

uns in die alten Zeiten, aus denen uns der Meister berichten will. Natürlich ginge es zu weit, wollte man jeden einzelnen Takt, jede musikalische Wendung mittels eines konkreten Vorganges ausdeuten, also vor dem inneren Auge gewissermaßen einen Film abrollen lassen. Es genügt dem Komponisten völlig, wenn wir – um einen Hinweis Smetanas zu verwenden – „die Ereignisse um Vyšehrad, der Ruhm und Ehre, die Turniere, die Kämpfe und schließlich den Verfall und die Ruinen“ in seinen Tonbildern mitempfinden. In musikalischer Hinsicht ist es angebracht, sich die festumrissenen Motive gerade dieses Werkes gut zu merken, weil beispielsweise das Vyšehrad-Motiv auch noch in anderen Teilen des Zyklus als Symbol für das tschechische Volk, seine alte Größe und seine vom Meister erhaltene, aber nicht mehr erlebte Erneuerung erscheint.

„Die Moldau.“ Der zweite Teil des Zyklus „Mein Vaterland“ gehört zu den volkstümlichsten Werken der musikalischen Weltliteratur und wird sehr häufig auch selbständig aufgeführt. Galt der Inhalt von „Vyšehrad“ vorwiegend der Nationalgeschichte, so singt Smetana in der Tondichtung „Die Moldau“ das Lied der schönen tschechischen Landschaft. Wir folgen dem Lauf des Moldaureses von seinen Quellen im Böhmerwalde bis zu seiner Einmündung in die Elbe. Mit einem gleichsam quirlenden und spritzenden Motiv walt der Komponist zu Anfang das hurtig zu Teil eilende Bächlein, aus dem nach und nach ein Fluß wird. Eine volkstümliche Weise symbolisiert ihn, bis dann nach andere musikalische Bilder hinzusetzen: Fontänen kennzeichnen eine Jagd, die in den dichten Wäldern längs des Stromes stattfindet; der Rhythmus des tschechischen Nationalhymnen Polka lenkt unsere Phantasie auf ein Dorf, wo vielleicht eine fröhliche Hochzeit gefeiert wird; eine geheimnisvoll stille Nachtmusik läßt Nixen aus dem miternächtlichen Strom auftauchen; leise Marschrhythmen mögen an die Ritter auf ihrer Burgen erinnern, zu deren Füßen die Moldau dahinfließt; Stromschnellen lassen das Wasser gischig spritzen und sprudeln. Endlich kommt Prag in Sicht. Das uns bereits aus der ersten Tondichtung bekannte majestätische Motiv des Vyšehrad versinnbildlicht die Begegnung von Strom und Königburg, bis schließlich die Moldau mit leisem Wellenschlag sich allmählich unseren Blicken entzieht und in der Ferne verschwindet. Doch zwei starke Schläge des Orchesters reißen uns aus unseren Träumen und führen uns in die Gegenwart zurück.

„Sárka.“ Als einzige der sechs Tondichtungen schildert der dritte Teil des Zyklus „Sárka“, ein ausgesprochen dramatisches Geschehen, und es sei erwähnt, daß die Helden des Werkes auch zur Teilfigur mehrerer Bühnenwerke tschechischer Künstler geworden ist, darunter einer Oper von Janáček. In der sagenhaften Gewalt der Sárka, die mit der griechischen Amazonenkönigin Penthesilea verwandt zu sein scheint, lebt noch ein Anklang an die mütterliche Gesellschaftsordnung alter Völker, deren Ablösung durch die Vortiererschaft der Männer in Sárka den Willen zur Rache ein gesonten Männergeschlecht keimen läßt (eine etwas verblüffende Erklärung ihres grausigen Tuns ist die verdrängte Liebe). Eine ragenische, wilde Musik charakterisiert zu Beginn der Tondichtung den stolzen, ungestümen Charakter der Sárka und ihres Amazonenheeres. Nur in kurzen Augenblicken treten gefühlvollere Weidungen auf. Verhaltene Marschrhythmen versinnbildlichen das unter Führung des Recken Ctirad heranrückende Heer der Männer. Sárka beschließt, es nicht in offener Feldschlacht, sondern durch List zu vernichten. Sie läßt sich von ihren Gefährtinnen an einen Baum fesseln, und Ctirad verfällt in der Tat ihrem vom Komponisten durch eine klagende Klarinettenmelodie dargestellten Flehen um Hilfe. Er befreit sie, und eine von Smetana mit verschwenderischem Klangzauber ausgestattete Innige Liebeszene deutet auf das Gelingen von Sárkas heimtückischem Plan. Die ohnmächtigen und trunken gemachten Männer des Ctirad beginnen einen köpfigen Tanz, bis sie in Schlaf versinken. In einem Anflug von witzigem musikalischen Naturalismus läßt sie der Komponist in tiefen Tönen schnarchen, während Sárkas Horn ihre Gefährtinnen herbeilockt. Sie verdrängt ein kurz aufwallendes Gefühl echter Liebe zu Ctirad, und im tosenden Sturm schildert das Orchester die Mordgier des Amazonenheeres, dem die Männer bis zum letzten zum Opfer fallen.

