

# BERND ALOIS ZIMMERMANN

VERZEICHNIS  
DER VERÖFFENTLICHTEN WERKE

LIST  
OF PUBLISHED WORKS

Stand  
1994

up to  
1994



**SCHOTT**

Mainz · London · Madrid · New York · Paris · Tokyo · Toronto

Die Aufführungsmaterialie zu den Bühnen-, Orchester- und Chorwerken dieses Verzeichnisses stehen leihweise nach Vereinbarung zur Verfügung, falls nicht anders angegeben. Alle übrigen Ausgaben mit Editions-Nummern sind käuflich erhältlich.

Das Verzeichnis wurde im \_\_\_\_\_ abgeschlossen.  
Informationsmaterial über die einzelnen Werke wird auf Wunsch übersandt.

Performing material for the stage, orchestral and choral works in this catalogue are obtainable on hire unless otherwise stated. Works editions with numbers are on sale.

The catalogue was completed in \_\_\_\_\_

More detailed information concerning individual works can be obtained on request from the publishers.

Titelfoto: Stefan Odry, Köln

B. Schott's Söhne · Mainz

Weihergarten 5, D-55116 Mainz

Postfach 3640, D-55026 Mainz

Geschäftszeit: Montag bis Donnerstag von 8.00 bis 12.30 und 13.30 bis 17.00 Uhr,

freitags von 8.00 bis 12.30 und 13.30 bis 16.00 Uhr, samstags geschlossen

Telefon (06131)246-0, Telegrammadresse Scotson, Mainz, Telex 4187821 scot d,

Telefax Inland (06131) 246211, International (496131) 246211

Schott & Co. Ltd. · London

48, Great Marlborough Street, London W1V 2BN

Business hours: Monday to Friday 9 am to 5 pm.

Telephone 071/4371246, Telex 298738 Shotlo G, Telefax 071/4370263

Schott Music Corp. · New York

c/o EAMDC (European American Music Distributors Corporation)

2480 Industrial Boulevard, USA-Paoli, PA 19301

Telephone (215) 6480506, Telefax (215) 8890242

Schott Paris S.A.R.L.

40 rue Blomet, F-75015 Paris

Téléphone 1/45668366, Telefax 1/45677591

Schott Japan Company Ltd. · Tokyo

Kasuga Bldg., 2-9-3 Iidabashi, Chiyoda-Ku, J-Tokyo 102

Telephone Tokyo (00 81) 332636530, Telefax (0081) 332636672

Bärenreiter-Verlag GmbH & Co. KG · Kassel

Heinrich-Schütz-Allee 35-37, D-34131 Kassel-Wilhelmshöhe, Telefon (0561) 3105-0

Postfach 100329, D-34003 Kassel

Edition Modern

Rhodter Straße 26, D-76185 Karlsruhe

Telefon (0721) 758565, Telefax (0721) 758500

G. Ricordi & Co. · München

Velaskostraße 6, D-85622 Feldkirchen, Postfach 114, D-85618 Feldkirchen

Telefon (089) 9038851

Schwann Edition GmbH & Co. Musikverlag KG · Frankfurt

Kennedyallee 101, D-60596 Frankfurt,

Postfach 700851, D-60558 Frankfurt

Telefon (069) 630099-0

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

Walkmühlstraße 52, D-65195 Wiesbaden,

Postfach 1707, D-65007 Wiesbaden,

Telefon (0611) 45008-0

Printed in Germany

# INHALT / INDEX

Vorworte / Prefaces .....	4
Bühnenwerke / Stage Works .....	22
Oper / Opera .....	22
Funkoper / Radio Opera .....	23
Ballett / Ballet .....	23
Orchester / Orchestra .....	27
Soloinstrument und Orchester / Solo Instrument and Orchestra .....	32
Kammermusik / Chamber Music .....	37
Klavier/Piano .....	39
Elektronische Musik / Electronic Music .....	41
Vokalmusik / Vocal Music.....	43

Es ist eigentümlich, mit welcher Deutlichkeit schon wenige Wochen nach Zimmermanns Tod zwei Dinge ganz klar wurden: Einerseits der kompositorische Rang seines Schaffens, das von den „Soldaten“ bis zum „Requiem“ das Fazit der vergangenen Epoche zieht; andererseits die Stringenz, mit der sein Leben und sein Werk auf das „Requiem“ und den Tod hin zusammenschießen. Es ist dieselbe unerbittliche Ordnung, die in den späten Werken waltet und die seinem Leben vorgezeichnet war. Die Faktoren, die ihn gebildet haben, diejenigen, die dann das Schöpferische eben in dieser Form sich manifestieren hießen, sind zugleich objektive Zwänge. Seine geistige Natur, seine psychische Konstitution, seine kompositorische Logik waren auf dieselbe Art inexorable. Das heißt auch, daß er ihnen nicht entinnen konnte.

Die Möglichkeiten, die das, was sein System der Komposition geworden war, bot, hat er voll ausgeschöpft. Die ganze Werkreihe von den „Soldaten“ über „Dialoge“, „Monologe“, „Cello-Solo-Sonate“ und „Zweites Cello-Konzert“ bis zum „Requiem“ sind die meisterliche Abwandlung ein und derselben Idee, sind wie Teile eines einzigen, riesigen Werkes. Dieses Kristall: sein Reife-Stil, wird in unendlicher Liebe und Sorgfalt in alle Richtungen durchforscht und aufgeschlossen. Und diese fast unvorstellbare geistige Leistung wurde vollbracht, obwohl er sich nie hat ausschließlich der Komposition widmen können.

Mit dem „Requiem“ war aber ein Punkt erreicht, wo die im bisherigen Leben und Komponieren immanenten Möglichkeiten erschöpft waren. Der Tod fügt sich organisch an das Werk. Ein gänzlicher Neuansatz war nicht mehr möglich: die Musik hatte sich von ihm weg entwickelt. Er hat sich geweigert, dem Zeitgeist zu folgen. Die Treue zum Begriff des Kunstwerks, wie er uns überliefert wurde, war geradezu weltanschaulich. Aber nicht zuletzt durch die, wenn auch periphere, Auseinandersetzung mit Improvisation und Aleatorik in der letzten Zeit, durch das Annehmen und Durchkämpfen des Widerspruchs, insbesondere in seinem letzten Werk „Ekklesiastische Aktion“, ist sein Spätwerk Dokument der geistigen Auseinandersetzung der sechziger Jahre.

Mein erster Kontakt mit seiner Musik war die Lektüre der „Soldaten“. Wie bei kaum einer anderen Partitur stand fest: Diese gehört zu den wenigen Opern, die aus unserem Jahrhundert bleiben werden: Wozzeck, Moses und Aron, Lulu, Soldaten. Mehr sind es kaum.

Die persönliche Beziehung war selten unbelastet, weil seine Phantasie dem jeweiligen Standard der Aufführungspraxis immer ein ganzes Stück voraus war und er nicht recht einsehen konnte, daß eben deshalb wir Interpreten zur Uraufführung nur eine Approximation anbieten konnten. Auch ich konnte manchmal, trotz klarer Erkenntnis der Bedeutung seiner Musik, eine gewisse Ungeduld mit ihm, der ständig „zu viel“ von uns verlangte, nicht unterdrücken. Wir wissen,

daß die sogenannten unspielbaren Stücke (seit Beethoven) mit der Zeit spielbar werden.

Aber es war wohl diese große technische Schwierigkeit, im Bündnis mit dem ungewöhnlichen geistigen Anspruch einer Musik, die die Vergangenheit inkorporiert und sich ins Unbekannte projiziert, die jede Uraufführung so sehr problematisch machte. Die Jahre zwischen der Ablehnung und der Uraufführung der „Soldaten“ mögen mit die schwersten in seinem Leben gewesen sein. Ein Schritt weiter in die Eroberung seines Opus war wohl nur möglich nach dem Erklingen des vorangegangenen größeren Werks. Wie Entscheidendes von der Uraufführung des „Requiems“ abhing, mögen einige Zeilen aus seinem letzten Brief an mich zeigen:

*„In größter Not! – Es gibt Aufführungen, die stattfinden müssen, selbst unter schwersten Bedingungen, weil der Zeitpunkt der Aufführung von elementarer Bedeutung für die geistige Existenz des Komponisten ist. Das ist hier der Fall . . . Erwinnere Dich an 1965: das war auch der Zeitpunkt, wo das Stück kommen mußte, sonst wäre es nie gekommen. Ich meine die „Soldaten“. Bei dem „Requiem“ herrschen zwar ganz andere Bedingungen, aber die Wichtigkeit ist noch größer, die tatsächliche Wichtigkeit! (Ich schreibe das nicht deshalb, weil ich in einer Verfassung bin, wie ich es nie in solchem Ausmaß war, sondern weil einfach ALLES davon abhängt – und das ist ein objektiver Tatbestand . . .)“*

Leben und Werk waren in wahrlich existentieller Verknüpfung. Er hat der musikalischen Tradition die Treue gehalten, möge das künftige Musikleben sie ihm halten.

Das Schaffen Bernd Alois Zimmermanns markiert eine einzigartige Position in der Musikgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. 1918 geboren, war Zimmermann noch zu jung, um vom Musikleben der Weimarer Republik entscheidende Impulse erhalten zu haben. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges jedoch war er wiederum zu alt, um die Kritik der Jüngeren an gerade der Komponistengeneration, die die Musik der Weimarer Republik bestimmt hatte, uneingeschränkt zu teilen. Zimmermann, der keinen Halt aus den Erfahrungen der Zwanziger Jahre hätte beziehen können, mochte sich wiederum auch nicht um jeden Preis vom Gewesenen absetzen.

So war Zimmermanns Position schon von der Biographie her eine des „Dazwischen“, des beständigen Zweifelns, einer gleichsam produktiven Skepsis. Weder wollte er bei seinem Komponieren gefestigt auf einem traditionellen Neoklassizismus beharren, noch mochte er umstandslos ein neues Idiom zu seinem eigenen machen. Der Zweifel am eigenen Tun, die Schaffenskrise ist so von Anfang an Begleiter auf Zimmermanns kompositorischem Weg. In dem frühesten – und vielleicht offensten – Dokument, das auf uns gekommen ist, dem Tagebuch der Jahre 1945 bis 1947, wird diese Haltung manifest. Am 7. Juli 1945 trägt er ein:

„(. . .) *Nachdem ich gestern den 1. Satz meiner Symphonie [gemeint ist die ‚Sinfonia prosodica‘], unbefangenen Gemütern‘ vorgespielt und ungeahnten Erfolg gehabt habe, scheint mir nachgerade irgendetwas zu gemein, fast allgemein darin zu sein. Woher sonst der spontane Beifall, das ‚liebenswerteste‘ Zeugnis für irgendwelche Untiefen und Plattheiten und darum ein um so eindeutigeres Zeugnis. In dieser Beziehung ist es eine Arbeit, jemandem plausibel zu machen, daß mir nachgerade eine klare Ablehnung, d. h. ein derzeitiges Nichtverstehen-können, ‚angenehmer‘ ist als schnellfertiger Beifall. (. . .)“*

So ist von frühester Zeit an eine Haltung angelegt, die ein Ausruhen, das Glück des Fertigseins nicht kennt. Der Komponist ist beständig getrieben von der Vorstellung, ein Übriges noch tun zu müssen, nicht ruhen zu dürfen. So resümiert er im folgenden Jahr (6. 9. 1946):

„(. . .) *Wenn ich die kompositorischen ‚Früchte‘ des vergangenen Jahres, des Jahres nach Abschluß der ‚Sinfonia prosodica‘ überschauere, so bin ich entsetzt über ihre Minderzahl. In einem Jahr 3 Lieder [‚Drei Geistliche Lieder nach Texten von Ernst Bertram‘] und einen Zyklus Volkslieder in der Bearbeitung für Klavier [‚Capriccio‘], ein andermal in der Bearbeitung für gemischten Chor. Das ist alles. Gratuliere, Herr Komponist! Es ist, als wenn ich ausgeleert wäre. Schrecklicher, entsetzlicher Zustand der Erfindungslosigkeit. Und an dem Konzert [‚Konzert für Orchester‘] komme und komme ich nicht weiter. Tausend Anfänge, und nichts gefällt mir mehr. (. . .)“*

Und doch war Zimmermann von seiner Qualität als Komponist überzeugt. Er nahm das Stocken so an wie den Erfolg, beide Momente waren Bestandteil eines Lebens, einer Persönlichkeit, die Zimmermanns eigene Formulierung als eine Mischung aus „Mönch und Dionys“ charakterisiert. Die Eingangsszene seiner Oper „Die Soldaten“ singt geradezu den Hymnus auf ein solches Leben:

*„(. . .) Dennoch weder Lust noch Qualen/wär' weit schrecklicher als das/lieber schmelzt mein Herz zu Glas/meines Schicksals heiße Strahlen.*

*Lieben, Hassen, Streben, Zittern / Hoffen, Zagen bis ins Mark / Ach, das Leben wär' ein Quark / Tätest du es nicht verbittern.“*

Noch im späten „Requiem für einen jungen Dichter“, das mit all seinen Arbeitsstufen fast das ganze Komponistenleben durchzog, kombiniert und kommentiert Zimmermann den Nachruf des Selbstmörders Majakowskij auf den Selbstmörder Jessenin mit Kurt Schwitters' Dada-Gedicht „An Anna Blume“, Konrad Bayers „frage, worauf hoffen?“ mit dem Beatles-Song „Hey Jude“. Daß die Verzweiflung am Ende die Oberhand behielt, ist Ergebnis eines Knotens aus einer Vielzahl von Bedrängnissen, den Zimmermann sich immer enger schürzen sah und den zu durchschlagen ihm zuletzt die Kraft fehlte.

