

FRIEDRICH SMETANA

---

SONATA  
IN ONE MOVEMENT

FOR 2 PIANOS 8 HANDS

(GEORG KUHLMANN)

PIANO II

HINRICHSEN EDITION

LONDON

Frankfurt

New York

## Piano II

## SONATA

in one movement

Friedrich Smetana

(composed 1849)

Edited by Georg Kuhlmann

Allegro energico

Secondo

Piano I

Primo

*p dolce, ma espr.*

*(senza Ped.)*

11

*mf* *f* *p* *mf* *f*

*(senza Ped.)*

22

*cresc.* *ff* *f*

34

Primo

*sf* *p* *p* *f secco*

*(senza Ped.)*

\*) The descending line of the bass here (E-D-C-C sharp) should be clearly brought out.

\*) Hier ist die absteigende Baßlinie E-D-C-Cis stark hervorzuheben.

Hinrichsen Edition N<sup>o</sup> 19b

© Copyright 1938 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd., London

Piano II

# SONATA

in one movement

Friedrich Smetana

(composed 1849)

Edited by Georg Kuhlmann

Allegro energico

Primo

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 1-9) begins with a treble clef and a piano dynamic. The second system (measures 10-19) includes a piano dynamic and a fortissimo dynamic. The third system (measures 20-35) features a crescendo, a fortissimo dynamic, and a section marked 'al' (allegro). The fourth system (measures 36-45) includes a fortissimo dynamic and a section marked 'secco e'.

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

49

57

66

74

\*) 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 A. 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.

Hinrichsen Edition

\*) Eine geringe Verbreiterung des Auftaktes wird, wenn die Spieler gut aufeinander eingespielt sind, der Wirkung des modulatorisch wichtigen Septimenakkordes auf A 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

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

*senza Ped.*

53

*Piano I* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

*\*)*

65

*3 2 4* *ff* *sf* *p* *sf* *p*

74

*sf* *f* *tr.* *tr.* *pp dolce* *Piano I* *Piano I* *Piano I* *Piano I*

*con poco 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, 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 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.

Hinrichsen Edition

\*) 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.

84

*un poco espr.* *pp* *p* *più cresc.*

92

Piano I *p* *f* *1) ma dolce e flessibile* *(poco Ped.)*

109

116

*cresc.* *martellato* *ff* *2)* *3*

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

*espr.* *pp* *p* *più cresc.*

93

*Piano I* *p* *Piano I* *p* *1) pp* *Ped. simile*

105

*f* *ma dolce e flessibile* *(poco Ped.)*

114

*cresc.* *ff*

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.

Hinrichsen Edition

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

125 *f* *a tempo sempre vivo* *pp*

\*)

1 2 3 1 2 3

*ad lib.* *simile*

134

4 1 2 3 4 1 2 3

142

4 *pp sempre* *pp*

*una corda*

150

4 5 6 7 8 *sempre dim. senza ritardare* *dim.* *f* *sf*

Piano I

\*) See note 1) page 7

\*) Siehe Anmerkung 1) Seite 7



125 *Piano I*  
*p*  
*sempre vivo*  
*p espr.*  
*p*

137 *Piano I*  
*p*  
*Piano I*  
*p*  
*Piano I*  
*pp*

146 *Piano I*  
*\*)*  
*legato*  
*pp dolce dondolando*  
*una corda*  
*sempre dim.*  
*senza ritardare*

156 *Piano I*  
*pp*  
*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.*

1

174

*f*

*ff*

*poco Ped.*

184

Piano I *f*

Primo *pp*

193

*mf < sf*

*< sf*

*< sf*

*pp*

*(senza Ped.)*

164 *Piano I*  
*f marcato la melodia*  
*poco Ped.*

175 *pp*  
*ff*  
*f*  
*legato con poco Ped.*

184 *pp accompagnando*

192 *Solo*  
*Piano I*  
*pp*  
*mf < sf* *< sf* *< sf* *< sf* *p dolce espr.*  
*(senza Ped.)*

203

*mf* < *sf* < *sf* < *sf* < [*sf*]<sup>1)</sup> 2 *mf dolce espr.*

212

2) *sf* < *sf* < *sf* < *sf* < *sf* < *sf* *assai*

220

*p molto cresc., come sopra* *ff sempre stacc.* *p*

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 Melodie-einsatz 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) *pp subito, come sopra*

213

2) *f* *Piano I* *f* *Piano I* *f* *p cresc.*

222

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.

Hinrichsen Edition

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 Melodie-einsatz 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.

229

*p cresc. sempre, come sopra*

*ff*

1) *ff*

2) *ff*

3) *ff*

*senza Ped.*

*Ped. simile*

236

[*mf, cresc. molto*]

2) *fff*

1) *fff*

2) *fff*

3) *fff*

4) *fff*

5) *fff*

1) *fff*

2) *fff*

245

*p leggiero e con grazia*

3) *fff*

4) *fff*

1) *fff*

2) *fff*

5) *fff*

4) *fff*

3) *fff*

1) *fff*

4) *fff*

*Sva bassa*

*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 *fff* 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 Ausholen zu dem *fff*-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.