„Aus Böhmens Hain und Flur.“ Die vierte der Tondichtungen gilt ebenfalls der Natur des Landes, doch diese Schilderung soll wie ihr Verlauf zeigt, keineswegs als ruhiges Idyll empfunden werden. Während sich in der „Moldau“ die Kontraste durch die wechselnden Landschaften und Stimmungen ergaben, tritt hier stärker ein kämpferisches Moment hervor. Es steht deutlich im Gegensatz zu den lyrischen und beschaulichen Episoden. Ohne so bestimmte Hinweise, wie sie uns Smetana in der „Moldau“ gab, hören wir dennoch das Rauschen des Waldes, das Wogen der Felder und auch die Töne und Lieder des Volkes heraus. Indem aber Smetana im Schlußteil der Tondichtung die fröhliche Polkamelodie mehrmals unterbrechen läßt, ehe sie sich voll entfalten kann, will er sicherlich mehr geben, als nur „ein Erntefest oder irgendein Dorffest“, wie er gelegentlich sagte. Die Unterbrechungen deuten zweifellos auf die dunklen und bösen Kräfte hin, die zur Zeit der Entstehung des Zyklus der Entfaltung einer tschechischen Nationalkultur im Wege standen. Der Polkarhythmus verkörpert dagegen die gesunden, kämpferischen Kräfte des Volkes und gibt der Oberzeugung des Meisters Ausdruck, daß sich das Land eines Tages entfalten wird.

„Tábor.“ Die beiden letzten Teile des Zyklus „Mein Vaterland“ gehören halbfähig und musikalisch zusammen. Sie zählen wiederum zum Typ der historisch-legendären Tondichtung wie schon „Vyšehrad und Sárka“. Die einfaches Dichtung „Tábor“ trägt ihren Namen nach der südböhmischen Stadt Tábor, dem Sammelplatz der als Táboriten bekannt gewordenen Gruppe der Hussiten. In einer Zeit der nationalen Reformen erkannten Smetana und seine Freunde in den tschechischen Reformator und Volksführer Jan Hus und seinen Anhängern Vorläufer ihrer eigenen nationalen Freiheitsbewegung. Die von den Hussiten nach der Ermordung ihres Anführers auf dem Scheiterhaufen des Konzils im Jahre 1415 geführten sozial-nützlichen Kriege erschienen den fortschrittlichen revolutionären Männern des 19. Jahrhunderts als Sinnbilder der eigenen Pflichten. Deshalb legte Smetana seiner Tondichtung „Tábor“ bedeutsam den Hussitenchoral „Die ihr Gottes Kämpfer seid“ zugrunde, weil dieser während der Hussitenkriege eine ähnliche Bedeutung hatte, wie etwa hundert Jahre später die von Engels als „Marseillaise der Bauernkriege“ bezeichnete Luthroweise „Eine feste Burg“. Die ganze Tondichtung beruht auf einer sehr kunstvollen Verwendung der Melodie des Hussitenliedes oder seiner einzelnen Motive. Sie schildert weniger bestimmte Episoden jener in Gestalt von Religionskriegen geführten politischen Auseinandersetzungen, als vielmehr allgemein die Zuversicht und Kampfeslust des tschechischen Volkes.

