Dem

Conservatorium der Musik zu Stuttgart

gewidmet.

Achtzehn ausgewählte Klavierstücke

von

Domenico Scarlatti

in Form von Suiten gruppirt

kritisch bearbeitet und mit einem Vorwort herausgegeben

von

Hans von Bülow.

I. Suite in Gdur. 1) Preludio. 2) Toccata. 3) Sarabande. 4) Burlesca. 5) Menuetto. 6) Gigue.

II. Suite in Fmoll. 1) Sonata. 2) Fuga. 3) Courante. 4) Capriccio. 5) Siciliano. 6) Scherzo.

III. Suite in Ddur. 1) Sonata. 2) Courante. 3) Capriccio. 4) Bourrée. 5) Gavotte. 6) Gigue.

Eigenthum des Verlegers.

Entd. Stat. Hall.

LEIPZIG, C. F. PETERS.

8161

Leipzig. – C. G. Roder

VORWORT.

Mit gegenwärtiger Scarlatti-Anthologie übergebe ich dem musikalischen Publikum, speciell dem klavierspielenden Theile desselben, ein Seitenstück zu der vor zwei Jahren von mir edirten Auswahl kennenswerther 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 Componist gleich hervorragenden alten italienischen Meister hat durch die bereits seit 25 Jahren von der Tobias Haslinger'schen Verlagshandlung in Wien unter Beihülfe des verdienstvollen Czerny veranstaltete „Gesammtausgabe der Klavierwerke Domenico Scarlatti's" seine genügende Befriedigung empfangen.

Der thatsächlich gegründete Einwand einer ultraconservativen Minderheit, dass diese Gesammtausgabe der Verheissung ihres Titels nicht entsprochen, indem sie kaum die Hälfte des vorhandenen Stoffes der in Rom, Lissabon, Madrid und London zerstreuten Manuscripte der Oeffentlichkeit wiedererstattet habe, steht mit dieser Behauptung in keinem Widerspruche. Ich werde im Verlaufe dieser Zeilen auf diesen Punkt noch zurückkommen. Zuvörderst constatire ich jedoch zur Rechtfertigung gegenwärtigen Unternehmens, dass der Erfolg der Wiener Ausgabe die an sie geknüpften Erwartungen in keiner Weise erfüllt hat. Die allgemeine Kenntniss der musikalischen Literatur des vorigen Jahrhunderts hat davon zu ihrer Erweiterung nichts profitirt, wenn man von einer geringen Anzahl Fachmänner, d. h. theoretischer und praktischer Musikforscher absieht. Nach wie vor stützen die Klavierpulte von Scarlatti'schen Compositionen lediglich jene allerdings sehr beliebt gewordenen drei Stücke (No. 50, 52 und 199 der Wiener Ausgabe): Tempo di ballo D $^{3}/_{8}$, Sonate A $\mathbf{C}$ und die mehr als Curiosität wie als Gegenstand von wirklichem Kunstwerthe verbreitete „Katzenfuge" G moll $^{6}/_{8}$.

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

„Seine zahlreichen Compositionen für das Klavier sind „in jeder Hinsicht der Aufbewahrung werth, sowohl wegen „ihrer eigenthümlichen, 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 implizirt keine Verkennung der redlichen Kunstabsichten und der vielseitigen Tüchtigkeit des Czerny'schen Wirkens, wenn ich für den Misserfolg seiner Ausgabe in den Mitteln, deren er sich theils bedient, theils sich zu bedienen unterlassen, die zureichende Erklärung finde. Sein Ausgangspunkt war ein unrichtiger; der Schluss der soeben citirten Aeusserung lässt ihn errathen: Die Betonung der technischen Nützlichkeit. Offenbar wollte Czerny der musikalischen Welt einen zweiten Clementi octroyiren, 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 gerügtem Mangel an Schüchternheit, wie er ihn in seiner der Beförderung der Fingergeläufigkeit gewidmeten Ausgabe von Bach's wohltemperirten 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 Entwickelung der Kunst zum Stempel aufgedrungen, bedurfte wahrlich keiner Czerny'schen „Retouche." Domenico Scarlatti, kein Genius, aber ein hochbedeutendes Talent hätte dieselbe aber mit wirklichem Vortheil 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 Gesammtausgabe 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 Decennien die Sehnsucht der Musikfreunde nach der „guten alten Zeit" sich gesteigert, eine so unverhältnissmässige Ausdehnung die Consumtion vor- und nachklassischer Musik genommen hat — das geräuschvolle Spuken der Gespenster Couperin und Rameau unter Anderen giebt hiervon den auffallendsten Beleg — die Wiedererweckung eines todten Meisters von nicht allerersterm 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 Geschmacksurtheile 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 Specialmanie Besessenen zugemuthet werden kann. Es zeigt sich hier wie in fast allen anderen Bereichen, dass ein geistiges Bedürfniss Genüge nur dann finden kann, wenn die dargebotene Befriedigung weder ein Zuviel noch ein Zuwenig repräsentirt. Ueber kurz oder lang wird sich die Nothwendigkeit herausstellen, selbst von Haydn's und Mozart's Klavierwerken (Sonaten, Duo's, Trio's) Chrestomathieen zu veranstalten — im wohlgemeint — conservativen Interesse. Ein Verein competenter 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 Theile entschliessen müssen.

Wenn mir bezüglich Scarlatti's eine solche Amputation nothwendig erschien, um wenigstens den Extract seines musikalischen Geistes der klavierspielenden Welt zu dauernder Verwerthung wieder zuzuführen, so stütze ich mich auf eine reale Thatsache, die von etwaigen Gegnern der soeben gethanen 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 Hefte in Form der Suite zu vereinigen praktisch fand. Die Gedrängtheit und Kürze aller seiner Compositionen befürwortet einen Vortrag derselben in einer gewissen Reihenfolge. Die gewohnte planmässige Abwechselung 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 fern hielt oder das verständige Bewusstsein des beschränkten Ausdrucksvermögens der tonlosen Tasteninstrumente seiner Zeit. Ich war also bemüht, einen Ersatz durch Mannigfaltigkeit der Tactart und charakteristischen Stimmung anzuordnen, und habe mir auch gestattet, Stücke aus verwandten Tonarten aufzunehmen, wie dies zwar bei der dreisätzigen Sonate stets üblich war, dagegen bei der Bach'schen und Händel'schen Suite ausgeschlossen. Charakteristische Ueberschriften für die einzelnen Stücke schienen mir nothwendig: der Gattungsbegriff „Sonate", d. h. Klangstück — zum Unterschiede von „Cantate", Sangstück — hat wie jeder allzu weit gefasste Gemeinbegriff einen Beigeschmack physiognomieloser Langweiligkeit, von der sich das Publikum im Allgemeinen leicht abstossen lässt, während durch eine unschädliche Aeusserlichkeit, 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 betreffs seiner von mir Eingangs dieser Zeilen behaupteten Zureichendheit für eine historisch-kritische Würdigung des Autors und seines Styles.

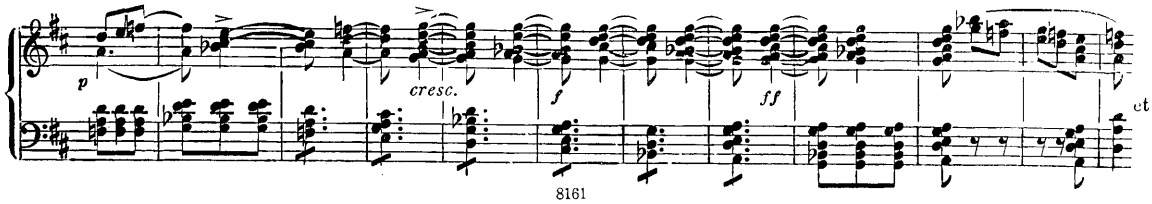
Die Haslinger-Czerny'sche Gesammtausgabe, trotz des für ihre Verbreitung gefährlichen Volumens, ist selbst gewissermassen nur ein Excerpt aus dem handschriftlichen Schatze des berühmten eifrigen Sammlers Abbate Fortunato Santini in Rom. Desselben Collection Scarlatti'scher Klavierstücke zählte 349 Nummern, wie der in seinen Angaben höchst zuverlässige Fétis (Biographie universelle des musiciens) und der russische Musikschriftsteller Wladimir Stassoff in einer 1856 in Florenz edirten Broschüre über die Santini'sche 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 Encyclopädie als Gewährsmann anführt, wurde von den Wiener Unternehmern um Mittheilung seiner Sammlung angegangen, welchem Verlangen er unter der ausdrücklichen Bedingung entsprach, dass seiner Gefälligkeit keine öffentliche Belobung ertheilt werde. Man darf unbedenklich Czerny's Urtheilsvermögen 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 Santini'sche Sammlung einen Anspruch auf approximative Vollständigkeit erheben könne. Die Nachrichten von der grossen Productivität des alten Meisters, von seinen vielen Reisen und den mehrjährigen Stationen, die er z. E. 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 Documente 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 Manuscripte seiner Bibliothek einzuverleiben, dafür sprechen eine Menge thatsächlicher Einzelnbelege, 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 irrthümlich in das Jahr 1760 verlegt) componirt. Eine Sonate G moll $^3/_8$ wird ferner von Chr. F. Michaelis im zweiten Bande seiner Uebersetzung und Ergänzung von Thomas Busby's Geschichte der Musik (Leipzig, Baumgärtner, 1822) als Beilage gegeben und bekennt der Uebersetzer, 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 Santini'schen 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 Allegro's und Presto's, sowie einer Fuge Moderato $^6/_8$ u. s. w. Die hier bezeichnete Fuge ist offenbar keine andere, als die aus Fmoll, 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 zu Gunsten einer kritisch massgebenden Vollständigkeit der Santini'schen Sammlung bez. der Wiener Ausgabe argumentiren zu können und diese letztere, mir allein zugängliche mit gutem Gewissen für hinreichend zu meiner Orientirung über den Componisten betrachten zu dürfen.

Ich gehe nun über zum zweiten Punkte, zur Rechtfertigung meiner Ansicht von der Nothwendigkeit einer kritischen Bearbeitung des mir zu Gebote stehenden Stoffes. Gewissermassen könnte ich mich hiervon dispensiren, indem ich einfach die Urtheilenwollenden auf die Vergleichung mit der Originalausgabe verweise. Anderenfalls könnte ich nur die in meiner Vorrede zu C. Ph. Emanuel Bach's Sonaten dargelegten Grundsätze wiederholen. War jedoch bei beiden alten Meistern gleichmässige Veranlassung zu specifisch-musikalischen Zuthaten und Weglassungen geboten, so war dieselbe nicht immer von gleichen Rücksichten dictirt, wovon ich eine kurze Erläuterung geben will.

C. Ph. Em. Bach schrieb einen tadellos reinen musikalischen Satz, instrumentirte aber bisweilen unerträglich leer, dünn und skizzenhaft und missbrauchte namentlich in den langsamen Sätzen die „agrémens" und „flattés" bis zum Ueberdruss; Scarlatti wusste entsprechender für das Instrument zu setzen, auch ist seine Erfindung markiger, conziser. 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 copire sie, da sie in ihrer, übrigens nicht unmethodischen, Tollheit den Leser interessiren wird. Aehnliche Beispiele findet man S. 6, 84, 85.



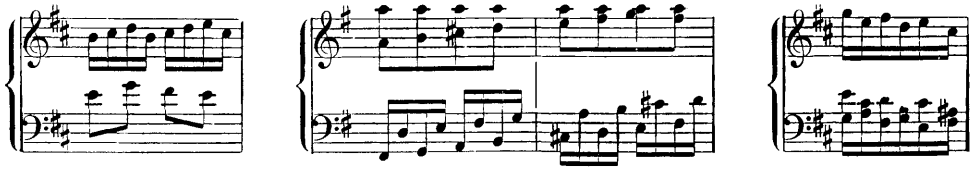
91, 92, 138, 139, 189 ff. u. s. w. der W. A., welche zeigen, dass obiges Citat nicht als Ausnahme zu betrachten ist. Dergleichen mag auf den Clavichorden des 18. Jahrhunderts, wegen ihrer Unfähigkeit weiter zu tönen, weniger hässlich geklungen haben, als auf dem heutigen Flügel, der eine so excentrische 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 provocirt, 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 Incorrectheit 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 Zeugniss ist einer anderen Fuge Dmoll $\mathbf{C}$ auszustellen (No. 198 der W. A.), die sich sogar als Doppelfuge anlässt, mir aber ihrer Organistenmässigen Ledernheit wegen mittheilungsunwerth erschienen ist.

Im Uebrigen 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 Bach's Leben und Schaffen (S. 40) explicirt, 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 Harmonieen, 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 Thätigkeit des „Mantschens“, dass es ungerechtfertigt wäre, Scarlatti's Ansprüche auf den Namen eines guten Musikers durch dergleichen Lüderlichkeit (die auch im freien Satze nicht zu statuiren ist) niedriger zu notiren. Auch sein übermässiges Wohlgefallen an verdeckten und offenen Quinten- und Octaven-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 Händel's für ebenso unumgänglich erachte. Ich habe folglich Stellen, wie:



euphonisirend berichtigt oder ausgemerzt. In Ansehung vereinzelter Interpolationen fand ich vom rhythmischen Standpunkte eine so gebieterische Nothwendigkeit vor, dass mir eine nähere Motivirung überflüssig erscheint.

Die Beurtheilung 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 die 59. Sonate von Gmoll nach Fmoll zu transponiren zweckmässig gefunden.

Biographisches über den Meister, seine Studien, seine Kunstreisen und Wirkungskreise, über seine Compositionen auf dem dramatischen, überhaupt dem vocalen Gebiete, über seine musikalischen Ascendenten, Descendenten und Agnaten, findet der Leser in Fétis: Biographie des musiciens und C. F. Weitzmanns für die Erkenntniss des geschichtlichen Zusammenhanges der älteren Klavierliteratur überaus wichtigen Geschichte des Klavierspiels u. s. w., Stuttgart, Cotta, 1863. Eine Paraphrase des daselbst angesammelten Stoffes konnte ich mir als eine Journalistenarbeit ersparen. Ebenso nehme ich Umgang von einer beschreibenden Charakteristik seiner Compositionen 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 Czerny's zu treten und zur Wiedererweckung einiger Compositionen des alten Meisters einen neuen Versuch zu machen, dessen eventuelle Fortsetzung von der Empfänglichkeit des Publikums abhängt, so resümire ich mein Urtheil über Scarlatti dahin: er war kein Epigone, sondern ein Progone. Haben wir C. Ph. Em. Bach als Vorläufer Haydn's und Mozart's zu betrachten, so sehen wir Scarlatti sogar noch weiter hinaufweisen: es pulsirt bereits in ihm eine der Hauptadern des Beethoven'schen Geistes. Den einleuchtendsten Beleg dazu liefert das Scherzo (Fdur Suite II, No. 6), an dem ich am wenigsten zu retouchiren gehabt. Humor und Ironie treten bei Scarlatti zum ersten Male in die tonliche Erscheinung. Fasst man diese Begriffe vom leider noch nicht thatsächlich ganz überwundenen Standpunkte des Hegel'schen afterphilosophischen Jargon's auf, so riskire ich wegen meiner Aeusserung, verketzert zu werden. Ich halte mich aber an Arthur Schopenhauer, den Restaurator des gesunden Menschenverstandes, welcher in seiner schlagenden populären Weise den Humor definirt als den hinter den Scherz versteckten Ernst, die Ironie als den hinter den Ernst versteckten Scherz. Für die musikalische Aesthetik ist diese Erklärung jedenfalls ebenso erschöpfend, als brauchbar.

Berlin, 26. Juni 1864.

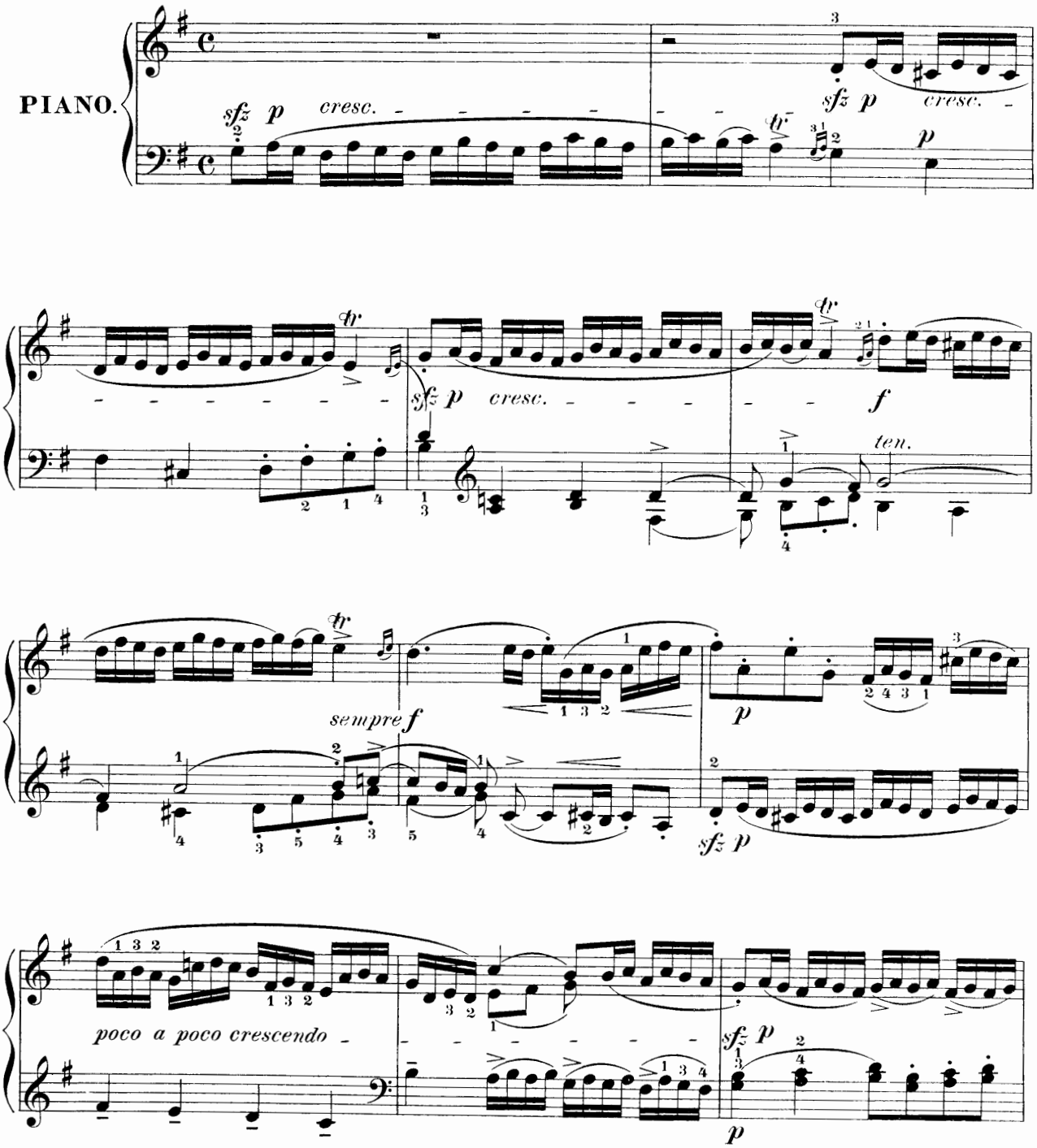
Dr. Hans v. Bülow.

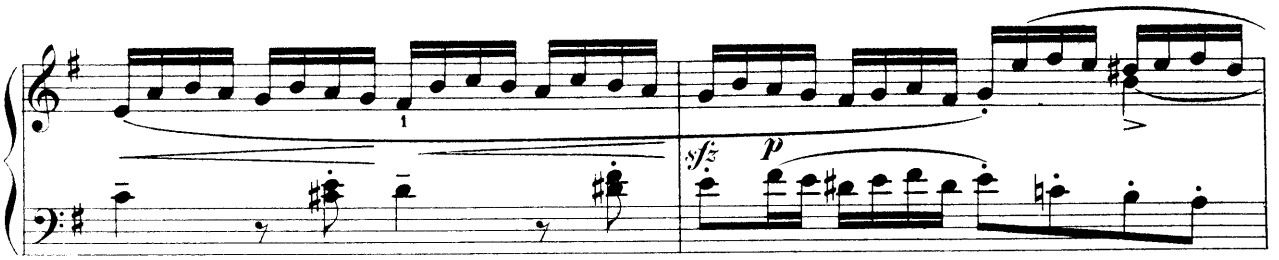
1556702

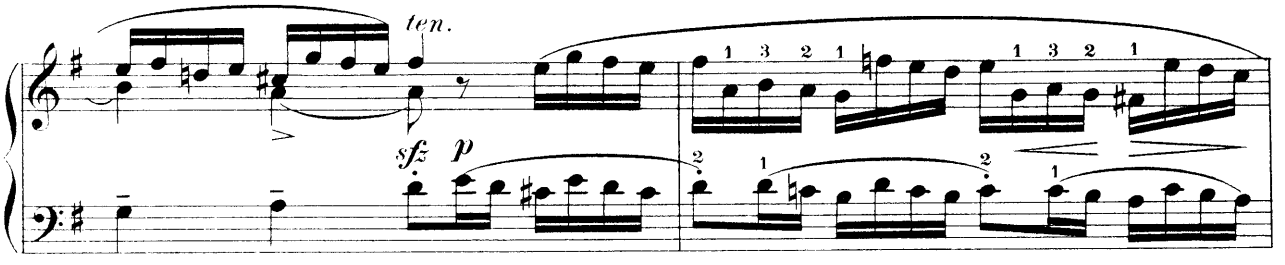
1.

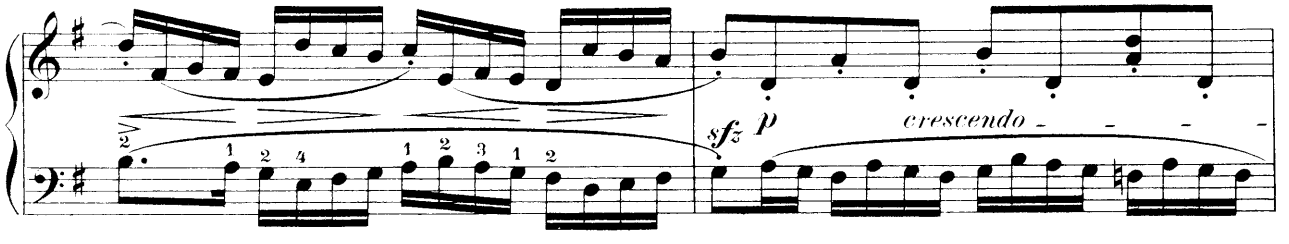
PRELUDIO.

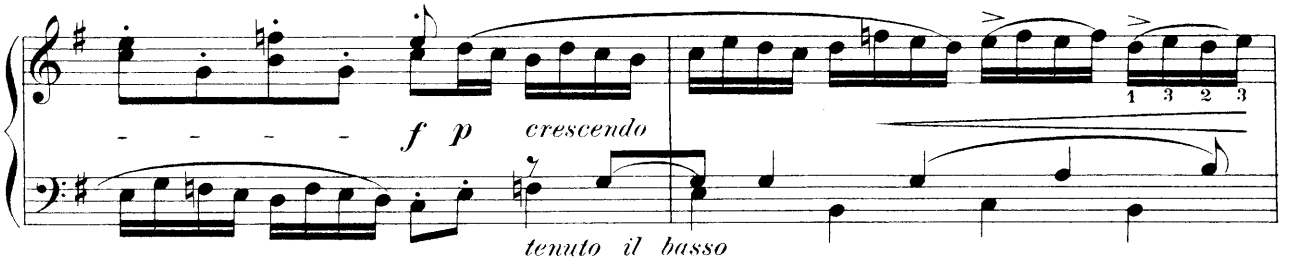
Domenico Scarlatti, Heft I.

