

16**Omnia tempus habent**
Solokantate für Sopran und 17 Soloinstrumente
nach Texten der Vulgata**Widmung**

Herrn Prof. Herbert Gericke, dem Direktor der Deutschen Akademie »Villa Massimo« in Rom, zu Dank und zur Erinnerung an eine glückliche und fruchtbare Zeit in der Villa Massimo gewidmet.

Entstehungszeit

1957–1958

Text

Bibel, Altes Testament, *Kohelet (Liber Ecclesiastes / Prediger Salomo)* 3,1–11 – Lateinisch nach der Vulgata

Nach → Quelle T1.

Besetzung

Sopran

Fl, Altflo G, EHr, Mar (auch Xyl), Vib, Hf, Cel (auch Kl), Cemb, 3 Vl, 3 Vla, 3 Vc

Aufbau

Einsätzig: 199 T.

Unter Berücksichtigung der dreisätzigen Frühfassung (→ Quelle S9) ergibt sich folgende Gliederung:

[1.] ♩ = 92

4/8 · T. 1–33

»*Omnia tempus habent*« (Vers 1)

[2.] $\text{♪} = 72$

[4/8] · T. 34–132

»tempus nascendi, et tempus moriendi« (Vers 2–8)

[3.] $\text{♪} = 80$

[4/8] · T. 133–199

»quid habet amplius homo de labore suo?« (Vers 9–11)

Spieldauer: ca. 11' (erschlossen, ca. 8' laut Gema-Anmeldung)

Quellen

- T1 Text: Buchausgabe mit autographen Einzeichnungen [Sabine von Schablowsky, Frechen] *BIBLIA SACRA / VULGATAE EDITIONIS / JUXTA / EXEMPLARIA EX TYPO-GRAPHIA APOSTOLICA / VATICANA / ROMAE 1592 ET 1593 / INTER SE COLLATA ET AD NORMAM CORRECTIONUM / ROMANORUM EXACTA / AUCTORITATE SUMMI PONTIFICIS / PII IX. / EDIDIT / VALENTINUS LOCH, / SS. THEOLOGIAE DOCTOR ET PROFESSOR PUBLICUS IN LYCEO / AMBERGENSI. / TOMUS II. / [...], Regensburg: G. Joseph Manz, 1849, 349 S. in Pappe gebunden mit Lederrücken. Verblaßter Besitzvermerk in schwarzer Tinte *O Bauer Al. ol. 1852.*; autographe Markierungen in rotem Buntstift auf S. 241 (Psalm CXLI), S. 242 (Psalm CXLIII), S. 245 (Psalm CL), S. 272 (Prediger, 3,1–11) und Bleistift auf S. 272 (Prediger, 3,2–8) und S. 273 (Prediger 4,1–6).*
- S1 Skizze zur Instrumentenaufstellung eines vorläufigen Stadiums → IV,3b *Canto di speranza*, Quelle S2, recto [AdK BAZ 1.62.17.2]
- S2 Skizze zum 1. Satz der dreisätzigen Frühfassung: Autograph [AdK BAZ 1.62.60.2, fol. 3] 1 fol.: Auf 13 Zeilen beschnittenes Notenpapier, 22,8 × 31,2 cm. Bleistift, roter Buntstift, schwarze Tinte.
- r Überschrieben *Omnia tempus habent / Sopran – Flöte, Harfe, Cembalo, Celesta, Klavier, Viola / ♫ = 120*, Skizze zu T. 1–33. Außerdem Reihenskizzen sowie Skizzen zu Rhythmik und Dynamik.
- v Reihenskizzen, Skizzen zu Rhythmik, Dynamik und Artikulation, Besetzungsaufstellung 3 Fl. Alt-Fl. / Xyl. Marimba. Vibr. / Glock.sp. Glocken / Cel. Cemb. Hrf. Git. / Str.
- S3 Skizze zum 1. Satz der dreisätzigen Frühfassung sowie Materialskizzen zu → I,1 *Die Soldaten* und anderen Werken: Autograph [AdK BAZ 1.62.60.1] 1 fol.: Auf 10 Zeilen beschnittenes Notenpapier, 11,9 × 26,7 cm. Grüne und schwarze Tinte, Bleistift, roter Buntstift; Überklebung.
- r Partiturausschnitt einer vorläufigen Fassung von T. 14–18. Außerdem Metrenreihe (approximativ) zu → I,1 *Die Soldaten*, I. Akt,

2. Szene, Grundmodi der Reihe von → VI,5a *Exerzitien*, → II,2 *Kontraste*, → IV,3a *Konzert für Violoncello und kleines Orchester* / IV,3b *Canto di speranza* und → VI,6a *Metamorphosen* / VI,6b *Konfigurationen* sowie nicht identifizierte Skizzen.
- v Reihenskizzen zu → I,1 *Die Soldaten* (u. a. Grundreihe). Anschließend Metrenreihen.
- S4 Partitur einer Vorform des 1. Satzes der dreisätzigen Frühfassung: Autograph [LoC, Moldenhauer Archives, Box 78]
 3 fol.: 26zeiliges Notenpapier »*Sünova*« Nr. <gestrichen 24 – 12> 11 – 26 *zeilig*, 33 × 26 cm. Schreibmittel nicht geklärt. Paginiert 1 (= fol. 1r) bis 6 (= fol. 3v).
 fol. 1r–3v Überschrieben *Omnia tempus habent* / B. A. Zimmermann / I / $\text{♪} = 92$, Partiturreinschrift für die Besetzung Fl, EHr, Cel (Kl), Cemb, Hf, Sopran, Vl, Vla, entspricht T. 1–33.
- S5 Partitur einer Vorform des 1. Satzes der dreisätzigen Frühfassung: Photokopie von Quelle S4 mit autographen Eintragungen [AdK BAZ 1.62.60.4]
 3 fol. (jedes fol. aus 2 Blättern zusammengeklebt): 33,2 × 26 cm. Beidseitig bedruckt. Eintragungen in rotem Buntstift.
- S6 Partitur einer Vorform des 1. Satzes der dreisätzigen Frühfassung: Photokopie von Quelle S4 [WDR S.O. 1394]
 3 fol.: 33,2 × 26 cm. Beidseitig bedruckt.
- S7 Particell des 2. Satzes der dreisätzigen Frühfassung, unvollständig: Autograph [AdK BAZ 1.62.60.2, fol. 4]
 1 fol.: 20zeiliges Notenpapier »*Sünova*« Nr. 8 – 20 *zeilig*, 33,4 × 26,7 cm. Schwarze Tinte; Ergänzungen in Bleistift und rotem Buntstift.
 r–v Überschrieben II / $\text{♪} = 72$, entspricht T. 34–64.
- S8 Particell des 3. Satzes der dreisätzigen Frühfassung: Autograph [AdK BAZ 1.62.60.2, fol. 1–2]
 2 fol.: 1 Bogen 20zeiliges Notenpapier »*Sünova*« Nr. 8 – 20 *zeilig*, 33,5 × 26,5 cm, fol. 2 beschnitten. Bleistift; Taktzählung in rotem Buntstift.
 fol. 1r–2r Überschrieben *quid habet amplius homo ...* / $\text{♪} = 80$, entspricht T. 133–193.
 fol. 2v leer
- S9 Partitur bzw. Partiturentwurf der dreisätzigen Frühfassung (2. Satz unvollständig): Autograph [AdK BAZ 1.62.60.3]
 15 fol.: 1 Bogen mit eingelegtem Einzelblatt 20zeiliges Notenpapier »*Sünova*« Nr. 8 – 20 *zeilig* + 3 ineinandergelegte Bögen 26zeiliges Notenpapier »*Sünova*« Nr. 11 – 26 *zeilig* + 3 ineinandergelegte Bögen 20zeiliges Notenpapier »*Sünova*« Nr. 8 – 20 *zeilig*, 33,5 ×