„Blaník.“ Unmittelbar an „Tábor“ schließt sich der letzte Teil des Zyklus „Blaník“ an. Der Berg Blaník hat in der tschechischen Volks Sage eine ähnliche Bedeutung wie in der deutschen der Kyffhäuser. In den Blaník haben sich nämlich nach ihrer Niederlage die hussitischen Kämpfer zurückgezogen, und dort schliefen sie bis zum Tage, da das Vaterland ihrer Hilfe bedarf und sie ruft. Der Komponist handelt deshalb folgerichtig, wenn er auch diese Tondichtung zum großen Teil aus dem musikalischen Material des Hussitenchorals gestaltet. Aber hier sind die Kontraste stärker und deutlicher. Ein zart lyrischer Hirtensong löst die kämpferische Stimmung des Anfangs ab. Er charakterisiert die Stille der Natur am Abhang des Berges, der einen so kostbaren Schatz birgt, vielleicht auch das sehnsüchtige Rufen des Volkes nach der Hilfe durch die Kämpfer der alten Zeit. Denn ab bald ertönt der Ruf des Hornes und, zunächst leise, dann immer stärker anschwellend, der Marschritt der hussitischen Krieger. In kunstvoller kompositorischer Verbindung, die jener anfangs erwähnten Forderung von Richard Strauss nach dem Einfall- und Gestaltungsverständnis auch des Komponisten von Programmmusik höchste Ehre macht, verquickelt Bedřich Smetana schließlich den Siegesmarsch der táboritischen Kämpfer, ihren hussitischen Choral und – als Symbol der tschechischen Nation – das stolze Hauptthema aus „Vyšehrad“ zu einem erhabenen Klangbild. Sowohl in musikalischer Hinsicht als auch in ideeller Durchdringung faßt Smetana in dieser abschließenden Tondichtung den Zyklus „Mein Vaterland“ zu einem Bekenntnis zur nationalen Erneuerung des tschechischen Volkes und seines Landes großartig zusammen.

Prof. Dr. Richard Petsoldt

dresdner  
philharmonie

3. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

1967/68

Sonnabend, den 16. September 1967, 19.30 Uhr

Sonntag, den 17. September 1967, 19.30 Uhr

## 3. AUSSERORDENTLICHES KONZERT

Dirigent: Jaroslav Krombholc, ČSSR

BEDŘICH SMETANA

1824-1884

## „MEIN VATERLAND“

Ein Zyklus sinfonischer Dichtungen

Vyšehrad  
Die Moldau  
Šárka

FAUZE

Aus Böhmens Heim und Flur  
Tábor  
Blaník

Jaroslav Krombholc, einer der bedeutendsten tschechoslowakischen Dirigenten der Gegenwart, wurde 1913 in Prag geboren und studierte am Konservatorium seiner Heimatstadt u. a. Komposition bei Viktor Novák. Dirigierte bei Oskar Dvůřák und Věroslav Tefel sowie Musikwissenschaft an der Karlsuniversität. Mit Ausnahme eines kurzen Engagements an der Oper in Ottawa wirkte der Künstler seit 1940 am Nationaltheater in Prag als Chefdirigent. Zahlreiche Gastreisen führten Jaroslav Krombholc ins Ausland, seit 1945 u. a. nach Rumänien, Brasilien, Dänemark, Österreich, Polen, England, Ungarn, in die UdSSR, DDR, nach Westdeutschland, Italien und Holland. 1966 wurde er in Anerkennung seiner künstlerischen Arbeit zum Nationalkünstler der ČSSR ernannt.

