

FRIEDRICH SMETANA

---

SONATA

IN ONE MOVEMENT

FOR 2 PIANOS 8 HANDS

(GEORG KUHLMANN)

PIANO II

HINNRICHSEN EDITION

LONDON

Frankfurt

New York

Piano II

SONATA  
in one movement

Allegro energico

Secondo

Friedrich Smetana  
(composed 1849)  
Edited by Georg Kuhlmann

11 *mf* *p* *senza Ped.* *Primo* *p dolce, ma espr.* *mf* *f*

22 *cresc.* *ff* *senza Ped.* *Primo* *f secco*

34 *senza Ped.*

\*) The descending line of the bass here (E-D-C-Csharp) should be clearly brought out. \*) Hier ist die absteigende Basslinie E-D-C-Cis stark hervorzuheben.

Piano II

SONATA  
in one movement

Allegro energico

Primo

Friedrich Smetana  
(composed 1849)  
Edited by Georg Kuhlmann

10 Piano I *p*

20 *cresc.* *al.*

36 Piano I *sf* *secco e*

\*) The entry of this chord should be strongly emphasized, as it must be heard through the *mf* chords of the second piano.

\*) Der Einsatz dieses Akkordes muß sehr stark sein, da er sich gegen die Fortissimo-Akkorde des zweiten Klaviers durchzusetzen hat.

43

44

45

46

47

48

49

57

58

59

60

61

62

63

*ppp leggerissimo poco marcato senza Ped. quasi pizzicato*

66

67

68

69

70

71

72

73

*p*

74

75

76

77

78

79

80

*mf*

*pp dolce*

*senza Ped.*

\*) With players who have learnt to keep well together, a slight allargando at the end of the preceding bar will help the effect of the important modulating chord of the seventh on 4. In the next bar none of the players has to strike the keys at the first beat: at the count "one" therefore, some sign should be given to ensure that the entries of the secondo player at the second piano (on the second quaver) and of the primo player at the first piano (on the second crotchet) are exactly timed. On this rather difficult entry depends the success of the passage following, which loses all its charm if it is not played with the utmost rhythmical precision and with perfect clarity.

\*) Eine geringe Verbreiterung des Auftaktes wird, wenn die Spieler gut aufeinander eingespielt sind, der Wirkung des modulatorisch wichtigen Septimenakkordes auf 4 von Nutzen sein. Im nächsten Takt hat keiner der Spieler auf die erste Zählzeit etwas anzuschlagen; es empfiehlt sich daher, daß auf Eins! irgendein Zeichen gegeben wird, damit der Einsatz des Secondo-Spielers im zweiten Klavier (aufs 2. Achtel) und des Primo-Spielers im ersten Klavier (aufs 2. Viertel) genau erfolgt. An diesem etwas schwierigen Einsatz hängt das Geschick der folgenden Partie, die nur bei schärfster rhythmischer Präzision und sehr durchsichtigem Spiel ihren Reiz entfalten kann.

48

senza Ped.

53

Piano I

65

Piano I

74

Piano I

\*) With players who have learnt to keep well together, a slight allargando at the end of the preceding bar will help the effect of the important modulating chord of the seventh, bar 59. In the next bar none of the players has to strike the keys at the first beat: at the count "one" therefore, some sign should be given to ensure that the entries of the second player at the second piano (on the second quaver) and of the primo player at the first piano (on the second crotchet) are exactly timed. On this rather difficult entry depends the success of the passage following, which loses all its charm if it is not played with the utmost rhythmical precision and with perfect clarity.