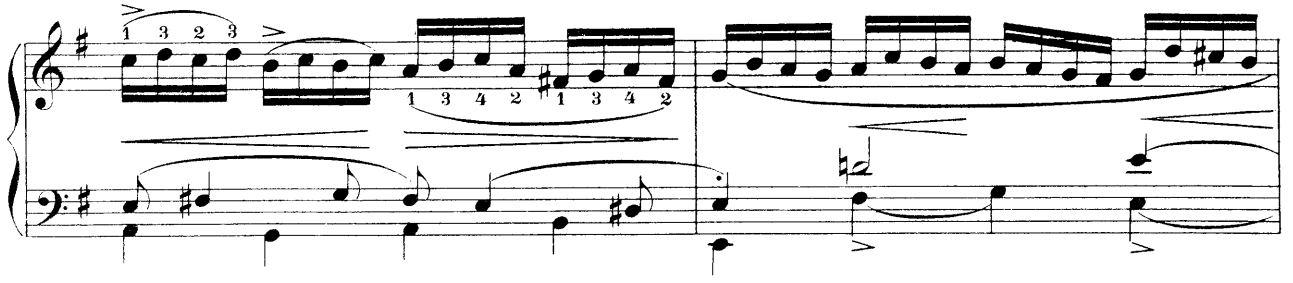


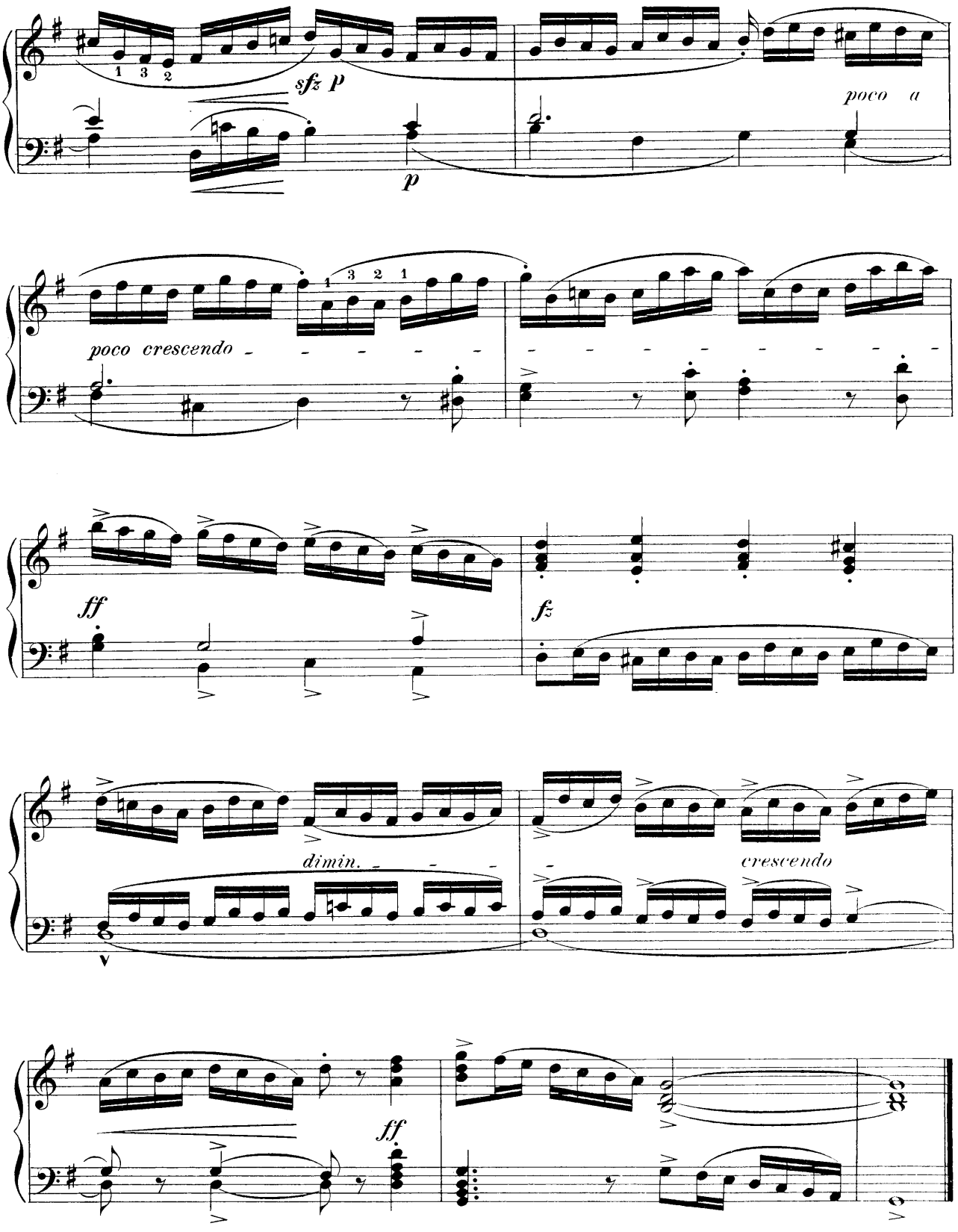

sfz
p


ten.
sfz
p


sfz
p
crescendo

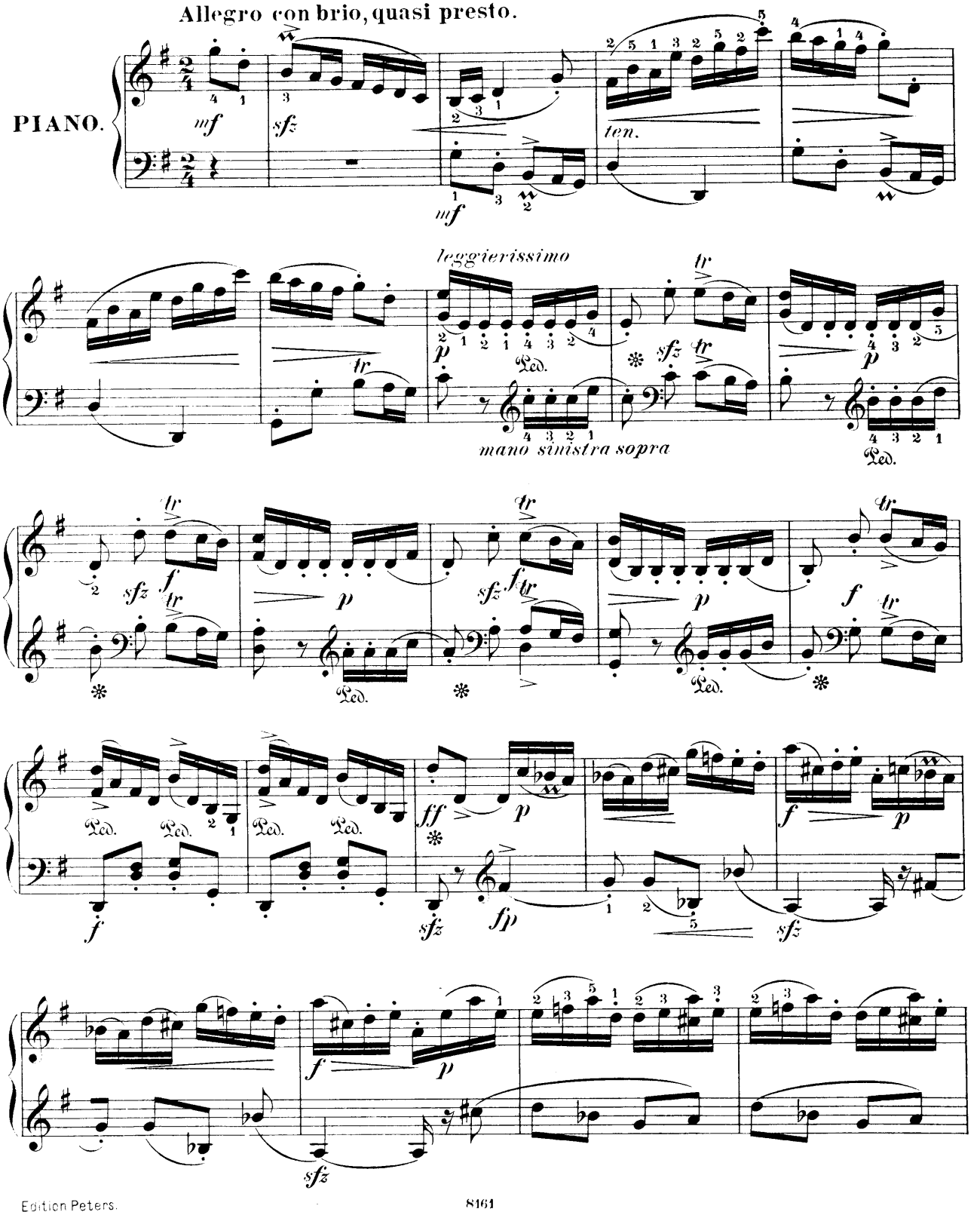

f
p
crescendo
tenuto il basso

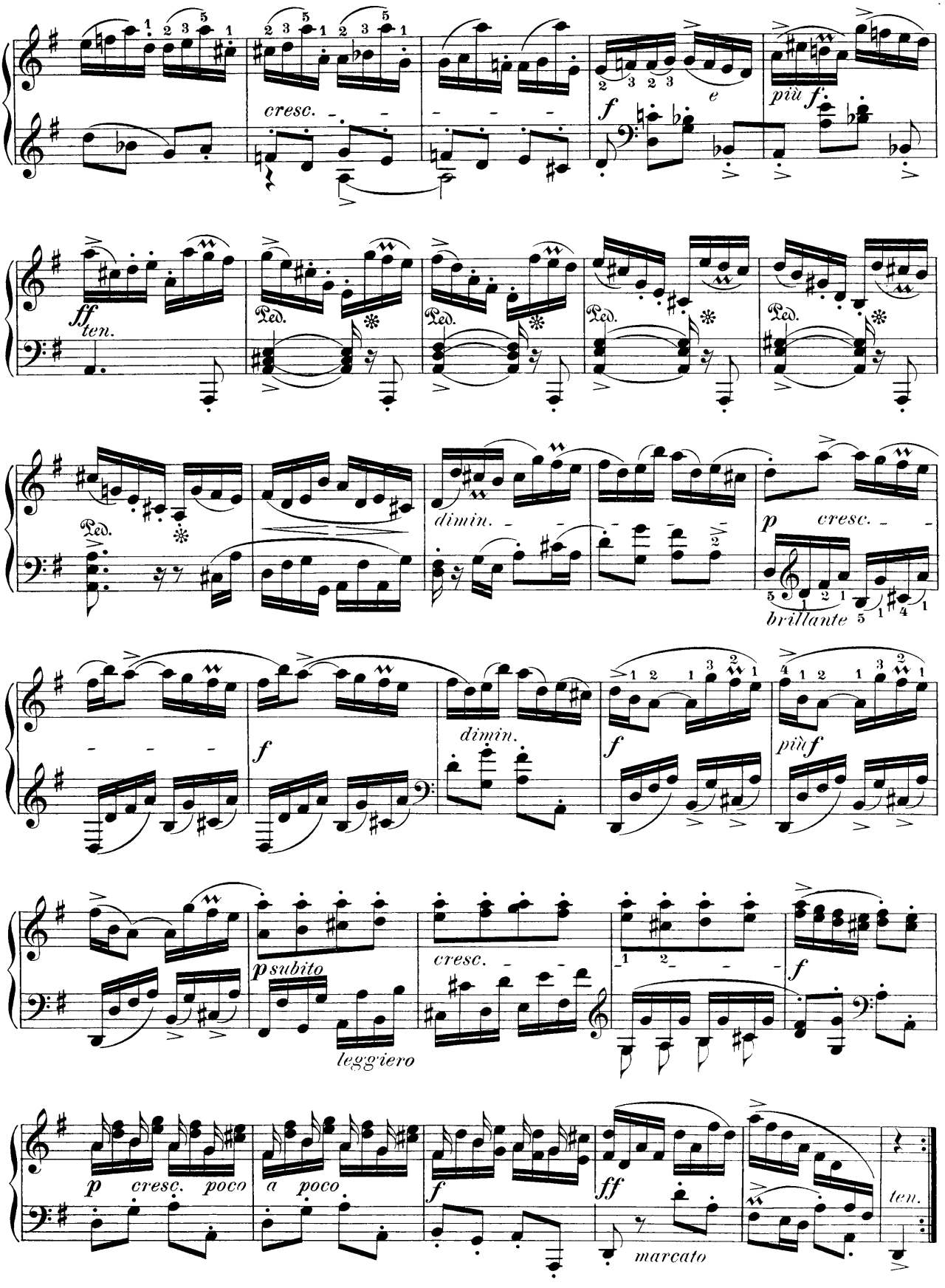


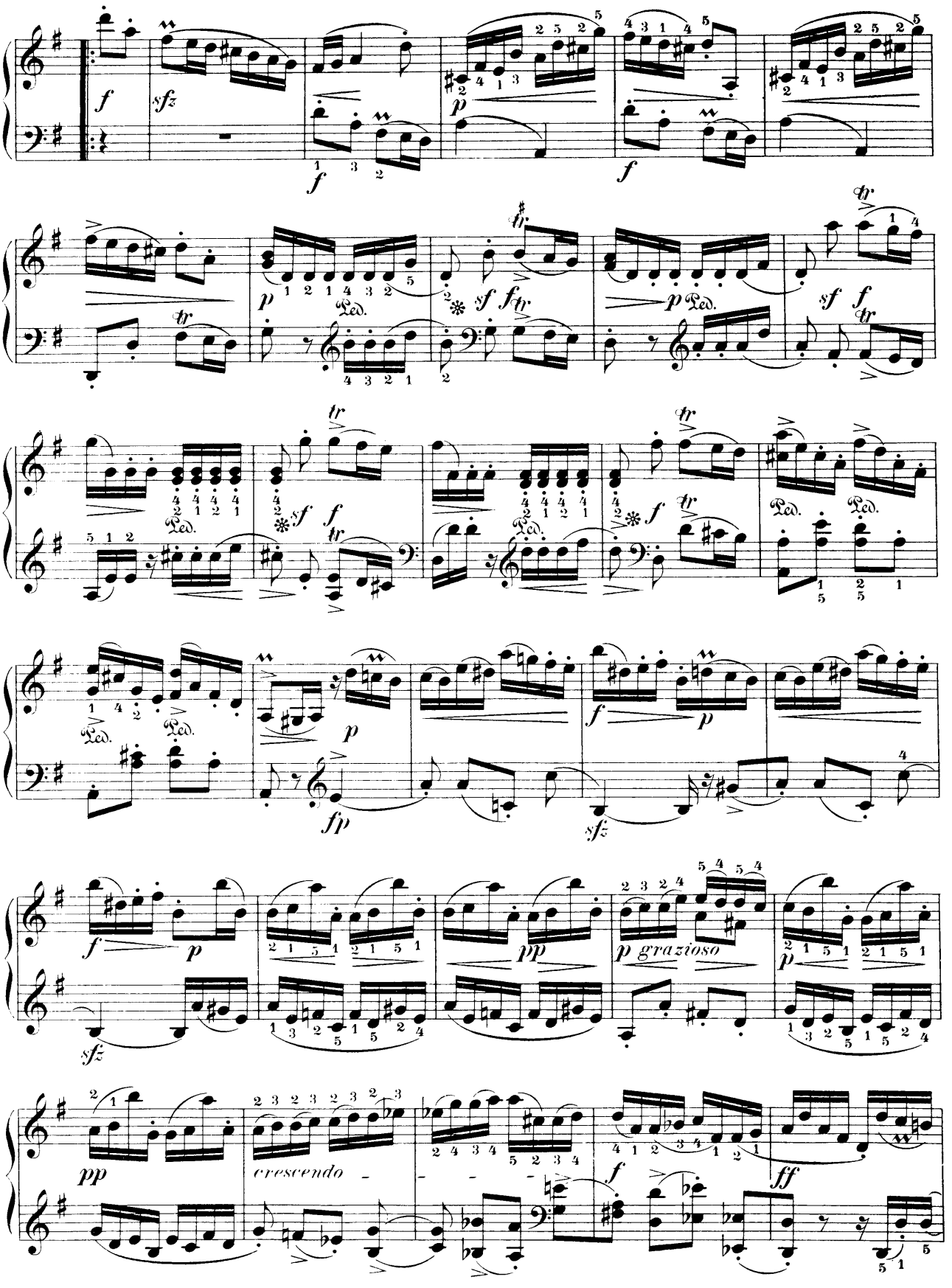

sfz p
p
poco a
poco crescendo
ff
fz
dimin.
crescendo
ff

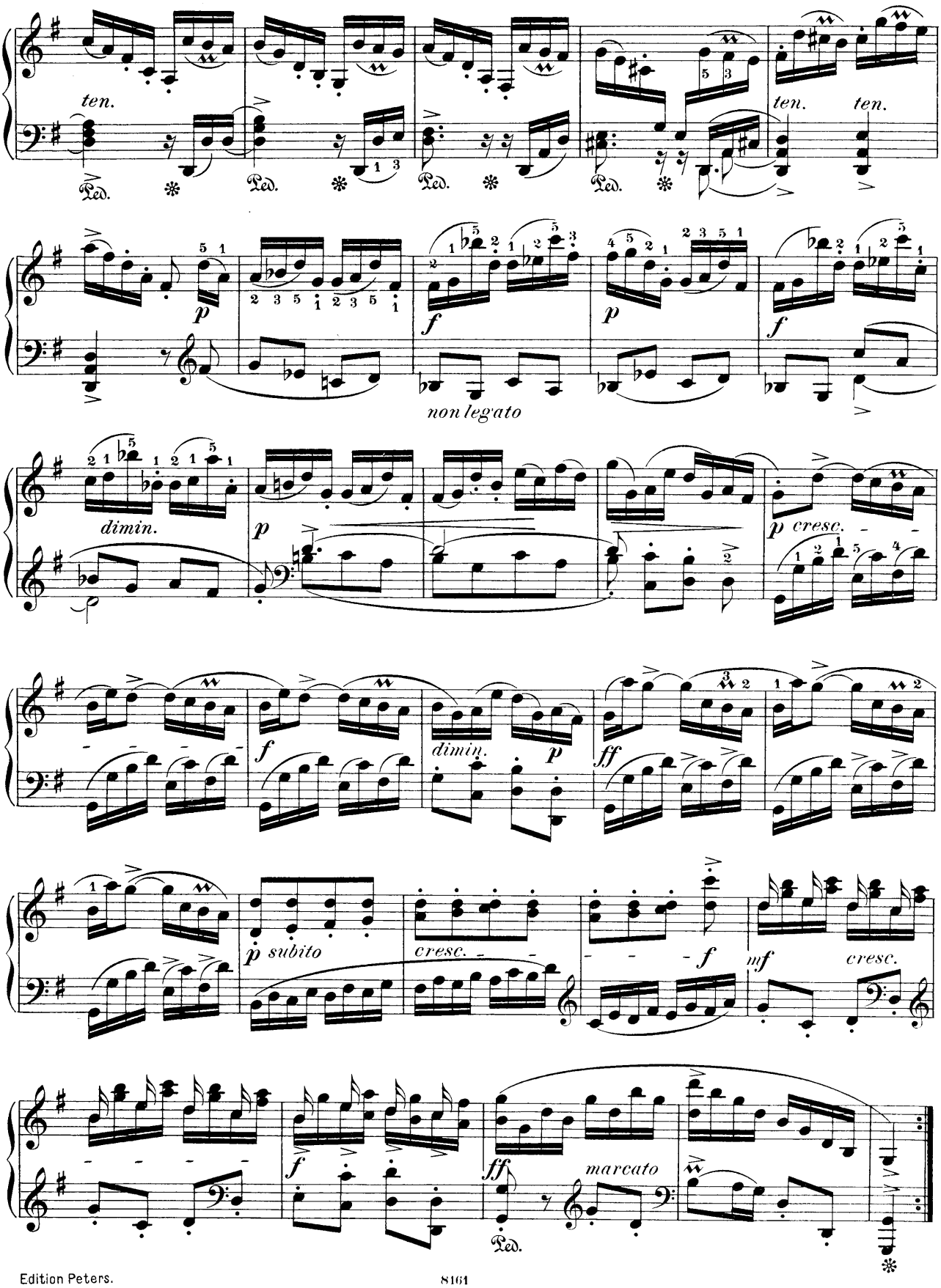
2.

TOCCATA.


Allegro con brio, quasi presto.
PIANO.
mf
sfz
mf
ten.
leggierissimo
p
Ped.
tr
sfz
mano sinistra sopra
f
p
ff
fp


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.

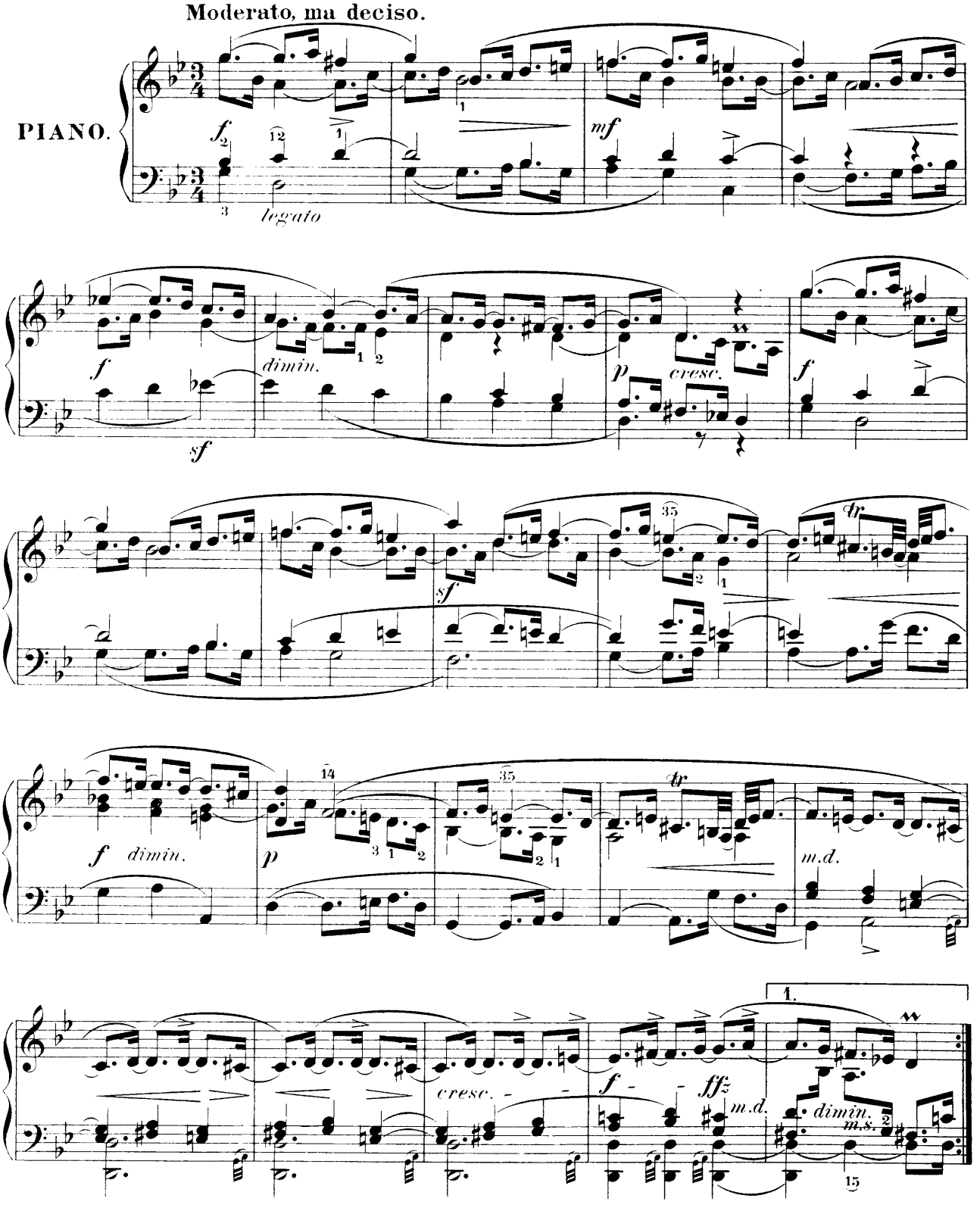

f
sfz
p
f
f
p
Ped.
sf
f
tr
p
Ped.
sf
f
tr
Ped.
Ped.
sf
f
tr
f
tr
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
fp
f
p
sfz
f
p
sfz
pp
p grazioso
p
pp
crescendo
f
ff

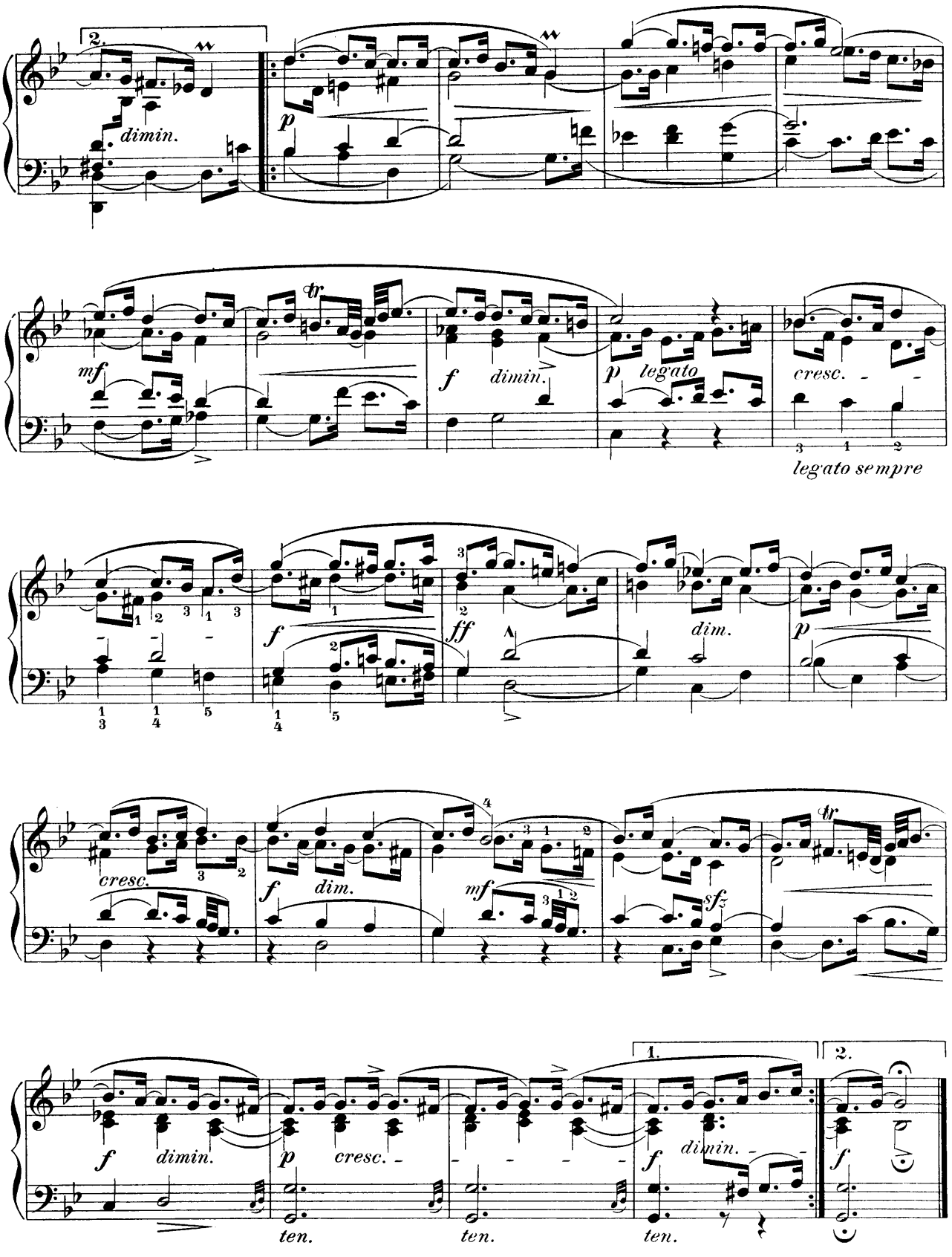

ten.
Ped.
ten.
ten.
p
f
non legato
dimin.
cresc.
subito
marcato
mf

3.

SARABANDE.

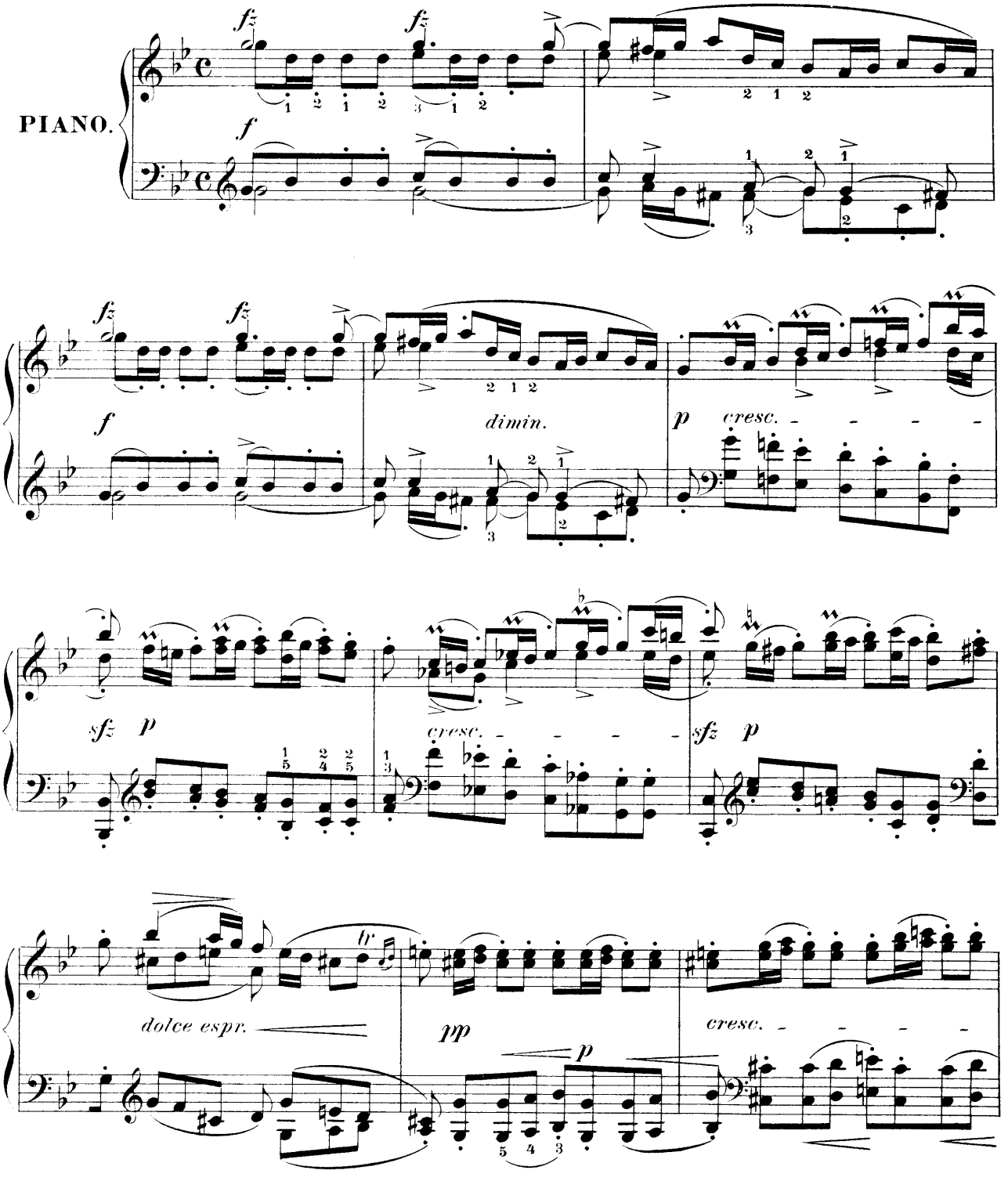
Moderato, ma deciso.

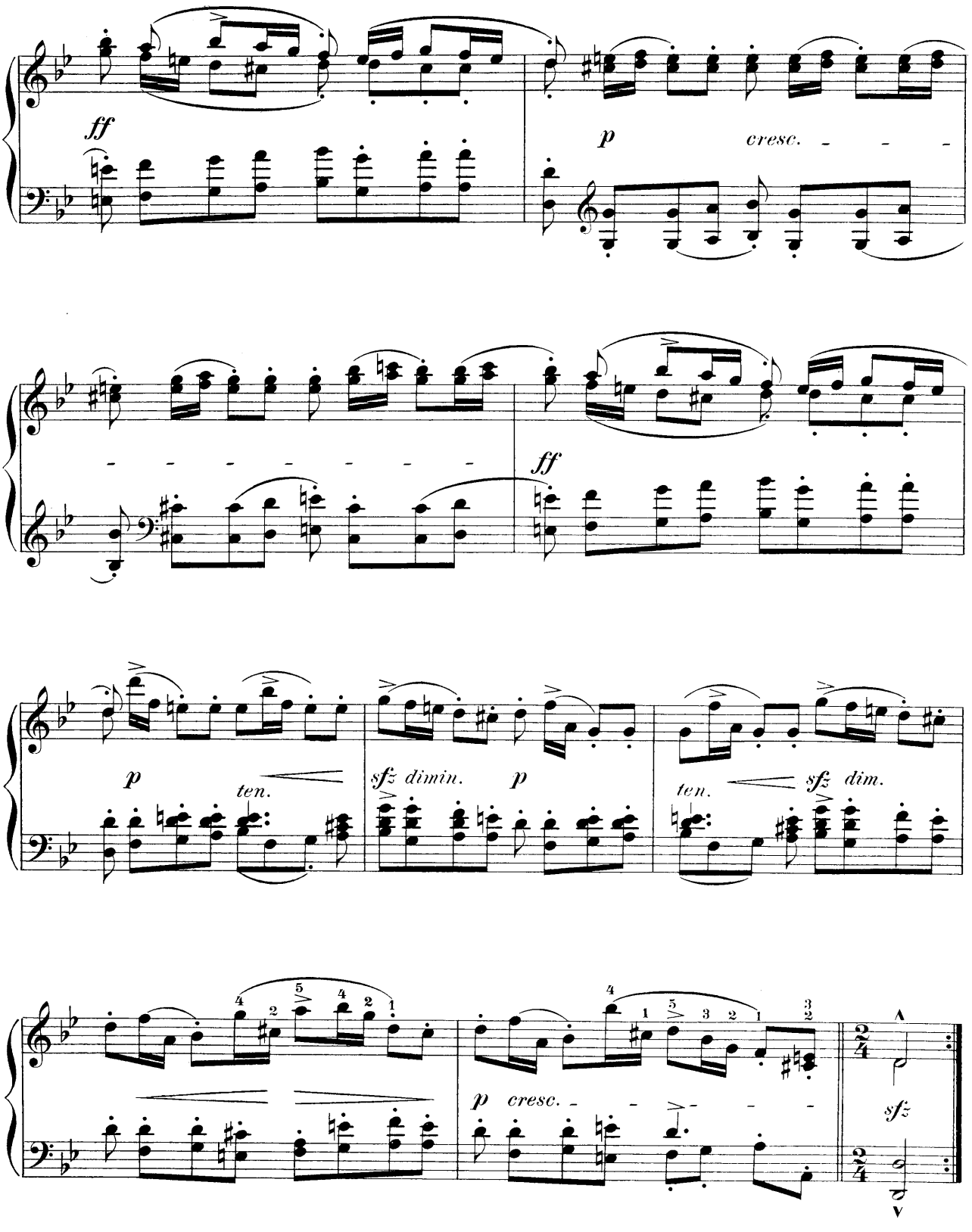


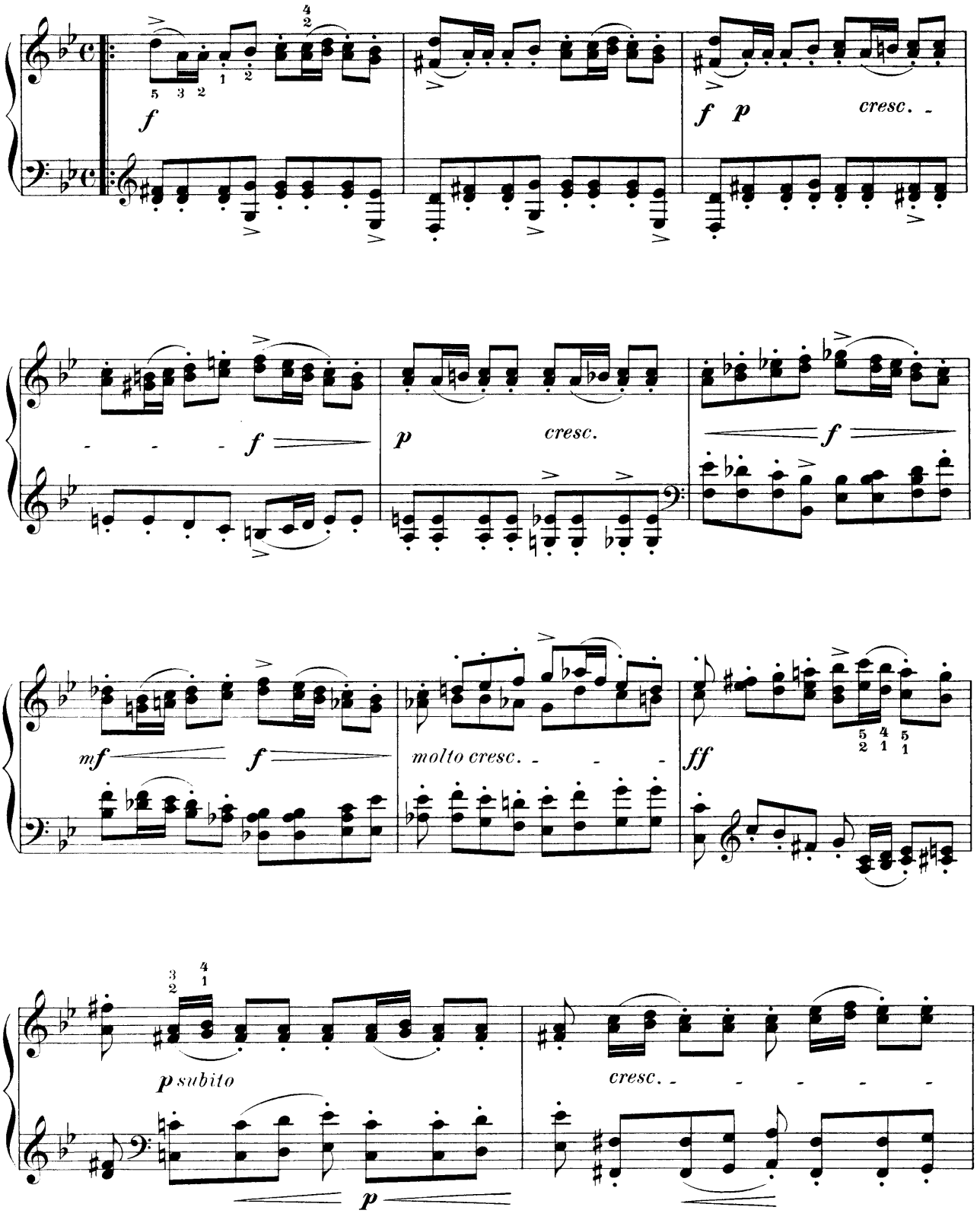

2.
dimin.
p
mf
tr
f
dimin.
p
legato
cresc.
legato sempre
f
ff
dim.
p
cresc.
f
dim.
mf
tr
sfz
1.
2.
f
dimin.
p
cresc.
f
dimin.
f
ten.
ten.
ten.

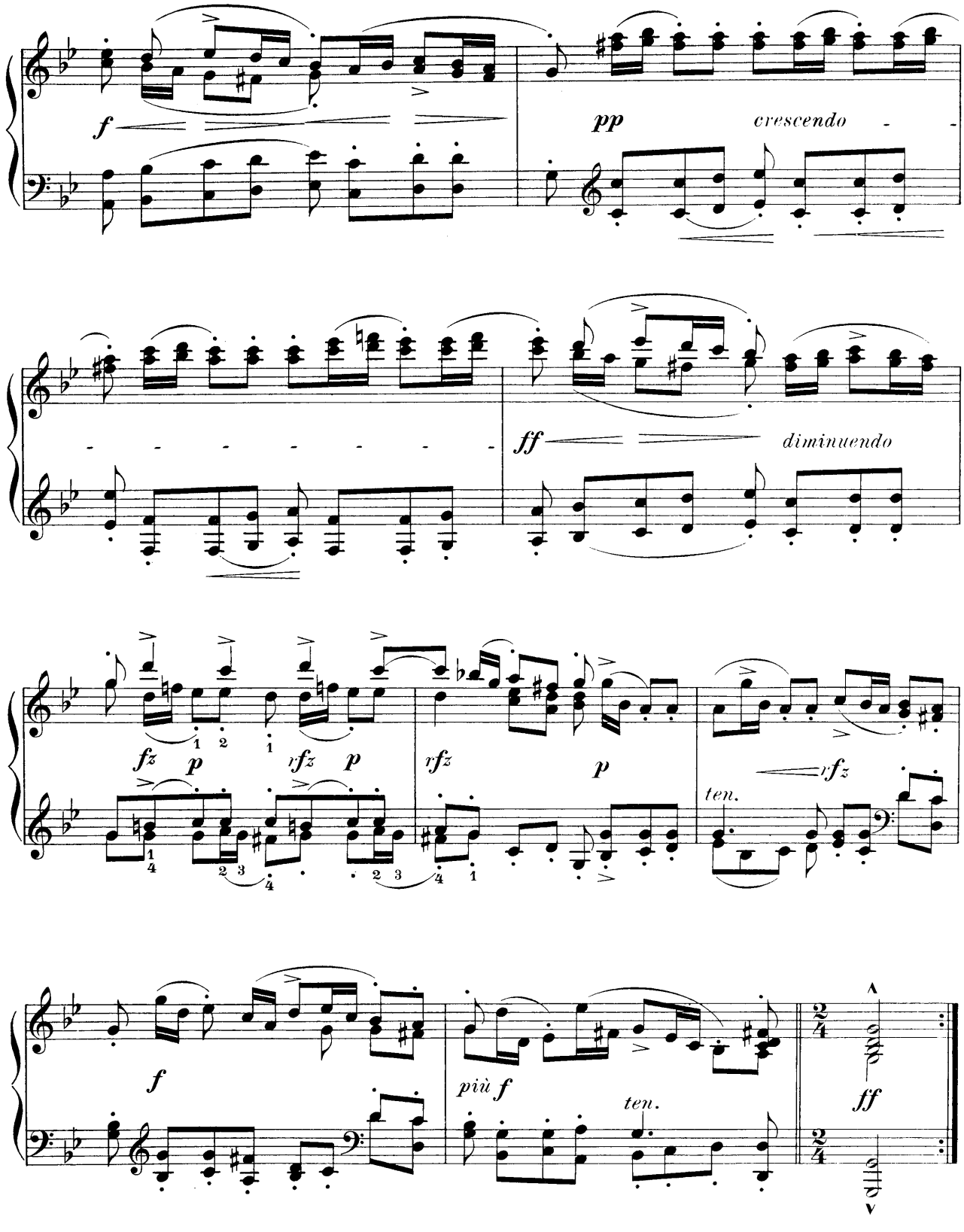
4.

BURLESCA.