- 26,5 cm. Schwarze Tinte; Überklebungen (1. und 3. Satz). Bleistift; Überschrift, Tempi, Schlüssel, Vorzeichnung und Taktstriche in schwarzer Tinte (2. Satz). Paginiert 1 (= fol. 1r) bis 6 (= fol. 3v), 1 (= fol. 4r) bis 8 (= fol. 7v), 1 (= fol. 10r) bis 12 (= fol. 15v).
- fol. 1r–3v Überschrieben *I* / $\text{♪} = 92$, Partiturreinschrift für die Besetzung Fl, Altf G, EHr, Cel (Kl), Cemb, Hf, Sopran, Vl, Vla, Vc, entspricht T. 1–33.
- fol. 4r–8r Überschrieben *II* / $\text{♪} = 72$, Partiturentwurf für die Besetzung Fl, Altf G, EHr, Cel (Kl), Cemb, Hf, Mar, Sopran, 3 Vl, 3 Vla, 3 Vc, entspricht T. 34–80. Am Ende Skizze zu T. 115.
- fol. 8v–9v leer
- fol. 10r–15v Überschrieben *III* / $\text{♪} = 80$, Partiturreinschrift für die Besetzung Fl, Altf G, EHr, Cel (Kl), Cemb, Hf, Sopran, Vl, Vla, Vc, entspricht T. 133–194.
- S10 Partitur des 1. Satzes der dreisätzigen Frühfassung: Photokopie eines vorläufigen Zustandes von Quelle S9 mit autographen Eintragungen und Eintragungen von fremder Hand [AdK BAZ 1.62.60.5]
 3 fol.: 32,8 × 26 cm. Beidseitig bedruckt. Eintragungen in blauem Kugelschreiber, roter und rotschwarzer Tinte.
 fol. 1r–3v Wie Quelle S9, fol. 1r–3v, auf fol. 1r von fremder Hand zur Überschrift ergänzt »*Solo-Kantate*« f. *Sopr.* + 9 *Solo-Instrumente*.
- S11 Partitur des 1. und 3. Satzes der dreisätzigen Frühfassung: Photokopie eines vorläufigen Zustandes von Quelle S9 [WDR S.O. 1394]
 9 fol.: 32,8 × 26,1 cm. Beidseitig bedruckt.
 fol. 1r–3v Wie Quelle S9, fol. 1r–3v.
 fol. 4r–9v Wie Quelle S9, fol. 10r–15v.
- P1 Partitur: Autograph [Ricordi, Mailand]
 16 fol.: 8 ineinandergelegte Bögen 32zeiliges Notenpapier *Star Nr. 37, 32 Systeme*, Format und Schreibmittel nicht geklärt. Paginiert 1 (= fol. 2r) bis 27 (= fol. 15r).
 fol. 1r Titel »*Omnia tempus habent*« / *Solokantate für Sopran und 17 Solo-Instrumente / nach Texten der Vulgata. / (Liber Ecclesiastes, cap. III, 1–11) / 1957 / von / Bernd-Alois Zimmermann*.
 fol. 1v Orchesterbesetzung, Aufführungsbestimmungen, Widmung *Herrn Prof. Herbert Gericke, / dem Direktor der Deutschen Akademie »Villa Massimo« / in Rom, zu Dank und zur Erinnerung an eine / glückliche und fruchtbare Zeit in der Villa Massimo / (7. V. – 21. X. 1957) gewidmet. / Bernd-Alois Zimmermann / Sommer 1958 Rantum auf Sylt*.
 fol. 2r–15r Überschrieben *Omnia tempus habent* / $\text{♪} = 92$, Notentext. Am Ende *O. A. M. D. G. Bernd-Alois Zimmermann*.
 fol. 15v–16v leer

- P2 Partitur: Photokopie von Quelle P1 mit autographen Eintragungen und Eintragungen von fremder Hand [WDR S.O. 1394/4]
16 fol.: In Karton gebunden, 41,7 × 29 cm. Beidseitig bedruckt. Autographen Eintragungen in Bleistift; Dirigenteneintragungen, wahrscheinlich von Hans Rosbaud, in blauem und rotem Buntstift sowie Bleistift.
- P3 Partitur: Photokopie von Quelle P1 mit Eintragungen von fremder Hand [WDR S.O. 1394/5]
16 fol.: In Karton gebunden, 41,7 × 29 cm. Beidseitig bedruckt. Eintragungen, hauptsächlich in der Gesangsstimme, in Bleistift, rotem und blauem Buntstift.
- P4 Partitur: Photokopie von Quelle P1 mit Eintragungen von fremder Hand [AdK BAZ 1.62.60.6]
16 fol.: In Karton gebunden, 41,7 × 29 cm. Beidseitig bedruckt. Eintragungen, hauptsächlich in der Gesangsstimme, in Bleistift, blauem Kugelschreiber und grünem Buntstift.
- M1 Stimmen: Kopistenschrift und Photokopie der Kopistenschrift mit Eintragungen von fremder Hand [WDR S.O. 1394]
19 Stimmen: Sop, Fl, Altfl, EHr, Mar, Vib, Hf, Cel (2x), Cemb, VI I, VI II, VI III, Vla I, Vla II, Vla III, Vc I, Vc II, Vc III