\*) Eine geringe Verbreiterung des Auftaktes wird, wenn die Spieler gut aufeinander eingespielt sind, der Wirkung des modulatorisch wichtigen Septimenakkordes Takt 59 von Nutzen sein. Im nächsten Takt hat keiner der Spieler auf die erste Zählzeit etwas anzuschlagen; es empfiehlt sich daher, daß auf Eins! irgendein Zeichen gegeben wird, damit der Einsatz des Secondo-Spielers im zweiten Klavier (aufs 2. Achtel) und des Primo-Spielers im ersten Klavier (aufs 2. Viertel) genau erfolgt. An diesem etwas schwierigen Einsatz hängt das Geschick der folgenden Partie, die nur bei schärfster rhythmischer Präzision und sehr durchsichtigem Spiel ihren Reiz entfalten kann.

94 *un poco espr.*

92 *Piano I* *p*

109 *mu dolce e flessibile* *(poco Ped.)*

116 *cresc.* *pp* *p* *più cresc.* *martellato* *ff*

1) Note that the dynamic indications, which are those of the original, here differ for the two players. Their strict observance strengthens the impression of intertwining.

2) Break off sharply, at the same time releasing the pedal.

1) Man beachte die für beide Spieler verschiedenen dynamischen Vorschriften (sie stehen im Original); ihre Ausführung verstärkt den Eindruck durcheinander wogender Klanglinien.

2) Jäh abbrechen und gleichzeitig das Pedal fortnehmen.

84

93

105

114

1) Apart from the slight accent on the first chord in each bar the chords are to be played crisply and as evenly as possible (wood-wind effect).  
 2) Note that the dynamic indications, which are those of the original, here differ for the two players. Their strict observance strengthens the impression of intertwining.  
 3) Break off sharply, at the same time releasing the pedal.

1) Abgesehen von der leichten Betonung des ersten Akkordes in jedem Takt spiele man die Akkorde trocken und äußerst gleichmäßig (Holzbläserklang!)  
 2) Man beachte die für beide Spieler verschiedenen dynamischen Vorschriften (sie stehen im Original); ihre Ausführung verstärkt den Eindruck durcheinander wogender Klanglinien.  
 3) Jäh abbrechen und gleichzeitig das Pedal fortnehmen.

Secondo

Piano I

\*)

*a tempo sempre vivo*

*ad lib.*

*simile*

*pp sempre*

*una corda*

*sempre dim. senza ritardare*

*dim.*

Piano I

\*) See note 1) page 7  
Hirtdisen Edition

\*) Siehe Anmerkung 1) Seite 7  
19b



Primo

125

Piano I  
*p*

4

*sempre vivo*

*p espr.*

Piano I

*p*

137

Piano I  
*p*

Piano I

Piano I

*p*

Piano I

*pp*

148

Piano I

\*)

*legato*

*pp dolce dandolando*

*una corda*

*sempre dim.*

*senza ritardare*

156

Piano I

*pp*

Piano I

*f*

*f>*

\*) The player must pay attention to the secondo player of the first piano, who has to accompany him here.

\*) Der Spieler achte hier auf den Secondo-Spieler des ersten Klaviers, der ihn hier begleitet.

164

*f marcato la melodia*

*poco Ped.*

174

*f*

*ff*

*poco Ped.*

184

*Piano I.*

*Primo*

*pp*

193

*mf < sf*

*pp*

*senza Ped.*

164 **Piano I**

*f marcato la melodia*

*poco Ped.*

**Piano I**

175

*pp*

*ff*

*legato con poco Ped.*

*f*

184

*pp accompagnando*

*p dolce espr.*

**Piano I**

192

*mf < sf*

*< sf*

*< sf*

*p dolce espr.*

*pp*

**Piano I**

*(senza Ped.)*

Secondo

203

212

2)

220

1) The *sf* on the second chord is not marked in parallel passages elsewhere, and it is possible that here too it should be played *p* and not *sf*. This would give more prominence to the entry of the first piano with the melody.