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

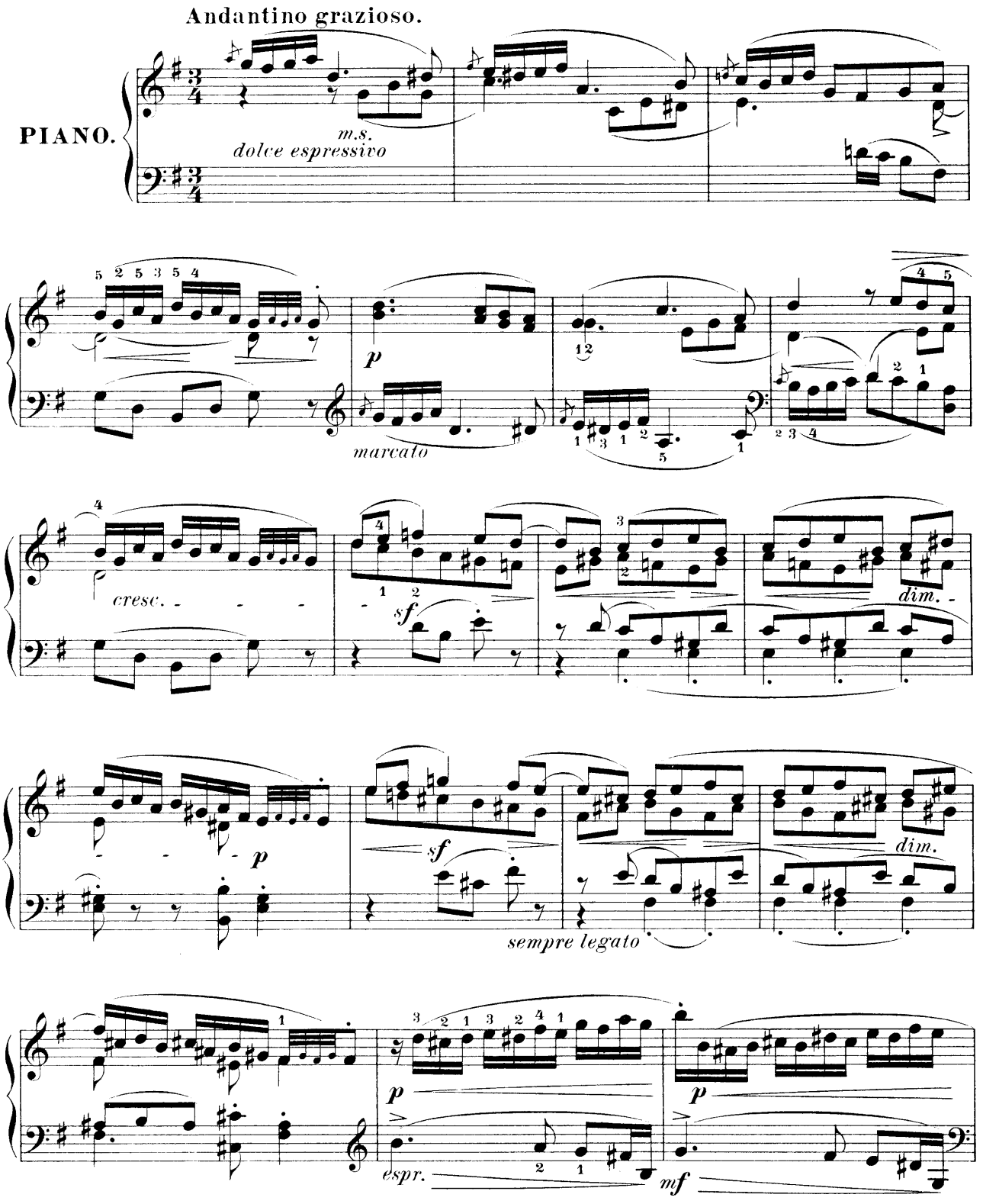

f
f p
cresc.
f
p
cresc.
f
mf
f
molto cresc.
ff
p subito
p
cresc.

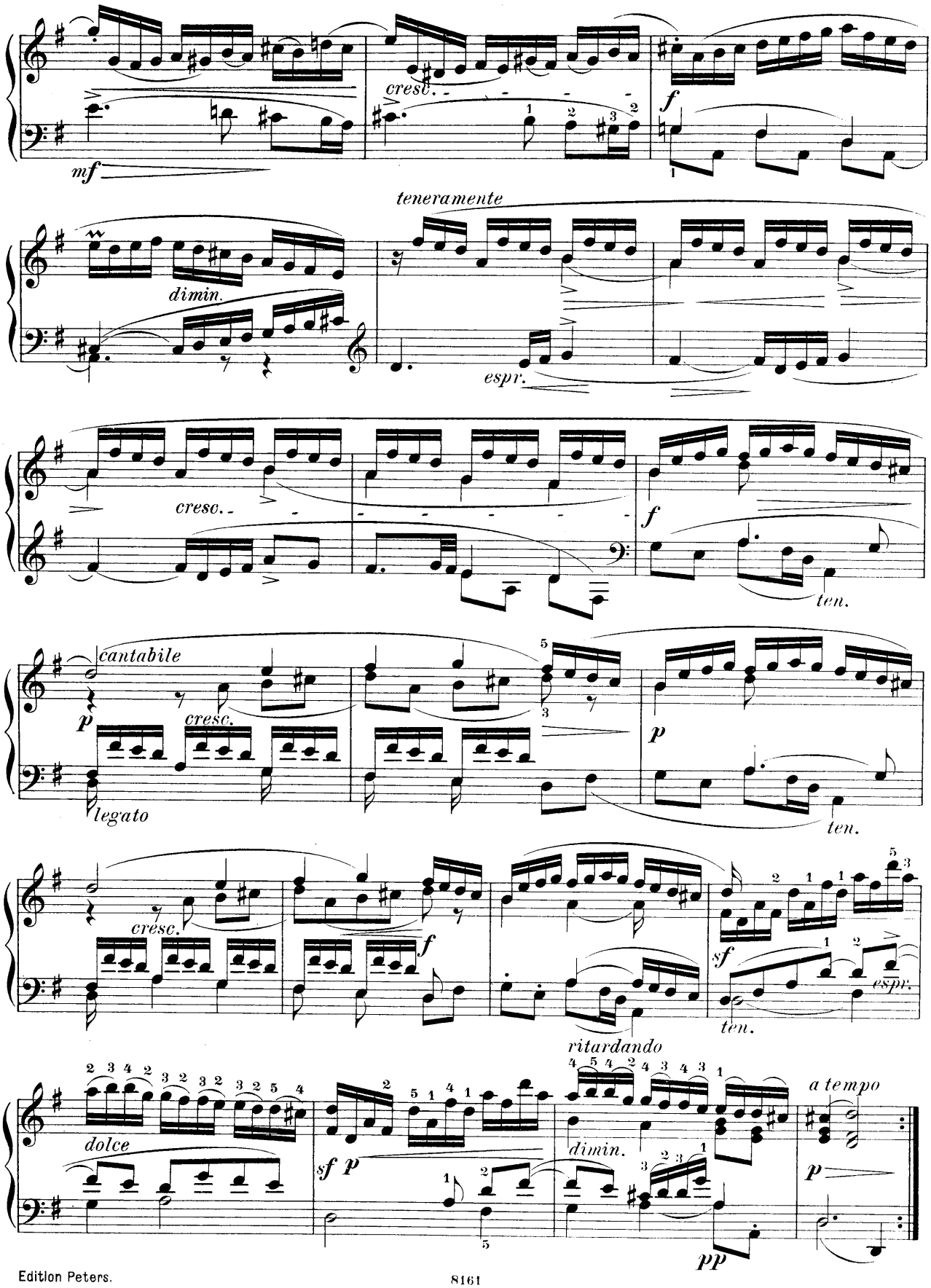

f
pp
crescendo
ff
diminuendo
fz
p
rfz
p
rfz
p
rfz
ten.
f
più f
ten.
ff

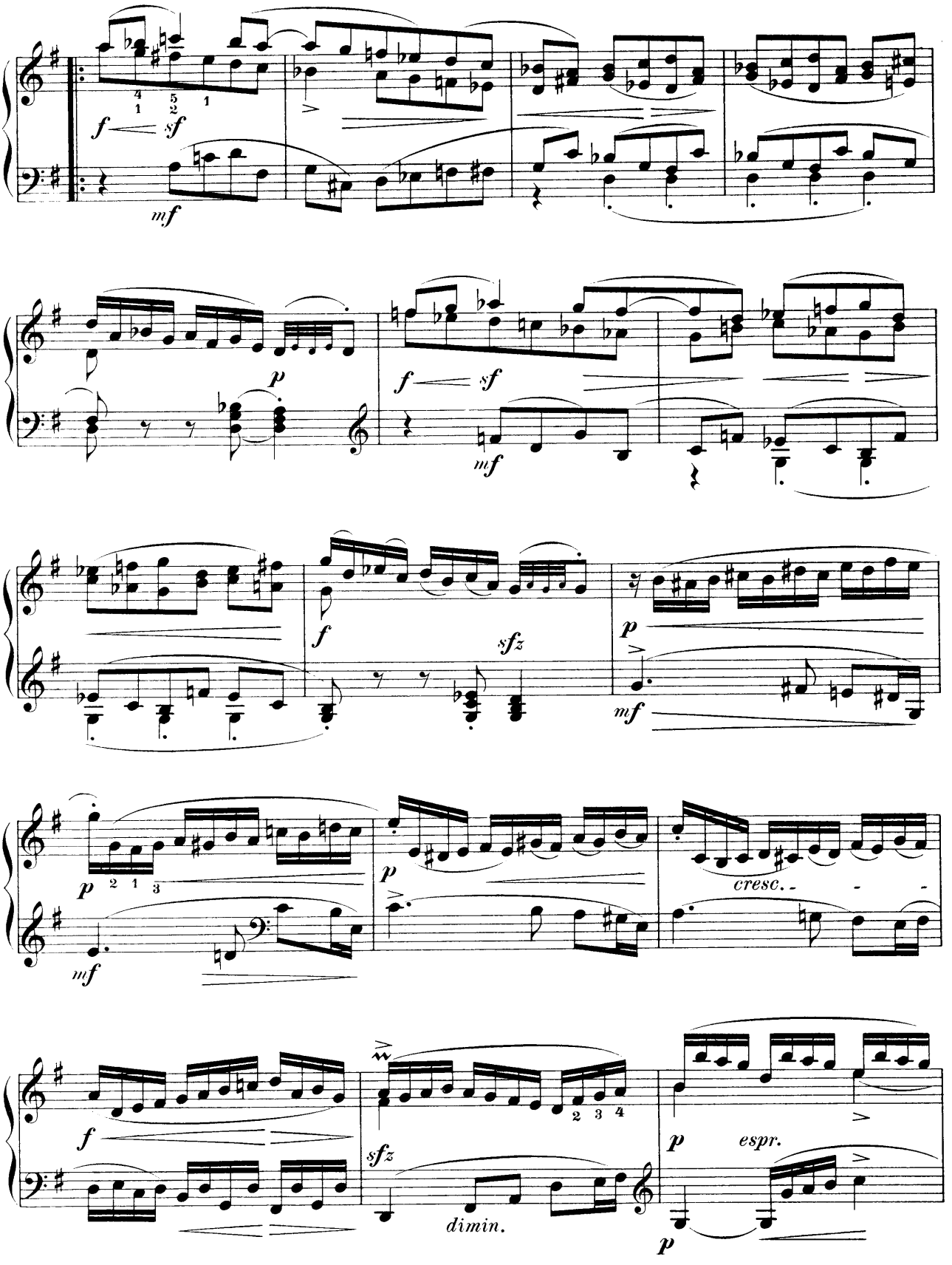
5.

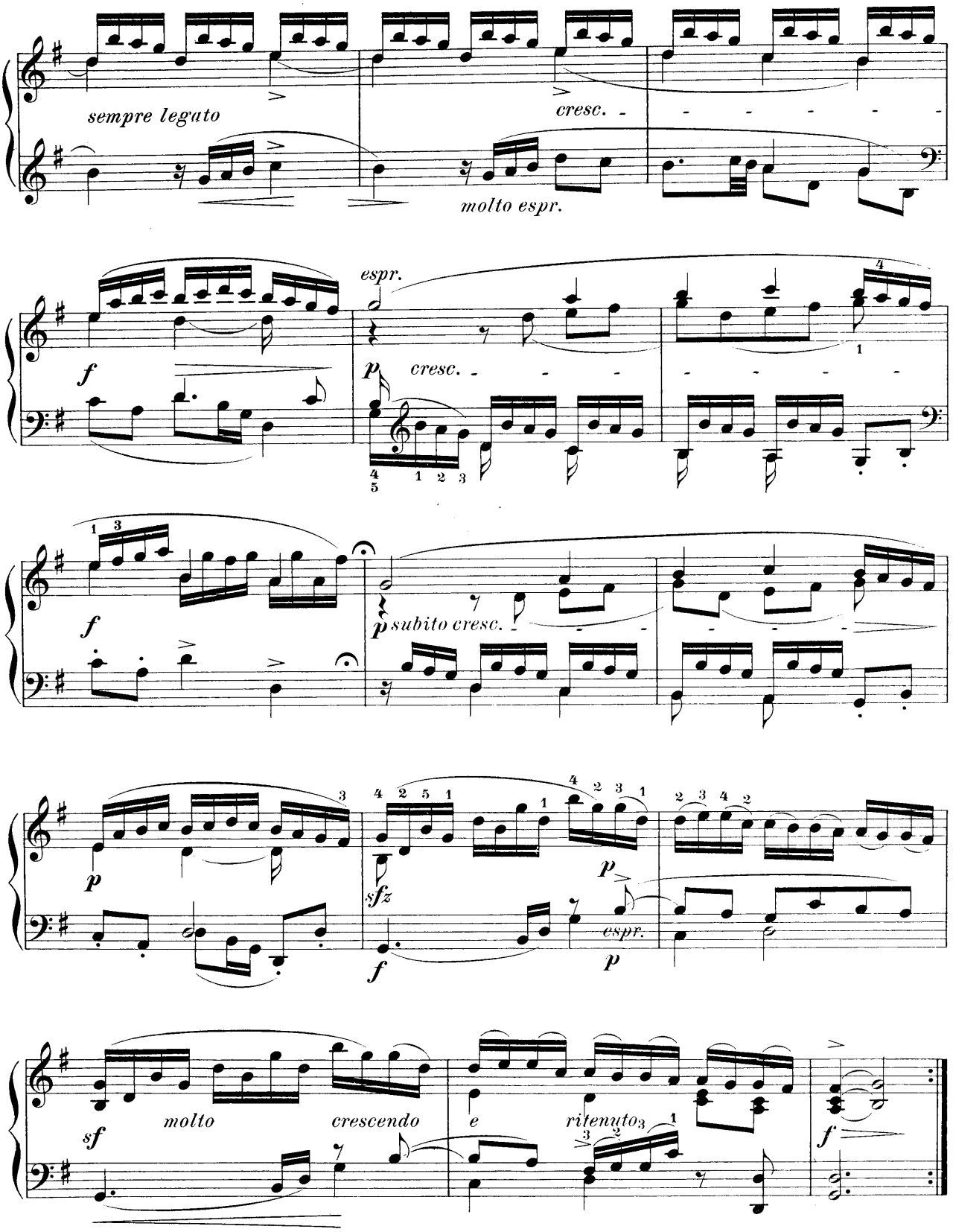
MENUETTO.

Andantino grazioso.




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

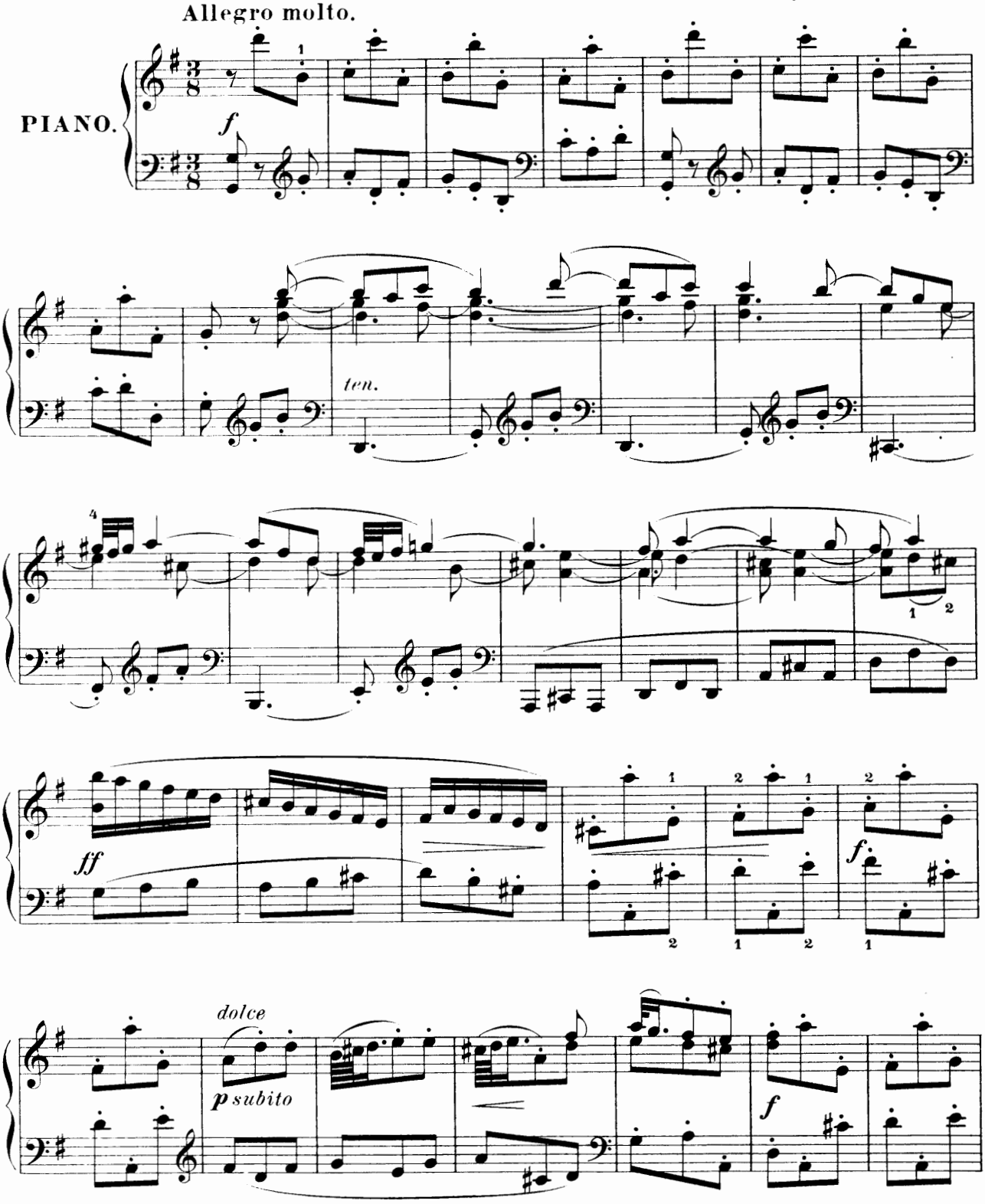

f sf
mf
p
f sf
mf
f
sfz
p
mf
p
mf
p
cresc.
f
sfz
dimin.
p
espr.
p

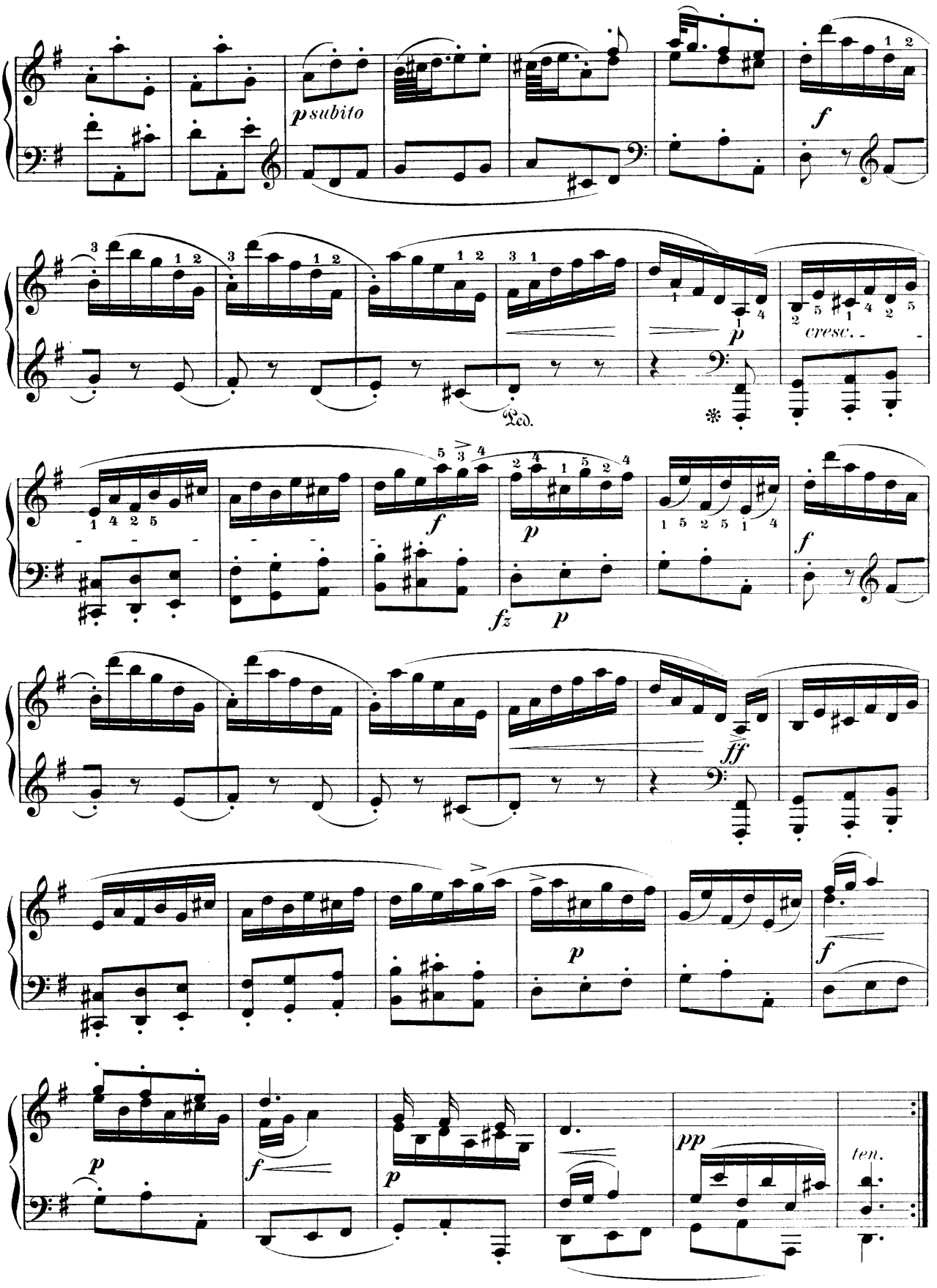

sempre legato
cresc.
molto espr.
espr.
f
p
cresc.
f
p subito cresc.
p
sfz
f
p
espr.
p
sf
molto
crescendo
e
ritenuto
f

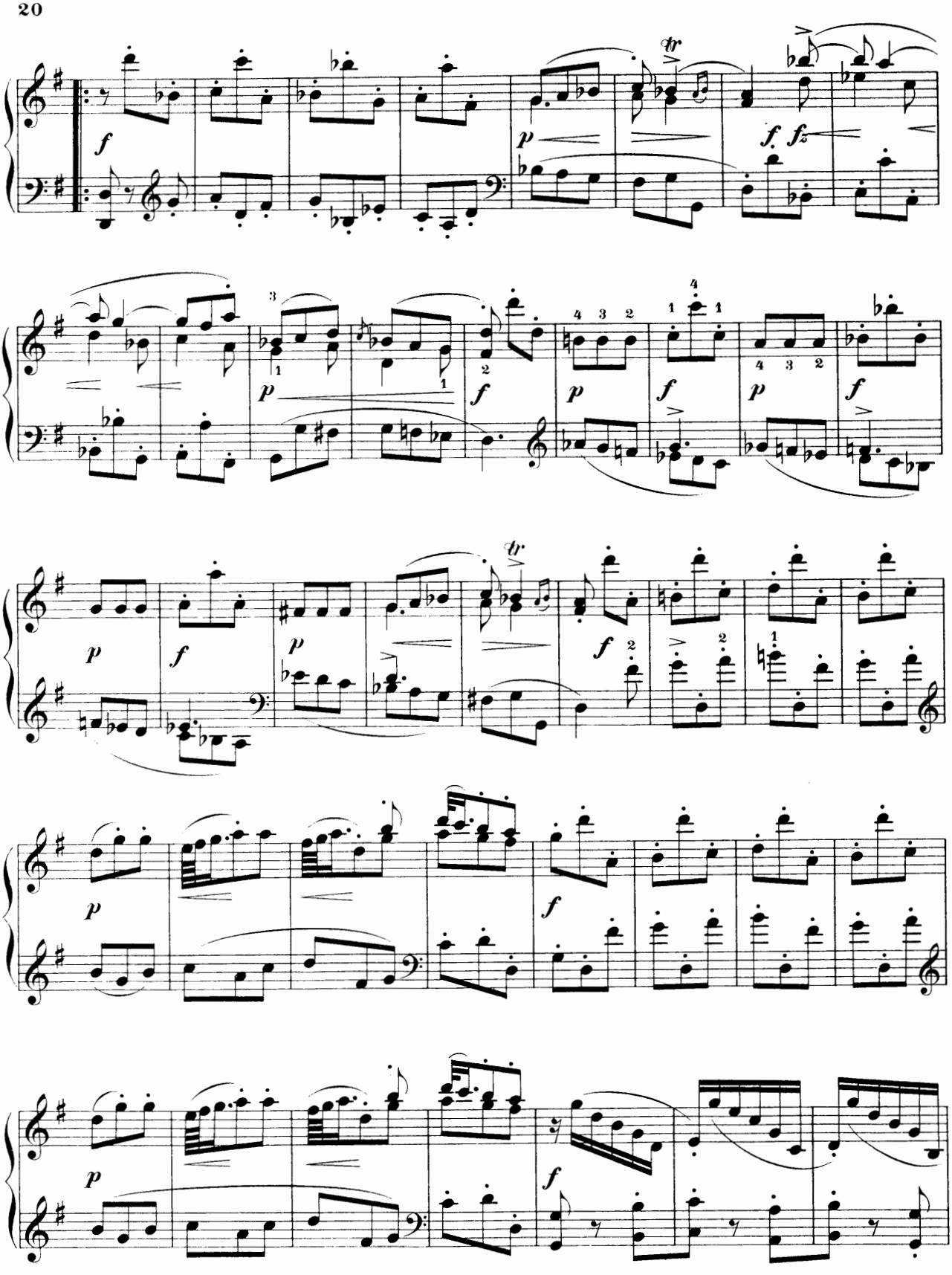
6.

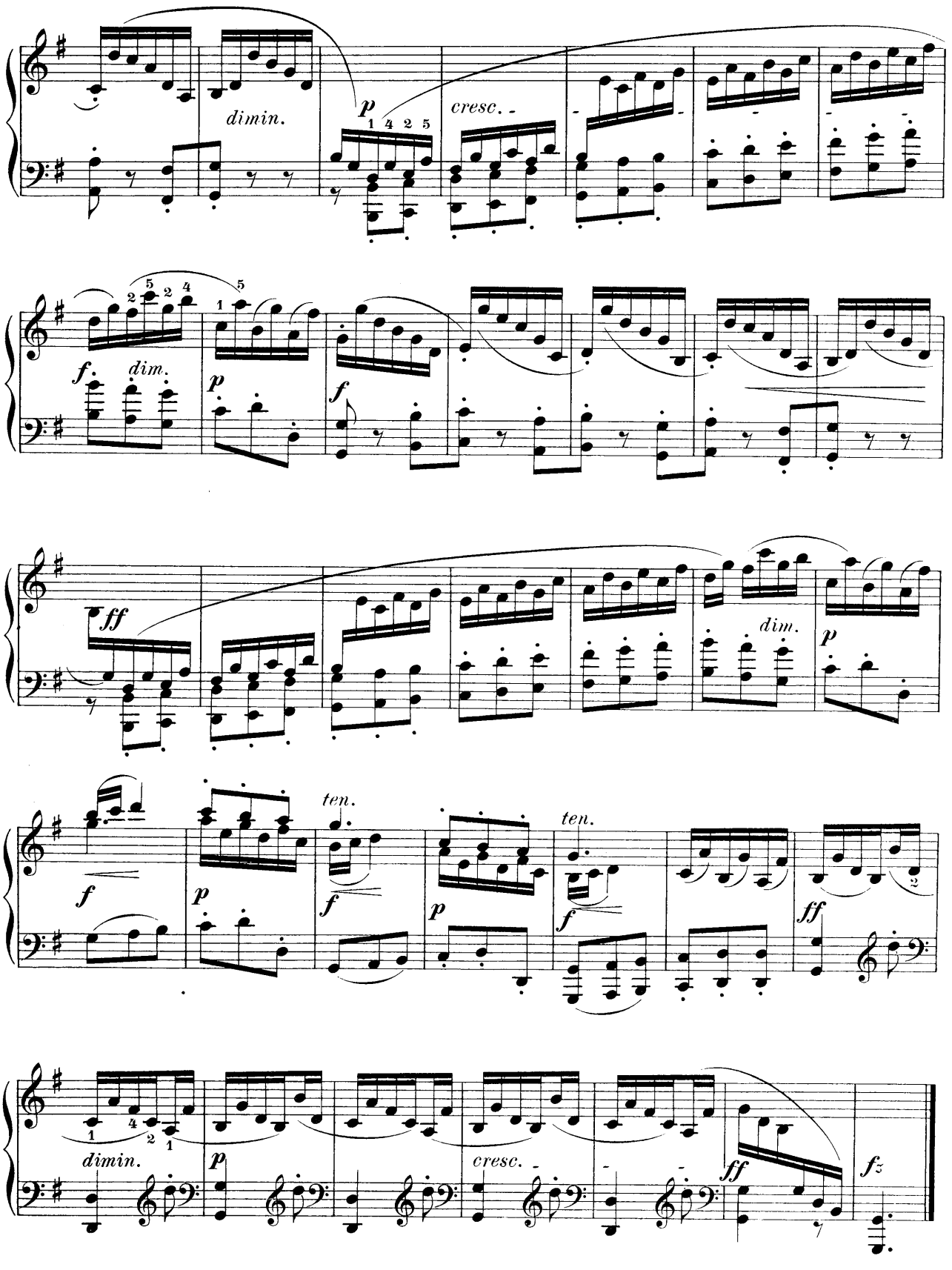
GIGUE.

Allegro molto.




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



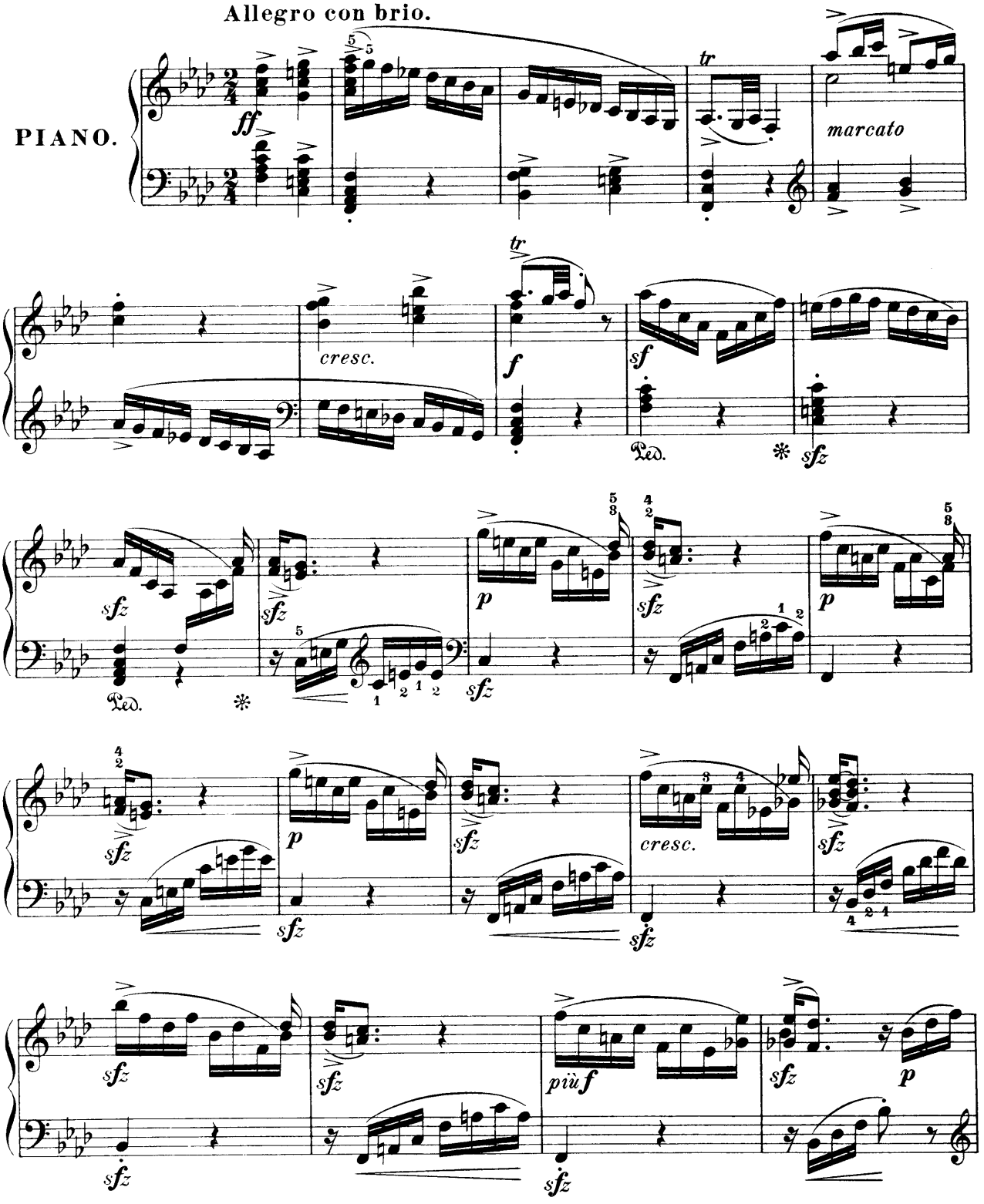

dimin.
p
cresc.
f.
dim.
p
f
ff
dim.
p
f
ten.
p
ten.
f
p
ff
dimin.
p
cresc.
ff
fz

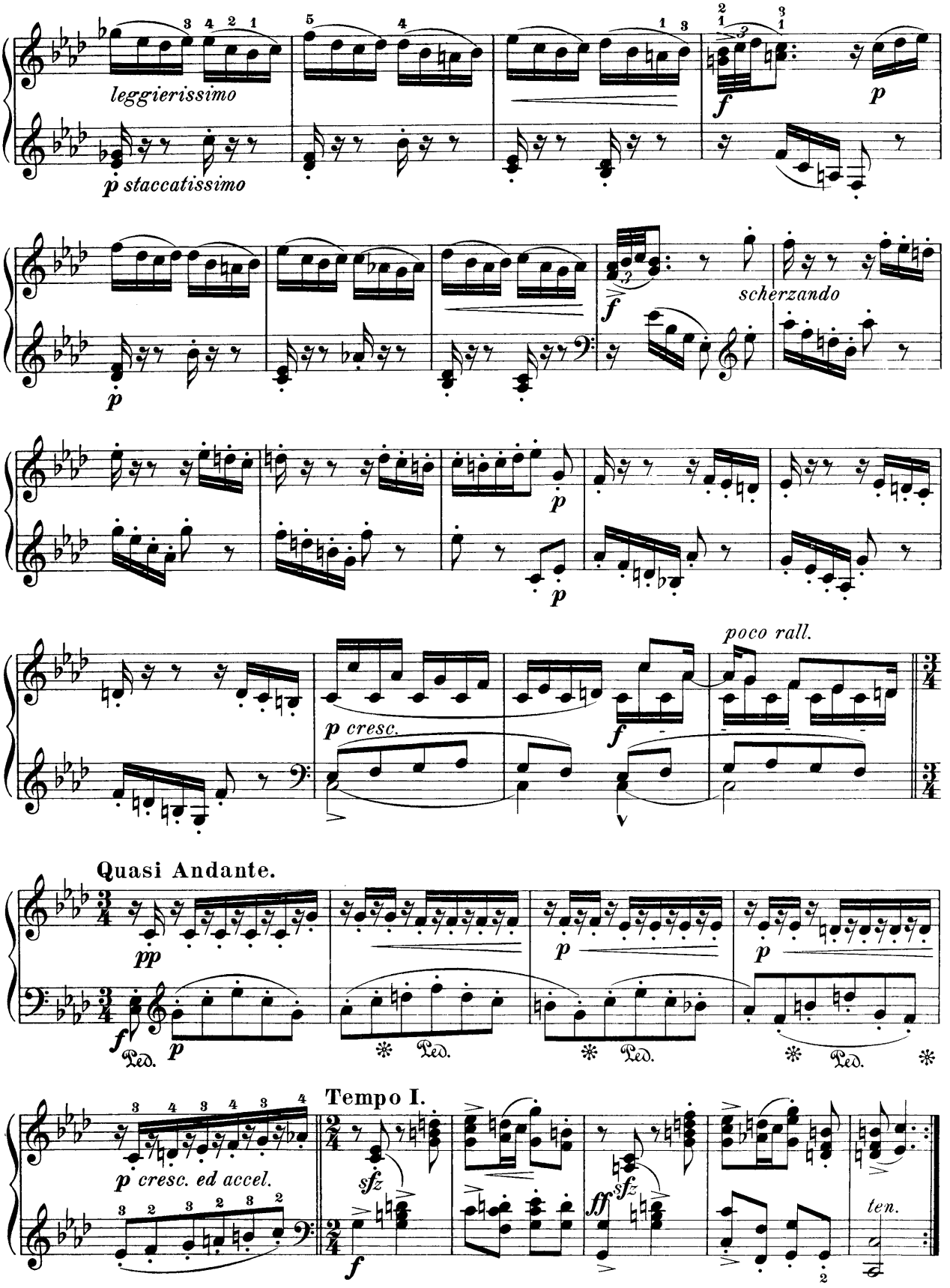
1.

