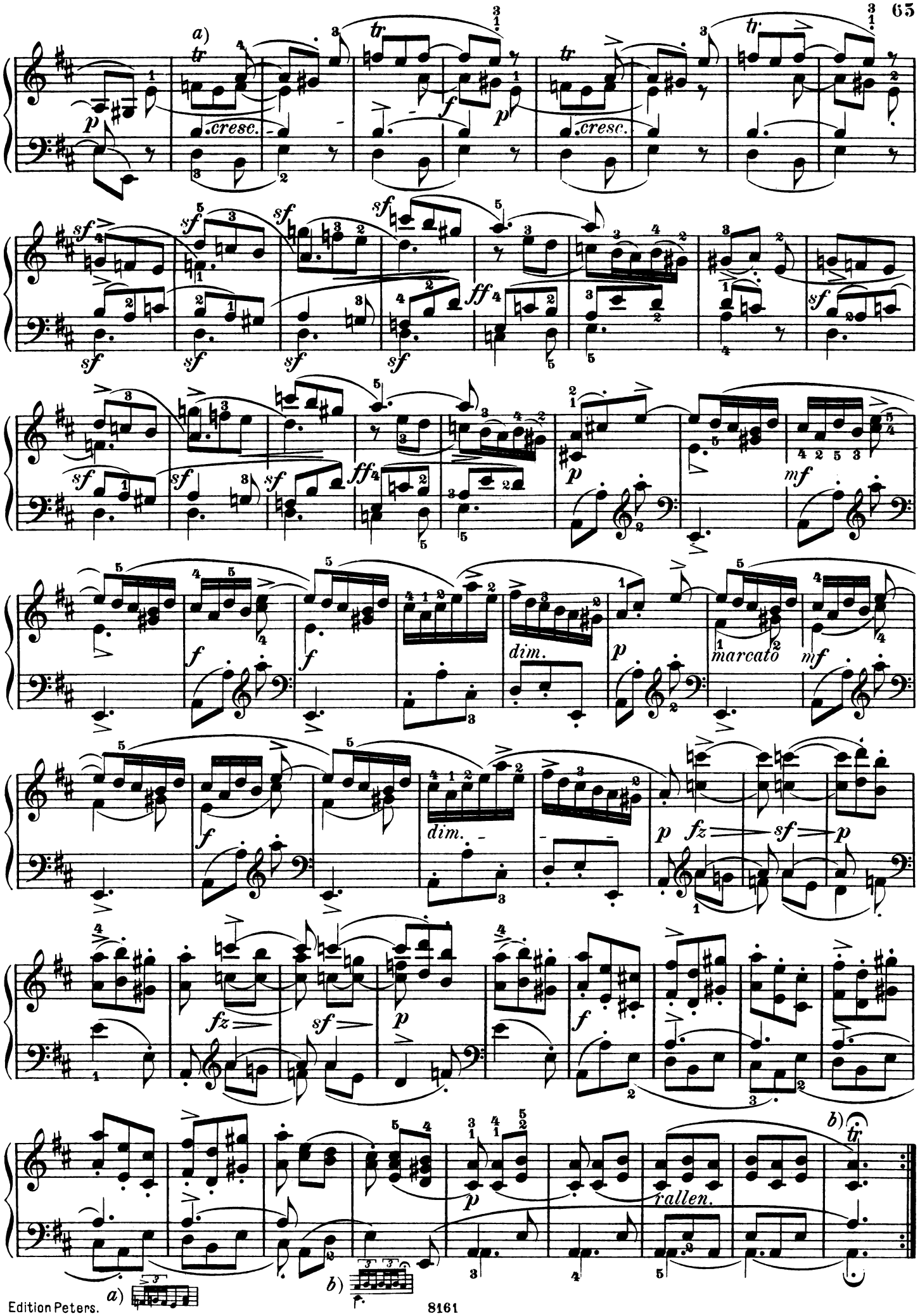

f
sf
fp
cresc.
f
p
sfz
cresc.
f
p grazioso