## I

Gerade das Zögern und der Zweifel aber mögen die Qualität unreien, die heute, nachdem die großen Konzepte der Nachkriegs-avantgarde ihre Leitbildfunktion eingebüßt haben, Zimmermanns Musik für uns attraktiv macht. In einem für ihn äußerst schmerzlichen Prozeß hat Zimmermann sich mit dem auseinandergesetzt, was der Pauschalbegriff „serielle Musik“ nennt. Zimmermann, an dem die sinnliche Faszination dieser Musik nicht vorüberging, hat sie sich in einer sehr persönlichen Art angeeignet – weshalb er auch dann noch ihrer Verfahren sich bediente, als der Hauptstrom der Avantgarde längst anderes im Sinn hatte. Die Behutsamkeit, mit der er vom Violinkonzert aus dem Jahr 1950 bis zu den 1960 fertiggestellten Teilen der „Soldaten“ Momente einer auch auf andere Tonsatzeigenschaften als die Tonhöhe erweiterten Reihentechnik sich zu eigen macht, mag ein Hinweis darauf sein, daß er in dieser Anverwandlung den je eigenen Weg suchte und sich nicht umstandslos einer anderen Sprache anvertraute. Was von den Zeitgenossen und Kritikern als zögerlich und kompromißlerisch, ja vielleicht sogar als epigonal verstanden wurde, macht heute vielleicht zu einem guten Teil die Lebendigkeit seiner Musik aus. Karlheinz Stockhausen hat diese Qualität charakterisiert:

*„Es ist wichtiger, daß Zimmermann ein sehr viel differenzierteres musikalisches Empfinden und Bewußtsein gehabt hat als die meisten Komponisten seiner Zeit, daß er in der Lage war, sehr durchgehörte melodische Kantilenen zu komponieren, daß er ein sehr feines Gefühl*

*hatte, wann man stehen bleibt und weitergeht, wann man pausiert, wann man überrascht und wann man verdichtet. (. . .)*

*Er hatte durch das ‚Transformatorsein‘ ein sehr feines Gefühl für die Intervallik (die man so schreibt nach Schönberg) und das waren für uns alle Klischees – darüber ist viel zu wenig gesprochen worden. Dasselbe trifft zu für die Rhythmik. Er kam also, nach anfänglich sehr periodischen, taktmäßigen Konzeptionen, die unreflektiert waren, immer mehr in die unregelmäßige Zeit und setzte dann – als einer der ersten wieder – kleine periodische Teile in diese schwebende Rhythmik, und das war zum Teil sehr mutig, denn man machte so etwas nicht. Man war ja, ob man wollte oder nicht, in einem allgemeinen Stilbewußtsein doch sehr verfangen, bis die einzelnen dann die Courage hatten, etwas zu integrieren, was tabu war für mehrere Jahre.“*

(aus: Fernsehdokumentation von Manfred Niehaus und Klaus Lindemann, WDR 1972)

Zimmermann sah recht genau die Gefahr dessen, was Reinhard Kapp jüngst eine „asyntaktische“ Musik genannt hatte. Die theoretischen Axiome (und weniger vielleicht deren kompositorische Einlösung) der seriellen Musik mochten durchaus die Gefahr in sich tragen, bei ihrer strikten Befolgung Musik als auch hörbar zu erfahrenden Sinnzusammenhang aufzugeben. Die Skepsis einem voraussetzungslosen Neubeginn gegenüber mag Zimmermann dazu geführt haben, einen Ausgleich zwischen dem Wunsch nach einem neuen, unverbrauchten musikalischen Idiom und einer der Tradition entnommenen Vorstellung vom musikalischen „Sinn“ zu suchen.

Es ist eher ein Problem des damaligen Hörens als eines der Kompositionen selber, daß eine derartige Bemühung kaum auf die rechte Würdigung traf. Dem Hörer der musikalischen Avantgarde war es allein um das Neue der jeweiligen Komposition zu tun – wie ja auch die Komponisten in ihren Selbstkommentierungen allein auf diesen Aspekt abhoben – während der „normale“ Hörer in der neuen Komposition eher den Traditionsgehalt hörend vergegenwärtigte und in dem Augenblick mit Unverständnis reagierte, in dem die Bindung an Vertrautes ihm nicht mehr nachvollziehbar war. Der Weg der allmählichen Änderung war so für beide Seiten nicht wahrnehmbar. Beider Weltbild kannte nur den gleichsam „katastrophalen“ Umschlagspunkt. Und es ist auch heute eher das Problem eines durch die neuere Musikgeschichte (oder doch eher durch die Musikjournalistik) präformierten Hörens, das für solche Momente des Übergangs noch keine Kriterien gefunden hat.

## II

Das, was für Zimmermann ein schöpferisches Kontinuum war, mag dem heutigen Betrachter oftmals als ein Weg voller Brüche und Neuansätze erscheinen. Zimmermann, dessen musikalisches Denken erst im kompositorischen Akt selber sich realisierte, sammelte so

beim Schreiben neue Gedanken, die oftmals dazu führten, daß das einmal begonnene Projekt unter der Hand eine ganz andere Richtung nahm. Was für den Komponisten eine übergreifende gedankliche Einheit bildete, setzte die Umwelt oftmals in Erstaunen.

So beschreiben die „Perspektiven“ der Jahre 1955 und 1956 zusammen mit der dazwischen entstandenen Sonate für Viola solo ein Äußerstes an serieller Setzweise. Eine gleichsam „schwebende“ Musik, die dennoch die Vorstellung einer Melodie nicht aufgibt, war – wie es scheint – auf diesem Wege nicht zu erreichen. Die ersten Szenen der „Soldaten“, die sich gleichwohl jener Setzweisen erinnern, haben ein solch starres Korsett verlassen. Und selbst hier, wo Zimmermann für einen Moment wie befreit zu arbeiten scheint, stellen sich Zweifel und neue Überlegungen ein. Daß Ende 1959 die Arbeit an den „Soldaten“ stockt, ist vielleicht nicht allein äußeren Umständen anzulasten. Zimmermann verwirklicht sofort, nachdem er die Arbeit an der Oper unterbrochen hat, zwei Kompositionen, die ein neues Niveau der kompositorischen Auseinandersetzung markieren: die Sonate für Cello solo und die erste Fassung der „Dialoge“. In deren Ineinander verschiedener metrischer und rhythmischer Schichten hat er zum erstenmal das verwirklicht, was er als „pluralistische“ Kompositionsweise bezeichnen wird. Zimmermann, der eingedenk der Vorstellungen Edmund Husserls hier den Punkt sieht, an dem „objektive“ und „subjektive“ Zeit miteinander in Wechselwirkung treten, weitet diese zuerst eher technische Vorstellung ins Metaphysische. Die durch Zitate vertretenen musikalischen Realitäten in den „Dialogen“ oder auch im Anfang 1963 entstandenen Zwischenspiel zum zweiten Akt der „Soldaten“ gehen über in die literarischen Realitäten der Zitate im vierten Satz der „Antiphonen“, in dem die Instrumente im wahrsten Sinne des Wortes zu sprechen beginnen.

Seine umfassendste Einlösung findet dieses Denken im „Requiem für einen jungen Dichter“. Das Oratorium beschäftigte Zimmermann seit 1955 und sollte damals – wie es in einem Brief vom 24. 8. 1956 heißt – eine „christliche Existenzdeutung“ zum Inhalt haben. Im Laufe der Zeit jedoch gewann die anfängliche Planung immer umfassendere Dimensionen und kristallisierte über die Zwischenstufen „Omnia tempus habent“ und „Antiphonen“ schließlich in jenem „Lingual“, das schon mit seiner Gattungsbezeichnung andeutet, daß es die Grenze der „Musik“ hinter sich gelassen hat. Und selbst die „Ekklesiastische Aktion“ „Ich wandte mich und sah an alles Unrecht unter der Sonne“ ist als letzte Materialisierung des großen Planes zu verstehen.

Nun jedoch war aus dem anfänglichen „Oratorium“ ein Werk geworden, in dem der Komponist die Summe seines eigenen Lebens zieht. Am Ende der großen Bandkomplexe zitiert Zimmermann aus Hans Henny Jahnns „Niederschrift des Gustaf Anias Horn“ und es ist, als spreche hinter einer Maske der Komponist selbst:

*„Die Frage, wer ich wirklich bin, ist auch heute noch nicht stumm in mir. Ich schaue zurück, und es ist leicht, die Tatsachen aufzuzählen.“*

*Es sind fünfzig Kompositionen von mir gedruckt worden. Viele Kammer- und Symphonieorchester haben sich meiner Noten bedient. Hin und wieder ist es zur Aufführung größerer Werke gekommen.*

*Ein paar Orgelspieler plagen sich mit meinen Präludien und Fugen. Zeitungsschreiber haben mich gelobt und getadelt. In den neueren Handbüchern des Wissens steht mein Name als der eines bedeutenden aber eigenwilligen Komponisten aufgeführt.*

*Seit manchen Jahren bin ich fast stumm: ich weiß nicht, ob ich mit einer Art Müdigkeit kämpfe, mit einem Überhandnehmen eines unbegreiflichen Todes.“*

### III

Das „Requiem für einen jungen Dichter“ ist eine Komposition, der bei ihrer Uraufführung nichts Vergleichbares an die Seite zu stellen war. Heute, da wir mit Phänomenen vertraut sind, die sich um Gattungen wie „Hörspiel“ oder auch „Oratorium“ nicht mehr scheren, ist uns ein solches Ausdrucksbedürfnis durchaus nichts Unvertrautes mehr. Daß sich Projekte wie das „Lingual“, seine erste Oper, oder auch die nicht mehr vollendete zweite Oper „Medea“ (nach Hans Henny Jahnn) über so lange Zeit hinzogen, mag sich aus dem Neuland erklären, das jedes der Werke zu seiner Zeit betrat. Schritte jeweils, die Zimmermann nicht leichten Herzens tat. Schritte jedoch auch, die zu tun Zimmermann eine innere Notwendigkeit fühlte. Es sind Schritte, die – so klein sie uns heute erscheinen mögen – die Qualität eines schöpferischen Gewaltaktes besaßen, mit dem Zimmermann den jeweiligen Knoten der Stagnation durchschlug.

Doch diese Gewaltakte erforderten ein fast Unmenschliches an Kraft. Zimmermann hat sich nicht geschont, und die Energie, die er aufwandte, ermessen wir erst, wenn wir uns noch der rund 200 Gelegenheitskompositionen erinnern, mit denen er insbesondere in der Zeit von 1950 bis 1958 seine Familie ernähren mußte.

Der Utopie, als Komponist zu leben, hat Zimmermann Opfer gebracht.

Oder haben wir ihn geopfert?