Veröffentlichung

Partitur:
Ricordi (129994), Milano 1960

Leihmaterial:
Ricordi, Milano, ab 1960

Uraufführung

27. November 1958, Köln (Funkhaus am Wallrafplatz, Großer Sendesaal, Westdeutscher Rundfunk, *musik der zeit*, 2. Konzert), Eva Maria Rogner (Sopran), Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Leitung: Hans Rosbaud

Dokumente

Brief an Walther Harth, Südwestfunk. Köln, 29. Dezember 1954

Ich habe nun die Absicht, ein Werk für Sopran und Kammerbesetzung (4–5 Solisten) zu schreiben. Es handelt sich dabei um die Vertonung des 4. Kap. aus dem liber Ecclesiastes der Vulgata mit dem Textanfang: »Verti me ad alia, et vidi calumnias, quae sub sole geruntur et lacrymas innocentium, et neminem consolatorem ...«

Brief an Walther Harth, Südwestfunk. Köln, 17. Januar 1955

Ich habe sofort an Dr. Strobel geschrieben und habe ihm eine Solosonate für Viola allein [→ V,7] vorgeschlagen [...]. Offen gestanden würde mich jedoch das Gesangswerk mit den 5 Instrumentalsolisten noch mehr interessieren. Ich denke, dass dafür auch kein Dirigent erforderlich ist. Es würde meine Anwesenheit bei den 2–3 letzten Proben sicherlich genügen, um das Werk meinen Wünschen entsprechend erklingen zu hören. Ich kann nur wiederholen, dass mich Donaueschingen mehr interessiert.

Telegramm an Wolfgang Steinecke, Kranichsteiner Musikinstitut. [Köln], 2. Februar 1955 [Internationales Musikinstitut Darmstadt]

Anfrage ob statt Klavierwerk [→ VI,7 Perspektiven] Gesangskomposition mit 3 Instrumentalsolisten möglich

Brief an Eigel Kruttge, Nordwestdeutscher Rundfunk Köln. Köln, 28. März 1955

Was nun meinen Vorschlag hinsichtlich des Kammermusikwerkes betrifft, so bin ich aus Zeitmangel bisher noch nicht dazu gekommen, die Besetzung festzulegen. Es handelt sich jedenfalls um eine kleinere solistische Besetzung. [...] Zunächst habe ich den Eindruck, dass Sie an der Aufführung der [→ II,2] »Kontraste« für die kommende Saison mehr interessiert sind. Sie wissen, dass mir dieses Werk besonders am Herzen liegt, und ich würde deshalb auch diesem zunächst den Vorzug geben und die Arbeit an dem geistlichen Kammermusikwerk vorläufig zurückstellen. [...] Fest steht jedenfalls, dass das 4. Kapitel des »Prediger Salomon« geplant ist.

Brief an Eigel Kruttge, Nordwestdeutscher Rundfunk Köln. Köln, 30. August 1955

→ VII,18 Requiem für einen jungen Dichter, Dokumente

Brief an Edmund Nick, Karl Otto Koch und Eigel Kruttge, Westdeutscher Rundfunk. Köln, 24. August 1956

→ VII,18 Requiem für einen jungen Dichter, Dokumente

Brief an Eigel Kruttge, Westdeutscher Rundfunk. Köln, 1. November 1956

→ VII,18 Requiem für einen jungen Dichter, Dokumente

Brief an Severino Gazzelloni. Rom, 23. Juni 1957

Ich selbst möchte gerne eine Komposition für Sopran (Laszlo), Flöte, Viola und Harfe schreiben, und es wäre besonders schön, wenn man dieses Werk hier in Rom mit Ihnen uraufführen könnte.

Brief an Herbert Hübner, Norddeutscher Rundfunk. Rom, 18. August 1957

Ich arbeite nicht an einem Streichquartett sondern an einer Komposition für Sopran und 5 Solo-instrumente, u. a. für Magda Laszlo und Severino Gazzelloni.

Brief an Herbert Hübner, Norddeutscher Rundfunk. Köln, 20. November 1957

Der 1. Satz von »omnia tempus habent« wird inzwischen bei Ihnen eingetroffen sein. Die anderen Sätze – es sind deren insgesamt 5 – jeder nur sehr kurz, existieren in Skizzen. Ich bin bis jetzt noch nicht dazu gekommen, sie zusammenzuschreiben [...].

Nächste Woche jedoch kann ich mich wieder dransetzen, und es wird dann auch hoffentlich zügig weitergehen. Aus dem 1. Satz werden Sie jedoch schon die wesentliche Tendenz des Werkes erkennen können. An der Besetzung ändert sich nichts mehr. Das ganze Stück wird nicht sehr lange dauern, circa 8 Minuten.

Brief an Francis Travis. Köln, 30. November 1957

Von »omnia tempus habent« kann ich Ihnen zunächst nur einen Satz, den ersten schicken, es sind deren fünf. Der 2. und vierte Satz sind rein instrumental. Die ganze Sache wird schätzungsweise 7 Minuten dauern. Ich muss gestehen, dass ich es sehr nett fände, wenn wir in Hamburg Seite an Seite die Uraufführung machen könnten. Das Stück ist ausschliesslich für Magda Laszlo, die über den erforderlichen Stimmumfang verfügt. [...] Ich gedenke bis Weihnachten mit der Komposition fertig zu sein.

Brief an Karl Otto Koch, Westdeutscher Rundfunk. Köln, 30. November 1957

Ihre Befürchtung teilend, dass durch eine allzu lange Pause in der Veröffentlichung von neuen Arbeiten ein ungünstiges Moment liegen könnte, und zur Überbrückung dieser Pause, möchte ich Ihnen einige Werke von mir vorschlagen, welche in Köln noch nicht öffentlich aufgeführt wurden.

Es sind dies an neuen Arbeiten eine aus dem Verband des Oratoriums [→ VII,18 Requiem für einen jungen Dichter] herausgelöste Solokantate »omnia tempus habent« für Sopran, Flöte, englisch Horn, Celesta, Cembalo, Harfe, Violine, Viola (alles solistisch), weiterhin [→ IV,3b] »canto di speranza« [...], [→ VI,6b] »Konfigurationen« [...], [→ V,7] »Sonate für Viola solo«, [→ VI,7] »Perspektiven« [...] [→ III,13b] »Sinfonie in einem Satz« in der Neufassung und schliesslich noch mein Violinkonzert [→ IV,1].

Brief an Wolfgang Steinecke, Kranichsteiner Musikinstitut. Köln, 26. Dezember 1957

Für die nächsten Ferienkurse würde ich Ihnen gerne 2 »römische Werke« von mir zur Auswahl vorschlagen. Das eine »Canto di speranza« [...], das andere »omnia tempus habent«, Solokantate für Sopran und 7 Instrumente, ca. 7–8 Minuten.

Brief an Heinrich Strobel, Südwestfunk. Köln, 28. Januar 1958

Das Werk ist ausschliesslich für Magda Laszlo gedacht und bezieht sich im Stimmumfang auf diese phänomenale Sängerin. Ich konnte noch während meiner Anwesenheit in Rom mit Frau Laszlo sprechen, die von der ganzen Sache begeistert ist. Ich möchte Ihnen gerne das Werk für Donaueschingen vorschlagen [...]. Flöte und Harfe werden besondere Aufgaben in kleinen Zwischenspielen gestellt. Ich könnte das Stück voraussichtlich bis Ende März beenden. Die Solistin hat bereits den 1. Satz in Händen.

Brief an Magda László. Köln, 21. Februar 1958

Ich bin sehr glücklich, dass Sie bei dem Vorhaben bleiben wollen, das neue Werk von mir uraufzuführen. [...]

Selbstverständlich werde ich Ihren Wunsch respektieren, nicht über das dreigestrichene Cis hinauszugehen. Ich werde versuchen, im ersten Satz das dreigestrichene E tiefer zu legen.

Brief an Franco Evangelisti. Köln, 3. Mai 1958

Du weisst, dass ich für Magda Laszlo zur alleinigen Verwendung eine Solokantate »Omnia tempus habent« schreibe. Ich habe nun vor einiger Zeit am Kölner Sender durchgesetzt, dass Laszlo das Werk zusammen mit Rosbaud am 27. 11. 58 uraufführt. Ich habe mich im Stimmumfang nach Magda Laszlo gerichtet und nun schreibt mir die gute Magda, dass sie mir die Kantate zurückschicken müsse, da ich angeblich nicht ihre stimmlichen Bedingungen respektiert habe. [...] Vielleicht kannst Du einmal [...] feststellen lassen, was denn nun der eigentliche Grund der Absage ist. Vielleicht ist ihr das Stück einfach zu schwer. Ich persönlich glaube, – unberufen – dass die Kantate ein recht gutes Stück geworden ist.

Brief an Ilse Hollweg. Köln, 2. Juni 1958

Der 3. Satz steht kurioserweise vor dem zweiten, weil ich am Schluss des 2. Satzes noch einige kleine Veränderungen machen möchte. Es handelt sich dabei nur um wenige Takte. Du hältst also das Opus zu 90 % in Händen. An verschiedenen Stellen habe ich, wie Du siehst, eine Ossia eingebaut, welche Dir die für Deine Stimme zu tiefen Stellen möglich machen soll.

[...] Du siehst: es ist ebenso dramatische Kraft wie Koloratur, wie auch Gestaltung vom Wort her erforderlich. Die Besetzung des kleinen Orchesters besteht aus Flöte, Engl. Horn, Celesta, Cembalo, Harfe, Marimbaphon, 3 Violinen (soli), 3 Bratschen (soli), 3 Celli (soli).

Brief an Edeltraut Rödder. Köln, 10. Juni 1958

Frau Laszlo sagte zu, jedoch drei Wochen später mir persönlich ab. [...] Ich bat sie daraufhin, mir die Töne bzw. die Stellen zu bezeichnen, die ihr nicht möglich seien. Nun bekomme ich heute lediglich den 1. Satz des Werkes zurück, in welchem sie jedesmal das 3-gestrichene Des, bzw. 3-gestrichene Cis, als für sie zu hoch bezeichnet. [...] meine Bitte geht dahin, dass Sie [...] Frau Laszlo [...] um eine endgültige Stellungnahme bitten, [...] wobei ich mich bereit erkläre, für die Sängerin persönlich auf das hohe Cis zu verzichten. Ich müsste allerdings genau über den Umfang der zu treffenden Veränderungen Bescheid wissen.

Brief an Fräulein Elsner, Westdeutscher Rundfunk. Rantum/Sylt, 17. Juli 1958

Herr Dr. Tomek bat mich noch [...], Ihnen den genauen Titel von »Omnia tempus habent« mitzuteilen.

Hier also der genaue Titel:

»Omnia tempus habent«, Solokantate für Sopran und 17 Soloinstrumente nach Texten der Vulgata (liber Ecclesiastes cap. III, 1–12), 1957.

Brief an Hans Jürgen Leep, Der Bund, Wuppertal. Rantum/Sylt, 23. Juli 1958

Nun sitze ich hier in Rantum und arbeite zur Zeit an einer Solokantate »Omnia tempus habent« für Magda Laszlo und an meinem Opernauftrag für Köln.

Brief an Otto Tomek, Westdeutscher Rundfunk. Rantum/Sylt, 3. August 1958

»*Omnia tempus habent*« ist inzwischen ins Reine geschrieben und geht morgen mit der Post, am 4. also, ab. [...] Du wirst vielleicht erstaunt sein, dass das Instrumentarium auf 17 Solisten angewachsen ist. Das hat mehrere kompositorische Gründe und zuletzt auch noch einen aufführungspraktischen, denn wie Du weisst, muss ein Ensemble unter 15 Musikern »solistisch« honoriert werden, während ein Ensemble über 15 Musikern als kleines Orchester gilt [...].

(Das Originalmanuskript möchte ich gerne [...] nach Rom für den Wettbewerb der IGNM schicken.) Vielleicht ist es angezeigt, Frau Laszlo [...] noch eine Solostimme ausschreiben zu lassen. Ich habe mich nun im Umfang ganz auf die Stimme von ihr eingestellt. Der Umfang reicht von gis bis c''. Damit müsste es nun eigentlich keine Schwierigkeiten für Frau Laszlo geben [...].

[...] Und nun hoffen wir, dass die Uraufführung unter einem guten Stern stehen möge und so dem Stück zu einem guten Start verhilft. Ich selbst sehe diesem Start mit einiger Spannung entgegen, da es seit Jahren die erste Vokalkomposition von mir ist.

Brief an Otto Tomek, Westdeutscher Rundfunk. Rantum/Sylt, 16. August 1958

Die endgültige Absage von Frau Laszlo kam für mich fast nicht überraschend. Ich hatte das irgendwie im Gefühl [...].

Wenn Du glaubst, dass die Fotokopie für Rosbaud nicht ausreichend ist, so ist es schon besser, ihm das Manuskript zu schicken [...].

Brief an Magda László. Rantum/Sylt, 20. August 1958

Mit Kummer erfuhr ich durch Herrn Dr. Tomek, dass Sie [...] die Uraufführung meiner Kantate »*Omnia tempus habent*« abgesagt haben.

Ich habe seit jeher für Ihre Stimme eine besondere Verehrung gehabt. Sie gaben mir dadurch die Anregung zu meiner Komposition [...]. Dieses Werk ist ausschliesslich für Sie geschrieben worden [...]. Die Vorzüge Ihrer Gesangskunst sollten in »*Omnia tempus habent*« eine Möglichkeit haben, zur Geltung zu kommen: Ihre einzigartige Kunst, das Menschliche im Gesang auszudrücken dergestalt, dass jenseits der profunden Schwierigkeiten der technischen Bewältigung das Musikalische in einer wundervollen Weise aufleuchtet.

Ich möchte Ihnen von Herzen danken für die Anregung, die Sie mir gegeben haben, vor allem dafür, dass Sie mir in Ihrer Kunst einen Weg für neue vokale Möglichkeiten gewiesen haben.

Brief an Francis Travis. Köln, 8. Oktober 1958

»*Omnia tempus habent*« erfordert eine Stimme von hoher dramatischer Ausdrucks- und nicht zuletzt auch Stimmkraft.

Brief an Hans Rosbaud. Köln, 1. November 1958

Bei dem von der Sängerin geforderten »tonus rectus« soll möglichst auf ein Vibrato verzichtet werden, damit der in der katholischen Kirche geübte Rezitationston erzielt werden kann. [...] Vielleicht wird es auch zunächst [...] Schwierigkeiten machen, die richtigen tempi zu treffen. Aber wenn man sich klarmacht, dass es sich lediglich um 5 Grundzeitmasse handelt, die sich gewissermassen kreisend immer wieder um die eigene Achse drehen, so dürfte die Ausführung doch zuletzt keine Schwierigkeiten bereiten [...]: in der Praxis handelt es sich um ein fluktuierendes Zeitmass, welches um die un-

gefährte Achse Achtel = 80 sich dreht und zwar in den Grenzen zwischen Achtel = 60 und Achtel = 104. Das dürfte auch der Toleranz entsprechen, die man früher der »Agogik« zumass. Es soll durch die Metronombezeichnungen keinesfalls das »Agogische« vermieden werden, sondern lediglich Hinweise geben werden, um welche ungefähren Werte es sich handelt.

Der Grundzug des Werkes ist expressiv, eher dramatisch als episch.

Werkkommentar für die Uraufführung. In: Brief an Otto Tomek, Westdeutscher Rundfunk. Köln, 2. November 1958

Modifiziert und gekürzt abgedruckt in: Programm des Westdeutschen Rundfunks, *musik der zeit*, 2. Konzert, 27. November 1958.

Modifiziert und gekürzt wiederabgedruckt in italienischer Übersetzung in: Programm zum 33. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Rom, 10.–16 Juni 1959, S. 17.

Vollständig abgedruckt in: *Intervall und Zeit* 1974, S. 92–93.

Entwurf eines Werkkommentars. In: Rückseite des Briefs an Heinz Schröter. Köln, 4. November 1958

Die Solokantate »Omnia tempus habent« entstand im Jahre 1957 in Rom während des Studienaufenthaltes in der Deutschen Akademie Villa Massimo. Der Komposition liegen Worte der Lateinischen Bibel, der sogenannten »Vulgata« zugrunde. Es sind dies Vers 1 bis einschliesslich 11 aus dem 3. Kapitel des »Liber Ecclesiastes«.

Albert Camus soll einmal gesagt haben, dass in diesem Buch der Bibel die ersten Zeugnisse »existentialistischer Literatur« zu finden seien. Wie dem auch sei: dieses Kapitel 3 weist wohl [bricht hier ab]

Werkkommentar für die Erstsendung. Westdeutscher Rundfunk, Nachtprogramm, 15. Januar 1959

Es sei nun im folgenden versucht, in gedrängtem Rahmen eine Übersicht über die Bedingungen, die das musikalische Bild der Kantate wesentlich bestimmen, zu geben.

Die Tonhöhen werden durch zwei Grundintervalle bestimmt, und zwar durch die grosse und kleine Sekunde. Diese Grundintervalle haben eine konstituierende Bedeutung für das Gesamtwerk. Durch sie wird eine Dreitongruppe gebildet. Mit Hilfe der modi von Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung, sowie durch weitere Hinzuziehung der Transposition wird diese Dreitongruppe sowohl zum zwölftönigen Total ergänzt, als auch in die verschiedensten Intervallrichtungen projiziert. Durch das Gelenk der Intervallrichtungen lassen sich dann auch mit Hilfe von Dehnung und Verengung der Intervallschritte bestimmte Tonhöhenlagen erreichen. Je nachdem, welches Anschlussintervall für die Transposition der Tongruppen gewählt wird, lassen sich mit Hilfe der erwähnten Permutationsmöglichkeiten die verschiedensten Intervalle aufsuchen. Innerhalb der Dreitongruppe bleibt jedoch das Grundintervallverhältnis stringent; lediglich die Intervallrichtung sowie damit verbunden die Tonhöhe bleibt vertauschbar.

Ehe von der Ordnung der zeitlichen Verhältnisse die Rede ist, sei kurz auf die besonderen Bedingungen der Sprache, wie sie sich in metrischer und rhythmischer Beziehung gegenüber der Musik verhält, hingewiesen. Zunächst stellen sich Sprache und Musik, Wort und Ton, innerhalb der Zeit dar,

wie denn die Zeit die Grundform der menschlichen Erfahrung überhaupt ist. Sprachmelodie und Sprachrhythmus, sowie das Phonetische insgesamt, bewegen sich in Bereichen die gegenüber der Musik weniger scharf definiert sind. Es ist ein anderes zu singen und ein anderes zu sprechen. Das heisst mit anderen Worten, dass der Komponist in dem Moment, wo er Sprache in Musik umsetzt, diese aus den Dimensionen von Sprachmelodie und Sprachrhythmus in jene der Musik hineinheben muss. Das heisst weiterhin vor allem, dass der Sprachrhythmus aufgehoben und in den der Musik hinübergeführt werden muss. So wird Deklamation in musikalische Artikulation verwandelt und erst dadurch kann Sprache Musik werden.

Die Kantate besteht aus drei Teilen, die unmittelbar ineinander übergehen. Fermaten bezeichnen die Cäsuren. Die Ordnung der zeitlichen Verhältnisse ist in den drei Teilen auf verschiedene Art und Weise definiert. Wenn der Vergleich erlaubt ist, so mag man von dem ersten und letzten Teil als von den Pylonen einer Hängebrücke sprechen, die den Mittelteil in einer Art elastischer Schweben halten. Die Dauerwerte sind also in den Eckteilen verankert, und zwar in der Weise, dass der erste Teil eine Art Exposition darstellt, während der letzte Teil aus dem rhythmischen Material des ersten eine Reihe zieht. Diese ist vielfältig in sich zusammengesetzt und steht, wie wir später noch sehen werden, in einem bestimmten Verhältnis zur metrischen Struktur.

Im ersten Teil wird eine Gruppe von insgesamt 9 Dauerwerten benutzt, die in 2 Gruppen unterteilt sind. Die erste Gruppe enthält 5 Werte, nämlich Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel und Zweitunddreißigstel. Der Achtelwert steht in der Mitte dieser kleinen Reihe, rechts und links flankiert von je 2 Werten. Stellen wir uns eine Zeile tiefer, gewissermaßen auf Lücke gestellt, die restlichen 4 Dauerwerte vor: Triolenhalbe, Triolenviertel, Triolenachtel, sowie Triolensechzehntel, dann haben wir das Gesamtbild der 9 Dauerwerte, bei denen der Achtelwert so etwas wie einen Drehpunkt abgibt. Alle diese Werte stehen jeweils im Verhältnis 1:2 zueinander. Wir werden später noch sehen, welche Bedeutung das hat. Der Achtelwert ist auch die Weiche, welche die rhythmische Progression entweder über die grösseren Triolenwerte zu den grösseren geraden Werten (Halbe und Viertel) oder zu den kleineren Triolen- und kleineren geraden Werten zurückführt oder umgekehrt. Aus dieser Funktion des Achtelwertes wird ersichtlich, dass die Glieder der rhythmischen Gruppe austauschbar werden.

Die metrischen Werte ergeben sich im ersten Teil aus der Zusammensetzung der Dauerwerte. So kann z. B. ein 3/8 Takt u. a. die Zusammenfassung von folgenden Dauerwerten sein: $1/8 + 1/16 + 1/32$ vermehrt um ein Triolenachtel + ein Triolensechzehntel + $1/32$, oder $1/4 + 1/8$ usf. Das Metrum ist also wie gesagt ein Resultat aus der Disposition der Dauerwerte. Als solches tritt es deshalb im ersten Teil nicht in Erscheinung, während es im letzten Teil infolge seiner latenten Disposition in ein gewisses dialektisches Verhältnis zu der schon erwähnten rhythmischen Reihenkonstellation dieses Teiles tritt.

Den 9 Dauerwerten sind 9 dynamische Werte zugeordnet. Dem Wert einer Halben entspricht das ff, dem Viertel das f, dem Achtel das mf, dem Sechzehntel das p usf. Wie bei den Dauerwerten sind auch die dynamischen Werte in 2 Gruppen unterteilt. Analog den rhythmischen Triolen finden wir dynamische Triolen. So ist der Triolenhalben ein fpp zugeordnet, dem Triolenviertel ein fpp, dem Triolenachtel ein mp usf. Auch diese Werte stehen in einem annähernden Verhältnis von 1:2. Ein anschauliches Beispiel für die Kombination der verschiedenen Werte von Tonhöhe, Tondauer und Lautstärke bietet folgende Stelle: ... Bsp. 1 [T. 15–23]

In dem nun folgenden Beispiel gilt unsere Aufmerksamkeit zunächst der Singstimme. Diese wendet sich von ihrem Ausgangspunkt c" in einer steigenden grossen Septime zum h" und von dort aus

zum des', welches wiederum von dem Ausgangspunkt c" eine grosse Septime entfernt ist, und zwar nach unten. Die Dauerwerte entsprechen der Reihenfolge der Töne; es sind jeweils Halbe, Viertel und Achtel. Das Achtel bildet, wie gesagt, die Weiche und lenkt die geraden nunmehr zu den Triolenwerten. Das es" in der Singstimme hat den Wert eines Triolenviertels während das Orchester mit einer Triolenhalben auf dem e" folgt. Die dynamischen Werte entsprechen den Dauerwerten. Das Orchester führt also auf der eben erwähnten Triolenhalben ein fffp aus, welches den Intensitätsausgleich gegenüber der weiträumig geführten und mit grossen dynamischen Werten versehenen Singstimme darstellt. Das gewissermassen konzentrierte Schweigen des Orchesters während des unbegleiteten Einsatzes der Singstimme evoziert den Orchesterschlag. Das ffp wird noch durch eine Geräuschkomponente verstärkt, welche durch die Benutzung harter Schlägel bei Vibraphon und Marimbaphon in Verbindung mit dem trockenen Geräusch der hart aufschlagenden Saiten bei pizz. der Violinen entsteht. Die von der Singstimme zum Höhepunkt geführte Intensitätskurve wird so in Form eines gezackten Klanges aufgefangen, um gleich im nächsten Takt wieder an die Singstimme mit einem ff für die Dauer einer halben Note weitergegeben zu werden. Im 5. Takt treten dann in abnehmenden Werten Triolenhalbe, Triolenviertel hinzu, um im 6. Takt nach einer Achtelpause zu den kleinsten Dauerwerten zu gelangen. Damit ist der Bogen geschlossen und die Solostimme fällt bei dem Worte »habent« in den Sprechton.

Die symmetrische Anlage in der Führung der Dauerwerte innerhalb der Singstimme ist ersichtlich. Das, was sich bei ihr in den ersten 6 Takten im Grossen abspielt, geschieht im Orchester innerhalb der 2. Hälfte der 6 Takte im Kleinen. Wir erinnern uns, dass alle Dauerwerte im Verhältnis 1:2 stehen, und dass das Achtel die Weiche zu den kleineren Werten darstellt. Durch diese Wendung ist die rhythmische Diminution des Orchesters gegenüber den in der Singstimme benutzten Dauerwerten bedingt. Dadurch, sowie durch die Verteilung der dynamischen Werte innerhalb des Orchesters wird zweierlei bewirkt: der symmetrischen Kurve der Singstimme wird durch die in einer anderen Zeitschicht disponierte symmetrische Kurve des Orchesters ein gewisses asymmetrisches Moment beigemischt; gleichzeitig wird durch die Handhabung der Einsatzabstände eine völlig anders geartete musikalische Dichte als in der ersten Hälfte erreicht. Hören wir das Beispiel: ... Bsp. 2 [T. 1–6]

Zwischen diesem und dem vorher demonstrierten Beispiel steht ein Zwischenspiel, welches eine zugleich beruhigende wie überleitende Funktion hat. Die Dauer- sowie die dynamischen Werte sind zu diesem Zweck vermindert. Es handelt sich um insgesamt 7 Werte. Die 5 Takte sind zentripetal angeordnet; sie sind in einem totalen Krebs angelegt, der sich auf alle Dimensionen erstreckt. Dieses Zwischenspiel wird durch Takte, die eine ähnliche Aufgabe wie Puffer haben, mit den beiden Beispielen verbunden. Der 7. Takt weist die gleiche zentripetale Struktur wie das Zwischenspiel auf, jedoch polyphon zusammengedrängt und durch Instrumente ähnlicher Klangfarbe in der gleichen Dynamik ausgeführt. Die das Zwischenspiel zugleich abschliessenden und zur Singstimme überleitenden beiden Takte wenden dasselbe Verfahren an, diesmal auf die Klangfarbe der Flöte bezogen. Wir hören nun das Zwischenspiel in Verbindung mit den bereits vorher demonstrierten Beispielen: ... Bsp. 3 [T. 1–23]

Ein weiteres Beispiel zeigt das komprimierende Klangstrukturverfahren in einer eher zentrifugal zu nennenden Art, wobei alle musikalischen Elemente möglichst gegensätzlich proportioniert sind: ... Bsp. 4 [T. 47]

Ich sagte bereits, dass der Schlussteil der Kantate in einem bestimmten Verhältnis zum ersten Teil steht. Wir erinnern uns, dass diesem Schlussteil eine rhythmische Reihe zugeordnet wurde. Diese

besteht aus 4 Gruppen, von denen die letzte der rhythmische Krebs der ersten ist. Die 2. und 3. Gruppe sind in je zwei Hälften geteilt, deren 2. Hälfte wiederum der rhythmische Krebs der ersten ist. Die einzelnen Gruppen innerhalb der rhythmischen Reihe sind um je ein Sechzehntel verschiebbar und zwar dergestalt, dass die 4 festen Teile der gesamten rhythmischen Reihe elastisch miteinander verknüpft sind. In der Aufeinanderfolge des rhythmischen Gruppenverbandes können gemäss dieser Methode des Puffersystems grössere Dauerwerte bis zu fünf Sechzehnteln eingefügt werden, die Disposition des Metrums bleibt jedoch von der vibrierenden Flexibilität in der Aneinanderkoppelung der rhythmischen Gruppenverbände unberührt, sodass im Endeffekt durch die gegebenenfalls divergierenden Tendenzen von Rhythmus und Metrum je nach Erfordernis verdichtende oder auflockernde Wirkungen ausgehen können. ... Bsp. 5 [T. 181–187]

Wir sprachen von dem Vergleich der Struktur der Kantate mit einer Hängebrücke. Der Mittelteil des Werkes, mit der Aufzählung der verschiedenen Zeiten im menschlichen Dasein, bringt die im ersten und dritten Teil entwickelten Strukturprinzipien zur verstärkten Anwendung. Eine besondere Bedeutung kommt innerhalb des Mittelteiles der Disposition der Dauerwerte in den verschiedenen Zeitschichten zu. An einigen Stellen wurde durch die Anwendung der gleichen Tonhöhe in besonderer Weise auf diese Disposition hingewiesen, sodass das Moment des zeitlichen Ablaufs gerade unter dem Gesichtspunkt des »omnia tempus habent« plastisch hervortritt. Die Singstimme nimmt an diesem Prozess ebenso wie die Orchesterinstrumente teil. Hierfür ein Beispiel: ... Bsp. 6 [T. 116–132]

An insgesamt drei Stellen schwingt das musikalische Ausdrucksbedürfnis über die serielle Struktur hinaus und gelangt zu freien Bildungen.

Zum Schluss wäre noch ein Wort über die *tempi* zu sagen. Die Metronombezeichnungen beziehen sich auf den Achtelwert, der ja, wie wir uns erinnern, den Mittelpunktwert darstellt. Sie haben folgende Werte: Achtel = 104, = 92, = 80, = 72 und Achtel = 60. Es sind jeweils die Schwellenwerte benutzt worden, sodass sich das Tempo soeben von dem nächst höheren oder tieferen Wert bzw. schnelleren oder langsameren Tempo unterscheidet. Die Tempoänderungen sind entsprechend der Strukturidee am häufigsten im Mittelteil, wo sie fast durchweg von Takt zu Takt auftreten, wohingegen sie so gut wie gar nicht im letzten Teil in Erscheinung treten und somit der allgemeinen Reduzierung der musikalischen Elemente in diesem Teil entsprechen. Die Vorstellung eines fluktuierenden Zeitmasses bedingte die Anwendung dieser ständigen Tempoverschiebungen und versucht bestimmte Grenzwerte für das anzugeben, in dessen Bereich sich Zeit innerhalb der Musik, bei unserem Beispiel also, innerhalb der Solokantate »omnia tempus habent« darstellt.

Dazu Typoskript-Fassung [AdK BAZ 1.62.271.1].

Brief an Guido Valcarenghi, Verlag Ricordi. Köln, 2. März 1959

Die Jury des Concorso Internazionale hat zu meiner Freude [...] meine Solokantate »Omnia tempus habent« mit einem ersten Preis bedacht. Nach den Satzungen des Concorso ist der preisgekrönte Komponist verpflichtet, unter den Verlagen Ricordi, Suvini-Zerboni und Universal-Edition denjenigen auszuwählen, welchem er sein Werk anzuvertrauen wünscht. Ich habe mich für Ihr Haus entschieden und hoffe, dass damit der Anfang einer fruchtbaren Zusammenarbeit gegeben sein möge. [...]

Das Originalmanuskript der Solokantate geht Ihnen mit gleicher Post als Einschreiben zu.

Anmeldung bei der Gema. Köln, 21. Januar 1960, Eingang 26. Januar 1960

Brief an Heinrich Strobel, Südwestfunk, Köln, 13. Juli 1961

Jedoch glaube ich nicht, dass die Boulezianische Klangkonzeption ausschliesslich auf das von Boulez bevorzugte Instrumentarium zurückzuführen ist. [...] ich glaube [...], dass z. B. »Omnia tempus habent«, welches in der Besetzung einigen Stücken von Boulez nahekommt, keine Zweifel über die Urheberschaft aufkommen lässt. Die entscheidende Klangkonzeption liegt im Zusammenwirken aller instrumentalen Faktoren.

Werkgeschichte

Pläne für ein kammermusikalisches Gesangswerk auf der Textgrundlage des *Liber Ecclesiastes Salomonis* lassen sich bis in den Dezember 1954 zurückverfolgen. Dabei sah Zimmermann zunächst eine Besetzung für Sopran und vier bis fünf Instrumente vor und benannte als Text das 4. Kapitel (→ Dokumente, 29. Dezember 1954), welches er aber erst 1970 in der Ekklesiastischen Aktion → VII,19 *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* vertonte. 1955 trat das Projekt eines Oratoriums mit großer Besetzung in den Vordergrund. Im Mittelpunkt dieses Werkes sollte das 3. Kapitel des Prediger Salomo, das »*Omnia tempus habent*«, stehen, umschlossen von zwei Psalmen (→ Dokumente, 30. August 1955). 1956 kam es zu einem entscheidenden Konzeptionswandel im Oratoriiprojekt, insofern Zimmermann jetzt neben das 3. auch das 4. Kapitel des Prediger Salomo zu stellen beabsichtigte, vor allem aber die Einbeziehung weiterer, die Bibeltexte kommentierender Texte der Weltliteratur beschloß (→ Dokumente, 24. August und 1. November 1956): eine Planung, die ihre Realisierung erst nach langer Reifung und in stark modifizierter Weise im 1969 abgeschlossenen → VII,18 *Requiem für einen jungen Dichter* sowie in der Ekklesiastischen Aktion fand. Im Juni 1957, als Zimmermann als Guest der Villa Massimo in Rom weilte, gliederte er aus dem Oratorioprojekt die Idee des kleinen Gesangswerks wieder aus, und erst in diesem Zusammenhang scheint für den Text an die Stelle des 4. nun das 3. Kapitel des Prediger Salomo getreten zu sein. Auslöser für die Wiederaufnahme des Plans einer Kammerkantate dürfte die Begegnung mit der Sopranistin Magda László und dem Flötisten Severino Gazzelloni gewesen sein. Vorübergehend ist sogar von einer Reduzierung der Instrumentalbesetzung auf Flöte, Bratsche und Harfe die Rede (→ Dokumente, 23. Juni 1957). Im August 1957 scheint Zimmermann sich dann an die konkrete Arbeit gemacht zu haben (→ Dokumente, 18. August 1957); die Vorderseite von Quelle S2, die nun das klein besetzte Gesangswerk auch mit dem Titel *Omnia tempus habent* verbindet, dürfte den damaligen Arbeitsstand wiedergeben.

Gleichsam als Muster für die im Entstehen begriffene Komposition sandte Zimmermann im November 1957 einen »1. Satz« von *Omnia tempus habent* sowohl an den Norddeutschen Rundfunk als auch an den Dirigenten Francis Travis (→ Dokumente, 20. und 30. November 1957). Dabei handelte es sich offensichtlich um jene Partitur, die von der Handschrift Quelle S4 sowie den wohl primär zu Propagierungszwecken hergestellten Photokopien S5 und S6 dokumentiert wird. Die Besetzung sah zu diesem Zeitpunkt sieben Instrumente vor. Formal war, wie den Begleitschreiben zu entnehmen ist, eine fünfsätzige Anlage des Werkes geplant, in der drei Vokalsätze mit zwei rein instrumental gehaltenen Zwischenspielen für Flöte und Harfe abwechseln sollten. Quelle S4 übergab Zimmermann 1960 an Hans Moldenhauer, um dessen Wunsch nach einem Autograph für sein Archivprojekt »Music History from Primary Sources« zu erfüllen.

Den Stand der Komposition, wie Zimmermann ihn im Brief an die Sopranistin Ilse Hollweg vom 2. Juni 1958 beschreibt (→ Dokumente), gibt Quelle S9 wieder: Das Werk gliedert sich hier in drei Sätze, die den Takten 1 bis 33, 34 bis 132 sowie 133 bis 194 der definitiven Komposition entsprechen (die Takte 195 bis 199 mit dem abermaligen »ab initio« fehlen noch). Auf die instrumentalen Zwischenspiele wird nun offensichtlich verzichtet. Satz 2 hat in diesem Manuskript – im Gegensatz zu den in Reinschrift vorliegenden Sätzen 1 und 3 – den Charakter eines noch nicht zu Ende geführten Entwurfs, steht aber hinsichtlich der Besetzung durch die Hinzuziehung des Marimbaphons und die Verdreifachung der Streicher dem definitiven Werk schon näher als die Ecksätze (die Verdreifachung der Streicher ist in Satz 1 nachträglich ergänzt worden). Dies spricht dafür, daß die Sätze in der Reihenfolge 1–3–2 entstanden sind. In diesen Befund fügt sich auch ein, daß Quelle S10, die Photokopie des ersten Satzes in einer früheren Fassung von Quelle S9, im Westdeutschen Rundfunk bereits am 1. April 1958 unter der Signatur *Orch. Part. 4231* archiviert wurde (später gelangte sie, wie ihr Vorhandensein im Nachlaß zeigt, wieder in den Besitz des Komponisten).

Die definitive Partitur in einsätziger Form mit 17-köpfiger Instrumentalbesetzung, Quelle P1, wurde allem Anschein nach hauptsächlich im Juli 1958 während eines Ferienaufenthaltes in Rantum auf Sylt aufgezeichnet und dort am 3. August fertiggestellt (→ Dokumente, 23. Juli und 3. August 1958).

Die Reihe von *Omnia tempus habent* bildete – transponiert und in Umkehrung – auch die Grundlage des im Juni 1958 und damit noch vor der Kantate zum Abschluß gebrachten → III,16 *Impromptu* für Orchester. Einzelne Partikel der Kantate griff Zimmermann im gleichen Jahr in den Hörspielmusiken → XI,95 *Judith* (Nr. 3) und → XI,99 *Festianus, Märtyrer* (Nr. 1, 6 und 7) wieder auf.

Die Verse 10–11 des Textes verwendete Zimmermann nochmals in Comp. I des → VII,18 *Requiems für einen jungen Dichter*, die Verse 1 und 7 zog er auch für das Motto der → V,9 *Sonate für Cello solo* bzw. den Titel von → V,10 *tempus loquendi* ... heran.

Literatur

Konold 1986a, S. 114–117 · Danuser 1989 · Ebbeke 1989a, S. 59–61 · Ebbeke 1989g · Korte 2000 · Moldenhauer 2000, S. 726 · Henrich 2005c · Korte 2012