

Vorwort

Petr Eben ist einer jener Orgelkomponisten, deren Werke einen festen Platz im Repertoire, im Konzert und in der Ausbildung gewonnen haben. Überraschend genug, korrespondiert dieser Präsenz im aktuellen Musikleben bislang keine adäquate Auseinandersetzung im musikwissenschaftlichen Schrifttum. Vielleicht ist seine Musik zu leicht verständlich, vielleicht sind die eigenen Kommentare hinlänglich erschöpfend, sodass sie eine weitere Beschäftigung nicht (mehr) lohnend erscheinen lassen: Neben dem in vielerlei Hinsicht grundlegenden Buch von Kateřina Vondrovicová (*Petr Eben. Leben und Werk*, Mainz 2000) liegen bislang einige wenige Hochschulschriften vor, ferner knappe Artikel zu einzelnen Stücken, aus biographischem Anlass oder in den einschlägigen Lexika. (Die Bibliographie am Ende des Buches erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, ist indes ein Indiz, in wie geringem Maße Ebens Orgelmusik bislang Gegenstand der Forschung war.)

Ein systematischer Überblick über das Orgelœuvre von Petr Eben aber fehlt, und hier will das vorliegende Buch versuchen, eine Lücke wenigstens ansatzweise zu schließen. Im Zentrum stehen analytische Überlegungen zu allen Orgelkompositionen Ebens, einschließlich der Werke, in denen die Orgel als Kammermusikpartner agiert. Ausgespart bleiben jedoch alle Kompositionen, in denen die Orgel zur Begleitung von Solostimmen oder Chor eingesetzt wird, zumal ihr Part hier nicht selten künstlerisch wenig eigenständig ist und sich aufs *Accompagnement* beschränkt.

Dem Charakter dieser Reihe, den *Studien zur Orgelmusik*, entsprechend, gehen den Werkbeschreibungen einige Artikel voraus, die über Ebens Biographie, den kulturgeschichtlichen Kontext und die Elemente seiner musikalischen Sprache informieren. Es folgen Kommentare, die Petr Eben seinen Kompositionen voranstellte, zu Orgelkonzerten und für CD-Produktionen verfasste; vielleicht erlaubt die Zusammenschau der Perspektiven weitere Einblicke in Struktur und Gehalt einer Musik, die eine unverwechselbare Facette im reichen Spektrum der Orgelmusik des 20. Jahrhunderts ausbildet.

Der Dank, den am Ende eines Vorworts abzustatten eine schöne Pflicht ist, gebührt Birger Petersen und Ludger Udolph, den beiden Freunden und Kollegen, mit denen über die Musik Petr Ebens nachzudenken ein höchst angenehmes Vergnügen war, nicht weniger Hans-Peter Bähr, dem umsichtigen Verleger, der mit großer Aufmerksamkeit das Projekt begleitete und manch aufschlussreiches Material aus seiner reichen Bibliothek beisteuerte.

Radebeul, im Frühjahr 2019

MICHAEL HEINEMANN

Das Schicksalsinstrument

Vorherbestimmt, so meinte Petr Eben, sei es gewesen, dass sein Weg als Komponist ihn zur Orgel geführt habe. Solchem Schicksal, das in Jan Amos Comenius' *Das Labyrinth der Welt* einem jeden bei seinem Eintritt ins Leben eine bestimmte Aufgabe zuweist, habe er sich ergeben: eine Verortung, die in ihrer Bezugnahme auf transzendente wie historische Autoritäten seinen Habitus als Künstler und Mensch charakterisiert.¹ Subtil wird zugleich Distanz signalisiert: Nicht die Bibel, nicht Gott selbst weist den Weg, vielmehr wird Prädestination intellektuell objektiviert und durch den Verweis aufs geistliche Spiel zugleich heiter-gelassen ironisiert. Eigenes Verdienst ist die (künstlerische) Leistung nur insofern, als ein schicksalhaft eröffneter Weg akzeptiert wird; dass die Übernahme der Aufgabe Erfüllung birgt, bestätigt die Richtigkeit einer Entscheidung, die letztlich auch nicht anders zu treffen war. Die Realität hat immer recht.

Allzu viele Optionen, sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, waren Petr Eben ohnehin nicht gegeben. Der Vater stammte aus einer jüdischen, die Mutter aus einer polnischen Familie; beide waren Lehrer in Žamberk (dt. Senftenberg), einem kleinen Ort im Adlergebirgsvorland, wo Petr Eben am 22. Januar 1929 geboren und katholisch getauft wurde. 1935 zog die Familie nach Český Krumlov (dt. Krumau) in Südböhmen, wo Petr Eben von 1935-39 die Grundschule, danach das dortige (deutsche) Gymnasium besuchte. Seine Mitschüler waren zu einem großen Teil Mitglieder der Hitlerjugend, unter denen er – nach den nationalsozialistischen Rassegesetzen „Halbjude“ – isoliert war. So konnte die Kirche leicht zum Rückzugsraum werden und die Orgelempore zum Refugium. Balgtreten verschaffte den ersten Kontakt zum Instrument, das selbst zu spielen die Körpergröße zunächst versagte. Doch der 10-jährige habe sich, begünstigt durch Vakanzen der Kirchenmusikerstellen, bereits an den Spieltisch gesetzt und in langen Improvisationen Zeit und Raum vergessen: Musizieren, zumal im abendlichen Halbdunkel einer Klosterkirche, kann soziale Defizite kompensieren – und führt, angeleitet von Isidor Stögbauer, dem

¹ Zitiert nach Kateřina Vondrovicová, *Petr Eben. Leben und Werk*, Mainz 2000, S. 84; alle biographischen Angaben sind auch im Folgenden dieser grundlegenden Darstellung zu Leben und Werk Petr Ebens entnommen, auf Einzelnachweise wird verzichtet.

lokalen Kirchenmusiker, rasch zur Ausbildung künstlerischer Kompetenzen, die einem auch religiös Musikalischen, als der Petr Eben sich wiederholt selbst beschreibt, Klarheit über Berufs- und Lebenswege geben.

Die Zeitumstände tun ein Übriges. Nach der nationalsozialistischen Besetzung greifen die Restriktionen unmittelbar. 1944 wird ein Gesetz über das Verbot des Studiums für Kinder aus jüdisch-gemischten Familien erlassen, ein weiterer Schulbesuch mithin unmöglich. Der Vater wird deportiert, Petr Eben zunächst zur Zwangsarbeit verpflichtet, 1945 dann auch selbst ins Konzentrationslager Buchenwald eingewiesen. Dort erfährt er den faschistischen Terror unmittelbar. Und zugleich, von welchem Zufall, der kaum schon Gnade genannt zu werden verdient, ein Überleben abhängt.

1945 kann Petr Eben den Besuch des Gymnasiums in Český Krumlov fortsetzen, 1948 erwirbt er die Matura. Die Familie bedenkt ein Studium von Medizin oder Philologie, doch macht die Aufführung von Mozarts *Klavierkonzert d-Moll* mit ihm als Solisten deutlich, dass ein Musikstudium Perspektiven hat.

Petr Eben übersiedelt nach Prag, wo er an der Akademie der musischen Künste in den nächsten Jahren bei František Rauch und Pavel Bořkovec Klavier und Komposition studiert. Zu den ersten größeren Werken, die hier entstehen, zählt eine *Missa adventus et quadragesimae* für einstimmigen Chor und Orgel. Sie lässt jene Präferenzen erkennen, die seine Werke auch im Weiteren kennzeichnen: ein enger Bezug zu Gregorianik und Liturgie, eine Favorisierung der Orgel als Begleitinstrument, dessen Potential Eben immer selbstverständlicher beherrscht. Genuin geistliche Musik also, geschuldet einer katholischen Konfession, die Eben auch in der sozialistischen Republik bewahrt.

1954, nach Abschluss des Studiums, arbeitet Eben, inzwischen verheiratet und Vater eines Sohnes (zwei weitere werden folgen), in der Kinderredaktion des Tschechoslowakischen Rundfunks, dann auch in der Musikredaktion des tschechischen Fernsehens. Der Leiter des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität holt ihn schließlich zu sich: Von 1955 bis 1970 arbeitet Eben hier als Lektor, von 1970 bis 1988 als wissenschaftlicher Assistent; eine Dozentur oder Professur ist für Eben, dessen katholische Gesinnung man kennt, in der sozialistischen Republik unerreichbar. Er unterrichtet Klavier und Komposition, auch Partiturspiel (zu dem er ein kleines Lehrbuch *Čtení a hra partitur* [*Partitur lesen und spielen*] veröffentlicht).

Daneben komponiert er: vorzugsweise Orgelmusik, die er, mehr und mehr als Konzert-Organist etabliert, auch auf Reisen ins Ausland vorstellt. In der *Sonntagsmusik* zeigt sich ein eigenes Idiom, spätestens mit *Laudes* ist es unverwechselbar. Stets bildet die Gregorianik eine feste Bezugsgröße. Doch wird die Referenz auf bestimmte Melodien, die der Kenner sogleich identifiziert, kaschiert. Dass ein *Orgelkonzert* ehemals und eigentlich eine „Symphonia gregoriana“ ist, kann durch bloßen Austausch des Titels der Zensur verborgen werden. Die Mimikry bedeutet keine Absage an eine geistliche Intention,

sondern ist die Konzession an ein autoritäres System mit seinen Repressionen, das schon ein Schwejk zu hintergehen wusste: eine Haltung, die Eben das Wohlwollen der patriotisch gesinnten Landsleute sichert und ihm zugleich erlaubt, jenseits unverfänglich anmutender Titel ein Anliegen zu vermitteln, dessen spirituelle Dimension dem Kreis der Eingeweihten nicht explizit gemacht zu werden braucht. Vor diesem Hintergrund sind Bezugnahmen auf das Liedgut der Böhmisches Brüder, auf Wenzels-Hymne und vertraute Choräle dezidierte Bekenntnisse zu einer Tradition, der auch seitens der Machthaber nicht widersprochen werden mochte. Und doch birgt die Wahl der Sujets – von Hommage-Kompositionen auf die Stadt Prag bis zum Libretto einer Kammeroper *Jeremias* – unterschwellig Kritik. Evoziert wird eine Vergangenheit nicht nur als Residuum, sondern als Modell, auf dessen Restaurierung weiterhin zu hoffen ein Moment der Dissidenz bedeutete. Dem Verständnis der Vertrauten korrespondiert die Konzession der Machthaber, die das Doppelspiel durchschaut haben mochten, um oppositionellen Tendenzen Freiräume zu ermöglichen, die gleichwohl noch zu kontrollieren waren.