## BERND ALOIS ZIMMERMANN

---

Geboren am 20. März 1918 in Bliesheim

- 1929–1936 Besuch des Salvatorianer-Kollegs Steinfeld (Eifel)
- 1937 Abitur. Im Wintersemester Beginn einer Volksschullehrerausbildung in Bonn. Beginn eines Schulmusikstudiums an der Kölner Musikhochschule
- 1938 Arbeitsdienst
- 1939 Zimmermann wird zur Wehrmacht eingezogen. Als Meldereiter und Pferdepfleger Teilnahme am Polen-, Frankreich- und Rußlandfeldzug. Er erkrankt 1942, wird zur weiteren Behandlung nach Köln entlassen und nimmt ein Studium der Musikwissenschaft in Köln auf
- 1945 Wiederaufnahme des Schulmusikstudiums. Musiktheorie bei Heinrich Lemacher. Zusätzlich Komposition bei Philipp Jarnach
- 1946 erste Aufführungen. „Scherzo Sinfonico“ aus der „Sinfonia prodica“, „Extemporale“, „Drei geistliche Lieder“
- 1947 Schulmusikexamen. UA „Konzert für Orchester“ (1. Fassung)
- ab 1948 Gelegenheitskompositionen (zuerst Arrangements, Volksmusik, eigene Kompositionen „leichter Musik“, dann Musik für Schulfunk und Hörspiel, Bühnen- und Filmmusiken)
- 1948 Besuch der Darmstädter Ferienkurse und Teilnahme an den Kursen von René Leibowitz
- 1949 „Enchiridion“
- 1950 heiratet Sabine von Schablowky. Erste dodekaphone Komposition (2. Satz des Violinkonzertes)
- 1951 Geburt von Sohn Gereon. „Exerzitien“ (2. Teil des „Enchiridion“), „Symphonie in einem Satz“ (1. Fassung)
- 1952 Geburt von Tochter Bettina. UA Oboenkonzert durch Hans Rosbaud in Donaueschingen
- 1954 erste Pläne zu einem großen Oratorium. Cellokonzert (später umgearbeitet zu „Canto di speranza“)
- 1955/56 „Perspektiven“. UA 1956 durch die Brüder Kontarsky
- 1956 Zimmermann wird zum Präsidenten der Deutschen Sektion der IGNM gewählt. Zimmermann tritt 1957 zurück, als es ihm nicht gelingt, ein Gespräch zwischen den Komponisten der älteren und der jüngeren Generation zu initiieren
-

- 1957 Zimmermann erhält als erster Komponist ein Stipendium der Villa Massimo. Beginnt dort im Herbst 1957 mit der Komposition der „Soldaten“. Er übernimmt an der Kölner Musikhochschule den Lehrstuhl Frank Martins und leitet ein Seminar für Hörspiel- und Filmmusik. UA „Canto di speranza“ durch Siegfried Palm
- Ende 1959, Anfang 1960 stellt Zimmermann die Arbeit an der Oper „Die Soldaten“ ein. Komposition Sonate für Cello solo, „Dialoge“ (1. Fassung), neue Überlegungen zum geplanten Oratorium
- 1960 Großer Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen
- 1961 „Présence“, Kontakt mit Paul Pörtner
- 1961/62 „Antiphonen“
- 1963 UA der „Vokalsymphonie“ aus den „Soldaten“. Ab Herbst ein weiterer Studienaufenthalt in der Villa Massimo, wo er die Komposition der „Soldaten“ wieder aufnimmt
- 1965 UA der „Soldaten“
- 1966 Geburt von Sohn Johann Jakob Wimar. Kunstpreis der Stadt Köln. Weiterarbeit am Oratorium. Beginnt ein neues Opernprojekt „Medea“ (nach Hans Henny Jahn). „Tratto I“
- 1967 „Intercomunicazione“
- 1968/69 Arbeit am Oratorium, das jetzt „Requiem für einen jungen Dichter“ heißt. UA 1969
- 1970 „Stille und Umkehr“, „Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“. Freitod am 10. August

It is strange how two things became absolutely clear within a few weeks of Zimmermann's death: the one thing was the musical importance of his work which, from "Soldaten" to the "Requiem" summed up the achievements of the preceding epochs; the other was the stringency with which his life and work moved towards the "Requiem" and his death. It is the same relentless order that prevailed in his late works and which conditioned his life. The factors that formed him, those that were responsible for his creativity taking the particular form it did, were at the same time objective pressures. His intellectual nature, his psychological constitution, his creative logic, were equally inexorable. This meant, too, that there was no way for him to escape them.

He fully exhausted the potential inherent in his system of composition. The whole series of works, from "Soldaten" to "Dialogue", "Monologue", "Cello Solo Sonata", and "Second Cello Concerto", to the "Requiem" is a masterly variation of one and the same idea, each piece being like a part of a single, giant work. This crystal: his own characteristic, mature style, is researched and exploited by him in all directions with infinite love and care. And this almost unimaginable intellectual achievement was brought off despite the fact that he was never to devote himself exclusively to composition.

But with the "Requiem" a point was reached where the possibilities inherent in his life and manner of composition up to then were exhausted. His death fitted organically into his work. A completely new beginning was no longer possible: music had developed away from him. He had refused to go along with the spirit of the times. His loyalty to the traditional concept of the work of art was virtually part of his philosophy. But partly thanks to the interest – if only peripheral – which he displayed in improvisation and aleatory techniques towards the end of his life, and the way in which he accepted and grappled with the resulting contradiction (especially in his last work, "Ecclesiastical Action"), his late works amount to a documentation of the intellectual activities of the 1960's.

My first contact with his music came when I studied the "Soldaten" score. It was clear that this would be one of the few operas of our century that would survive: Wozzeck, Moses and Aron, Lulu, Soldaten. That is about all.

Our personal relationship was rarely easy, because his imagination was always quite a bit in advance of the current standard of performance, and he could not really understand that this meant that in the first performance we interpreters could only offer an approximation of his work. Sometimes even I, despite the fact that I clearly recognized the importance of his music, could not entirely suppress a certain impatience with him for always asking "too much" of us. We know that the so-called unplayable works (since Beethoven) all become playable in the course of time.

But it was undoubtedly the great technical difficulty of his works, coupled with the unusual intellectual demands of a kind of music which incorporated the past extended into the unknown, that made every first performance so very problematic. The years between the rejection and first performance of “Soldaten” were probably the most difficult of his life. A further step in the advancement of his opus was only possible after the previous larger work had been performed. A few lines from his last letter to me reveal how much depended for him on the first performance of the “Requiem”:

*“In the utmost despair! – There are performances that have to take place, even under the most difficult conditions, because the timing of the performance is of fundamental importance for the intellectual existence of the composer. This is the case here . . .*

*Remember 1965: that was the time when the piece had to be performed, otherwise it would never have happened at all. I am referring to “Soldaten”. The conditions with regard to the “Requiem” are quite different, but it is even more essentially important! (I am not writing this because I am in a state of a kind I have never been in before, but because simply EVERYTHING depends on it – and that is an objective fact . . .)”*

Zimmermann’s life and work were indeed existentially intertwined. He was loyal to the musical tradition, may the musical world of the future be loyal to him.

*(English translation: Desmond Clayton)*

Bernd Alois Zimmermann's works take up a unique position in the musical history of the Federal Republic of Germany. Born in 1918, Zimmermann was too young to receive decisive impulses from the musical life of the Weimar Republic. After the Second World War, however, he was too old to accept in full the criticism levelled by younger musicians at the generation of composers who had shaped the music of the Weimar Republic. Although unable to use the accumulated experience of the 1920's as a basis for his work, Zimmermann could nevertheless not bring himself to break away from it entirely.

Thus, Zimmermann was caught between two fronts, which generated in him a constant feeling of doubt, a kind of productive scepticism. In his composition he wanted neither to draw on traditional Neoclassicism, nor break away and simply take over a new idiom. Doubt in his own work, a creative crisis, was to accompany Zimmermann's work as a composer from the very beginning. This attitude becomes manifest in the earliest – and perhaps most explicit – document that has survived, Zimmermann's diary covering the years from 1945 to 1947. On 7th July 1945, he notes:

*"( . . . ) Having played the first movement of my symphony [the 'Sinfonia prosodica'] to some 'simple souls' yesterday and met with unexpected success, I am beginning to see something too ordinary, almost commonplace, in it. What could otherwise explain the spontaneous applause, the 'kindest' evidence of superficialities and platitudes of some kind or other, and therefore clear proof of inadequacy? In this connection it is not easy making it clear to someone that ultimately I would 'prefer' a definite rejection i. e. an inability to understand at present to facile applause ( . . . )"*

Thus, right from the beginning, Zimmermann's attitude was such that there was no resting on laurels, no happiness at having achieved something. He was constantly driven by the idea that nothing was quite finished, that he must not rest. The next year (6. IX. 1946) he writes:

*"( . . . ) When I look at the compositorial 'fruits' of last year after finishing 'Sinfonia prosodica', I am horrified at how few they are. In a year 3 songs ['Three Sacred Songs to texts by Ernst Bertram'] and a cycle of folksong arrangements for piano ['Capriccio'] and also for mixed choir. That is all. Congratulations, Mr Composer! I feel as if I were quite empty. A terrible, ghastly condition of uninventiveness. And I just cannot get on any further with the concerto ['Concerto for Orchestra']. A thousand beginnings, and I no longer like any of them ( . . . )"*

And yet Zimmermann was convinced of his quality as a composer. He accepted both stagnation and success – both were elements of a life, of a personality, which Zimmermann himself characterized as a mixture between "monk and Dionysus". The first scene of his opera

---

“Die Soldaten” (“The Soldiers”) is a kind of song of praise of such a life:

*“(...) Dennoch weder Lust noch Qualen/wär’ weit schrecklicher als das/lieber schmelzt mein Herz zu Glas/meines Schicksals heiße Strahlen.*

*Lieben, Hassen, Streben, Zittern/Hoffen, Zagen bis ins Mark/Ach, das Leben wär’ ein Quark/Tätetest du es nicht verbittern.“*

Even in the late “Requiem for a Young Poet”, which went through so many working phases that it accompanied Zimmermann throughout almost the whole of his life as a composer, Zimmermann counters the obituary written on the suicide Yesenin by Mayakovsky, who himself committed suicide, with Kurt Schwitters’ Dada poem “An Anna Blume”, and Konrad Bayer’s “frage, worauf hoffen?” with the Beatles’ song “Hey Jude”. The fact that despair finally got the upper hand was the result of a concatenation of distressing circumstances which Zimmermann saw drawing closer all the time and finally felt incapable of mastering.

## I

But it is precisely the quality of hesitancy and doubt which makes Zimmermann’s music attractive to us today now that the grand concepts of the post-war avant-garde have forfeited their model status. In a process that was extremely painful for him, Zimmermann studied what is known as “serial music”. Zimmermann, who was conscious of the sensual fascination of this kind of music, adapted its techniques in a very personal way to his own use – and continued to employ them long after the mainstream avant-garde had turned to other methods. The circumspection with which – from the Violin Concerto of 1950 to the parts of “Die Soldaten” finished by 1960 – Zimmermann incorporated various elements of an augmented form of serialism in his own work is an indication that he sought his own way of applying this technique without simply accepting it en bloc. It is, perhaps, precisely those aspects of his music which were regarded by his contemporaries and critics as hesitancy or a form of compromise, even as imitative, which are now considered essential contributions to the liveliness of his music. Karlheinz Stockhausen characterizes this quality as follows:

*“What is more important is that Zimmermann had a much more subtle musical sensibility and consciousness than most composers of his time, that he was capable of composing very carefully thought-out melodic lines, that he had a very good feeling for when to stop and when to go on, when to pause, when to surprise, and when to compress (...)*

*Through his ‘transforming faculty’ he had a very fine feeling for ‘intervallics’, in use since Schönberg, which for us denoted clichés – far too little has been said about this aspect. The same applies to his rhythms. After very periodic, very bar-dominated pieces in his early*

*period, which were based on concepts which he took over rather uncritically, he came more and more to use irregular metres, and then – again as one of the first – inserted short periodic passages in the suspended rhythmic structure, and that was in a way very courageous, because it was something that was not done. Whether one wanted to be or not, one was very much caught up in a general stylistic consciousness – until individuals had the courage to introduce something that had been taboo for a number of years.“*

(From a television documentary by Manfred Niehaus and Klaus Lindemann, WDR 1972)

Zimmermann was very conscious of the danger of what Reinhard Kapp recently called “asyntactic” music. If they were strictly adhered to, the theoretical axioms of serialism (although, perhaps, not so much their realisation in composition) were certainly in danger of resulting in music which no longer made audible sense. It was probably doubts concerning the wisdom of making a new beginning without any reference to what had gone before which led Zimmermann to seek a compromise between his desire for a fresh, unspoiled musical idiom and the traditional concept of musical “sense”. The fact that such an effort was not really fully appreciated had more to do with the way in which music was then heard than with the compositions themselves. The “avant-garde” listener was solely concerned with what was new in a composition – as, indeed, the composers themselves always only stressed this particular aspect in their own analyses of their works – while the “normal” listener concentrated on the traditional content in a new composition and then reacted with confusion when this link of familiar musical ground became too abstruse for him. Thus gradual change was a route which neither side could follow. Both philosophies only recognized the, as it were, “catastrophic” juncture. And now it is more a question of the way in which hearing habits have been preformed by more recent writing on music, so that there are no criteria with which to judge such transitional techniques.

