

# Natur – Kontrapunkt – Rezeption. Zu Smetanas Symphonischer Dichtung *Aus Böhmens Hain und Flur*

Klaus Döge

In der frühen Rezeption von Smetanas Symphonischem Dichtungszyklus *Má vlast* [Mein Vaterland] im deutschsprachigen Raum hat die Tondichtung *Z českých luhů a hájů* [Aus Böhmens Hain und Flur] kaum Berücksichtigung gefunden. In Wien wurde sie von Hans Richter nur einmal aufgeführt; in den Konzerten, die Gustav Mahler dirigierte, stand sie überhaupt nicht auf dem Programm; in München erklang sie durch Richard Strauss ein einziges Mal im Jahre 1895, und in Berlin wurde sie anscheinend überhaupt erst 1909 gespielt.<sup>1</sup> Das muss überraschen, denn anders als die Tondichtung *Vyšehrad* mit ihrem singenden Barden auf der alten Prager Burg, anders als die Tondichtung *Šárka* über die gleichnamige sagenumwobene Amazone, und auch anders als die das Hussitentum verherrlichenden Tondichtungen *Tábor* und *Blaník* ist das Sujet von *Böhmens Hain und Flur* nicht spezifisch tschechischer Sagenwelt und Historie verpflichtet. Ganz im Gegenteil: Wie in der *Vltava* [Moldau] geht es hier themenmäßig eher um böhmisch Allgemeines und Weltmäßiges: um schöne Landschaft mit Feldern, Tälern und Wäldern, mit Bergen und geheimnisvollen Burgen, um wandernde Musikbanden, um Tanzen, Singen und Klingen.

Genau dieses romantische Bild ist im Titelkupfer von *Böhmens Hain und Flur* in der Erstausgabe für Klavier zu vier Händen eingefangen, die im Jahre 1880 im Verlag František Urbánek, Prag, in zweisprachiger Aufmachung – in Tschechisch und Deutsch – erschien (vgl. Abb. 1)<sup>2</sup>. Auf dem mehrfarbigen Druck von Antonín König sieht man einen Fluss, ringsherum bewaldete Hügel und rechts hinten, im Nebeldunst schemenhaft erkennbar, einen Berg mit einer Burg. Im Vordergrund sitzt ein Maler, der die Schönheit der Natur auf einem

<sup>1</sup> Vgl. Christopher Fifield, *True Artist and True Friend. A Biography of Hans Richter* (London: Oxford University Press, 1993); Knud Martner, *Gustav Mahler im Konzertraum. Eine Dokumentation seiner Konzerttätigkeit 1870–1911* (Kopenhagen: Knud Martner, 1985); Gabriele E. Meyer, *100 Jahre Münchner Philharmoniker* (München: Knürr, 1994).

<sup>2</sup> Entnommen aus: *Bedřich Smetana. Zeit – Leben – Werk – Bedřich-Smetana-Museum*, hrsg. von Olga Mojžišová (Prag: Bedřich Smetana Museum, 1998), 124.



Abb. 1

Blatt festzuhalten versucht. In der Bildmitte ein Musikant mit seinem Hund, die Schalmei blasend. Rechts unten zwei Rehe, die der imaginären Musik zu lauschen scheinen.

Wieder anzutreffen sind Momente dieser Natur- und Landschaftsidyllik in den programmativen Erklärungen zu *Böhmens Hain und Flur*, die es in drei Fassungen gibt (vgl. Abb. 2).<sup>3</sup>

Die erste Fassung stammt von Smetana selbst und ist mit Mai 1879 zu datieren. Die zweite Fassung stammt von Václav Zelený und ist als Niederschrift eines Gesprächs mit Smetana aus dem Sommer oder Herbst 1879 ausgegeben. Durch ihre spätere Veröffentlichung fand sie den Weg in Hermann Kretzschmars

<sup>3</sup> Vgl. dazu Jaroslav Smolka, *Smetanova symfonická tvorba* (Prag: Supraphon, 1984), 143ff.; deutsche Übersetzung von Fassung 1 nach: Hana Séquardtová, *Bedřich Smetana* (Leipzig: Philipp Reclam jun., 1985), 156; deutsche Übersetzung der 2. Fassung nach Otto Klauwell, *Geschichte der Programmmusik* (Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1910), 363f.

