

- 20) Vgl. hierzu Grete Busch, Fritz Busch. Dirigent, Frankfurt am Main 1970, S. 176f., S. 306. - Wie sehr die Gedanken Fritz Buschs in den dreißiger Jahren in seiner Heimat weilten, zeigt auch die Widmung "Treue um Treue", die er im November 1936 in London auf ein Bild schrieb, das er Arthur Tröber schenkte. Tröber, Nachwort zur Ausgabe Fritz Busch, Aus dem Leben eines Musikers, Berlin 1978, S. 245. Busch zitierte hier die Schlußworte aus dem von seinem Schwiegervater Dr. Friedrich Boettcher (1842-1922) im Jahre 1902 verfaßten und seitdem regelmäßig aufgeführten Mengeringhausener Freischießen-Festspiel: "Wir schwören dir, was immer uns bedreue, dir liebe Vaterstadt, Treue um Treue".
- 21) Freund, a.a.O., S. 214.
- 22) Andreas Holschneider, Bach-Rezeption und Bach-Interpretation im 20. Jahrhundert, in: MUSICA 30 (1976), S. 9-19, hier: S. 9; Ergänzungen und Korrekturen zu Holschneiders Überblick bietet Martin Elste, in: MUSICA 30 (1976), S. 414f.
- 23) Brüder-Busch-Archiv, o. Sign. Frdl. Hinweis von Herrn Wolfgang Burbach. Im Gegensatz zu der Reger-Instrumentation op. 40, Nr. 1, wo für den Zeitraum von 1939 bis 1950 sechs Aufführungsdaten in die Partitur eingetragen wurden, kann z.Z. noch kein Überblick über die Aufführungen der Bach-Bearbeitungen gegeben werden.
- 24) Tröber, a.a.O., S. 239.
- 25) Freund, a.a.O., S. 217.
- 26) Klaus Velten, Schönbergs Instrumentationen Bachscher und Brahmscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses, Regensburg 1976 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 85), S. 128. Vgl. hierzu Rudolph Stephan, Zum Thema "Schönberg und Bach", in: BJ 1978, S. 232-244.
- 27) Hans-Joachim Bauer, Interpretation durch Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton von Weberns, in: NZ 135 (1974), S. 3-6.
- 28) Vgl. in diesem Zusammenhang die Bemerkungen von Kurt Westphal, Orchesterale Bach-Interpretation - heute, in: Das Orchester 16 (1968), S. 429-431, und den Kommentar von Manfred Züghart zur Aufführung von Fritz Buschs Orchesterfassung der Regerschen Orgel-Choralphantasie op. 40, Nr. 1 anlässlich des ersten Konzerts der Reihe "In memoriam Max Reger" am 10. Mai 1973 in Bremen, in: Der Kirchenmusiker 24 (1973), S. 118-119.

Klaus Winkler:

BACH-CHORALZITATE IN KOMPOSITIONEN DES 20. JAHRHUNDERTS

I. Zur Praxis des musikalischen Zitats

1935 zitierte Alban Berg im zweiten Teil seines Violinkonzertes den Choral "Es ist genug" aus der Kantate Nr. 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort". Nach dem 2. Weltkrieg entstanden Kompositionen, in denen Choräle in Harmonisierungen Bachs zitiert werden.

Jahr	Komponist	Titel der Komposition	Zitierter Choral	Originaler Standort
1935	Alban BERG (1885-1935)	Konzert für Violine und Orchester	"Es ist genug!" Melodie: Joh. Rud. Ahle 1662 Text: Fr. Joachim Burmeister, 1662	Kantate Nr. 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort"
1958	Helmut BARBE ¹ (geb. 1927)	Canticum Simeonis. Konzert für Solotenor, 4-st. gem. Chor, Celesta, Orgel, Schlagwerk und Streichorch.	"Mit Fried und Freud ich fahr dahin" M: J. Walter 1524 T: M. Luther 1524	Kantate Nr. 83 "Erfreute Zeit im neuen Bunde"
1958	Bernd Alois ZIMMERMANN ² (1918-1970)	Oper "Die Soldaten"	"Ich bin's, ich sollte büßen" (2. Akt, 2. Szene) M: G. Forster 1539 T: P. Gerhardt 1648	"Matthäus-Passion" (Vorhersage des Verrats)
1970	Bernd Alois ZIMMERMANN ³ (1918-1970)	"Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der "Sonne". Ekklesiastische Aktion für zwei Sprecher, Baß-Solo und Orchester.	"Es ist genug!"	
1977	Helmut BORNEFELD ⁴ (geb. 1906)	"Lituanus" für Posaune und Orgel	"O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen." M: Joh. Crüger 1647 T: S. Dach 1635	(BG) Alte Bach-Ausgabe Bd. 39, Nr. 152
1982	Peter Michael BRAUN ⁵ (geb. 1936)	Jericho - die fallenden Mauern. Geistliche Musik für Posaune und Orgel.	"O Ewigkeit, du Donnerwort" M: Joh. Schop 1642 T: Joh. Rist 1642	(BG) Alte Bach-Ausgabe Bd. 39, Nr. 144

