

# Die Wiegenliedszene in Smetanas Oper *Hubička*

Cyril Šálek

Mahler hat Smetans Opern in solchem Maß geschätzt, dass er später Die zwei Witwen, Der Kuss und Dalibor in sein Repertoire aufgenommen hat. Am meisten war er beim Studium der Oper Der Kuss beeindruckt. Den meisterhaft aufgebauten ersten Akt hat er, was dessen Architektur betrifft, mit dem ersten Akt von Wagners Die Walküre verglichen, er hat von dieser von den reinsten Gefühlen und schmerzhafter Schönheit erfüllten Musik geradezu geschwärmt.<sup>1</sup>

Mahlers Urteil über die Qualitäten des ersten Aktes von Smetanas Oper *Hubička* [Der Kuss] und von Wagners *Die Walküre*, jener Opernwerke, die er am meisten geliebt hat, hat immer wieder zu Betrachtungen über die diese beiden so verschiedenen Werke verbindenden Charakteristiken geführt. Die Parallelen wurden am häufigsten im so genannten „Durchkomponieren“ beider Akte gesehen – das heißt in der kontinuierlich sich entfaltenden Handlungskurve, die die zeitliche und örtliche Einheit respektiert, im strengen Festhalten an der Hauptlinie der Handlung und im Festhalten der Tendenz, diese Linie von peripheren Geschehnisse zu abstrahieren, in der fließenden Durchschaltung der musikalischen Szenen und in ihrer thematisch-motivischen Verwandtschaft sowie in der scheinbaren Abkehr von der Technik der geschlossenen Musiknummern. Es ist jedoch offensichtlich, dass diese Charakteristiken für Smetanas *Der Kuss* nur mit Vorbehalt gelten.

Es ist nicht das Ziel dieser Studie, das Problem der Form der sechsten Oper Smetanas ausführlich zu betrachten und auch über die Motive der oben zitierten Aussage Mahlers weiter zu spekulieren; es soll vielmehr auf Smetanas meisterhafte Beherrschung der traditionellen dramaturgischen Prinzipien der Oper und auf seine Fähigkeit, sie in seiner eigenen kompositorischen Arbeit in neuen Kontexten zu verwenden, aufmerksam gemacht werden. Als Beispiel wird der Schluss des siebenten Auftrittes des ersten Aktes seiner Oper *Der Kuss*, der als die Wiegenliedszene bekannt ist, verwendet.

---

<sup>1</sup> Josef Bohuslav Foerster, „Smetana a Mahler“, in: *Poutník v Hamburku* (Praha: Sfinx Bohumil Janda, 1939), 44. Zit. in Übersetzung.

Der Entschluss Smetanas, die dramatische Linie dieses Aktes durch die Einfügung von zwei Wiegenliedern zu unterbrechen, kann als Beweis gegen die Offenheit seines Formplanes dienen.<sup>2</sup> Die Wiegenlieder stellen selbständige, in sich geschlossene „Musiknummern“ dar und unterbrechen als solche die Handlung – sie haben den Charakter der so genannten Einlagelieder.<sup>3</sup> Ihre Verwendung überrascht bei Smetana nicht – ein Einlagelied hat er mehrmals wirkungsvoll und dramaturgisch begründet verwertet: Erinnern wir z.B. von den chronologisch zu *Der Kuss* nahe liegenden Opern an die Romanze des Ladislav „Když zavítá máj...“ [„Wenn der Mai kommt...“] (*Die zwei Witwen*) und an das Lied der Blaženka „Což ta voda z výše strání...“ [„Wie das Wasser von den Höhen fällt...“] (*Das Geheimnis*). Auch in der anscheinend durchkomponierten Oper *Der Kuss* stellt das Einlagelied keine Zerstörung der formalen Struktur des Werkes dar: Im ersten Akt kommen außer mehreren Ariosi auch der Chor, das kontemplative Ensemble, die Arie und das Duett zur Geltung.

Der siebente Auftritt in *Der Kuss* hat in der Handlung die Rolle eines Intermezzos, das den sich steigernden Zwist des verliebten Paares im vorangegangenen Auftritt und die Szene der Beleidigung Vendulkas am Schluss dieses Aktes verbindet. Der Moment, als Vendulka auf der Bühne allein, nur mit dem Kind des Lukáš in der Wiege, bleibt, fordert zur Reflexion des vorangegangenen Geschehens auf und bereitet die folgende Szene der Beleidigung vor. Smetana hat diese Szene auch zur Ergänzung der Charakteristik von Vendulka benützt. Mit zwei Wiegenliedern, die ein Symbol für die Liebe, Reinheit, Unschuld und Wehrlosigkeit des Kindes darstellen, spricht der Komponist nicht nur das Kind (das bis jetzt fast unbemerkt in der Wiege gelegen ist) als einen der am Drama Beteiligten an, sondern weist dieselben Eigenschaften zugleich der singenden Vendulka als ihre Attribute zu.

