

Joseph Joachim Raff und Claude Debussy : Anmerkungen zu einer wenig bekannten Klaviertranskription

Autor(en): **Labhart, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Marchring**

Band (Jahr): - **(1982)**

Heft 22: **Musik in der March**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1044464>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Joseph Joachim Raff und Claude Debussy

Anmerkungen zu einer wenig bekannten Klaviertranskription

Walter Labhart

Überblickt man aus Anlass des 100. Todestages von Joseph Joachim Raff, der vor ziemlich genau 160 Jahren (27. Mai 1822 – 24. Juni 1882) in Lachen am Obersee geboren wurde, das Schrifttum über Werk und Leben des Komponisten, so fällt bald einmal auf, wie selten entsprechende Zeugnisse aus unserem Jahrhundert vorliegen, vor allem aber, wie beiläufig die Wirkungsgeschichte von dessen vielschichtigem und umfangreichem Oeuvre in der Fachliteratur berücksichtigt und dargestellt wurde. Es macht den Anschein, als sei die Ausstrahlung von Raffs kompositorischer Hinterlassenschaft ungefähr gleichzeitig mit dem Tod des Autors dermassen verblasst, dass ein Interesse für die künstlerischen Auswirkungen seiner Ideen und Werke ebenso wenig aufkommen konnte wie das Bedürfnis, der Werkgeschichte einzelner Kompositionen in verschiedenen Ausgaben nachzuspüren. Längst wäre es an der Zeit, den instrumentatorischen Einfluss Raffs auf so gegensätzliche Temperamente wie etwa Antonín Dvořák und Gustav Mahler, Peter Tschaikowsky und Edward MacDowell festzustellen und wissenschaftlich zu belegen. Eine Arbeit über den Inhalt der von programmatischen Vorstellungen diktierten 11 Sinfonien des Meisters und über deren Resonanz im Umkreis der «Neudeutschen Schule» um Liszt und Wagner steht gegenwärtig gleichermassen aus wie eine Studie über die klassizistische Formkultur der Raffschen Klavier- und Kammermusik sowie über deren Wiederaufnahme und Weiterführung durch virtuose Klavierkomponisten wie beispielsweise Sergej Rachmaninow, der in verschiedenen Wendungen an den in der Schweiz geborenen Spätromantiker erinnert. In den folgenden Ausführungen soll *Claude Debussy* (1862–1918) als bedeutendster Komponist aus der Zeit des französischen musikalischen Impressionismus und als wohl bemerkenswertester Bearbeiter eines Werks von Raff in unmittelbare Beziehung zur vierhändigen Klaviermusik des Jubilars gestellt werden. An die Beschreibung einer vereinzelt Transkription, die innerhalb von Debussys Bearbeitungen fremder Werkvorlagen zwar eine recht marginale Position einnimmt, den an Raff interessierten Leser immerhin mit einem bis dahin unbeachteten Kuriosum bekanntmacht, schliessen sich hypothetische Vergleiche zwischen den beiden Musikern an.

Debussy als Bearbeiter Raffs

Das einzige nachweisliche Dokument der Beschäftigung Claude Debussys mit Kompositionen von Joseph Joachim Raff scheint, wenigstens dem aktuellen Stand der Debussy-Forschung nach zu schliessen, die im Sommer 1870 in Wiesbaden entstandene «*Humoreske in Walzerform*» op. 159 für Klavier zu vier Händen zu

Humoreske
in Walzerform
 FÜR DAS
PIANOFORTE
zu vier Händen componirt
 VON
JOACHIM RAFF.

OP. 159. Pr. 1³ Thlr.

Eigenthum der Verleger
 Berlin & Posen
 Französische Str. 33. | Wilhelm Straße 21.
 Unter den Linden 27. | Mylius Hôtel.

Breslau,
 Lichtenberg. **ED. BOTE & G. BOCK.** Stettin,
 Simon.
 Hof-Musikhandlung
 S. J. M. M. des Königs u. der Königin u. S. M. M. des Prinzen Albrecht v. Preußen.
 Leipzig, Beede.

Entered at Stationers Hall in conformity with Art II of the treaty of
 March 1846.
 9452.

