

VORWORT.

Die Nachteile einer falschen und übermäßigen Anwendung des Pedals sind sattsam bekannt, sie machen sich selbst im Konzertsaal noch heute mehr oder weniger fühlbar: die Umrisse und Grenzen musikalischer Phrasen erscheinen verwischt, die Harmonie unrein, die Melodie verschwommen. Das mag die Ursache sein, warum die Verfasser theoretischer oder praktischer Klavier-Unterrichtswerke älterer und selbst jüngerer Zeit, einer gründlichen Beschäftigung mit dem Pedal bewußt oder unbewußt aus dem Wege gehend, diesem uns nunmehr unentbehrlichen Hilfsmittel mit Mißtrauen und Abneigung gegenüberstehen. Sie tragen somit die Schuld, daß die Beantwortung der überaus wichtigen Pedalfrage bis in die neueste Zeit verschleppt worden und die Einsicht, daß in weiten klavierspielenden Kreisen der Gebrauch des Pedals nicht allein ein falscher (zum mindesten einseitiger), sondern auch die Notation desselben unbestimmt und unzulänglich geblieben ist, mehr und mehr Boden gewinnt und zur Lösung dringt. Freilich, die klassische Klavier-Literatur von Scarlatti, Bach, Händel, Haydn, Mozart bis zu Clementi, Hummel und bedingungsweise Beethoven*), die den Grundstock unserer pianistischen Erziehung auch fernerhin bilden wird, kann des Pedals entraten. Die alte, einerseits auf Polyphonie und Verzierungen, andererseits auf vorwiegend diatonischen Tonleitern und einfachen Akkordarpeggien beruhende Schule stellt allerdings dem Ausführenden anheim, bei ein- und derselben Harmonie das Pedal zu benutzen, ohne jedoch daran zu erinnern, daß es bei Akkorden in tiefer und zugleich enger Lage, akustischer Ursachen halber, unrein klingt. Eine derartige Enthaltensamkeit des Pedals bei modernen Werken würde deren Klaviersatz seiner wertvollsten Errungenschaften berauben und der intimsten Klangreize, die durch das Pedal hervorgerufen werden können, entkleiden, ja geradezu sinnzerstörend wirken. Chopin und Schumann, der zum Glück überwundene Thalberg, Liszt samt den Nachfolgern, ohne Pedal? Wer lächelte nicht zu einem solchen Einfall? Haben wir die Nachteile eines fehlerhaften Pedalgebrauchs gestreift, so wollen wir nicht unterlassen, die unerschöpflichen Vorteile des Pedals im umgekehrten Sinne so bündig als möglich anzudeuten. Sie bestehen darin, daß die Tasten, mag der Anschlag noch so kurz sein, fortklingend, die Hände freigemacht werden können, um Raum für andere Töne und Griffe bis zu den äußersten Grenzen der Tastatur zu gewinnen. Unterstützt durch die Fortschritte im Klavierbau, verleiht dieses Ergeb-

*) Beethovens eigenhändige, obgleich sehr sparsame Pedalbezeichnungen lassen erkennen, daß er die Bedeutung des Pedals wohl zu schätzen wußte. Wenn sich uns jedoch, besonders in den letzten Schöpfungen des großen Meisters, die Anwendung des Pedals geradezu aufdrängt, so ist es nicht sein Klaviersatz als solcher, sondern der tiefbohrende Inhalt (Geist u. Seele) seiner Gedanken und Stimmungen.

Préface.

Les désavantages d'un emploi exagéré et mauvais de la pédale sont bien connus; ils se font encore aujourd'hui plus ou moins sentir, même au concert: les contours, les limites de la phrase musicale paraissent effacés, l'harmonie confuse et la mélodie noyée. C'est peut-être la raison, pourquoi de tous temps les auteurs d'œuvres sur l'enseignement théorique et pratique du piano ont évité, le sachant ou non, de s'occuper à fond de l'usage de la pédale et regardent seulement de loin et avec méfiance cette aide qui nous est indispensable. C'est de leur faute, si la réponse à cette question de la pédale, pourtant si importante, a été retardée jusqu'à nos jours et c'est aussi pourquoi l'opinion que dans les cercles étendus où l'on joue du piano, non-seulement la pédale est mal employée, ou tout au moins d'une manière partielle, mais aussi que sa notation est restée incertaine et insuffisante, cette idée, dis-je, gagne toujours plus de terrain et force à une solution urgente. Il est vrai que la littérature classique du piano depuis Scarlatti, Bach, Händel, Haydn, Mozart jusqu'à Clementi, Hummel et avec quelques réserves Beethoven,) cette littérature qui constituera toujours le fondement de notre éducation pianistique, peut se passer de pédale. L'ancienne école, consistant d'un côté en polyphonie et fioritures, d'un autre côté en gammes diatoniques prédominantes et en simples accords arpeggiés, s'en remet à l'exécutant pour prendre la pédale dans la même harmonie, sans cependant lui rappeler que pour des raisons d'acoustique la pédale employée en même temps dans des accords de positions écartées ou resserrées, rend le son indistinct.*

Une pareille sobriété de pédale dans les compositions modernes ôterait à leurs phrases musicales leurs qualités les plus précieuses et les dépourverait de ce charme intime que la pédale peut faire naître, et même détruirait leur sens véritable. Jouer Chopin, Schumann, Thalberg qui heureusement a passé de mode, Liszt, y compris leurs successeurs, sans pédale? Qui ne sourirait pas d'une pareille idée? Et maintenant que nous avons effleuré les désavantages d'un usage defectueux de la pédale, nous ne voulons pas omettre d'indiquer le plus brièvement possible les avantages de la pédale bien employée.

Ils consistent en ce que les notes continuant à résonner même sous le toucher le plus court, les mains peuvent ainsi se libérer et se faire de la place pour atteindre les notes et les intervalles les plus extrêmes du clavier. Aidé par les progrès dans la fabrication du piano, ce résultat donne à la phrase musicale une richesse, une puissance, un brillant et une portée que nos ancêtres ne pouvaient pas pressentir. Ce qui n'est pas non plus à dédaigner est l'économie

*) Les indications de pédale de la propre main de Beethoven, quoique très rares, font voir qu'il savait bien apprécier son importance. Si cependant, surtout dans les dernières œuvres du grand maître, l'emploi de la pédale vraiment s'impose, ce n'est pas à cause de sa phrase musicale comme telle, mais à cause de la profondeur pénétrante du contenu (esprit et âme) de ses pensées et aspirations.

Preface.