Vom Gesichtspunkt der Operndramaturgie aus stellt das Wiegenlied die Form des bereits erwähnten Einlageliedes dar. Dessen Verwendung ist nicht nur von außen motiviert, auf einen Wunsch – wie z.B. das oben genannte Lied der Blaženka in *Das Geheimnis* –, sie entspricht dem innerlichen Bedürfnis der Handlungsträgerin, das Ansprechen des Kindes ist durch die dramatische Situation, durch die Handlung, bedingt. Das Wiegenlied hat hier also die Funktion eines „Stimmungsliedes“,<sup>4</sup> die dramaturgische Basis bildet sein stimmungsvoller Inhalt, mit dem sich Vendulka innerlich identifiziert.

Die Entscheidung Smetanas, an dieser Stelle *zwei* Wiegenlieder einzufügen, war vom außen motiviert. Der Anlass war der Wunsch des Komponisten,

<sup>2</sup> Mehr bei Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama* (München: Hanser, 1960).

<sup>3</sup> Vgl. Martin Ruhnke, „Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840“, *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker (Regensburg: Bosse, 1976), 75–97.

<sup>4</sup> Ebd.

unmittelbar nacheinander zwei Liedgestalten zu präsentieren – ein Volkslied und ein Kunstlied –, um damit die Haltlosigkeit jener Tendenz zu zeigen, die das tschechisch-nationale Element in der Oper in der Nachahmung der Volkslieder gesehen hat.<sup>5</sup> Das erste Wiegenlied: „Hajej můj andílku...“ [„Schlaf, mein Engelchen...“] ist Smetanas Harmonisierung einer Volksweise und eines Volkstextes, das zweite: „Letěla bělouňka holubička...“ [„Eine weiße Taube ist geflogen...“] ist eine eigene Melodie Smetanas, die später volkstümlich geworden ist.

Die Art, mit der Smetana die beiden Wiegenlieder verbunden hat, ist einer der Höhepunkte seiner dramatischen Empfindung und seiner kompositorischen Genialität. Den Anschluss der Lieder hat er dramatisch akzentuiert und das auf diese Weise entstandene Ganze nach dem Grundriss der zweisätzigen Arie gestaltet. Nach einer kurzen Introdution, in der Vendulka sich dem Kind zuwendet, setzt im Orchester die Melodie des ersten Wiegenliedes ein, nach zwei Takten übernimmt sie der Sopran. Smetana lässt Vendulka jedoch nicht das ganze Lied singen: bei der dritten Wiederholung der Worte „mátička kolébá“ [„das Mütterchen wiegt“] unterbricht sie den ersten Teil des zweiteiligen Ganzen – das Wort „das Mütterchen“ erinnert Vendulka an die verstorbene Frau des Lukáš („Ach, mátička ti v hrobě spí“ [„Ach, dein Mütterchen schläft im Grab“]), für einen Augenblick zögert sie bei der Erinnerung an den Streit mit Lukáš („Co jen ten Lukáš myslí?“ [„Was der Lukáš nur denkt?“]), doch sofort wird sie wieder ruhig („Však on se smíří!“ [„Er wird sich doch versöhnen!“]), ihre Gedanken kehren zum Kind zurück und sie beginnt ein anderes Wiegenlied zu singen. Dieser Abschnitt der Szene ist dramaturgisch als Tempo di mezzo konzipiert. Das folgende Wiegenlied, das den zweiten Teil der zweisätzigen Arie bildet, wird Vendulka bis zum Schluss singen.

Das Prinzip der zweisätzigen Arie ist historisch aus dem Bedarf nach einer kontrastvollen Vergegenwärtigung des doppelten Affektes von Protagonisten