Daß weitere Kompositionen mit dieser Zitatpraxis existieren, ist nicht auszuschließen⁶. Die Praxis, in eine Komposition Ausschnitte oder Teile einer bereits existierenden Komposition einzufügen, läßt sich bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen⁷. Im Gegensatz zu dieser gängigen Praxis steht, daß die großen Musiklexika außer dem Brockhaus-

Riemann darüber keine Auskunft geben⁸. 1961 konstatierte Hans Christoph Wobbs⁹: "Das bewußte Zitat eines dem Hörer möglichst vertrauten Motivs oder Themas ist in der Neuen Musik zu einem aufschlußreichen Faktor der künstlerischen Aussage geworden". In diesem Aufsatz zieht der Autor ein Resümee der Zitat-Praxis des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese Sicht wird durch den Beitrag "Zitat, Collage, Montage" von Elmar Budde¹⁰ im Sammelband "Die Musik der sechziger Jahre" gestützt. Clemens Kühn¹¹ stellt die Verbindung zwischen Musik, bildender Kunst und Literatur her. Mit ästhetischer Funktion und Semantik des Zitats beschäftigen sich Zofia Lissa¹² und Tibor Kneif¹³. Zu Bergs Violinkonzert¹⁴ und über Bernd Alois Zimmermanns kompositorisches Schaffen¹⁵ existieren zahlreiche Studien.

Der Begriff "Zitat" stammt aus dem sprachlichen Bereich. Gemeinsam ist sprachlichem und musikalischem Zitat, daß vorgefundenes Material bewußt verwendet wird¹⁶. Im sprachlichen Bereich, vor allem in der Wissenschaft, dient das Zitat dazu, Thesen des Autors zu stützen. Das Zitat kann auch zum Gegenstand kritischer Auseinandersetzung werden. Auf genaues Zitieren mit Quellenangabe ist zu achten¹⁷. Anders in der Musik: Die Quelle wird nicht genannt, das Zitat braucht nicht wörtlich zu sein, sondern kann z.B. durch Register- oder Klangfarbenwechsel verändert werden. Während das sprachliche Zitat keiner Erläuterung bedarf, ist die Funktion des musikalischen Zitats in jedem Einzelfall zu ermitteln¹⁸. Damit das musikalische Zitat als solches wirken kann, muß es vom Zuhörer erkannt werden. Es besteht also eine Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation¹⁹, d.h. zwischen der spezifischen Art und Weise, wie das Zitat in seine neue Umgebung integriert ist und wie es sich zugleich davon abhebt.

Hier soll komprimiert untersucht werden, wie und in welchem Erscheinungsbild die Choralzitate in den neuen Werken erscheinen und welche Funktion sie einnehmen.

II. Zwischen Assimilation und Dissimilation - Zur Satztechnik und Instrumentation der Choralzitate

Die Choräle werden bis auf eine Ausnahme in der originalen Tonart zitiert. Berg transponiert den Choral von A- und B-Dur, um ihn besser in das klangliche Geschehen integrieren zu können²⁰.

Barbe, Bornefeld und Zimmermann ("Soldaten") verarbeiten die gesamten Choralsätze. Berg macht sich die formale Anlage der Chormelodie zunutze: Die neu aufklingenden Phrasen des cantus firmus sind der Solovioline übertragen, Kontrafagott, Fagott und Bratschen kontrapunktieren. Die Wiederholungen erfolgen in der Bachschen Harmonisierung. Die letzte (= 10.) Choralzeile wird aber in der Harmonisierung der vorletzten (= 9.) Phrase gebracht. Die Durchführung der Chormelodie ist abgeschlossen, der Schluß des Bachsatzes ist nur noch angedeutet und bildet den Übergang zur ersten Variation.