Fassung 1 Smetana, Mai 1879 Sommer oder Herbst 1879	Fassung 2 Zelený, Gesprächsniederschrift Erstausgabe Klavierauszug 1880	Fassung 3 Zelený, Poetisches Programm
IV. Aus Böhmens Hain und Flur. Allgemeine Gefühle bei dem Anblick des böhmischen Landes. Von allen Seiten erklingt aus Hain und Flur fröhlicher, aber auch melancholischer Gesang. Waldgegenden – in den Soli der Hornisten – und fruchtbare Elbniederungen, alles wird hier besungen. Jeder kann dieser Komposition entnehmen, was ihm gefällt – der Dichter hat freien Weg, muß allerdings die Kompensation in den Einzelheiten verfolgen.	Der Eingang ist wie der mächtige Eindruck, wenn man in eine Gegend eintritt; darum der gewaltige Beginn mit betonten Akkorden g-moll. Dann G-dur, wie wenn ein naives Land-Mädchen spazierengeht. Bei 3/4 [NB 1] die Schönheit eines Waldaufenthaltes. Am sonnenreichen Mittag, wenn die Sonne im Zenith steht. Im Walde tiefer Schatten, nur hie und da dringt durch die Wipfel der Bäume ein Lichtstrahl. Die stete Phrase [NB 2] stellt das Zwitschern der Vögel dar, das in der weiteren Kontrapunktik immer noch beibehalten wird. Es ist dies ein großer kontrapunktischer Plan, der mir spielend von der Hand ging, weil ich mich recht viel darin geübt habe.	An einem schönen Sommertag stehen wir in der weiten böhmischen Landschaft, deren Blumenschmuck, munteres Treiben und duftende Atmosphäre den Geist in begeisterte Erregung versetzen. Aus dem allgemeinen Frohlocken erhebt sich der frische und schlichte Klang ländlicher Behaglichkeit. Den Menschenlärm hinter uns lassen treten wir in einen schattigen, ruhigen Hain. Eine hauchzarte Brise bringt Zweig um Zweig zum Rascheln, bis der gesamte weite Hain von einem Rauschen erfüllt ist, in das die Vogelwelt ihr geschwägziges, unendliches Gezwitscher einflicht. In diese Hymne der Natur erklingt aus einem entlegenen Hochwald der verträumte Klang eines Waldhorns. Ein mächtiger Windstoß zerreißt diese majestätische Stille, mit einem Mal werden an unser Gehör die Klänge übermütiger menschlicher Fröhlichkeit getragen. Diese Klänge kommen rasch näher. Für eine Weile umgibt uns ein lustiges Frühlingsfest: mit Tanz und Gesang freut sich das tschechische Volk des Lebens, und seine Glückseligkeit verbreitet sich über die fruchtbaren Fluren in Gestalt eines tschechischen Volksliedes.



NB 1



NB 2

Konzertführer ebenso wie in Otto Klauwells Buch über die „Geschichte der Programm-Musik“. Die dritte Fassung schließlich ist Zelenýs poetisierende Umschreibung der Fassungen 1 und 2, die als programmatiche Erklärung, ins Deutsche übersetzt von Josef Srb-Debrnov, in die Druck-Ausgabe des Werkes für Klavier zu vier Händen übernommen wurde.

Auffällig an diesen drei Fassungen des Programms ist die zunehmende Konkretisierung des Sujets und des Geschehens. Das ursprünglich von Smetana relativ offen gehaltene Programm („Jeder kann dieser Komposition entnehmen, was ihm gefällt“) wird immer mehr vergegenständlicht: Da wird aus den „allgemeinen Gefühlen“ der ersten Fassung in Fassung 2 „ein mächtiger Eindruck“ und in Fassung 3 schließlich die „begeisterte Erregung“; neue Elemente treten auf: z.B. ein naives Landmädchen und Vogelgezwitscher in Fassung 2, – raschelnde Zweige in Fassung 3, – sowie ein Erntefest in Fassung 2, aus dem in Fassung 3 ein Frühlingsfest wird. Und auffällig ist die starke Idyllisierung des Anfangs in Fassung 3: von einem schönen Sommertag, von der weiten böhmischen Landschaft, von Blumenschmuck, munterem Treiben und duftender Atmosphäre ist dort auf einmal die Rede.