<sup>5</sup> „Teď snad již nadobro umlknou jalové řeči o českých operách prstonárodních, že mohou jen [...] napodobením lidových písní býti skládány. [...] Ano, kvůli demonstraci nechávám za sebou zpívati jednu skutečně národní píseň uspávací a hned za ní ukolébavku umělou. Doufám, že se bude časem každé české duši právě tak zamlouvat jako ukolébavka národní, a přece v ní není ani jeden takt vypůjčen z národních písní, neřku-li celý motiv, což by se přičilo původní tvořivosti pravého umělce.“ Diese angebliche Aussage Smetanas zitiert in: Ervín Špindler, „Bedřich Smetana na úsvitě našeho moderního rozvoje uměleckého“, *Hudební revue* 9 (1916): 305. [„Jetzt werden vielleicht endgültig die nichtigen Reden über die tschechischen volkstümlichen Opern verstummen, nämlich, dass diese nur durch [...] die Nachahmung der Volkslieder entstehen können. [...] Ja, um das zu demonstrieren, lasse ich ein echtes Volkslied zum Einschlafen und unmittelbar danach ein künstliches Wiegenlied singen. Ich hoffe, dass dieses Lied mit der Zeit jeder tschechischen Seele ebenso gefallen wird wie das Volkslied, obwohl kein einziger Takt in ihm aus einem Volkslied entlehnt wurde, geschweige denn ein ganzes Motiv, weil das der individuellen schöpferischen Kraft jedes Künstlers widersprochen hätte.“]

entstanden. Hier, im *Tempo di mezzo* – falls es möglich ist, diesen dem älteren historischen Kontext zugehörigen Begriff zu verwenden –, kommt es zwar zum Wechsel des Affekts, der zweite Teil kehrt jedoch auf die ursprüngliche Affektstufe zurück. Die Wiegenliedszene wirkt auf diese Weise problemlos und endet in der Stille – in einer musikalischen Stille, die objektiv durch das Aushalten der tiefen Streichern im Orchester ermöglicht wird, und auch in einer dramatischen Stille der szenischen Situation: Vendulka und das Kind schlafen ein. Es tritt ein dramatisch motiviertes Ausruhen ein, die Spannung sinkt ab, womit zwei hochlyrische Aussagen präsentiert werden. Die Verwendung des Prinzips des Einlageliedes ermöglicht es dabei, diese Stille in der realen Zeit auszudrücken.

Obwohl die beiden Wiegenlieder denselben Affekt tragen, stehen sie als zwei konfliktlose lyrische Aussagen nebeneinander, deren Text es ermöglicht, als Anspielung auf die Vorgeschichte und die eigentliche Handlung der Oper zu wirken. Während im ersten Wiegenlied das „Mütterchen“ das singende Subjekt wird, die „ihr Kindlein wiegt“, stellt das zweite Wiegenlied eine Aussage von Vendulka selber dar: sie wendet sich der toten Mutter zu („Dolet si, dušinko, až do nebe...“ [„Flieg, du Seelchen, bis in den Himmel...“]) und versichert ihr, dass sie sich um ihr Kind kümmern werde („já pūjdu k dětátku místo tebe“ [„ich werde an deiner Stelle zum Kindlein gehen“]). Die beiden Wiegenlieder treten in eine dynamische Beziehung zueinander, sie sind eine euphemistische Erinnerung an das tragische Ereignis aus der Vorgeschichte der Oper. Eben diese dramatische Verschiebung in der Aussage beider Einlagelieder, ebenso wie der strukturelle Grundriss, mit dem sie vereinheitlicht sind, lässt in der Wiegenliedszene die Merkmale der zweisätzigen Arie erkennen, eines der grundlegenden dramaturgischen Mittel, das sich aus der italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr schnell verbreitet hatte.<sup>6</sup>

Die beiden Wiegenlieder sind aufgrund der unkomplizierten Verse strophisch gebaut, was der Komponist bei der Vertonung völlig respektiert hat. Rein kompositorisch sind sie deutlich verschieden: Das erste Lied – eine Pastorelle, eine Harmonisierung der Volkswaise – ist durch eine reichere Vokallinie charakterisiert, die kontrapunktisch durchgearbeitet ist, in der Instrumentierung werden die Hörner und Klarinetten verwendet; das zweite Lied ist einfacher, es verwendet jedoch trotz der Schlichtheit der Melodie einen größeren Stimmumfang, in der Instrumentierung erscheinen zuerst Flöte, Oboe und Fagott, die allmählich verstummen und nur mehr die Streicher erklingen lassen.

<sup>6</sup> Zur zweisätzigen Arie in der tschechischen Oper des 19. Jahrhunderts und ihrer weiteren Verwendung in Smetanas *Der Kuss* siehe Marta Ottlová und Milan Pospíšil, „Italská opera v kontextu české národní opery“, in *Miscellanea musicologica* 33 (Praha: Karolinum, 1992), 33–68, oder Marta Ottlová und Milan Pospíšil, „L'opera italiana e l'opera nazionale ceca“, in *Biblioteca teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*. Nuova serie, Nr. 22–23 (Roma: Bulzoni, 1991), 17–51.

Was den thematischen Aufbau betrifft, ist die Wiegenliedszene auf zwei Motiven aufgebaut: den Motiven der Einsamkeit und des Schlafens. Nach dem Abgang der Martinka in der Mitte des siebenten Auftritts bleibt zum ersten Mal nur eine einzige handelnde Person auf der Bühne – Vendulka. In dem vorangegangenen Auftritt, der Kollision, hat Lukáš nach dem Streit um den Kuss die Bühne verlassen und die Zuschauer in der Erwartung der dramatischen Schlüsselszene – der Krise – gelassen. Im Interesse der Steigerung der dramatischen Spannung hat Smetana diese Szene verschoben und ihr die gerade beschriebene Wiegenliedszene vorangehen lassen. Die Spannung an ihrem Beginn bleibt durch die Exposition des Motivs der Einsamkeit vergegenwärtigt: Vendulka bleibt nach dem Streit allein und dieses Motiv wird durch ihre Zuwendung zu dem verwaisten Kind weiter verstärkt. Vorübergehend aufgehoben wird dieses Motiv durch eine Versöhnung gerade durch die Wiegenlieder, in denen Vendulka und das Kind eine gegenseitige Beziehung finden und die ursprünglich empfundene Einsamkeit dadurch negiert wird. Die Szene endet ruhig – Vendulka und das Kind schlafen ein, das Motiv des Schlafes ist hier die szenische Parallele zur im Singen der Wiegenlieder ausgedrückten musikalischen Geste der Hilflosigkeit, Reinheit und Unschuld.

Im Kontext des ersten Aktes der Oper *Der Kuss*, der durch die Motive der Liebe, des Streites und der Beleidigung dynamisch konstituiert ist, bildet das hier exponierte und zugleich versöhnlich entfaltete Motiv der Einsamkeit eine deutlich lyrische und konfliktlose Ebene, die mit der unmittelbar folgenden Krisenszene, in der Lukáš im Polka-Rhythmus mit der Wirtshauskapelle kommt, um Vendulka zu verletzen, scharf kontrastiert.

Wenn wir am Beginn die Aussage Mahlers zitiert und die Tendenz, sie durch die durchkomponierte Operntechnik zu interpretieren, erwähnt haben, wird es nun klar, dass der wahre Grund seiner Bewunderung gerade dieses Werkes woanders gesucht werden muss. Das Opernwerk Smetanas geht aus den formalen Prinzipien der Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervor, er wendet diese jedoch auf individuelle Weise an und gliedert sie in die Zeitstruktur der einzelnen Akte so ein, dass diese subjektiv nicht als Stehenbleiben oder Unterbrechen des Stroms der Handlung, sondern als deren notwendige und natürliche dynamische Bestandteile wahrgenommen werden. Die zeitlich reale „Nichthandlung“ der Wiegenliedszene ist ein deutlicher Beweis dafür, ebenso wie sie einen Beweis der Meisterschaft Smetanas, was die Personencharakterisierung und die Arbeit mit der dramatischen Spannung betrifft, liefert.

Deutsch von Vlasta und Hubert Reitterer

## The Lullaby Scene in Smetana's Opera *Hubička* [*The Kiss*]

### Abstract

An analysis of one particular scene from the opera *Hubička* verifies the validity (or merit) of the statement by Gustav Mahler, who compared the compositional masterpiece in the first act of *Hubička* to the first act of Wagner's *Die Walküre* [*The Valkyrie*]. The scene in which Vendulka puts the baby to sleep is embedded in the context of Smetana's other operas, where simple song forms are employed. Although Smetana used very simple musical acts connected to folklore, he managed to incorporate them in elaborate structures: in the case of the analysed scene, it is a two-part aria in the Italian bel-canto opera style.

## Scéna s ukolébavkou ve Smetanově opeře *Hubička*

### Abstrakt

Díky analýze jedné konkrétní scény z opery *Hubička* je prověřena pravdivost (či oprávněnost) vyjádření Gustava Mahlera, který srovnával mistrovství stavby 1. aktu *Hubičky* s prvním dějstvím Wagnerovy *Valkýry*. Scéna, v níž Vendulka uspává dítě, je vsazena do kontextu dalších Smetanových oper, ve kterých se uplatňují prosté písňové tvary. Ačkoliv Smetana uplatňoval velmi jednoduché – na lidový projev napojené – výstupy, dokázal je včlenit do promyšlené struktury, jež se v případě analyzované scény dotýká dvojdílné arie italské belcantové opery.

### Keywords

Bedřich Smetana; composition; *The Kiss*; lullaby scene

### Klíčová slova

Bedřich Smetana; kompozice; *Hubička*; scéna s ukolébavkou

Cyril Šálek

Ústav hematologie a krevní transfuze

Ústav klinické a experimentální hematologie 1. LF UK

U Nemocnice 2094/1

128 20 Praha 2, Česká republika

cyril.salek@uhkt.cz