cresc.
f
fp
fp
fp

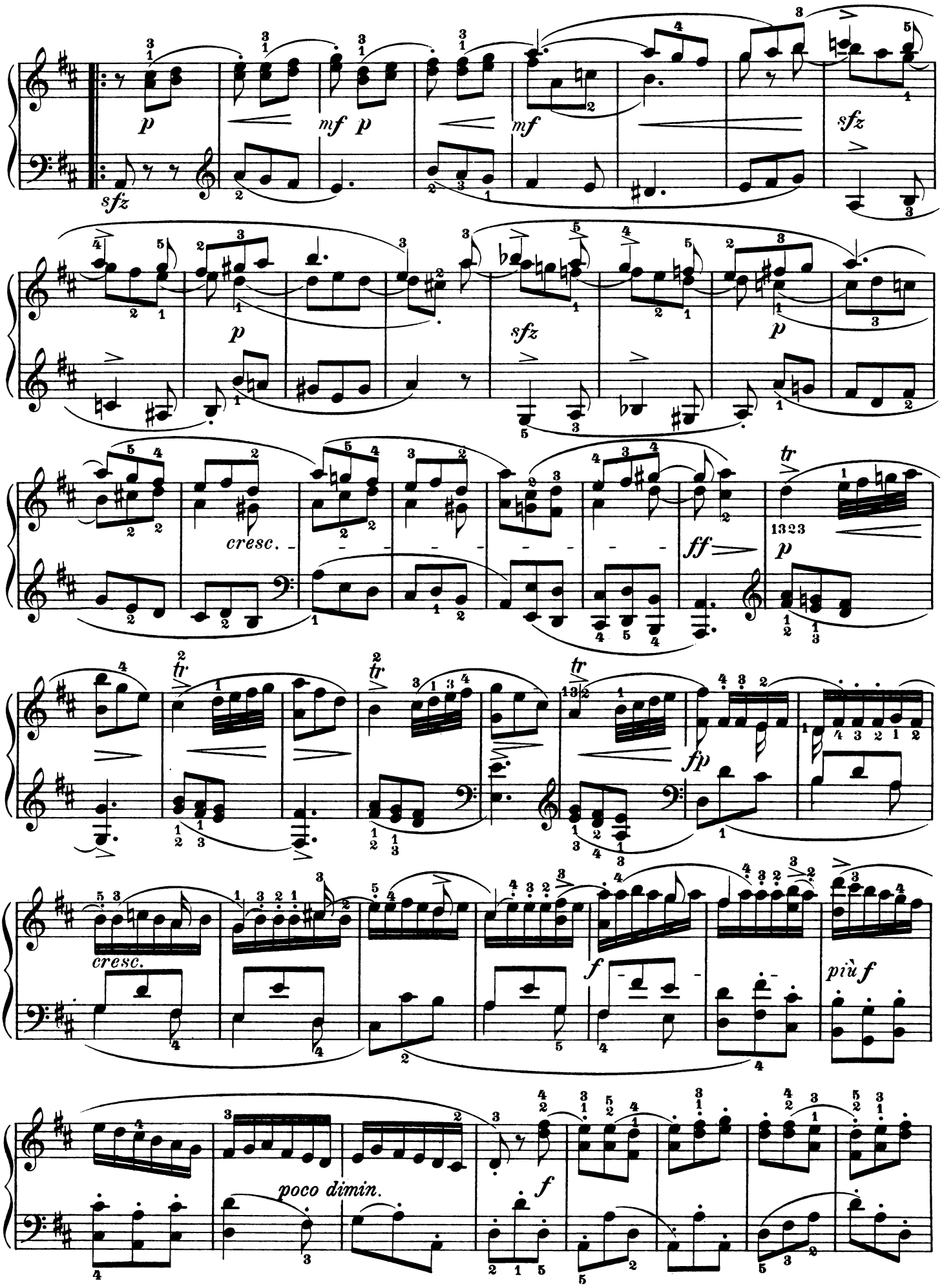

f
fp
cresc.
f
ff
pesante
dim.