Alles zusammen – Werktitle, Titelkupfer und die programmatichen Konkretisierungen signalisieren sujetmäßig Natur und Natur-Idylle, sie zeichnen eine bestimmte programmatiche Bildlichkeit vor und erwecken darin auch eine bestimmte musikalische Erwartungshaltung. Denn Naturidylle, das meint im 19. Jahrhundert musikalisch Pastoralton, eine in sich ruhende, rhythmisch nur mäßig bewegte Klangfläche, Pianissimo-Dynamik und thematisch-motivisches Schweben; zwitschernde Vögel, das sind Nachtigall und Wachtel aus Beethovens 6. Symphonie, das sind Kuckucksrufe und Vogelstimmen-Nachahmungen à la Raff, Hiller, Wagner, Mahler und Dvořák; der schöne Wald, das sind Webersche Hornquinten und Jagdgesang; und die rauschenden Bäume, das ist das ostinate Hin- und Herwogen melodischer Figuren und Klänge wie etwa in Wagners Waldweben im 2. Akt des *Siegfried*.

Einer derartigen musikalischen Erwartungshaltung aber kommt Smetanas Komposition *Aus Böhmens Hain und Flur* anscheinend nicht entgegen. Eduard Hanslick, nicht gerade ein Freund programmaticher Musik, dennoch aber im Jahre 1890 von der Tondichtung *Die Moldau* durchaus überzeugt,<sup>4</sup> schrieb in seiner Besprechung von *Böhmens Hain und Flur*:

Mit seinem Titel können wir das Stück freilich nicht recht in Einklang bringen.  
Wir stellen uns doch vor, „in Wald und Flur“ eine trauliche Idylle zu erleben,

<sup>4</sup> Vgl. Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuch eines Musikers. Kritiken und Schilderungen* (Berlin, 1892), 300–304.

ein sinniges, auch fröhliches Versenken in die Natur, nicht aber eine bei türkischer Musik gestampfte Polka. Auf dem Titelkupfer der Partitur erblicken wir einen schalmeiblasenden Hirten, dem zwei junge Rehe furchtlos lauschen. Wie würden sie davonrennen bei dem Trompetengeschmetter dieser Hain= und Flurmusik! Das Stück beginnt fortissimo mit einer sehr lang fortgesetzten monotonen Terzenfigur aller Geigen und Holzbläser in g-Moll, von vier zu vier Takten markiert durch Paukenwirbel und Triangelschläge.<sup>5</sup>

Und auch Hermann Kretzschmar,<sup>6</sup> ansonsten um hermeneutische Deutungen von Musik eigentlich nie verlegen, bereitete der Werkanfang von *Böhmens Hain und Flur* ein Problem: „Darnach [nach Zelenýs Aufzeichnungen] soll der Eingang [des Werkes] den mächtigen Eindruck darstellen, der den Wandler beim Eintritt in die Landschaft erfasst. Ohne diese Erklärung würde man die Musik dieses Eingangs kaum im Sinne des Komponisten verstehen.“

Als zu unspezifisch und in seiner Tonleiterstruktur auch zu uncharakteristisch wird darüber hinaus von der Musikkritik Smetanas Vogelruf empfunden; und die Sextenseligkeit der Hörner in Takt 129ff. ließe eher den Gedanken an Männerchor oder Choral als den an Wald und Hain aufkommen.

Für das inhaltliche Sujet „Naturidylle“ schließlich als völlig unpassend kritisiert wird die Fuge der Takte 74ff., jene dem 19. Jahrhundert so antiquiert erscheinende Gattung, die – man denke nur an Berlioz *La damnation de Faust* oder an Wagners Figur des Sixtus Beckmesser in den *Meistersingern* – vor allem als semantische Größe für Gelehrtheit und Steifheit fungierte. „Der blasende Hirtenbul hat sich unversehens in einen gelehrt Organisten verwandelt,“ schreibt Hanslick denn auch zu diesen von ihm als „akademischen Exkurs“ bezeichneten Takten mit ihrer melodisch auffälligen Tritonushäufung, deren Sinn für das Werkganze sowie für die Thematik „Hain und Flur“ ihm nicht nachvollziehbar erscheint.

Die ästhetische Position einer derartigen Erwartungshaltung an und einer derartigen Betrachtungsweise von programmgebundener Instrumentalmusik ist offensichtlich: Es geht um Unmittelbarkeit des musikalischen Sprechens und – damit verbunden – um unmittelbare Verstehbar- und Nachvollziehbarkeit des in der Musik zum Ausdruck gebrachten Programmes. Und dies ganz so, wie es in der *Moldau* der Fall ist, die darin natürlich auf die Rezeption von *Böhmens Hain und Flur* wesentlichen Einfluss ausübte. Dort in der *Moldau* signalisieren zwei wellenartig gestaltete Motive die beiden Quellen; dort repräsentiert die erste ausgesponnene Melodie den wachsenden Fluss; dort sprechen Hornquinten und

<sup>5</sup> Eduard Hanslick, *Fünf Jahre Musik 1891–1895* (Berlin, 1896), 222–224; nachfolgendes Zitat S. 223.

<sup>6</sup> *Führer durch den Konzertsaal. Abteilung: Sinfonie und Suite*, 1. Band (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913), 548.

Fanfaren von Wald und Jagd; und dort verkörpert die zunehmende dramatische Dichte der Musik mit ihren verminderten Septakkorden und ihren stürmischen Geigenfiguren das Sprudeln und Gischten des Wassers in den St. Johannis-Stromschnellen.

Etwas von dieser musikalischen Unmittelbarkeit ist auch in *Böhmens Hain und Flur* zu spüren, etwa wenn hier wie dort eine Polka erklingt und musikalisch auf ein ausgelassenes Fest verweist; oder wenn mit der G-Dur-Melodie der Takte 46ff. – die musikalisch ja eine Andeutung des späteren polkahaften Tanztreibens beinhaltet – nach manchen Takten des dunklen Tons musicalisch der Fröhlichkeit Platz gemacht wird. Vieles aber, was Smetana hier programmatisch-musikalisch schildert, ist für das auf Idylle ausgerichtete Verstehen weniger unmittelbar, weniger direkt nachvollziehbar, aber bei aller musikalischer Offenheit mit dem programmatischen Sujet „Böhmens Hain und Flur“ durchaus sinnvoll in Einklang zu bringen. So wollte Smetana mit den sextenseligen Hörner der Takte 129ff. musikalisch gar nicht einfach „Wald“ sagen und signalisieren, sondern durch sie und ihrem schönen, beinahe sentimental Ton, den Wald selbst singen lassen. Möglicherweise waren ihm die Vögel, die er ja nicht mehr hören konnte, weniger zwitschernde als unruhig auf und abfliegende; möglicherweise ging es ihm – dem, wie die Takte 37ff. zeigen, in Zusammenhang mit musikalischer Naturdarstellung das kompositorische Arbeiten mit Klangflächen wohl vertraut war – am Anfang des Werkes musikalisch weniger um die Idylle, als vielmehr um das Beeindruckende und erhaben Beängstigende der böhmischen Natur und Landschaft. Und möglicherweise waren es gerade das in sich Kreisende und das Bizarre von Fuge und Tritonus, die ihn bei seiner musikalischen Schilderung des sommerlichen Mittags im Walde auf diese ausgefallene Technik und Intervallik kompositorisch und ausdrucksmäßig zurückgreifen ließen.

Die frühe deutsche Musikkritik hat sich um diesen Weg und diese Möglichkeiten des Verstehens – frei nach dem Motto: was nicht sein darf, kann nicht sein – gar nicht bemüht; Smetanas *Moldau* wurde als Idealfall unmittelbarer Verstehbarkeit favorisiert und in der Konsequenz davon überlange Zeit hinweg als einzige der Smetanaschen symphonischen Dichtungen aus dem Zyklus *Mein Vaterland* rezipiert. Erst eine spätere Generation, darunter Ernst Rychnovsky<sup>7</sup> und Helmut Boese,<sup>8</sup> versuchten, dem deutschen Musikliebhaber *Böhmens Hain und Flur* verstärkt nahezubringen. Dies allerdings irgendwie purzelbaumartig: die früheren Kritikpunkte – das eben nicht unmittelbar Verstehbare – wurden nicht angesprochen, sondern einfach verschwiegen oder auf eine unmittelbare Parallelität von Zelenýschem Programm und Musik hin zurecht gebogen; denn

<sup>7</sup> Ernst von Rychnovsky, *Smetana* (Stuttgart-Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1924), 297f.

<sup>8</sup> Helmut Boese, *Zwei Urmusikanten Smetana – Dvořák* (Stuttgart: Amalthea, 1955), 182f.