## II

What, to Zimmermann, was a creative continuum may nowadays often seem like a progression full of breaks and new beginnings. Zimmermann, whose musical thinking was only realized in the act of composing, generated new thoughts while writing, and these often led to a project taking quite a different course from the one on which it set out. What the composer regarded as a continuous line of thought often took his listeners by surprise.

Thus “Perspectives”, written in 1955 and 1956, together with the Sonata for Solo Viola written in between those dates, represents the most extreme form of serial technique. But the attempt at the same time to write a kind of “suspended” music, which nevertheless did

not relinquish the idea of melody altogether, was apparently bound to fail. The first scenes of “Die Soldaten”, however, which recall that style of composition, are not cast in such a strict mould. But even here, where Zimmermann appears to be working freely for a while, doubts and new considerations encroach. The fact that work on “Die Soldaten” came to a standstill at the end of 1959 was perhaps not entirely due to outside circumstances. Immediately after stopping work on the opera, Zimmermann wrote two compositions which mark a new level of compositorial thought: the Sonata for Solo Cello, and the first version of “Dialogues”. In the combination of various metric and rhythmic strata he for the first time realizes what he was to describe as “pluralistic composition”. Here, Zimmermann, with Edmund Husserl’s ideas in mind, sees the point at which “objective” and “subjective” time interact, and extends this at first technical concept to the metaphysical plane. The musical realities represented by quotations in the “Dialogues”, or also in the Interlude before the second act of “Die Soldaten”, written early in 1963, metamorphose into the literary realities of the quotations in the fourth movement of the “Antiphons”, in which, in the truest sense of the word, the instruments begin to speak.

This process is most radically employed in “Requiem for a Young Poet”. Zimmermann worked on this oratorio from 1955 onwards. At that time – as revealed in a letter dated 24. VIII. 1956 – Zimmermann intended that it should become a discussion of “Christian philosophy”. In the course of time, however, the original plan was extended, and crystallized in various intermediate stages: “Omnia tempus habent”, and “Antiphons”, and finally in “Lingual”, whose very name suggests that it has left the frontiers of “music” behind. And even the “Ecclesiastical Action” (“I turned and saw all the injustices that are committed under the sun”) is to be understood as a manifestation of the great plan. In fact, the “oratorio” became a work in which the composer sums up his own life. At the end of the long tape sequences Zimmermann quotes from Hans Henny Jahnn’s “Niederschrift des Gustav Anias Horn”, and it almost seems as if the composer himself were speaking from behind a mask:

*“The question of who I really am is still alive in me. Looking back, it is easy to list the facts. Fifty compositions of mine have been published. Many chamber and symphony orchestras have used my music. Occasionally there have been performances of larger works.*

*A couple of organists struggle with my preludes and fugues. Reviewers have praised and criticized me in the newspapers. The newer reference books mention me as one of the important but individualistic composers. For some years now I have been almost unproductive: I do not know whether I am battling with a kind of fatigue, with the approach of incomprehensible death.”*

### III

When “Requiem for a Young Poet” was first performed there was no composition with which it could be compared. Nowadays, when there are many works which are written in such a way that they do not fit into categories such as “radio plays” or “oratorios”, the form of expression taken by Zimmermann’s work is no longer unfamiliar to us. The fact that Zimmermann worked on such projects as his “Lingual”, his first opera, or his second, unfinished opera “Medea” (after Hans Henny Jahnn), over such extended periods of time is possibly explained by the fact that each of the works was venturing on the new territory when he wrote them. And these were ventures that Zimmermann did not lightly undertake although they sprang from an inner need. They are steps which – though they may appear small to us today – amounted to creative tours de force with which Zimmermann cut the Gordian knots of stagnation.

But these tours de force called for almost superhuman strength. Zimmermann did not spare himself, and the energy which he summoned up can only be gauged if we remember the roughly 200 occasional compositions by means of which he succeeded in keeping his family in the period between 1950 and 1958.

Zimmermann sacrificed himself to the Utopia of life as a composer. Or did we sacrifice him?

*(English translation: Desmond Clayton)*

## BERND ALOIS ZIMMERMANN

---

Born in Bliesheim on 20. March 1918

- 1929–1936 Attended the Salvatorianer School in Steinfeld (Eifel)
- 1937 Matriculation. Began training as elementary school teacher in the winter term in Bonn. Began music teachers' course at Cologne Conservatory
- 1938 Labour service
- 1939 Called up into the army. Took part in the Polish, French, and Russian campaigns as mounted messenger and horse groom. Became ill in 1942, released for treatment in Cologne, and began studying musicology there
- 1945 Resumption of studies as music teacher. Musical theory under Heinrich Lemacher. Composition under Philipp Jarnach
- 1946 First performances. "Scherzo Sinfonico", from "Sinfonia prosodica", "Extemporale", "Three Sacred Songs"
- 1947 Music teacher's examination. 1st performance of "Concerto for Orchestra" (1st version)
- From 1948 Occasional compositions (at first arrangements, folk music, original "light music" compositions, then music for schools broadcasts and radio plays, incidental and film music)
- 1948 Attended Darmstadt Music Course, and took part in courses given by René Leibowitz
- 1949 "Enchiridion"
- 1950 Married Sabine von Schablowsky. First dodecaphonic composition (2nd movement of the Violin Concerto)
- 1951 Birth of son Gereon. "Exerzitzen" (2nd part of "Enchiridion"), "Symphony in One Movement" (1st version)
- 1952 Birth of daughter Bettina. 1st performance of Oboe Concerto by Hans Rosbaud at Donaueschingen
- 1954 First plans for a big oratorio. Cello Concerto (later re-written as "Canto di speranza")
- 1955/56 "Perspectives". 1st performance 1956 by the Kontarsky Brothers
- 1956 Zimmermann was elected as President of the German section of the ISCM, but resigned in 1957 when he failed to initiate a dialogue between composers of the older and the younger generations
-

- 1957 Zimmermann became first composer to be awarded a scholarship to the Villa Massimo. In autumn 1957, began composing his opera "Die Soldaten". Appointed successor to Professor Frank Martin at the Cologne Conservatory, and ran a seminar for radio play music, and film music. 1st performance "Canto di speranza" by Siegfried Palm.
- End of 1959, beginning of 1960, ceased working on "Die Soldaten". Composed Cello Sonata, "Dialogues" (1st version), new thoughts on planned oratorio
- 1960 Awarded "Großer Kunstpreis" of North Rhine-Westphalia
- 1961 "Présence"; contact with Paul Pörtner
- 1961/62 "Antiphons"
- 1963 1st performance of "Vocal Symphony" from "Die Soldaten". From autumn a further stay at Villa Massimo, where the composition of "Die Soldaten" was resumed
- 1965 1st performance of "Die Soldaten"
- 1966 Birth of son Johann Jakob Wimar. Awarded the "Kunstpreis" of the city of Cologne. Further work on the oratorio. Began a new opera project "Medea" (after Hans Henny Jahnn). "Tratto 1"
- 1967 "Intercomunicazione"
- 1968/69 Work on oratorio, now entitled "Requiem for a Young Poet". 1st performance 1969
- 1970 "Stillness and Return", "I turned and saw all the injustices that are committed under the sun". On 10th August Bernd Alois Zimmermann took his own life

# BÜHNENWERKE / STAGE WORKS

## OPER / OPERA

---

### Die Soldaten

Oper in vier Akten nach dem gleichnamigen Schauspiel  
von Jakob Michael Reinhold Lenz (1957–1965)

*Dem Andenken an Hans Rosbaud gewidmet  
Komponiert im Auftrag der Stadt Köln*

Personen: Wesener, ein Galanteriehändler · Baß – Marie, seine Tochter · dram. Koloratur-Sopran – Charlotte, seine Tochter · Mezzo-Sopran – Weseners alte Mutter · tiefer Alt – Stolzius, Tuchhändler · jugendl. hoher Bariton – Stolzius' Mutter · dram. Alt – Obrist, Graf von Spannheim · Baß – Desportes, ein Edelmann · sehr hoher Tenor – ein junger Jäger · Schauspieler – Pirzel, ein Hauptmann · hoher Tenor – Eisenhardt, ein Feldprediger · Heldenbariton – Haudy, Hauptmann · Heldenbariton – Mary, Hauptmann · Bariton – drei junge Offiziere · sehr hohe Tenöre – die Gräfin de la Roche · Mezzo-Sopran – der junge Graf, ihr Sohn · sehr hoher lyrischer Tenor – Andalusierin, Bedienerin · Tänzerin – drei Fähnriche · Tänzer – Madame Roux · stumm – der Bediente der Gräfin de la Roche · Schauspieler – der junge Fähnrich · Schauspieler – der betrunkene Offizier · Schauspieler – drei Hauptleute · Schauspieler – 18 Offiziere und Fähnriche mit den Aufgaben: rhythmisches Sprechen und Bedienen des „Schlagzeug-Arsenals“ – Ballett

Orchester · 4 (auch Altflöte in G) · 3 (auch Oboe d'amore) · 4 Altsax. in Es · 3 – 5 (auch Tenortuben in B und F) · 4 · 1 Baßtromp. in Es · 4 · 1 – P. (1 Spieler) · S. (2 kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · 5 Beck. · 3 hg. Beck. · 5 Tomt. · 2 Tamt. · 2 Gongs · Tamb. · 3 Bong. · 4 Kuhgl. · 3 Crotales · 5 Trgl. · Hi-hat · Rummelpott · Schüttelrohr · Kast. · 2 Holztr. · Gurke · Mar. · Rumbah. · 2 Holzdeckel · 3 Eisenbahnschienen · Peitsche · Marimb. · Xyl.) (8–9 Spieler) – 2 Hfn. · Cemb. · Klav. (auch Cel.) · Org. 4 hg. oder 2 Org. · Git. – Str. (14 · 12 · 10 · 10 · 8)

Bühnenmusik: I 3 P. · 4 Röhrengl. · Beck. · Gong · Kuhgl. · 3 Trgl. · Crotales · kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · 2 Bong. · Tempelbl. · Mar. (2 Spieler) · II 3 P. · 4 Röhrengl. · Beck. · Gong · Kuhgl. · 3 Trgl. · Crotales · kl. Tr. · 2 Tomt. · Rührtr. · Tempelbl. · Mar. (2 Spieler) III 3 P. · 3 Röhrengl. · Beck. · Gong · Kuhgl. · Tamt. · 3 Trgl. · Crotales · kl. Tr. · gr. Tomt. · Rührtr. · 2 Tempelbl. · Mar. (2 Spieler)

Jazz-Combo: Klar. in B · Tromp. in B · Git. · Kb. (mit elektr. Verstärker)

Zuspielbänder 1–11: „Bandkomplex I–IV“, „Konkrete Musik I–V“, „Marschritte“, „Schreiklang“

110' / acht Bühnenbilder (2. und 4. Akt Simultanszene)

**Schott** · Studienpartitur ED 6343 · Klavierauszug ED 5076 ·  
Textbuch BN 3990-10 (ISBN 3-7957-3990-X)

*Uraufführung: 15. Februar 1965 Städtische Bühnen Köln · Dirigent: Michael Gielen · Inszenierung: Hans Neugebauer · Bühnenbild: Max Bignens · Kostüme: Sophia Schroeck · Choreographie: Todd Bolender*

## FUNKOPER / RADIO OPERA

---

### Des Menschen Unterhaltsprozeß gegen Gott

Auto sacramental von Pedro Calderón de la Barca

in freier Gestaltung von Hubert Rüttger

Funkoper in drei Akten für Sprecher, Soli, Frauenchor, Männerchor,  
großen gemischten Chor und Orchester (1952)

Personen: Adam · Sprecher – Emanuel · Sprecher – Morgenröte · Sopran – Frühling ·  
Sopran – Herbst · Alt – Sommer · Tenor – Engel · Tenor – Teufel · Tenor – Johannes der  
Täufer · Tenor – Vater · Baß – Winter · Baß

Orchester: 3 · 3 · 3 · 4 – 4 · 3 · 3 · 1 – P. S. (Tomt. · Rührtr. · gr. Tr. · kl. Tr. · Beck. · Tamt. ·  
Glsp. · Vibr. · Xyl. · Marimb.) – Cel. · Cemb. · 2 Hfen. · Klav. · Org. – Str.