p
f
ten.
dim.
f
sempre f
fz
fz
1.
ff
2.
ff

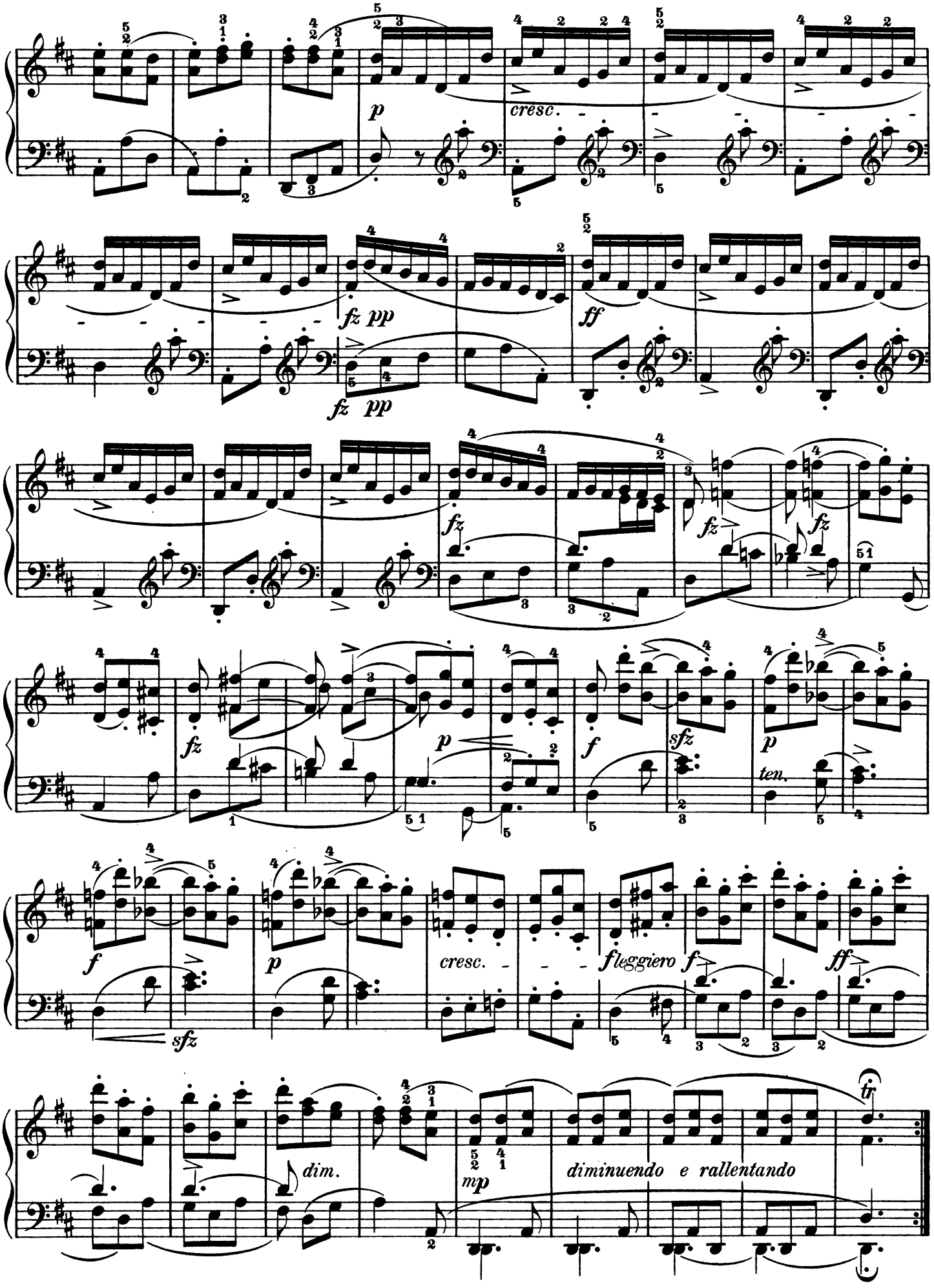
6.