Idylle, das musste anscheinend immer sein. Wen vermag es da zu wundern, dass Ähnliches auch heute noch in den diversesten CD-Booklet-Texten begegnet.

Vielleicht wäre es angesichts dieser Zick-Zack-Rezeption von *Böhmens Hain und Flur* das Beste, all die Angaben Zelenýs – die ja den Ausgangspunkt dafür darstellen – weniger als verbindliches Programm, als vielmehr als historisches Dokument zu behandeln und in Zusammenhang mit dem Programm zu diesem Werk lieber wieder auf Smetanas ursprüngliche Notate zurückzugreifen – dabei jenen Satz: „Jeder kann dieser Komposition entnehmen, was er will“, doppelt unterstrichend und ihn durch das Zitat aus Smetanas Brief an Adolf Čech vom 19. Februar 1877 verstärkend, dass „jedem Hörer erlaubt [sei], alles andere seiner Phantasie zu überlassen und nach seinem Geschmack hinzuzudichten, was immer er will.“<sup>9</sup>

Denn vielleicht könnte dann ein Hörer, der Smetana ein bisschen näher kennt, auf die Assoziationen kommen, dass es ja das Subjekt Smetana war, der dieses Landschaftsbild komponierte, dabei den Werkanfang wuchtig gestaltete und in eine Tonart setzte, die im Klaviertrio g-Moll schon einmal eine signifikante Rolle gespielt hatte. Haben damit vielleicht auch die „dolente“ zu spielende Melodie der Takte 37ff. und das nach G-Dur gewendete „espressivo-Thema“ der Takte 46ff. etwas zu tun?

Programmmusik<sup>10</sup> ist das gegenseitige Durchdringen von verbaler Erklärung und deren musikalischer Verwirklichung. Dabei fungiert das Programm wie eine Hilfsbrücke für das musikalische Verstehen und hilft – wie Liszt es ausdrückte – mit, „die Zahl der Verstehenden und Genießenden zu vermehren.“ Dies aber nur dann, wenn es nicht umgewertet und verändert ist. Denn sonst schlägt Verstehen in Nichtverständnis und Rezeption in Nichtrezeption um. Smetanas symphonische Dichtung *Aus Böhmens Hain und Flur* kann als trauriges Beispiel dafür im deutschsprachigen Raum dienen.

## Nature – Counterpoint – Reception. On Smetana’s Symphonic Poem *Z českých luhů a hájů* [From Bohemian Fields and Groves]

### Abstract

Analytical commentaries on Smetana’s symphonic poem *Z českých luhů a hájů* are based on the development of the non-musical programme presented by the

<sup>9</sup> Zitiert nach: Milan Pospíšil, Vorwort zur Eulenburgausgabe der *Moldau*, ETP 472 (Mainz, 1999), X.

<sup>10</sup> Vgl. dazu *Dichtung, Symphonie, Programmusik* (mit Beiträgen von Hans Heinrich Eggebrecht, Carl Dahlhaus und Jaroslav Volek) in AfMw XXXIX/1992, S. 223–244.

composer himself, which was later elaborated on by his admirer V. V. Zelený. The problematic relationship between the musical structure and the non-musical programme is viewed from the perspective of variable reception. Although Smetana assumed that the listeners would work specifically with their own fantasy, the study points out receptive approaches standing in contrast to the original intention and as such being a sad example of the reception of the symphonic poem.

## **Příroda – kontrapunkt – recepce. K Smetanově symfonické básni Z českých luhů a hájů**

### **Abstrakt**

Analytické poznámky ke Smetanově symfonické básni *Z českých luhů a hájů* se opírají o genezi samotného mimohudebního programu tak, jak jej podal sám skladatel a dále rozpracoval jeho obdivovatel V. V. Zelený. Problematický vztah hudební struktury a mimohudebního programu je nahlížen optikou proměnlivé recepce. Ačkoliv Smetana předpokládal, že jeho posluchač bude pracovat zejména s vlastní fantazií, studie poukazuje na receptivní přístupy, které jsou v rozporu s původní intencí a jsou tak smutným příkladem přijímání symfonické básně.

### **Keywords**

Bedřich Smetana; reception; symphonic poem; *From Bohemian Fields and Groves*

### **Klíčová slova**

Bedřich Smetana; recepce; symfonická báseň; *Z českých luhů a hájů*