In der Komposition "Ich wandte mich" zitiert Zimmermann den gleichen Choral, allerdings nur die ersten drei Choralzeilen (= Stollen). Der Schluß des Chorals "O Ewigkeit, du Donnerwort" erscheint in Peter Michael Brauns "Jericho".

Während Berg und Zimmermann die Chormelodie ohne Unterbrechung durchführen, kommt es bei Barbe, Bornefeld und in den "Soldaten" nach jeder Choralzeile zu einem Einschub. Barbe, der den Choral "Mit Fried und Freud ich fahr dahin" in der Vergrößerung in doppelten Notenwerten einfügt, setzt zwischen die einzelnen Choralzeilen refrainartig den Anfangstext "Nunc dimittis servum tuum", der jetzt vom Solotenor vorgetragen wird, während er am Anfang der Komposition dem Chor zugeteilt war. Überlagert wird der Choral vom seriellen Geschehen in Celesta und Orgel.

Zimmermann läßt zwischen den Choralzeilen Weseners alte Mutter das Lied vom "Rösel aus dem Hennegau" anstimmen. Bornefeld komponiert zwischen die Choralzeilen "Misterioso-Rufe" der Posaune, die zunehmend leiser und entfernter klingen sollen.

Die Integration der Choralzitate in die neue Umgebung ist unterschiedlich gelöst. Bei Berg stimmt 1. der Schluß der Zwölftonreihe mit dem Kopfmotiv des Chorals überein. 2. Das Kopfmotiv des Chorals wird mehrmals vorimitiert. 3. Der lange Orgelpunkt auf F kündigt den Eintritt des Chorals an²¹.

Barbe bereitet den Choral anders vor: 1. Der Text des Chorals "Mit Fried und Freud" stellt eine Übertragung des lateinischen Bibeltextes, des sog. "Canticum Simeonis"²² dar. 2. Die der Reihentechnik verpflichtete Komposition hat ein Klangzentrum auf d, auf dem der Choral steht. 3. Der bitonale Terz-Quintklang auf d mit kleiner und großer Terz (f und fis) ist während der gesamten Komposition präsent. 4. Der vierstimmige Chor psalmodiert über weite Strecken in Oktaven auf d.

Die Choralmelodie "O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen" ist die klangliche Grundlage der gesamten Komposition bei Bornefeld. In vierfacher Dehnung erscheint sie zeilenweise als Baß seiner drei Conductus, die der mittelalterlichen Form nachempfunden sind. Die aufsteigende Quarte des Choralkopfes, auch als übermäßige Quarte, ist melodisch für den Posaunenpart bedeutsam. Zwingend wird der Eintritt des Chorals vorbereitet: Die "Elegie" der Soloposaune klingt in einer Figur um den Ton a aus, der zugleich Anfangston der Choralmelodie ist. Mit Vierteltönen von unten und oben wird der Ton eingekreist und bestätigt, dann erscheint die Vorimitation "Komm, o Christe", die zweimal verkürzt wird (siehe Beispiel 1).

Die Choralmelodie "O Ewigkeit, du Donnerwort" ist Grundlage des dritten Teils der Komposition "Jericho"; dort erscheint sie in eigener Bearbeitung, nur die letzte Phrase wird im Bachschen Satz zitiert, die auch den Abschluß der Komposition bildet. Zimmermann bereitet den Eintritt des Choralzitats in seinem letzten Werk "Ich wandte mich" nicht vor. Nach der "Weheklage" des Bassisten soll der von Blechbläsern intonierte Choral geradezu schockierend wirken.

Bachs Choralsätze sind für vierstimmigen Chor komponiert; die Singstimmen werden durch colla parte mitlaufende Streicher, 2 Oboen und Basso continuo verstärkt. Dem originalen Klangbild steht der zitierte Choral "Mit Fried und Freud" bei Barbe am nächsten, lediglich die Oboen fehlen. Berg überträgt den Bachchoral dem einheitlichen Klangcharakter des Klarinettensatzes²³. Bornefeld läßt den Choralsatz von der Orgel spielen, die Posaune verdoppelt in der tieferen Oktave den cantus firmus. Zimmermann verwendet in seiner "Ekklesiastischen Aktion", seinem opus ultimum, den einheitlichen Klangcharakter von sechs Blechbläsern, drei Trompeten und drei Posaunen, doch setzt er durch die Stimmenverteilung Akzente (siehe Beispiel 2).