Das Vorrecht der Herausgabe eines Arrangements im Allgemeinen u. für bestimmte Instrumente
 oder Orchester haben für die Oesterreichischen Staaten uns nach dem Patent de dato 19^o October 1846 vorbehalten

Umschlag der 1871 in Berlin erstveröffentlichten «Humoreske in Walzerform» op. 159 in der vierhändigen Originalfassung. – Dokumentationsbibliothek Walter Labhart, CH 5304 Endingen AG.



Claude Debussy (1862 St. Germain-en-Laye – 1918 Paris). Der Mitbegründer des musikalischen Impressionismus bearbeitete u.a. Werke von Raff, Saint-Saëns, Satie, Schumann und Tschaikowsky und revidierte verschiedene Werkgruppen von Bach und Chopin.

sein. Das 29 Druckseiten umfassende Werk erschien im November 1871 im Verlag Bote + Bock in Berlin und Posen und dürfte mehrere Auflagen erlebt haben. Zwei zumindest lassen sich mühelos nachweisen. In seiner Entstehung wird das ohne Widmung veröffentlichte Werk vom 4. Klaviertrio D-Dur op.158, den ebenfalls vierhändigen «Reisebildern» (10 Stücke) op.160 und dem 1. Violinkonzert h-Moll op.161 umrahmt. Raff schuf damit eine unterhaltsame, pianistisch effektvolle Walzerkette, deren klanglicher Reiz auf dem sorgfältig entwickelten harmonischen Spannungsbogen basiert, der von der Haupttonart D-Dur über ein expressives Intermezzo in B-Dur wieder nach D-Dur führt, um wenig später mit Exkursen durch G-Dur und Es-Dur weitere Farbigkeit zu gewinnen und in einer heftig gesteigerten Bestätigung der dominierenden Tonart auszuklingen.

Nachdem Claude Debussy im Jahre 1891 Robert Schumanns ursprünglich für Orgel oder Pedalflügel gesetzte «Sechs Studien» op. 56 für zwei Klaviere übertragen hatte, wandte er 1893 das gewissermassen umgekehrte Verfahren an, indem er die im Original vierhändige Vorlage von Raff für Klavier zu zwei Händen umschrieb. Dasselbe tat er ein weiteres Mal, als er 1903, ungefähr gleichzeitig mit dem Beginn der Komposition von «La Mer» (Trois Esquisses symphoniques pour orchestre), Robert Schu-

manns vierhändiges Charakterstück «Am Springbrunnen» op. 85 Nr. 9 für zweihändiges Klavierspiel einrichtete und damit, wie zweifellos bereits zuvor mit weiteren Transkriptionen, dem Wunsche eines Verlegers nachkam.

Die unter dem Titel «*Humoresque en forme de Valse*» vom Pariser Musikverlag J. Hamelle unter der Stichnummer 5470 im Jahre 1907 erstveröffentlichte Übertragung Debussys wurde, wie es scheint, nicht nachgedruckt und zählt heute zu den seltensten Ausgaben des Franzosen. Eine dekorative Titelgestaltung, deren zeichnerische und typografische Elemente der klassizistischen Variante des französischen Jugendstils (Art Nouveau) entsprechen und dadurch als künstlerischer Zeitspiegel an Bedeutung gewinnen, erhöht den Reiz der optisch ansprechenden Präsentation dieses Kuriosums. Wie wenig Debussy dieser Transkription beigemessen haben dürfte, geht aus dem Fehlen entsprechender Nennungen in der Korrespondenz aus jener Zeit hervor, lässt sich aber auch durch die Verschmähung einer noch so kurzen Würdigung in der Fachliteratur des Komponisten belegen. Der französische Musikologe Léon Vallas schreibt in der von Kurt Lamerdin besorgten deutschen Übersetzung seiner Debussy-Biografie (Achille Claude Debussy. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1949, Seite 22) mit recht subjektiver Wertung: «Er machte sich auch an Transkriptionen und Arrangements für Verleger; verschiedene Autoren, deren Kunst nicht immer seinem Geschmack entspricht: Schumann, Saint-Saëns, Raff.» Vergleicht man den salonesken Klangschmelz der «*Deux Arabesques*» von 1888–1891 oder der reichlich sentimental «*Valse romantique*» von 1890, um hier nur zwei charakteristische Beispiele von Debussys früher Klaviersolomusik im Vorfeld des Impressionismus anzuführen, mit der Ästhetik von Ruffs mondäner, letztlich für den gutbürgerlichen Salon bestimmten «*Humoreske in Walzerform*», so ist man leicht versucht, dem Schöpfer von «*Pelléas et Mélisande*» eine Neigung zu seichter Ausdrucksverässerung und klanglicher Glätte zu attestieren, gegen die sich selbst die erst 1905 beendete «*Suite bergamasque*» mit ihrem süßverspielten «*Clair de lune*» keineswegs zur Wehr setzt.

Das Textzitat von Vallas bezieht sich vermutlich mehr auf Camille Saint-Saëns (1835-1921), über den Debussy als scharfzüngiger Kritiker im «*Monsieur Croche*» berichtete: «Ich spürte, dass er (= Monsieur Croche, d.h. Debussy selber. Anmerkung des Verfassers) Saint-Saëns einmal sehr geliebt hatte, und dass sein Ärger nur von der Wandlung herrührte, die mit Saint-Saëns geschehen war und ihm wie ein Verrat vorkam...» (Claude Debussy: «*Monsieur Croche*». Sämtliche Schriften und Interviews, deutsch von Josef Häusler. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1974, S. 107). Es ist der vergleichenden Literatur über die Klaviermusik aus der Zeit zwischen 1850 und 1910 offensichtlich entgangen, wie sehr sich die grossflächige Faktur der vordergründig brillanten, um des Effektes willen geschriebenen Virtuosenmusik von Raff, Saint-Saëns und dem Russen Anton Rubinstein (1829-1894) in zahlreichen Fällen ähnelt oder gar gleicht. Formale Glätte, wie sie sich mehr oder weniger direkt von Felix Mendelssohn Bartholdy und anderen Komponisten der stark akademisch ausgerichteten «*Leipziger Schule*» herleiten lässt und im Umkreis von Saint-Saëns innerhalb der französischen Instrumentalmusik aus der genannten Zeit beispielhaft in der Klaviermusik von Benjamin Godard (1849-1895) und Cécile Chaminade (1857-1944) in den Vordergrund rückt, verbindet manches Werk von Raff mit Arbeiten des jungen Debussy, der 1893 mit dem Streichquartett g-Moll auf bestandenes Formengut und eine spätromantisch-pathetische Ausdruckshaftigkeit zurückgriff.

Humoresque
en forme de **VALE**
pour
PIANO
à quatre mains
par
J. RAFF.
OP. 159.
Transcrite pour **PIANO** à 2 Mains
par
CLAUDE DEBUSSY.
Prix net: 3.50
Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution de reproduction et arrangements réservés.
PARIS, J. HAMELLE, Editeur
Anc^{ne} M^{son} J. MAHO.
22, Boulevard Malesherbes, 22.
J. 5470. H.

Imp. G. G. Röder Paris.

Die 1907 in Paris erschienene Erstausgabe von Debussys zweihändiger Raff-Transkription. –
Dokumentationsbibliothek Walter Labhart, CH 5304 Endingen AG.

Bei der Gegenüberstellung der beiden Fassungen der «*Humoreske in Walzerform*» fällt auf, dass sich Debussy grundsätzlich an die Originalvorlage hielt, indem er nebst der Phrasierung auch die dynamischen Zeichen genau respektierte. Kleine Abweichungen wie etwa der Verzicht auf die Integration kantabiler Basslinien (*espressivo assai*, *ben cantando*, 40 Takte nach der Ziffer C) in den zweihändigen Klaviersatz, der sich hier auf die Wiedergabe von Figurenwerk konzentriert, ergeben sich aus der Praxis solcher Übertragungen. Als gewichtige Änderung verdient einzig eine von Debussy vorgeschlagene Streichung von 47 Takten in der eingeschobenen G-Dur-Sektion und von 68 Takten im Es-Dur-Abschnitt erwähnt zu werden – Eingriffe, die jedenfalls zur Straffung der mit allzuvielen Wiederholungen ausgestatteten Komposition beitragen, ohne irgendwelche kompositorische Substanz spürbar zu unterdrücken. Wenn Debussy in den sich allmählich zu impulsiven Akkordballungen verdichtenden Schlusstakten des Originals auf die Wiedergabe von Tremoli aus dem Part des zweiten Spielers verzichtet, vermittelt er viel von der heftig gesteigerten Klangfülle, indem er das schwerfällige Bass-Tremolo mit kurz hingetupften Oktaven andeutet, um ein Maximum an Transparenz zu wahren. Hierin erweist er sich als traditionsbewusster Franzose, der durchsichtige und gut durchhörbare Notation massiver und nur vermeintlich eindringlicher Tongebung gegenüber entschieden vorzieht. Bei der Betrachtung der von Debussy zweifellos nur aus pekuniären Gründen angefertigten Klaviersolofassung darf nicht vergessen werden, dass es sich um eine *Transkription* im ursprünglichen Wortsinn von Übertragung handelt, nicht aber um eine eigenschöpferische Konzertadaption von persönlicher Haltung. Die Tatsache allein, dass sich kein Geringerer als Claude Debussy mit Joseph Joachim Raff beschäftigt hat, ist für die Rezeption von dessen Werk und die noch zu schreibende Literatur über den vielverschmähten Autor der berühmten, jedoch so wenig repräsentativen «*Cavatina*» op. 85 Nr. 3 von etlichem Gewicht. Da Raff weder in Debussys Schriften noch in dessen Briefen, soweit zu diesem Zeitpunkt festgestellt werden kann, erwähnt wird, müsste angenommen werden, dass er in der schöpferischen Entwicklung des Franzosen keine Rolle gespielt hat. Wenn hier trotzdem der Versuch gewagt wird, Raff zum Anreger Debussys zu erklären, so kann es sich nur um eine verwegene Hypothese oder um stilistische Spekulationen handeln.

Raff als Anreger Debussys?

Anhand der zahlreichen Briefstellen und Fotografien, die Debussys aktive Teilnahme an häuslichen Musikveranstaltungen mit vierhändigem Klavierspiel bezeugen, kann auf recht beachtliche Repertoirekenntnisse geschlossen werden. Höchst wahrscheinlich kannte Debussy die 1858/59 entstandenen «*12 Morceaux pour Piano forte à quatre mains*» op.82, deren Teildrucke bei J. Schuberth in Leipzig zwischen 1861 und 1865 erfolgten und deren Inhalt kurz nach 1875 bereits in einer von Durand + Schoenewerk in Paris übernommenen vollständigen Ausgabe in einem Band vorlag. Eine seltsame Parallele ergibt sich aus der Konfrontation der Anfangstakte von Rapps Duettino «*Les Batelières de Brienz*» op.82 Nr.3 mit der Einleitung zum

Menuett in der «*Petite Suite*», die Debussy 1888/89 ebenfalls für Klavier zu vier Händen setzte. In beiden Stücken eröffnet ein fallender Vorschlag, *piano* zu spielen, ein zart fließendes Motiv, das aus regelmässigen Sechzehnteln besteht und als Andeutung einer Wellenbewegung interpretiert werden kann. Da nicht nur die Einstimmung in diese kleine musikalische Szene, die durchaus im Zusammenhang mit Ruffs häufiger Neigung zur Programmmusik und mit Debussys pantheistischer Naturschwärmerei und entsprechenden Kompositionen gesehen werden muss, sondern auch das gleichmässig vorübergleitende Sechzehntelmotiv mit konstanten Vorschlagsnoten eröffnet wird, drängt die verwandte Strukturierung dieser thematisch und hinsichtlich Klangatmosphäre wichtigen Anfangstakte zur Vermutung, Debussy habe sich entfernt an die Bekanntschaft mit Ruffs tatsächlich anregendem Zyklus ähnlich kurzer Vierhändigstücke erinnert und eine bescheidene Reminiszenz eingebildet.

LES BATELIERES DE BRIENZ

Duettino.

J. RAFF.

Op: 82. N° 3.

PRIMA.

Andantino.

PIANO.

Der Beginn von Ruffs 1858/59 entstandenem Charakterstück «Les Batelières de Brienz» op. 82 Nr. 3 mit strukturell wichtigen Vorschlägen und Sechzehntelfiguren.

PRIMA

III. MENUET

Moderato

PIANO

Die Anfangstakte von Debussys «Menuet» aus der 1888/89 komponierten «Petite Suite» erinnern stark an Ruffs artverwandte Konstruktion, die als Vorlage gedient haben könnte.

Der Umstand, dass sich Debussy erst im Jahre 1893 nachweislich mit einem Klavierwerk Raffs auseinandersetzte, als er dessen «*Humoreske in Walzerform*» vom vierhändigen Original für zwei Hände übertrug, jedoch schon 1869 seine vierhändige «*Petite Suite*» abgeschlossen und dem Verlag Durand zur Veröffentlichung übergeben hatte, braucht nicht unbedingt gegen diese These zu sprechen. Aus dem Werkverzeichnis Raffs, das sich auf der Rückseite der von J. Hamelle herausgegebenen Debussy-Transkription von 1907 findet, figurieren mit der 3. Violinsonate D-Dur op.128, der stellenweise Rachmaninow antizipierenden Tarantelle op.144 für Klavier, dem 3. Klaviertrio a-Moll op.155 und der Sonate D-Dur op.183 für Violoncello und Klavier gewichtige Arbeiten, die nach 1875 in französischen Ausgaben kursierten und vorübergehend zum offiziellen Repertoire der Pariser Pianisten und Kammermusiker zählten.

Raffs «*12 Morceaux*» op.82, deren deutscher Titel in der letzten Veröffentlichung durch die Leipziger Edition C.F. Peters (um 1891) präzisierend «*Zwölf Salonstücke*» lautet, verleiten im weitem zur Annahme, dass Debussy anlässlich der Komposition seiner «*Petite Suite*» insofern auf Raffs inspirierendes Opus zurückgegriffen haben dürfte, als er den dort dem Duettino (Nr.3) vorangestellten Titel «*Les Batelières de Brienz*» in «*En Bateau*» transferiert haben mag, womit seine viersätzigige Suite beginnt. Die grossbogige Melodielinie dieses Eröffnungssatzes wiederum weist mehrere Gemeinsamkeiten mit dem ersten Walzer-Thema von Raffs «*Humoreske*» auf und erreicht einen Grad an Ausgespartheit, wie er in den Takten 93 bis 104 von Raffs wahrhaft raff-inierter Walzerkette exemplarisch und weit über die Entstehungszeit hinausragend zum Ausdruck kommt. Wohl eher zufällig beginnt Debussys «*Cortège*» im genannten Werk mit den gleichen Tönen gis² und a² in der rechten Hand des Primo-Spielers, der damit auch Raffs «*Pompe solennelle*» op.82 Nr.9 – ebenfalls einen feierlichen, im Untertitel direkt «*Marche*» genannten Satz – eröffnet... In der «*Autrefois*» überschriebenen Air varié op. 82 Nr. 10 findet sich ferner ein arioses Melodiemuster, das auf Tschaikowsky vorausweist und sowohl in der 1880 von Debussy in Russland für Klavier zu vier Händen komponierten *Sinfonie h-Moll* – sie ist Tschaikowskys Gönnerin Nadeschda von Meck zugeeignet – als auch in dessen «*Petite Suite*» – dort im bereits oben erwähnten Menuett enthalten – ein weiteres Mal die Frage aufwirft, wie weit Raffs kompositorischer Einfluss gereicht haben mag. Dass zwei «*Tempo di valse*» und «*Mouvement de valse à un temps*» bezeichnete Episoden im «*Ballet*» genannten Finale der «*Petite Suite*» in ihrer Funktion auf die «*Alison*» betitelte «*Valse à la Viennoise*» aus Raffs op.85 – es handelt sich um das achte Stück, das in Paris zu Beginn des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts in einer Klaviersolotranskription von Théodore Lack (1846–1921) erschienen war – zurückzuführen seien, lässt sich lediglich annehmen, während der transparente Vierhändigsatz aller vier Teile der «*Petite Suite*» entschieden mehr auf einer Raff eigenen Ökonomie der Klangmittel denn auf der reichhaltigeren, volleren Schreibweise anderer deutscher Spätromantiker basiert. In melodisch-motivischer Hinsicht liessen sich letztlich weitere Vergleiche anstellen zwischen Raffs in Kanonform geschriebener «*Promenade au Bord du Ruisseau*» op.82 Nr.5 und dem ebenfalls vom Erlebnis einer Wasserlandschaft inspirierten Eröffnungsstück «*En Bateau*» aus Debussys populärer, von poetischem Charme erfüllter «*Petite Suite*». Beiden Stücken gemeinsam ist über den Pianissimo-Beginn im Sechachteltakt hinaus die bewusste Imita-

OEUVRES

de

Joachim Raff.

	Fr. Ct.		Fr. Ct.
Op. 73. Première grande sonate (<i>Mi mineur</i>) pour Piano et Violon (à Ferd. Laub.) net. 8 >		Op. 144. Tarentelle pour Piano	7 50
-- 78. Deuxième grande sonate (<i>La majeur</i>) pour Piano et Violon (à J. Hellmesberger.) net. 8 >		-- 145. Cinquième grande sonate (<i>ut mineur</i>) pour Piano et Violon (à Léonard.)	20 >
-- 89. Villanella pour Piano	7 50	-- 155. Troisième grand Trio (<i>la min.</i>) pour Piano, Violon et Violoncelle net. 12 >	
-- 94. Impromptu-Valse pour Piano	7 50	-- 158. Quatrième grand Trio (<i>ré maj.</i>) pour Piano, Violon et Violoncelle net. 12 >	
-- 105. Cinq églogues pour Piano. Livre I.	9 -	-- 163. „ Au soir “, Rhapsodie pour orchestre. Partition net. 8 >	
„ II.	9 -	— — do. Parties séparées	10 >
-- 106. Fantaisie-polonaise pour piano	9 >	— — La même pour Piano et Violon	5 >
-- 109. Réverie-nocturne pour piano	7 50	— — La même pour Piano solo	5 >
-- 110. La Gitana , caprice pour piano	7 50	-- 180. Suite (<i>sol min.</i>) pour Violon-solo et orchestre. Partition in 8°. net. 8 >	
-- 113. Rhapsodie hongroise pour piano	10 >	— — do. parties d'orchestre net. 12 >	
-- 115. Deux morceaux lyriques pour piano	7 50	— — do. Violon et Piano net. 6 >	
-- 116. Valse-caprice pour piano	7 50	— — do. La Partie de Violon-solo net. 4 >	
-- 118. Valse favorite pour piano	7 50	-- 183. Sonate pour Piano et Violoncelle (<i>ré maj.</i>) net. 8 >	
-- 125. Trois morceaux pour Piano.		-- 185. Concerto pour Piano avec orchestre Partition in 8°. net. 12 >	
n° 1, Gavotte	5 >	— — do. Parties séparées net. 15 >	
n° 2, Berceuse	5 >	— — do. Partie de piano solo net. 7 >	
n° 3, L'Espiegle , Valse-impromptu	6 >	-- 193. Concerto (<i>ré min.</i>) pour Violoncelle avec orchestre. Partition in 8°. net. 8 >	
-- 126. Trois morceaux pour Piano.		— — do. Parties séparées net. 12 >	
n° 1, Menuet	5 >	— — do. Violoncelle et Piano net. 6 >	
n° 2, Romance	5 >	-- 194. Suite (n° 2 en Fa) à la hongroise pour orchestre. Partition in 8°. net. 20 >	
n° 3, Capricetto	5 >	— — do. Parties séparées net. 25 >	
-- 128. Troisième grande sonate (<i>ré majeur</i>) pour Piano et Violon (à Ferd. Davd.) net. 8 >		— — La même arr. à 4 mains net. 10 >	
-- 129. Quatrième sonate (chromatique) (<i>sol mineur</i>) pour Piano et Violon (à Henri Viouxtemps.) net. 6 >			
-- 142. Fantaisie pour Piano	9 >		
-- 143. Berceurle pour Piano	7 50		

Propriété de l'Éditeur.

Paris — J. MAHO, J. Hamelle, Succ^s, Editeur

22. Boulevard Malesherbes, 22.

No. 19

Die verhältnismässig grosse Verbreitung von Ruffs Werken in Frankreich geht vor allem auf die Werbetätigkeit der Pariser Verleger Maho und Hamelle zurück. Werkliste auf der Rückseite von Debussys Raff-Transkription.

tion von Wellenbewegungen durch vielfach transponierte Sechzehntelfiguren, die melodisch führenden Achteln gegenübergestellt werden und sich grundlegend von der bedenkenlos und dutzendweise von Salonmusikern zu Papier gebrachten Plätscherei kleiner Noten unterscheidet.