Solcher Ambivalenz leistete die Orgel Vorschub, zumal in der Form, wie Petr Eben sie disponiert. Wiederholt adressiert er nicht nur die kirchliche Tradition des Instruments, die Verwendung seiner genuinen Klanglichkeit als Ausdruck von Liturgie und Gotteslob. Sondern Eben weiß auch um die andere Geschichte der Orgel, ihre Verwendung im Theater, im Zirkus oder im Kino, als Instrument des Jahrmarkts und das Orchestrion der Tanzsäle. Das klangliche Gegenbild, zumal im *Faust* Ausdruck des Mephistophelischen, Abgründigen und Korruptierten, dient der Exkulpation, und die virtuose Gestaltung dieser Partien offenbart keineswegs schon die negativen Implikationen, die dieser Seite des Instrumentes attestiert werden. Umgekehrt kann die „heilige Tonkunst“ den Charakter eines Zitats gewinnen, und für einen Moment mag unbestimmt bleiben, welchem Aspekt solch ambivalenter Klangwelten der Komponist selbst den Vorzug gibt. Nicht zuletzt solch funktionale Doppelbödigkeit, die Schwierigkeit, den Zeichencharakter von Tönen und Faktoren seitens des Rezipienten eindeutig zu identifizieren, macht Ebens Rede von der Orgel als „Schicksalsinstrument“ nachvollziehbar.

Zudem, auch das kein nachrangiger Aspekt in vormundschaftlichen Staaten, ermöglicht die Orgel Aufenthalte im nichtsozialistischen Ausland. Ab 1962 ist Petr Eben oft in Westeuropa und Nordamerika; mehr als 200 Reisen werden am Ende seines Lebens zu verzeichnen sein. Konzertieren und Komponieren, daneben der Unterricht an der Karls-Universität strukturieren Alltag und Leben. Neben Orgelwerken, oft aus der Improvisation gewonnen und im Nachhinein kompositorisch ausgearbeitet, entsteht ein umfangreiches Œuvre, das auch Lieder, Klavier- und Kammermusik umfasst. Nicht zuletzt mit pädagogischer Intention: Eine Begegnung mit Carl Orff in Salzburg führt zu „kleinen“ Klavierstücken, dann, gemeinsam mit dem Komponisten und Musikpädagogen Ilja

LUDGER UDOLPH

Der Katholik als Patriot

Zum religionsgeschichtlichen Kontext
der Musik von Petr Eben

I

Petr Ebens Lebenszeit umfasst eine Reihe tiefgreifender Veränderungen seines Landes, das, als er geboren wurde, seit elf Jahren als Tschechoslowakische Republik einen neuen Staat im Nachkriegseuropa bildete. Als der Junge neun Jahre alt war, machte das unter England, Frankreich, Italien und Deutschland ausgehandelte sog. Münchner Abkommen diesem Staat am 29. September 1938 ein Ende, indem es der ungefragten Prager Regierung die Abtretung der Sudetengebiete an das Deutsche Reich diktierte. Als der Junge zehn Jahre alt war, wurde diese 2. Republik dann durch den Einmarsch deutscher Truppen am 15. März 1939 zerschlagen. Am Tage darauf erklärte Hitler in Prag die „Errichtung“ des deutschen Protektorates Böhmen und Mähren. Es folgten die Befreiung dieses Protektorates durch amerikanische und russische Truppen im Mai 1945; die Regierung der Volksfront bis 1948, dann die der Kommunisten von 1948 bis 1989, in welcher Zeit die Tschechoslowakei ein Vasallenstaat der Sowjetunion war. Der Liberalisierung der 60er Jahre, dem „Prager Frühling“, machten sowjetische, polnische, ungarische und bulgarische Truppen am 21. August 1968 ein Ende. In der Stagnation der 70er Jahre, die ‚politisch korrekt‘ „Normalisierung“ heißen musste, sammelten sich die Dissidenten um die Charta 77, und die Erosion der Sowjetunion führte im November und Dezember 1989 in der ‚Samtenen Revolution‘ zur Beseitigung der kommunistischen Herrschaft. Nachdem 1992 der Slowakische Nationalrat seine Souveränität erklärt hatte, kam es 1993 dann noch zur Trennung des Landes in eine Tschechische und eine Slowakische Republik.

II

Die 1919 an die Macht gekommene, von Tschechen („ausschließlich Intellektuelle [...], meist mit atheistischer Grundkonzeption und weitgehender Geschichtsfremdheit“)¹ dominierte neue Regierung ging zur katholischen Kirche in Frontstellung. „Nach der Abrechnung mit Wien werden wir mit Rom abrechnen“ hatte der Konvertit Tomáš G. Masaryk einmal selbstbewusst geäußert. Das ließ nichts Gutes ahnen, ein Kulturkampf schien vor der Tür zu stehen. Dabei sahen sich diese Gegner einer Geschichtsauffassung verpflichtet, die man aus der klassischen Darstellung der tschechischen Geschichte des mährischen Protestanten František Palacký (*Geschichte von Böhmen*, dt. 1836 ff; tschech. 1848 ff) ableitete, wonach die tschechische Reformation des 15. Jahrhunderts den Höhepunkt der tschechischen Geschichte bedeutete; Hus‘ Tat brachte die Befreiung von der mittelalterlichen Bevormundung des Individuums durch die Kirche, sie markiert damit den Beginn der Neuzeit. Allenthalben blühte in der Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts nun ein Hus-Kult auf, an dem bildende Künste, Literatur und Musik beteiligt waren. Die tschechischen Hus-Denkmäler übertreffen die deutschen Luther-Denkmäler zumeist an Originalität und künstlerischer Kraft; das bekannteste (sicher nicht das beste) dürfte dasjenige auf dem Altstädter Ring in Prag sein. Als dieses – am Vorabend des 1. Weltkrieges – zu entstehen begann, sorgte Antonín Dvořáks katholischer Freund, der Mäzen Josef Hlávka, dafür, dass auf dem Wenzelsplatz von dem Katholiken Josef Václav Myslbek ein den Platz beherrschendes Reiterdenkmal des böhmischen Fürsten errichtet werden konnte. Die Ausrufung der Tschechoslowakischen Republik 1918, Gottwalds Auftritt im Februar 1948, die Selbstverbrennungen von Jan Palach, Jan Zajíc 1969 und Zdeněk Adamec 2003 und die Samtene Revolution 1989 fanden vor diesem Denkmal statt. In der 1652 auf dem Altstädter Ring errichteten Mariensäule hatte die tschechische Nationalbewegung seit den 1880er Jahren gern ein Symbol der Unterdrückung des hussitischen tschechischen Volkes durch die katholischen Habsburger sehen wollen. Als sie im Oktober 1918 von einer kleinen Gruppe national Echauffierter gestürzt wurde, interpretierte dies die Masaryk nahestehende Monatsschrift *Naše doba* [Unsere Zeit] als spontanen Akt des Volkszorns. Es folgte landesweit ein Denkmalsturm, dem zahlreiche Figuren des beliebten Brückenheiligen Nepomuk zum Opfer fielen. Der Nationalausschuss schritt nicht ein, denn man könne sich der revolutionären Begeisterung der Massen nun einmal nicht entgegenstellen.² Gerade die militante Seite dieses Hussitismus, wie er in den gefürchteten ‚Gottesstreitern‘

¹ Jörg K. Hoensch, *Geschichte Böhmens. Von der slavischen Landnahme bis zur Gegenwart*, München ³1997, S. 424.

² Martin Schulze Wessel, *Revolution und religiöser Dissens. Der römisch-katholische und der russisch-orthodoxe Klerus als Träger religiösen Wandels in den böhmischen*

unter Jan Žižka zum Ausdruck kommt,³ konnten dann die Kommunisten als Ausdruck des immer kämpfenden und immer siegreichen tschech(oslowak)ischen Proletariats verbuchen.

Nun waren diese Neohussiten aber keineswegs eine ‚Massenbewegung‘; noch zur Zeit der Staatsgründung waren 95% der Bevölkerung der böhmischen Länder katholisch. Die nach 1919 durchgeführte antikirchliche Gesetzgebung führte zwar zum Verlust von etwa einem Viertel der tschechischen Katholiken, ihr Anteil sank in Böhmen auf 71%, in Mähren auf 89%, die Deutschen blieben aber weiterhin zu 95%, die Slowaken zu 71% katholisch. Insgesamt hatte man der Kirche zunächst offenbar weniger geschadet, als man gehofft hatte. Dem Antiklerikalismus arbeiteten nicht zuletzt Kleriker erfolgreich entgegen, so Msgr. Jan Šrámek mit seiner Tschechoslowakischen Volkspartei, die – dank der unermüdlichen Kompromissbereitschaft des Vorsitzenden – bis 1938 eine Stütze des parlamentarischen Systems war. Eine intensive seelsorgerische Tätigkeit entfalteten seit den 20er Jahren dann wieder die verschiedenen Orden.