GIGUE.




a)
tr
p
cresc.
f
sf
ff
dim.
marcato
mf
fz
rallen.
b)


p
mf p
mf
sfz
sfz
p
sfz
p
cresc.
ff
tr
1323
p
tr
tr
tr
fp
cresc.
f
più f
poco dimin.
f


p
cresc.
fz pp
fz pp
ff
fz
fz
fz
p
f
sfz
p
ten.
f
sfz
p
cresc.
fleggiero
f
ff
dim.
mp
diminuendo e rallentando
tr

EDITION PETERS.

Bei Bestellungen wolle man nur die Nummern angeben.

Les commandes doivent être faites par numéros. — The Public are requested to give only the Number of the Work.

Klavier zu 2 Händen.

No.	
2939a/c	**d'Albert**, Op. 16, Klavierstücke.
1250	**Bendel**, Op. 139, Am Genfer See.
2111	— La Gondola.
3100	**Grieg**, Sämtliche lyrische Stücke.
1968	— Op. 1, Vier Stücke.
1353	— Op. 3, Poetische Tonbilder.
1139	— Op. 6, Humoresken.
2278	— Op. 7, Sonate E moll.
1269	— Op. 12, Lyrische Stücke, Heft I.
2164a	— Op. 16, Konzert A moll.
1482	— Op. 17, Tänze und Volksweisen.
1270	— Op. 19, Aus dem Volksleben.
2153	— Op. 19 No. 2, Norwegischer Brautzug.
1470	— Op. 24, Ballade.
1870	— Op. 28, Albumblätter.
2424	— Op. 28 No. 3, Albumblatt.
1871	— Op. 29, Improvisata.
2265	— Op. 34, Elegische Melodien.
2155	— Op. 35, Norwegische Tänze.
2159	— Op. 37, Walzer-Capricen.
2150	— Op. 38, Lyrische Stücke, Heft II.
2426	— Op. 38 No. 1, Berceuse.
2151	— Op. 40, Holberg-Suite.
2152a/b	— Op. 41, Stücke nach eigenen Liedern.
2154	— Op. 43, Lyrische Stücke, Heft III.
2540	— Op. 43 No. 1, Schmetterling.
2425	— Op. 43 No. 5, Erotik.
2422	— Op. 43 No. 6, An den Frühling.
2420	— Op. 46, Peer Gynt-Suite I.
2[illegible]	— Op. 46 No. 3, Anitras Tanz.
2421	— Op. 47, Lyrische Stücke, Heft IV.
2428	— Op. 50, Gebet und Tempeltanz.
2429a/b	— Op. 52, Stücke nach eigenen Liedern.
2650	— Op. 53, Zwei Melodien.
2651	— Op. 54, Lyrische Stücke, Heft V.
2652	— Op. 54 No. 4, Notturno.
2653	— Op. 55, Peer Gynt-Suite II.
2654	— Op. 55 No. 2, Arabischer Tanz.
2655	— Op. 56, Sigurd Jorsalfar.
2656	— Op. 56 No. 3, Huldigungsmarsch.
2657a/b	— Op. 57, Lyrische Stücke, Heft VI.
2658a	— Op. 57 No. 1, Entschwundene Tage.
2658b	— Op. 57 No. 5, Sie tanzt.
2824a/b	— Op. 62, Lyrische Stücke, Heft VII.
2855	— Op. 63, Nordische Weisen.
2859a/b	— Op. 65, Lyrische Stücke, Heft VIII.
2922	— Op. 65 No. 6, Hochzeitstag auf Troldhaugen.
2860	— Op. 66, Norwegische Volksweisen.
2924	— Op. 68, Lyrische Stücke, Heft IX.
2985	— Op. 71, Lyrische Stücke, Heft X.
2427	— Trauermarsch.
1148a/b	**Jensen**, Op. 17, Wanderbilder.
2026	— Op. 17 No. 3, Die Mühle.