2) From the point of view of the ensemble the following passage is the trickiest in the whole piece. In practising, it should first be played through several times slowly, and the two primo players in particular should pay close attention to the quotations in small type, and keep their ears open for the succession and interplay of the various motives. The secondo players can devote their whole attention to securing a careful realization of the dynamic indications. If the players are not themselves conscious of the charming interplay of motives and if the constant surging and subsiding of the whole volume of sound is not made palpable, the following bars, up to the climax in bar 241, will produce an effect not of increasing tension but of empty clatter.

1) Das an Parallelstellen fehlende *sf* des letzten Akkordes legt auch hier die Möglichkeit nahe, den letzten Akkord *p* statt *sf* zu nehmen; hierbei würde der Melodieinsatz im ersten Klavier deutlicher hervortreten.

2) Die folgende Partie ist die im Zusammenspiel gefährdetste des ganzen Stückes. Beim Studium empfiehlt sich zunächst ein öfteres langsames Durchspielen, wobei besonders die beiden Primo-Spieler mit offenem Ohr und unter Beachtung der beigegebenen Stichnoten die Ablösung und spielerische Verflechtung der Motive zu verfolgen haben. Die Secondo-Spieler mögen ihre ganze Aufmerksamkeit auf eine sorgsame Ausführung der dynamischen Anweisungen wenden. Sind die Spieler sich des reizvollen motivischen Spiels nicht bewußt und ist der Gesamtklang nicht in einem beständig lebendigen An- und Abschwellen, so werden die folgenden Takte bis zum Höhepunkt in Takt 241 nicht eine machtvolle Steigerung, sondern ein ödes Geklapper sein.

203

*mf* < *sf* < *sf* < *sf* < [*sf*] 1) *ppp subito, come sopra*

213

2) *f* < *sf* < *sf* < *sf* < [*sf*] 1) *ppp subito, come sopra*

Piano I

Piano I

Piano I

*f* < *sf* < *sf* < *sf* < [*sf*] 1) *ppp subito, come sopra*

*p cresc.*

222

*sf* < *sfz* < *sfz* < *sfz* < [*sfz*] 1) *ppp subito, come sopra*

1) The *sf* on the second chord is not marked in parallel passages elsewhere, and it is possible that here too it should be played *p* and not *sf*. This would give more prominence to the entry of the first piano with the melody.

2) From the point of view of the ensemble the following passage is the trickiest in the whole piece. In practising, it should first be played through several times slowly, and the two primo players in particular should pay close attention to the quotations in small type, and keep their ears open for the succession and interplay of the various motives. The secondo players can devote their whole attention to securing a careful realization of the dynamic indications. If the players are not themselves conscious of the charming interplay of motives and if the constant surging and subsiding of the whole volume of sound is not made palpable, the following bars, up to the climax in bar 241, will produce an effect not of increasing tension but of empty clatter.

1) Das an Parallelstellen fehlende *sf* des letzten Akkordes legt auch hier die Möglichkeit nahe, den letzten Akkord *p* statt *sf* zu nehmen; hierbei würde der Melodieinsatz im ersten Klavier deutlicher hervortreten.

2) Die folgende Partie ist die im Zusammenspiel gefährdetste des ganzen Stückes. Beim Studium empfiehlt sich zunächst ein öfteres langsames Durchspielen, wobei besonders die beiden Primo-Spieler mit offenem Ohr und unter Beachtung der beigegebenen Stichnoten die Ablosung und spielerische Verflechtung der Motive zu verfolgen haben. Die Secondo-Spieler mögen ihre ganze Aufmerksamkeit auf eine sorgsame Ausführung der dynamischen Anweisungen wenden. Sind die Spieler sich des reizvollen motivischen Spiels nicht bewußt und ist der Gesamtklang nicht in einem beständig lebendigen Ansatz und Abschwellen, so werden die folgenden Takte bis zum Höhepunkt in Takt 241 nicht eine machtvolle Steigerung, sondern ein ödes Geklapper sein.