Nach 1890 hatte sich bei den Tschechen, getragen von katholischen Priestern und Ordensgeistlichen, eine geistige und kulturelle Erneuerungsbewegung herausgebildet, die Literatur, bildende Kunst und Architektur umfasste. Katholische Spiritualität und Moderne sollten einander angenähert werden; programmatisch nannte sich die Bewegung *Katolická moderna*, eine quasi tschechische Variante des europäischen *Renouveau catholique*. Organisiert war sie in Zirkeln, um in die Öffentlichkeit zu wirken, gab sie 1896-1907 eine in Anlehnung an Dantes *Vita nuova* *Nový Život* betitelte Zeitschrift heraus. Als Moderne fiel sie zwar dem Antimodernismus Pius' X. 1907 zum Opfer, doch nahm die 1912 begründete Zeitschrift *Archa* ihren Impuls wieder auf; 1913 entstand die *Družina literární a umělecká* [Literarischer und künstlerischer Freundeskreis], in der sich katholische Schriftsteller mit unterschiedlichen Zielsetzungen zusammenfanden. Auch die Reformbemühungen des tschechischen Klerus zwischen 1917 und 1924 kann man im Zusammenhang dieser *Katolická moderna* sehen.

Die katholische Bewegung verfügte über mehrere Medien; der mit der Volkspartei verbundene Verlag Vyšehrad bot seit 1911 ein weit gespanntes, anspruchsvolles und attraktives Programm an belletristischer, wissenschaftlicher und religiöser Literatur.

Die katholischen Autoren waren eher Nonkonformisten, so etwa der widerspenstige Priester Jakub Deml oder der originelle Josef Florian, der, inspiriert durch den radikal-intoleranten Léon Bloy, in Stará Říše (Altreisch) in der mährischen Provinz eine Art volkserzieherischer Tätigkeit entfaltete, indem

Ländern und in Russland 1848-1922, München 2001 (Veröffentlichungen des CC Bd. 123), S. 120-121.

³ Jan Žižka und, nach seinem Tode 1424, Prokop Holý waren die Heerführer der radikalen, militanten Táboriten, eben der ‚Gottesstreiter‘.

er Werke der Literatur, der bildenden Kunst, der Philosophie und Wissenschaft in schöner Gestaltung, ohne kommerzielle Interessen herausgab. Er forderte ein auf die Bibel, die Liturgie und die Kirchenväter gegründetes Christentum. Das Ideal des Christen sah er in vollkommener Armut, weshalb er in dauern-dem Streit mit den Priestern lag, denen er vorwarf, ihr Priestertum nicht als Verpflichtung, sondern als Anstellung zu verstehen.⁴

Es war der katholischen Moderne durchaus gelungen, neben den zahlreichen Ismen und Richtungen der ausdifferenzierten Moderne ein Paradigma zu etablieren, das sowohl für kirchlich gebundene Menschen als auch für kirchen- und hierarchiekritische Intellektuelle und Künstler eine große Anziehungskraft behielt. Von den 1920ern bis in die 1940er Jahre hinein haben bedeutende Autoren versucht, einer ‚links‘ und ‚linksliberal‘ orientierten Öffentlichkeit durch ihre christliche Spiritualität ein Gegengewicht zu setzen.

Zur intellektuellen Erneuerung des tschechischen Katholizismus trug erheblich der Anschluss an die Neuscholastik und den Neuthomismus bei.⁵ Er begann in den 1880er Jahren durch die Bemühungen von Josef Pospíšil, Professor für Dogmatik in Brünn. Die bedeutendste Leistung dürfte die Übersetzung und Kommentierung der *Summa theologiae* durch die Olmützer Dominikaner 1937-1940 sein. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts arbeiteten Philosophen auch an der Entwicklung einer neuthomistischen Ästhetik.

Katholische Wissenschaftler wirkten für eine Rehabilitierung des Barock, der als Ausdruck der religiösen Unterdrückung durch die Gegenreformation verpönt war und der nun als integraler Bestandteil der eigenen Geschichte begriffen werden sollte. 1938 konnte dann in der großen Ausstellung zum Prager Barock auch eine breite Öffentlichkeit an dieser Rehabilitierung einer wichtigen Epoche der eigenen Geschichte partizipieren.

Die für Karl IV. 1347 angefertigte St.-Wenzels-Krone wurde im 19. Jahrhundert zum Symbol des böhmischen Staates. Wenzel war im Hochmittelalter zum Landespatron erhoben worden, und seine Verehrung konnte man als Ausdruck einer tschechisch verstandenen, vor-hussitischen, ‚katholischen‘ Staatlichkeit deuten.⁶ Seinen Kult konnte auch die Republik nicht ignorieren. Zum Millenium seines Todes wurde am 29. September 1929 der endlich fertiggestellte Veitsdom eingeweiht. Masaryk sah im hl. Wenzel eher modern einen „Friedensfürst“ und vermied alle religiösen Konnotationen oder sogar Bekenntnisse, indem er die Diskussion um Wenzel ins vage Moralische und

⁴ Hana Orličková, *Osobnost Josefa Floriana a bibliografie vydavatelství Stará Říše*, in: *Sborník prací FFBU D* 19, 1972, S. 78.

⁵ Anne Hultsch, *Ein Russe in der Tschechoslowakei. Leben und Werk des Publizisten Valerij S. Vilinskij (1901-1955)*, Köln Weimar Wien 2011 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, N. F. Reihe A Bd. 68), S. 256-258.

⁶ Václav (dt. Wenzel), um 925 Herzog von Böhmen, 935 (oder 929) von seinem Bruder Boleslav ermordet. Sein Todestag, der 28. September, ist seit 2000 in Tschechien der *Den české státnosti* [Tag der tschechischen Staatlichkeit].

Nationale verschob. Das Volk hätte im Märtyrer vor allem seine Menschlichkeit (lidskost) verehrt. Das gesunde Leben eines Volkes beruhe auf Bildung und einer durch wahre Frömmigkeit geheiligten Moralität. „Staaten halten sich nur durch die geistige und physische Gesundheit des Volkes; unsere Republik wird unbezwingbar sein, wenn ihre Bürger immer Recht und Gerechtigkeit im Innern und nach außen verteidigen werden“.⁷ Im Zusammenhang mit den Wenzelsfeiern 1929 wurde dem 8. Kavallerieregiment der Ehrentitel „des hl. Fürsten Václav“ verliehen und ihm die St.-Wenzels-Standarte übergeben. Für die Kirche bedeutete dieses Jahr das Ende der massenhaften Kirchenaustritte und der bis dahin prekären Lage für den Priesternachwuchs.

An die slavischsprachige Christianisierung Mährens im 9. Jahrhundert knüpfte seit den 1860er Jahren die Kyrill-und Method-Bewegung an.⁸ Ihr Zentrum wurde das Kloster im mährischen Velehrad, wo man damals die ‚Hauptstadt‘ des Großmährischen Reiches vermutete. Der Kyrill-und-Method-Kult zielte auf einen unierten Katholizismus resp. religiösen Panslavismus, in dem sich Katholizismus, Orthodoxie, Tschechen- und Slawentum irgendwie durchdringen sollten.⁹ Man wird hier nicht eine allzu genaue begriffliche Klarheit suchen dürfen, die Konzeption war, ob religiös ob national, immer stark emotional gefärbt. Seit 1907 wurden in Velehrad bedeutende Unionskongresse abgehalten, 1909 eine Akademie gegründet, die den christlichen Osten wissenschaftlich erschließen sollte und die mit zahlreichen Publikationen hervortrat. Mit Velehrad hängt auch eine eigene liturgische Bewegung zusammen, die die in Mähren im 9. Jahrhundert mit päpstlicher Billigung eingeführte Liturgie in kirchenslavischer Sprache wiederzuerwecken gedachte.

Doch nicht zuletzt ist daran zu erinnern, dass die traditionelle katholische Volksfrömmigkeit gerade auf dem Lande immer noch ein fester Bestandteil des Lebens war: die kirchlichen Feiertage, die Namenstage, die Heiligen- und Marienfeste, Wallfahrten, Fronleichnamsprozessionen, das Weihnachtsbrauchtum mit einer für die Tschechen typischen liebevollen Pflege von Weihnachtskrippen.

⁷ *Svatováclavský sborník vydaný na památku 1000. výročí smrti knížete Václava svatého I.*, Praha 1934, S. 3.

⁸ Im Jahre 863 kamen die griechischen Brüder Konstantin (als Mönch: Kyrill) und Methodios in das Großmährische Reich, um hier in Konkurrenz zur lateinischen Mission eine slavische durchzuführen; die von ihnen verwendete Sprache, das sog. Altkirchenslavische, beruhte auf dem slavischen Dialekt von Thessaloniki. Von Papst Johannes Paul II. wurden die Brüder 1980 zu Mitpatronen Europas erklärt.

⁹ S. dazu eingehend Hultsch, *Ein Russe in der Tschechoslowakei*, S. 246-256.

BIRGER PETERSEN

Choral und Folklore

Melodik und Harmonik in der Orgelmusik Petr Ebens

Das umfangreiche Œuvre für Orgel, das Petr Eben hinterlassen hat und das vom kleinen Choralvorspiel und den liturgischen Zyklen wie den frühen Messen oder der *Sonntagsmusik* von 1958 über die Werke für Orgel und andere Instrumente bis hin zu den großen Zyklen wie *Faust* (1979/1980), *Hiob* (1987) oder *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens* (2003) reicht, weist naturgemäß – und nicht zuletzt aufgrund der Spreizung seiner Entstehungsgeschichte – eine Fülle von satztechnischen Situationen auf, die von der Adaption tradiertener Techniken bis zur Hereinnahme avantgardistischer Mittel reichen. Tatsächlich ist festzustellen, dass Eben eine eigene musikalische Sprache entwickelt hat, die sich aus unterschiedlichen Inspirationsquellen speist, darunter aber auch durch einen sehr spezifischen Umgang mit Modalität bedingt ist.¹ Im Folgenden seien satztechnische Aspekte anhand von kurzen, repräsentativen Ausschnitten aus dem Orgelwerk Ebens im Kontext von liturgisch orientierter Musik sowie unter dem Blickwinkel der Musik seines Heimatlands untersucht.