We all know the detrimental effect of a wrong or an excessive use of the pedal; we experience it at almost every concert we go to; we hear it blurring the outlines, obscuring the meaning, of the musical phrases, marring the harmony and distorting the melody. Doubtless, that is the reason why early and even present-day authors of works on theoretical or practical instruction on the piano have wittingly or unwittingly avoided taking up the subject or affording us a thorough treatise on the use of the pedal. Invaluable as this instrument has now become, yea indispensable to the pianist, they all have fought shy of the pedal, regarding it with diffidence and contempt. Thus, they are to blame for the deplorable fact, that although of vital importance, the question on the use of the pedal still remains to be answered; and yet the conviction is steadily gaining ground among the daily increasing, vast number of pianists that the pedal is not only used in a wrong (deficient) manner, but that the notation of the same is too vague, too insufficient to prevent ambiguity, — defects clamouring for immediate remedy, — and who will answer to the call? True, the piano literature of the classical period from Scarlatti, Bach, Haendel, Haydn, Mozart to Clementi, Hummel, and, in a qualified sense, even to Beethoven*), which still constitutes the basis of our pianistic education, can dispense with the pedal. The old school, consisting partly in polyphony and embellishments, partly and principally in diatonic scales and plain chords, left it, it is true, to the player to use the pedal in passages in which the same harmony prevailed, but it did not draw his attention to the fact that, if used in parts with bass chords in close position, the pedal would, for acoustic reasons, produce the effect of impure intonation. Such restricted use of the pedal in our modern compositions would rob a work written or set for the piano of its most precious acquisitions and qualities, stripping it of that innate charm produced by the pedal, yea even destroying its very meaning. Fancy playing Chopin and Schumann, Thalberg (who, thank goodness is become a thing of the past), Liszt and all their successors, without the pedal! Who could help smiling at the very suggestion?

Thus having touched upon the disadvantages accruing from a defective use of the pedal, we will not omit to indicate as briefly as possible the inexhaustable advantages afforded by the pedal, if properly used. They are innumerable: however quickly a key is touched or struck, the sound may be continued while the hands are free to move about and strike other notes and intervals, however far apart on the keyboard. Assisted by the improvements and progress made in the construction of the piano, this

*) The indications of the pedal by Beethoven's own hand, although extremely rare, clearly show how thoroughly he appreciated the value and importance of the pedal. If, however, more especially in the great Master's last works, the use of the pedal forces itself upon us, the cause must not be sought in his musical phrasing as such, but rather in the profound subjects (mind and soul) expressing the depth of his thoughts, the height of his aspirations.

nis dem modernen Klaviersatz eine Fülle und Macht, einen Glanz und Umfang, wie es unsere Vorfahren nicht voraussehen konnten. Nicht zu unterschätzen dabei ist die Ersparnis physischer Kraft, die dem Spieler gestattet, zu neuen Schlägen auszuholen und seine Ausdauer zu steigern. Hieraus geht hervor, daß auch entfernte Töne und ganze volle Akkorde gebunden werden können. Es mag übertrieben erscheinen, wenn man das Pedal „die Seele des Klaviers“ bezeichnet. Und dennoch ist es lediglich das Pedal, das dem von Natur starren und trockenen Klavierton jene Mannigfaltigkeit von Klangreizen zu entlocken berufen ist, die in ihrer Abstufung, Färbung und Schattierung, ihrem Helldunkel, dämmerndem Verklungen und Verschweben so recht der Gefühlswelt romantischen holden Wahnsinns und dichterischer Erregung entsprechen. Damit soll aber auch gesagt sein, daß ein Pianist ohne poetisches Empfinden und geläuterten Geschmack die innere Trockenheit mit dem Aufwand aller Mittel, die das Pedal an die Hand gibt, nicht zu bemänteln vermag. Und die Theorie? Ich bin weit entfernt, ihren Nutzen zu verkennen, so wenig, daß ich eine Reihe von Werken, die die Pedalfrage mit ausgezeichnetem Sachkenntnis behandeln, weiter unten dringend zur Kenntnisnahme empfehle. Eine glückliche Farbenmischung mittels der Pedale: Hauptpedal rechts (tre corde), Verschiebung, Pedal links (una corda), beide Pedale zu gleicher Zeit (due corde), bringt aber nur die flüchtige, feinfühligste, individuelle Empfindung, in Verbindung mit überlegener Besonnenheit des Spielers zuwege, kann daher durch die Theorie und Analyse nicht generalisiert und geleitet werden. Am wertvollsten stellt sich die Regel dar: „das Pedal wird nicht mit dem Anschlag der Tasten, sondern unmittelbar nach demselben getreten“, wenn auch diese Regel Ausnahmen erleidet, nämlich dann, wenn die Zeit nicht reicht, die erste (meistens Baßton) der klingenden Noten mit Hilfe des Pedals fort-dauern lassen können, in welchem Falle dann z. B. bei Dreiklangsarpeggien leicht unbeabsichtigte Sext- oder Quartsextakorde entstehen. Die Überzeugung, daß lebendige Beispiele am ehesten die Ausdrucksfähigkeit und Klangpoesie des Pedals und die Notwendigkeit seiner Anwendung dartun können, — diese in vielen Fällen des musikalischen Sinnes, also nicht allein des sinnlichen Klangreizes wegen — haben mich veranlaßt, die folgenden 8 Studien, die, wie ich glaube, beanspruchen dürfen, als Vortragsstücke aufgenommen zu werden, herauszugeben. Die Behandlung des Pedals ist so eng verknüpft mit dem Inhalt des darzustellenden Kunstwerkes, wie auch der Individualität der Ausführenden und der musikalischen Wesenheit des Komponisten, daß die Mannigfaltigkeit seiner Wirkungen auch der fruchtbarste Tonsetzer nicht zu erschöpfen vermöchte. Möge daher dieses Werk nicht zu hohe Erwartungen erwecken, sondern nur als ein kleiner, aber anregender Beitrag zu einem sinngemäßen und künstlerischen Gebrauch des Pedals angesehen werden. Angesichts der beklagenswerten Tatsache, daß, wie schon bemerkt, die übliche, fast in allen Ausgaben falsche, ungenügende und unklare Notation des Pedals noch keine durchgreifende Verbesserung oder Reform erfahren hat, der Einzelne aber machtlos ist, solche durchzuführen, entschloß ich mich vorderhand, wenn auch ungerne, die alte Notation beizubehalten, mir aber mit eingestreuten Anmerkungen und Fußnoten zu helfen. Man versäume jedoch nicht, einige der besten Schriften über die Anwendung und Natur des Pedals zu Rate zu ziehen, nämlich: H. Schmitt, „Das Pedal des Klaviers“, Wien; ferner die Kapitel über denselben Gegenstand in A. Kullak, „Die Ästhetik des Klavierspiels“, vierte umgearbeitete, reich vermehrte Auflage von W. Niemann; H. Riemann, „Vergleichende Klavierschule“, 1. Teil, 3. Auflage und endlich R. Breithaupt, „Die natürliche Klaviertechnik“, Leipzig.

A. R.

de force physique qui permet au pianiste de lever les bras et de se préparer à de nouvelles attaques, et aussi d'augmenter son endurance. Il en résulte encore que des tons éloignés les uns des autres et des accords entiers peuvent être rendus legato. Cela paraîtra peut-être exagéré d'appeler la pédale „l'âme du piano“, et pourtant c'est la pédale seule qui est appelée à arracher au ton du piano, sec et raide de nature, cette multitude de sons charmeurs qui, par leurs gradations, coloris et nuances, leur clair-obscur, leur fluctuations rêveuses et mourantes répondent si bien aux sentiments d'excitation poétique et de belle folie romantique.

Mais l'on doit dire encore qu'un pianiste sans sentiment poétique et d'un goût douteux ne peut aussi dissimuler sa sécheresse intérieure par le déploiement de tous les moyens que la pédale lui procure. Et la théorie? Je suis loin de méconnaître son utilité, si peu même que, plus bas, je recommande tout particulièrement de prendre connaissance d'une série d'ouvrages qui traitent la question de la pédale en parfaite connaissance de cause. Un heureux mélange de couleurs grâce à la pédale: Pédale forte, à droite (tre corde), déplacement, puis pédale douce à gauche (una corda), enfin les deux pédales en même temps, (due corde) effet, dont seul un artiste à la nature délicate et sensible, unie à une prudence réfléchie peut venir à bout et qui, par conséquent, ne peut être généralisé et guidé ni par la théorie et ni par l'analyse.