[236] *p cresc. sempre, come sopra*

*Ped. simile*

*ff*

*senza Ped.*

1 2 3

[236] 1 2 3 4 5

*[mf, cresc. molto]*

*ff*

2) *ff*

[245] 3 4 1 2 5 4 3 1 4

*p leggiero e con grazia*

*Senza Ped.*

(*senza Ped.*)

1) The editor recommends that the two following bars should be played *ff* but without the pedal, with a return to *mf* in bar 237, when the pedal is again employed, so as to allow of a final powerful crescendo.

2) Players who have acquired a good ensemble may here allow themselves a moment's breathing-space before attacking the *ff* entry which follows. Note the marking of the pedal in the following bars. The periodic raising of the pedal as marked will allow the thematic elements contributed by each piano to be brought out clearly, whilst the simultaneous application of the pedal at the other piano will ensure that there is no break in the glittering chain of F sharp minor arpeggios in the higher registers.

1) Der Herausgeber empfiehlt die beiden folgenden Takte im Fortissimo, jedoch ohne Pedal zu nehmen, sodann aber mit dem Einsatz des Pedals in Takt 237 nochmals ins Mezzoforte zurückzugehen, um ein letztes gewaltiges Anschwellen zu ermöglichen.

2) Gut eingespielte Partner können sich hier ein gemeinsames Aussholen zu dem *ff*-Einsatz gestatten. Die Pedalisierung der folgenden Takte ist zu beachten: bei ihrer genauen Befolgung ist es möglich, die thematischen Ingredivien in jedem Klavier ohne Pedal klar herauszuarbeiten, während das gleichzeitige Pedaltreten im anderen Klavier für eine lückenlose Fortspinnung des in den höheren Lagen flimmernden Fis dur-Klanges sorgt.

229 8 *p più cresc.* *Ped. simile*

235 8 1) *ff* [*mf, cresc. molto*]

241 8 2) *mf* *dim. molto*

247 8 *pp* (*senza Ped.*)

1) The editor recommends that the two following bars should be played *ff* but without the pedal, with a return to *mf* in bar 237, when the pedal is again employed, so as to allow of a final powerful crescendo.

2) Players who have acquired a good ensemble may here allow themselves a moment's breathing-space before attacking the *ff* entry which follows. Note the marking of the pedal in the following bars. The periodic raising of the pedal as marked will allow the thematic elements contributed by each piano to be brought out clearly, whilst the simultaneous application of the pedal at the other piano will ensure that there is no break in the glittering chain of F sharp minor arpeggios in the higher registers.

The signs > which, in the original text, can be found as a rule in the bars 241 to 270 are missing in the first piano.

1) Der Herausgeber empfiehlt die beiden folgenden Takte im Fortissimo, jedoch ohne Pedal zu nehmen, sodann aber mit dem Einsatz des Pedals in Takt 237 nochmals ins Mezzoforte zurückzugehen, um ein letztes gewaltiges Anschwellen zu ermöglichen.

2) Gut eingespielte Partner können sich hier ein gemeinsames Ansholen zu dem *ff*-Einsatz gestatten. Die Pedalisierung der folgenden Takte ist zu beachten: bei ihrer genauen Befolgung ist es möglich, die thematischen Ingredienzien in jedem Klavier ohne Pedal klar herauszuarbeiten, während das gleichzeitige Pedaltreten im anderen Klavier für eine lückenlose Fortspinnung des in den höheren Lagen flimmernden Fis dur-Klanges sorgt.

Die von Takt 241 - 270 in der Vorlage durchgehend angegebenen Akzente fehlen im ersten Klavier.

Secondo

253

Piano I

*sf* *p*

*senza Ped.*

261

Piano I

*sf* *p*

*senza Ped.*

269

Piano I

*mf cresc. poco a poco* *sf* *f*



Primo

258

Measures 258-264: This system contains six measures of music. Each measure is marked with a fermata and a number above it: 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The music consists of eighth notes with accents and slurs. Pedal markings are present: a fermata with a vertical line through it (senza Ped.) is placed below measures 258, 260, 262, and 264. A dotted line with a vertical line through it (senza Ped.) is placed below measures 259, 261, and 263.