90'

**Schott**

*Ursendung: 12. Juni 1952 Westdeutscher Rundfunk Köln · Dirigent: Matthias Bungart*

*Konzertante Uraufführung: 13./14. Juli 1987 Köln, Basilika St. Aposteln · Karthäuser Kantorei · Kölner  
Rundfunkorchester · Dirigent: Jan Latham-König*

## BALLETT / BALLET

---

### Alagoana

Caprichos Brasileiros, Ballett (1950–55)

I Overture · II Sertanejo · III Saudade · IV Caboclo · V Finale

Personen: Alagoana · Charaktertänzerin – Der Fremde · lyrisch-dramatischer Tänzer – Ser-  
tanejo · Charaktertänzer – Caboclo · Groteskötänzer – Tänzer und Tänzerinnen – Masken

Orchester: 3 · 3 · 2 · 2 Alt-Sax. in Es · 1 Ten.-Sax. in B 3 – 3 · 3 · 2 · 1 – 2 P. (kl. u. gr.)  
S. (kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · 2 Beck. · 1 hg. Beck. · Tamb. · Tamt. · Tomt. · 2 Holzto. ·  
2 Bong. · Mar. · Charl. · Rumbaholz · Rumbagurke · Tempelbl. · Glsp. · Vibr. · Marimb. ·  
Xyl.) – Git. · Hfe. · Klav. · Cemb. u. Cel. (1 Spieler) – Str.

29' / ein Bühnenbild

**Schott** · Klavierauszug ED 4929

*Uraufführung: 17. Dezember 1955 Essen · Dirigent: Valentin Huber · Choreographie: Alfredo Bortoluzzi ·  
Bühnenbild: Friedhelm Strenger*

## Kontraste

Musik zu einem imaginären Ballett nach einer Idee von Fred Schneckenburger (1953)

I Introduction · II Moreska · III Tempo di Valse · IV Phantasmagorie · V Tempo di marcia · VI Epilog

Personen: 3 Tänzerinnen, 4 Tänzer, Tanzgruppe

Orchester: 1 · 0 · 1 · 1 – 1 · 1 · 1 · 0 – P. S. (kl. u. gr. Tr. · kl. u. gr. Holztr. · Rührtr. · Beck. · 2 Tomt. · Tamt. · Glsp. m. u. o. Klaviatur · Marimb. · Vibr. · Xyl.) – Hfe. · Cel. · Klav. · Cemb. – Str.

10' / ein Bühnenbild

**Schott**

*Uraufführung: 24. April 1954 Stadttheater Bielefeld · Dirigent: Wolfgang Kuhfuß · Choreographie: Peter Roleff · Bühnenbild: Waldemar Mayer-Zick*

## Perspektiven

Musik zu einem imaginären Ballett für 2 Klaviere (1955/56)

I · II

Personen: 1 Tänzerin, 2 Tänzer

15'

weitere Angaben siehe „Klavier“

**Schott** · ED 4910

*Szenische Uraufführung: 2. Juni 1957 Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf · Alfons und Aloys Kontarsky, Klavier · Choreographie: Otto Krüger · Bühnenbild: Heinz Ludwig*

## Présence

Ballet blanc en cinq scènes pour violon, violoncelle et piano (1961)

Enblèmes de mots (Wortemblem): Paul Pörtner (aus „Wurzelwerk“)

I Introduction et pas d'action (Don Quichotte) · II Pas de deux (Don Quichotte et Ubu) · III Solo (Pas d'Ubu) · IV Pas de deux (Molly Bloom et Don Quichotte) · V Pas d'action et finale (Molly Bloom)

*Komponiert im Auftrage des Hessischen Rundfunks  
Für Ellen Gorrissen-Arnhold*

Personen: Speaker · eine korrekt angezogene Person – Don Quichotte (violon) · danseur noble – Molly Bloom (violoncelle) · Primaballerina – Ubu-Roi (piano) · danseur noble

30' / fünf Bühnenbilder

**Schott** · Spielpartitur ED 6733

*Uraufführung: 16. Mai 1968 Schwetzingen · Württembergisches Staatstheater Stuttgart · Choreographie: John Cranko · Saschko Gawriloff, Violine · Siegfried Palm, Violoncello · Aloys Kontarsky, Klavier*

## Musique pour les soupers du Roi Ubu

Ballet noir en sept parties et une entrée (1962/1966)

Entrée de l'Académie · Couplet · I Ubu Roi, Capitaine Bordure et ses partisans · Couplet · II Mère Ubu et ses Gardes · Couplet · III Pile, Cotice et l'ours · Couplet · IV Le Cheval a Phynances et les larbins de Phynances · Couplet · V Pavane de Pissebock et Pissedoux · Couplet · VI Berceuse des petits financiers qui ne peuvent pas s'endormir · Couplet · VII Marche de décervelage

Die Couplets sind Epigramme über die jeweilige politische oder kulturelle Situation des betr. Ortes oder Landes; sie sind unbegleitet von einer „korrekt angezogenen Person“ (conferencier) vorzutragen, die als Alfred Jarry vorzustellen ist und bei jedem Couplet mit dem Fahrrad auf die Bühne fährt bzw. auf das Podium tritt. Der Auftritt darf jeweils jedoch nicht länger als maximal 45 bis 50“ dauern.

*Komponiert im Auftrag der Akademie der Künste Berlin*

Orchester: 3 · 3 · 3 Alt-Sax. in Es · Ten.-Sax. in B · 3 – 4 · 3 · 3 · 1 – P.S. (kl. Tr. · Wirbeltr. · gr. Tr. · Beck. · Hi-hat · Trgl. · Tamb. · Cowbell · Gl. · 3 Tempelbl. · Guiro · Frusta · Vibr.) (2 Spieler) – Hfe. · Klav. u. Cel. (1 Spieler) · Org. · 2 Git. (auch Mand., 2. auch elektr. Git.) – 4Kb. – Combo (Klar. in B · Cornett · elektr. Git. · elektr. Baß)

18'

**Bärenreiter** · Studienpartitur BA 4180

*Konzertante Uraufführung: 31. Januar 1968 Radio-Sinfonie-Orchester Berlin · Dirigent: Rudolf Alberth*  
*Szenische Uraufführung: 25. April 1968 Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf · Dirigent: Hans Zender*

## Concerto

pour Violoncelle et orchestre en forme de »pas de trois« (1965/66)

I Introduzione (Dans la vallée des songes) II Allegro (La Fée, »Don Quichotte« et la Sentimentale) · III Adagio (Les trois cygnes blancs) · IV Tempo di marcia (Les trois paladins)

*Für Siegfried Palm*

*Komponiert im Auftrage des Südwestfunks*

Personen: La Fée – La Sentimentale – Les trois cygnes blancs – Les trois paladins

24'

**Schott** · Besetzung und weitere Angaben siehe „Soloinstrument mit Orchester“

*Szenische Uraufführung: 12. Mai 1968 Wuppertaler Bühne · Dirigent: Hanns-Martin Schneidt · Choreographie: Ivan Sertic · Siegfried Palm, Violoncello*

Sinfonie in einem Satz  
(1953)

The image displays a page of a musical score for a symphony in one movement, composed in 1953. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and vocal parts. The notation is dense and complex, with many notes and rests. The score is divided into two main sections by a vertical line. The first section is marked with a tempo of *Allegro con moto* and a 4/4 time signature. The second section is marked with a tempo of *Andante sostenuto* and a 3/4 time signature. The instruments listed on the left side of the score include Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Horn, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and Voice. The score is published by B. Schott's Söhne, Mainz, in 1957.

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1957

## Sinfonia prosodica

für Orchester (1945)

I Sehr ruhig und getragen – Allegro moderato · II Scherzo. Allegro ma non troppo –  
Intermezzo · III Finale · Molto vivace

*Den gefallenen Studenten der Kölner Hochschule zugeeignet*

3 · 3 · 2 · 3 – 4 · 3 · 3 · 1 – P. S. (kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · Trgl. · Beck. · Tamt.) – 2 Hfn. –  
Str.

40'

### Schott

*Uraufführung des II. Satzes: 6. Mai 1946 Köln, Aula der Universität · Gürzenich-Orchester · Dirigent:  
Günter Wand*

*Uraufführung des vollständigen Werkes: 9. September 1947 Mönchengladbach · Vestisches Symphonie-  
orchester · Dirigent: Franz Paul Decker*

## Konzert für Orchester

Zweite Fassung (1948)

I Introduction · II Fugato · III Caccia · IV Finale

3 · 3 · 3 · 3 – 4 · 3 · 3 · 1 – P. S. (kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · Holztr. · Beck. · Tamt. · Glspl.) –  
Klav. – Str.

17'

### Schott

*Uraufführung der 2. Fassung: 10. Juli 1949 Darmstadt · Orchester des Landestheaters Darmstadt ·  
Dirigent: Richard Kotz*

## Konzert für Streichorchester

(1948; Bearbeitung des Streichtrios 1944)

I Introduction · II Aria · III Finale

*Professor Dr. Heinrich Lemacher zugeeignet*

13'

### Schott

*Uraufführung: 25. Juli 1949 Schloß Brühl · Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester · Dirigent: Jean Meylan*

## Symphonische Variationen und Fuge über „In dulci jubilo“

für Orchester (1949)

I Larghetto · II Andante con moto · III Allegro giocoso · IV Allegro moderato

2 · 2 · 2 · 2 – 4 · 3 · 3 · 1 – P. S. (Trgl. · Tamt. · Beck. · kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · Röhrengl. ·  
Glspl.) – Cel. · Hfe. – Str.

35'

### Schott

*Uraufführung: 10. Dezember 1949 Koblenz · Rundfunkorchester des SWF · Dirigent: Otto Gerdes*

## Alagoana (Caprichos Brasileiros)

Ballett-Suite für Orchester (1950–55)

I Ouverture · II Sertanejo · III Saudade · IV Caboclo · V Finale

3 · 3 · 2 · 2 Alt-Sax. in Es · 1 Ten.-Sax. in B · 3 – 3 · 3 · 2 · 1 – 2 P. (kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · 2 Beck. · 1 hg. Beck. · Tamb. · Tamt. · Tomt. · 2 Holztomt. · 2 Bong. · Mar. · Charl. · Rumbaholz · Rumbagurke · Tempelbl. · Glspl. · Vibr. · Marimb. · Xyl.) – Git. · Hfe. · Klav. · Cemb. u. Cel. (1 Spieler) – Str.

29'

Schott · Klavierauszug ED 4929

*Uraufführung: 24. November 1956 Baden-Baden · Südwestfunkorchester · Dirigent: Franz Waxman*

## Caboclo

aus: Alagoana

2 · 2 · 2 · Alt-Sax. in Es · Ten.-Sax. in B · Bar.-Sax. in Es · 2 – 3 · 2 · 2 · 1 – 2 P.

S. (2 hg. Beck. · Tamt. · Tamb. · kl. Bong. · gr. Bong. · 2 Tomt. · kl. Tr. mit Besen · Rührtr. · Tempelbl. · Maracas · Rumbaholz · Rumbagurke · Vibr. · Marimb. · Xyl.) – Git. · Hfe. · Klav. · Cemb. – Str.

4'

Schott

*Uraufführung: 10. Oktober 1955 Stuttgart · Radio-Sinfonieorchester Stuttgart · Dirigent: Ferenc Fricsay*

## Suite

aus „Das Gelb und das Grün“

Musik zu einem Puppentheater (1952)

I Prolog · II Burleske · III Kleiner Walzer · IV Phantasmagorie · V Marsch · VI Epilog

1 · 0 · 1 · 1 – 1 · 1 · 1 · 0 – P. S. (Beck. · Tamt. · Tomt. · kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · Glspl. · Xyl. · Marimb. · Vibr.) – Hfe. · Klav. (Cel.) · Cemb. – Str. (1 · 1 · 1 · 1 · 1)

9'

Schott

*Uraufführung: 31. Oktober 1952 Hamburg · Mitglieder des Hamburger Rundfunkorchesters · Dirigent: Winfried Zillig*

## Sinfonie in einem Satz

für Orchester (2. Fassung 1953)

3 · 3 · 3 · 3 – 4 · 3 · 3 · 1 – P. (2 Spieler) S. (kl. Tr. · gr. Tr. · Rührtr. · kl. u. gr. Tomt. · Tamt. · Beck. · Marimb. · Vibr. · Xyl.) [4 Spieler] – 2 Hfn. · Cel. u. Klav. (1 Spieler) – Str. (12 Viol. I · 10 Viol. II · 10 Viol. III · 6 Vla. I · 6 Vla. II · 10 Vlc. · 8 Kb.)