1. Modalität und Harmonik

Der im katholischen Glauben erzogene Petr Eben übernahm bereits 1939, also im zehnten Lebensjahr, Pflichten als Chorleiter und Organist an seiner Heimatpfarrkirche St. Veit in Český Krumlov (dt. Krumau), da der Kirchenmusiker zum Militär eingezogen wurde, und in den Sommer- und Weihnachtsferien im Zisterzienserkloster Schlierbach in Oberösterreich: Aus diesem Kontext stammt die tiefe Kenntnis des gregorianischen Repertoires, das Eben bei seinem Studienaufenthalt an der Benediktinerabtei Solesmes 1966 oder 1973 im spanischen Montserrat erweitern sollte.² Seine Abschlussarbeit im Rahmen

¹ Vgl. Johannes Landgren, *Music, Moment, Message: Interpretive, Improvisational, and Ideological Aspects of Petr Eben's Organ Works*, Göteborg 1997, S. 30.

² Vgl. Rudolf Walter, „Petr Ebens Vokal- und Orgelmusik für die Liturgie“, in: *Musik und Gottesdienst* 63 (2009), S. 258-264, hier: S. 258 f.

seines Studiums in Prag war nicht zufällig die *Symphonia gregoriana*, das erste Konzert für Orgel und Orchester (1954).

Dass sich dem gregorianischen Repertoire entsprechend modale Kontexte in der Musik Ebens aufdecken lassen, erklärt sich somit nahezu von selbst. In der Vokalmusik ist dieser Befund besonders naheliegend. So greift etwa die fünfstimmige Motette *Ubi caritas et amor* (1964) in Duktus und Ambitus den Tonvorrat des 5. Modus auf:

Con moto (in modo choralis gregoriani)
♩ = 100

U-bi ca - ri - tas et a - mor, De-us i - bi est. De-us i - bi est, De - us i - bi. De-us i - bi est, De - us i - bi.

Eben, *Ubi caritas et amor* – T. 1-5

Der Satz in parallel geführten Quartan unter Berücksichtigung der ‚Quarta falsa‘ (T. 10) bedingt die für die Modalität des 15. und 16. Jahrhunderts relevante Ambitusverschiebung (gleiches gilt für die Erweiterung des Tonmaterials um den Ton *es'*), während die damit evozierte Harmonik derjenigen der Komponisten ähnelt, die sich – wie Hugo Distler oder Ernst Pepping – in den 1930er und 1940er Jahren um die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung bemüht haben.³ Die Harmonik ist also hier durch die modale Orientierung des Satzes bedingt.

Die frühen *Laudes* (1964) nehmen in jedem Satz Bezug auf gregorianische Choräle. So bezieht sich der erste Satz auf das österliche *Alleluia*, der zweite auf „Gloria Patri et Filio“. Der dritte nimmt die Hymne *Lauda Sion* auf und im letzten Satz erscheint – erneut in österlichem Kontext – der Hymnus *Christus vinxit, Christus regnat*. Dabei arbeitet Eben gleich zu Beginn des ersten Satzes auf harmonischer Ebene mit Quartsextmixturen – der von der in Oktaven geführten Oberstimme abgekoppelte Unterstimmensatz pendelt zwischen Quartsextakkorden über *c* und *cis*, über *gis* steht ein Akkord mit Sexte und Septime – und der Satz kulminiert in einem dissonanten Akkord über *g*:

³ Zur Satztechnik Distlers vgl. Christoph Wunsch, *Satztechniken im 20. Jahrhundert*, Kassel 2009 (Bärenreiter Studienbücher Musik Bd. 16), vor allem das Kapitel „Strukturen im Umfeld der Tonalität“ (S. 17-24) und „Quartenakkorde“ (S. 28-32).



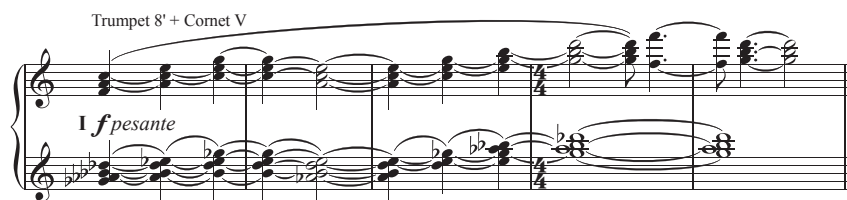
Eben, *Laudes* – I, T. 1-5 (nur Harmonik)

Die Oberstimme wird im weiteren Verlauf (T. 7f.) mit Quartan versetzt, bevor das Pendel der Eingangsphrase um einen Ganzton nach oben versetzt wiederkehrt (T. 9 ff.). Zu Dreiklängen potenziert erscheinen Mixturen in den Manualen zu einem Pedal-Cantus-firmus am Schluss des Satzes. Der Eindruck, dass die gregorianische Orientierung der Komposition per se verknüpft ist mit der Idee einer Harmonik, die von Mixturen bestimmt wird, verstärkt sich im ersten Teil des dritten Satzes der *Laudes*. Der zugrundeliegende Choral, der am Satzbeginn noch einstimmig über dem Orgelpunkt *a* erklang, wird auf der Basis *C* mit Quartan unterschiedlicher Art unterfüttert und schließlich mit sehr tiefen großen Terzen:



Eben, *Laudes* – III, T. 15-19

Wenn im letzten Abschnitt des Satzes Dur- und Mollakkorde im Terzabstand ohne Bezug zum Cantus firmus verschoben werden, verselbständigt sich die Satzweise in Mixturen:



Eben, *Laudes* – III, T. 72-76

Entsprechend setzt Eben dann im weiteren Verlauf pendelnd parallel verschobene Moll- und Durakkorde (im Vierklang als Sekundakkorde unterschiedlichen Typs) als Begleitung zur Oberstimme im stilisierten Triosatz (T. 98 ff.). Die Kombination von Dur- und Mollakkorden hat dabei keinen Bezug zu der späteren *Hommage à Dietrich Buxtehude* (1987), die tonale Kontexte – auch ironisierend – überhöht; ob es sinnvoll oder notwendig ist, angesichts des Befunds die Werke Ebens von den *Laudes* an aufgrund ihrer Klanglichkeit einer eigenen Phase im Schaffen des Komponisten zuzurechnen,⁴ sei dahingestellt. Die *Laudes* nehmen die klanglichen Errungenschaften der elektronischen Musik auf;⁵ greifbar wird dieser Umstand mit dem Einsatz stark kontrastierender Registrierungsvorschriften, mit denen der Komponist die Klangwirkungen elektronischer Musik nachzuahmen sucht.

Der Abstand des Entstehungskontexts des *Faust*-Zyklus zur liturgisch orientierten Musik zumal der späten fünfziger und sechziger Jahre kann kaum größer sein: *Faust* entsteht 1979/1980 im Auftrag des Wiener Burgtheaters zu dessen 200jährigem Bestehen 1976; Eben bearbeitet seine eigene Schauspielmusik. Die Musik ist also eigentlich keine genuine Orgelmusik, was – neben dem vollkommen anders gearteten Sujet als bei vergleichbaren Zyklen wie etwa *Hiob* oder dem späten *Labyrinth der Welt* – den Verdacht nahelegt, dass gregorianisches Material vollständig fehlt. Streng genommen handelt es sich dabei aber weniger um eine instrumentale Frage, sondern um eine lokale: Die Orgel spielt bereits in der Schauspielmusik eine wichtige Rolle, sei es als Repräsentantin der religiösen Ebene, sei es als Drehorgel-Derivat:

„Ich wollte die Polarität des Guten und Bösen in einer Person zum Ausdruck bringen, denn der Sinn von Goethes ‚Faust‘ ist gewiss nicht das Spiel zwischen Gott und Mephisto um Faust, sondern der Kampf dieser Gegensätze in Fausts Innerem. Die Orgel vermittelt meistens nur erhabene Inhalte von tiefer Bedeutung. Bei Faust war ich gezwungen, durch sie das ganze farbenreiche Lebensspektrum zu zeichnen ... So wie wir bei Faust – und eigentlich

⁴ Vgl. Katerina Vondrovicová, *Petr Eben. Leben und Werk*, Mainz 2000, S. 71-75.

⁵ Vgl. Claude Hermitte, „Thoughts on Laudes“, in: *A Tribute to Petr Eben. To mark his 70th birthday year*, hg. von Graham Melville-Mason, Burnham-on-Crouch 2000, S. 64-67.