259

Measures 259-265: This system contains seven measures of music. Each measure is marked with a fermata and a number above it: 7, 8, 1, 2, 3, and 4. The music consists of eighth notes with accents and slurs. Pedal markings are present: a fermata with a vertical line through it (senza Ped.) is placed below measures 259, 261, 263, and 265. A dotted line with a vertical line through it (senza Ped.) is placed below measures 260, 262, and 264.

265

Measures 265-270: This system contains six measures of music. Each measure is marked with a fermata and a number above it: 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The music consists of eighth notes with accents and slurs. Pedal markings are present: a fermata with a vertical line through it (senza Ped.) is placed below measures 265, 267, and 270. A dotted line with a vertical line through it (senza Ped.) is placed below measures 266, 268, and 269.

271

Measures 271-276: This system contains six measures of music. Each measure is marked with a fermata and a number above it: 11, 12, 13, 14, 15, and 16. The music consists of eighth notes with accents and slurs. Pedal markings are present: a fermata with a vertical line through it (senza Ped.) is placed below measures 271, 273, and 276. A dotted line with a vertical line through it (senza Ped.) is placed below measures 272, 274, and 275. Dynamic markings include *cresc.* below measure 271, *poco* below measure 272, *a* below measure 274, and *poco* below measure 275.

Secondo

278

Piano I

287

298

307

\*) The editor leaves it to the discretion of the players to omit the last octave of this bar; its resonance is liable to obscure the simultaneous announcement of the theme by the primo player.

\*) Der Herausgeber stellt es dem Geschmack der Spieler anheim, die letzte Oktave dieses Taktes fortzulassen; durch ihren starken Anschlag wird die Klarheit des gleichzeitigen thematischen Einsatzes beim Primo-Spieler gefährdet.

Primo

278 8

284

292

301

308

*G.P.*

*Ped. simile*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 278 to 308. It features two staves with treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings such as *sf* (sforzando), *f* (forte), and *p* (piano) are used throughout. Performance instructions include *G.P.* (Grave Pedal) and *Ped. simile*. Measure numbers 278, 284, 292, 301, and 308 are clearly marked. The notation includes various articulations like accents and slurs, and some measures contain fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

Secondo

317

Primo

*mf*

*ff*

*ppp leggerissimo*

*poco marcato quasi pizzicato sf*

*p*

*mf*

*senza Ped.*

326

*sf*

*p*

*cresc.*

*mf*

*senza Ped.*

*Senza Ped.*

334

*sf*

*pp*

*poco Ped.*

*p*

345

*molto dim.*

*pp*

*p*

*più cresc.*

*ppp*

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

5

\*) Both primo players have an allargando passage on the upbeat. On the following bars compare note page 4.  
 \*) Breiter Auftritt der beiden Primo-Spieler! Zum Folgenden vergleiche man Anmerkung Seite 4.