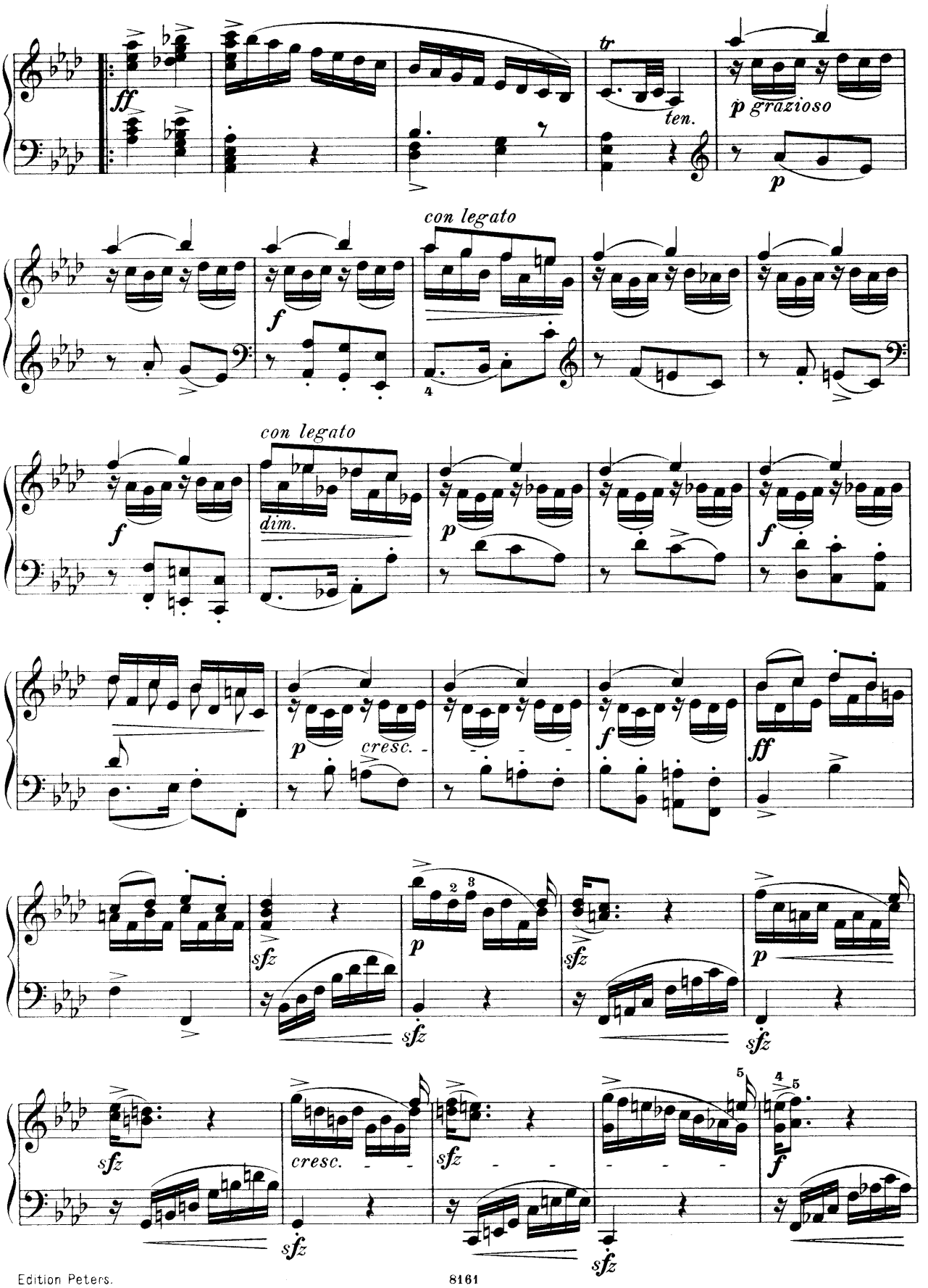
SONATE.

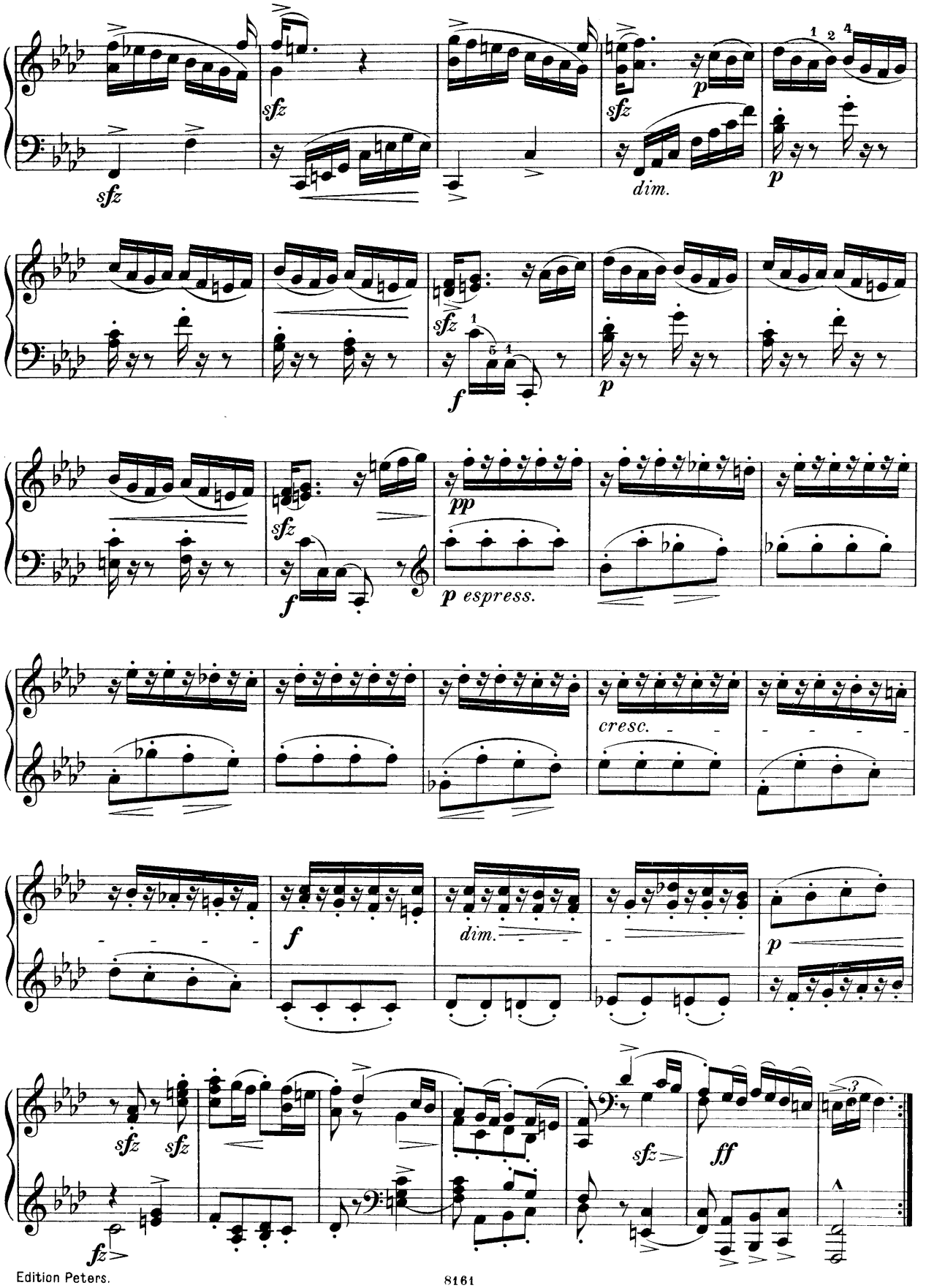
Domenico Scarlatti, Heft II.

Allegro con brio.



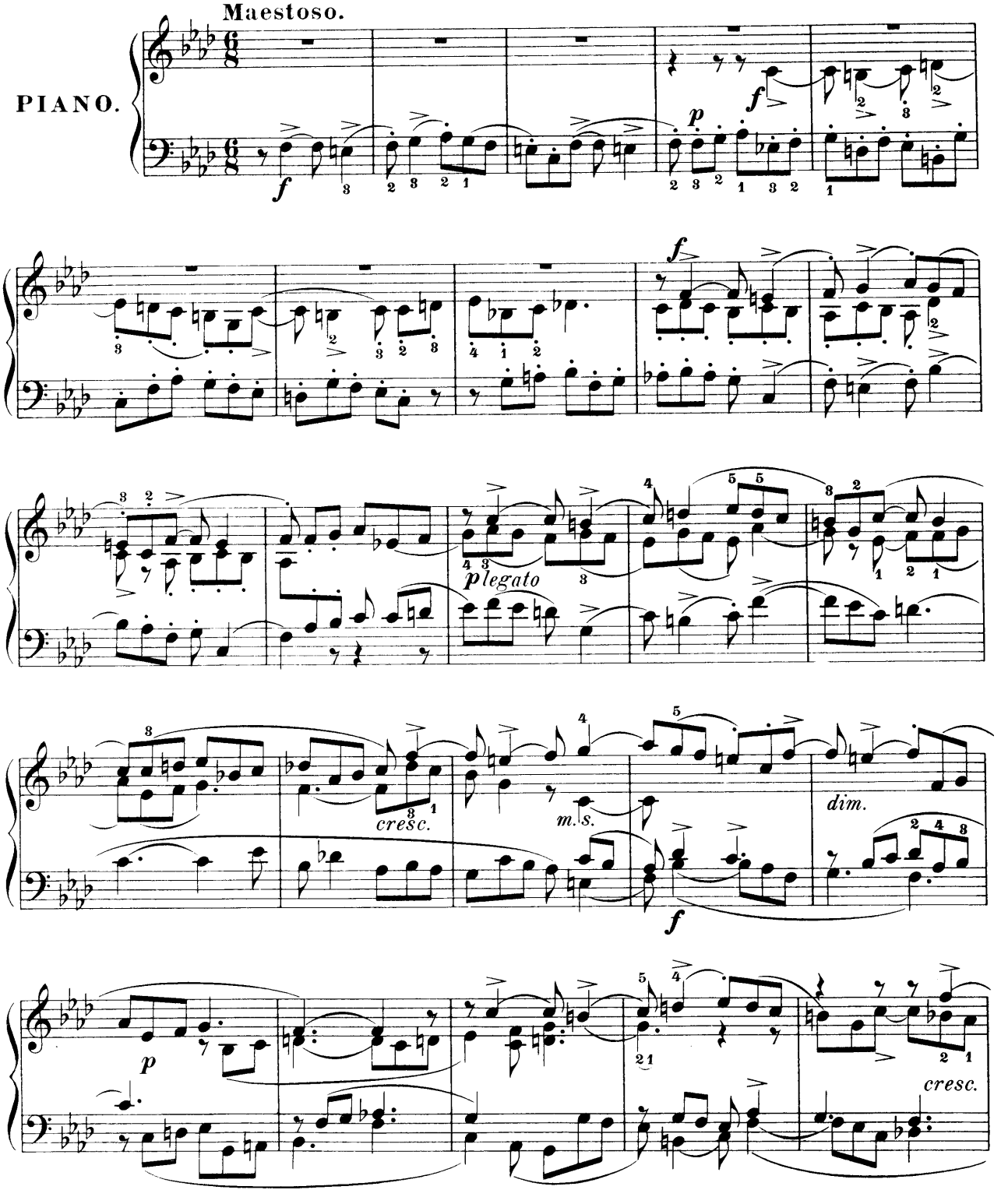

leggierissimo
p staccatissimo
f
p
scherzando
poco rall.
p cresc.
Quasi Andante.
pp
Ped.
Tempo I.
p cresc. ed accel.
sfz
ff
ten.

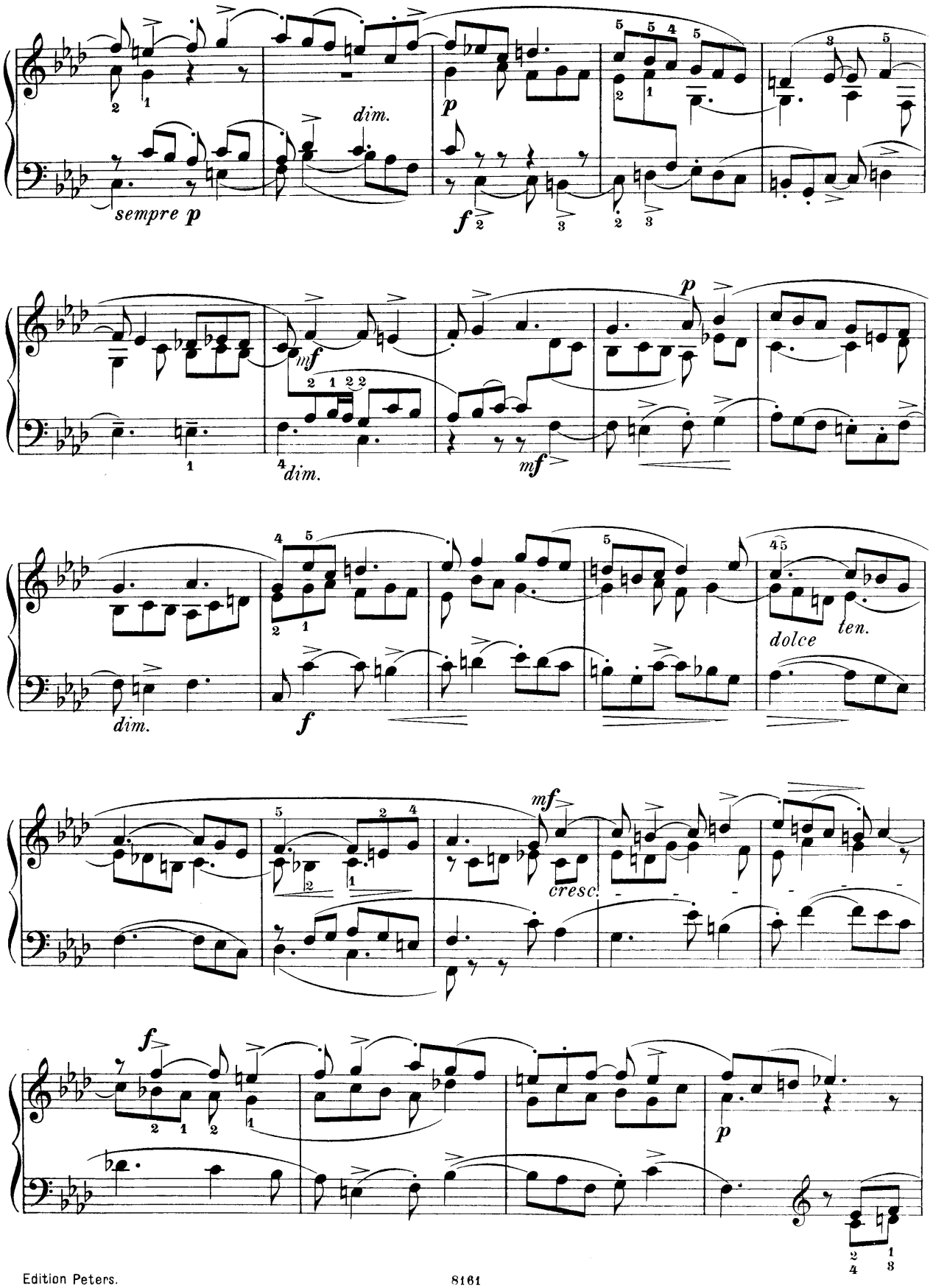

ff
tr
ten.
p grazioso
p
con legato
f
4
con legato
f
dim.
p
f
p
cresc.
f
ff
sfz
p
sfz
sfz
p
sfz
sfz
cresc.
sfz
sfz
5
4 5
f
sfz

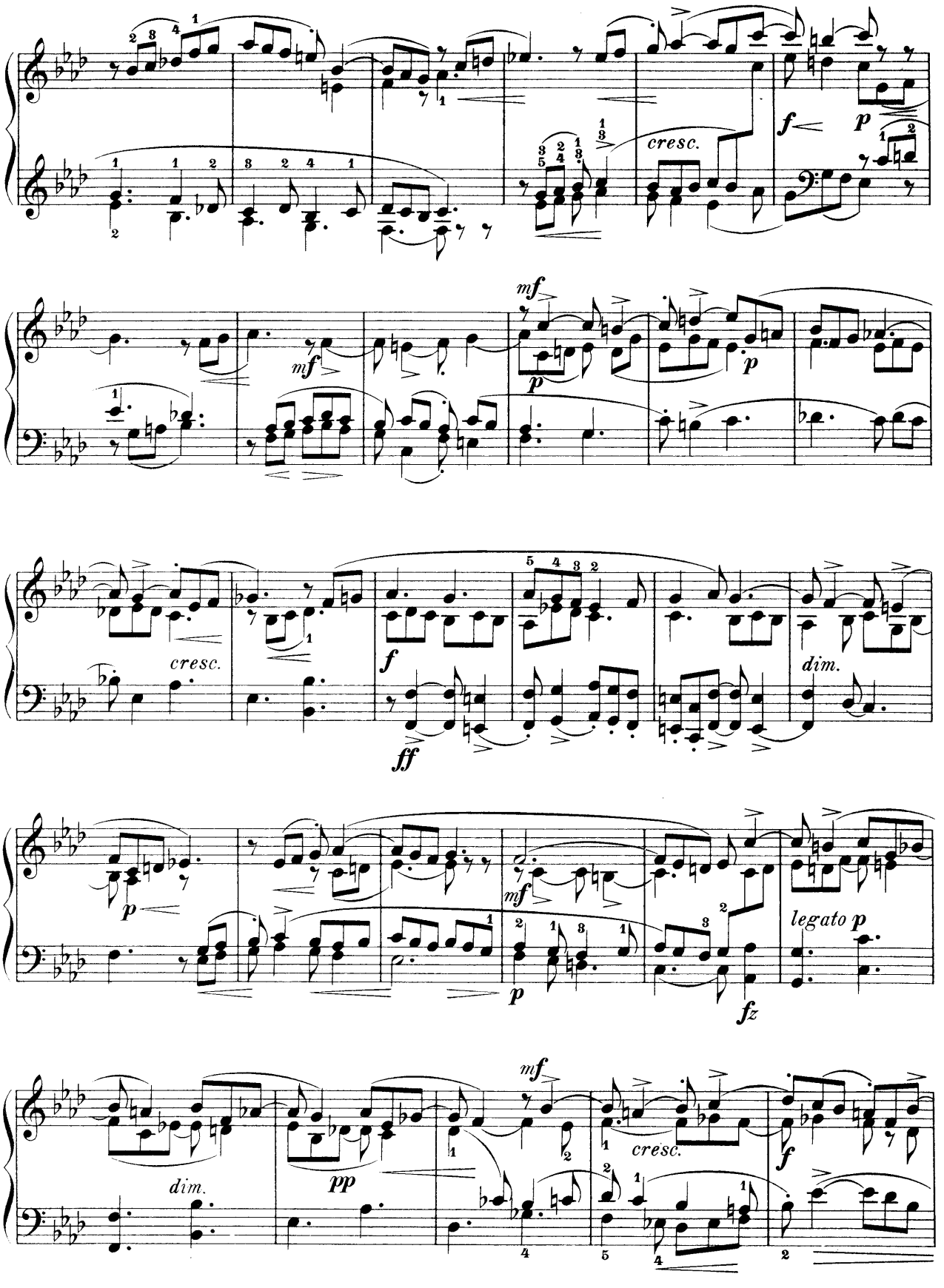

sfz
sfz
sfz
dim.
p
sfz
f
p
pp
sfz
f
p espress.
cresc.
f
dim.
p
sfz
sfz
fz
sfz
ff

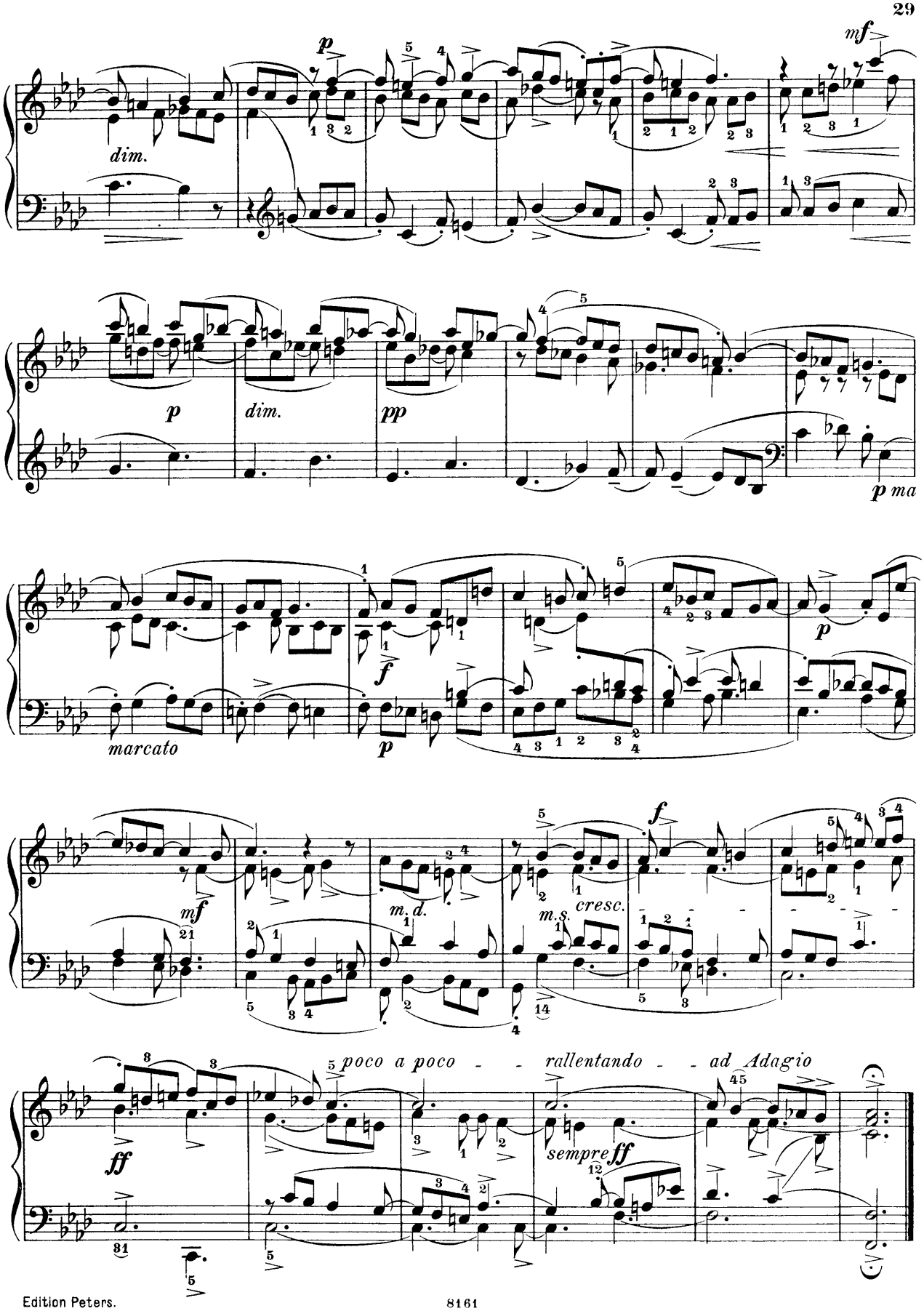
2.

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
mf
dim.
pp
cresc.
f

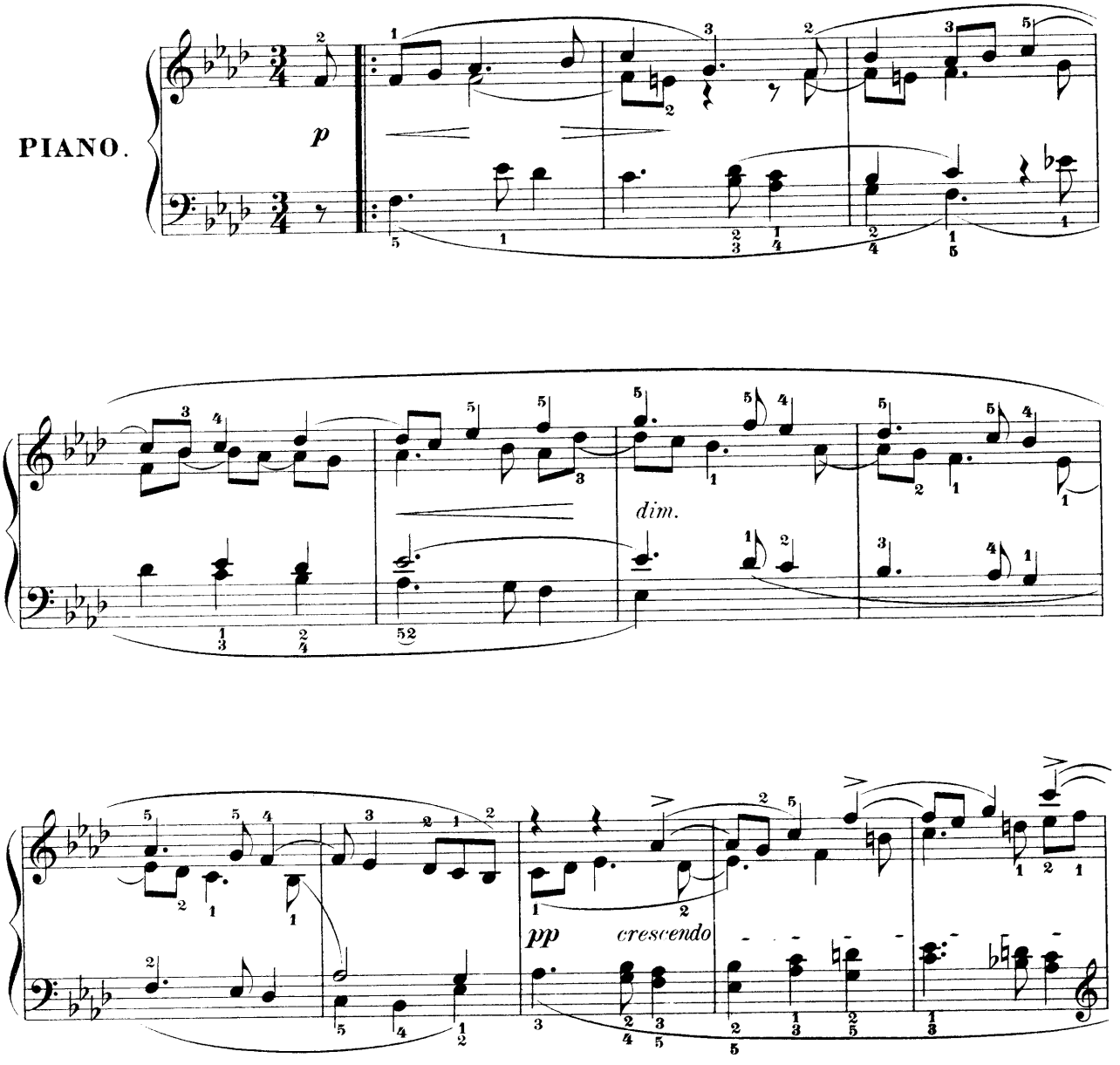

mf
p
dim.
p
dim.
pp
p ma
marcato
f
p
mf
m. d.
m. s.
cresc.
f
poco a poco - - rallentando - - ad Adagio
ff
sempre ff

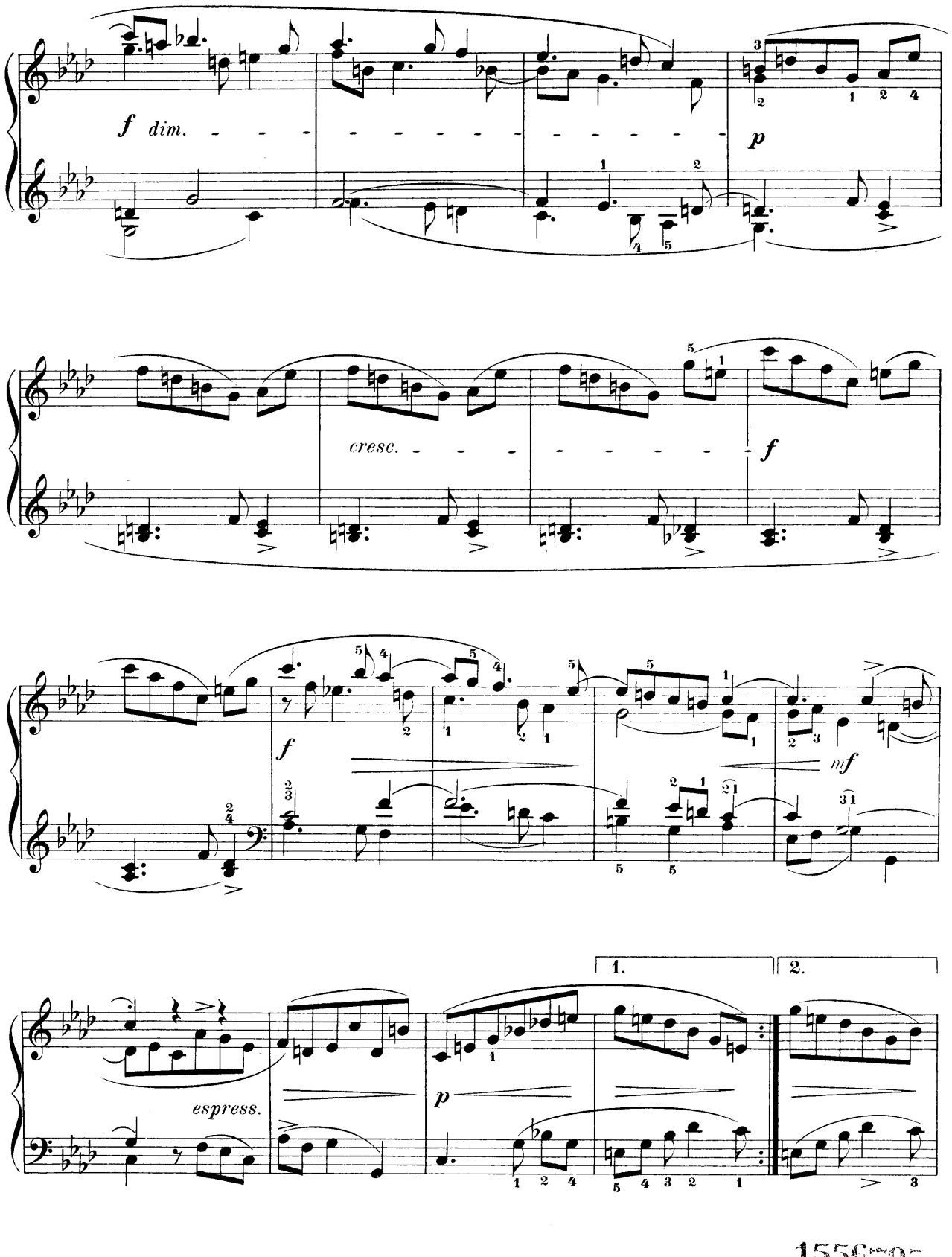
3.

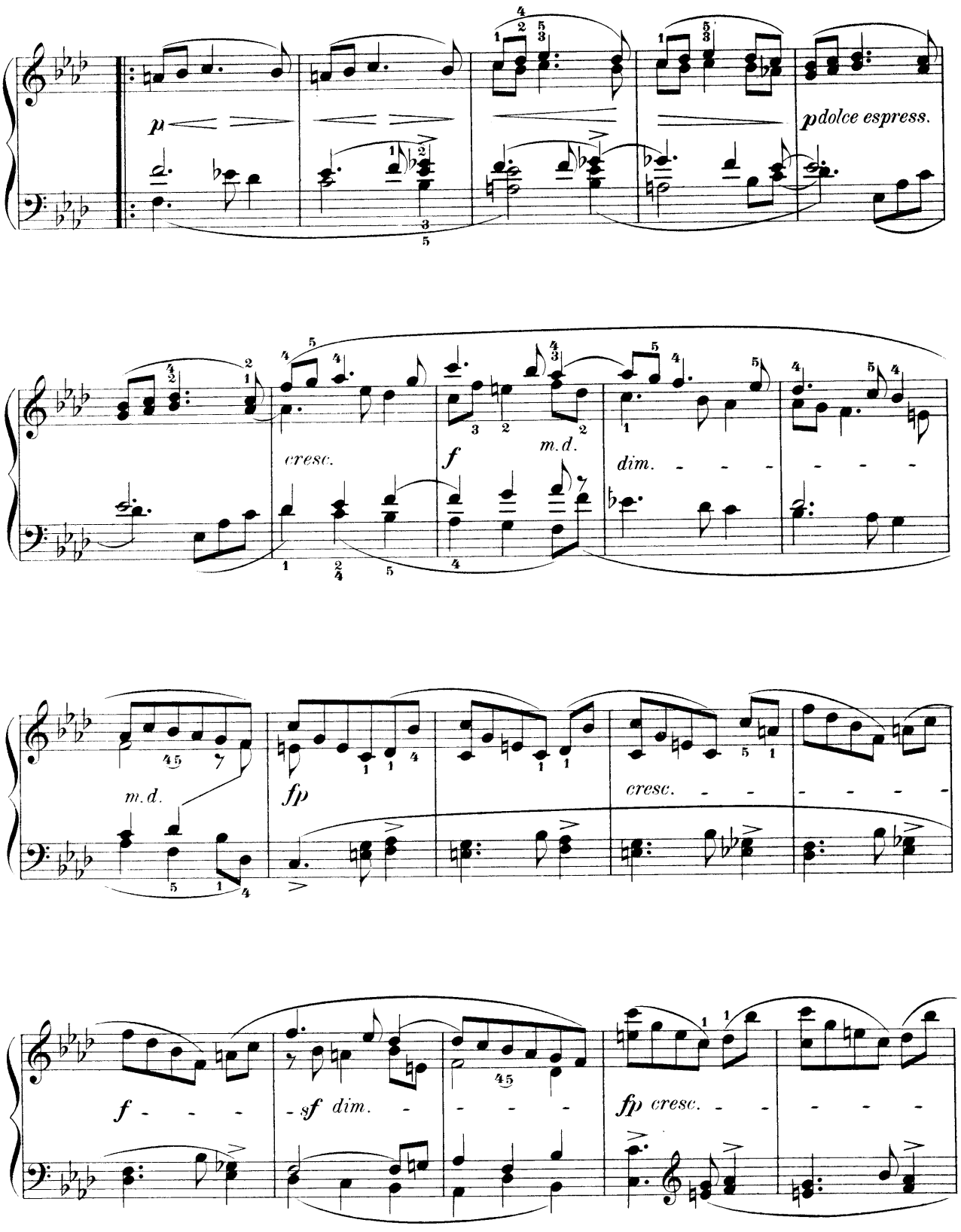
COURANTE.

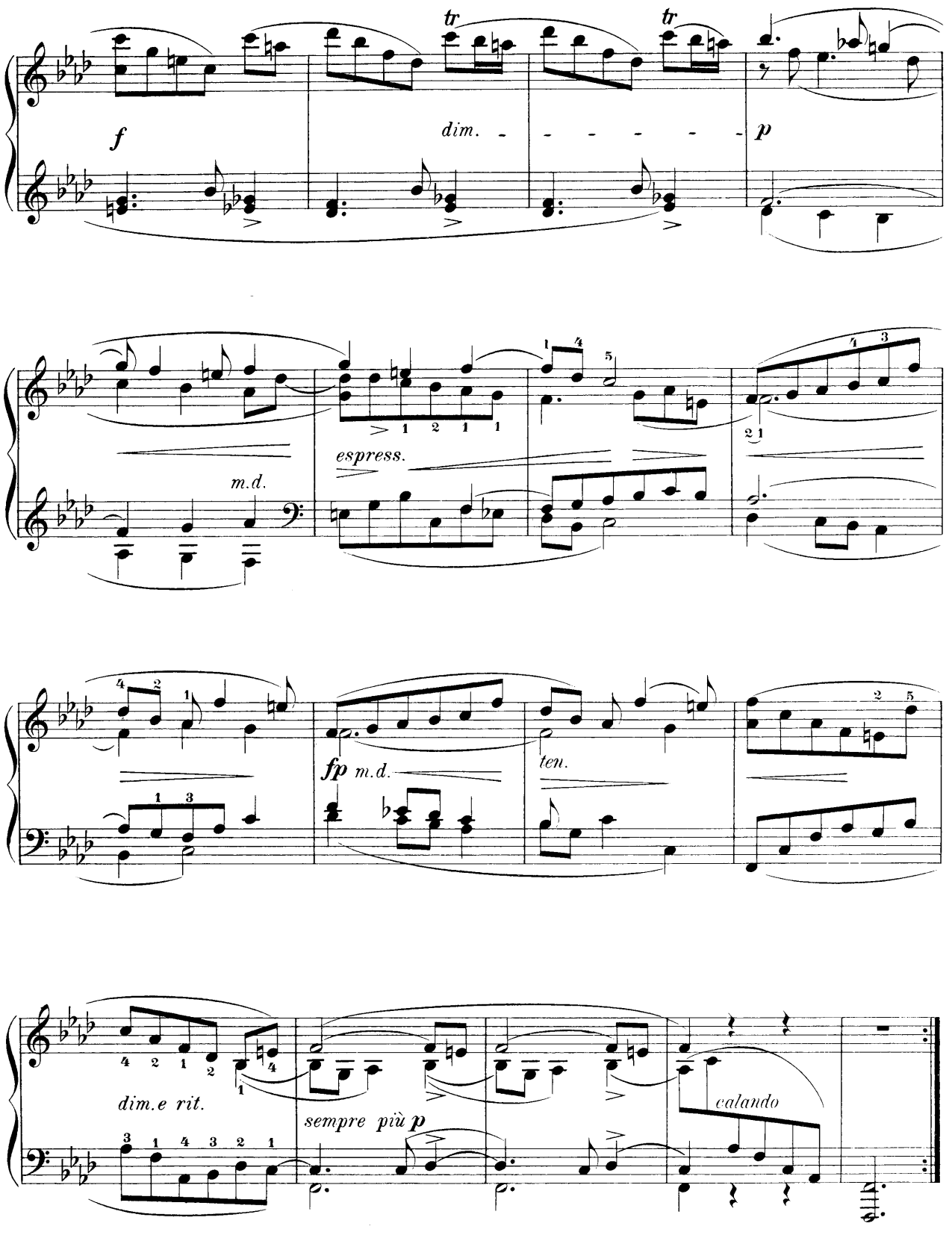
Allegro moderato.

PIANO.




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

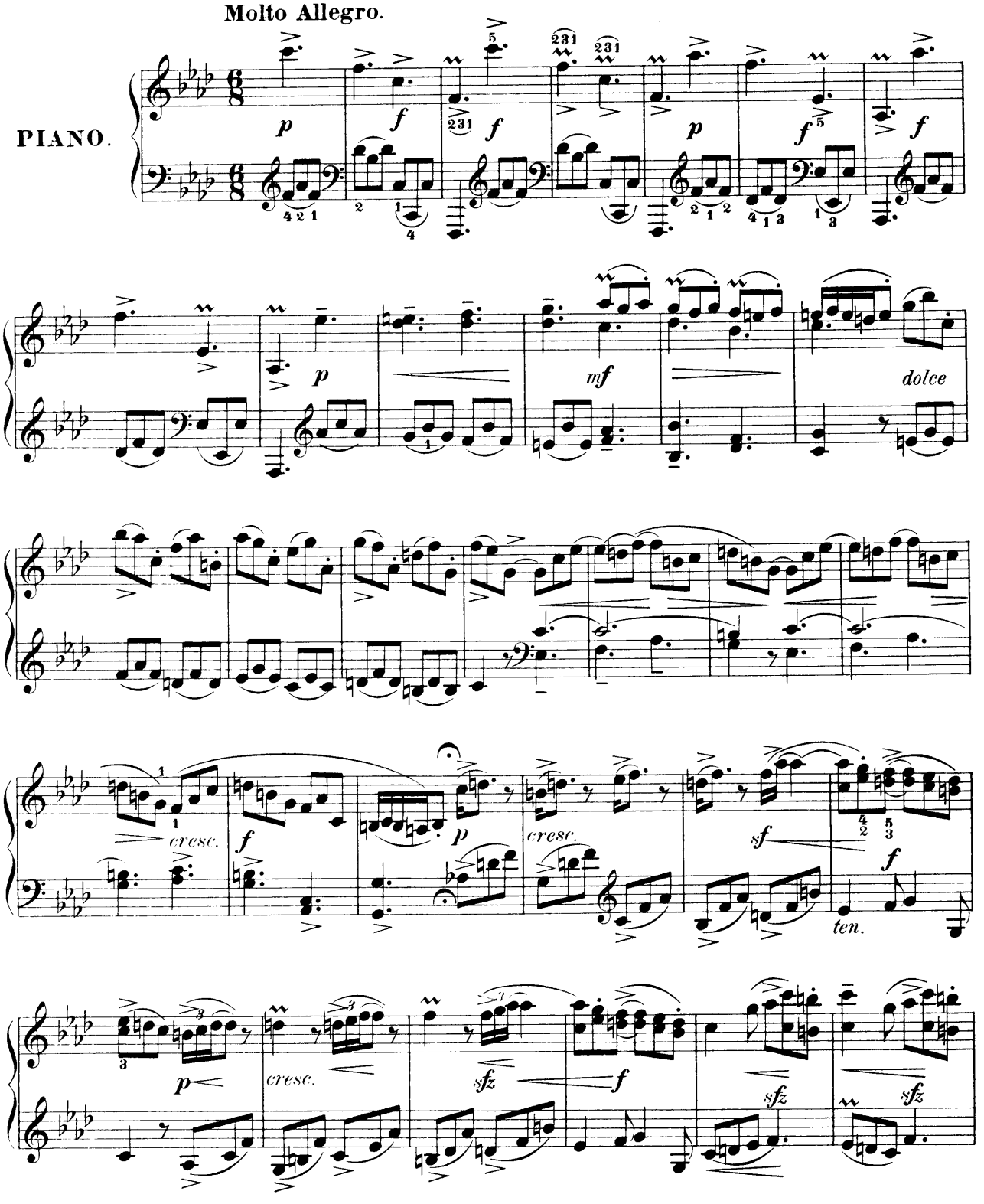

p
pdolce espress.
cresc.
f
m.d.
dim.
m.d.
fp
cresc.
f
sf dim.
fp cresc.

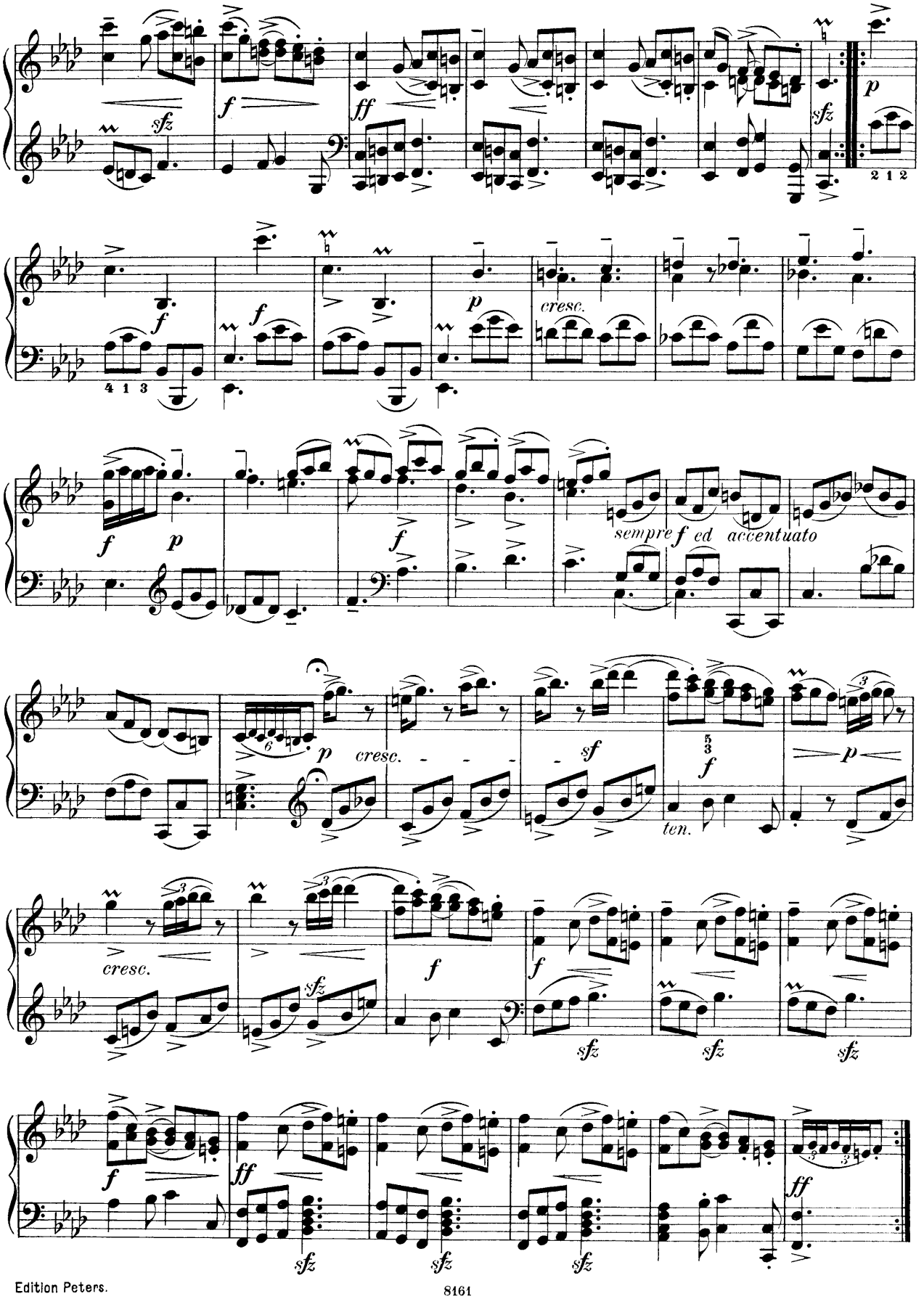

tr
tr
f
dim.
p
m.d.
espress.
fp m.d.
ten.
dim.e rit.
sempre più p
calando

4.

CAPRICCIO.

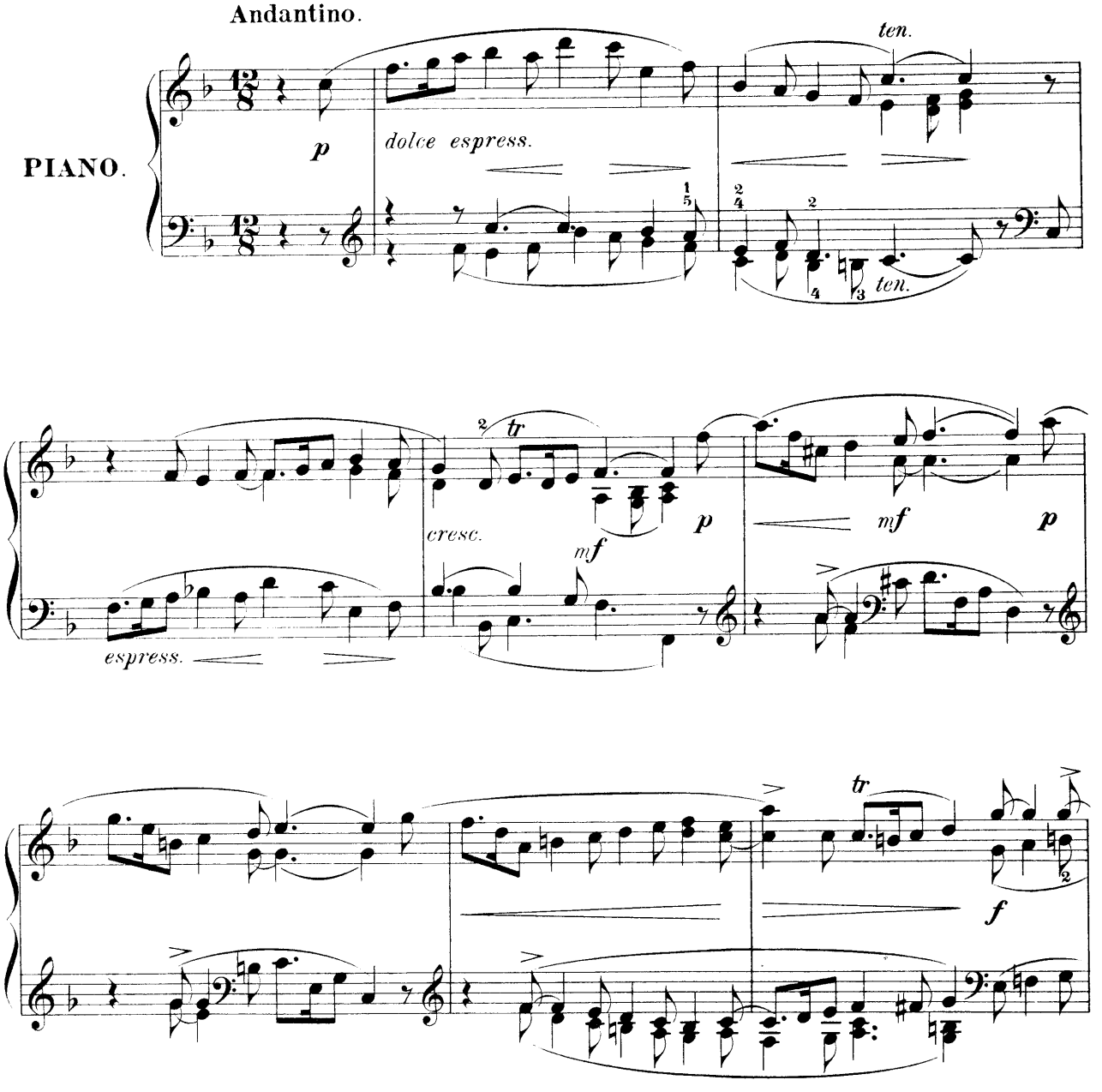
Molto Allegro.

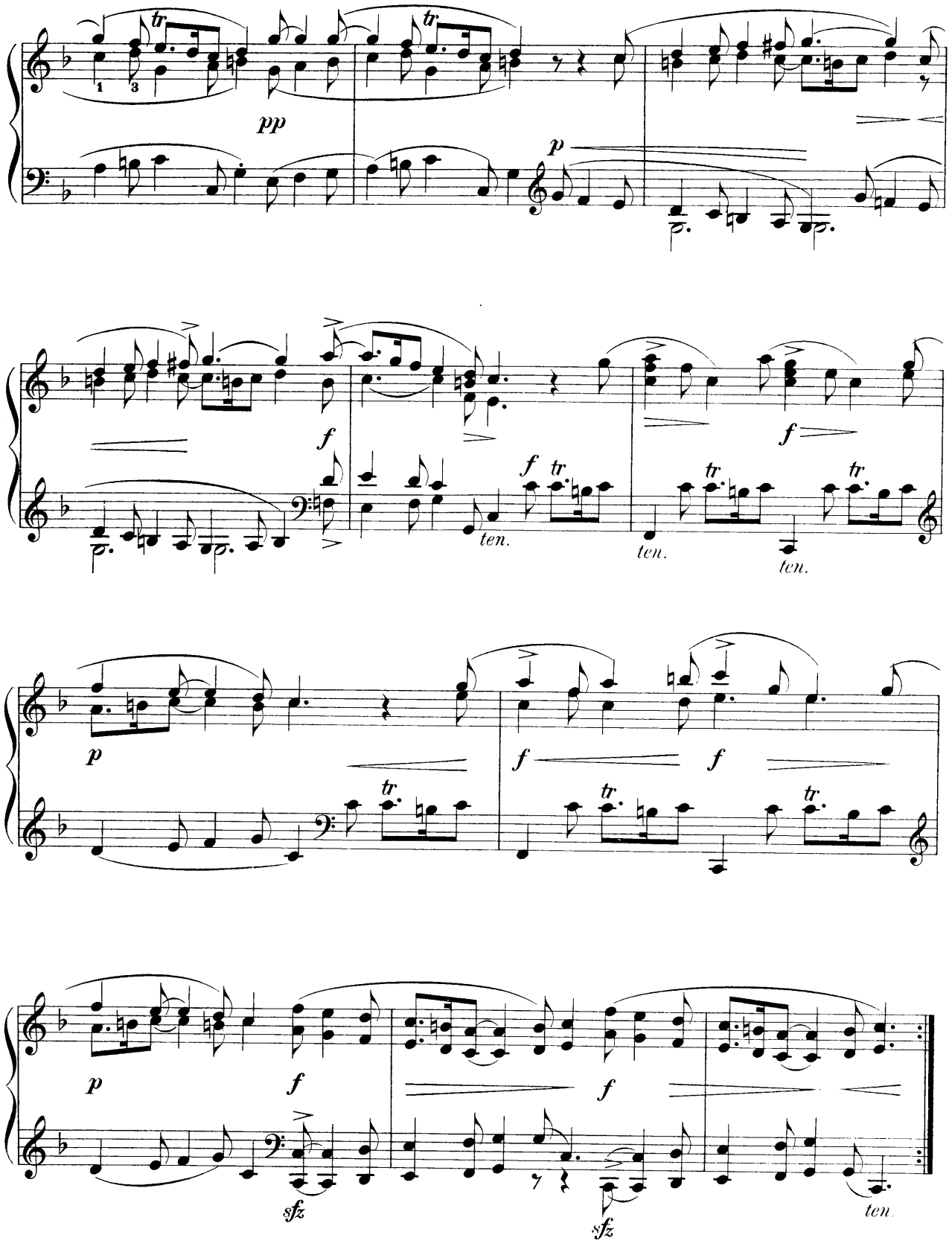


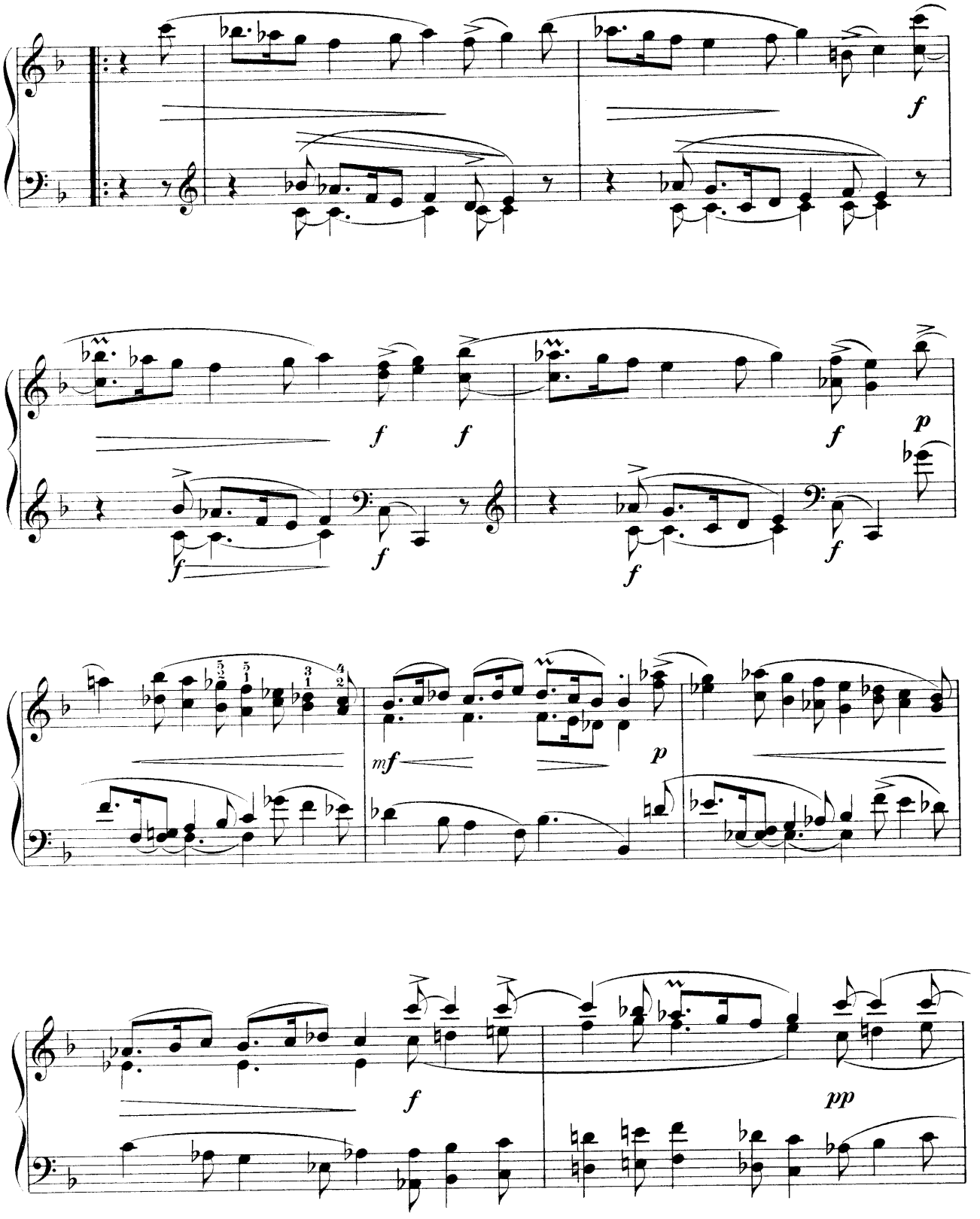

sfz
f
ff
sfz
p
2 1 2
f
f
4 1 3
p
cresc.
f
p
f
sempre f ed accentuato
p
cresc.
sf
f
p
ten.
cresc.
sfz
f
f
sfz
sfz
sfz
f
ff
sfz
sfz
sfz
ff

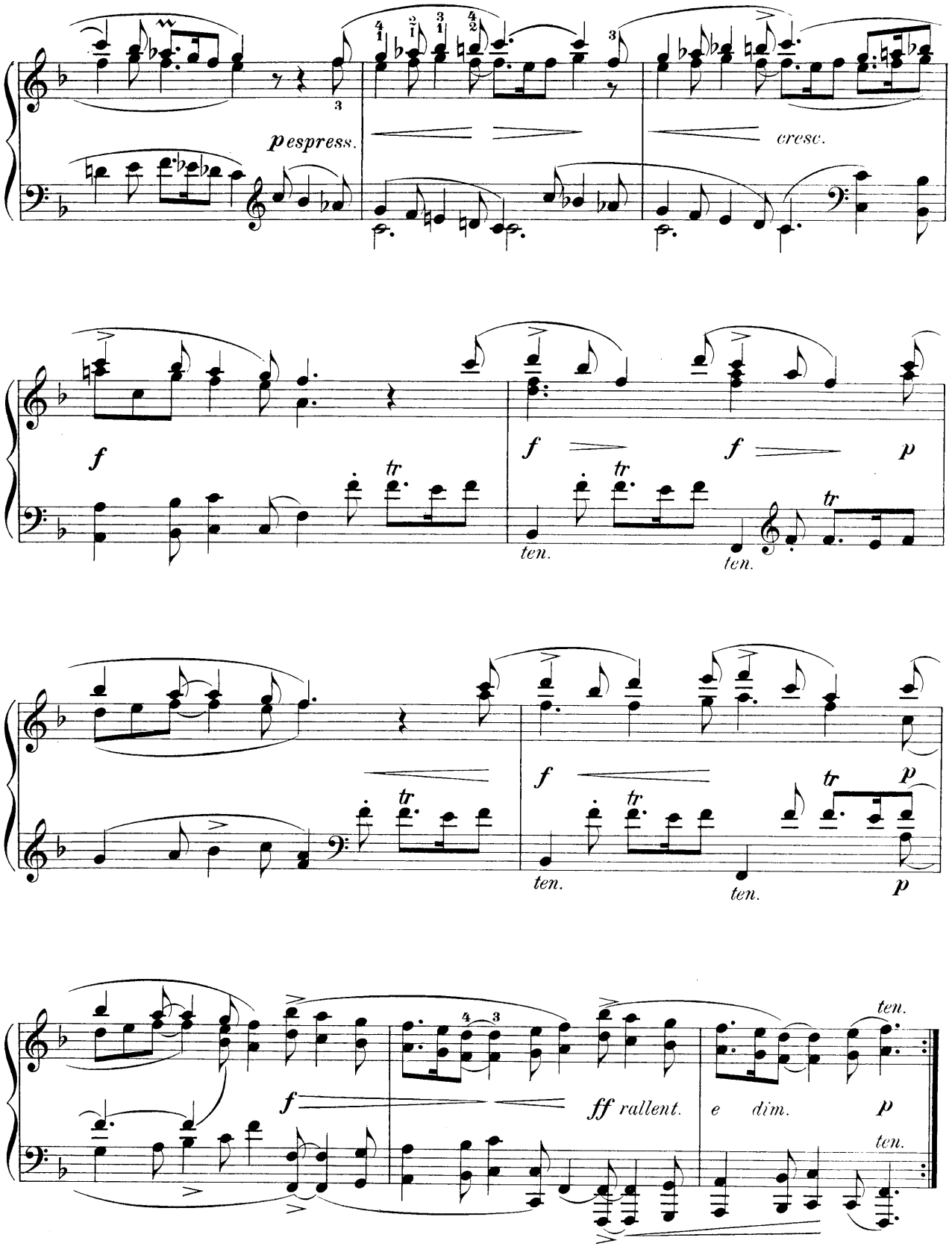
5.

SICILIANO.


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

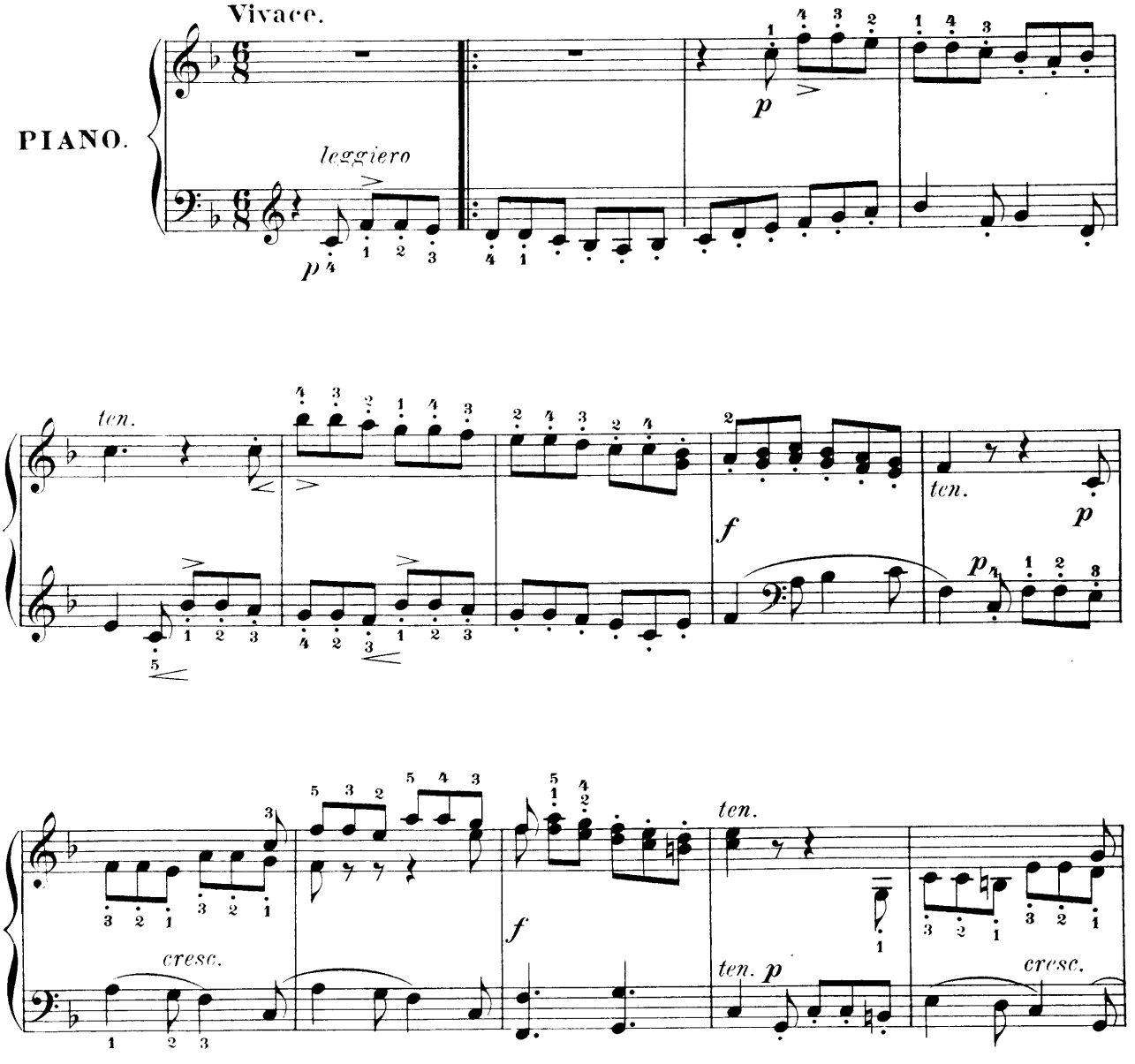

tr
pp
p
f
ten.
sfz

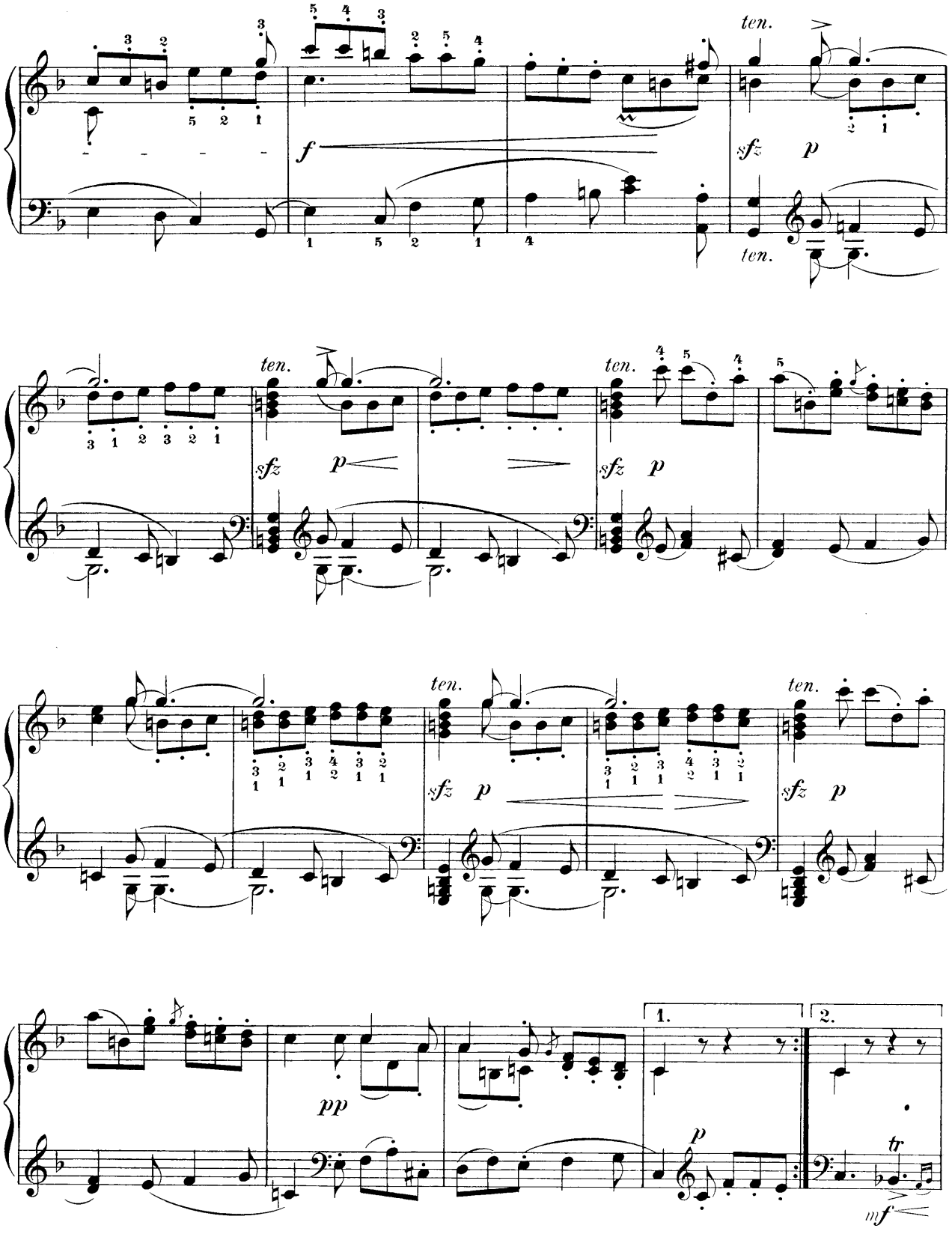

f
f
f
f
f
f
f
p
mf
p
f
pp

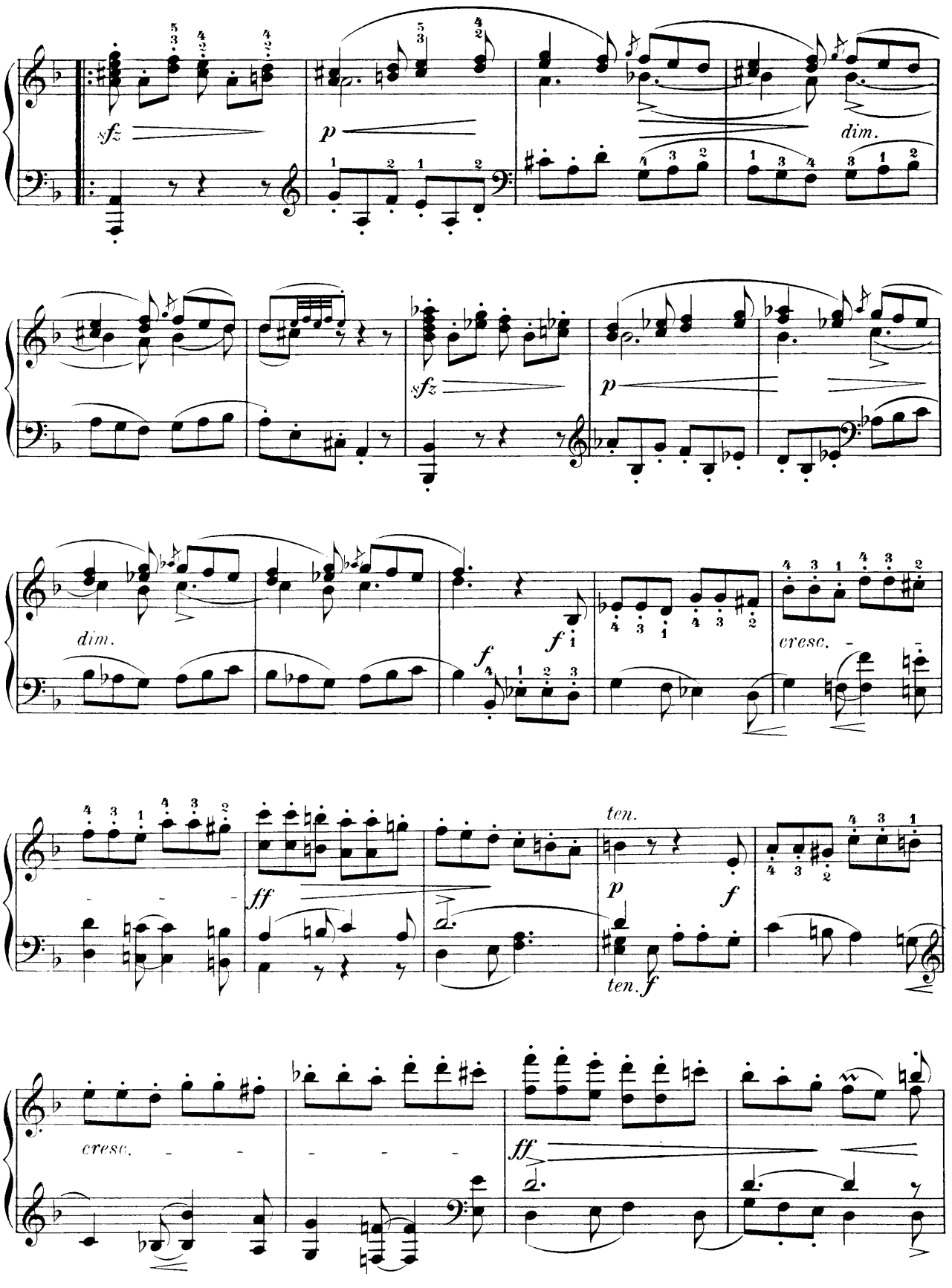

p espress.
cresc.
f
tr
ten.
ff rallent.
e dim.
p

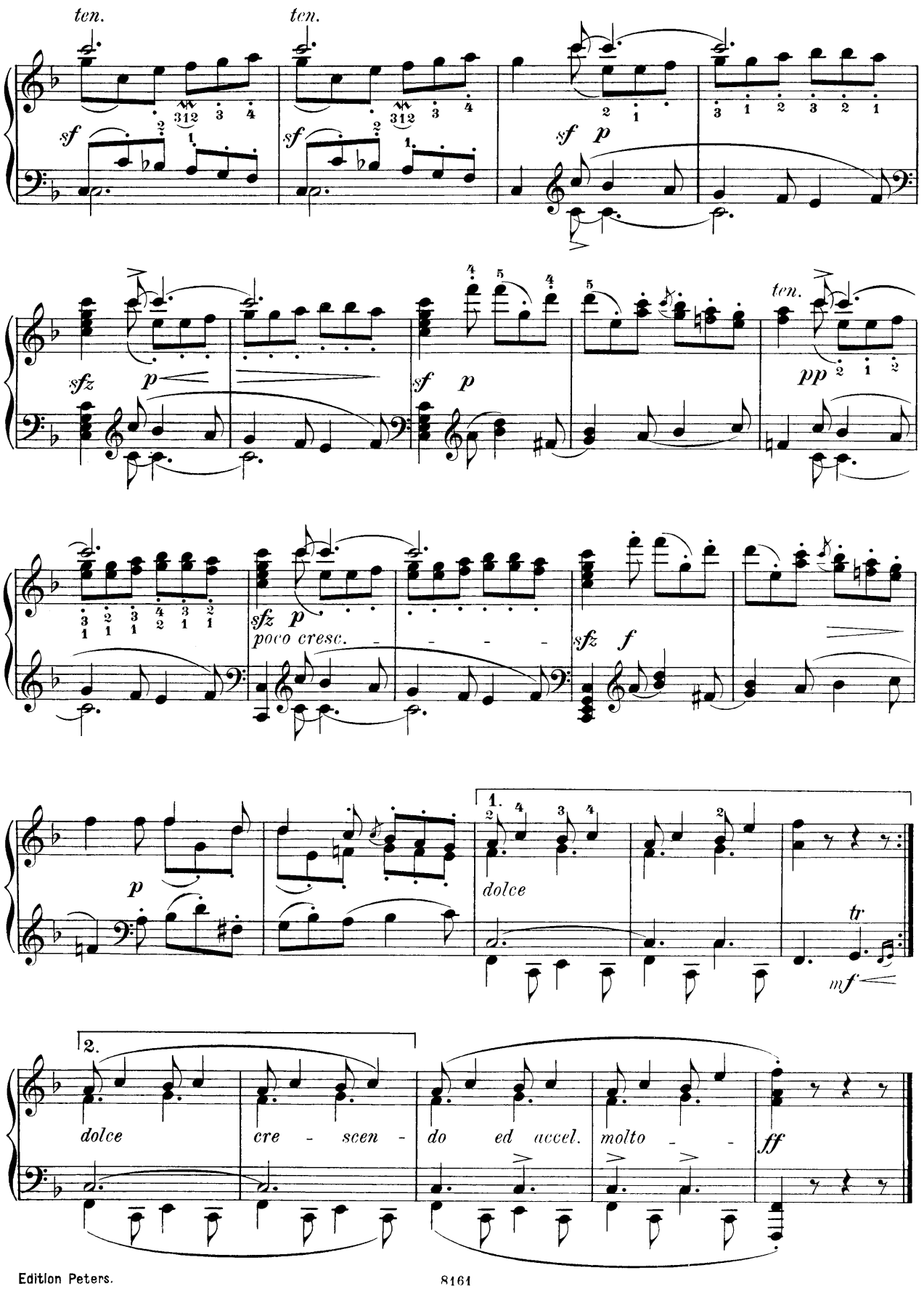
6.

SCHERZO.




ten.
f
sfz
p
ten.
ten.
ten.
sfz
p
sfz
p
ten.
ten.
sfz
p
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

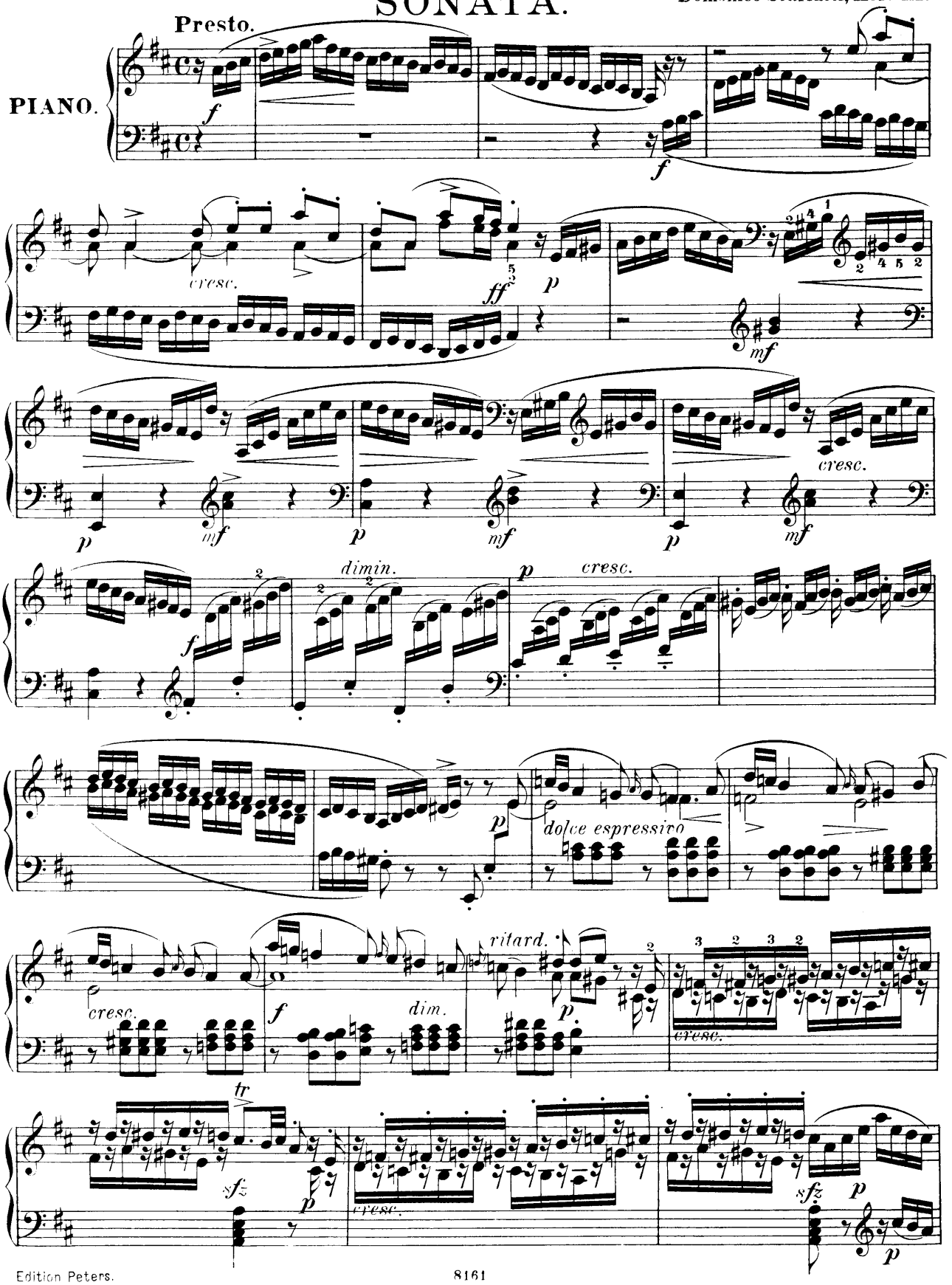

ten.
ten.
sf
sf
sf p
sfz p
sf p
ten. pp
sfz p
poco cresc.
sfz f
p
1.
dolce
tr
mf
2.
dolce cre - scen - do ed accel. molto - -
ff

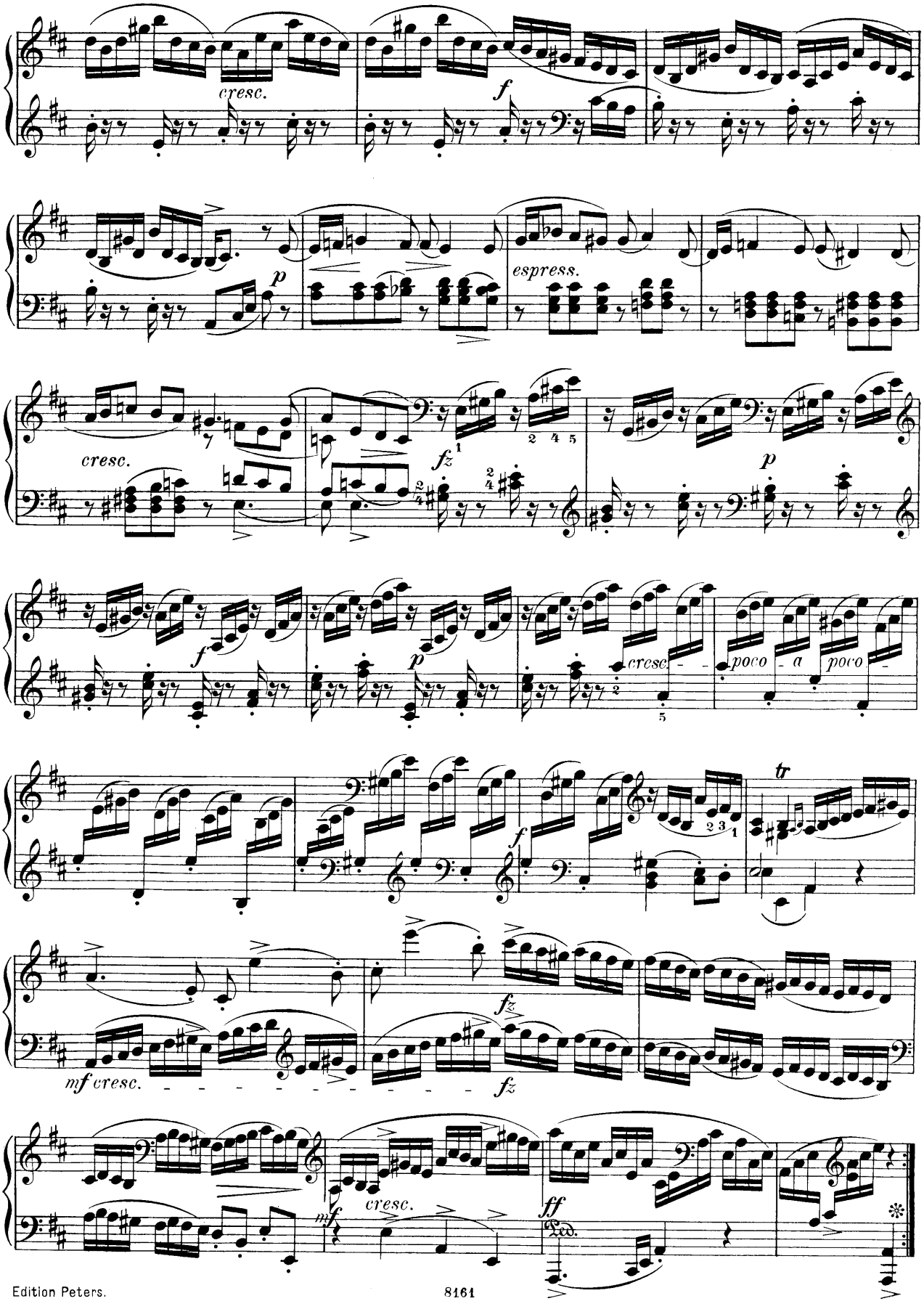
1.
SONATA.

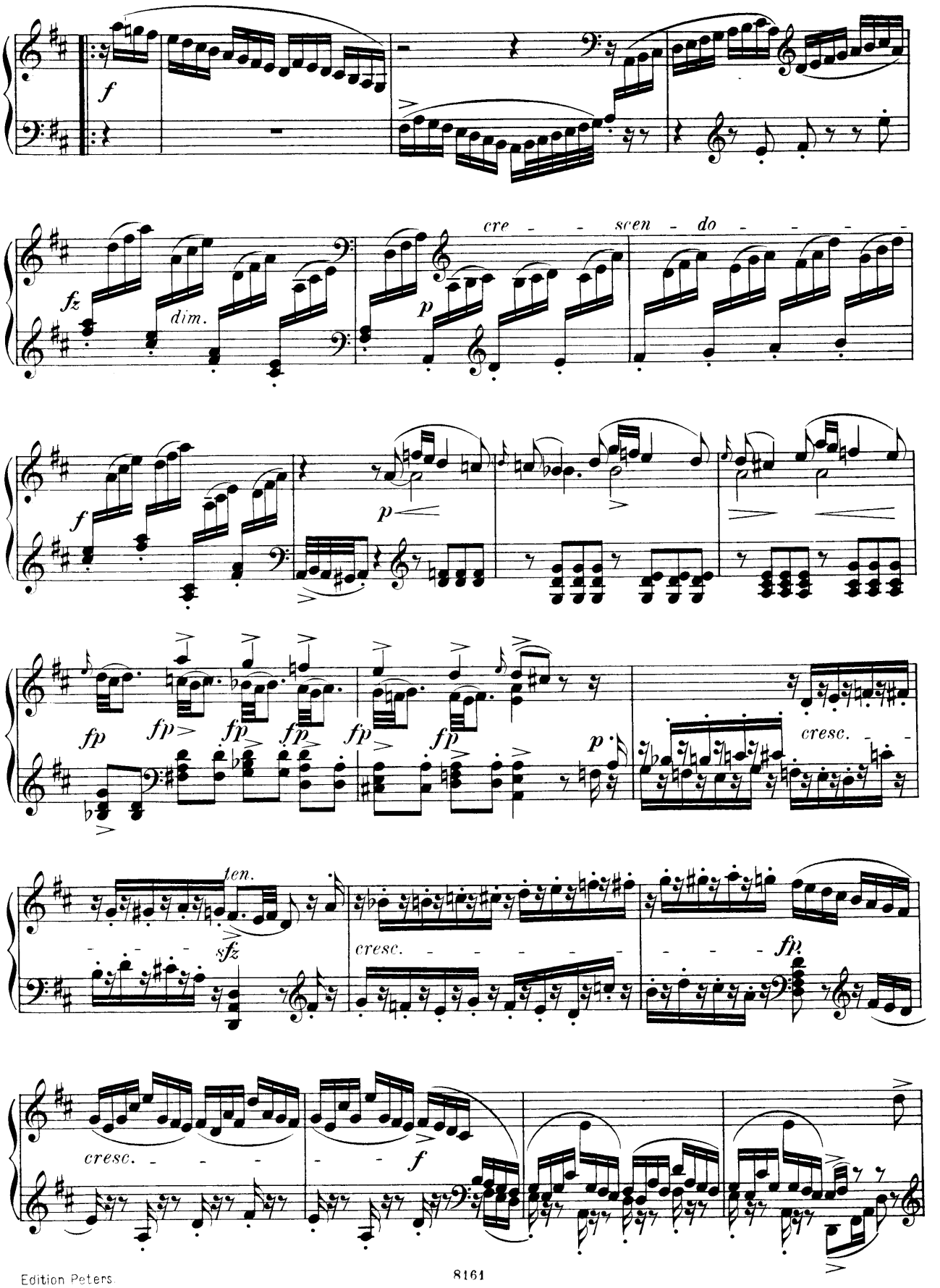
Domenico Scarlatti, Heft III.

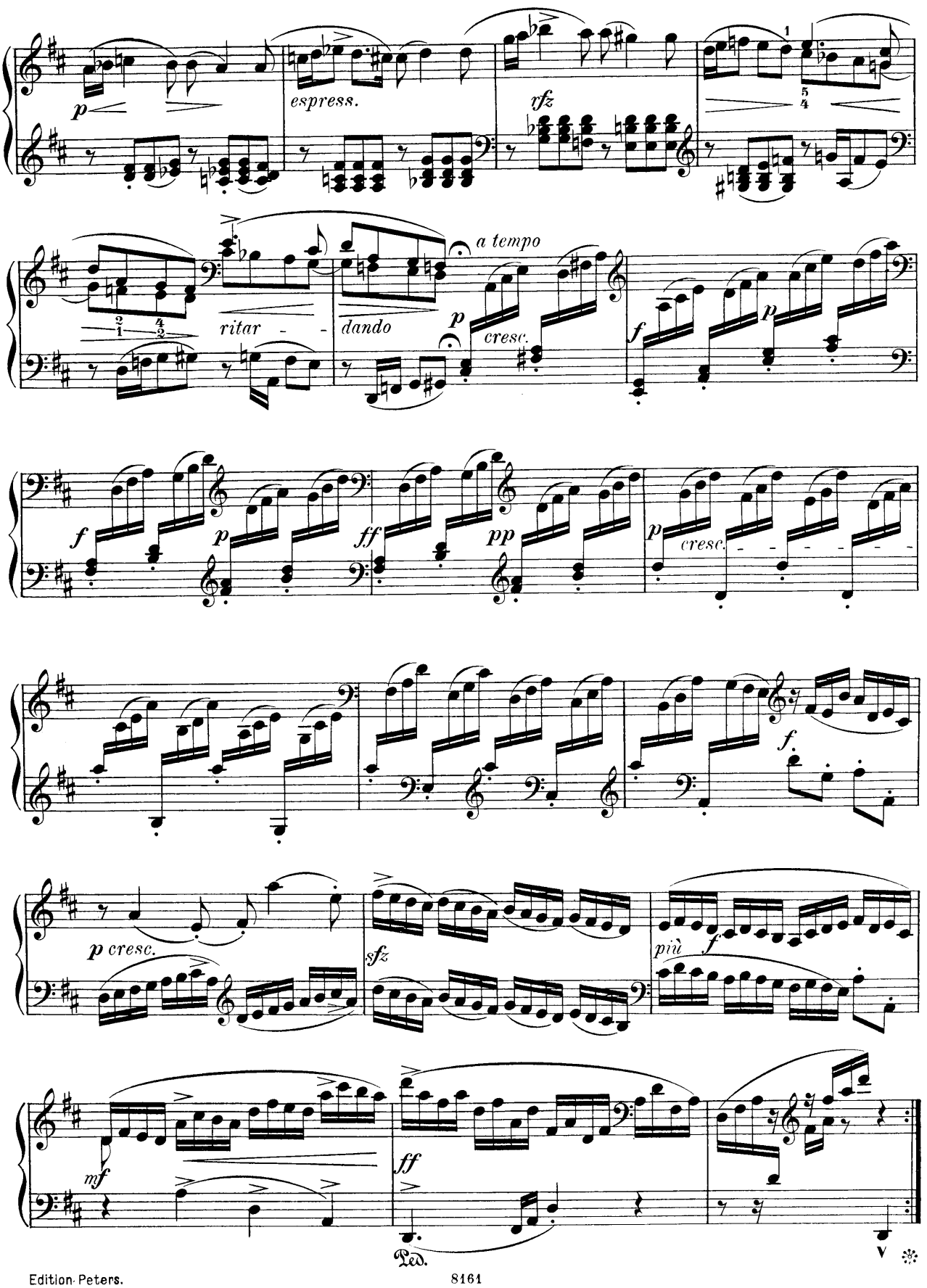
Presto.

PIANO.



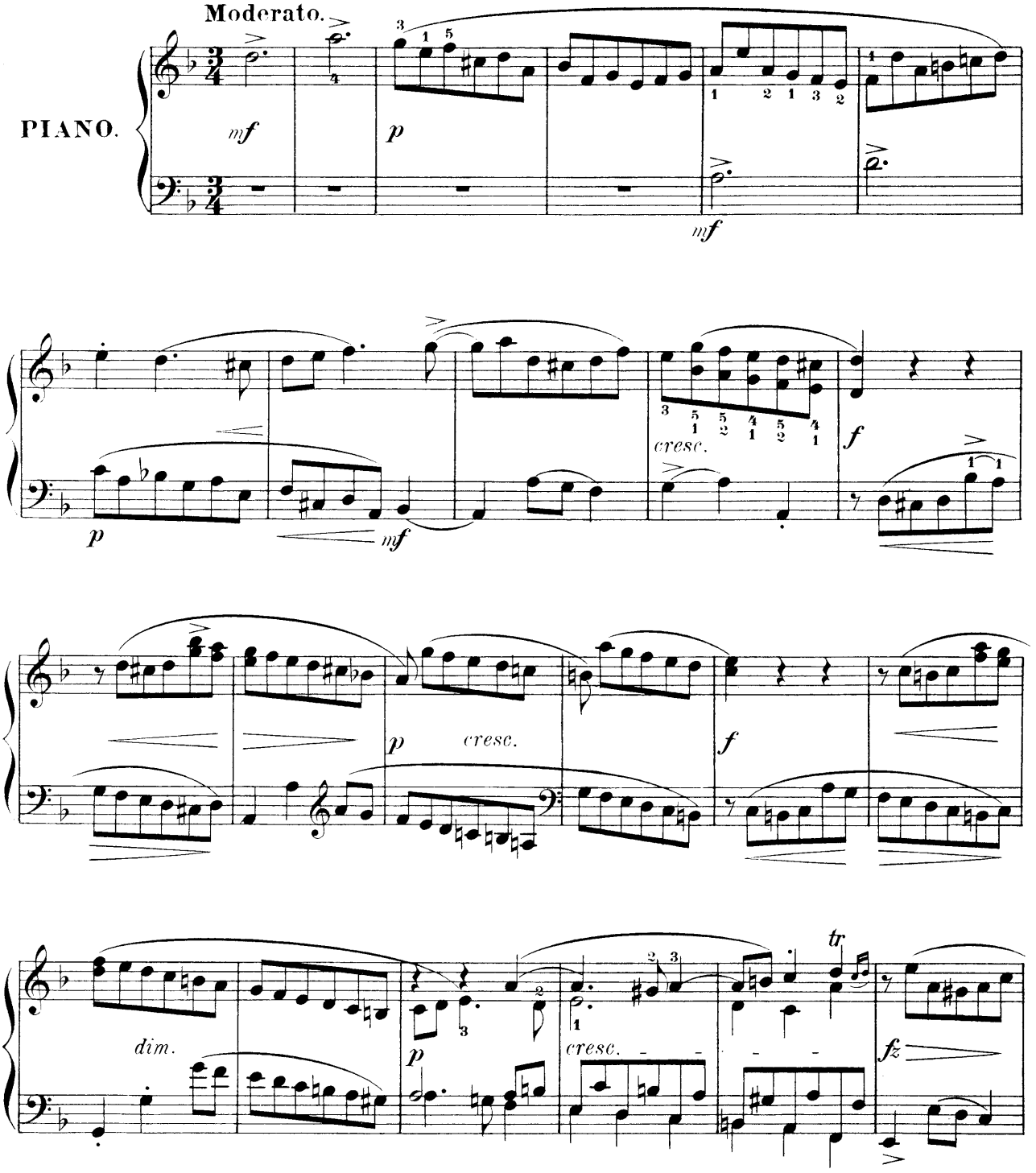

cresc.
f
p
espress.
cresc.
fz
p
f
p
cresc.
poco a poco
tr
f
fz
mf cresc.
fz
mf
cresc.
ff
Ped.

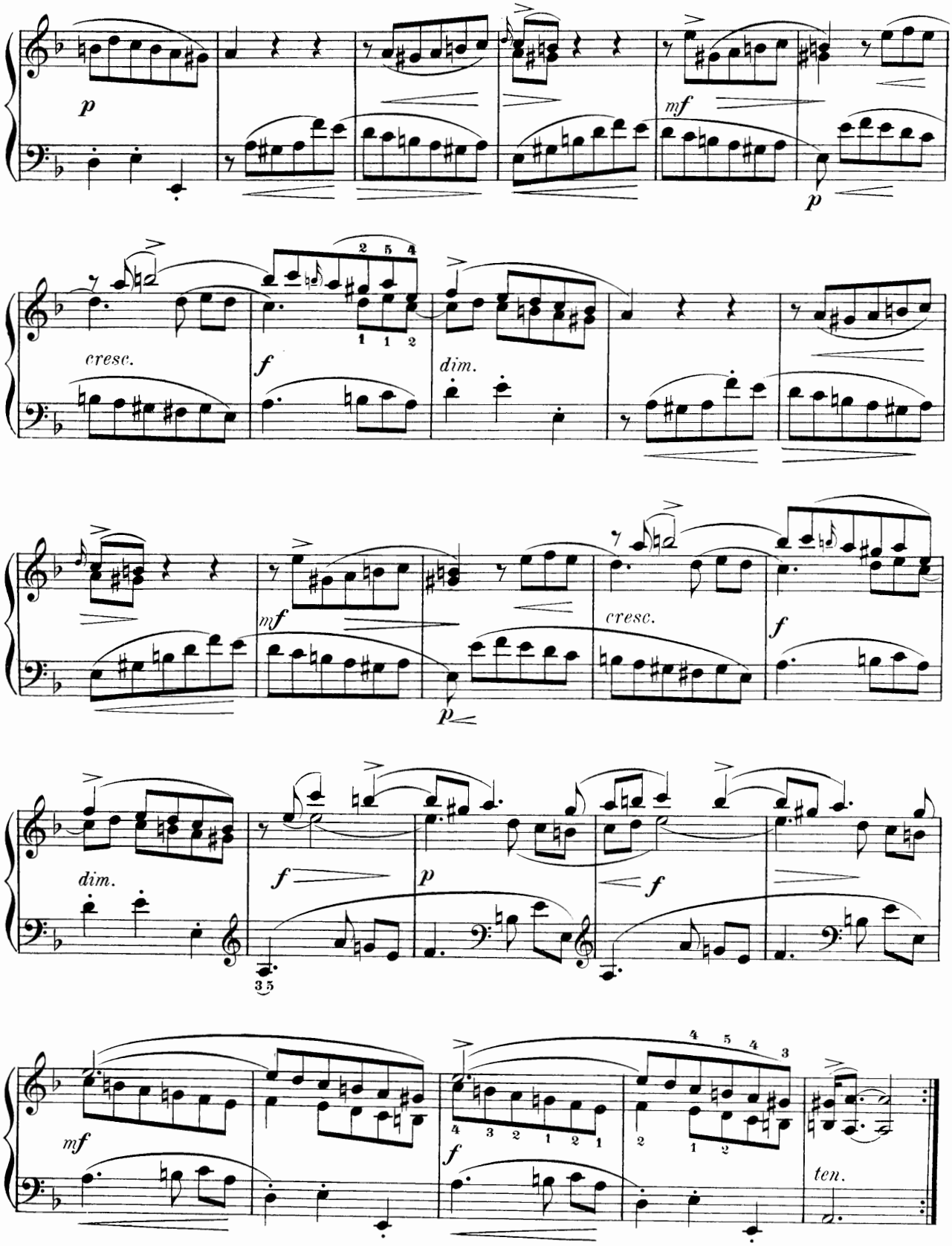

f
fz
dim.
cre - - scen - do - - - -
p
f
p
fp
fp
fp
fp
fp
fp
p
cresc. - -
ten.
sfz
cresc. - - - - - -
fp
cresc. - - -
f

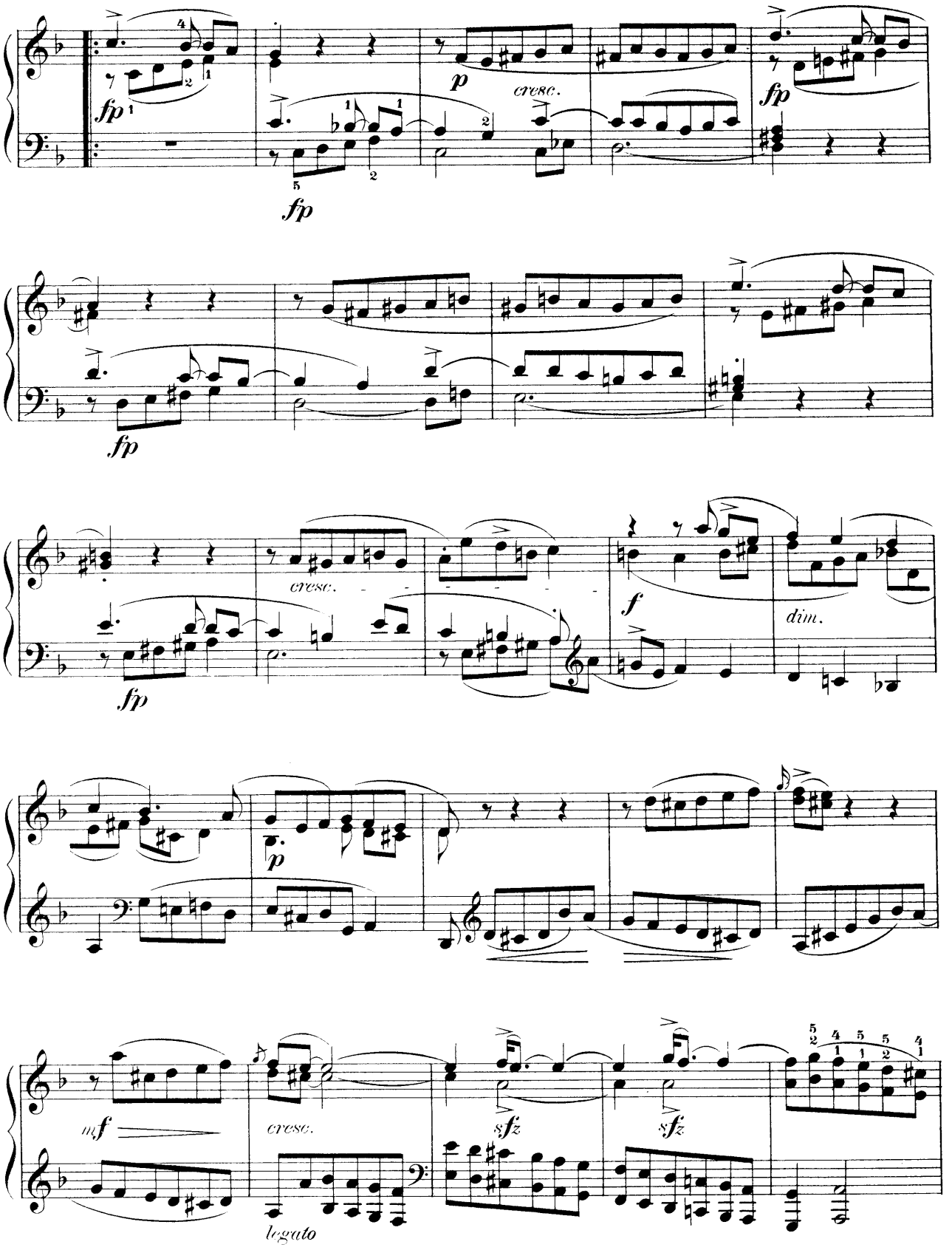

p
espress.
rfz
1
5
4
ritar - -
dando
a tempo
p
cresc.
f
p
f
p
ff
pp
p
cresc. - - - - - - -
f.
p cresc.
sfz
più
f
mf
ff
Ped.
V

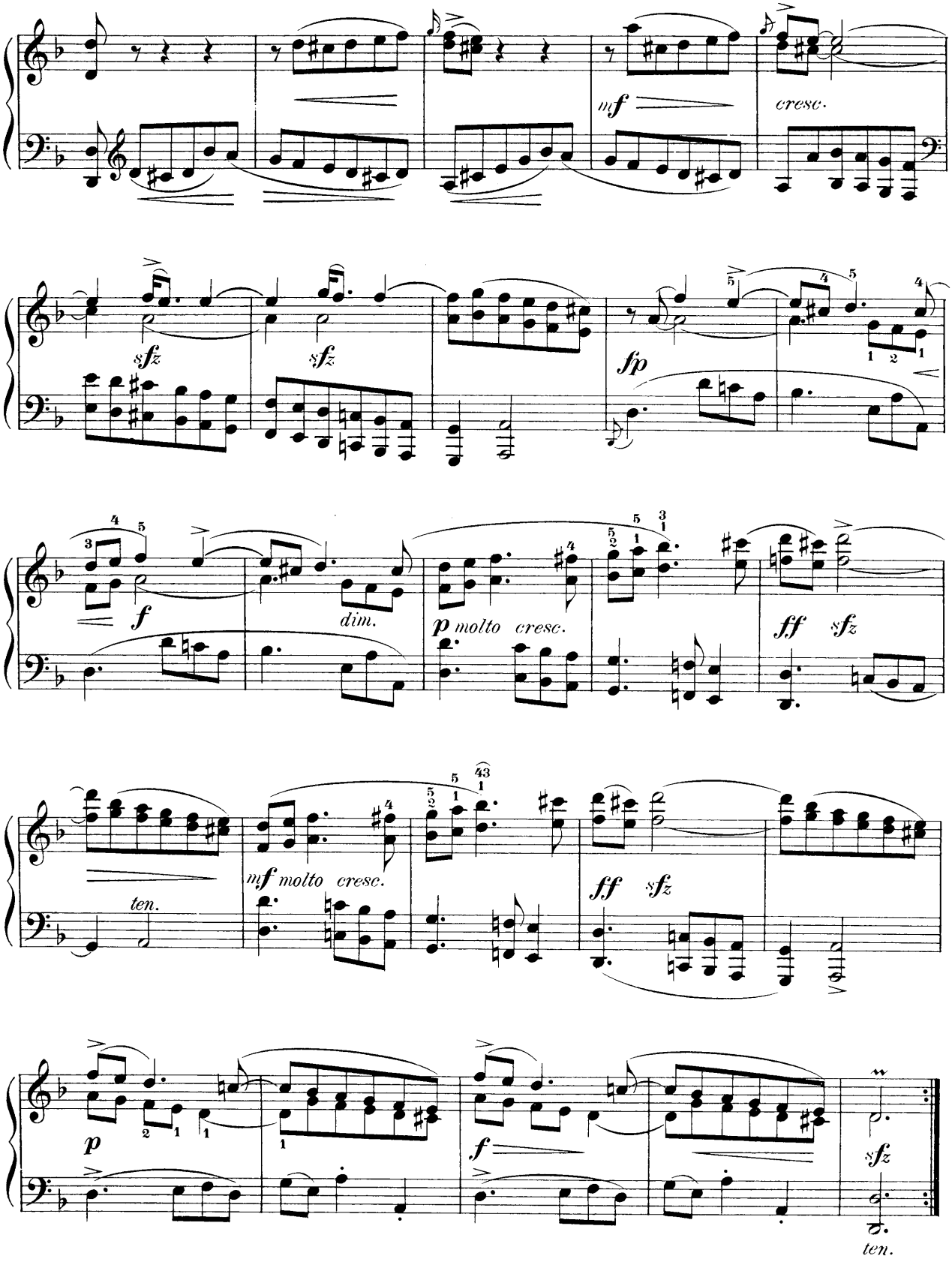
2.

COURANTE.



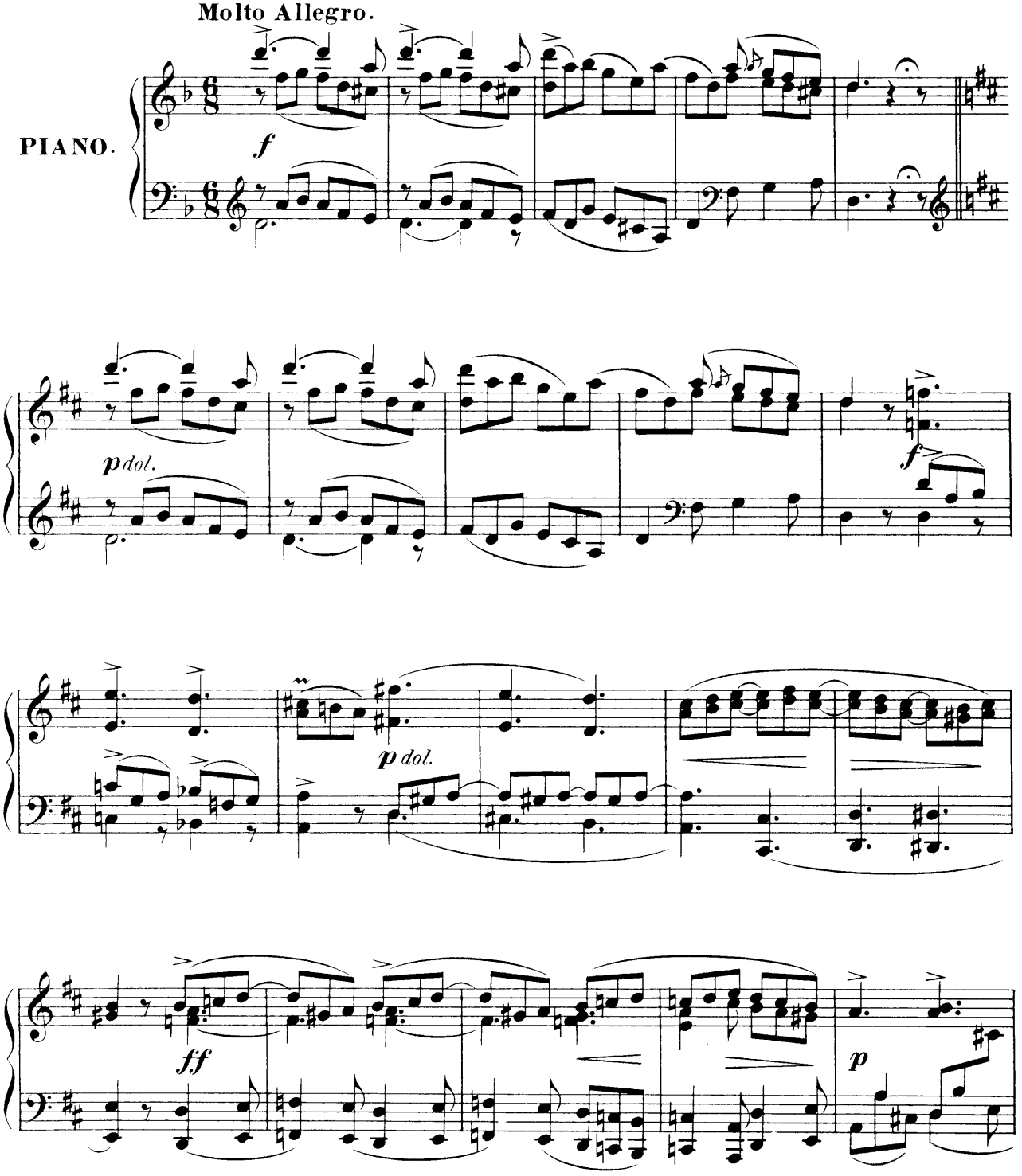

p
mf
p
cresc.
f
dim.
mf
p
cresc.
f
dim.
f
p
f
mf
f
ten.

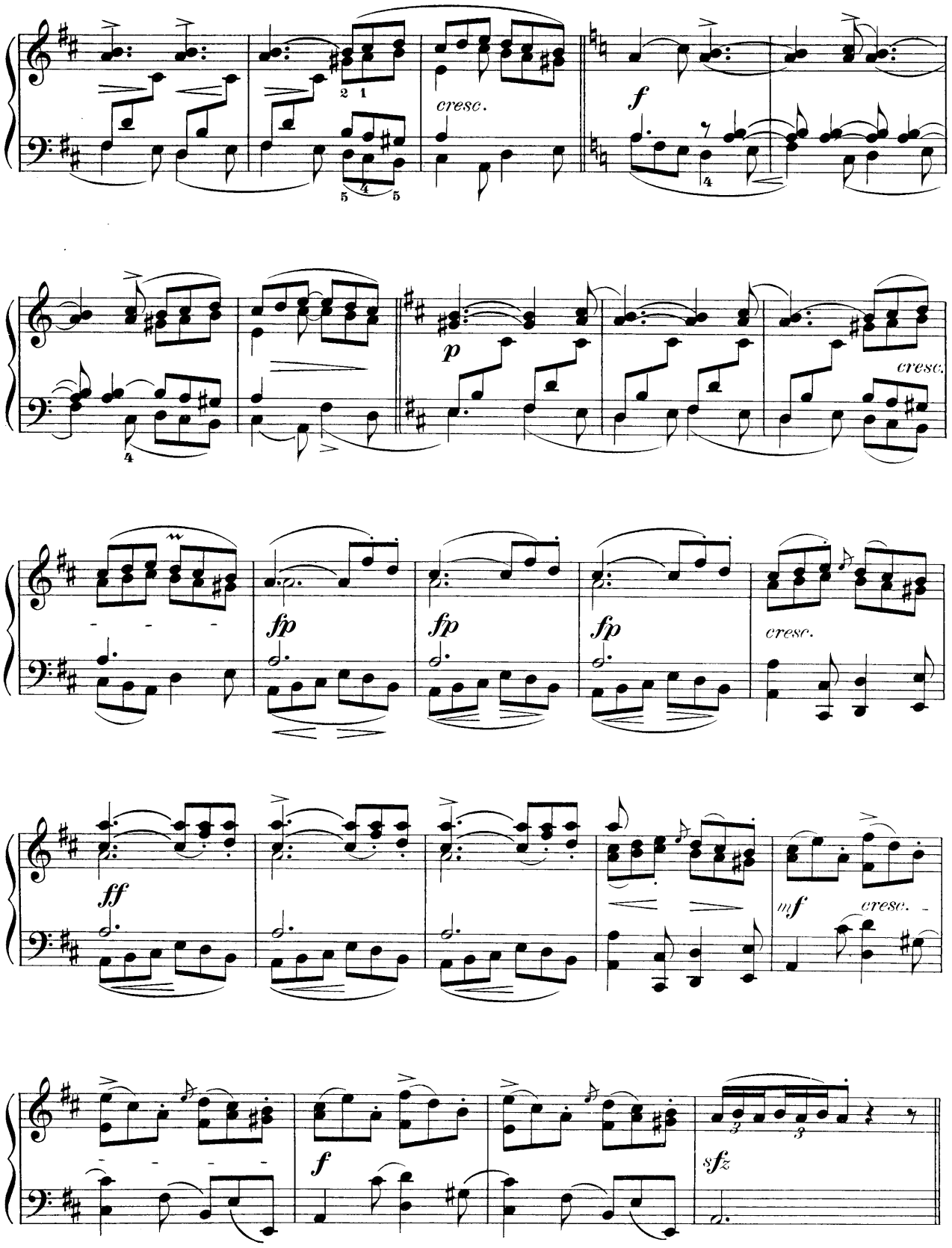

fp
p
cresc.
fp
fp
fp
cresc.
f
dim.
p
mf
cresc.
sfz
sfz
legato

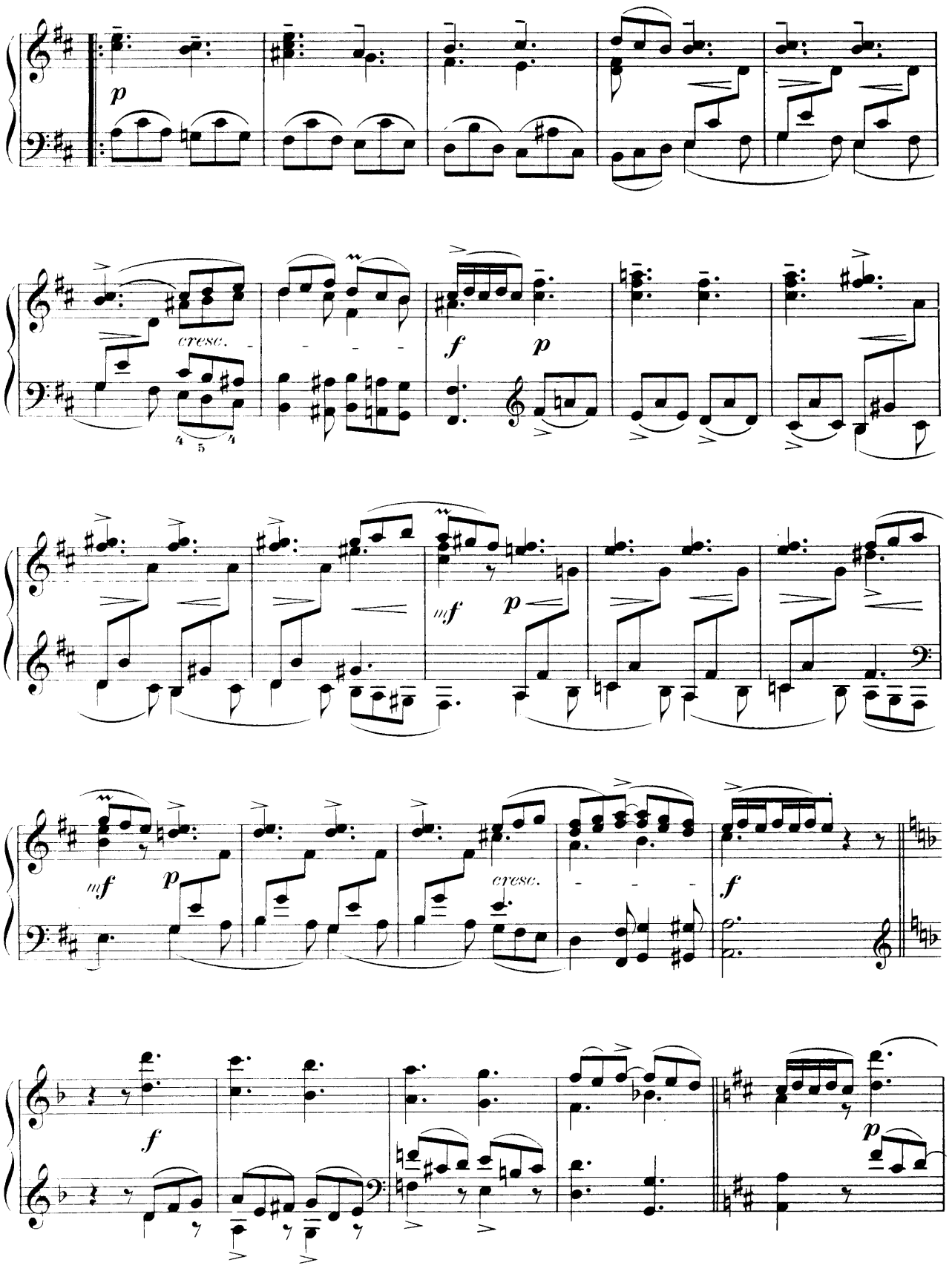

mf
cresc.
sfz
sfz
fp
f
dim.
p molto cresc.
ff sfz
mf molto cresc.
ten.
ff sfz
p
f
sfz
ten.

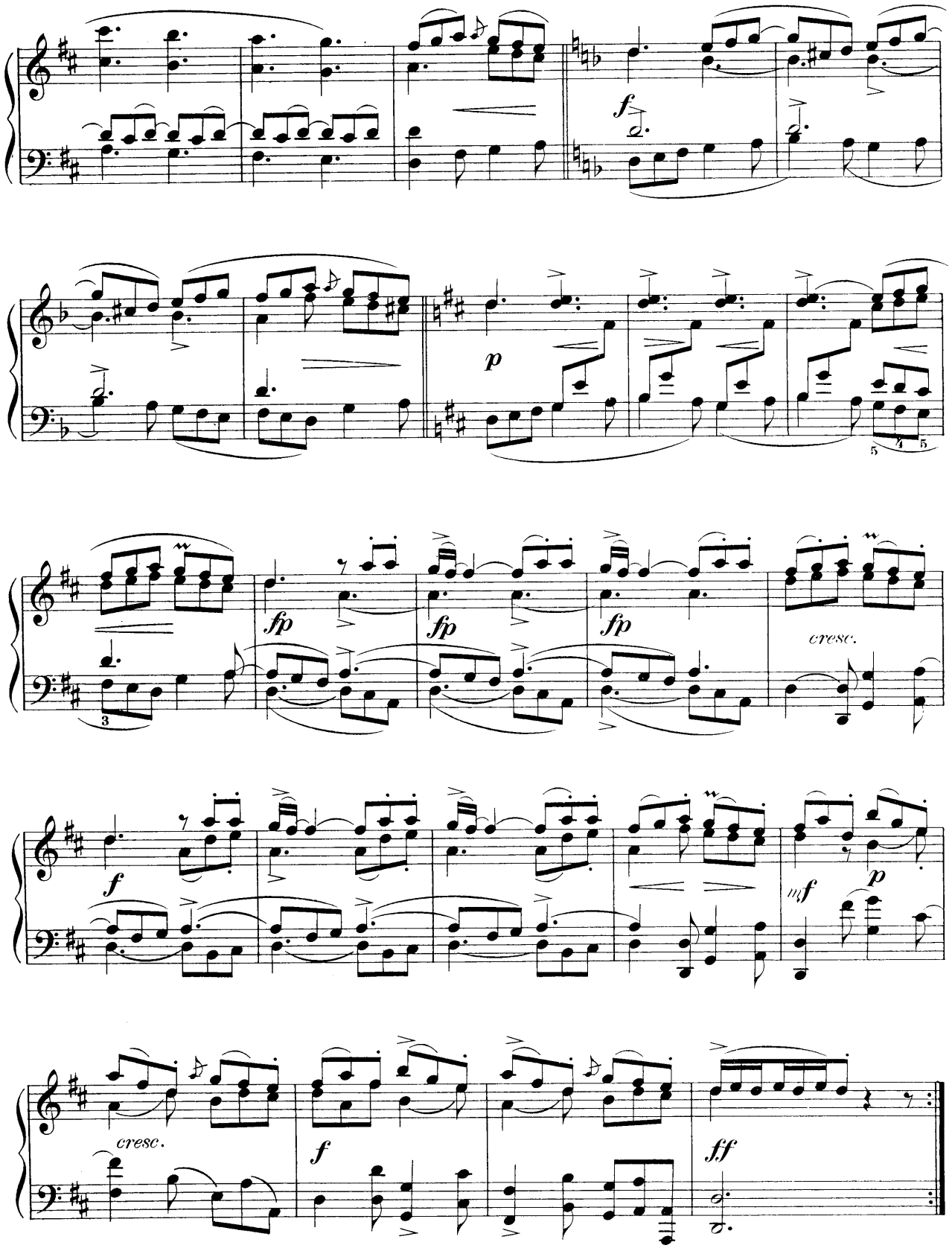
3.

CAPRICCIO.



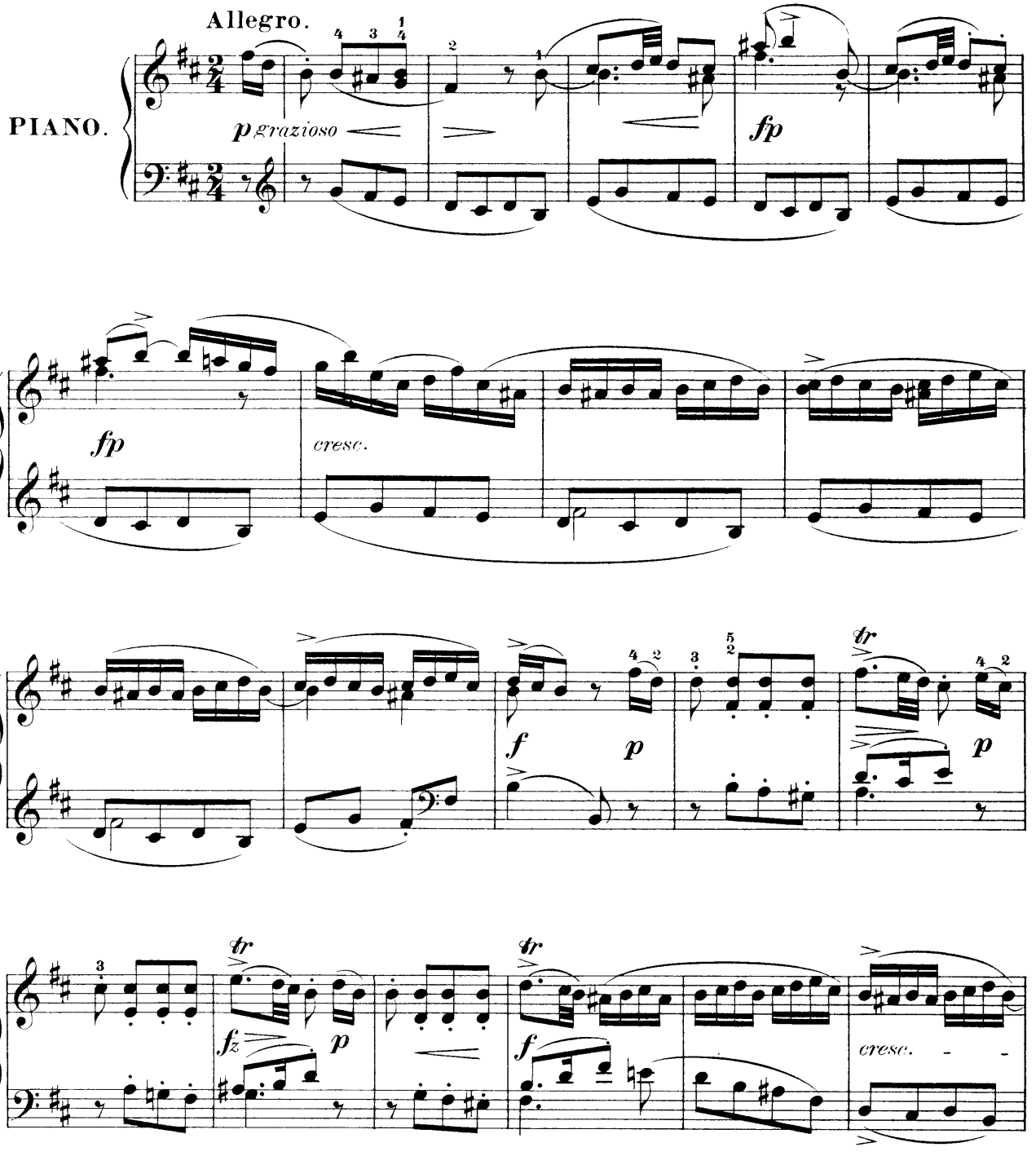

cresc.
f
p
cresc.
fp
fp
fp
cresc.
ff
mf
cresc.
f
sfz


p
cresc.
4 5 4
f
p
mf
p
mf
p
cresc.
f
f
p

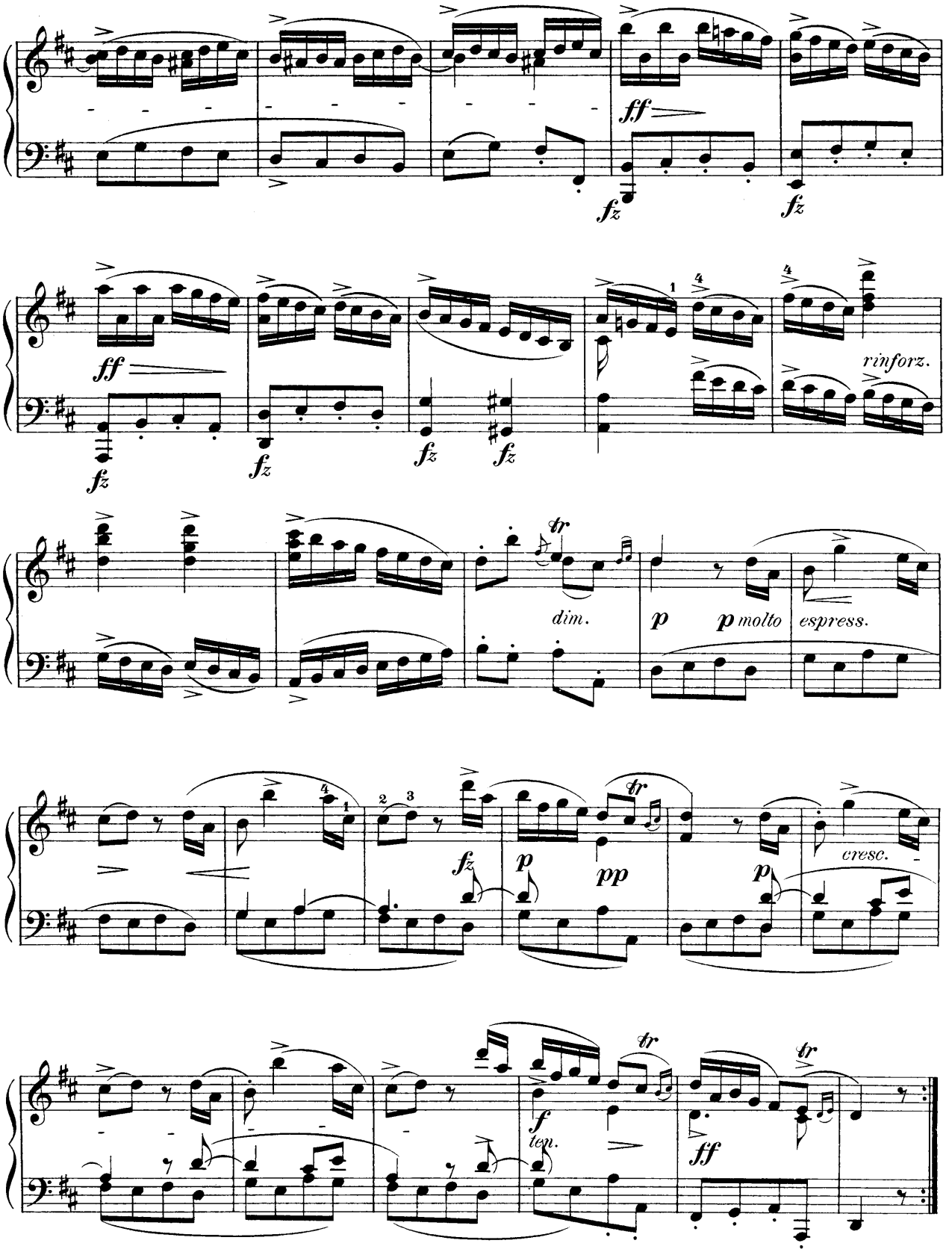

f
p
fp
fp
fp
cresc.
f
mf
p
cresc.
f
ff

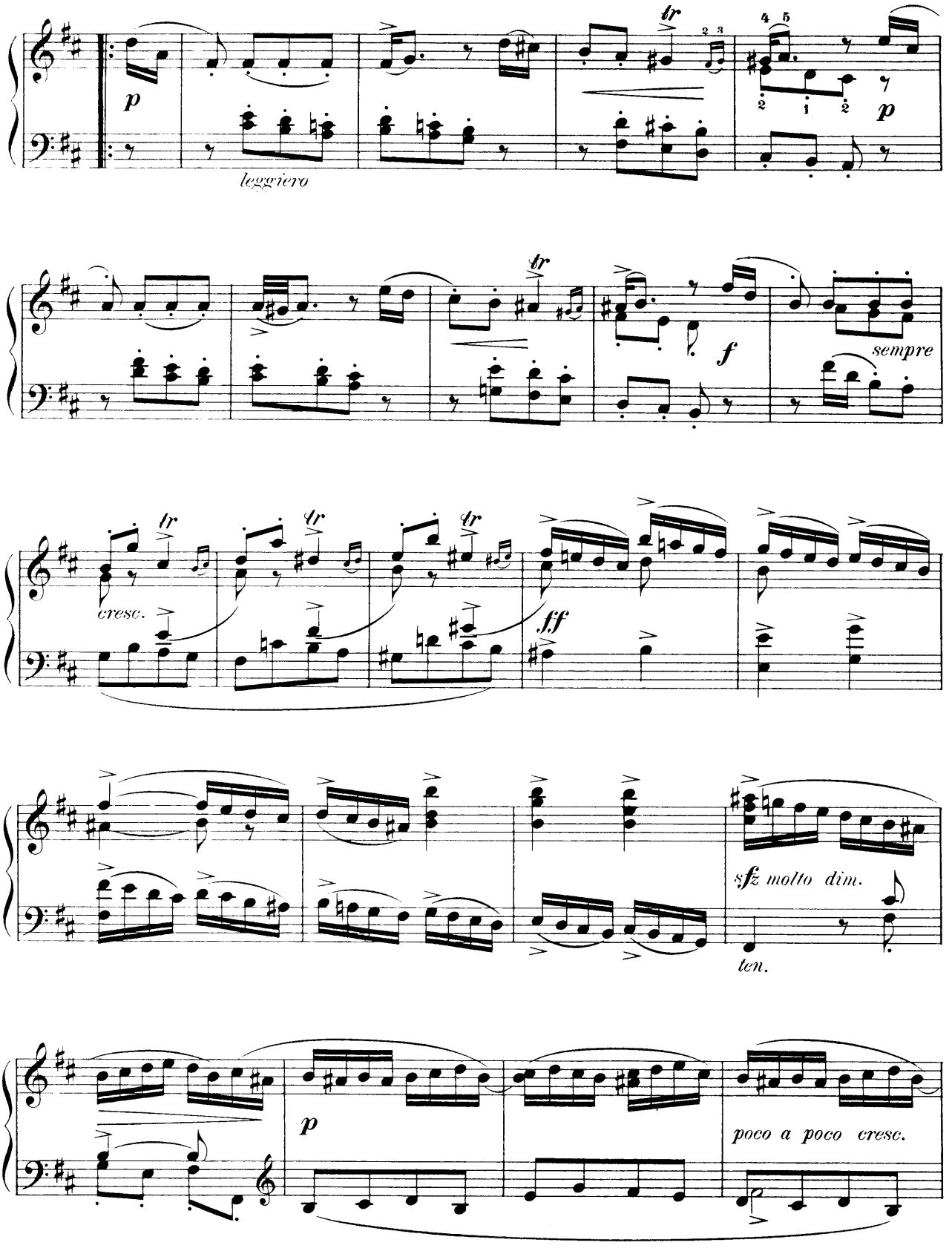
4.

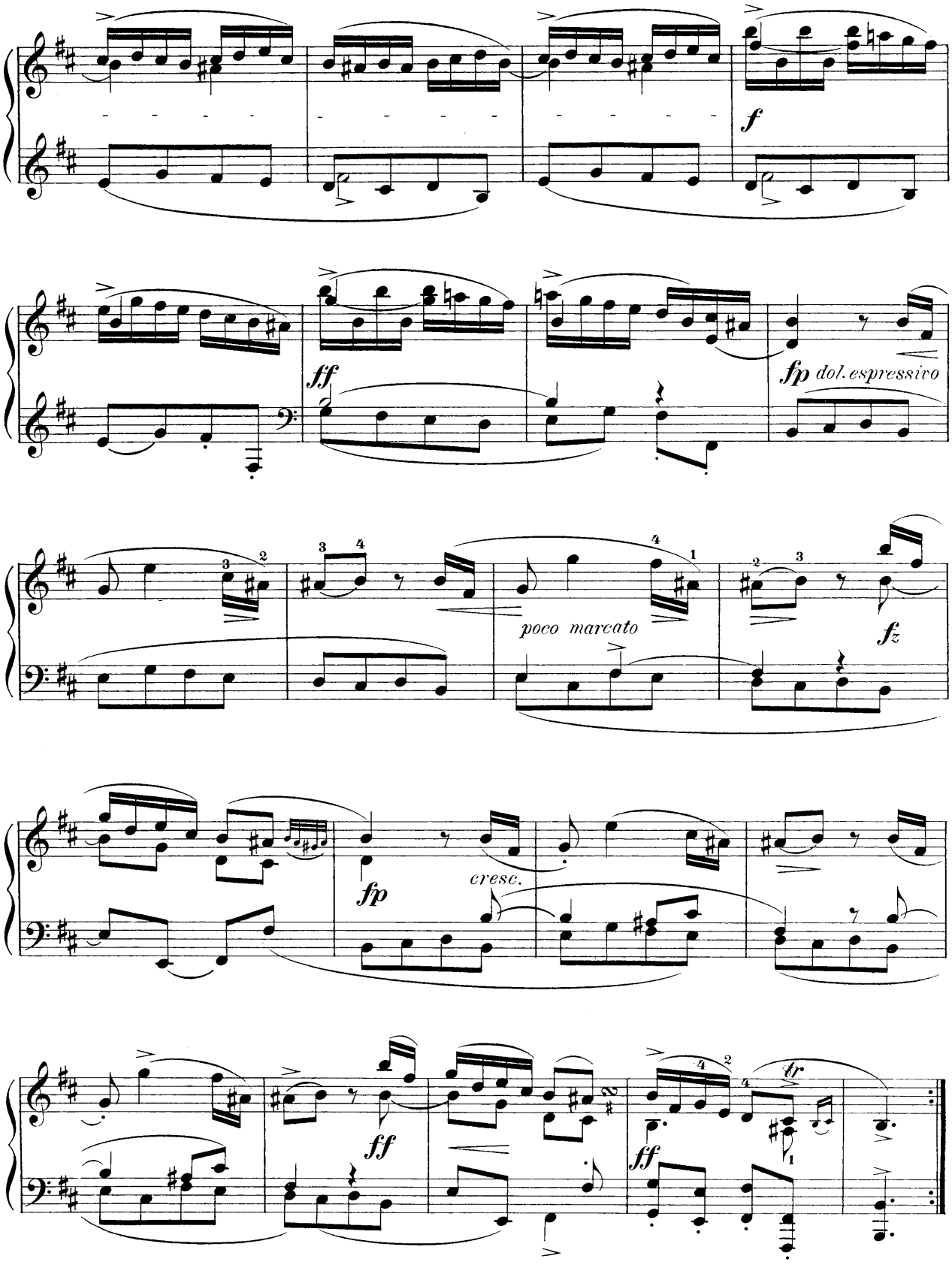
BOURRÉE.*)



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

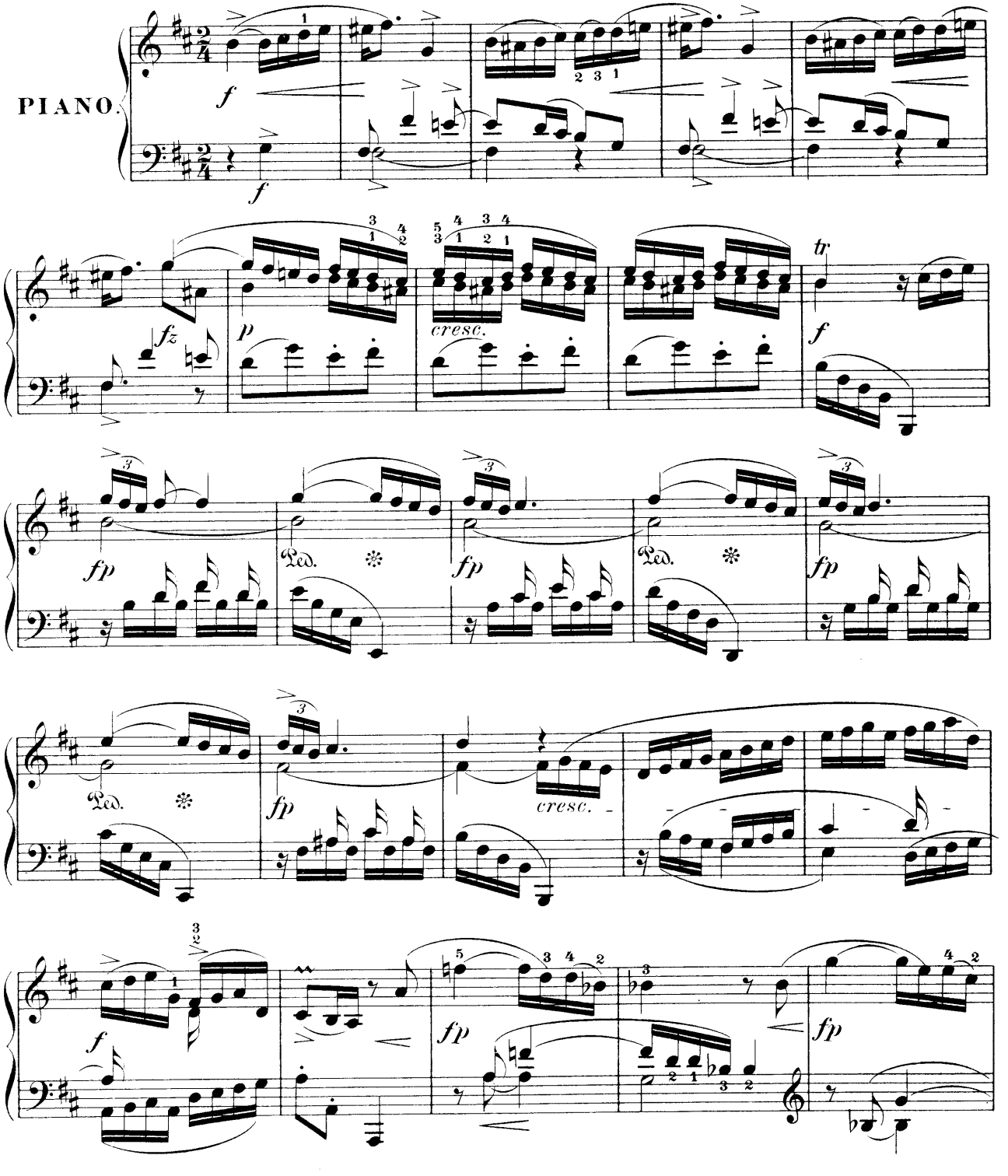

ff
fz
fz
ff
fz
fz
fz
fz
rinforz.
tr
dim.
p
p molto
espress.
fz
p
pp
tr
p
cresc.
f
ten.
tr
ff
tr

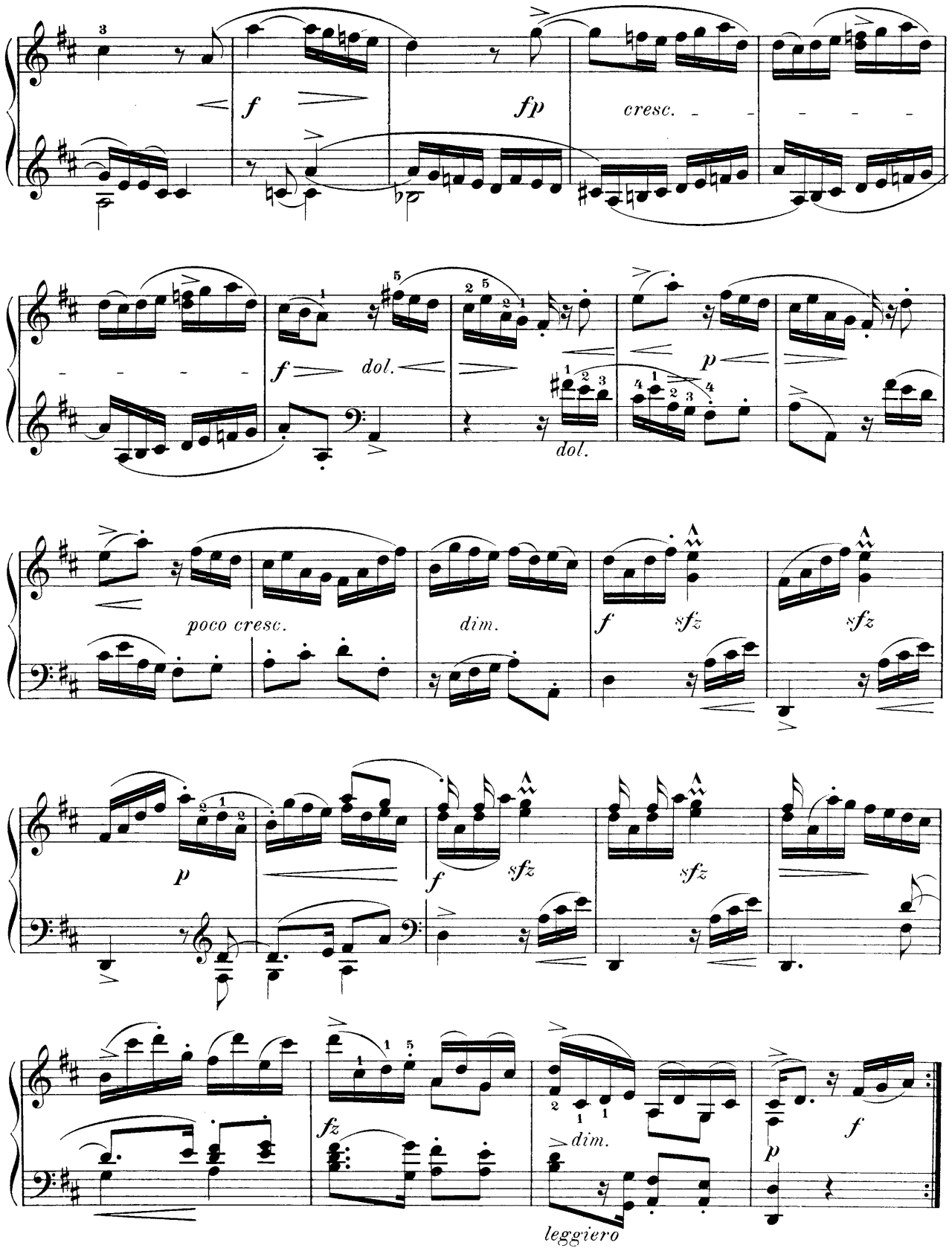

p
leggiero
tr
4 5
2 1 2
p
tr
f
sempre
tr
tr
tr
cresc.
ff
sfz molto dim.
ten.
p
poco a poco cresc.

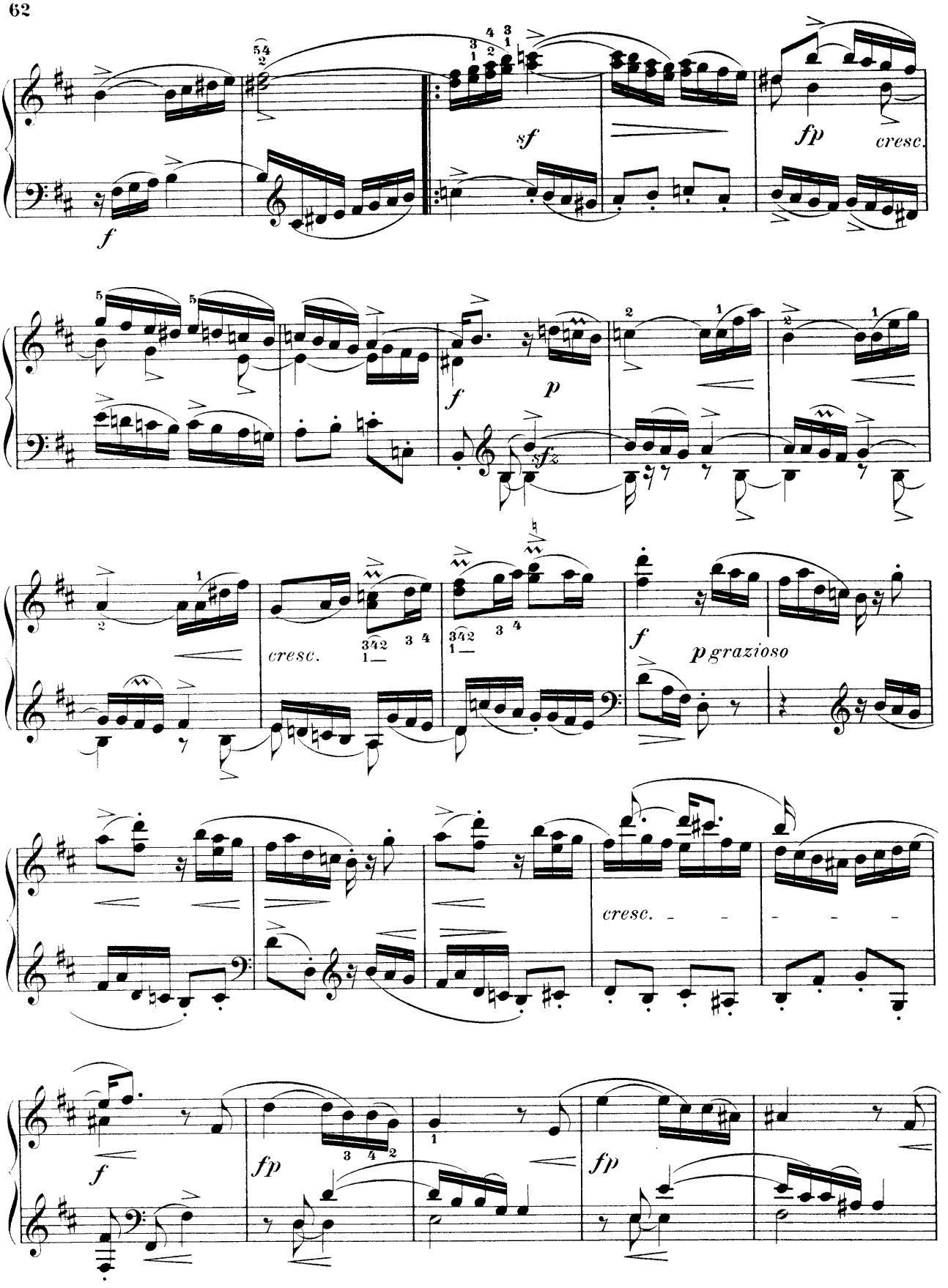

f
ff
fp dol. espressivo
poco marcato
fz
fp
cresc.
ff
ff
tr

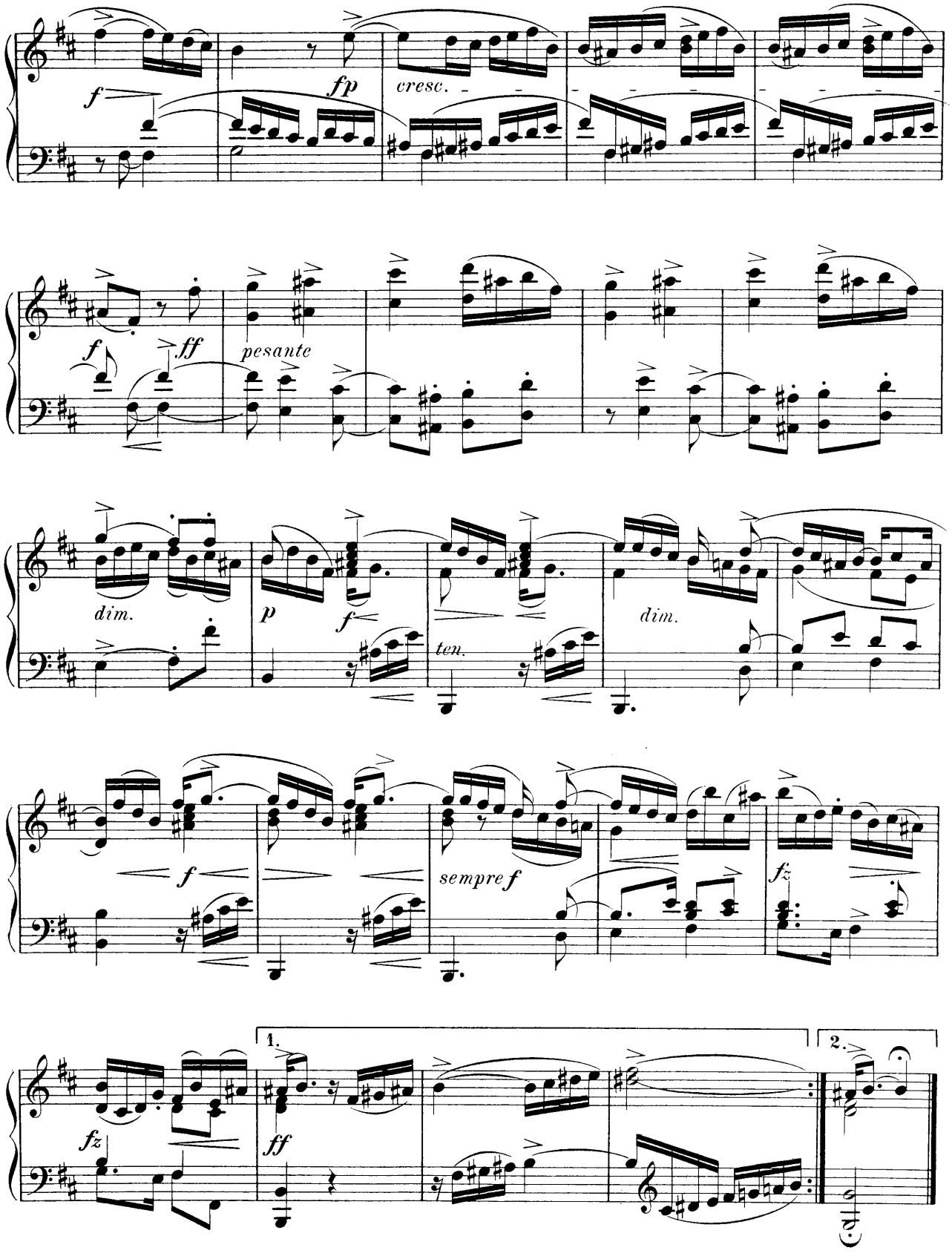
5.

GAVOTTE.



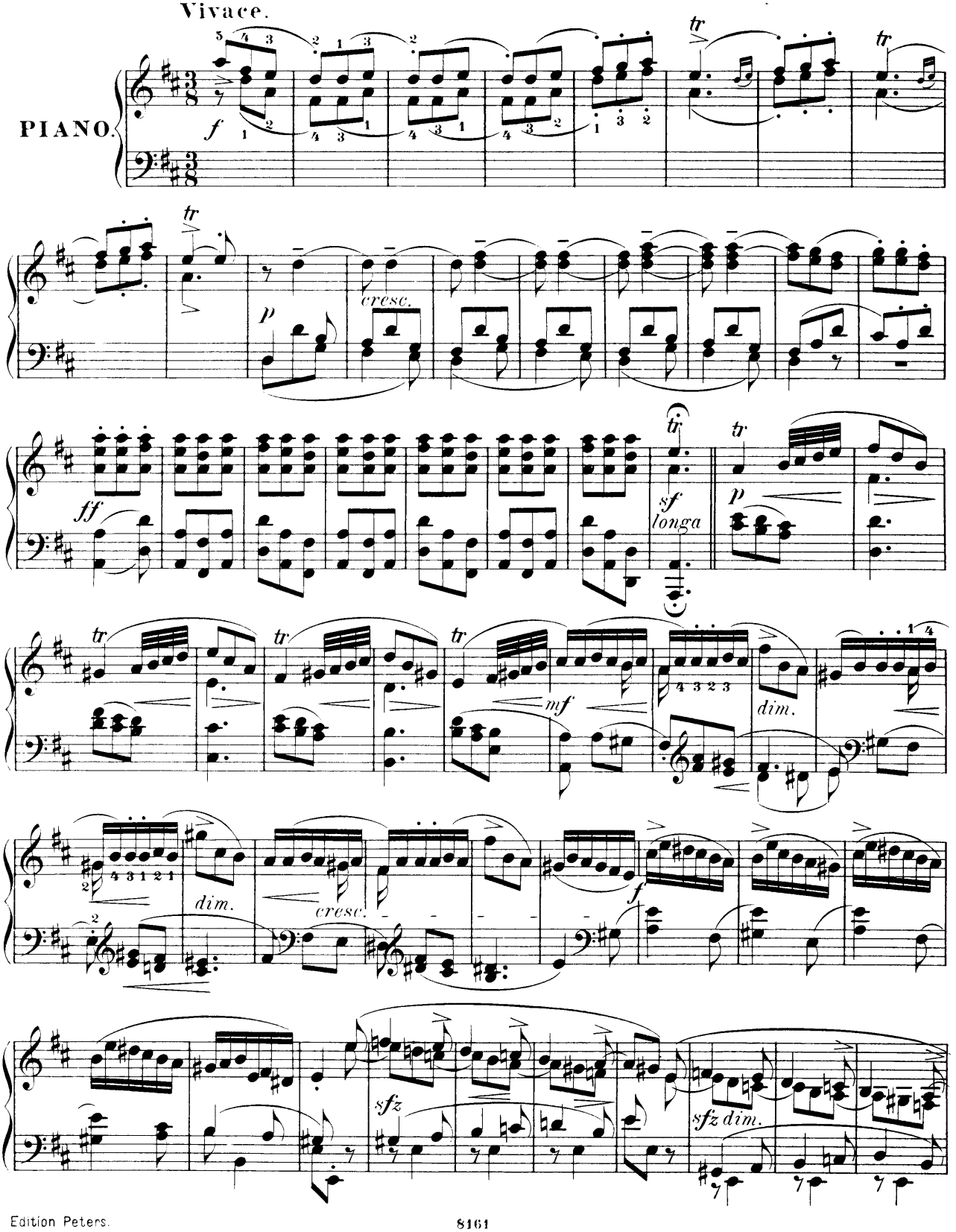

f
fp
cresc.
f
dol.
dol.
p
poco cresc.
dim.
f
sfz
sfz
p
f
sfz
sfz
fz
dim.
leggiero
p
f

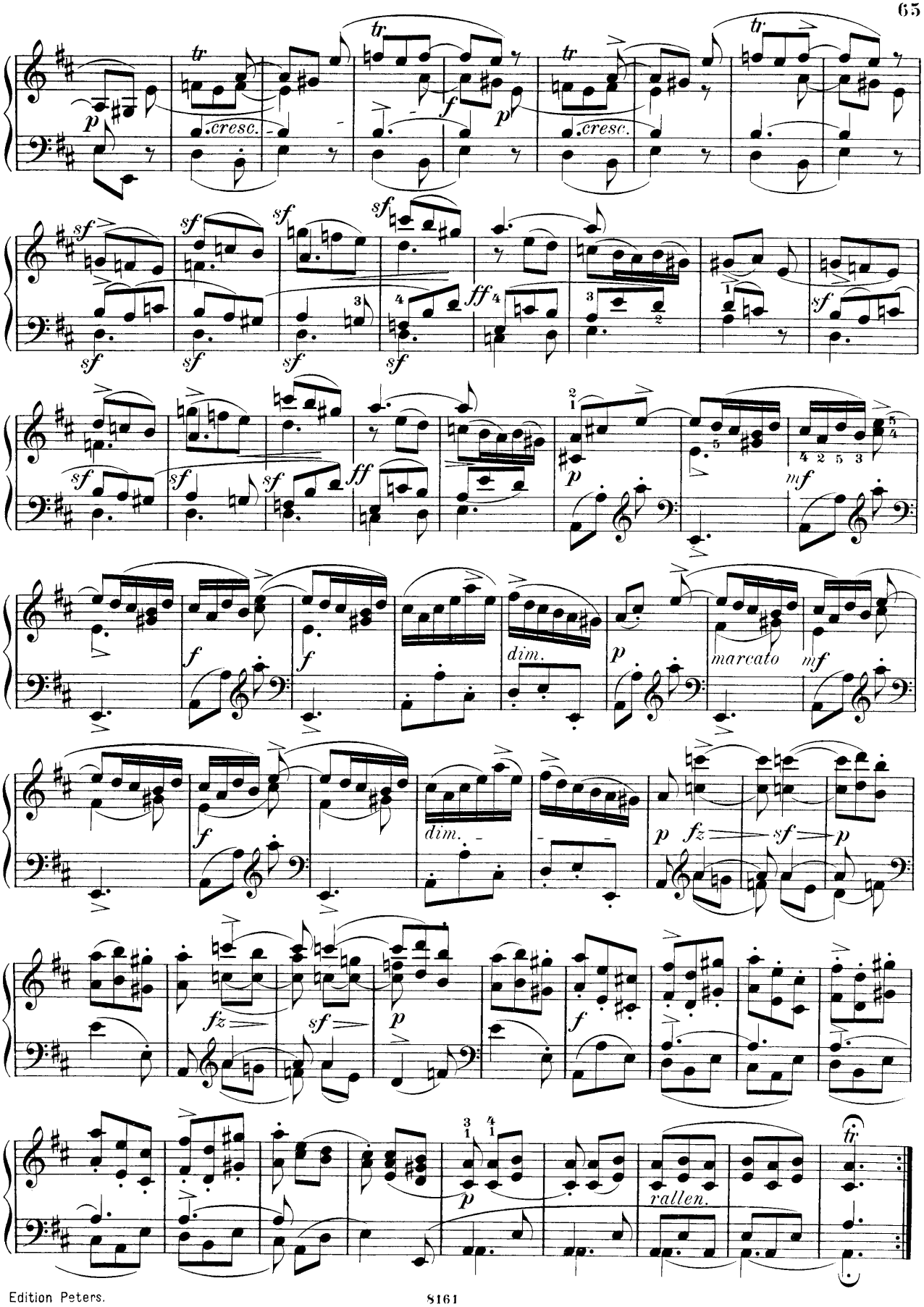

f
sf
fp
cresc.
f
p
sfz
cresc.
f
p grazioso
cresc.
f
fp
fp
fp

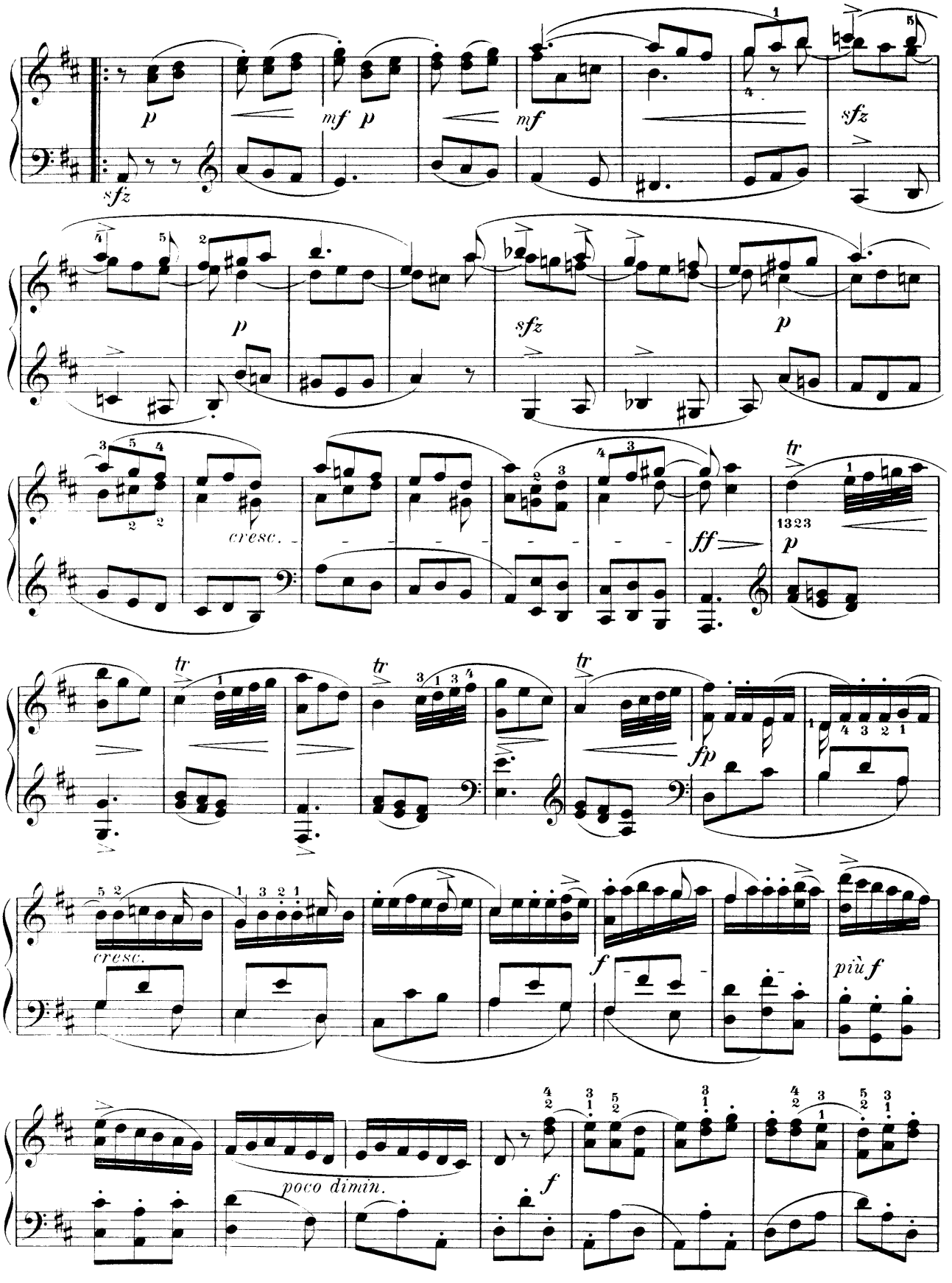

f
fp
cresc.
f
ff
pesante
dim.
p
f
ten.
dim.
f
sempre f
fz
fz
ff
1.
2.

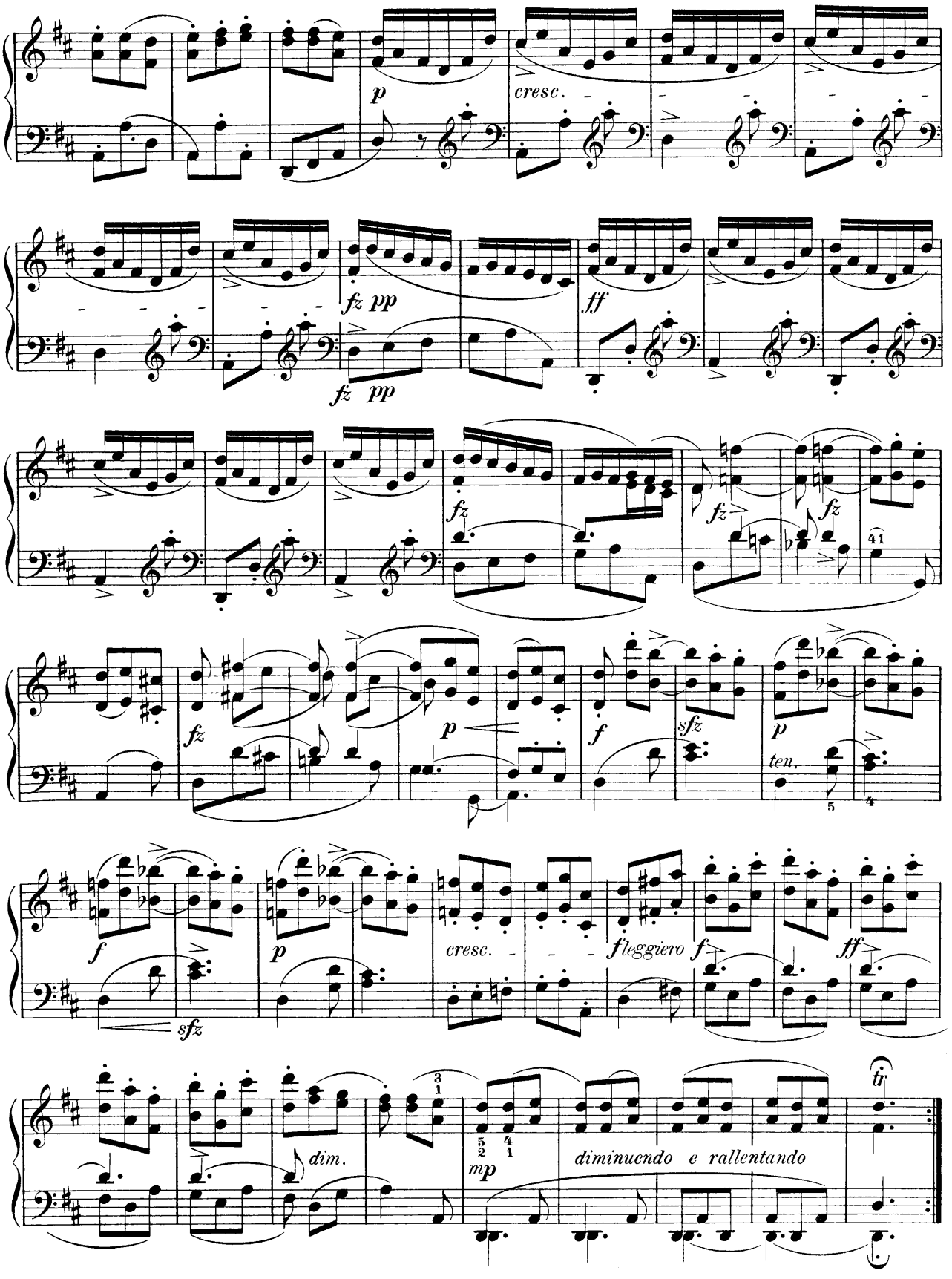
6.

GIGUE.




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


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


p
cresc.
fz pp
fz pp
ff
fz
fz
fz
41
fz
p
f
sfz
p
ten.
5
4
f
sfz
p
cresc.
fleggiero
f
ff
dim.
3
1
5
2
4
1
mp
diminuendo e rallentando
tr