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 *fff* 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.

Hinrichsen Edition

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 Ausholen zu dem *fff*-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 *p*

*p*

senza Ped.

261 Piano I

(senza Ped.)

269 Piano I

*mf cresc. - poco - - a - poco - -*



Primo

253

1 2 3 4 5 6

259

7 8 1 2 3 4

(senza Ped.)

265

5 6 7 8 9 10

(senza Ped.)

271

11 12 13 14 15 16

cresc. - poco - a - poco - al -



278

Musical notation for measures 278-283. Treble and bass staves. Dynamics include *sf* and *f*. Articulations include accents and slurs.

284

Musical notation for measures 284-291. Treble and bass staves. Dynamics include *[fp]* and *p*. Includes fingerings 2 1, 3 4, 4 1, 4 1.

292

Musical notation for measures 292-300. Treble and bass staves. Dynamics include *f* and *sf*. Includes fingerings 1 2 3 1 4, 1 5 2, 2 1, 3 4 2 1 2.

301

Musical notation for measures 301-307. Treble and bass staves. Dynamics include *sf* and *sfz*. Includes fingerings 1 4 2.

308

Musical notation for measures 308-314. Treble and bass staves. Dynamics include *sf cresc.* and *ff*. Includes *Ped. simile* and *G.P.* with a 2-measure rest.

317 *Primo*  
*mf*  
*ff* *pp leggerissimo* *poco marcato quasi pizzicato* *f* *p*

\*)

326  
*f* *p* *cresc.* *mf*  
*senza Ped.*  
*Sua bassa.....*

334  
*f* *pp* *p*  
*poco Ped.*

345  
*molto dim.* *pp* *p* *più cresc.* *ppp* **5**

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

\*) Both primo players have an allargando passage on the upbeat. On the following bars compare note page 4.

\*) Breiter Auftakt der beiden Primo-Spieler! Zum Folgenden vergleiche man Anmerkung Seite 4.

Primo

317

Piano I

*mf* *molto cresc.* *sfff* *sf* *p molto leggero*

328

*sf* *p* *sf* *f* *tr* *sf* *pp dolce portamento*

*senza Ped.* *poco Ped.*

339

*p* *molto dim.* *pp* *p più cresc.*

349

Piano I

*ppp* *pp* *p*

Piano I

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 without any break in the sound. The same applies to bars 359-360 and 363-364.

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.

## Secondo

358 Piano I

9 *mf e distinto* *cresc.* - - - *al - - - sff*

377 Piano I

3 <sup>1)</sup> *sff* *p* *mf ritard. e dim. molto* *a tempo* 3 *p*

393 Piano I Solo Piano I

*espr.* *p*

406 2)

*pp una corda* *dondolando* *sempre dim. senza ritardare* *pp < - - - > ppp*

*Sva bassa*

<sup>1)</sup> Don't hurry the entry: The listener must be conscious of the crotchet rest, which forms the up beat in the first piano.

<sup>2)</sup> The player must pay attention to the primo player at the first piano, to whose melodic line he has here to adjust himself.

<sup>1)</sup> Nicht überstürzt einsetzen! Die Viertelpause im ersten Klavier, die den Auftakt bildet, muß dem Hörer zum Bewußtsein kommen.

<sup>2)</sup> Der Spieler achte auf den Primo-Spieler des ersten Klaviers, dessen melodischer Linie er sich anzupassen hat.

358

Piano I

Piano I

5

*mf e distinto*

373

Piano I

*cresc. al ff*

*ff ritard. e dim. molto*

1 2 3 4 5

5 4 3 2 1

Secondo *sf*

*Poco Ped.*

386

Piano I

Piano I

*a tempo*

1

*dolce p ma sempre vivo*

398

Piano I

Piano I

Piano I

*p*

*p*

*pp una corda*

409

Piano I

Piano I

*sempre dim. senza ritardare*

*pp*

1

## Secondo

419

Primo

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

ppp

8

1

pp

dim.

431

Piano I

1

p cresc. molto

f

444

cresc.

sempre

senza Ped.

453

al

3

ff sf

G.P.

ff

mf cresc.

animato

\*) 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.

Hinrichsen Edition

\*) 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

462 *ff animato* *Ped. simile*

470 *sempre ff*

477 *Ped. simile* *ff* *ff*

484 *ff* *ff* *ff marcatissimo* *ff* *G.P.* *ff*

\*) 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

*f*  
*Ped. sempre simile*  
*sempre simile*

469

*ff sempre*

476

*Ped. sim.*  
*sf*

483

*sf*  
*ff marcatissimo*  
*sf*  
*G.P.*  
*sff*

\*) 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.

# 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 Streichquartettes „Aus meinem Leben“ längst liebt, und wenn der Musikliebhaber sich längst nicht in dem Maße mit ihnen beschäftigte, 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 ferne 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 Musikpädagogen 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 Liszts 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 Stichnoten, 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 Stichnoten 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.