Une règle de la plus grande valeur est celle-ci: „La pédale ne doit pas être prise avec l'attaque des notes, mais immédiatement après“. Cependant cette règle souffre aussi des exceptions, par exemple quand le temps n'est pas suffisant pour permettre au son de la première note (le plus souvent la basse) de se prolonger avec l'aide de la pédale, car dans ce cas il arrive que pour des accords parfaits par exemple, il se produit facilement des accords de sixte ou de quarte et sixte imprévus. La conviction que des exemples vivants pouvaient le mieux démontrer la capacité d'expression, le son poétique de la pédale et la nécessité de son emploi, — pas seulement à cause de son charme voluptueux, mais dans beaucoup de cas à cause du sens musical lui-même, — cette conviction m'a poussé à publier les huit études suivantes, qui, je crois, peuvent prétendre à être reçues comme morceaux à exécuter en public. Le traitement de la pédale est si étroitement lié avec le contenu de l'œuvre à exécuter, ainsi qu'avec la personnalité de l'exécutant et la nature musicale du compositeur que le musicien le plus fertile n'arriverait pas à épuiser la variété de ses effets. Par conséquent que l'on n'attende pas trop de cette œuvre, mais qu'on la regarde plutôt comme contribuant d'une manière modeste, mais stimulante à un usage sensé et artistique de la pédale. Devant le fait regrettable que, comme il a déjà été dit, les marques usuelles de la pédale, fausses, insuffisantes et vagues dans presque toutes les éditions n'aient pas encore été corrigées définitivement, et qu'un exemple seul est impuissant à accomplir une pareille réforme, je me suis décidé, pour le moment, et quoique contre mon gré, à conserver l'ancienne notation en recourant à quelques remarques et annotations disséminées au bas des pages. Cependant que l'on ne manque pas de consulter quelques-uns des meilleurs écrits sur l'emploi et la nature de la pédale, entre autres: H. Schmitt: „Das Pedal des Klaviers“ („La pédale du piano“), Vienne; en outre les chapitres sur le même sujet dans A. Kullak: „Die Ästhetik des Klavierspiels“ (L'esthétique du jeu pianistique), quatrième édition revue et très augmentée par W. Niemann; H. Riemann: „Vergleichende Klavierschule“ (Ecoles de piano comparées) 1^{re} partie, troisième édition; enfin de R. Breithaupt: „Die natürliche Klaviertechnik“, (La technique naturelle du piano), Leipzig.

A. R.

result enables us to phrase and render modern piano-compositions with a richness, fullness and power of tone, with a brilliancy and range never dreamt of by our ancestors. Nor must we overlook or undervalue the economy of physical strength and exertion, which enables the player to raise his hands and prepare to strike new chords or passages without exhausting his powers of endurance. It follows herefrom that greater intervals, i. e. notes further apart and full chords can be played „legato“. It may seem somewhat exaggerated to call the pedal the „soul of the piano“. And yet it is the pedal alone that is entrusted with the task of drawing from the dead string struck by the hammer worked by the cold ivory key, that charm of tone which, in its gradation, its colouring and shading, its chiaroscuro, its fluctuations pulsing and dying away as a dream, a breath, responds so perfectly to a world of romantic sentiment and emotion, to a delicious frenzy wrought in a poetic soul.

But it also follows from the above that a pianist without the gift of poetic sentiment and lacking refined taste cannot, even with all the advantages which the modern pedal affords him, colour or give life to innate dryness. And what of theory? Far from denying its usefulness, its advantages, I quote below, and urgently recommend the study of, a number of works treating on the pedal question in a manner betraying intimate acquaintance with the subject. A happy blending of colours by means of the pedal: principal (loud) pedal to the right (tre corde), displacement, soft pedal to the left (una corda), both pedals at the same time (due corde) can, however, only be brought about by a delicate and sensitive nature, individual feeling wedded to thoughtful discretion; it cannot, therefore, be generalized nor guided by theory nor by analysis. The most valuable information is afforded us in the rule: „The pedal must not be trodden simultaneously with the striking of the key, but immediately after“, though there are exceptions to this rule, thus, for instance, when there is no time to allow of the sound of the first note (generally a bass-note) being prolonged with the aid of the pedal, lest arpeggiated triads should produce unintended chords of the sixth or six-four. Being firmly convinced that living examples best and most clearly demonstrate the power of expression and tonal colouring obtainable by the pedal, and the necessity of using it, — not only by reason of the voluptuous charm it lends to the tone, but in many cases as demanded by the ideas conveyed by the music, — I was induced to publish the following eight studies, which, I think, may fairly claim the title of concert-pieces. The treatment of the pedal is so closely allied both to the contents of the work of art to be rendered and to the individuality of the performer, as also to the musical ideas of the composer, that even the most fertile brain and cleverest artist could not exhaust the variety of its effects. Do not, however, expect too much from this work which is merely intended to contribute in a modest, yet stimulating manner towards a sensible and artistic use of the pedal. In the presence of the deplorable fact that, as already stated, the usual wrong, insufficient and ambiguous indications of the pedal as contained in almost all the editions, have not yet been definitely corrected, and as a single person is powerless to carry out any such reform, I decided, for the present, however unwillingly, to retain the old notation, merely adding a few remarks and foot-notes here and there. Let no one, however, neglect to consult some of the best works on the use and nature of the pedal, thus, for instance: H. Schmitt, „Das Pedal des Klaviers“ (The pedal of the piano), Vienna; also the chapters on the same subject in A. Kullak, „Die Ästhetik des Klavierspiels“ (The Aesthetics of piano-playing), fourth edition, revised and considerably enlarged by W. Niemann; H. Riemann, The Comparison-Piano-School; part I, 3rd edition, and R. Breithaupt, „Die natürliche Klaviertechnik“ (Natural piano-technic), Leipzig.

A. R.

An einem Maientag.

Par un jour de Mai. — On a May-day.

Allegretto amabile. ♩.=88.

A. Ruthardt Op.56 Heft I.

a) Weder hier noch bei den folgenden analogen Takten war es nötig, das Aufheben des Pedals anzugeben. Dies geschieht ebenso, wie bei der folgenden Note das Treten, nicht mit, sondern nach dem Anschlag der betreffenden Taste: eine wohlbegründete Regel, die auch der klaren Darstellung kurzer Vorschläge oder anderer Verzierungen meistens zu gute kommt.

a) Il n'était pas nécessaire d'indiquer les changements de pédale, ni ici, ni dans les mesures analogues qui suivent. Il en est de même lorsque pour la note suivante la pédale n'est pas prise avec mais après l'attaque de cette note: règle bien fondée qui, le plus souvent aide au clair rendu d'une petite note d'agrément ou de tout autres ornements.

a) Neither here nor in the analogous bars that follow was it absolutely necessary to indicate the release of the pedal. This is done (just as the pedal is trodden on the next note) not together with but after the key in question has been struck: a well-founded rule, invaluable in playing short appoggiaturas and other embellishments.