1317a/c	— Op. 32, Etuden.
2196	— Op. 32 No. 9, Serenade.
1271	— Op. 48, Erinnerungen.
2035	**Leschetizky**, Op. 24, Mazurkas.
2555	**Liszt**, Valse Impromptu.
2555a	— do. (Erleichterte Ausgabe).
1157	— Frühlingsnacht von Schumann.
1187a	— Ungarische Phantasie.
222/23	— Orgelkompositionen von Bach.
2126	**Moszkowski**, Op. 12, Spanische Tänze.
2218	— Op. 37, Caprice espagnol.
2219	— Op. 40, Scherzo-Valse.
2220	— Op. 41, Gondoliera.
2221	— Op. 42, Morceaux poétiques.
2222	— Op. 45 No. 1, Polonaise.
2223	— Op. 45 No. 2, Guitarre.
2225a/b	— Op. 48, 2 Etudes de Concert.
2682	— Op. 50, Suite pour Piano.
2684	— Op. 51, Fackeltanz.
2804a/b	— Op. 52, Phantasiestücke.
2840	— Op. 52 No. 4, Die Jongleurin.
2828	— Op. 55, Polnische Volkstänze.
2841a/b	— Op. 57, Frühling, 5 Stücke.
2907	— Op. 57 No. 5, Liebeswalzer.
2872	— Op. 59, Konzert E dur.
2944	— Op. 61, 3 Arabesken.
2945	— Op. 62, Romance et Scherzo.
2946	— Op. 63, 3 Bagatellen.
3021	— Op. 65 No. 3, Habanera.
3022	— Op. 66, 3 Pensées fugitives.
2618	— Boabdil, Ballettmusik.
2197	— As dur-Walzer (ohne Opuszahl).
2818a/b	**Neue Meister des Klavierspiels.**
2556a/b	**Raff**, Op. 55, Frühlingsboten.
2557	— Op. 55 No. 12, Abends.
1161	— Op. 91, Suite.
1164	— Op. 94, Impromptu-Valse.
2558a/c	— Op. 99, 3 Sonatinen.
2198a/b	**Reinecke**, Op. 183, Serenaden für die Jugend.
2778a/b	**Rheinberger**, Op. 180, Charakterstücke.
2537	**Saint-Saëns**, Gavotte et 3 Mazurkas.
764r	**Salon-Album**, Band XVII.
2038	**Scharwenka, X.**, Op. 40, Polnische Tänze.
2087	— Op. 87, Polnische Tänze.
2806a/b	**Sinding**, Op. 24, 5 Klavierstücke.
2809a/b	— Op. 25, 7 Klavierstücke.
2864a/b	— Op. 31, 6 Klavierstücke.
2949	— Op. 31 No. 4, Impromptu.
2865a/b	— Op. 32, 6 Klavierstücke.
2974a	— Op. 32 No. 1, Marche grotesque.
2870	— Op. 32 No. 3, Frühlingsrauschen.
2866a/b	— Op. 38, 6 Charakterstücke.
2867a/b	— Op. 34, 6 Charakterstücke.
2977a/b	— Op. 62, 5 Stücke.

Klavier zu 2 Händen.

No.	
3003	**Stojowski**, Op. 24, Polnische Idyllen.
3026	— Op. 25, Romantische Stücke.
1107a	**Wagner**, Kaisermarsch (Ulrich).
1107b	— Derselbe (Tausig).
364	— Rienzi-Phantasie (Ollivier).
365	— Holländer-Phantasie (do.
353	— Tannhäuser-Phantasie (do.)
354	— Lohengrin-Phantasie (do.)
363	— Meistersinger-Phantasie (do.)
367	— Tristan-Phantasie (Kogel).
366	— Rheingold-Phantasie (do.)
368	— Walküre-Phantasie (do.)
369	— Siegfried-Phantasie (do.)
2482a/b	**Wilm**, Op. 81, Kleine Stücke.