In der ersten Choralzeile werden die originalen vier Stimmen auf sechs Instrumente verteilt: Der cantus firmus ist mit drei Trompeten besetzt, die Posaunen übernehmen Alt, Tenor und Baß; die Stimmkreuzungen zwischen Alt und Tenor sind aufgehoben. Den drei Trompeten sind in der zweiten Phrase Sopran, Alt und Tenor übertragen, der 1. Posaune der Baß. Die dritte Phrase ist dynamisch von "Forte" zu "Fortissimo" gesteigert, der vierstimmige Satz ist bis zur Sechsstimmigkeit erweitert. Die Trompeten spielen die oberen drei Stimmen, wobei die letzten beiden Töne des Tenors oktaviert werden. In der unteren Oktave übernimmt die 1. Posaune die ersten vier Töne des cantus firmus, springt dann ab und ergänzt die E-Dur-Kadenz. Die 2. Posaune, die zuerst die Altstimme oktaviert, wechselt auf der Paenultima in den Tenor. Durch dieses Verfahren betont Zimmermann die 1. und 3. Zeile des Chorals, deren Textinhalt besonders deutlich hervorgehoben werden soll.

In den "Soldaten" hat Zimmermann das Choralzitat auch mit Bläsern instrumentiert, aber keine der sechs Choralzeilen erklingt in der gleichen Besetzung²⁴. Waren bisher - trotz wechselnder Instrumentation - die vier Stimmen innerhalb einer Phrase bestimmten Instrumenten übertragen, so wendet Zimmermann in der 1. und 5. Choralzeile ein anderes Verfahren an, das seinen Ursprung in der seriellen Kompositionstechnik hat (siehe Beispiel 3)²⁵. Die melodische Linie der vier originalen Stimmen wird zerstückelt und wandert zwischen verschiedenen Instrumenten; z.B. geht der cantus firmus von 1. Trompete über 1. Oboe zur 1. Klarinette, End- und Anfangston überlappen sich jeweils. Die anderen Stimmen werden in gleicher Weise behandelt. Diese Technik macht es dem Hörer schwer, das Zitat zu erkennen und zu verfolgen.

Bisher war die originale Tonhöhe beibehalten worden. In der Komposition "Jericho" erklingt die letzte Phrase des Chorals "O Ewigkeit, du Donnerwort" in der Orgel zwei Oktaven höher: Der Komponist notiert eine Oktave höher, die zweite Oktave wird durch die vorgeschriebene 4-Fuß-Registrierung gewonnen. Die Komposition verklingt im dreifachen Piano und soll "entrückt"²⁶ wirken, ganz wie es dem Text "Herr Jesu, in dein Freudenzelt" zukommt.

Auffällig ist die durchgängige Instrumentation mit Bläsern; damit soll ein feierlicher, das Sakrale assoziierender Klangcharakter erreicht werden, der den Textinhalt unterstützt.

III. Zur Funktion der Zitate in der neuen Umgebung

Damit der Hörer das Zitat in seiner Bedeutung verstehen kann, sind drei intellektuelle Leistungen zu erbringen: 1. das Erkennen der Herkunft des Zitats, 2. Interpretation der Rolle, die es im neuen Werk spielt, 3. Re-Interpretation, d.h. Erkennen, welches Verhältnis zu dem Werk besteht, aus dem es stammt²⁷.

Bei den hier zu besprechenden Kompositionen wird dieser Prozeß sowohl erleichtert als auch erschwert: Die Choräle sind als solche in ihrer prägnanten Harmonisierung und Instrumentation leicht erkennbar, doch da sie Träger des Wortes sind, die nun bis auf eine Ausnahme instrumental erklingen, dürften sich Probleme bei der inhaltlichen Identifikation ergeben.

Gemeinsam ist allen Chorälen, daß die Texte dem Thema "Leiden, Tod, Ewigkeit" zuzuordnen sind; hier werden die vorletzten bzw. letzten Dinge menschlicher Existenz angesprochen, doch wird in allen Texten der "Tod" als Realität aller Kreatur ohne Schrecken dargestellt; ihm haftet nichts Grausames an, denn die Texte vermitteln die Sicht des Erlöstseins im christlichen Sinne.