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system features a forte (*f*) dynamic in the bass and mezzo-forte (*mf*) in the treble. The second system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *dolce* and *sempre legato*. The third system continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The fourth system features a *poco allarg.* instruction and a fortissimo (*sf*) dynamic in the bass. Pedal marks (*Ped.*) and asterisks are used throughout to indicate specific pedaling techniques.

a) Da das *f* im Baß die forttönende Grundnote der ersten drei Gruppen der Begleitungsfigur bilden soll, muß es bei der Kürze des zeitlichen Wertes gleichzeitig mit dem Anschlag das Pedal erhalten.

a) Puisque le *f*, à la basse doit former la note fondamentale et continue du premier des trois groupes de l'accompagnement et vu la courte durée de sa valeur, la pédale sera prise de suite et en même temps que l'attaque de la note.

a) As the *f* in the bass is to form the fundamental and sustained note in the first of the three groups of the accompanying figure, and considering its short duration, the pedal must be trodden the moment the note is struck.

a) poco animato

f *f* *f* *p*

poco rallent. - - -

f *p cresc.* - - - *f* *poco a*

un poco riten. - - -

poco dim. *a tempo*

dolce

poco allarg.

a tempo

p *cresc.* - - -


a) Der ersten und zweiten, wie der dritten und vierten Sechszehntelgruppel liegt der tonische und der Dominantakkord zugrunde. Das Pedal klingt deshalb nicht schlecht, weil beiden Akkorden die Baßnote a (als kurzer Orgelpunkt) und die betonte Note e gemeinschaftlich angehören.

a) Les accords de tonique et de dominante sont pris comme base dans le premier, deuxième, troisième et quatrième groupe de doubles croches; c'est pourquoi la pédale ici ne sonne pas mal car le la de la basse, (comme court point d'orgue) et le mi accentué appartiennent tous deux à ces accords.

a) The first and second, third and fourth groups of 16s are built upon the tonic and the dominant chords. Hence the pedal does not produce a bad effect, as the a in the bass, (as a short organ-point) and the accented note e both belong to those chords.

a) Das Pedal verlasse man genauestens beim Eintritt der Sechzehntelpause; die Akkorde in der linken Hand sind aber um so fester auszuhalten.


b) Die Stelle beweist, daß auch aufsteigende Skalengänge, besonders wenn sie aus Oktaven und gebrochenen untermischten Akkorden, auf dieselbe Harmonie sich stützend bestehen, mit ausgehaltenem Pedal schön klingen können.

c) Das in amerikanischen Ausgaben häufig für Pedal gebrauchte Zeichen , verwenden wir ausschließlich für die Verschiebung (linkes Pedal, una corda); das hinzugesetzte oder wieder aufgehobene Hauptpedal geben wir, wie üblich, an. Damit machen wir die nähere, vielmehr meist unklare Bezeichnung (due Pedale) überflüssig.

d) Der Schlußakkord nur mit dem Hauptpedal, aber so zart als möglich.

a) L'on ôtera la pédale exactement avec le quart de soupir; mais les accords à la main gauche devront être d'autant mieux tenus.


b) Cet endroit prouve que des gammes montantes, surtout lorsqu'elles consistent en octaves, entremêlées d'accords brisés et appartenant à la même harmonie peuvent aussi sonner très bien avec une même pédale.

c) Nous nous servons du signe , employé fréquemment dans les éditions américaines pour la pédale, exclusivement pour les changements de celle-ci en pédale douce (una corda); les soulèvements de la pédale forte sont indiqués de la manière usuelle. De cette manière les marques (due Pedale), le plus souvent très vagues, deviennent superflues.

d) Pour l'accord final l'on prendra seulement la pédale forte, mais il doit sonner aussi doucement que possible.

a) Release the pedal exactly with the commencement of the 16th rest; but sustain the chords in the left hand all the more.

b) This passage proves that ascending scales, especially such as consist of octaves with broken chords interspersed, and belonging to the same harmony, may sound very pleasant held with the pedal.

c) We use the sign , frequently found in American editions exclusively to indicate the change to the soft pedal (una corda). The use or release of the loud pedal we indicate in the usual manner. This does away with the indication (due pedale), which is generally ambiguous.

d) Use the loud pedal, but as softly as possible in the final chord.

Morgenständchen.

Aubade. — Morning serenade.

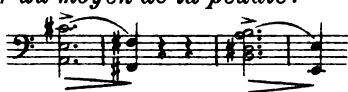
Moderato. ♩ = 112.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Moderato' with a tempo of 112 beats per minute. The score is divided into three systems, labeled 'a)', 'b)', and 'c)'.
 System 'a)' starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a 'ritard. un pochettino' section. It features various dynamics like piano (p) and mezzo-forte (mf), and includes fingerings such as 5 2 4 1 and 5 2 4. Pedal markings include 'Ped.' and '*'.
 System 'b)' begins with a pianissimo (pp) dynamic and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. It features dynamics like mezzo-forte (mf) and piano (p). Pedal markings include 'Ped.' and '*'.
 System 'c)' starts with a fortissimo (fp) dynamic and includes dynamics like mezzo-forte (mf) and forte (f). It features complex fingerings and pedal markings including 'Ped.' and '*'.

a) Dieser und der nächste Takt mögen als kurzer Beleg von dem unschätzbaren Vorteil des Pedals dienen, den selbständigen Fortklang einer Melodie, deren Noten von einer oder der anderen Hand als Begleitung aufgenommen werden, zu bewirken.
 b) Zeichen der Verschiebung (una corda).
 c) Die begleitende Harmonie hat man sich dergestalt zu denken und mittels Pedal hervorzubringen:

a) Cette mesure et la suivante peuvent servir d'exemples quant à l'avantage inappréciable de la pédale, qui permet le son indépendant et continu d'une mélodie dont les notes sont jouées, comme accompagnement, tantôt par une main, tantôt par l'autre.
 b) Signe du changement de la pédale forte en pédale douce (una corda).
 c) L'on doit se représenter ainsi l'harmonie de l'accompagnement et la faire ressortir au moyen de la pédale:

a) This bar and the one following may serve to prove the inestimable advantage afforded by the pedal in sustaining a melody, the notes of which are played as an accompaniment by either hand.
 b) Sign indicating change from the loud to the soft pedal (una corda).
 c) Imagine the harmony of the accompaniment thus, produced by the pedal:



First system of musical notation. The bass clef part features a melodic line with a slur over measures 1-4, marked with a '15' and 'poco dim.'. The treble clef part has a similar melodic line. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of musical notation. The bass clef part has a melodic line with a slur and 'p cresc. ed accel.'. The treble clef part has a melodic line with a slur and 'f dolce'. The system concludes with a fermata over the final notes.

Third system of musical notation. The bass clef part has a melodic line with a slur and 'poco'. The treble clef part has a melodic line with a slur and 'a poco'. The system concludes with a fermata over the final notes.

Fourth system of musical notation. The bass clef part has a melodic line with a slur and 'cresc.'. The treble clef part has a melodic line with a slur and 'f tranquillo mf espr.'. The system concludes with a fermata over the final notes.

Fifth system of musical notation. The bass clef part has a melodic line with a slur and 'p'. The treble clef part has a melodic line with a slur and 'p'. The system concludes with a fermata over the final notes.