# Primo

317 **Piano I**

318 *mf* *molto cresc.* *fff*

319 *sf* *p molto leggiero*

320 *sf* *p*

321 *sf* *f*

322 *tr* *sf* *pp dolce portamento*

323 *tr* *sf* *pp dolce portamento*

324 *tr* *sf* *poco Ped.*

325 *tr* *sf* *pp dolce portamento*

326 *tr* *sf* *pp dolce portamento*

327 *tr* *sf* *pp dolce portamento*

328 *tr* *sf* *pp dolce portamento*

329 *sf* *p* *8* *1* *3* *2* *1*

330 *sf* *p* *2* *1* *3* *4*

331 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

332 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

333 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

334 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

335 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

336 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

337 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

338 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

339 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

340 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

341 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

342 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

343 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

344 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

345 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

346 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

347 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

348 *sf* *p* *1* *2* *3* *4*

349 **Piano I** *pp*

350 **Piano I** *pp*

351 **Piano I** *pp*

352 **Piano I** *pp*

353 **Piano I** *pp*

354 **Piano I** *pp*

355 **Piano I** *pp*

356 **Piano I** *pp*

357 **Piano I** *pp*

358 **Piano I** *pp*

359 **Piano I** *pp*

360 **Piano I** *pp*

361 **Piano I** *pp*

362 **Piano I** *pp*

363 **Piano I** *pp*

364 **Piano I** *pp*

- 1) Both primo players have an allargando passage on the upbeat. On the following bars compare note page 4.
  - 2) The quaver figure is to be played calmly; the next bar on the first piano must follow on without any break in the sound. The same applies to bars 359-360 and 363-364.
- Händsken Edition
- 1) Breiter Auftakt der beiden Primo-Spieler! Zum Folgenden vergleiche man Anmerkung Seite 4.
  - 2) Die Achtelfigur ist ruhig auszuspielen; der folgende Takt des ersten Klaviers muß ohne Lücke im Klang anschließen. Das Gleiche gilt für Takt 359-360 und 363-364.

358

Piano I

9

*mf e distinto*

*cresc.*

*al -*

*- sf*

377

Piano I

1) *sf*

*p*

*mf ritard. e dim. molto*

*a tempo*

3

Piano I

*p*

393

Piano I

Solo

*espr.*

Piano I

406

2)

*pp una corda*

*dondolando*

*Sua bassa*

*sempre dim. senza ritardare*

*ppp*

*pppp*

- 1) Don't hurry the entry: The listener must be conscious of the crotchet rest, which forms the up beat in the first piano.
- 2) The player must pay attention to the primo player at the first piano, to whose melodic line he has here to adjust himself.

- 1) Nicht überstürzt einsetzen! Die Viertelpause im ersten Klavier, die den Auftakt bildet, muß dem Hörer zum Bewußtsein kommen.
- 2) Der Spieler achte auf den Primo-Spieler des ersten Klaviers, dessen melodischer Linie er sich anzupassen hat.

Primo

358

Piano I

5

8

*mf*, e *distinto*

373

*cresc.*

*al*

*ff*

*Secondo sf*

*Poco Ped.*

1 2 3 4 5

5 4 3 2 1

*ff ritard. e dim. molto*

386

*a tempo*

1

*dolce*

*p ma sempre vivo*

Piano I

Piano I

396

Piano I

*p*

*pp una corda*

Piano I

409

Piano I

*sempre dim. senza ritardare*

*ppp*

Piano I

8

Piano I

8

1

419

431

441

452

\*) The "minor" colouring of the coda, which commences at this point, calls only for the most delicate pianissimo touch, and must on no account be emphasized by any dragging of the tempo. The primo player must here accommodate himself to the secondo player of the first piano, so that both make their entry simultaneously.

\*) Die Mollfärbung der hier beginnenden Coda unterstreiche man auf keinen Fall durch eine Verlangsamung des Tempos, sondern nur durch ein äußerstes Pianissimo des Anschlags. Der Primo-Spieler verständige sich hier mit dem Secondo-Spieler des ersten Klaviers, damit der gemeinsame Einsatz genau zusammen erfolgt.



419

431

Piano I

444

453

\*) The "minor" colouring of the coda, which commences at this point, calls only for the most delicate pianissimo touch, and must on no account be emphasized by any dragging of the tempo. The primo player must here accommodate himself to the secondo player of the first piano, so that both make their entry simultaneously.

\*) Die Mollfärbung der hier beginnenden Coda unterstreiche man auf keinen Fall durch eine Verlangsamung des Tempos, sondern nur durch ein äußerstes Pianissimo des Anschlags. Der Primo-Spieler verständige sich hier mit dem Secondo-Spieler des ersten Klaviers, damit der gemeinsame Einsatz genau zusammen erfolgt.

Secondo

The musical score is divided into four systems, each with a measure number in a box at the beginning:

- System 1 (Measures 462-470):** Starts with *ff animato*. It features a complex texture with multiple voices. A *Ped. simile* marking is present. The dynamic *sempre ff* is indicated.
- System 2 (Measures 471-477):** Continues the texture. A *Ped. simile* marking is present. The dynamic *ff* is indicated.
- System 3 (Measures 478-484):** Features a section marked *ff marcatisimo*, which is circled in the original score. This section is characterized by sharp, rhythmic accents. A *Ped. simile* marking is present. The dynamic *ff* is indicated.
- System 4 (Measures 485-491):** Ends with a *G.P.* (Grave) section. The dynamic *ff* is indicated.

\*) In practising, count the pauses aloud, so as to avoid the ugly effect of a ragged ensemble in the final chords.

\*) Beim Studium Pausen laut zählen, damit einem unschönen Nacheinanderklappen beim Anschlag der Schlussakkorde vorgebeugt wird.

462

469

476

483

\*) In practising, count the pauses aloud, so as to avoid the ugly effect of a ragged ensemble in the final chords.

\*) Beim Studium Pausen laut zählen, damit einem unschönen Nebeneinanderklappen beim Anschlag der Schlussakkorde vorgebeugt wird.

# EXPLANATORY NOTE / NACHWORT

If the pianoforte compositions of Friedrich Smetana (1824—1884) have not yet been able to win the favour even of those who have long admired him as the composer of "The Bartered Bride", "Moldau", or the string quartet "Aus meinem Leben", this is the result not of any fault in the compositions themselves, but of the general neglect of this side of Smetana's work and to the lack of available editions — a lack that is in turn explained by the fact that for the greater part of his life Smetana was working far from any of the chief music centres, and had little opportunity to publish. Moreover, at the end of his life his own attitude towards his earlier piano compositions was so deprecatory as to lead him to declare (in 1879) that he had no piano works which he could publish. Perhaps it is not yet too late to attempt to win new friends for Smetana's piano music, in spite of his own excessively modest opinion of it.

In the present edition we place before music lovers, and above all, before music teachers, a work of Smetana's that, apart from its other merits, has the distinction of being one of the few *original* compositions for two pianos, eight hands. According to Teige's catalogue it was written in 1849. Though in origin a *pièce d'occasion*, a by-product of the composer's work as a teacher at the Music School which, with Liszt's support he opened at Prague in 1848, it mirrors in the most vivid fashion one of the sunniest periods in Smetana's troubled life, being written during the happy days that followed upon his marriage.

To enable the performers to capture the transparent and predominantly joyous character of the composition, an edition was needed which would elucidate Smetana's intentions and help the performers by not allowing their ensemble-playing to be a matter of laboriously counting the bars. Hence the plentiful quotations in small type, which not only serve to ensure that each player comes in at the right moment, but also to enlighten him as to the distribution of the various passages among the ensemble — information which is all the more necessary since, for practical reasons, it has not been possible to print the whole piece in score, and, without these quotations, the players, or the leader of the ensemble, would be reduced to a laborious comparison of the separate parts, if they wished to discover the relative musical importance of what was going on in the other parts at any particular moment.

The Prague edition (1906) is so sparingly marked that even the most important directions are not given uniformly in all the parts. In addition to making good this deficiency the editor has felt justified in adding a number of indications of his own. The most of the pedal workings are his. In exceptional cases dynamic signs have also been altered, in cases, namely, where there is a danger that the indication *forte* or *fortissimo* in accompanying chords would lead to the swamping of matter of more musical importance, or where long passages, if played *forte* throughout, might lay the players open to the common charge that an ensemble of pianists can *only* play loudly.

In short, in any additions that he has made, the editor has aimed solely at securing a faithful and spirited performance of this fascinating piece.

G. K.

Wenn Friedrich Smetanas (1824—1884) Klavierkompositionen sich bis heute nicht einmal zu dem Publikum den Weg bahnen konnten, das ihn als Komponisten der „Verkauften Braut“, der „Moldau“ oder des Streichquartetts „Aus meinem Leben“ längst liebt, und wenn der Musikliebhaber sich längst nicht in dem Maße mit ihnen beschäftigt, wie diese Beschäftigung Lohn und Genuß verspricht, so ist der Grund dafür nicht in den Kompositionen selbst zu suchen, sondern in der Vernachlässigung dieser Seite von Smetanas Schaffen, im Mangel an Veröffentlichungen, der wiederum darin begründet ist, daß Smetana die größte Zeit seines Lebens fern von den großen Musikzentren wirkte und ihm zu wenig Gelegenheit geboten war, Werke zu veröffentlichen. Und an seinem Lebensabend steht er (1879) seinen älteren Klavierkompositionen selbst so ablehnend gegenüber, daß er schreibt, er habe keine Klavierkompositionen, die er veröffentlichen könne.

Ist es heute bereits zu spät, gegen Smetanas eigenes, ganz zu Unrecht so bescheidenes Urteil neue Freunde für seine Klaviermusik zu werben?

Wir legen in der vorliegenden Ausgabe dem Musikliebhaber und besonders dem Musikpädagoggen ein Werk Smetanas vor, das schon deswegen besondere Beachtung finden wird, weil es eine der ganz wenigen Originalkompositionen für zwei Klaviere zu acht Händen ist. Zunächst ein Gelegenheitswerk Smetanas, das seiner musikpädagogischen Tätigkeit an der von ihm mit Liszt's Beistand 1848 in Prag eröffneten Musikschule entsprang (nach Teiges Katalog 1849 entstanden), spiegelt es doch eine der freundlichsten Epochen im Leben des vielgeprüften Meisters wieder: er schrieb es in der glücklichen Zeit nach seiner Verheiratung.

Um den durchsichtigen und vorwiegend heiteren Charakter der Komposition dem Musizierenden zu erschließen, bedurfte es einer Ausgabe, die die Absichten Smetanas zu verdeutlichen versucht und das gemeinsame Musizieren nicht zu einer Angelegenheit mühsamen Zählens werden läßt. Dieser Absicht folgen die reichlich mitgegebenen Stichtnoten, die nicht nur einem stets rechtzeitigen Einsatz der Spieler dienen, sondern ihnen auch Aufschluß geben sollen über die Verteilung der musikalischen Aufgaben im Ensemble, eine Übersicht, die um so mehr erforderlich ist, als praktische Rücksichten einen Partiturdruk des ganzen Stückes verbieten und so der Spieler oder Leiter des Zusammenspiels ohne Stichtnoten zu mühsamen Vergleichen gezwungen würde, um festzustellen, was jeweils in den anderen Stimmen an musikalisch Wichtigem vorgeht.

Die Prager Ausgabe (1906) von Káan ist so spärlich bezeichnet, daß nicht einmal die wichtigsten Vortragszeichen in allen Stimmen gleichförmig angegeben sind. Über diese Korrekturen hinaus sah sich der Herausgeber berechtigt, zahlreiche Vortragsvorschriften zu ergänzen, so stammen die meisten Pedalvorschriften von ihm. Im besonderen Fall wurden auch dynamische Bezeichnungen geändert, nämlich dort, wo die Vorschrift eines Forte oder Fortissimo in Begleitakkorden musikalisch Wichtigeres überhören zu lassen droht, oder dort, wo längere Partien in einförmigem Forte die Spieler in den schlechten Ruf bringen könnten, daß in Mehrzahl zusammen auftretende Klavierspieler nur laut spielen können!

So sollen alle Zusätze des Herausgebers nur einer innerlich beschwingten Wiedergabe des reizvollen Stückes dienen.

G. K.