17'

Schott · Studienpartitur ED 4568

*Uraufführung: 20. November 1953 Brüssel · Dirigent: Daniel van Sternefeld*

## Kontraste

Musik zu einem imaginären Ballett nach einer Idee von Fred Schneckenburger  
für Orchester (1953)

I Introduction · II Moreske · III Tempo di Valse · IV Phantasmagorie · V Tempo di  
marcia · VI Epilog

1 · 0 · 1 · 1 – 1 · 1 · 1 · 0 – P. S. (kl. u. gr. Tr. · kl. u. gr. Holztr. · Rührtr. · Beck. · 2 Tomt. ·  
Tamt. · Glsp 1. m. u. o. Klaviatur · Marimb. · Vibr. · Xyl.) – Hfe. · Cel. · Klav. · Cemb. –  
Str.

10'

### Schott

*Urproduktion: 1953 NDR Hamburg · Sinfonieorchester des NDR · Dirigent: Wilfried Zillig*

## Metamorphose

Musik zum gleichnamigen Film von Michael Wolgensinger  
für kleines Orchester (1954)

I Introduction · II Invention · III Romanza · IV Kanon · V Habanera · VI Gigue

1 · 1 · 1 · Alt-Sax. 1 – 1 · 1 · 0 · 0 – P. S. (Bong. · 2 Tomt. · 2 Holztr. · gr. Tr. · kl. Tr. ·  
Trgl. · Beck. · Hi-Hat · Tamt. · Tempelbl. · Glspl. · Xyl. · Vibr. [3 Spieler]) – Git. · Hfe. ·  
Klav. (Cemb./elektr. Org.) – Str. (4 · 0 · 2 · 2 · 1)

25'

### Schott

*Uraufführung: 13. März 1954 Hamburg · Sinfonieorchester des NDR · Dirigent: Winfried Zillig*

## Impromptu

für Orchester (1958)

*Kompositionsauftrag der Stadt Köln anlässlich der Eröffnung des musikwissenschaftlichen  
Kongresses in Köln 1958*

3 · 3 · 3 · Alt-Sax. in Es · 3 – 4 · 0 · 0 · 0 – 3 P. S. (3 hg. Beck. · 2 Tamt. · Marimba) – Hfe.  
Klav. – Str.

7'

**Edition Modern** · Studienpartitur EM 973 e

*Uraufführung: 24. Juni 1958 Köln · Gürzenich-Orchester · Dirigent: Bernd Alois Zimmermann*

## Giostra Genovese

Alte Tänze verschiedener Meister für kleines Orchester (1962)

I Introduzione · II Pavana · III Moresca · IV Pavana · V Finale  
Satz IV, V: Manfred Niehaus

3 · 3 · 0 · 3 – 0 · 3 · 3 · 1 – P. S. (kl. Tr. · Beck. · Tamb. · Schellenkranz · Cowbells) – Hfe. ·  
2 Git. – 4 Kb.

14'

**Bärenreiter** · BA 3572

*Uraufführung: 30. November 1962 Stadttheater Bonn · Dirigent: Peter Ronnefeld*

## Cinque Capricci

di Girolamo Frescobaldi „La Frescobalda“ (1962)

I Capriccio di durezza · II Capriccio sopra la Spagnoletta · III Capriccio di durezza e ligature · IV Capriccio sopra la bassa Fiamenga · V Capriccio cromatico con ligature al contrario

3 Blockfl. (f, c', f) · Ob. d'amore · 3 Viol. da gamba · Laute · 3 Tromp. · 3 Pos.

auch ausführbar mit: 3 · 1 · 0 · 0 – 0 · 3 · 3 · 0 – Hfe. – 2 Violen · Vlc.

15'

**Bärenreiter** · BA 3367

*Uraufführung (I., II. und V. Satz): 17. Dezember 1962 Köln · Gürzenich-Orchester · Dirigent: Günter Wand*

## Musique pour les soupers du Roi Ubu

Ballet noir en sept parties et une entrée (1962/1966)

Entrée de l'Académie · Couplet · I Ubu Roi, Capitaine Bordure et ses partisans · Couplet · II Mère Ubu et ses Gardes · Couplet · III Pile, Cotice et l'ours · Couplet · IV Le Cheval a Phynances et les larbins de Phynances · Couplet · V Pavane de Pissebock et Pissedoux · Couplet · VI Berceuse des petits financiers qui ne peuvent pas s'endormir · Couplet · VII Marche de décervelage

Die Couplets sind Epigramme über die jeweilige politische oder kulturelle Situation des betr. Ortes oder Landes; sie sind unbegleitet von einer „korrekt angezogenen Person“ (conferencier) vorzutragen, die als Alfred Jarry vorzustellen ist und bei jedem Couplet mit dem Fahrrad auf die Bühne fährt bzw. auf das Podium tritt. Der Auftritt darf jeweils jedoch nicht länger als maximal 45 bis 50" dauern.

*Komponiert im Auftrag der Akademie der Künste Berlin*

3 · 3 · 3 · Alt-Sax. in Es · Ten.-Sax. in B · 3 – 4 · 3 · 3 · 1 – P. S. (kl. Tr. · Wirbeltr. · gr. Tr. · Beck. · Hi-hat · Trgl. · Tamb · Cowbell · Gl. · 3 Tempelbl. · Guiro · Frusta · Vibr.) (2 Spieler) – Hfe. · Klav. u. Cel. (1. Spieler) · Org. · 2 Git. · (auch Mand., 2. auch elektr. Git.) – 4 Kb. – Combo (Klar. in B · Cornett · elektr. Git. · elektr. Baß)

18'

**Bärenreiter** · Studienpartitur BA 4180

*Konzertante Uraufführung: 31. Januar 1968 Radio-Sinfonie-Orchester Berlin · Dirigent: Rudolf Albertb*  
*Szenische Uraufführung: 25. April 1968 Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf · Dirigent: Hans Zender*

## Un „petit rien“

Musique légère, lunaire et ornithologique d'après „Les oiseaux de lune“  
de Marcel Aymé für kleines Orchester (1964)

I Ouverture des belles de la nuit · II Métamorphose lunaire I · III Pas trop militaire ·  
IV Pétite valse lunaire · V Berceuse des petits oiseaux qui ne peuvent pas s'endormir ·  
VI Métamorphose lunaire II · VII Boogie-Woogie au clair de lune

3 · 0 · 0 · 0 – 0 · 0 · 0 · 0 – S. (kl. Tr. · 2 Holztr. · 3 Tempelbl. · Guero · Hi-hat · Vibr. · Xyl.)  
– Git. · Cel. · Cemb. – Str. (3 · 0 · 2 · 1 · 1)

6'

**Schott**

*Uraufführung: 24. September 1989 Berliner Festwochen · Chamber Orchestra of Europe · Dirigent:  
Heinz Holliger*

## Phoptosis

Prélude für großes Orchester (1968)

*Komponiert im Auftrage der Stadtparkasse Gelsenkirchen zu ihrem 100jährigen Bestehen*

4 · 3 · 4 · 3 – 5 · 4 · 4 · 1 – P. S. (kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · Beck. · 3 Trgl. · Tamt. · GlSpl. ·  
3 Tomt. · Crotales · 2 Gongs · Mar.) (2 Spieler) – Hfe. · Klav. (Cel.) · Org. – Str.  
(mögl. 12 · 10 · 7 · 6 · 5)

13'

**Schott** · Studienpartitur ED 6311

*Uraufführung: 14. Februar 1969 Gelsenkirchen · Städtisches Orchester Gelsenkirchen · Dirigent:  
Ljubomir Romansky*

## Stille und Umkehr

Orchesterskizzen (1970)

*Komponiert im Auftrage der Stadt Nürnberg anlässlich des Dürerjahres*

4 · 4 · 4 · Alt-Sax. in Es · 1 – 4 · 2 · 2 · 0 – S. (kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · 4 Beck. · 2 ant.  
Zimb. · 1 singende Säge) (4–5 Spieler) – Hfe. · Akk. – Str. (1 · 0 · 1 · 3 · 3)

10'

**Schott** · Studienpartitur ED 6319

*Uraufführung: 19. März 1971 Nürnberg · Philharmonisches Orchester Nürnberg ·  
Dirigent: Hans Gierster*

# BLÄSERENSEMBLE / WIND ENSEMBLE

---

## Söbensprung

Ein norddeutsches Volkstanzpotpourri für Bläserensemble, Pauken und Schlagzeug (1950)

Helgoländer Söbensprung · Rouschinkel (Finkenwärder, Elbinsel) · Wiß'n Nach'mutz heb-  
b'n (Ostholstein) · Die schöne Wulka (Mecklenburg) · Helgoländer Söbensprung

2 · 2 · 2 · 2 – 2 · 2 · 2 · 1 – P. S. (Beck. · kl. Tr. · gr. Tr.)

6'

Schott

## Rheinische Kirmestänze

für 13 Bläser (1950–1962)

I Tempo di valse · II Allegretto · III Allegretto · IV Allegro comodo · V Alla marcia

2 Fl. (auch Picc.) · 2 Ob. · 2 Klar. in B · 2 Fag. (2. auch Kontrafag.) – 2 Hr. in F ·  
Cornett (Tromp.) in B · 1 Pos. · 1 Kontrab.-Tb. (B-Tb.)

6'

Schott · Partitur CON 176 · Stimmen CON 176-10

*Ursendung: 2. August 1963 WDR Köln · Volksmusikvereinigung des WDR · Dirigent: Ferdinand Schmitz*

# SOLOINSTRUMENT UND ORCHESTER / SOLO INSTRUMENT AND ORCHESTRA

---

## Konzert

für Violine und großes Orchester (1950)

I Sonata · II Fantasia · III Rondo

*Meiner Frau*

*Komponiert im Auftrage des Südwestfunks Baden-Baden*

3 · 3 · 3 · 3 – 4 · 3 · 3 · 1 – P. S. (kl. Tr. · Rührtr. · Holztr. · gr. Tr. · Beck. · hg. Beck. ·  
Tamt. · Tomt. · Xyl.) – Hfe. · Cel. · Klav. – Str.

18'

Schott · Klavierauszug ED 6463

*Uraufführung: 10. Dezember 1950 Baden-Baden · Südwestfunkorchester · Dirigent: Ferdinand Leitner ·  
Heinz Stanske, Violine*

## Konzert

für Oboe und kleines Orchester (1952)

I Hommage a Strawinsky · II Rhapsodie · III Finale

*Komponiert im Auftrage des Südwestfunks Baden-Baden*

*Hans Rosbaud in Verehrung zugeeignet*

1 · 0 · 1 · 1 – 1 · 1 · 0 · 1 – P. S. (kl. Tr. · Rührtr. · Beck. · Tomt. · Marimb. · Vibr. · Xyl.)  
(2 Spieler) – Hfe. · Klav. – Str.

15'

**Schott** · Klavierauszug ED 6408

*Uraufführung: 11. Oktober 1952 Donaueschinger Musiktage · Südwestfunkorchester · Dirigent: Hans Rosbaud · Horst Schneider, Oboe*

## Konzert

„Nobody knows de trouble I see“

für Trompete in C und Orchester (1954)

*Komponiert im Auftrage des NWDR Hamburg*

*Mr. Ernest Trice zugeeignet*

1 · 1 · 1 · 3 Alt-Sax. in Es · 1 Ten.-Sax. in B · 1 Bar.-Sax. in Es · 1 – 1 · 3 · 1 · 1 – P. S.  
(kl. Tr. · Rührtr. · Beck. · Tamt. · Tomt. · Bong. · Tempelbl. · Woodbl. · Charl. · Vibr. ·  
Xyl.) (3 Spieler) – Hfe. · Klav. (auch Hammondorgel, wenn nicht vorhanden: Xyl.)  
– Git. – Str.

15'

**Schott** · Klavierauszug und Solostimme ED 7163

*Uraufführung: 11. Oktober 1955 „Das Neue Werk“ NDR Hamburg · Sinfonie Orchester des NDR Hamburg · Dirigent: Ernest Bour · Adolf Scherbaum, Trompete*

## Canto di speranza

Kantate für Violoncello und kleines Orchester (1957)

(Zweite Fassung des „Konzert für Violoncello und kleines Orchester“ [1953])

*Meiner Frau*

3 · 3 · 3 · Alt Sax. in Es · 1 – 1 · 2 · 0 · 0 – P. S. (kl. u. gr. Tr. · Rührtr. · Beck. · 2 Bong. ·  
2 Tomt. · Tamt. · Glspl. · Vibr. · Xyl.) (3 Spieler) – Hfe. · Cel. u. Klav. (1 Spieler) – Str.  
(0 · 0 · 9 · 6 · 4)

19'

**Schott** · Studienpartitur ED 4588 · Solostimme ED 6986

*Ursendung: 28. Juli 1958 Südwestfunk Baden-Baden · Südwestfunkorchester · Dirigent:  
Ernest Bour · Siegfried Palm, Violoncello*

*Uraufführung: 12. September 1958 Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt · Sinfonie-  
Orchester des Hessischen Rundfunks · Dirigent: Otto Matzerath · Siegfried Palm, Violoncello*

## Antiphonen

für Viola und 25 Instrumentalisten (1962)

Antiphonen I-V (in Antiphon IV werden Texte von Joyce, Dante, Dostojewskij, Camus, Novalis, aus der Vulgata, der Apokalypse und aus dem Buch Hiob von Musikern des Instrumentalensembles gesprochen)

Texte: J. Joyce: Ulysses (Schluß) · Vulgata: Eccl. IV, 1 · Apokalypse: Joh. V, 1 · Dante: Div. Com. Paradiso XXXIII, 82–87 · Buch Hiob IX, 25 (hebr.) · Dostojewskij: Brüder Karamasow IX, Seite 326 · Camus: Caligula IV, 23, I, 1 · Novalis: Hymnen an die Nacht

*Kompositionsauftrag des Südwestfunks Baden-Baden*

1. Fl. (auch Picc.) · 2. Fl. (auch Picc.) · 3. Fl. (auch Picc. u. Altfl. in G) – 1. Pos. (Alt, auch Ten.-Pos.) · 2. Pos. (Ten., auch Ten.-Baßpos. in Es) · 3. Pos. (auch Ten.-Baßpos. in Es) – S. (Gruppe I: Xylorimba · 3 Schlitztr. – Gruppe II: 3 Paar Kast. · kl. Tr. m. Schnarrsaite · 3 Mar. · Sapo m. Scraper · Stab Pandeira · Papierstreifen aus Zeitungspapier · gr. Ratsche · Conga – Gruppe III: 3 Beck. · 3 Gongs · 2 Tamt. · 3 x 3 Cowbells · 5 Trgl. · 2 Satz Röhrengl. · Glspl.) (6 Spieler) – Hfe. – 7 Vlc. (soli) · 5 Kb. (soli)

20'

**Edition Modern** · Studienpartitur M 1071 E

*Uraufführung: 8. Oktober 1965 Berliner Festwochen · SFB Rundfunkorchester · Dirigent: Francis Travis · Zürcher Kammerchor · Leitung: F. Barth · Gérard Ruymen, Viola*

## Dialoge

Konzert für 2 Klaviere und großes Orchester · 2. Fassung (1965)

Dialoge I-VII

*Hommage à Claude Debussy*

5 · 3 · 5 · 2 Alt-Sax. in Es · 3 – 5 · 4 · 4 · 1 – 9 P. (3 Spieler) S. (kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · 2 Beck. · 2 hg. Beck. · 3 Herdengl. · Gl. · chrom. Glspl. · gr. u. kl. Tamt. · 3 Tomt. · 9 Crotales · 2 Mar. · Trgl. · 3 Gongs · Vibr. · Marimb. · Xyl.) (9 Spieler) – Hfe. · Cel. · Git. – Str. (14 · 12 · 10 · 8 · 7)

18'

**Schott** · Studienpartitur ED 7134

*Uraufführung der 2. Fassung: 10. März 1968 Mannheim · Radio-Sinfonieorchester Stuttgart · Dirigent: Rudolf Alberth · Alfons und Aloys Kontarsky, Klavier*

## Concerto

pour Violoncelle et Orchestre en forme de „pas de trois“ (1965/66)

I Introduzione (Dans la vallée des songes) · II Allegro (La Fée, „Don Quichotte“ et la Sentimentale) · III Adagio (Les trois cygnes blancs) · IV Tempo di marcia (Les trois paladins) · V Blues e coda

*Für Siegfried Palm*

*Komponiert im Auftrage des Südwestfunks*

3 · 3 · 3 · Alt-Sax. in Es (auch Sopr.-Sax. in B) · 3 – 2 · 2 (auch Cornett in B) · 2 · 1 – P. (1 Spieler) S. (kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · Holztr. · 2 Beck. · 3 hg. Beck. · Tamb. · Trgl. · Hi-hat · Ratsche · Peitsche · Schüttelrohr · Mar. · Kuhgl. · Gurke · 3 Tomt. · Kast. · Claves · Glspl. · Vibr.) (5 Spieler) – Hfe. · Klav. (auch Cemb.) · Git. (auch elektr. Git.) · Mand. · Glasharfe (Cel.) · Zimbal – Str. (7 · 7 · 6 · 5 · 4)

24'

**Schott** · Studienpartitur ED 6329 · Klavierauszug und Solostimme ED 7164

*Uraufführung: 8. April 1968 Strasbourg · Sinfonieorchester des SWF · Dirigent: Ernest Bour · Siegfried Palm, Violoncello*

# Sonate

## Präludium

*Andante sostenuto 3 - 12 4)*

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff begins with the tempo marking 'Andante sostenuto 3 - 12 4)'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'ppp', 'p', 'mf', 'f', and 'ff'. There are also performance instructions like 'con arco' and 'a tempo'. The piece concludes with a 'Finale' marking and a 'ppp' dynamic.

*„Mittelschwermetalle sind giftig, lediglich die Schwermetalle. Das Thema ist sehr frei zu verstehen.“*

---

# KAMMERMUSIK – CHAMBER MUSIC

---

## Sonate

für Violine solo (1951)

Präludium · Rhapsodie · Toccata

*Meiner Frau*

13'

**Schott** · ED 4907

*Uraufführung: 8. Juli 1951 Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt · Helmut Zernick, Violine*

## Sonate

für Viola solo (1955)

*Komponiert im Auftrage des Südwestfunks Baden-Baden  
anlässlich der Donaueschinger Musiktage 1955*

10'

**Schott** · VAB 37

*Uraufführung: 15. Oktober 1955 Donaueschinger Musiktage · Albert Dietrich, Viola*

## Sonate

für Violoncello solo (1960)

... et suis spatiis transeunt universa sub caelo (Eccl. III, 1)

*Meiner Frau*

13'

**Edition Modern** · M 1059 E

*Uraufführung: 23. April 1960 Stuttgart · Siegfried Palm, Violoncello*

## Vier kurze Studien

für Violoncello solo (1970)

3'

in: Pro Musica Nova – Studien zum Spielen Neuer Musik, Heft 1: Violoncello  
(herausgegeben von Siegfried Palm)

**Breitkopf und Härtel** · Einzelausgabe HG 959

*Uraufführung: 1. März 1971 Frankfurt · Siegfried Palm, Violoncello*

## Kleine Suite

für Violine und Klavier (1942)

I Capriccioso · II Intermezzo · III Rondino

8'

**Schott** · ED 7564

*Uraufführung: 22. Januar 1944 Köln · Gerda Keller-Müllmerstedt, Violine · Bernd Alois Zimmermann, Klavier*

---

## Sonate

für Violine und Klavier (1950)

I Sonata · II Fantasia · III Rondo

15'

Schott · ED 4485

*Uraufführung: 15. Februar 1950 Kölner Musikhochschule · Rolf Müller, Violine · Wolfram Gebring, Klavier*

## Intercomunicazione

per violoncello e pianoforte (1967)

*Für John Cranko*

variable Dauer: 12 bis 24'

Schott · ED 6004

*Uraufführung: 26. April 1967 WDR Köln · Siegfried Palm, Violoncello · Aloys Kontarsky, Klavier*

## Trio

für Violine, Viola und Violoncello (1944)

I Introduction (Sostenuto molto) · II Adagio · III Finale (Allegro molto, ma non troppo)

12'

Schott · ED 7563

*Uraufführung: 23. Juni 1944 Köln · Gerda Keller-Müllmerstedt, Violine · Josef Linssen, Viola · Eusebius Kayser, Violoncello*

## Présence

Ballet blanc en cinq scènes pour violon, violoncelle et piano (1961)

Enblèmes de mots (Wortemblem): Paul Pörtner (aus „Wurzelwerk“)

I Introduction et pas d'action (Don Quichotte) · II Pas de deux (Don Quichotte et Ubu) · III Solo (Pas d'Ubu) · IV Pas de deux (Molly Bloom et Don Quichotte) · V Pas d'action et finale (Molly Bloom)

*Komponiert im Auftrage des Hessischen Rundfunks*

*Für Ellen Gorrissen-Arnhold*

Viol. · Vlc. · Klav. – „Speaker“

Bei den Aufführungen des Werkes im Konzertsaal zieht der Speaker, der über eine gewisse tänzerische Ausbildung verfügen sollte, an einer entsprechenden Vorrichtung die heraldischen Symbole – Wortemblem – jeweils zu Beginn der entsprechenden Szene auf. Bei Rundfunkübertragungen werden die Szenenbezeichnungen sowie die Wortemblem von einem Sprecher gesprochen.

30'

Schott · Spielpartitur ED 6733

*Uraufführung (konzertant): 8. September 1961 · Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt · Priegnitz-Trio (Hans Priegnitz, Klavier · Bernhard Hamann, Violine · Siegfried Palm, Violoncello)*

## Tempus loquendi

Pezzi ellittici per Flauto Grande, Flauto in Sol e Flauto Basso solo (1963)

*Severino Gazzelloni gewidmet*

12'

Schott · Partitur ED 5395 · Spielanleitung in drei Versionen (1965) ED 5413

*Uraufführung: 18. Juli 1964 Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt · Severino Gazzelloni, Flöte*

---

# SCHALLPLATTENKOMPOSITION – COMPOSITION FOR RECORD PRODUCTION

---

## Die Befristeten

Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes für Jazz-Quintett (1967)

(für die Schallplatte WER 60031 hergestellte Neubearbeitung zweier Stücke aus der Musik zum Hörspiel „Die Befristeten“ von Elias Canetti)

22'

Schott

*Schallplatte: Wergo WER 60031 · Manfred-Schoof-Quintett (vergriffen)*

---

# KLAVIER – PIANO

---

## Extemporale

Fünf Stücke für Klavier (1939–46)

I Sarabande · II Invention · III Siciliano · IV Bolero · V Finale

14'

Breitkopf & Härtel · HG 1084

*Uraufführung: 12. April 1946 Köln · Tiny Wirtz, Klavier*

## Capriccio

Improvisationen über Volksliedthemen für Klavier (1946)

12'

Schwann · EP 8636

*Uraufführung: 12. Juli 1946 Horrem · Tiny Wirtz, Klavier*

## Enchiridion

Kleine Stücke für Klavier zu zwei Händen

1. Teil (1949)

Introduktion · Ekloge · Rondino · Bourrée · Meditation · Aria · Estampida · Toccata

*Komponiert im Auftrage des Hessischen Rundfunks Frankfurt/Main*

14'

2. Teil (Exerzitien) (1952)

Vigil · Hora · Ostinato · Matutin · Imagination

*Dr. Peter H. Werbahn zugeeignet*

10'

Anhang: Drei Stücke aus dem Nachlaß

Intermezzo (Urfassung 1. Teil) · L'après-midi d'un Puck · Hommage à Johann Strauss  
(Urfassung 2. Teil)

3'

**Schott** · ED 4214

*Uraufführung: 1949 Frankfurt (1. Teil) · 21. Juli 1952 Internationale Ferienkurse für Neue Musik  
Darmstadt · Yvonne Loriod, Klavier (2. Teil)*

## Konfigurationen

Acht Stücke für Klavier (1956)

I–VIII

*Meiner Frau*

9'30"

**Schott** · ED 4942

*Uraufführung: 25. November 1956 Basel · Wilhelm Neuhaus, Klavier*

## Perspektiven

Musik zu einem imaginären Ballett für zwei Klaviere (1955/1956)

I · II

*Komponiert im Auftrage der Stadt Darmstadt anlässlich des zehnjährigen Bestehens der  
„Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“*

*Heinz Schröter und Carl Seemann gewidmet*

13'

**Schott** · ED 4910

*Uraufführung Teil I: 28. Mai 1955 Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt · Alfons und  
Aloys Kontarsky, Klavier*

*Uraufführung Teil I und II: 20. Juli 1956 Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt ·  
Alfons und Aloys Kontarsky, Klavier*

## **Monologe für zwei Klaviere**

Fassung der „Dialoge“ für zwei Klaviere und großes Orchester für 2 Klaviere soli (1964)

Monologe I–V

*Hommage à Claude Debussy*

*Den Brüdern Aloys und Alfons Kontarsky zu Dank und zur Erinnerung*

18'

**Schott** · ED 5427

*Uraufführung: 7. Januar 1965 „Musik der Zeit“ Westdeutscher Rundfunk Köln · Aloys und Alfons Kontarsky, Klavier*

---

# **ELEKTRONISCHE MUSIK – ELECTRONIC MUSIC**

---

## **Tratto**

Komposition für elektronische Klänge in Form einer choreographischen Studie (1965–67)

4-Kanal-Bandaufnahme, realisiert im Studio für elektronische Musik der Hochschule für Musik Köln

*Prof. Heinz Schroeter, Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln, und Prof. Dr. Herbert Eimert, Leiter der elektronischen Studios der Kölner Musikhochschule, in Dankbarkeit zugeeignet*

15'

**Schott**

*Uraufführung: 29. November 1967 Köln, Hochschule für Musik*

## **Tratto II**

(1970)

4-Kanal-Bandaufnahme, realisiert im Studio für elektronische Musik der Hochschule für Musik Köln

12'

**Schott**

*Uraufführung: 1970 Osaka, Weltausstellung*

„Ich wandte mich und sah an alles Unrecht,  
das geschah unter der Sonne“  
(1970)

♩ = 90 (♩ = 120)

S. Sop. (Soprano)  
C. Contrabaß

Das Herosche Organ

Die Ten des alttestamentl. „Katholiken“ „sprechen, auf demselben, (Himmel, jedoch über die Herosche, (Erzählung, (Erzählung))  
Ich wandte mich und sah an alles Unrecht,  
(Sond, „unser rechte“)

1. Sop.

Ich wandte mich und sah an alles Unrecht,  
das geschah unter der Sonne

2. Sop.

Ich wandte mich und sah an alles Unrecht,  
das geschah unter der Sonne

1. Sop.

Ich wandte mich und sah an alles Unrecht,  
das geschah unter der Sonne

es) nicht Aufstellung

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1972

---

# VOKALMUSIK – VOCAL MUSIC

---

## Fünf Lieder

für mittlere Singstimme und Klavier (1942–46)

I Es fiel ein Stern ins Meer (Harald Gloth, 1942) · II An der Brücke stand jüngst ich (Friedrich Nietzsche, 1942) · III Stimme eines Armen an der Hand eines Engels (Rainer Maria Rilke, 1943) · IV Initiale (Rainer Maria Rilke, 1944) · V Schenke im Frühling (Li-Tei-Pe, 1946)

10'

Schott · ED 7607

*Uraufführung: 1946 Bad Godesberg*

## Drei geistliche Lieder

für mittlere Singstimme und Klavier  
nach Texten von Ernst Bertram (1946)

I Altdeutsches Bild · II Altkölnischer Meister · III Abendglocke

8'

Schott · ED 7565

*Uraufführung: 18. Juni 1952 Köln · Berte Maria Klaembt, Alt · Wilhelm Hecker, Klavier*

## Tantum ergo

für vierstimmigen gemischten Chor a cappella

1'

Schwann · E 8648

## Die Brunnlein, die da fließen

für Alt-Solo, Bariton-Solo, vierstimmigen gemischten Chor (SATB)  
und elf Instrumente (Fassung 1947)

I Die Brunnlein, die da fließen (Alt-Solo) · II Bei meines Buhlen Haupte (Chor a capp.) · III Und in dem Schneegebirge (Alt- und Bariton-Solo, Chor) · IV Jetzt gang i ans Brunnle (Alt- und Bariton-Solo, Chor) · V Dort nied'n in jenem Holze (Bariton-Solo) · VI Wenn alle Brunnlein fließen (Alt- und Bariton-Solo, Chor) · VII Die Brunnlein, die da fließen (Chor a capp.)

1 · 2 · 0 · 2 – 1 · 0 · 0 · 0 – Hfe. – Str. (1 · 1 · 1 · 1 · 0)

30'

Schott · Partitur ED 7559 · Klavierauszug ED 7559-10 · Chorpartitur ED 7559-01 · Instrumentalstimmen komplett ED 7559-11

## Bei meines Buhlen Haupte

für vierstimmigen gemischten Chor (SATB) a cappella

(Einzelausgabe des a cappella-Satzes aus der Volksliederkantate „Die Brunnlein, die da fließen“)

3'

Schott · Partitur C 47825

## Lob der Torheit

Burleske Kantate nach Worten von Johann Wolfgang von Goethe für Koloratur-Sopran,  
Vorsänger (Tenor), Baß, gemischten Chor und großes Orchester (1948)

Vorspiel · I Koptisches Lied · II Pastorale giocoso · III Pastorale serio · IV Totalität ·  
V Der Narr epilogiert

*Für Dr. Peterbeinz Werhahn und Gemahlin*

3 · 3 · 3 · 3 – 4 · 3 · 3 · 1 – P. S. (2 kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · 2 Beck. · hg. Beck. · Holztr. ·  
Tamt. · Trgl. [3 Spieler] · Glspl. · Xyl. [1 Spieler]) – Hfe. · Cel. · 2 Klav. – Str.

Reduzierte Fassung (1959): Fl. · Klar. in B · Baß-Klar. in B – P. S. (2 kl. Tr. · Rührtr. ·  
Holztr. · 3 Beck. · hg. Beck. · Tamt. · Tomt. · 2 Gong. · Trgl. · Gurke · Mar. · 2 Kuhgl. ·  
Glspl. · Rumbaholz · Marimb. · Vibr. · Xyl.) (6 Spieler) – Hfe. · 2 Klav. (1 Cel.) – Viol. ·  
Vla. · Vlc.

28'

Schott

*Uraufführung: 25. Mai 1948 Niederrheinisches Musikfest Köln · Gürzenich-Orchester und Chor ·  
Dirigent: Günter Wand · Anita Westhoff, Sopran · Helmut Krebs, Tenor · Ewald Kaldeweier, Baß*  
*Uraufführung der reduzierten Fassung: 3. November 1959 Köln · Gürzenich-Orchester und Chor ·  
Dirigent: Hugo Wolfram Schmidt · Waltraud Grewe, Sopran · Claus Bock, Tenor · Karl-Heinz  
Offermann, Bariton*

## Omnia tempus habent

Kantate für Sopran-Solo und 17 Instrumente auf Texte der Vulgata

(Liber Eccl. III, 1–II) (1957)

*Herrn Professor Herbert Gericke gewidmet*

Fl. · Altfl. in G · Engl. Hr. · Cel. (Klav.) · Cemb. · Hfe. · Vibr. · gr. Marimbaphon (Xyl.) –  
Str. (3 · 0 · 3 · 3 · 0)

15'

Ricordi · Studienpartitur Edition 129994

*Uraufführung: 27. November 1958 WDR Köln „Musik der Zeit“ · Kölner Rundfunk-Sinfonie-  
Orchester · Dirigent: Hans Rosbaud · Eva-Maria Rogner, Sopran*

## Die Soldaten

Vokal-Sinfonie für 6 Gesangs-Solisten (Koloratur-Sopran, Mezzo-Sopran, Alt, Tenor Bariton, Baß) und Orchester (1957–63)

Preludio · Erster Akt, Introduzione · Erster Akt, 3. Szene (Ricercari I) · Erster Akt, 5. Szene (Nocturno I) · Zweiter Akt (Intermezzo) · Zweiter Akt, 2. Szene (Capriccio, Corale e Ciacona II)

3 · 3 · 3 · Alt-Sax. in Es · 3 – 5 · 4 · 3 · 1 – P. S. (kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · 3 Beck. · Tamb. · Trgl. · 2 Gongs · Tamt. · Mar. · Klingeln [Crotales] · Gurke · 4 Kuhgl. · Gl. · Glspl. · 2 Tomt. · Marimb. · Vibr.) (6-8 Spieler) – Cemb. · Klav. (auch Cel.) · Hfe. · Git. – Str.  
30'

### Schott

*Uraufführung: 20. Mai 1963 WDR Köln „Musik der Zeit“ · Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester · Dirigent: Jan Krenz · Joan Carroll, Sopran · Jeanne Deroubaix, Mezzosopran · Helen Raab, Alt · Hans Ulrich Mielsch, Tenor · Günter Reich, Bariton · Eduard Wollitz, Baß*

## Requiem für einen jungen Dichter

Lingual für Sprecher, Sopran- und Bariton-Solo, drei Chöre, elektronische Klänge, Orchester, Jazz-Combo und Orgel nach Texten verschiedener Dichter, Berichten und Reportagen (1967/69)

*Kompositionsauftrag des WDR Köln  
„Ad honorem Sancti Hermanni Josephi“*

4 · 4 · 4 · Alt-Sax. in Es · Ten.-Sax. in B (Sopr.-Sax. in B · Bar.-Sax. in Es) · 3 – 5 · 5 · 5 · 1 – 3 P. S. (kl. Tr. · Rührtr. · gr. Tr. · versch. Beck. · 2 Tamt. · versch. Trgl. · 3 Tomt. · 4 Gongs · Crotales · Glspl. · 4 Mar. · Legnophon) – Hfe. · 2 Klav. · Org. · Akk. · Mand. – Str. (10 Vlc. · 8 Kb.) – Jazz-Combo (Sax. · Cornett · Klav. · Schlagz. · Baß)

Die vom Komponisten hergestellte und autorisierte Fassung der elektronischen Klänge (Zuspielbänder I-IV) liegt beim Westdeutschen Rundfunk Köln vor.

65'

### Schott

*Uraufführung: 11. Dezember 1969 Düsseldorf, Rheinhalle · Kölner Rundfunkchor · Chordirigent: Herbert Schernus · Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester · Manfred-Schoof-Quintett · Dirigent: Michael Gielen · Hans Franzen, Matthias Fuchs, Sprecher · Edda Moser, Sopran · Günter Reich, Bariton*

## Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne

Ekklesiastische Aktion für 2 Sprecher, Baß-Solo und Orchester (1970)

*Kompositionsauftrag der Stadt Kiel zu den Olympischen Spielen 1972*

3 · 3 · 3 · 3 – 5 · 3 · 6 (3 im Orchester · 3 im Saal) · 1 – P. S. (gr. Tr. · 3 Holztr. · ant. Zimb. · 2 Tamt. · 3 hg. Beck. · 3 Gongs · 3 gr. Cowbells · Röhrengl. · hg. Holzbalken · Guiro · Mar. · Schüttelrohr · Marimb. · Vibr. · Xyl. · Pappe · Zeitungspapier · Hammer und Nägel) – Hfe. · elektr. Git. – Str.

20'

**Schott** · Studienpartitur ED 6330

*Uraufführung: 2. September 1972 Kiel · Philharmonisches Orchester der Stadt Kiel · Dirigent: Hans Zender · Hans Franzen, Baß · Lutz Lansemann, Jochen Schmidt, Sprecher*

# ALPHABETISCHES WERK-VERZEICHNIS / ALPHABETICAL INDEX OF WORKS

---

Alagoana .....	23, 28
Antiphonen .....	34
Bei meines Buhlen Haupte .....	44
Die Befristeten .....	39
Die Brunnlein, die da fließen .....	43
Caboclo .....	28
Canto di speranza .....	33
Cinque Capricci .....	30
Capriccio .....	39
Concerto pour Violoncelle et Orchestre en forme de »pas de trois« .....	25, 35
Des Menschen Unterhaltsprozeß gegen Gott .....	23
Dialoge .....	34
Enchiridion .....	40
Extemporale .....	39
Drei geistliche Lieder .....	43
Giostra Genovese .....	29
Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne .....	45
Impromptu .....	29
Intercomunicazione .....	38
Kleine Suite .....	37
Konfigurationen .....	40
Kontraste .....	24, 29
Konzert für Orchester .....	27
Konzert für Streichorchester .....	27
Vier kurze Studien .....	37
Fünf Lieder .....	43
Lob der Torheit .....	44
Metamorphose .....	29
Monologe .....	41
Musique pour les soupers du Roi Ubu .....	25, 30
Nobody knows de trouble I see .....	26
Oboen-Konzert .....	33
Omnia tempus habent .....	44
Perspektiven .....	24, 40
Photoptosis .....	31
Présence .....	24, 38
Requiem für einen jungen Dichter .....	45
Rheinische Kirmestänze .....	32
Sinfonia prosodica .....	27
Sinfonie in einem Satz .....	28
Söbensprung .....	32
Die Soldaten .....	22
Sonate für Violine solo .....	37
Sonate für Violine und Klavier .....	38
Sonate für Viola solo .....	37
Sonate für Violoncello solo .....	37
Stille und Umkehr .....	31
Suite aus „Das Gelb und das Grün“ .....	28
Symphonische Variationen und Fuge über „In dulci jubilo“ .....	27
Tantum ergo .....	43

---

Tempus loquendi .....	39
Tratto .....	41
Tratto II .....	41
Trio .....	38
Trompeten-Konzert („Nobody knows de trouble I see“) .....	33
Un „petit rien“ .....	31
Violin-Konzert .....	32
Vokal-Sinfonie „Die Soldaten“ .....	45