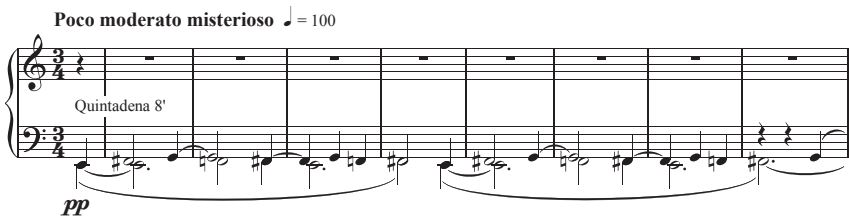
bei jedem Menschen – eine erhabene und eine triviale Seite vorfinden, habe ich diesem Wandel auch die Orgel unterzogen, so dass nach den Sätzen des erhabenen und traditionell bedeutungsvollen Orgelklangs die Orgel plötzlich in ein Orchestriongetöse umschlägt, das banale Melodien von sich gibt.“⁶

In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass sich Eben sehr wohl des gregorianischen Chorals bedient. Gleich zu Beginn des Prologs erscheint mit der Palmarum-Antiphon „Gloria, laus et honor“ ein Cantus firmus im toccatenhaften Satz. Der Cantus firmus bleibt für den gesamten Satz das motivische Material; dass auch die Quartan als Mixturklänge wieder erscheinen, verwundert nicht:



Eben, *Faust* – „Prolog“, T. 39-42

In gleicher Weise dient der Choral „Veni, creator spiritus“ als Materialquelle für den zweiten Satz des Zyklus, „Mysterium“, der „mit starr-bizarren, tiefen Klängen, Faust’s magische Experimente ausdrückend, noch bevor der Satz mit der geheimnisvollen Welt des Erdgeistes belebt wird“,⁷ beginnt. Der atonale Beginn des Satzes wirkt so wie ein Gegensatz zur klaren modalen Struktur des gregorianischen Chorals:



Eben, *Faust* – „Mysterium“, T. 1-8

Dass der „Osterchöre“ überschriebene vierte Satz des Zyklus’ einen Cantus firmus als Grundlage hat, nämlich *Te Deum laudamus*, erstaunt nicht; der achte Modus des Hymnus’ schlägt sich in der Komposition insofern nieder, als dass etwa in der Inszenierung der Melodie als Pedal-Cantus-firmus trotz

⁶ Zitiert bei Vondrovicová, *Petr Eben*, S. 90.

⁷ Ebd., S. 219.

MICHAEL HEINEMANN

Werkanalysen

Symphonia Gregoriana (Koncert pro varhany a orchestr č. 1 / 1. Orgelkonzert, 1953/54)

Am Anfang war die Gregorianik. Sich auf sie zu beziehen in einem Orgelwerk, ist fraglos ein Bekenntnis: zur Musik der katholischen Kirche, zu einer Musik zeitloser Gültigkeit. Zu Klängen, deren schlichte Diatonik nicht zu vereinnahmen ist von politischen Systemen und die gerade dadurch in Verdacht geraten konnten, alternative Ideologien zu proklamieren. Zudem relativierte die Begleitung eines großen Orchesters den Bezug zur Tradition und machte das Werk aufführbar auch in Konzerthallen und säkularisierten Kirchen.

Bekenntnis und Verbergung zugleich also. Der Bezug auf die Gregorianik, den Petr Ebens Orgelkonzert im Titel trägt, war nicht allzu öffentlich zu machen. Doch hätte es der Restriktion der Machthaber in der sozialistischen Tschechoslowakei kaum schon bedurft, um einen Gestus zu kaschieren, der allenfalls im zweiten Satz deutlich wird. Aber auch hier ist das vielfach wiederholte Motiv nur dem Kenner als Litanei-Formel verständlich; dem weniger mit den Traditionen des katholischen Kultus vertrauten Hörer kann die Insistenz, mit der die kurze melodische Formel repetiert wird, als Ausdruck eines Tanzes erscheinen, der sich mit der Position eines Scherzos in einem Werkzyklus unschwer verbindet.

Diese scheinbare Unbestimmtheit ist Programm. Sie erlaubt den Rekurs auf Themen und Motive eindeutiger Provenienz, die jedoch in der kompositorischen Ausarbeitung so weit objektiviert werden, dass sie, zu autonomem Material geronnen, nur dem, der mit dem Repertoire des gregorianischen Kirchengesangs vertraut ist, ihre genuine Intention noch vermitteln. Der spirituelle Impuls, der die Komposition bedingt haben mochte, ist im Notentext weitgehend sublimiert, kann jedoch performativ rekonstruiert und damit auch für das Publikum aktualisiert werden: ein Modus, der dort besonders nahe lag, wo die unverhohlene Bezugnahme auf geistliche Traditionen nicht nur öffentliche Aufführungen, sondern, ungleich direkter, die Bedingungen der

Möglichkeit künstlerischer Arbeit mit unmittelbaren Konsequenzen für die Subsistenz gefährdete.

Der Bezug zur Gregorianik, den Eben im Titel so deutlich artikuliert, dass ihn die Staatsführung zur Tilgung des Adjektivs nötigte, drängt sich im ersten Satz („Moderato“) dieses Orgelkonzerts keineswegs auf. Der verhaltene Beginn im Pianissimo des Orgelpedals legt weder ein Metrum noch gar ein Thema nahe, das kaum schon als Intonation oder als Initium eines gregorianischen Gesangs zu identifizieren wäre. Lediglich der Grund ist bereitet für eine spielerische, ähnlich indifferente Figuration einer Oberstimme, deren kurze motivische Zellen eine Affinität zum Melos des gregorianischen Chorals nur wegen des Titels dieses Orgelkonzerts suggerieren. Was fehlt, ist eine Phrasierung des melodischen Kontinuums, das auch rhythmisch nicht weiter differenziert wird. An den alten Kirchengesang erinnert allenfalls die modale Struktur, doch selbst als Jubilus eines Alleluja wäre die Figuration nicht zu identifizieren, da es an Trennschärfe der Motive ebenso fehlt wie an einem Telos der melodischen Entwicklung. Die Fortführung solcher Bewegungszüge, erweitert um eine zweite Stimme, die eher in Seitenbewegung als kontrapunktisch angelegt ist, macht deutlich, hier wird im absichtslos kreisenden Ostinato zunächst ein klanglicher Hintergrund entwickelt, der den Einsatz eines veritablen Themas vorbereitet. Dieses nun entfaltet sich, ebenfalls aus dem Pianissimo, in den Geigen: periodisch strukturiert, in weiten gesanglichen Linien, die allenfalls im Verzicht auf ein festes Taktschema eine Ableitung aus dem Melos der Gregorianik bekunden. Immerhin ist nun bereits zweifaches Material zur motivischen Verarbeitung exponiert, und die Gegenüberstellung von liedhafter Melodik und einer Figuration, die Mixturklänge sukzessiv verdichten, wird ergänzt durch die anfangs so unscheinbar wirkenden Wechselnoten im Pedal, die durch distinkte Artikulation Profil gewinnen. Eine konsequente Zuweisung dieser Motive und Themen zu verschiedenen Klanggruppen respektive dem Soloinstrument erlaubt einen reich gefächerten Dialog, der den ersten Teil dieses Eingangssatzes bestimmt.

Einen zweiten großen Abschnitt dominiert die Orgel mit einer Passacaglia, in der die drei bislang vorgestellten Motive entwickelt werden. Die Bassfigur erscheint zum achttaktigen Ostinato ausgearbeitet, die Figurationen werden aus anfänglich ruhigem Duktus heraus rekonstruiert, und das liedhafte Melos ist in den kadenzialen Einwüfen der Streicher aufgehoben. Die parataktische Anlage der Passacaglia erleichtert nicht nur die Gegenüberstellung von Soloinstrument und Orchester, sondern auch die Intensivierung motivisch-thematischer Arbeit. Dabei bleibt die Zuordnung des Materials an die unterschiedlichen Klangkörper mitsamt einer deutlich unterschiedenen Faktur zunächst konstant: Polyphonie, die der Orgel traditionell eignet, kontrastiert einem lichterem Satz des Orchesters und erlaubt die Ausbildung musikalischer Gestalten, die gemäß vertrauten Verfahren thematische Konflikte initiieren. Dabei setzt Eben zu-

sind verschiedene Modelle konventioneller Formen in einer vielteiligen paraktischen Anlage übereinandergelagert. Weiterhin bleibt die Orientierung an der Gregorianik für die Ausprägung des Melos virulent: Charakter von Intonatio und Psalmton, von Hymnus und Jubilus prägen die Gestalt der Themen, ohne dass schon einzelne Gesänge als Vorbild auszumachen wären, ohne dass aber auch bei Unkenntnis der Traditionen des gregorianischen Gesangs dessen Duktus unmittelbar evoziert würde. Dem bietet zudem das Passagenwerk des Soloinstruments Einhalt, weniger schon durch sein melodisches Material (das wie im Eingangssatz durchaus modale Strukturen aufweist) als durch dessen rhythmische Ausformung. Weder das mitunter ziel- und beziehungslos wirkende Kreisen noch auch schon ein bisweilen sehr profilierter Rhythmus können schon mit einer Idee konvergieren, die sich um die Mitte des 20. Jahrhunderts mit gregorianischem Choral verband. Dessen Charakteristika sind für den Kenner weiterhin so prägnant wie dem Nicht-Spezialisten kaum ansatzweise ersichtlich. Oder nur als Idiom, das für das Instrument typisch ist, auszumachen. Vielleicht auch deshalb verzichtet Petr Eben auf eine Differenzierung der Rhythmik, die selbst in den Solopassagen der Orgel meist das Metrum unterstützt. Da auch die Harmonik kaum je ungewöhnliche Wendungen zeigt, kann das Stück, so wirkungssicher es auch angelegt ist, kaum beanspruchen, den Diskurs eines Komponierens für Orgel um die Mitte des 20. Jahrhunderts zu erweitern. Dazu fehlen innovative Elemente in Faktur und Klang, nicht zuletzt eine Straffheit der formalen Konzeption, die aufs Symphonische später Romantik setzt, sie jedoch auch hinsichtlich ihres Gehalts nicht erreicht. Vielleicht aber ist es gerade dieser symphonische Gestus, den der Titel des Konzerts ausweist, der die Voraussetzungen schafft, einschlägig konnotiertes Material der Gregorianik zu rekrutieren, um es – in doppelter Mimikry des Komponisten, der Integration vorgibt, doch subtil ein alternatives Idiom meint – nach Maßgabe klassisch-romantischen Handwerks durchzuführen und durch solche Arbeit zugleich seine Provenienz zu kaschieren.