Klavier zu 4 Händen.

1487	**Csárdás-Album** (Behr).
2649	**Dvořák**, Polonaise.
2515a/b	**Fuchs**, Op. 48, Traumbilder.
2902	**Gluck-Mottl**, Ballett-Suite.
2718	**Goldmark**, Op. 45, Scherzo.
2430	**Grieg**, Op. 11, Konzert-Ouverture.
1439	— Op. 14, Symphonische Stücke.
2505	— Op. 16, Konzert A moll.
2719	— Op. 19 No. 2, Norwegischer Brautzug.
2700	— Op. 27, Quartett.
2419	— Op. 34, Elegische Melodien.
2056	— Op. 35, Norwegische Tänze.
2156	— Op. 37, Walzer-Capricen.
2266	— Op. 40, Holberg-Suite.
2432	— Op. 46, Peer Gynt-Suite I.
2663	— Op. 55, Peer Gynt-Suite II.
2659	— Op. 55 No. 2, Arabischer Tanz.
2697	— Op. 56, Sigurd Jorsalfar.
2698	— Op. 56 No. 3, Huldigungsmarsch.
2856	— Op. 63, Nordische Weisen.
2857	— Op. 64, Symphonische Tänze.
2915	**Halvorsen**, Vasantasena-Suite.
2465	**Moszkowski**, Op. 8, Walzer.
2125	— Op. 12, Spanische Tänze.
2228	— Op. 43, Cortège et Gavotte.
2748	— Op. 51, Fackeltanz.
2777	— Op. 55, Polnische Volkstänze.
2620	— Boabdil-Märsche.
2621	— — Ballett-Musik (Malagueña, Scherzo-Valse, Maurische Fantasia).
2938	**Mottl**, Oesterreichische Tänze.
2132	**Saint-Saëns**, 4 Poëmes symphoniques.
1109a	**Salon-Album**, Band I. (5 beliebte Salonstücke).
2058	**Scharwenka, X.**, Op. 41, Suite de Danses.
2059	— Op. 44, Walzer.
2704	**Sinding**, Op. 21, Symphonie D moll.
2868	— Op. 35, Suite.
2701	**Smetana**, Aus meinem Leben, Quartett.
3005	**Stojowski**, Op. 21, Symphonie D moll.
1108	**Wagner**, Kaisermarsch.

Violine und Klavier.

1996	**Goltermann**, Op. 13, 2 Pièces de Salon.
2921	**Grieg**, Op. 6, Humoresken.
1340	— Op. 8, Sonate I F dur.
2484	— Op. 12, Lyrische Stücke.
2279	— Op. 13, Sonate II G dur.
2176a	— Op. 19, Brautzug, Karneval.
2546	— Op. 19 No. 2, Brautzug (leicht).
2861	— Op. 27 No. 2, Romanze.
2883	— Op. 28, Albumblätter.
2547	— Op. 35, Norwegische Tänze.
2210	— Op. 36, Violoncello-Sonate.
2664	— Op. 38, Lyrische Stücke.
2665	— Op. 43 und 47, Lyrische Stücke.
2414	— Op. 45, Sonate III C moll.
2493	— Op. 46, Peer Gynt-Suite I.
2926	— Op. 54 und 62, Lyrische Stücke.
2919	— Op. 56 No. 1, Vorspiel aus Sigurd Jorsalfar.
2920	— Op. 57 und 65, Lyrische Stücke.
2176b/c	— Lieder (Sauret).
2565	**Hauser**, Op. 34, Vöglein im Baume.
2566	— Op. 37, 4 Lieder ohne Worte.
2567b	— Op. 44, Amerikanische Rhapsodie.
2567c	— Op. 45, Irländische Rhapsodie.
2567d	— Op. 47, Schottische Rhapsodie.
1092	**Laub**, Op. 7, Romance et Impromptu.
1093a	— Op. 8, Polonaise.
2167	**Moszkowski**, Spanische Tänze.
2529	— Op. 45 No. 2, Guitarre (Sarasate).
2905	— Op. 55, Polnische Volkstänze.
2786	**Nováček**, Perpetuum mobile.
1110a	**Salon-Album**, Band I.
2168a/b	**Sauret**, Cavatine, Aubade mauresque.
2204	— Op. 33, Danse Polonaise.
2477	**Sinding**, Op. 10, Suite.
2826	— Op. 27, Sonate E dur.
2827	— Op. 30, Romanze.
2976	— Op. 60, Konzert II D dur.
3050a/c	— Op. 61, Vier Stücke.
2839	**Sitt**, Op. 39, Albumblätter.
2747a/c	— Op. 62, 3 Sonatinen.
2215	**Sjögren**, Op. 19, Sonate G moll.
2634a/b	**Smetana**, Aus der Heimat, 2 Duos.
3006	**Stojowski**, Op. 20, Romanze.
3019	**Tschaikowsky**, Op. 35, Konzert.
2580	**Vieuxtemps**, Op. 35, Fantasia appassionata.
2581	— Op. 38, Ballade et Polonaise.
2582a	— Op. 43, Suite (Preludio, Minuetto, Aria, Gav.).
2582b	— Op. 48 No. 4, Gavotte.

Violoncello und Klavier.

No.	
2284	**Davidoff**, Op. 41, Silhouetten.
2461	— Uebungen aus der Violoncello-Schule.
1996	**Goltermann**, Op. 13, 2 Pièces de Salon.
1997	— Op. 15, Duo.
2207	— Op. 25, Duo.
2064	— Op. 96, 4 Salonstücke.
2702	— Op. 117, 3 lyrische Stücke.
2876	— Op. 126, Moderne Suite.
2157	**Grieg**, Op. 36, Sonate A moll.
2830	— Op. 46, Peer Gynt-Suite I.
2331a/b	— 12 lyrische Stücke.
2224	**Moszkowski**, Guitarre.
2241	**Popper**, Op. 69, Suite.
2953	— Op. 69 No. 2, Menuetto.

Quartette.

2065	**Becker, Albert**, Op. 19, Klavierquartett.
2933	**Beer-Walbrunn**, Op. 8, Klavierquartett.
2931	— Op. 14, Streichquartett.
1495	**Bungert**, Op. 18, Klavierquartett.
2489	**Grieg**, Op. 27, Streichquartett.
2138	**Heritte-Viardot**, Op. 11, Klavierquartett.
1496	**Lux**, Op. 58, Streichquartett.
1497	**Scholz**, Op. 46, Streichquartett.
2635	**Smetana**, Aus meinem Leben, Streichquartett.
2910	**Taubert, E. E.**, Op. 56, Streichquartett.

Gesänge mit Klavierbegleitung.

1460a/b	**Brahms**, Op. 63, 9 Lieder, hoch.
2011a/b	— Dieselben, mittel.
3009a/b	— O wüßt' ich doch den Weg, h. u. m.
2161a/b	— Meine Liebe ist grün, hoch und tief.
2670a/b	— Op. 112, Zigeunerlieder, (arr.) h. u. t.
3017	**Brückler**, Trompeterlieder für Bariton.
1112a/b	**Franz**, Album I (36 Lieder), hoch und mittel.
1360a/b	— Album II (42 Lieder), hoch und tief.
1426a/b	— Album III (42 Lieder), hoch und tief.
1427	— Album IV (24 Lieder).
2740a/b	— Vöglein, wohin so schnell, hoch und tief.
2741a/b	— Nun die Schatten dunkeln, hoch und tief.
2742a/b	— Stille Sicherheit, hoch und tief.
2743a/b	— Mutter, o sing' mich zur Ruh', h. u. t.
466a/e	**Grieg**, Album I—V (60 Lieder).
467a/e	— Dasselbe, tief.
2158	— Op. 2, 4 Lieder für Alt.
1960	— Op. 10, 4 Romanzen.
2434	— Op. 44, 4 Lieder.
2435	— Op. 48, 6 Lieder.
2436	— Op. 49, 6 Lieder.
2763	— Op. 58, 5 Lieder.
2764	— Op. 59, 6 Lieder.
2765	— Op. 60, 5 Lieder.
2863	— Op. 67, Das Kind der Berge. 8 Lieder.
2928/29	— Op. 69 und 70, Lieder.
2454a/b	— Dein Rat ist wohl gut, hoch und tief.
2624a/b	— Der Frühling, hoch und tief.
2452a/b	— Die Prinzessin, hoch und tief.
2623a/b	— Ein Schwan, hoch und tief.
2622a/b	— Ein Traum, hoch und tief.
2458a/b	— Herbststimmung, hoch und tief.
2456a/b	— Hoffnung, hoch und tief.
2162a/b	— Ich liebe dich, hoch und tief.
2625a/b	— Im Kahne, hoch und tief.
2459a/b	— Lauf der Welt, hoch und tief.
2457a/b	— Mit einer Primula veris, hoch und tief.
2453a/b	— Solvejgs Lied, hoch und tief.
2455a/b	— Waldwanderung, hoch und tief.
2745a/b	**Hinrichs**, Prinzessin, hoch und tief.
2585a/b	**Jensen**, Op. 34, Alt Heidelberg, ho[illegible] u. tief.
1453a/b	— Album (21 Lieder), hoch und tief.
2744a/b	**Kirchner, Th.**, Sie sagen es wäre, h. u. t.
982a/b	**Kücken**, Album (12 Lieder), hoch und tief.
981a/b	— Op. 8, 21. Op. 15, 30, Duette.
2746	— Op. 15 No. 2, Barkarole, Duett.
2960a/b	**Loewe**, Balladen Band I, Orig. und tief.
2961	— Balladen Band II, Orig.
1358a/c	**Lütgen**, Kehlfertigkeit Band I, h., m., t.
2191	— do. Band II, hoch (Opernvokalisen).
2686a/b	**Raff**, Album (12 Lieder), hoch und tief.
2587a/c	— Keine Sorg' um den Weg, h., m., t.
2190	**Stockhausen**, Gesangsmethode.
2256a/b	— Gesangstechnik, hoch und tief.
1357a/b	**Taubert, W.**, 34 Kinderlieder, hoch u. mittel.
2479	— Op. 99 No. 5, Wiegenlied.
2750a/b	**Neue Meister-Lieder** (25 berühmte Lieder der Neuzeit, herausgegeben von Max Friedlaender), hoch und tief. 1. *Brahms*, Meine Liebe ist grün, 2. O wüßt' ich doch den Weg zurück. 3. *Chopin*, Mädchens Wunsch. 4. Das Ringlein. 5. Lithauisches Lied. 6. *Curschmann*, Der Schiffer fährt zu Land. 7. An Rose. 8. *Franz*, Vöglein, wohin so schnell. 9. Für Musik. 10. Stille Sicherheit. 11. *Grieg*, Ich liebe dich. 12. Mit einer Primula veris. 13. Solvejgs Lied. 14. *Hiller*, Gebet. 15. *Hinrichs*, Prinzessin. 16. *Jensen*, Lehn' deine Wang' an meine Wang'. 17. Murmelndes Lüftchen. 18. Am Ufer des Flusses, des Manzanares. 19. *Kirchner*, Sie sagen, es wäre die Liebe. 20. *Lassen*, Ich hätte einst ein schönes Vaterland. 21. *Liszt*, Du bist wie eine Blume. 22. Es muß ein Wunderbares sein. 23. *Loewe*, Heinrich der Vogler. 24. *Taubert*, Wiegenlied. 25. *Raff*, Keine Sorg' um den Weg.

Druck von C. G. Naumann, Leipzig.