## ZUR EINFÜHRUNG

Die vor reichlich hundert Jahren von Franz Liszt begründete, in seinem Schüler- und Freundeskreis weitergeführte und dann kurz vor der Jahrhundertwende durch Richard Strauss auf ungeheure Höhen geführte Gattung der sinfonischen Dichtung, das heißt also eines musikalischen Werkes, das einem bestimmten, literarischen, malerischen oder aus der Natur geschöpften „Programm“ folgt und aus ihm seine Formgesetze ableitet, hat in musikästhetischen Auseinandersetzungen seit je ein lebhaftes Für und Wider erregt. Die Vertreter einer sogenannten „absoluten“ Musik verwarfen den Gedanken einer Verbindung von Musik mit angeblich außermusikalischen Vorstellungen, ohne zu bedenken, daß beispielsweise auch ein Werk wie die scheinbar „absolute“ 5. Sinfonie von Beethoven offenkundig Träger bestimmter Ideen ist. Dagegen wiesen die Anhänger der Programmmusik darauf hin, daß die manchmal durch klangmalende Kunstmittel sogenannte Nachahmung oder Widerspiegelung von Bildern der Natur oder dichterischer Gedanken eine sehr alte Vorliebe der Komponisten bedeute und daß Musik ohne Ideengehalt zwangsgelübt einer inhaltslosen technischen Spekulation verfallen müsse. Den erlösenden Gedanken hatte Richard Strauss ausgesprochen, als er sagte: „Auch Programmmusik ist nur da möglich und nur da in die Sphäre des Künstlerischen gehoben, wenn ihr Schöpfer vor allem ein Musiker mit Einfalls- und Gestaltungsvermögen ist.“

Einer solchen Forderung entsprach kaum ein anderer Komponist sinfonischer Dichtungen besser als Bedřich Smetana (1824-1884). Schon in jungen Jahren war der zunächst gänzlich unbekannte tschechische Musiker mit dem auf der Höhe seines europäischen Ruhmes stehenden, außerordentlich großzügigen und hilfsbereiten Franz Liszt in Verbindung getreten. Er begeisterte sich für dessen neuartige Tonsprache, vor allem aber für Liszts Überzeugung, daß die Musik des 19. Jahrhunderts nicht allein gekennzeichnet sei durch ihre innige Verschmelzung mit dichterischen und naturhaften Vorstellungen und Programmen, sondern daß ihre Haltung vor allem auch durch ihren nationalen Charakter bestimmt sei. So gewann Smetana sehr bald die Gewißheit, daß der Befreiungskampf der tschechischen Patrioten gegen die Habsburgische Kaisermacht und die reaktionären, zur Kollaboration mit Österreich bereiten Kreise nicht ohne die Hilfe der Musik geführt werden könne. So entwickelte sich Smetana zu einem bewußten Kämpfer für die tschechische Unabhängigkeit. Seine Opern und Instrumentalwerke sind nicht denkbar ohne diese von ihm klar erkannte Aufgabenstellung.

Auch „Mein Vaterland“, ein sechsteiliger Zyklus sinfonischer Dichtungen, wurde ein gewichtiger Beitrag zur tschechischen Nationalkultur und ein Teil des ideologischen Kampfes. Er ist wesentlich mehr als nur eine Folge historischer oder landschaftlicher Bilderbogen! Smetanas Tat ist um so bewunderungswürdiger, als er gewissermaßen einen Mehrfrontenkrieg führen mußte. Zudem traf ihn persönlich das größte Leid, das einem Musiker widerfahren kann! Wie Beethoven verlor er sein Gehör. Aber statt zu resignieren verdoppelte er seine Arbeitseifer. In denselben Wochen des Jahres 1874, in denen ein Nervenleiden die rasche Zersetzung seines Hörvermögens mit sich brachte, begann er die Arbeit am Zyklus „Mein Vaterland“, den er nach Unterbrechungen durch die Komposition mehrerer Opern und anderer Instrumentalwerke Ende 1878 beendete. Er hat also niemals mit dem äußeren Ohr vernommen, was seine Phantasie auf das Notenpapier gezeichnet hatte!

„Vyšehrad“, Smetanas bagliert seinen Hymnus auf die tschechische Heimat und ihre Geschichte nicht zufällig mit der kläglichsten Darstellung der alten Prager Burg Vyšehrad. In ihr sah er das Symbol für die ehemalige Größe des Landes und für die tschechische Nation überhaupt. Schon in seiner historisch-legendären Oper „Libuše“ hatte er den Vyšehrad zum Schauplatz der Geschehnisse gewählt. Die alte tschechische Königsburg, heute nationale Gedenkstätte mit des Gräbern bedeutender tschechischer Wissenschaftler und Künstler, darunter auch Smetanas, erhebt sich in seinen Klängen vor unserer bildhaften Phantasie. Harmonikakkorde des sagenhaften Barden Lumír leiten ein und versetzen