Die zitierten Choräle stehen in ihrer alten Umgebung in einem ähnlichen Bedeutungszusammenhang, wie sie hier verwendet werden. "Es ist genug!" findet sich in der Kantate Nr. 60 zum 24. Sonntag nach Trinitatis, also am Ende des Kirchenjahres. Die Kantate Nr. 83 ist für das Fest Mariae Reinigung bestimmt. In der Evangelienlesung zu diesem Fest wird nur kurz von der Zeremonie der Reinigung Marias berichtet, ausführlicher von der Simeon zuteil gewordenen Prophezeiung, er werde nicht sterben, bevor er den Messias gesehen habe. In der Barockzeit wurden in diesem Zusammenhang stets die Gedanken auf den eigenen Tod gelenkt. Da der Messias erschienen ist, kann der gläubige Christ getrost sterben; der Tod hat seine Grausamkeit verloren. In der "Matthäus-Passion" folgt der Choral "Ich bin's, ich sollte büßen" in der Abendmahlsszene nach der Ankündigung des Verrats durch Judas, mit dem auch das weitere Geschehen seinen Lauf nimmt, d.h. der Choral nimmt die spätere Handlung voraus. Ähnlich vorausschauende Bedeutung hat das Choralzitat in den "Soldaten". Wesners alte Mutter singt geradezu visionär das Klage lied vom "kleinen Rösel im Hennegau", zu dem der Bachchoral erklingt. Damit wird

auf Mariens Ende, die an der Skrupellosigkeit und der Genußsucht der Offiziere zugrundegeht, angespielt.

In den Kompositionen stehen die Choralzitate in der gleichen semantischen Umgebung wie im Original. Bergs Untertitel "dem Andenken eines Engel" macht dies deutlich. Nicht zufällig erscheint der gleiche Choral in der letzten Komposition Zimmermanns, die er 5 Tage vor seinem Tod vollendet hat. Diese Komposition, der Texte aus Prediger Salomo²⁸ zugrundeliegen, ist von tiefem Pessimismus und verlorengegangenen Glauben an die Welt und Gerechtigkeit gekennzeichnet. Eigentlich wäre hier vom Zitat eines Zitates zu sprechen, denn Zimmermann zitiert zwar den Anfang des Bachchorals, verweist aber damit gleichzeitig auf sein Vorbild, Bergs Violinkonzert, dessen opus ultimum. Die Komposition "Lituus" von Bornefeld ist als "Denkmal für Hans-Arnold Metzger (1913-1977)", den bekannten württembergischen Kirchenmusiker und Freund des Komponisten, gedacht. Die Komposition "Jericho. Geistliche Musik für Posaune und Orgel" symbolisiert die vielfältige Bedrohung für Städte, freilich in einem gesteigerten Maß als beim historischen Vorbild. Als übermächtige Realitäten werden der "Posaunenschall Jerichos" und das "Donnerwort der Ewigkeit" assoziativ verbunden.

Die Zitate stehen gegen Ende oder am Ende der Komposition. Der Grundgestus der Kompositionen deckt sich mit dem Textgehalt der Choräle. Choräle in Bachscher Harmonisierung werden verwendet, um die eigene Aussage zu bekräftigen. Die Zeitdifferenz von 250 Jahren symbolisiert zugleich, daß "Leiden, Tod, Ewigkeit" damals wie heute Realitäten sind, die nicht zu umgehen sind, auch nicht in einer hochtechnisierten Welt. Zweifellos wird damit eine metaphysische, religiöse Schicht unseres Seins angesprochen. Inwieweit spezifisch christliche Sichtweisen intendiert sind, ist hier nicht zu beantworten bzw. jeder Hörer muß dies in einem hermeneutischen Prozeß für sich selbst entscheiden.

Anmerkungen

- 1) In: Die Kantate. Eine Sammlung geistlicher Musik für Chor und Instrumente hrsg. von Hans Grischkat Nr. 70, Stuttgart (o.J.): Hänssler-Verlag.
- 2) Partitur und Klavierauszug, Mainz: B. Schott's Söhne.
- 3) Studienpartitur, Mainz: B. Schott's Söhne (1972).
- 4) Manuskript.
- 5) Berlin, Wiesbaden: Bote & Bock (1984).
- 6) Die Komposition "Sankt-Bach-Passion" von Mauricio Kagel konnte nicht einbezogen werden.
- 7) Vgl. Brundhilde Sonntag, Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts, Regensburg 1977 (= Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft 3), S. 19-75; Zofia Lissa, Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, in: Mf 19 (1966), S. 375.
- 8) Entsprechende Artikel fehlen in: Riemann Musiklexikon, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, The New Grove's Dictionary.
- 9) Hans Christoph Worbs, Das Zitat in der Neuen Musik, in: NZM 122 (1961), S. 47.