Musica dominicalis / Nedělní huba / Sonntagsmusik (1956/58)

Ausgangspunkt und steter Rückhalt der vier Sätze, die sich zu einer veritablen Orgelsymphonie verbinden, sind wiederum Stücke aus dem gregorianischen Repertoire. Elementar, doch zumindest auch auditiv im ersten Satz genau zu identifizieren: das Kyrie (identisch mit dem *Ite missa est*, der Entlassungsformel am Ende der Messfeier) der 11. Messe „*Orbis factor*“, für alle Sonntage im Jahreskreis. Allerdings wird sein prägnantes Initium – die Umkreisung eines Tones (ungeachtet der Textunterlegung ein Doppelschlag) mit anschließendem Quintfall – anfangs kaum erkennbar. Zu irritierend ist eine Begleitung, die sich nicht nur auf Quartparallelen beschränkt, sondern in der linken Hand einen chromatischen Kontrapunkt ergänzt, dem zunächst nur ein Ton zum zwölf-

tönigen Total fehlt. Im zweiten Anlauf vervollständigt sich die dodekaphone Summe und vergrößert die Fülle rauer Klänge umso mehr, als am Ende dieser kleinen Phrasen immer schärfere Dissonanzen unaufgelöst bleiben. Nicht die Exposition eines Themas in der Klarheit einer Ausgangsgestalt steht mithin am Anfang, sondern mit einer klanglichen Geste die Vorstellung eines Potentials, das in zeitgenössischer Kommentierung aufleuchtet. Eine Beschränkung auf das Melos der Gregorianik hätte schon zu Beginn die spätere Einführung von Chromatik kaum mehr legitimieren können; so aber wird durch die Rücksichtslosigkeit, mit der Mixturklänge Dissonanzen generieren, bereits im ersten Takt deutlich, dass nicht erst ein Ausgleich von Modalität und Funktionsharmonik angestrebt ist, sondern Eben durch eine Verbindung von Archaik und freier Tonalität eine Überzeitlichkeit intendiert, die sich im Klang der Orgel objektiviert.

In Kenntnis des besagten gregorianischen Kyrie ist die Weiterführung des Tonsatzes auf dem Nebenmanual als Übernahme der „eleison“-Phrase erkennbar: Die lineare Ausfüllung des Quintfalls in entgegengesetzter Bewegungsrichtung wird zugleich zum Kontrapunkt des Initiums. In der Folge dienen vertraute Techniken motivisch-thematischer Arbeit von Sequenz und Abspaltung (der Reduktion des Themas schließlich nur mehr auf einen Halbton) in klanglich reduzierter Zweistimmigkeit der Vorbereitung eines neuerlichen Eintritts des Kyrie-Motivs in der Oberstimme, das nun bereits umso deutlicher zu identifizieren ist, als die Nebenstimmen – funktional nachgeordnet – seinen Auftritt unterstützen.

Dasselbe Vorgehen wiederholt sich, nun freilich vielfach gesteigert. Die Bewegungsintensität verdichtet sich, die Zahl der Stimmen ebenfalls; das Skalenmotiv erscheint triolisch, im Kanon der Oktave, und die schon von Beginn bekannten chromatischen Linien prägen einen Kontrapunkt aus. Das Material aller Stimmen erscheint auf diese Weise durch die kurze Eingangsphrase determiniert. Wieder dient die Imitation nur der Vorbereitung des Einsatzes des Hauptthemas, das nun mit der Wucht des Pedals (verstärkt durch ein Zungenregister) vollständig und in erhabenem Duktus eintritt.

Dass sich ein Kontrapunkt aus dem „eleison“-Motiv speist, ferner dessen Imitation und chromatische Durchdringung weitere Dimensionen ergänzen, markiert diese Phrase als Kulminationspunkt bisheriger Entwicklungen und eröffnet, da nun sowohl über das Material als auch die Figurationen aufgeklärt wurde, den Weg zu einer rückläufigen Verknappung der Phrasen, die zugleich einer Stretta dienen. Die Mixturklänge vom Anfang, nun hinsichtlich ihrer Struktur und ihrer Funktion verständlich, können mit einem Pedalmotiv, das aus dem Christe eleison gewonnen wird, alternieren; das Kopfmotiv erscheint auf einen Doppelschlag reduziert, der die Taktschwerpunkte akzentuiert.

Eine Fortsetzung der Fantasia aber erfordert die Einführung neuen Materials. Eine anapästische Rhythmisierung des Skalenmotivs initiiert einen Abschnitt instrumentaler Spielfreude, gelassener und in seinen Strukturtönen

Job for Organ / Job / Hiob (1987)

Eines der eindrucklichsten Bücher des Alten Testaments erzählt die Geschichte von Hiob, einem dank großer Familie, Gesundheit und Wohlstand als glücklich und zufrieden geschilderten Menschen, dessen Festigkeit im Glauben einer Prüfung unterzogen wird. Satan zweifelt an der Unverbrüchlichkeit, mit der Hiob seinem Gott die Treue hält: Im Falle von Unglück, Not und Leid werde auch der Frömmste wankelmütig. Doch es braucht lange, bis Hiob erschüttert wird. Weder der Verlust zahlreicher Kinder noch seines gesamten Besitzes lassen ihn schon irre werden. Erst als er selbst körperliches Leid erfährt, beginnt er zu schwanken, wird aber von Gott zur Einsicht geführt, dass alles, was ihm widerfahre, weder sein eigenes Verdienst noch sein Verschulden sei. Vielmehr wisse Gott sein Geschick zu lenken; da Hiob dieses Walten demütig anerkennt, wird er erneut mit reichem Besitz gesegnet.

Petr Eben griff diese Geschichte auf, da ihn, wie er in einem Kommentar schreibt, nach der Auseinandersetzung mit *Faust* das Sujet vom Menschen, der, vom Satan probenhalber in Extremsituationen geführt, letztlich nicht scheitert, wenn er sich der Fürsorge Gottes anheimstellt, weiterhin beschäftigt habe. Faust, schuldig geworden durch Hybris, erkennt sein Vergehen und findet Gnade; Hiob, nicht durch eigenes Verschulden in tiefstes Unglück geraten, wird wieder in seine Besitzstände eingesetzt, weil auch er die Allmacht Gottes akzeptiert. Faust reuig und gottesfürchtig zu zeigen, ist allerdings Ebens subjektive Deutung des Stoffes, und im unschuldig leidenden Hiob ein Vorbild der Passion Christi zu erkennen, deutet ebenfalls auf eine sehr persönliche Lesart, die sich in seinen Erläuterungen zu diesem Stück spiegelt. Wiederum kann offen bleiben, ob und in welcher Weise diese Interpretation autobiographisch oder soziokulturell motiviert war.

Ähnlich wie die *Faust*-Musik folgt auch Ebens *Hiob* eng dem Text, der bei Aufführungen des Werks zwischen den einzelnen Stücken gelesen werden kann. Zum Verständnis ist die Kenntnis der Vorlage allerdings unabdingbar. Die Sätze sind so plakativ und suggestiv gestaltet, dass sie als spontane Umsetzung des Themas gelten können; andererseits tendiert dieses Verfahren von Illustration mitunter zu einer gewissen Naivität, wenn die aufgewandten Mittel allzu drastisch wirken und eine weiterreichende Erschließung der Thematik kaum mehr erkennbar ist. Unter den Vorzeichen eines Mysterienspiels aber, zu dem die Orgel eine „Bühnenmusik“ liefert, wird Ebens *Hiob* seine Wirkung gewiss nicht verfehlen.

So beginnt der erste Satz (*Schicksal*) mit der Gegenüberstellung eines markanten, doch seltsam holprigen Pedalthemas, das nach mehreren verminderten und übermäßigen Sprüngen schließlich auf der zweittiefsten Taste endet, und eines deutlich gefassteren, ebenso kraftvoll vorgestellten Motivs in den Manualen, das Dur-Quartsextakkorde fast fanfarenhaft exponiert. Leicht ist nachzu-

vollziehen, dass hier ein Kontrast zweier Sphären intendiert ist, die aufgrund ihrer strukturellen (Un-)Ordnung einschlägige Wirkungsmächte musikalisch repräsentieren können. Kompositorisch erfolgt die Konfrontation der beiden Gedanken in einer Toccata, deren Material konsequent aus den wenigen bisher exponierten Motiven entwickelt wird. Die Spielfigur im Manual kombiniert die Dreiklangsfigur des positiv konnotierten Themas mit den verminderten Intervallen des Basses. Das auf Akkordtönen basierende erste Thema wird zur melodieführenden Oberstimme, die auf das Satans-Motiv reagiert, indem nun auch hier verminderte Intervalle integriert werden. Das negativ besetzte Bass-Thema ist in den zu Zeiten nur kurz angespielten Pedal-Tönen präsent. Der Konflikt verschärft sich, wenn das auf seine Substanz reduzierte Bass-Motiv zu einem Ostinato ausgeformt wird, über dem simultan das Gottes-Thema, dessen transzendentalen Verweisungszusammenhang ein ternäres Metrum noch deutlicher macht, erklingt. Ein engstufiges drittes Motiv intensiviert im Gegenrhythmus die Dramatik und die Komplexität dieser zentralen Passage. Nicht Reprise, sondern Überhöhung der eingangs exponierten Gedanken meint der Schlussteil. Das Gottes-Thema wird in seiner metrischen Ordnung wiederaufgenommen, seine Akkorde nun aber über die Fläche des gesamten Manuals gespreizt; „Satan“ ist als Basis der mehrfach interpolierten komplexen Kulminationsstelle weiterhin präsent. Die Gegenüberstellung kann, der biblischen Vorlage entsprechend, an diesem Punkt noch keine Lösung finden. Die beiden musikalischen Gedanken bleiben unvermittelt. Das Bass-Thema hat seine Virulenz behauptet, trotz eines immer weiter ausgreifenden Manualparts. Oder, in hermeneutischer Interpretation des Satzes: Zu Beginn des Stückes werden die Personen des Dramas gezeigt; dabei erweist sich der Teufel ebenso selbstgewiss wie hartnäckig. Den Streit nimmt er auf, und keineswegs schon ist die Macht Gottes stark genug, ihn zu bändigen. Deutlich aber wird das Potential beider: die Wandlungsfähigkeit des Diabolus, seine Fähigkeit zu rhythmischer Diversifikation bis hin zu Verbergung und Entstellung einerseits, demgegenüber die Möglichkeit, mit dem Ambitus und einem reichen Spektrum von Harmonien neue, alternative Klangräume zu erschließen, auf Seiten eines Gottes, der schon durch die Prägnanz seines Auftritts keine Zweifel an seiner Macht aufkommen lässt.

Der zweite Satz (*Gesinnungstreue*) thematisiert die Anfechtungen, denen Hiob ausgesetzt ist und denen er stets ergeben das Lob Gottes entgegenhält. Clusterhaften dunklen Passagen, Erschütterungen nachgerade körperlich vermittelnd, alterniert die Intonation des österlichen *Exsultet*, einstimmig, pianissimo, in extrem hoher Lage. Dass das Derivat aus dem gregorianischen Choral chromatisch kontaminiert wird, soll zeigen, das Gotteslob bleibt nicht unbeschädigt von den immer drängenderen Interpolationen: eine musikalische Umsetzung der Hiobs-Botschaften und des unveränderlichen Gottvertrauens, die fraglos leicht fasslich ist, doch einer gewissen Platttheit nicht entbehrt.

Das zweite Präludium basiert auf der Fortsetzung des gregorianischen Gesangs: „Ideo iure iurando fecit illum Dominus“ („deshalb erhöhte ihn der Herr durch einen Eid unter seinem Volk“). Wieder wird aus der Melodie der Antiphon ein Motiv destilliert, das, in einer eintaktigen Phrase gefasst, vielfach sequenziert, in der Folge auch diastematisch variiert wird, ohne dass die Umrisse schon verändert würden. So lassen sich im Wechsel von Lagen und Stimmenzahl kleinere Perioden gestalten, im Weiteren durch das Alternieren mit einem flinken Gegenmotiv, das doch nur eine diminuierte Variante des nun hinlänglich bekannten Materials ist, ein kurzweiliges Stück generieren, das mit den bewährten Mitteln plakativer Pedaleinsätze in größeren Notenwerten sowie einer Organo-Pleno-Fassung der oktavverdoppelten Antiphon eine wirkungsvolle Schlusssteigerung ausgestaltet.

Die beiden knappen Stücke von kaum 2½ Minuten Spieldauer erscheinen weniger als minutiös ausgearbeitete Kompositionen denn als Improvisationen, deren Niederschrift den außergewöhnlichen Anlass ihrer Entstehung zu dokumentieren sucht.

Four Biblical Dances for Organ / Biblické tance / Vier biblische Tänze (1990/91)

Tänze auf der Orgel zu spielen, kann sich auf eine Tradition der Verwendung des Instruments außerhalb von Kirche und Liturgie beziehen, die bis in die Antike zurückreicht; und selbst wenn Berichte aus der Bibel über Orgelspiel oder -musik fehlen, lässt sich suggerieren, dass bei Festen, auf denen getanzt wurde, Orgeln mitgewirkt haben könnten. Freilich ist dabei nicht an Instrumente zu denken, die gegenwärtigen Bauformen entsprächen und differenziertes Spiel zuließen; und Musik ist ohnehin nicht überliefert. Möglich aber erscheint, sich eine Szenerie vorzustellen, in der Orgeln gespielt hätten, und zumal mit Solostimmen moderner Instrumente einen mutmaßlichen Klang zu imitieren. Eine historische Fantasie also ist es, die Petr Eben mit diesem Zyklus von vier Tänzen vorlegt, ein Versuch, einige Kapitel aus der Bibel musikalisch zu illustrieren. Dass die einzelnen Stücke ihrerseits Charaktere annehmen, die den Teilsätzen einer Symphonie ähneln, ist wie in früheren Werken Ebens gewiss kein Zufall, sondern der Versuch, für die Abfolge ein bewährtes Formmodell zu adaptieren.

Zusätzlich orientieren sich die Stücke an Bibelversen, die den einzelnen Sätzen vorangestellt werden; zum Verständnis der Kompositionen sind sie umso notwendiger, da sich weder ihr Verlauf, noch schon ihr Gehalt leicht erschließen. Denn der tänzerische Gestus prägt nur Teile der Stücke und dominiert sie weit weniger als etwa die fulminanten Tänze Jehan Alains, vielleicht die bekanntesten Beiträge zu diesem Genre im 20. Jahrhundert. Vielmehr führt Petr Eben einen Ansatz fort, den er bereits bei seinen *Faust*- und *Hiob*-

Paraphrasen erprobt hatte; diesen beiden Zyklen – insbesondere dem letzteren – nun ein freundliches Pendant beizugesellen, war ihm explizit ein Anliegen. Doch enthalten die biblischen Szenen, die er auswählt, ihrerseits oft zu wenig Handlungsmotive, als dass sich eine dramaturgisch stringente Programmmusik ergäbe: ein nicht unproblematischer Ansatz mithin, der zu langen, meist parataktisch angelegten Stücken führt, denen ungeachtet ihrer hohen handwerklichen Qualität eine gewisse Hermetik eignet. Weder funktionieren sie als Musik eines Virtuosen, dessen tänzerischer Überschwang dem Instrument perkussive Aspekte abnötigt; noch aber auch ist das Sujet, das sie umzusetzen versuchen, so klar, dass es sich rasch durch klangliche Chiffren vermittelte.

So nimmt der erste Tanz dieses Zyklus Bezug auf den Bericht, dass David die Bundeslade, Insignium von Religion und Herrschaft, überführt habe und im Anschluss – wohl spontan, da in unangemessener Kleidung – zu tanzen begonnen habe (2 Sam 6, 14-15). Dieser Plot, seinerseits schon einigermaßen kryptisch, führte zur Idee einer Gegenüberstellung zweier Themen: Signalmotive von Trompeten kennzeichnen den „königlichen“ Status, auf hebräischer Folklore beruhendes Material wird zum Ausdruck des nicht auf äußere Konvention achtenden David. Doch sind die beiden musikalischen Gedanken zu wenig profiliert, um die intendierten Sphären zu beglaubigen, auch fehlt es an einer plausiblen Begründung für die Notwendigkeit, die Themen miteinander vermitteln zu müssen – es wäre denn, der arg trivial geratende Tanz solle einer Kritik verfallen, derzufolge es einem Regenten nicht zustehe, sich in einer seiner Funktion wie gleichermaßen angesichts eines Sanktuariums unangemessenen Weise zu gerieren. Oder der Aufwand kompositorischer Arbeit, die der Tanz erleidet, führte zu dessen Nobilitierung, auf dass die spontane Freude an Dignität gewinne.

Ungeachtet der Vorgabe eines Programms aber ist die kompositorische Dramaturgie leicht nachzuvollziehen: Die solistische Trompetenstimme ist nicht nur durch Dreiklangs-Motive und punktierte Rhythmen, klare Syntax und prägnante akkordische Begleitung charakterisiert, sondern auch ein reiches Melos, das binnen kurzem das chromatische Total einschließt (dadurch aber zugleich an Prägnanz einbüßt). Nach einer Überleitung, deren Intensität durch Isolierung thematischer Motive und Verdichtung der akkordischen Begleitung zunimmt, erhält der Tanz Davids die Funktion eines Seitensatzes: klanglich wie hinsichtlich seiner Faktur offenkundig eine Alternative zum ersten Thema. Bis zur Einstimmigkeit und auf geradezu simple Tonwiederholungen reduziert, rekuriert das Seitenthema auf ein hebräisches Tanzlied, ergänzt in einem zweiten Teil um eine schnelle Drehfigur; die Begleitung erschöpft sich in der Wiederholung eintaktiger Pattern. Damit ist nun hinreichend Material exponiert, um kleinteilig in mehreren Phrasen Kombinationen der musikalischen Gedanken im Sinne weniger von Durchführungen als Couplets zu formulieren. Denn der Tanz wird wiederholt aufgenommen und scheint seinen Impetus dann

PETR EBEN

Werkkommentare

Editorische Vorbemerkung

Petr Eben hat zu vielen seiner Werke wiederholt Kommentare geschrieben: als Vorworte zu den Notenausgaben, in Programmheften und Booklets zu CD-Produktionen. Dabei variieren Umfang und Diktion seiner Äußerungen dem Anlass und dem Medium entsprechend. Gelegentlich gibt er nur knappe Informationen zur Entstehung und zum Aufbau eines Werks, mitunter bereichert er seine Ausführungen um detailliertere Hinweise zur Komposition. Da ein textkritischer Vergleich nicht angestrebt ist, wurden für den vorliegenden Band jene Versionen ausgewählt, die geeignet schienen, ein Verständnis der Werke zu vertiefen. Für weitergehende Studien sei auf die im Literaturverzeichnis genannten Arbeiten verwiesen.

Symphonia Gregoriana (Koncert pro varhany a orchestr č. 1 / 1. Orgelkonzert (1953/54)

Der Originaltitel des 1. Orgelkonzertes hieß eigentlich „Symphonia gregoriana für konzertante Orgel und Orchester“. Aber weil dieser Titel bei uns in der Vergangenheit Anstoß erregte, musste die Bezeichnung „Orgelkonzert“ benutzt werden. Ich schrieb diese Komposition 1953 als mein erstes Orgelwerk, im Alter von 24 Jahren, in der Zeit der stärksten Verfolgung der Kirche und Verachtung der Orgel. Und so konzipierte ich diese Symphonie als Loblied Gottes und Preis der Orgel.

Der erste, längste Satz ist eine Kombination der Sonatenform mit polyphonen Formen: Das Seitenthema trägt in der Exposition die Form einer Passacaglia, in der Reprise die einer Fuge; der ganze Satz ist eingerahmt von einer breit angelegten Introduktion, die sich am Schluss als Coda wiederholt. Diese Musik ist wesentlich von der melodischen und rhythmischen Struktur der Gregorianik inspiriert.

Die Architektur der Symphonie verlangt meist einen rhythmischen Scherzosatz. Da mir dieser aber weder zum Inhalt noch für die Orgel passend erschien, ich aber das rhythmische Element nicht entbehren konnte, wählte ich die Form der Litanei aus dem gregorianischen Gesang. Sie gab mir mit ihren kurzen Anrufen und den sich stets wiederholenden Antworten „ora pro nobis“ die Gelegenheit, die Orgel in die Anruf- und Antwortstruktur als Partner des Orchesters einzubauen. Die flehentlichen Rufe werden drängender und steigern sich am Ende des 2. Satzes zu einem dreimaligen Aufschrei „peccatores“ im Fortissimo des Orchesters; dann verebbt die Dynamik bis hin zu den leisesten Paukenschlägen, die mit ihren regelmäßigen Schritten den zweiten Satz mit dem dritten verbinden. Dieser zitiert frei den Ausklang der Litanei – das Agnus Dei, das nach der Erkenntnis der eigenen Schuld eine demütige, stille Musik erklingen lässt. Auch die Orgel ist hier nur mit leisen, schlichten Passagen oder in der Funktion einer Begleitung der Solo-Violine oder des Violoncellos vertreten.

Der vierte Satz ist der eigentlich konzertante Satz der Orgel, aber trotz seines vorherrschend virtuosens Charakters wird auch in ihm ein choralmäßiges Thema bedeutungsvoll exponiert. Der Satz endet mit einer festlich-feierlichen Coda, einem Jubel des Orgelklanges, wie man ihn wohl nur in jugendlicher Begeisterung – ohne Rücksicht auf zeitliche, modische Stilelemente und in bewusstem Trotz gegen die herrschende Ideologie – schreiben kann.

Musica dominicalis / Nedělní huba / Sonntagsmusik (1957/58)

Mit dem Titel „Sonntagsmusik“ – *Musica dominicalis* – wollte ich andeuten, dass es sich bei diesem Werk nicht um eine alltägliche, sondern festliche künstlerische Aussage handelt. Formell ist das Werk eine Orgel-Symphonie mit vier Sätzen. Der 1. Satz arbeitet sehr konzentriert mit einem gregorianischen Thema „Ite, Missa est“, was für jeden Sonntag des Jahres gebraucht wird und deshalb mit der Sonntagsmusik eben zusammenhängt. Ich benütze hier beide Motive dieses Themas als markanten Kontrast: „Ite“ beginnt im Tutti, „Missa est“ im Piano, später dann so, dass das „Ite“ im Pedal erklingt und dazu das „Missa est“ in den Manualen. Natürlich arbeite ich mit den gregorianischen Motiven frei musikalisch, so dass ich sie auch in schnelle Rhythmik umwandle. Am Ende des Satzes erklingt eine Kadenz in Bitonalität und nach ihr hört man dann als Abschluss das Thema wieder im Tutti mit vollen Akkorden. Der zweite langsame Satz bringt in leiser Dynamik zwei eigene Themen, die zwar keine Zitate sind, trotzdem aber der Gregorianik nahe sind. Im weiteren Verlauf kommt es zu einer mächtigen Steigerung, und bei diesem Höhepunkt mit glockenhaften Klängen erklingt nach einigen Akkorden wieder das Thema des ersten Satzes.

Wie die beiden Phantasien durch ein gemeinsames Thema verbunden sind, so gehören auch die beiden letzten Sätze innerlich zusammen. Bei der Sym-

Weihnachtslied „Good King Wenceslas“, in dem unser König und Nationalheld besungen wird. Diese Melodie legte ich meinem Voluntary zugrunde in der Hoffnung, dass sich die in der Melodie äußernde Freude auch in meinen Variationen widerspiegelt.

Job for Organ / Job / Hiob (1987)

Nach dem Orgelzyklus *Faust* war es mir ein Bedürfnis, mich mit derselben Thematik – einer Wette Satans mit Gott um das Los des Menschen – noch einmal auseinanderzusetzen und dies mit seinem alttestamentarischen Vorbild. Faust verließ sich auf seine eigenen Kräfte und scheiterte, Hiob nahm das Leid demütig an und war siegreich.

Das Buch Hiob fesselte mich aus drei Gründen: einerseits wegen seiner sozialen und theologischen Revolution, die es damals bedeutete; denn bis dahin galt jeder Arme und Kranke, jeder Leidgeprüfte als der von Gott Verlassene und Gestrafte. Der Autor des „Buches Hiob“ stellte sich erstmalig auf die Seite des Armen, des Betroffenen, und formulierte mit seinem Werk eine völlig abweichende These: das Leid als Los, mit welchem wir fertig werden müssen, das jedoch keinesfalls die Würde des Menschen mindert.

Andererseits war ich tief beeindruckt von der tiefen Dramatik dieses Buches, das ein für allemal den Schlüssel zum Überstehen einer Glaubensprobe gibt, und schließlich finde ich dieses Buch höchst aktuell, weil es die Antwort auf eine der schwierigsten Lebensfragen bis in unsere Zeit gibt: Warum kann guten Menschen Böses widerfahren?

Das Buch zeigt nicht nur die Geringfügigkeit des persönlichen Leidens im Zusammenhang des Weltgeschehens, sondern vor allem Gott, der auf der Seite des Leidenden steht, der von Hiob nicht verlangt, das Leiden gutzuheißen, sondern nur, es zu ertragen, und der sich als derjenige offenbart, der mit-leidet, mit-trägt und hilft, das Leiden zu überstehen.

Ich habe diesen kontrastreichen Stoff in 8 Sätze geteilt, deren Inhalt jeweils ein Zitat aus dem Buch Hiob als Motto ausdrückt.

1. Satz – Schicksal

Und Satan sprach zum Herrn: Führe einmal einen Schlag und triff Hiob und all sein Hab und Gut, und er wird dir ins Gesicht fluchen.

Der Satz beginnt mit dem Schicksalsmotiv Hiobs in einem rauen Zungenregister des Pedals und endet nach einem bewegteren Mittelteil mit demselben Motiv, das nun über die ganze Klangfläche der Orgel verteilt ist.

Four Biblical Dances for Organ / Biblické tance / Vier biblische Tänze (1990/91)

Nach dem tragisch gestimmten und eher introvertierten Zyklus *Hiob* wollte ich in meinem nächsten Zyklus etwas mehr Aufgelockertes schreiben. Da mich von jeher das rhythmische Moment des Orgelspiels inspiriert hat, wählte ich das in der Orgelliteratur seltener angewandte Genre der Tänze. Die Orgel und der kirchliche Raum führten mich aber dazu, den spirituellen Charakter bewahren zu wollen, und deshalb entnahm ich die Tänze dem biblischen Geschehen.

1. Davids Tanz vor der Bundeslade

Dieser Satz enthält zwei Hauptthemen, die in einem starken Kontrast zueinander stehen. Das erste Thema drückt den feierlichen königlichen Charakter aus – eine Fanfare im Trompetenregister. Nach einem Übergang mit rhythmisch akzentuierten Akkorden erklingt das zweite Thema, eine orientalischtänzerische Melodie, die hebräischen Volksliedern ähnelt; sie schildert Davids spontanen Tanz in wohl unwürdiger Kleidung, welcher ihm den spöttischen Unwillen seiner Frau Michal eintrug. Der letzte Teil dieses Satzes bringt eine Kombination beider Themen: das königliche Thema wird einige Male von Variationen des Tanz-Motivs unterbrochen.

2. Tanz der Schulamit

Dieser Tanz ist der eigentlich lyrische Satz des Zyklus, ein Portrait der schönen Braut aus dem „Hohenlied“ des Königs Salomo. Nach einer träumerischen Einleitung, die auch von der orientalischen Melodik beeinflusst ist, folgt ein kurzer Aufruf zum Tanz, welcher im ungewohnten 7/8-Takt verläuft. Nach ihm erklingt das eigentlich innige Thema der Schulamit im Flötenregister.

3. Tanz von Jephtas Tochter

Dies ist der dramatische Teil des Zyklus. Er beginnt mit einem Mädchentanz, bei welchem die Orgel den Klang kleiner Schlaginstrumente, wie Tamburine, nachahmt. Nach einem längeren Tanzteil, welcher durch die Antizipation eines drohenden Themas unterbrochen wird, zeugt ein liegender Akkord von einer spannenden unheilvollen Erwartung. Der Klang einer entfernten Trompete leitet den Aufmarsch von Jephtas Heer ein und mündet in die dramatische Begegnung von Jephta mit seiner Tochter, charakterisiert durch markante Pedal-Soli und stürmische Passagen. Dabei enthüllt sich sein tragisches Gelöbnis, im Falle seines Sieges den ersten Menschen zu opfern, der ihm zu Hause begegnet. Danach beginnt der letzte Teil des Satzes, die wehmutsvolle Klage der Tochter