First system of musical notation. The bass clef staff contains a melodic line with a slur over the first four measures and a fermata over the fifth. The treble clef staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings *mf*. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

più animato

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and a fermata, starting with a dynamic marking of *p*. The bass clef staff continues the accompaniment with fingerings and dynamic markings. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment with fingerings and dynamic markings. A *cresc.* marking is present. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

a tempo

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and a fermata, starting with a dynamic marking of *f*. The bass clef staff continues the accompaniment with fingerings and dynamic markings. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment with fingerings and dynamic markings. Markings include *cresc.*, *molto*, and *poco riten.*. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks.

a tempo

ff

L.

L. R.

poco - - - dimin.

f p

scendo e poco accel.

calando tranquillo

riten.

a)

a) Die erste der kleinen Noten, die man nicht zu rasch ausführen, ist genau mit der in der linken Hand befindlichen Oktave anzuschlagen.

a) La première des petites notes, qui ne doivent pas être trop rapides, sera jouée exactement avec l'octave de la main gauche.

a) The first of the small notes, which must not be played too fast, is to be struck exactly together with the octave in the left hand.

Der Gnom und die Schäferin.

Pantomime.

Le gnome et la bergère. — The Gnome and the Shepherdess.

Allegretto con moto. $\text{♩} = 126$.

a)

p *sf* *sf* *sf*

cresc. sf *f*

più f *p* *p*

mf *f* *ff* *ff*

a) Das klein geschriebene, durchklingende g kann an dieser Stelle selbstverständlich verlassen werden.

a) *Le sol écrit en petit peut naturellement à cette place ne pas être tenu.*

a) The g (indicated as a small note) continued from the preceding bar, cannot, of course, be actually sustained.

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff marked *8 pp* and a bass staff marked *mf*. It includes markings for *marc.* and *p*. The second system starts with *p* and includes *poco* and *a*. The third system features *poco cresc.*, *e*, *accel.*, *sf*, and *decresc.*. The fourth system includes *pp*, *p*, and *sf*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are used to indicate specific pedaling techniques throughout the piece.

a) Man achte darauf, das Pedal immer genau auf den zweiten Achtelwert jedes Viertels zu treten.

b) Die Secunde in der rechten Hand ist sehr stark anzuspielen. Die Hinzunahme des Pedals im dritten Takte auf den vierten Achtelwert ruft in der Tat die Täuschung der beabsichtigten Anschwellung hervor.

a) Ici l'on doit faire attention de prendre la pédale toujours exactement avec le second temps de chaque noire.

b) La seconde, à la main droite doit être jouée très fort. La pédale à la troisième mesure suivante, prise avec le quatrième temps (en comptant par croches) donne en réalité, l'illusion du crescendo voulu.

a) Be very careful always to tread the pedal exactly on the second eighth value of each ♩

b) This interval (a second) in the right hand must be struck very powerfully. The pedal in the third bar, on the fourth eighth value (counting four ♩) does indeed produce the intended effect of the tone being swelled.

The musical score is divided into three systems, each with a bass staff and a treble staff. The first system begins with a bass line marked *p* and a treble line with *sf*. Dynamics include *dimin.*, *pp*, *f*, and *p cresc.*. Pedal markings are indicated with asterisks and the word "Ped.". The second system features *sf* and *pp* dynamics. The third system includes *p leggiero* and *p* dynamics. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

a) Wie früher, immer auf den zweiten Achtelwert zu treten.

b) Auf ein genaues Abheben des Achtels fis in der Oberstimme ist sorgfältigst zu achten.

c) Ebenso wie vorhin. Weil aber dieselbe Note, die man abheben, zu gleicher Zeit zwei Takte hindurch ausgehalten werden soll, erscheint dies als ein unlösbarer Widerspruch. Es ist jedoch möglich, wenn nämlich das abzuhebende Achtel a sofort nach dem Verlassen stumm niedergedrückt und das Pedal unmittelbar darauf genommen wird.

a) *Pédale comme avant, toujours avec le second temps (croche).*

b) *Il faut ici prendre garde à ce que la croche fa# au soprano soit très soigneusement piquée.*

c) *La même chose que précédemment; mais cette note détachée devant en même temps résonner pendant deux mesures, cela paraît une contradiction absolue. C'est pourtant possible, si l'on appuie de nouveau silencieusement sur le la, aussitôt après l'avoir piqué et que l'on prenne ensuite la pédale immédiatement après.*

a) Tread the pedal, as before, always on the second eighth-value.

b) Be very careful to release the $f\sharp$ in the top voice exactly at the right moment.

c) The same remark applies here; and yet this note must continue to be heard for two bars more which would seem impossible. But it can be done by silently pressing down the a (\bullet) instantly after releasing it, and then immediately treading the pedal.

p *f* *poco* *a* *poco decresc.*
p *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

ritard. un pochettino *a tempo*
sf * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

sf *sf* *f*
p * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

più f *ff*
Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

a) Des Halbpedales (halbes Treten des Pedals) kann man sich mit Glück (aber nur bei sehr guten Flügeln) bedienen, wenn bei einem Orgelpunkt im Baß die denselben kräftig angeschlagene Hand an den oberhalb wechselnden Stimmen oder Harmonien teilnehmen muß. Ein wirres Ineinanderklingen sich widerstrebender Töne kann allerdings dadurch vermieden oder gemildert werden, der Orgelpunkt klingt hingegen nur in bedeutender Abschwächung nach.

a) *La pédale appuyée seulement à moitié est d'un heureux effet (mais seulement sur de très bons pianos à queue). lorsque la main, ayant attaqué fortement un point d'orgue à la basse, doit encore participer dans le haut à des changements de voix et d'harmonies. La confusion de sons opposés peut ainsi être évitée ou de beaucoup amoindrie et de plus la résonance du point d'orgue sera très affaiblie.*

a) A very fine effect can be obtained by half-peddalling (pressing the pedal half down; which is only possible on very good grand-pianos) when the hand which has struck an organ-point powerfully in the bass, has to participate in the alternating upper parts or harmonies. The clashing of discordant sounds can thus be avoided, or at least considerably lessened, while the resonance of the organ-point will be scarcely perceptible.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics include *mf*, *pesante*, and *f*. Pedal markings are present with asterisks. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A first ending bracket is shown above the treble staff.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics include *f* and *po - marc.*. Pedal markings are present with asterisks. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A first ending bracket is shown above the treble staff.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics include *a*, *poco*, and *cre - scen*. Pedal markings are present with asterisks. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A first ending bracket is shown above the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics include *do*, *al*, *pp*, and *p*. Pedal markings are present with asterisks. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A first ending bracket is shown above the treble staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics include *p*, *sf*, *cresc.*, *sf*, *f*, and *ff*. Pedal markings are present with asterisks. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A first ending bracket is shown above the treble staff.

4.

Glanz und Tanz.

Ballscene.

Danse et lumières

Scène de bal.

Dance and Trance.

Ball-room Scene.

Allegro vivace e brillante. ♩=192.

The musical score is written for piano in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of four systems of music. The first system has dynamics *mp*, *poco*, *a*, and *poco*. The second system has *cresc.*, *e*, and *string.*. The third system has *agitato*, *f*, and *sempre cresc.*. The fourth system has *ff* and *poco*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are placed below the bass line in various measures. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

a) Man wird bemerken, daß in diesem Takt das Pedal vermieden ist. Mit Pedal klingen derartige tiefe Baßnoten, bestehend aus schnellen oder langsamen Figuren, Doppelgriffen oder Akkorden in enger Lage, übel und verworren.

a) L'on remarquera que dans cette mesure il n'y a pas de pédale. Avec pédale de pareilles notes graves et la basse consistant en passages vifs ou lents, en doubles notes ou en accords de position resserree, sonneraient mal et indistinctes.

a) It will be noticed that the pedal is not used in this bar. This is owing to the fact that bass-notes in quick or slow passages, in double-notes or in chords in close position are jumbled together and sound unpleasant if the pedal is used.

a) Das Halbtretten des Pedals wendet man bei tiefen und entfernten Baßnoten, die nicht mit den Fingern ausgehalten werden können, im Falle wechselnder Harmonien an. Es muß sehr rasch, gewissermaßen nur mit dem Fuß zuckend vor sich gehn. Bei Orgelpunkten leistet es vorzügliche Dienste, der Baß muß aber stark angeschlagen werden, klingt dann aber, wenn auch bedeutend abgeschwächt, nach.

b) Die erste Triole mit, das folgende ces ohne Pédal, hierauf bis zum Ende des Takts nur Verschiebung.

a) On appuie sur la pédale seulement à moitié lorsqu'il est impossible de tenir des notes éloignées à la basse avec changements d'harmonies. Mais cela doit se faire très rapidement, d'un petit mouvement brusque du pied. Pour les points d'orgue la pédale appuyée à demi rend de grands services, mais la basse doit être jouée avec force, quoi qu'elle résonne ensuite très affaiblie.

b) Le premier triolet avec le do bémol qui suit sans pédale, puis jusqu'à la fin de la mesure, seulement la pédale douce, (déplacement)

a) Half-peddalling is applied when it is impossible for the fingers to hold low bass-notes far apart, with changing harmonies. It must be done very quickly, with a jerk of the foot, as it were. In organ-points, half-peddalling is of excellent service; but the bass must be struck powerfully, and will continue to sound though very feebly.

b) The first triplet with the pedal, the following cb without it, only the soft pedal then being used to the end of the bar.

poco rfz

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

3 3 3

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

5 2 2 3 2 4 4 1 2 1

cresc. *f* *p*

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

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

mf *più rinf.*

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

cresc. *f*

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

mf *cresc.*

1 1 3 1 2 1

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

ten.
5 2

ff

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

mf *cresc.*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

ten.
4 2

ff *p3*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

decresc. *poco rallent.*

pp *poco marc.*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

a tempo *poco rallent.* *a tempo* *poco rallent.*

f *pp* *f* *f* *dimin.*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

a tempo

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The bass clef staff provides harmonic accompaniment. Dynamics include piano (*p*). Pedaling instructions are marked as *Ped.* with an asterisk (*) below the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with various ornaments and a crescendo. Dynamics include *poco cresc.* and *f*. Pedaling instructions are marked as *Ped.* with an asterisk (*) below the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with triplets and a first ending. Dynamics include *mf* and *p grazioso*. Pedaling instructions are marked as *Ped.* with an asterisk (*) below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with triplets and a first ending. Dynamics include *cresc.* and *p*. Pedaling instructions are marked as *Ped.* with an asterisk (*) below the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a first ending and various ornaments. Dynamics include *sf* and *decresc.*. Pedaling instructions are marked as *Ped.* with an asterisk (*) below the bass staff.

System 1: Treble clef with notes and fingerings (3, 3, 3 1 2, 1 3 1, 2, 3, 2 1, 2, 1). Bass clef with chords. Dynamics: *p*, *cresc.*, *p*, *sf*. Pedal markings: *Ped.* and asterisks.

System 2: Treble clef with notes and fingerings (1 3 1, 5, 3, 3, 1 3 2, 1 3, 2, 3, 2 1). Bass clef with chords. Dynamics: *f*, *sf*, *decresc.*. Pedal markings: *Ped.* and asterisks.

System 3: Treble clef with notes and fingerings (3, 3, 3 1 2, 1 3 1, 2, 5 3 2, 5 4, 3, 5 2 3). Bass clef with chords. Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*. Tempo markings: *poco rallent.*, *poco a*. Pedal markings: *Ped.* and asterisks.

System 4: Treble clef with notes and fingerings (4, 4, 3, 5 2, 3, 4, 2). Bass clef with chords. Dynamics: *dimin.*, *p*, *dimin.*, *f*, *molto cresc.*. Tempo markings: *poco*, *meno mosso*, *con strepito marcatisissimo*. Pedal markings: *Ped.* and asterisks.

System 5: Treble clef with notes and fingerings (3, 3, 3, 3, 3). Bass clef with chords. Dynamics: *ed accel.*, *ff*. Pedal markings: *Ped.* and asterisks.

(Morceaux nouveaux de Salon pour Piano à 2 mains. New drawing-room Pieces for Piano solo.)

ALETTER, W.

Op. 339. Heures de Récréation. Esquisses musicales. No. 1. Dans la lande fleurie. Romance 1,50
No. 2. Appel du soir. Nocturne 1,50
No. 3. Menuet galant 1,50
No. 4. Sous de tilleul. Villanelle 1,50
No. 5. Mystères de bois. Réverie 1,50
No. 6. Fête de printemps. Idylle 1,50
No. 7. Soleil levant. Morceau de salon 1,50
No. 8. Perce-neige. Feuille d'album 1,50
No. 9. Bonheur secret. Morc. de salon 1,50
No. 10. En jonglant. Blüette 1,50

ARMAND, Valentin.

Op. 50. Flatterose. (L'églatine. In time of joy.) Tonstück 1,--
Op. 51. Mädchenträume. (Songes de la jeune fille. Maiden-dreams.) Klavierstück 1,--
Op. 52. Das Echo im Pustertale. (L'écho dans les alpes. Echo in the alps.) Idylle 1,--
Op. 53. Frühlings-Erwachen. (Le reveil du printemps. Spring is coming.) Salonstück 1,--
Op. 54. Aus verklungenen Tagen. (Souvenir. Remembrance.) Melod. Tonstück 1,--
Op. 55. Gessang auf dem Wasser. (Barcarolle.) Charakteristisches Tonstück 1,--
Op. 56. Frohnein auf der Alm. (Fête alpha. Alpine feast.) Charakterstück 1,--
Op. 57. Worte der Liebe. (Paroles d'amour. Words of love.) Lyrisches Tonstück 1,--
Op. 59. Fandango. Danse espagnole 1,--
Op. 63. Nutt étoilée. Morceau de salon 1,--
Op. 64. Stilles Sehnen. (Desirs ardents. Silent longing.) Charakteristisches Tonstück 1,--
Op. 65. Vogelkonzert im Walde. (Chant des oiseaux dans la forêt. Singing of wood-birds.) Salonstück 1,--

BIEHL, Albert.

Op. 157. Abschied. (L'adieu de la patrie. Parting from home.) Melodie 1,--
Op. 158. In der Fremde. (A l'étranger. Abroad.) Charakterstück 1,--
Op. 159. Wiedersehen. (Revoir. Meeting again.) Salonstück 1,--
Op. 161. Am Waldbach. (Au ruisseau de bois. On the wood-brooklet.) Idylle 1,--

BOHM, Carl.

Op. 340. Frühlingskost. (Toast de printemps. Spring toast.) Genrestück 1,25
Op. 341. Lawn tennis. Salonstück 1,25

CIPOLLONE, Alfonso.

Nuits bleues. Morceau brillant 1,20
Amortume. Elégie 1,20
Première larme. Cantilène 1,20

COOPER, William.

Op. 116. Rêve d'un Ange. (Angel's dream.) Melodie 1,50
Op. 118. Am Mond-See. (Réverie au lac. On the moon-sea.) Lyrisches Tonstück 1,50
Op. 120. Engelnharfen. (Harpes des anges. Angels harps.) Salonstück 1,50
Op. 122. Auf der Hochalm. (Sur la montagne. In the highlands.) Gebirgs-idylle 1,50
Op. 123. Waldweben. (Mouvement de la forêt. Wood-dreams.) Salonstück 1,50
Op. 124. Réverie hongroise 1,50
Op. 125. Fahrwohl! (Adieux. Farewell.) Lied ohne Worte 1,25
Op. 126. Valsetta. Salonstück 1,25
Op. 127. Heimatklänge. (Souvenirs du pays. Remembrance from home.) Salonstück 1,25
Op. 163. Im Lenze. (Au bois fleuri. In springtime.) Salonstück 1,25
Op. 164. Im Abendhatten. (Voix du soir. In the eveningtime.) Salonstück 1,25
Op. 166. Flama. (Chanson espagnole. Spanish song.) Spanisches Lied 1,25

CZIBULKA, Adolf.

Op. 227. Légende tzigane. Morceau caractéristique 1,--
Op. 228. Sérénade aragonaise 1,--

EILENBERG, Richard.

Op. 88. Haldeprinzesschen. (Rose à la bruyère. Heath rose.) Lyrisches Tonstück 1,50
Op. 89. Sprühfeuer. (Pluie de feu. Sparkling eye.) Salonstück 1,50
Op. 95. Aechenbrödel. (Cendrillon. Cinderella.) Salonstück 1,50
Op. 96. Am Springbrunnen. (La fontaine. The fountain.) Salonstück 1,50

FIALA, Johann.

Op. 15. Zur Abendzeit. (La soir. Evening time.) Lyrisches Tonstück 1,25
Op. 16. Unter Palmen. (Sous les palmiers. Under the palm-trees.) Lyrisches Tonstück 1,25
Op. 17. Engelnharfen. (Chœur des anges. Sounds of harp.) Lyrisches Tonstück 1,25

GÄNSCHALS, Carl.

Op. 121. Träumender See. (Au lac dormant. Dreaming lake.) Idylle 1,--
Op. 122. Dolorosa. Elegie 1,--
Op. 123. In stiller Abendstunde. (Au crépuscule. In the twilight.) Melodie 1,--
Op. 124. Bächlein im Walde. (Le ruisseau du bois. The wood-brooklet.) Charakterstück 1,--

GÄNSCHALS, Carl.

Op. 125. Waldblume. (Fleur des bois. Wood-flower.) Blüette 1,--
Op. 126. Im Malengrün. (Au prin temps. In may-time.) Tonbild 1,--
Op. 127. Am Gliesbach. (La Ravine. The torrent.) Tonbild 1,--
Op. 128. Nachtgruss. (Chant du soir. Good night.) Melodisches Tonstück 1,--
Op. 129. Waldlilie. (Lis de bois. Wood-lily.) Idylle 1,--
Op. 160. Wasser-Rosen. (Nénphars. Water-roses.) Stimmungsbild 1,--
Op. 161. Lola's Traum. (Rêves. Lola's dream.) Salonstück 1,--
Op. 162. Liebesweben. (Amour naissant. Flirting love.) Klavierstück 1,--
Op. 163. Wogende Wellen. (Roule des vagues. Rolling waves.) Charakterstück 1,--
Op. 164. Im schönen Mai. (Au beau mois d'avril. In maytime.) Klavierstück 1,--
Op. 165. Libellenspiel. (Feu des libellules. Playing dragonflies.) Tonbild 1,--
Op. 166. In der Thalmühle. (Au moulin de la vallée. In the mill of the valley.) Genrestück 1,--
Op. 167. Im Myrthenhain. (Au bois des myrtes. In the wood of myrthes.) Lyrisches Tonstück 1,--
Op. 168. Am Weiher. (A l'étang. On the winery.) Salonstück 1,--
Op. 169. Märchentraum. (Du monde fabuleux. Legend's dream.) Blüette 1,--
Op. 170. Festloken. (Cloches solennelles. Festive bells.) Idylle 1,--
Op. 345. Nixen-Märchen. (Contes des nymphes. Nixie-tales.) Salonstück 1,--
Op. 346. Waldglockchen. (Clochettes au bois. Forest chimcs.) Idylle 1,--
Op. 347. Am Gängelband. (A la lisière. On leading-strings.) Melodie 1,--
Op. 348. Winzerfreuden. (Jours du vendangeur. Vintage-joys.) Klavierstück 1,--
Op. 349. Waldwanderung. (Promenade au bois. Strolling in the wood.) Charakterstück 1,--
Op. 350. Malenblüten. (Fleurs de mai. May-blossoms.) Tonstück 1,--
Op. 351. Schiffblumen. (Fleurs de roses. Reed-flowers.) Salonstück 1,--
Op. 352. Morgenstern. (Rivière du matin. Morning-reverie.) Tonstück 1,--
Op. 353. Blauglockchen. (Campagnes. Blue bells.) Melodie 1,--
Op. 354. Blütenflocken. (Pluie de fleurs. Shower of blossoms.) Idylle 1,--
Op. 355. Guokäugelein. (Ses beaux yeux. Her sweet eyes.) Tonstück 1,--
Op. 356. Johannisrosen. (Roses de la Saint-Jean. Midsommer-roses.) Salonstück 1,--
Op. 357. Im Waldgehege. (Au bois. In the wood.) 1,--
Op. 358. Weiße Nelken. (Oeillets blancs. White carnations.) Blüette 1,--
Op. 359. Im Mondenschein. (Au clair de lune. By moon light.) Salonstück 1,--
Op. 360. Windröschen. (Roses de vents. Wind-roses.) Tonstück 1,--

HEINS, Carl.

Op. 146. Im Wiesengrunde. (Dans les vertes vallées. On the blooming meadows.) Idylle 1,--
Op. 147. Am Bergquell. (La source de montagne. On the mountain-spring.) Charakterstück 1,25
Op. 148. In den Bergen. (Dans la montagne. In the mountains.) Lyrisches Tonstück 1,--
Op. 149. Morgenwanderung im Walde. (Promenade matinale dans la forêt. A morning in the grove.) Idylle 1,25
Op. 150. Abschied vom Spree-wald. (Adieux à Spree-wald. Farewells to the Spree-wald.) Melodisches Tonstück 1,25
Op. 151. Traumbilder. (Beau rêve. Vision.) Salonstück 1,25
Op. 235. Am Brunn. (À la fontaine. At the well.) Idylle 1,--
Op. 236. Schalmerei. (Chalumeaux. Shalmes.) Salonstück 1,--
Op. 237. Waldmondenschein. (Clair de lune dans la forêt. Moonshine in the forest.) Melodisches Tonstück 1,--
Op. 238. Maitheu. (Roste de mai. May-time-dew.) Vortragstück 1,--
Op. 239. Säuvelndes Lüftchen. (Vent léger murmurant. The whispering zephyr.) Genrestück 1,--

HENNES, Aloys.

Op. 346. Springnfeld. (La jeune étourdi. Springale.) Tonstück 1,50
Op. 347. Stille Klage. (Plainte secrète. Secret lamentation.) Tonstück 1,25
Op. 348. Beim Sturzbaeche. (Le torrent. The torrent.) Tonstück 1,25

KÖLLING, Carl.

Op. 312. Springnfeld. (Jeune étourdi. Young fellow traveller.) Salonstück 1,50
Op. 313. Nachtfalter. (Papillon de nuit. Butterfly.) Staccato-Caprice 1,50
Op. 322. Campanella. Caprice 1,50
Op. 323. Aechenbrödel. (Cendrillon. Cinderella.) Intermezzo 1,50
Op. 327. Deuil de coeur. (Heart's grief.) Romanze 1,50

LEBIERRE, Olivier.

Op. 80. Les bords de la Meurthe. (On the strand of the Meurthe.) Danse originale 1,50
Op. 81. La fée du Mein. (The fairy of the Mein.) Blüette in forme d'étude 1,50
Op. 82. Folle joie 1,50
Op. 84. Chanson napolitaine. Sérénade 1,50

LEYBACH, J.

Op. 273. Sérénade vénitienne 1,50
Op. 281. A l'ombre des aunes. (Im Erlengrund. In the alderground.) Melodie 1,50
Op. 282. Fleur d'automne. Caprice brillante 1,50

LÖW, Josef.

Op. 557. La harpe du sraphin. (Engels-Harfe. Angels harp.) Morceau lyrique 1,25
Op. 558. Von Herzensgrund. (Du fond du coeur. Heartfelt.) Stimmungsbild 1,25

MER-BACH, C.

Op. 4. Am Herd. Lied ohne Worte. (Au foyer. Chant sans paroles. By the hearth. Song without words.) 1,25
Op. 5. Ländliches Stilleben. (Vie paisible à la campagne. Still-life in the country.) 1,25
Op. 6. Frühlings-Wanderung. Rondo. (Excursions au printemps. Spring-rambles.) 1,25

MORLEY, Charles.

Op. 73. Am Rialto. (Souvenir de Venise. Souvenir of Venice.) Barcarolle 1,25
Op. 74. Malkönigin. (Reine de mai. Queen of the may.) Salonstück 1,--
Op. 75. Schneeglockchen. (Perce-neige. Snow-drop.) Salonstück 1,--
Op. 76. Papillon. Blüette-Caprice 1,--
Op. 77. Pensée fugitive. Morceau de salon 1,--

NÜRNBURG, H.

In der Dämmerstunde. (Au crépuscule. In twilight.) Melodie 1,--
Mückentänze. (Danse des mouches. Gnats' dance.) Salon-Étude 1,--
Aolsharfe. (Harpe soléenne. Aeolian harp.) Salonstück für Pianoforte 1,--
Gondolletta. (Sérénade des pêcheurs. Gondola-serenade.) Tonstück 1,--
Tanzbär. (Cornemuse. Dance-bear and bagpiper.) Musikalisches Genrestück 1,--
Melodie italienne. Salonstück 1,--
Die letzte Nachtigall. (Le dernier rossignol. The last nightingale.) Lyrisches Tonstück 1,--
In der Fremde. (Dans l'étranger. Abroad.) Klavierstück 1,--
Zigeuner. (Tziganes. Gipsies.) Charakterstück 1,--
Das Fischermädchen. (La pêcheuse. The fishermaid.) Barcarolle 1,--
Spinnrädchen. (Le rouet. The spinning wheel.) 1,--

SABATHIL, Ferdinand.

Op. 191. Goldblonden. (La Blondine. Fair girl.) Salonstück 1,50
Op. 195. Heckenröschen. (L'églatier. Canker-rose.) Intermezzo 1,50
Op. 199. Reiterlied. (Chanson de cavalerie. Horseman's Song.) Charakterstück 1,50

SARTORIO, Arnaldo.

Op. 510. Weihnachtsklänge. Brillante Fantasie über Weihnachtslieder 1,50
Op. 516. Au Golfe de Naples. Barcarolle 1,50
Op. 525. Chasse aux papillons. Morceau caractéristique 1,50

SCHULZE, Martin.

Op. 25. Mein fernes Lieb. (Ma bien aimé. My darling.) Stimmungsbild 1,--
Op. 28. Herbstblätter. (Feuilles d'automne. Autumn leaves.) Idylle 1,--
Op. 29. Lieblingsklänge. (Deux accords. Favourite sounds.) Salonstück 1,--
Op. 30. Stille Ländlichkeit. (Villanelle. Rural festivity.) Tonbild 1,--
Op. 35. Farnes Läuten. (Cloches lointaines. Evening bells from afar.) Salonstück 1,--
Op. 41. Osterklänge. (Cloches de pâques. Easter bells.) Nocturne 1,--

SMITH, Sydney.

Zwei Fantasie-Transkriptionen. No. 1. Heidemärchen. (Légende.) 1,80
No. 2. Irisches Lied. (Chant irlandais. Irish song.) 1,80

SPINDLER, Fritz.

Op. 365. Drei brillante Charakterstücke. (3 pièces caractéristiques et brillantes. 3 characteristic and brilliant piano-pieces.) No. 1. Sommernacht. (Nuit d'été. Midsummernight.) 1,50
No. 2. Traumbilder. (Vision.) 1,50
No. 3. Morgenrot. (Rouge d'aurore. Aurora.) 1,50

SPINDLER, Fritz.

Op. 392. Romantische Dichtungen. No. 1. Rosmarin. (Rosmarin. Rosemary.) 1,--
No. 2. Brautreigen. (Cortège nuptiale. Bride's dance.) 1,--
No. 3. Melusine. (Mélines.) 1,--
No. 4. Sprudelner Quell. (Jet d'eau bouillante. Bubbling fountain.) 1,--
No. 5. Abendsehein. (Soleil-couchant. Setting sun.) 1,--
No. 6. Versunkenes Schloss. (Vieux château. Old castle.) 1,--
Op. 396. Sternenschimmer. (Étoiles scintillantes. Glimmering stars.) Préhiera 1,--

WENZEL, F.

Op. 153. Wellenspiel. (Sur les ondes. On the waves.) Tonbild 1,25
Op. 163. Im Mondenschein. (Au clair de la lune. In moonlight.) Nocturno 1,25
Op. 350. In der Frühe. (De bon matin. At break of day.) Gebirgszene 1,25
Op. 351. Die Gazelle. (La gazelle. The gazel.) Vortragstück 1,25

WOLFF, Bernhard.

Op. 88. Zweileichte und instruktive Klavierstücke. No. 1. Maiglöckchen. (Le muguet. May-bloom.) 1,75
No. 2. Wanderlied. (Le voyageur. Traveller's song.) 1,75
Op. 89. Neckereien. (Espièglerie. Rogueship.) Klavierstück 1,--
Op. 114. Zwei instruktive Klavierstücke. No. 1. Allegretto 1,--
No. 2. Allegretto scherzando 1,--