- 10) Elmar Budde, Zitat, Collage, Montage, in: Die Musik der sechziger Jahre. Zwölf Versuche. Hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972 (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 12), S. 26-38.
- 11) Clemens Kühn, Das Zitat in der Musik der Gegenwart - mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur, Hamburg 1972.
- 12) Lissa, a.a.O.
- 13) Tibor Kneif, Zur Semantik des musikalischen Zitats, in: NZM 1973, S. 3-9.
- 14) Willi Reich, Alban Berg. Leben und Werk, München 1985, S. 169-176; Hans Ferdinand Redlich, Alban Berg. Versuch einer Würdigung, Wien, Zürich 1957, S. 268-283; Theodor W. Adorno, Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis, Frankfurt 1963, S. 187-216; Herwig Knaus, Studien zu Alban Bergs Violinkonzert, in: De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972, Kassel etc. 1975, S. 255-274.
- 15) Michael Karbaum, Zur Verfahrensweise im Werk Bernd Alois Zimmermanns, in: De ratione in musica. Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972, Kassel etc. 1975, S. 275-285; Heinz Josef Herbort, B.A. Zimmermann: "Die Soldaten", in: Musik und Bildung 3 (1971), S. 539-548; Andreas von Imhoff, Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns (1918-1970), Regensburg 1976 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 83); vgl. auch die unter Anm. 7, 10, 11 angegebene Literatur.
- 16) Kühn, a.a.O., S. 13.
- 17) Lissa, a.a.O., S. 364.
- 18) Kneif, a.a.O., S. 3.
- 19) Budde, a.a.O., S. 26.
- 20) Adorno, a.a.O., S. 187; Knaus, a.a.O., S. 263; Redlich, a.a.O., S. 274.
- 21) Vgl. Knaus, a.a.O., S. 255.
- 22) Lukas 2, 25-35, bes. 29f.
- 23) 3 Klarinetten und Baßklarinette, wobei die 3. Klarinette durch ein Saxophon ausgetauscht werden kann.
- 24) Die 2. Choralzeile ist besetzt mit Oboe, Altflöte, 1. Posaune und Baßklarinette; die 3. Zeile mit 3 Fagotten, Bratsche. In der 4. Zeile übernehmen 1. und 2. Trompete den Sopran, 3. Trompete und 1. Horn den Alt, 4. Horn und 1. Posaune den Tenor, 3. Fagott und 3. Posaune den Baß; in der 6. Zeile 1. und 2. Trompete und 1. Oboe für Sopran, 2. Oboe für den Alt, Englischhorn für den Tenor und 1. und 2. Fagott für den Baß.
- 25) Alle Stimmen wurden klingend notiert, um die Überschaubarkeit zu erleichtern.
- 26) Anweisung des Komponisten im Notentext.
- 27) Lissa, a.a.O., S. 365.
- 28) Pred. 4: (1) "Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne; und siehe, da waren Tränen derer, so Unrecht litten, und hatten keinen

Tröster; und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig, daß sie keinen Tröster haben konnten. (2) Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr denn die Lebendigen, die noch das Leben hatten; (3) und besser denn alle beide ist, der noch nicht ist und des Bösen inne wird, das unter der Sonne geschieht."

Beispiel 1
Helmut Bornefeld, "Lituus", Posaunenpart

Beispiel 3
B.A. Zimmermann, "Corale" aus "Die Soldaten" (2. Akt, 2. Szene), Auszug.

Beispiel 2

B.A. Zimmermann, "Ich wandte mich"

Choral

Musical score for the Choral section. It includes parts for Trumpets (Tr.), Positons (Pos. (Orch.)), and Positon (Pos. (Saal)). The tempo is marked *f portato*. The score consists of two systems of staves.

Musical score for the Presto section. It includes parts for Trumpets (Tr.), Positons (Pos. (Orch.)), Positon (Pos. (Saal)), Violins (Viol.), Violas (Vle.), Violoncellos (Vcl.), and Kontrabass (Kb.). The tempo is marked *Presto*. The score consists of two systems of staves. The first system includes dynamics like *ff* and *ben portato*, and markings for *S*, *A*, and *T*. The second system includes *ff*, *pizz.*, and *arco*. The section ends with the word *Fine*.

Größ.-Königsdorf 5. 8. 1970

Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz 43343

abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz.