

NEOS

Walter Zimmermann

Skies

Works for Viola Solo

Julia Rebekka Adler, viola



Sha-ma-yim

for Viola Solo

Walter Zimmermann 2016

♩ = 120 (non vibr.)
flaut.

Viola

6

10

14 s. t. 1 ord.
p *mf*

18 s. t. *p*

21

24 ord. s. t. *mf* *p*

27 s. t. *mf*

30 s. t. s.p. s.t. *p* *mp* *p*

33 ord. *mf*

WALTER ZIMMERMANN · WERKE FÜR VIOLA SOLO

»Ich sollte mich nicht wundern, wenn die Musik der Zukunft einstimmig wäre. Oder ist das nur, weil ich mir mehrere Stimmen nicht klar vorstellen kann? Jedenfalls kann ich mir nicht denken, dass die alten großen Formen (Streichquartett, Symphonie, Oratorium etc.) irgendeine Rolle werden spielen können. Wenn etwas kommt, so wird es – glaube ich – einfach sein müssen, durchsichtig. In gewissem Sinne nackt.«

Ludwig Wittgenstein, Ms-183, 03.10.1930, S. 41

Die Sorge geht über den Fluss I + II

Version für Viola
Ersteinspielung des kompletten Tagebuchs (1993/2000/2024)

Der erste Teil ist eine Reaktion auf den frühen Tod von Stefan Schädler (Dramaturg des TAT Frankfurt); der zweite entstand, nachdem ich aus Indien zurückkam und selber erkrankt war. Die Tragik des menschlichen Lebens ist uns manchmal näher und manchmal ferner; so werden die Titel bzw. die Ideen dahinter mal existenzieller, therapeutischer oder kathartischer gebraucht und manchmal eher aus überfließender Laune.

Die Sorge geht über den Fluss II ist wie ein Tagebuch geschrieben, das am 1.1.2000 beginnt und am 15.3.2000 endet. Das Komponieren entlang der Maxime »nulla dies sine linea« ist hier versucht worden. An Tagen, an denen mir nichts einfiel steht dann eine leere Zeile, eine lange Pause. Das Stück pendelt zwischen Fülle und Leere, Nähe und Ferne der Gedanken auf dem Weg einer Genesung.

»Als einst die ›Sorge‹ über einen Fluss ging, sah sie tonhaltiges Erdreich; sinnend nahm sie davon ein Stück und begann es zu formen. Während sie bei sich darüber nachdachte, was sie geschaffen, trat Jupiter hinzu. Ihn bat die ›Sorge‹, dass er dem geformten Stück Ton Geist verleihe. Das gewährte ihr Jupiter gern. Als sie aber ihrem Gebilde nun ihren Namen beilegen wollte, verbot das Jupiter und verlangte, dass ihm sein Name gegeben werden müsse. Während über den Namen die Sorge und Jupiter miteinander stritten, erhob sich auch die Erde (Tellus) und begehrte, dass dem Gebilde ihr Name beigelegt werde, da sie ja doch ihm ein Stück ihres Leibes dargeboten habe. Die Streitenden nahmen Saturn zum Richter. Und ihnen erteilte Saturn

folgende anscheinend gerechte Entscheidung: Du, Jupiter, weil du den Geist gegeben hast, sollst bei seinem Tode den Geist, Du, Erde, weil du den Körper geschenkt hast, sollst den Körper empfangen. Weil aber die Sorge dieses Wesen zuerst gebildet, so möge, so lange es lebt, die Sorge es besitzen. Weil aber über den Namen Streit besteht, so möge es ›Homo‹ heißen, da es aus Humus (Erde) gemacht ist.« *Hygin, 220. Fabel* (übersetzt aus dem Lateinischen von Karl Burdach)

Taula (2003)

»Durch diese Tafel ist die Vernunft auf- und absteigend. Aufsteigend ist sie, weil sie zu den ersten und allgemeinen Dingen emporsteigt. Absteigend ist sie, weil sie zu den letzten und besonderen Dingen hinuntersteigt. Schließlich ist sie noch verbindend, weil sie die Spalten verbindet, so wird etwa die Spalte BCD mit der Spalte CDE verbunden, und so die anderen.«

»Per ipsam tabulam intellectus est ascensivus et descensivus. Ascensivus est, quia ascendit ad priora et generaliore. Descensivus est, quia descendit ad posteriora et particularia. Adhuc est copulativus, eo quod copulat columnas; sicut columna BCD copulatur cum columna CDE; et sic de aliis.« aus *Raimundus Lullus, Ars Brevis*, Meiner Verlag 1999, S. 38/40

Quattro Coronati (1999) Version für Viola

Quattro Coronati für Violoncello Piccolo (oder Viola) entstand im März 1999 in Rom als kleine Gabe zum 70. Geburtstag von Dieter Schnebel, in Erinnerung an einen gemeinsamen Besuch des unheimlichen Klosters Quattro Coronati, den Text *Die böse Nonne* von Iris Schnebels Mutter, Marie Luise Kaschnitz, in meiner Manteltasche.

Das Stück entstand in San Lorenzo fuori le mura, unweit des Friedhofs, auf dem Scelsi begraben wurde. Dieser Stadtteil San Lorenzo wurde im zweiten Weltkrieg bombardiert, und so war es nicht erstaunlich, von den empörten Reaktionen angesichts des ausbrechenden Jugoslawienkrieges der Nato zu erfahren.

Die Solistin intoniert den Luther zugeschriebenen Satz: »Und wenn morgen die Welt unterginge, würde ich heute noch ein Apfelbäumchen pflanzen.«

Sha-ma-yim – Skies (2016)

»Kein Stern / erinnert sich. Sicher ist / Stille. So unzählig / der Himmel als wäre er leer. // Wo die Wolken alle sind / verliert der Himmel / an Gewicht und Sinn. Ins Blaue / trifft nur noch die Frage / nach dem Ende / des Beginns.« *Felix Philipp Ingold, aus: Himmeln*

Sha-ma-yim für Viola ist eine Kontrafaktur des Stücks *Himmeln* von 2007 nach dem Langgedicht von Felix-Philipp Ingold für Mezzosopran, das ich Aribert Reimann zum 70sten gewidmet hatte. Er schrieb dazu am 21.3.2007: »Seien Sie sehr, sehr herzlich bedankt für *Himmeln* – ich habe mich wahnsinnig darüber gefreut. Ich habe das Stück mit großer Begeisterung mehrfach gelesen und finde es großartig, welchen Variationsreichtum und Raum Sie in Verbindung von Tonzellen mit dem rhythmischen Gefüge schaffen. Ich finde dieses Stück wunderbar und bin glücklich, dass Sie es mir gewidmet haben.«

Walter Zimmermann

DEN HIMMEL FINDEN. WALTER ZIMMERMANN'S MUSIK FÜR BRATSCHEN

Damit sich die Musik Walter Zimmermanns erschließt, bedarf es beim Hörer gleichzeitig der Wachheit wie der Fähigkeit zur Kontemplation. Es ist keine Musik, die sich aufdrängt; Zurückhaltung kennzeichnet sie auch noch in den für den Konzertsaal geschriebenen Werken. Sie scheint einen Ort zu besiedeln, der auf den gängigen Karten nicht verzeichnet ist, zu dem aber mehr oder minder verborgene Wege führen, deren Erkundung eine beständige Herausforderung bleibt.

Die Bratsche ist ein Instrument, dessen Klang sich der einfachen Charakterisierung entzieht. Im Orchester besetzt sie die Mittellage, mit Verbindungen sowohl zum Bass als auch zu den melodieführenden Instrumenten. Zwar werden ihr von den Komponisten manchmal nur undankbare Begleitfiguren zugeordnet, aber sie darf Anspruch darauf erheben, die Seele des Orchesters genannt zu werden. Wenn die Bratsche – was selten ist – als Soloinstrument verwendet wird, bleibt ihr dieses Seelenhafte. Es steht in einem gewissen Spannungsverhältnis zu einigen physischen Aspekten wie der kennzeichnenden Rauheit des Klangs vor allem in der tiefen Lage.

Dass im Deutschen die Bezeichnungen »Bratsche« und »Viola« nebeneinanderstehen, ist nicht ohne Sinn: Das raue und fast unschöne Wort »Bratsche« (abgeleitet vom italienischen *braccio* = »Arm«; die *Viola da braccio* ist die »Armgeige« im Unterschied zur *Viola da gamba*, der »Beingeige«) scheint ein ganz anderes Wesen zu bezeichnen als die anmutige »Viola«, der Name einer Blume oder einer Frau. Fast könnte man sagen, hier würden irdische und himmlische Aspekte unterschieden.

In Walter Zimmermanns Musik für Bratsche erheben sich die Töne immer wieder in himmlische Regionen, besonders deutlich im Klang der Flageolette. Die Stimme, mit der das Instrument hier spricht, ist aber eine irdische. Allerdings kündigt sie fast nie vom »weltlichen Getümmel«. Wenn an einer Stelle in *Quattro Coronati* das Wort »guerra« (Krieg) wirklich zu sprechen ist, so ist damit die ganze Feindlichkeit der Welt gemeint. Die Musik nimmt daran aber nicht teil. Das heißt nicht, dass sie nur Außer- oder Überweltliches abbilden würde. Sie versteht die Kontemplation als ein hier auf Erden mögliches Verhalten, eine real zu verwirklichende Existenzform.

Alle Kontemplation darf sich nicht im Wesenlosen verlieren, sondern bedarf gewisser zur Betrachtung geeigneter Gegenstände. Wenn im Verlauf von Zimmermanns Musik einige Motive in Abständen wiederkehren, bietet das dem Hören eine Stütze, ohne dass stets die Verbindlichkeit strenger Architektur angestrebt wäre. Ziel ist eher eine Art Geordnetheit in Freiheit. Die Musik darf streng sein, muss aber auch atmen und immer wieder Freiräume lassen – bis hin zu längeren Pausen, die keine Unterbrechungen sind, sondern zum Ablauf dazugehören.

Die Bratsche spricht in Zimmermanns Musik leise, aber mit Nachdruck. Sie vermeidet völlig das Sich-Überschlagende eines expressionistischen Tonfalls. Es ist eine Stimme, der man Vertrauen schenken kann. Unter den Instrumenten repräsentiert die Bratsche die *anima candida*, was man nicht nur mit »arglose Seele« übersetzen kann, sondern auch mit »schimmernder Lufthauch«.

Zimmermanns musikalische Welt lebt in Stille und Abgeschlossenheit. Sie redet aber kaum von unerreichbaren Fernen. Ihre Himmel entfalten sich in nahen, plastischen Klängen. Auch in kleinen Räumen können Aufführungen der Stücke eindruckliche Wirkungen entfalten. Unter die Begriffe Kammermusik oder Hausmusik lassen sie sich aber nicht ausreichend fassen. Sie verlangen einen Ort, an dem das Fließen von Gedankenströmen spürbar ist, wie etwa eine

alte Kapelle oder einen sonstigen Andachtsraum. Es scheint aus ihnen ein Geist zu sprechen, wie er etwa den alten Beginenhof in Brügge durchzieht, in wundersamer Vereinigung von Kargheit und Reichtum.

Von ihrer Position der Mitte her hat es die Viola zum Himmel nicht allzu weit. Sie befindet sich nicht dort, wie manchmal die Violine, muss ihm aber auch nicht in unerfüllter Sehnsucht entgegenstreben wie das Violoncello. In ihrer unbestechlichen Nüchternheit blickt sie nicht in Abgründe, in denen sich der Himmel manchmal trügerisch spiegelt. Sie wird aber auch nicht vom strahlenden Himmelslicht geblendet – vielmehr trägt sie den Himmel in sich. Ohne viel Aufhebens schenkt sie dem Hörer etwas von den Himmelstücken, die sie im Innern ihres Klanges verwahrt. Als Gegenleistung verlangt sie nichts weiter als zugewandte Aufmerksamkeit.

Wenn die Himmel gegenwärtig unheilbar zerrissen erscheinen, so werden sie im Bratschenklang wieder rund, wenn auch nur für Momente. Dass man heute den Klang der Musik festbannen kann, ermöglicht es, das Wissen davon immer wieder zu erneuern, als einen kostbaren und unveräußerlichen Besitz.

Albert Breier

KLARHEIT DER LINIEN

Walter Zimmermann war mir als Komponist schon lange bekannt, bevor ich zum ersten Mal konkret mit seinem Werk in Berührung kam. In meiner Studienzeit an der UdK Berlin wirkte er in genau dem gleichen Gebäude, in welchem auch mein Unterricht stattfand, aber in einem weit entfernten Raum im anderen Flügel. In den Kreisen der traditionellen Instrumentalausbildung legte man damals (wie heute) nicht unbedingt den allergrößten Wert darauf, dass Studierende sich mit der »Neuen Musik« beschäftigen sollten. Man war der etwas diffusen Ansicht, die Neue Musik störe die optimale Klangentwicklung, insbesondere am Streichinstrument, aufgrund absonderlicher Techniken und Effekte. Man fürchtete außerdem Schäden am Lack, am Bogen, an den Saiten, nicht zuletzt am Spielenden selbst, da dieser sich womöglich geistig allzu weit vom Stil und Klangideal der so mühsam erarbeiteten Konzerte, Sonaten und Etüden entfernen

könnte. So näherte ich mich anfangs nur behutsam den Gefilden des anderen Flügels, begann aber bald eine große Faszination für eben jene allseits gefürchteten neuen und fremden Klänge und Geräusche zu empfinden, die mich nicht mehr loslassen sollten.

Damals blieb Walter Zimmermann eine für mich im Nebel der Distanz mystifizierte Figur. Ich arbeitete viel mit einigen seiner Schüler, wir erforschten unter anderem die Klangfarben reiner, absoluter Intonation. Gelegentlich, wenn wir einmal, pausierend während einer Probe, auf dem Flur oder am Eingang der Hochschule standen, raunte jemand aufgeregt: »Schau, da kommt Walter!«, und scheu schauten wir mit vorsichtigen Blicken dem Meister nach, der mir damals dunkel erschien, sowohl im Wesen als auch in der Gestalt, dunkel, streng und fern.

Erst viel später, nachdem sich mein Leben schon vielfach geändert, in einige Richtungen hin- und wieder fortgewendet hatte, kam ich endlich ganz real dazu, seine Musik zu spielen – einen Zyklus von Trios mit Klavier, Gesang und Viola. Ich erlebte schon das Einstudieren des Violaparts als Offenbarung. Die Klarheit der Linien, die Präzision und Logik der Stimmführung und die Bewusstheit beim Einsatz spezieller Klangtechniken erweckten in mir eine freudvolle Herausforderung, diesen Part in möglichst vollkommener Perfektion zum Klingen zu bringen.

In den auf diesem Album zu hörenden Solowerken fand ich für mich gleichsam den »Feldweg« im Heidegger'schen Sinn. Musikalischen Ausdruck durch persönliche Emotion zu suchen, ist bis in die Romantik hinein ein probater Weg der Interpretation. In Walter Zimmermanns Musik besteht diese Emotion, aber sie ist gefiltert, gewissermaßen gereinigt von der persönlich ichbezogenen Dimension.

In dieser Weise ist mir seine Musik geistige Zuflucht, Essenz der Ausdruckskraft und Absolutheit des Sinns.

Julia Rebekka Adler

NOTIZEN ZUR AUFNAHME VON WALTER ZIMMERMANN'S NEUESTEM ALBUM

Als Hauptmikrofon für die Session in der Andreaskirche Berlin-Wannsee am 25. September 2025 kam ein AEA R88 mk2 in Mitte-Seite-Konfiguration zum Einsatz. Julia Rebekka Adler saß zentral im Mittelschiff und das Stereo-Bändchen war oberhalb der Notenständer so nach unten geneigt platziert, dass das »Mitte-Mikrofon« auf den Korpus der Bratsche und die nach unten gerichtete Null-Achse beider koinzidenter Elemente in Richtung der reflektierenden Notenblätter zeigte. Bei ca. einem Meter Abstand zum Instrument sorgte der ausgeprägte Nahbesprechungseffekt der bidirektionalen Elemente für die gewünschte klangliche Fülle und die extrem geringe Massenträgheit der nur 1,8 µm dünnen, fast sechs cm langen korrigierten Aluminiumbändchen für eine exzellente Wiedergabe der Transienten. Es klang so, wie ich es mir vorgestellt hatte, und sowohl Julia wie Walter waren nach einem ersten Testlauf ebenfalls zufrieden.

Da die Abstrahlcharakteristik der Bratsche nicht nur nach vorne, oben und unten, sondern auch zu den Seiten hin wirkt stellte ich links und rechts im Abstand von jeweils ca. zwei Metern zwei LOM basicUcho Mikrofone mit omnidirektionaler Charakteristik auf. Mit dem Mikrofonpaar konnte ich die Akustik des Instruments im Altarraum zufriedenstellend abbilden – unabhängig von der im Verlauf jedes Stücks sich ändernden Position von Julias Oberkörper und damit auch der Ausrichtung der Bratsche.

Die längeren, allesamt sehr komplexen Kompositionen waren auf mehreren großformatigen Blättern ausgedruckt und auf drei Notenständern aufgestellt. Beim Lesen von links nach rechts bewegen sich Kopf und Körper unweigerlich, und die nahe M/S-Mikrofonierung bildet selbst kleine Änderungen der räumlichen Konstellation deutlich hörbar ab. Das ist von mir gewollt, aber ich will natürlich nicht von der Musik ablenken. Die links und rechts platzierten Mikrofone stabilisieren das Klangbild.

Um die Gesamtheit des Kirchenschiffes abzubilden, kamen noch zwei LOM Kugelmikrofone links und rechts auf der Orgelempore, jeweils ca. einen Meter von der Kirchenwand entfernt, zum Einsatz. Die sechs Signale liefen in zwei Mikrofonverstärker und Analog-Digital-Wandler von Metric Halo, einer ULN-2 für die beiden Gain-hungrigen Bändchen und einer 2882 für die

vier leistungsstarken Omnis und wurden mit der Reaper DAW mit 24 Bit und einer Abtastrate von 96 kHz aufgezeichnet.

Bei der Mischung wurde der Originalklang des Raums, bis auf eine geringe Anzahl minimal-invasiver chirurgischer Korrekturen von Störgeräuschen mit iZotope RX, nicht bereinigt, sprich: Es fand kein globales De-Noising statt. Demzufolge ist bei allen Tracks das Hintergrundrauschen mehr oder weniger präsent und ich blende zwischen den Stücken sanft von einer Atmosphäre in die andere.

Der Großteil meiner Arbeit konzentrierte sich auf die Planung und Realisierung der Aufzeichnung sowie die Mischung der drei Klangperspektiven. Beim vergleichsweise minimalistischen Mastering ging es mir darum, die Bandbreite der Dynamik zu erhalten und lediglich den Sound ein wenig zu »polieren«. Für Sampleratenkonvertierung und Dithering kamen die transparenten Algorithmen von iZotope zum Einsatz. Ich hoffe, die Hörer der Aufnahme genießen die Direktheit der vielschichtigen Interpretation von Julia, die uns die komplexe Musik von Walter auf einzigartige Weise zu Ohren bringt.

Andrew Levine



“I shouldn’t be surprised if the music of the future were monophonic. Or is that just because I can’t clearly imagine multiple voices? At any rate, I can’t imagine that the old great forms (string quartet, symphony, oratorio, etc.) will be able to play any role. If something comes, I think it will have to be simple, transparent. Naked in a certain sense.”

Ludwig Wittgenstein ms-183, 3 October 1930, p. 41

Die Sorge geht über den Fluss I + II (“Care crosses the river”)

Version for Viola – first recording of the complete diary (1993/2000/2024)

The first part is a reaction to the early death of Stefan Schädler (dramaturge at TAT Frankfurt); the second was written after I returned from India and fell ill myself. The tragedy of human life is sometimes closer to us and sometimes further away; thus, the titles and the ideas behind them are sometimes used in a more existential, therapeutic, or cathartic way, and sometimes more out of overflowing high spirits.

Die Sorge geht über den Fluss II is written like a diary that begins on January 1, 2000, and ends on March 15, 2000. Here the attempt was made to compose according to the maxim “nulla dies sine linea”. On days when nothing came to my mind, there is an empty line, a long pause. The piece oscillates between fullness and emptiness, closeness and distance of thoughts along the path of a convalescence.

“Once when ‘Care’ was crossing a river, she saw clayey earth; pondering, she took a piece of it and began to shape it. While she was thinking to herself about what she had created, Jupiter came along. Care asked him to give spirit to the moulded piece of clay. Jupiter gladly granted her this. But when she wanted to give her name to her creation, Jupiter forbade it and demanded that it must be given his name. While Jupiter and Care were arguing with each other about the name, Earth (Tellus) rose up too, and asked that her name be given to the creature, since she had after all given it a piece of her body. The quarrellers made Saturn their judge. And Saturn gave them the following, apparently just decision: You, Jupiter, because you gave the spirit, shall receive the spirit at its death; you, Earth, because you gave the body, shall receive the body. But because

Care first formed this being, let Care possess it as long as it lives. But because there is a dispute over its name, let it be called *homo*, since it is made out of *humus* (earth).” *Hyginus*, Fable 220 (based on the German translation from Latin of Karl Burdach)

Taula (2003)

“Through this table, intellect is ascending and descending. It is ascending because it rises to the prior and more general things. It is descending because it descends to the later and particular things. Moreover, it is connective, because it connects columns; for example, column BCD is connected to column CDE, and so on.”

“Per ipsam tabulam intellectus est ascensus et descensus. Ascensus est, quia ascendit ad priora et generaliore. Descensus est, quia descendit ad posteriora et particularia. Adhuc est copulativus, eo quod copulat columnas; sicut columna BCD copulatur cum columna CDE; et sic de aliis.” From *Ramon Llull's Ars Brevis*, Meiner Verlag 1999, p. 38/40

Quattro Coronati (1999), Version for Viola

Quattro Coronati for violoncello piccolo (or viola) was composed in Rome in March 1999 as a small gift for Dieter Schnebel’s 70th birthday, in memory of a joint visit to the eerie Quattro Coronati convent, with the text by Iris Schnebel’s mother, Marie Luise Kaschnitz, *The Evil Nun* in my coat pocket. The piece was created in San Lorenzo fuori le mura, not far from the cemetery where Scelsi was buried. This part of the city was bombed during the Second World War and so it was not surprising to hear the outraged reactions to the outbreak of the NATO war in Yugoslavia. The soloist intones the sentence attributed to Luther: “And if the world were to end tomorrow, I would plant an apple tree today.”

Sha-ma-yim – Skies (2016)

“No star remembers. Certain is / Silence. So countless / the sky as if it were empty. // Where the clouds are all / the sky loses / weight and meaning. Into the blue / strikes only the question / about the end / of the beginning.” *Felix Philipp Ingold*, from: *Himmeln*

Sha-ma-yim for viola is a contrafactum of the piece *Himmeln* (Skies) from 2007, based on the long poem by Felix-Philipp Ingold for mezzo-soprano, which I dedicated to Aribert Reimann on his 70th birthday. On March 21, 2007, he wrote: “Thank you very, very much for *Himmeln* – I was incredibly pleased to receive it. I have read the piece several times with great enthusiasm and think it is wonderful how much variety and space you create by combining tone cells with the rhythmic structure. I think this piece is wonderful and am happy that you dedicated it to me.”

Walter Zimmermann
Translation: Orla Mulholland

FINDING HEAVEN. WALTER ZIMMERMANN’S MUSIC FOR VIOLA

In order to grasp Walter Zimmermann’s music, the listener needs both alertness and the ability for contemplation. It is not music that imposes itself; restraint characterizes it even in works written for the concert hall. It seems to inhabit a place that is not marked on conventional maps, yet one that is reached by more or less hidden paths, the exploration of which remains a constant challenge.

The viola is an instrument whose sound defies simple characterization. In the orchestra, it occupies the middle register, connecting both to the bass and to the instruments that lead the melody. Although composers sometimes assign it only thankless accompaniment figures, it may rightfully claim to be called the soul of the orchestra. When the viola is used as a solo instrument – which is rare – it retains this soulful quality. This stands in a certain tension with some physical aspects, such as the characteristic roughness of its sound especially in the lower register. The fact that in German the names *Bratsche* and *Viola* coexist is not without significance: the rough and almost unattractive word *Bratsche* (derived from the Italian *braccio* = “arm”; the *viola da braccio* is the “arm violin” as opposed to the *viola da gamba*, the “leg violin”) seems to denote a completely different creature than the graceful *viola*, the name of a flower or a woman. One could almost say that earthly and heavenly aspects are distinguished by this.

In Walter Zimmermann’s music for viola, the tones repeatedly rise into heavenly regions, most clearly in the sound of the harmonics. Yet the voice with which the instrument speaks here is an earthly one. However, it almost never speaks of the “worldly fray”. When, in one passage in *Quattro Coronati*, the word “guerra” (war) must actually be spoken, it means all the hostility of the world. But the music does not take part in it. That does not mean that it only depicts otherworldly or transcendental things. It understands contemplation as a way of being that is possible here on Earth, a form of existence that is to be achieved in reality.

All contemplation must not lose itself in the insubstantial, but requires certain objects suitable for reflection. When, in the course of Zimmermann’s music, some motifs recur at intervals, this offers the listener a support, but without constantly aiming for the strictness of a rigid architecture. The goal is rather a kind of orderedness in freedom. The music may be strict, but it must also breathe and, time and again, allow spaces of freedom – all the way up to longer pauses, which are not interruptions but part of the flow.

In Zimmermann’s music, the viola speaks softly but with emphasis. It entirely avoids the over-reaching of an expressionistic tone. It is a voice one can trust. Among the instruments, the viola represents the *anima candida*, which can be translated not only as “innocent soul” but also as “shimmering breath”.

Zimmermann’s musical world lives in quietness and seclusion. Yet it rarely speaks of unattainable distances. Its heavens unfold in near, vivid sounds. Even in small spaces, performances of these pieces can achieve striking effects. Yet they cannot be adequately captured by the term chamber music. They demand a place where the flowing of currents of thought can be felt, such as the old Beguinage in Bruges, in a wondrous combination of austerity and richness.

From its position in the middle, the viola is not far from the heavens. It does not reside there, as the violin sometimes does, but it does not have to reach out for them in unfulfilled longing like the cello. In its incorruptible sobriety, it does not gaze into abysses where the sky is sometimes reflected deceptively. Yet it is not blinded by the radiant light of the heavens either – rather, it carries the sky within itself. Without much ado, it offers the listener something from the pieces of heaven that it keeps within its sound. In return, it asks for nothing more than attentive receptiveness.

If the heavens seem incurably torn asunder these days, they become whole again in the sound of the viola, if only for moments. That today the sound of music can be captured makes it possible to renew the awareness of it again and again, as a precious and inalienable possession.

Albert Breier

Translation: Orla Mulholland

CLARITY OF LINES

Walter Zimmermann had long been known to me as a composer before I ever came into actual contact with his work. During my studies at the Berlin University of the Arts, he worked in the very same building in which my classes took place, though in a distant room in the other wing. In the circles of traditional instrumental training, people did not attach much importance – then as now – to the idea that students should engage with “new music”. There was a somewhat vague notion that new music might disturb the optimal development of sound, especially for string instruments, because of its peculiar techniques and effects. There were also fears of damage to the varnish, the bow, the strings, and even to the player themselves, who might drift too far, mentally, from the stylistic and tonal ideals of the painstakingly studied concertos, sonatas, and etudes. Thus at first I approached the realms of the other wing only cautiously, but I soon developed a deep fascination with precisely those new and alien sounds and noises that everyone seemed to fear – and which, from then on, never let go of me.

At that time Walter Zimmermann remained for me a somewhat mystified figure, shrouded in the haze of distance. I worked a great deal with some of his students; we explored, among other things, the tone colours of pure, absolute intonation. Occasionally, when we happened to pause during a rehearsal and stood in the hallway or at the entrance of the university, someone would whisper excitedly, “Look, there’s Walter!” and we would glance shyly after the master, who seemed to me dark in both spirit and appearance – dark, austere, and remote.

It was only much later, after my life had changed in many ways and turned down and away from several paths, that I finally came to play his music in reality – a cycle of trios for piano, voice, and viola. Already the process of studying the viola part felt like a revelation. The clarity of the lines, the precision and logic of the voice leading, and the awareness in the use of special sound techniques awakened in me a joyful challenge – to render this part with the utmost perfection.

In the solo works heard on this album, I found for myself something like the “Feldweg” (path through the field) in Heidegger’s sense. To seek musical expression through personal emotion remains, up through Romanticism, a valid path of interpretation. In Walter Zimmermann’s music, that emotion exists too, yet it is filtered, cleansed, as it were, of the personally self-referential dimension.

In this way, his music has become for me a spiritual refuge, the essence of expressive power and the absoluteness of meaning.

Julia Rebekka Adler

Translation: Orla Mulholland

NOTES ON THE RECORDING OF WALTER ZIMMERMANN’S LATEST ALBUM

Main microphone for the session at Andreaskirche Berlin-Wannsee on 25 September 2025 was an AEA R88 mk2 in mid-side configuration. Julia Rebekka Adler sat centrally in the nave, and the stereo ribbon microphone was placed above the music stands, tilted downwards so that the “centre microphone” pointed towards the body of the viola and the downward facing zero axis of both coincident elements was oriented in the direction of the reflective music sheets. At a distance of approximately one meter from the instrument, the pronounced proximity effect of the bidirectional elements provided the desired sonic richness, and the extremely low inertia of the only 1.8 µm thin corrugated aluminium ribbon with a length of almost six cm ensured excellent reproduction of the transients. It sounded just as I had imagined, and both Julia and Walter were also satisfied after an initial test.

Since the viola's radiation pattern extends not only forward, upward, and downward, but also to the sides, I set up two LOM basicUcho microphones with omnidirectional characteristic on the left and right at a distance of approximately two meters each. With this pair of microphones, I was able to satisfactorily reproduce the acoustics of the instrument in the chancel – regardless of the changing position of Julia's upper body and thus the orientation of the viola in the course of each piece.

The longer, very complex compositions were printed on several large sheets of paper and placed on three music stands. When reading from left to right, the head and body inevitably move, and the close M/S miking clearly reproduces even small changes in the spatial constellation. This is intentional on my part, but of course I don't want to distract from the music. The microphones placed on the left and right stabilize the sonic image somewhat.

To capture the entirety of the nave, two LOM omnidirectional microphones were used on the left and right of the organ loft, each distanced about one meter from the church walls. The six signals ran into two microphone amplifiers and analogue-to-digital converters from Metric Halo, a ULN-2 for the two gain-hungry ribbon mics and a 2882 for the four high-output omnis, and were recorded with the Reaper DAW at 24-bit and a sampling rate of 96 kHz.

During mixing, the original sound of the room was not cleaned up, except for a small number of minimally invasive surgical corrections of noise using iZotope RX, meaning that no global de-noising took place. As a result, low level background noise is more or less present in every track, and I gently fade from one ambience to another between pieces.

Most of my work focused on planning and realizing the recording as well as mixing the three sonic perspectives. With the comparatively minimalist mastering, my aim was to preserve the dynamic range and simply "polish" the sound slightly. iZotope's transparent algorithms were used for sample rate conversion and dithering. I hope listeners to the recording will enjoy the directness of Julia's multi-layered interpretation, which brings Walter's complex music to our ears in a unique way.

Andrew Levine
Translation: Orla Mulholland



Andrew Levine

« Je ne serais pas étonné si la musique du futur devenait monodique. Ou est-ce simplement parce que je ne peux pas m'imaginer clairement plusieurs voix? En tout cas, je ne peux pas m'imaginer que les anciennes grandes formes (quatuor à cordes, symphonie, oratorio, etc.) puissent jouer un rôle quelconque. Si quelque chose arrivait, je pense que cela devrait être simple, transparent. Dans un certain sens, dénudé. »

Ludwig Wittgenstein ms-183, 3 octobre 1930, p. 41

Die Sorge geht über den Fluss I & II (Le souci traverse le fleuve)

Version pour alto – Premier enregistrement du journal complet (1993/2000/2024)

La première partie est une réaction à la mort prématurée de Stefan Schädler (dramaturge du TAT Francfort); la seconde a été composée après mon retour d'Inde, alors que j'étais moi-même malade. La tragédie de la vie humaine nous touche parfois de près, parfois de loin. Ainsi, les titres et les idées qui les sous-entendent sont parfois utilisés de manière plus existentielle, thérapeutique ou cathartique, et parfois plutôt dans un élan d'humeur exubérante.

Die Sorge geht über den Fluss II est écrit comme un journal intime qui commence le 1er janvier 2000 et se termine le 15 mars 2000. Ici, j'ai essayé de composer selon la maxime *nulla dies sine linea*. Les jours où rien ne me venait à l'esprit, il y a une ligne vide, une longue pause. La pièce oscille entre plénitude et vide, proximité et éloignement des pensées sur le chemin de la convalescence.

« Alors que, jadis, Cura ('Sorge') traversa une rivière, elle aperçut un sol argileux; pensive, elle en prit un morceau et commença à le modeler. Tandis qu'elle réfléchissait à ce qu'elle avait créé, Jupiter s'approcha. Cura lui demanda de donner vie à la pièce d'argile qu'elle avait modelée. Jupiter lui accorde volontiers cette faveur. Mais lorsqu'elle voulut donner son nom à sa création, Jupiter s'y opposa et exigea qu'on lui donne son nom. Tandis que Jupiter et Cura se disputaient au sujet du nom, Terra (Tellus) se leva et demanda que son nom soit donné à la création, puisqu'elle lui avait offert un morceau de son corps. Les querelleurs prirent Saturne comme juge. Saturne leur rendit le verdict suivant, apparemment juste: « Toi, Jupiter, puisque tu lui as donné l'esprit,

tu recevras l'esprit à sa mort; toi, Terra, puisque tu lui as donné de ton corps, tu recevras le corps. Mais comme c'est Cura qui a d'abord formé cet être, ce sera Cura qui le possèdera tant qu'il vivra. Mais comme il y a un différend sur le nom, qu'il s'appelle < Homo >, puisqu'il est fait de humus (terre). » *Hygin*, Fable 220 (basé sur la traduction allemande du latin de Karl Burdach)

Taula (2003)

« A travers ce tableau, la raison monte et descend. Elle monte, car elle s'élève vers les choses premières et générales. Elle descend parce qu'elle descend vers les choses dernières et particulières. Enfin, elle est encore un lien, car elle relie les colonnes; ainsi la colonne BCD est reliée à la colonne CDE, et ainsi de suite. »

« Per ipsam tabulam intellectus est ascensivus et descensivus. Ascensivus est, quia ascendit ad priora et generaliore. Descensivus est, quia descendit ad posteriora et particularia. Adhuc est copulativus, eo quod copulat columnas; sicut columna BCD copulatur cum columna CDE; et sic de aliis. » *Raimundus Lullus*, extrait de *Ars Brevis*, édition Meiner 1999, pp. 38/40

Quattro Coronati Version pour alto (1999)

Quattro Coronati pour violoncelle piccolo (ou alto) a été composé en mars 1999 à Rome comme petite attention pour le 70e anniversaire de Dieter Schnebel, en souvenir d'une visite commune au mystérieux monastère Quattro Coronati; là-bas, j'emportais le livre *Die böse Nonne* (La mauvaise nonne) par Marie-Luise Kaschnitz (la mère d'Iris Schnebel), comme lecture, dans la poche de mon manteau. Ma pièce a été composée à San Lorenzo fuori le mura, pas loin du cimetière où Scelsi a été enterré. Ce quartier a été bombardé pendant la Seconde Guerre Mondiale, et ainsi, ce n'était pas surprenant d'apprendre les réactions indignées, face à la guerre en Yougoslavie, déclenchée par l'OTAN. La soliste entonne la phrase attribuée à Luther: « Et si demain le monde devait disparaître, je planterais encore aujourd'hui un pommier. »

Sha-ma-yim – Skies (2016)

« Aucune étoile / ne se souvient. Ce qui est sûr, / c'est le silence. Si innombrable / le ciel comme s'il était vide. // Là où se trouvent tous les nuages / le ciel perd / en poids et en sens. Dans le

bleu / seule subsiste la question / de la fin / du commencement. // » *Felix Philipp Ingold*, extrait de *Himmeln*.

Sha-ma-yim pour alto est une contrefaçon de la pièce *Himmeln* (Cieux) de 2007, d'après le long poème de Felix Philipp Ingold, pour mezzo-soprano, que j'avais dédiée à Aribert Reimann pour son 70e anniversaire. Il m'écrivait à ce sujet, le 21 mars 2007: « Je vous remercie très, très sincèrement pour *Himmeln*, cela m'a fait énormément plaisir. J'ai lu cette pièce à plusieurs reprises et avec beaucoup d'enthousiasme; je trouve formidable la richesse des variations et de l'espace que vous créez en associant des cellules sonores à la structure rythmique. Je trouve cette pièce merveilleuse et suis heureux que vous me l'ayez dédiée. »

Walter Zimmermann

Traduction : Edith Fenczak-Henck

TROUVER LE CIEL. LA MUSIQUE POUR ALTO DE WALTER ZIMMERMANN

Pour que la musique de Walter Zimmermann se révèle à l'auditeur, il faudrait qu'il fasse preuve d'éveil et de la faculté de contemplation. Ce n'est pas une musique qui s'impose; la retenue la caractérise, même pour les œuvres conçues pour les salles de concert. Elle semblerait qu'elle se localise à un endroit, nullement repérable sur une carte habituelle, mais vers lequel conduisent des chemins secrets; les explorer restera un défi permanent.

L'alto est un instrument dont le timbre échappe à une caractérisation simple. Dans l'orchestre, il occupe la tessiture médiane simultanément en jonction avec la basse et les instruments porteurs de mélodie. En effet, les compositeurs lui réservent parfois des figures d'accompagnement ingrates, mais il peut prétendre qu'on l'appelle l'âme de l'orchestre. Il est rare qu'on utilise l'alto comme instrument soliste, alors il garde ce caractère spirituel. Cet effet se trouve dans une certaine tension aux quelques aspects physiques comme l'âpreté typique du son, surtout dans le registre grave.

Le fait que la langue allemande emploie deux termes différents pour alto, « Bratsche » et « Viola », n'est pas dénué de sens: « Bratsche », ce mot rugueux et presque disgracieux, est dérivé

du l'italien *braccio* (le bras) ; alors la *viola da braccio* (viole de bras) est en opposition à la *viola da gamba* (viole de jambe). Le terme « Viola », par contre, paraît d'une nature très différente, élégante, est le nom d'une fleur ou de femme. On pourrait presque dire qu'ici se distinguent deux aspects différents, l'un terrestre et l'autre céleste.

Dans la musique pour alto de Walter Zimmermann, les sons s'élèvent toujours vers des régions célestes, particulièrement perceptibles dans le timbre des sons 'flageolets'. La voix avec laquelle l'instrument s'y exprime reste pourtant terrestre. Toutefois, elle ne parle presque jamais du désordre mondial. Lorsqu'on prononce, dans *Quattro Coronati*, le mot 'guerra' (guerre) réellement, alors il exprime l'hostilité globale du monde. Mais la musique n'y participe pas. Cela ne signifie pas qu'elle ne représenterait que des réalités extra- ou supraterrrestres. Elle conçoit la contemplation comme une attitude possible d'ici-bas, une forme d'existence à réaliser.

Toute contemplation ne devrait pas se perdre dans l'abstrait, mais exige une autre approche à la réflexion. Lorsqu'au fil de la musique de Walter Zimmermann quelques motifs réapparaissent à intervalles, cela favorise une aide à l'écoute sans devoir réfléchir leur architecture. Le but recherché serait plutôt une sorte d'ordre libre. La musique peut être rigoureuse, mais elle a aussi le droit de respirer et laisser, sans cesse, des espaces libres jusqu'à des longues pauses – sans être des interruptions – en participant au déroulement.

L'alto parle dans la musique de Walter Zimmermann à voix basse mais avec instance. Il évite complètement l'excès d'une intonation expressionniste. C'est une voix à laquelle on peut faire confiance. Parmi les instruments, l'alto c'est l'*anima candida*; terme (latin) qu'il ne faudrait pas seulement traduire par 'âme candide, innocente', mais aussi par 'souffle brillant' ou 'luisant'.

L'univers musical de Zimmermann s'épanouit dans le silence et la solitude. Là, il ne parle guère des lointains inaccessibles. Ses cieux se déploient par des sons proches et plastiques. Même dans des petits espaces, les présentations des œuvres peuvent produire des effets saisissants. Par le terme 'musique de chambre', on ne peut pas classer ces pièces d'une manière suffisante. Elles exigent un lieu où le flux des pensées reste perceptible, comme à Bruges, dans l'ancien Béguinage, où l'austérité et la plénitude s'unissent merveilleusement.

Par sa position centrale, l'alto n'est pas trop éloigné pour atteindre le ciel. Il ne se trouve pas là où, ni la violine, ni le violoncelle, restent parfois dans un désir inassouvi. Dans la sobriété impartiale, l'alto ne regarde guère dans les abîmes où le ciel se reflète parfois d'une manière illusoire. L'alto n'est pas non plus aveuglé par la lumière éclatante, il porte plutôt le ciel en lui. Sans faire grand cas, il offre aux auditeurs quelque chose partielle du ciel qu'il garde au plus profond intérieur de sa sonorité. En retour, il ne demande rien d'autre qu'une attention bienveillante.

Si les cieux apparaissent aujourd'hui irrémédiablement déchirés, ils se recomposent comme entiers dans le son de l'alto, même seulement par moments. Le fait qu'on puisse fixer le son de la musique de nos jours permet de renouveler, sans cesse, cette connaissance comme un bien précieux et acquis.

Albert Breier

Traduction : Edith Fenczak-Henck

CLARTÉ DES LIGNES

Walter Zimmermann était déjà un compositeur connu dont j'avais entendu parler, bien avant que je découvre concrètement ses œuvres. Pendant mes années d'études à l'Université des Arts de Berlin, il travaillait dans le même bâtiment que moi, mais dans une salle éloignée, dans une autre aile opposée. Dans le milieu de l'apprentissage instrumental, on ne jugeait pas vraiment essentiel que les étudiants s'intéressent à la « nouvelle musique ». Certains pensaient vaguement que la nouvelle musique pouvait gêner le bon développement du son, surtout pour les instruments à cordes, à cause des techniques et des effets étranges. On craignait aussi des dommages sur le vernis, de l'archet, des cordes, et même du musicien lui-même, qui, peut-être, risquerait de s'éloigner trop du style et de l'idéal sonore des concertos, sonates et études, acquis avec tant de travail. Au début, je n'osais m'approcher des espaces de l'autre aile qu'avec prudence, mais très vite, j'ai été fascinée par ces sons et bruits nouveaux et inconnus que tant de gens redoutaient – et dont je ne me suis plus détachée.

A cette époque, Walter Zimmermann était pour moi un personnage mystérieux, un peu lointain. J'ai beaucoup travaillé avec certains de ses élèves; nous avons exploré ensemble, entre autre, les couleurs sonores de l'intonation pure. De temps en temps, en faisant une pause pendant une répétition, dans le couloir ou près de l'entrée, quelqu'un chuchotait: « Voilà, Walter arrive ! », et nous jetions des regards discrets sur le maître, alors il me paraissait à la fois, dans sa manière d'être et son apparence, sombre, sévère et lointain.

Ce n'est que bien plus tard, après bien des changements dans ma vie, que j'ai enfin joué sa musique: un cycle de trios pour piano, voix et alto. Quand j'ai commencé à apprendre la partie d'alto, cela a été pour moi une vraie révélation; la clarté des lignes, la précision du contrepoint et l'emploi réfléchi de techniques particulières m'ont donné envie de relever le défi et d'interpréter cette musique aussi parfaitement que possible.

Dans les œuvres solistes de cet album, j'ai trouvé quelque chose qui ressemble au « Feldweg » (chemin de campagne) comme chez Heidegger. Chercher l'expression musicale par l'émotion personnelle reste, depuis longtemps, une voie naturelle pour interpréter la musique. Chez Walter Zimmermann, cette émotion existe, mais elle est filtrée, purifiée, elle ne vient plus de l'égo du musicien.

Ainsi, sa musique m'offre un refuge spirituel, une essence d'expression et de sens absolu.

Julia Rebekka Adler

Traduction : Edith Fenczak-Henck

NOTES SUR L'ENREGISTREMENT DU TOUT NOUVEL ALBUM DE WALTER ZIMMERMANN

Comme microphone principal pour la session dans l'église Saint-André de Berlin-Wannsee, le 25 septembre 2025, j'ai utilisé un AEA R88 mk2 en configuration Mid-Side. Julia Rebekka Adler était assise au centre de la nef, et le ruban stéréophonique, incliné vers le bas au-dessus des pupitres, était positionné de manière à ce que le « micro central » vise le corps de l'alto,

tandis que l'axe nul dirigé vers le bas des deux éléments coïncidents pointait vers les partitions réfléchissantes.

À environ un mètre de distance de l'instrument, l'effet de proximité prononcé des éléments bidirectionnels assurait la plénitude sonore recherchée, et la très faible inertie des rubans d'aluminium ondulés de seulement 1,8 µm d'épaisseur et presque six centimètres de long permettait une reproduction excellente des transitoires. Le résultat sonore correspondait à ce que j'avais imaginé, et Julia comme Walter étaient satisfaits après une première prise d'essai.

Comme la diffusion sonore de l'alto agit non seulement vers l'avant, le haut et le bas, mais aussi sur les côtés, j'ai placé deux microphones LOM basicUcho à directivité omnidirectionnelle à environ deux mètres de part et d'autre. Ce couple de micros m'a permis de représenter de manière satisfaisante l'acoustique de l'instrument dans l'espace du chœur, indépendamment des changements de position du haut du corps de Julia et donc de l'orientation de l'alto au fil des pièces.

Les partitions des œuvres, toutes longues et très complexes, étaient imprimées sur plusieurs grandes feuilles réparties sur trois pupitres. En lisant de gauche à droite, la tête et le corps bougent inévitablement, et la prise MidSide à courte distance rend audibles même les moindres variations spatiales. Ce choix est délibéré, mais je ne souhaite pas pour autant détourner l'attention de la musique. Les microphones placés à gauche et à droite stabilisent l'image sonore.

Pour restituer l'ensemble de la nef, j'ai ajouté deux autres microphones omnidirectionnels LOM sur la tribune d'orgue, à environ un mètre des murs de l'église de chaque côté. Les six signaux passaient dans deux préamplificateurs et convertisseurs analogique-numérique Metric Halo : un ULN2 pour les rubans, gourmands en gain, et un 2882 pour les quatre omnidirectionnels plus puissants. L'enregistrement a été réalisé avec la station Reaper en 24 bits et à une fréquence d'échantillonnage de 96 kHz.

Lors du mixage, le son original de l'église n'a pas été nettoyé, à l'exception de quelques corrections chirurgicales minimales de bruits parasites à l'aide d'iZotope RX ; aucun débruitage global n'a donc été appliqué. Le bruit de fond reste ainsi plus ou moins présent dans tous les morceaux, et je passe d'une atmosphère à l'autre par des fondus doux entre les pièces.

L'essentiel de mon travail s'est concentré sur la planification et la réalisation de la prise ainsi que sur le mixage des trois perspectives sonores. Lors du mastering, volontairement minimaliste, mon objectif était de préserver toute la dynamique et de simplement « polir » légèrement le son. Pour la conversion d'échantillonnage et le dithering, j'ai utilisé les algorithmes transparents d'iZotope. J'espère que les auditeurs de cet enregistrement apprécieront la franchise et la richesse de l'interprétation plurielle de Julia, qui nous livre la musique complexe de Walter de manière unique.

Andrew Levine

Traduction : Edith Fenczak-Henck





Walter Zimmermann, geboren 1949 in Schwabach (Mittelfranken), studierte Klavier, Violine und Oboe und begann bereits im Alter von zwölf Jahren zu komponieren. Er absolvierte seine Schulausbildung in Fürth und studierte Klavier bei Ernst Gröschel. Von 1968 bis 1970 war er Pianist des Ars Nova Ensembles Nürnberg und studierte Komposition bei Werner Heider. Von 1970 bis 1973 studierte er bei Mauricio Kagel im Rahmen der Kölner Kurse für Neue Musik, bei Otto E. Laske am Institut für Sonologie in Utrecht und am Ethnomusikologischen Zentrum Jaap Kunst (ECJK) der Universität Amsterdam. 1974 und 1975 hielt er sich in den USA auf, um Computermusik zu studieren und um verschiedene Bundesstaaten zu bereisen und Gespräche mit amerikanischen

Komponisten zu führen – resultierend in dem Buch *Desert Plants* (1976). 1977 gründete er das Beginner-Studio in einem Loft in Köln, wo bis 1984 regelmäßig Konzerte zeitgenössischer Musik stattfanden. 1980–1984 unterrichtete er Komposition am Konservatorium von Lüttich. Zimmermann wurde oft ins Ausland eingeladen: an das Königliche Konservatorium Den Haag, das ESMUC in Barcelona, die Juilliard School New York und die Cornell University in Ithaca. Von 1993 bis 2014 lehrte er Komposition an der Hochschule der Künste Berlin.

Seine Werke umfassen alle Genres und Repertoires und brachten ihm verschiedene Auszeichnungen ein, so den Preis der Stadt Köln, das Stipendium der Villa Massimo (Rom) 1987, den Prix Italia 1988 für *Die Blinden*, den Schneider-Schott-Musikpreis 1989 und die Berufung als Mitglied der Akademie der Künste Berlin 2006. Walter Zimmermann ist außerdem Autor

von Publikationen über die Musik von John Cage und Morton Feldman, über die Philosophie von Novalis und Wittgenstein sowie eines Handbuchs von Liu Han Wen zur Technik des Chan Mi Qi Gong.

Sein Gesamtwerk wird im Verlag Neue Musik Berlin publiziert. Kommentare, Essays zu seinem Werk und Aufnahmen seiner Musik finden sich unter www.beginner-press.de.

Walter Zimmermann, born in 1949 in Schwabach (Middle Franconia), studied piano, violin, and oboe, and began composing at the age of twelve. He completed his secondary education in Fürth and studied piano with Ernst Gröschel. From 1968 to 1970, he was the pianist of the Ars Nova Ensemble in Nuremberg and studied composition with Werner Heider. From 1970 to 1973, he studied with Mauricio Kagel as part of the Cologne Courses for New Music, with Otto E. Laske at the Institute of Sonology in Utrecht, and at the Ethnomusikologisch Centrum Jaap Kunst (ECJK) at the University of Amsterdam. In 1974 and 1975, he resided in the United States to study computer music, and traveled to various states to conduct interviews with American composers which resulted in the book *Desert Plants* (1976). From 1977 to 1984, he founded the *Beginner Studio* in a loft in Cologne, where contemporary music concerts were held regularly. He taught composition at the Conservatory of Liège (1980–1984), and he was frequently invited abroad: to the Royal Conservatory in The Hague, the ESMUC in Barcelona, the Juilliard School in New York, and Cornell University in Ithaca. Walter Zimmermann taught composition at the Berlin University of the Arts from 1993 to 2014.

His works span all genres and repertoires and have earned him various distinctions, such as the City of Cologne Prize, the Residency at Villa Massimo (Rome) in 1987, the Prix Italia in 1988 for *Die Blinden*, and the Schneider-Schott Music Prize in 1989. In 2006 he was appointed a member of the Berlin Academy of Arts. Walter Zimmermann is also the author of publications on the music of John Cage and Morton Feldman, on the philosophy of Novalis and Wittgenstein, and of a manual by Liu Han Wen on Chan Mi Qi Gong technique.

His complete works are published by Verlag Neue Musik Berlin. Comments, essays on his work, and recordings of his music can be found on www.beginner-press.de.

Walter Zimmermann, né à Schwabach (Moyenne Franconie) en 1949, étudie le piano, le violon et le hautbois et commence à composer dès l'âge de douze ans. Il fait ses études secondaires à Fürth et étudie le piano avec Ernst Gröschel. De 1968 à 1970 il est le pianiste de l'Ensemble Ars Nova de Nuremberg et étudie la composition avec Werner Heider. De 1970 à 1973 il étudie auprès de Mauricio Kagel dans le cadre des Kölner Kurse für Neue Musik, avec Otto E. Laske à l'institut de Sonologie d'Utrecht et au Centre d'Ethnomusicologie Jaap Kunst (ECJK) de l'Université d'Amsterdam. En 1974 et 1975, il séjourne aux États-Unis pour étudier l'informatique musicale et pour des voyages dans différents États afin de mener des entretiens avec des compositeurs américains ce qui donne lieu au livre *Desert Plants* (1976). De 1977 à 1984 il crée le Beginner-Studio dans un loft à Cologne où seront donnés régulièrement des concerts de musique contemporaine. Il enseigne la composition au Conservatoire de Liège (1980-1984); il est souvent invité à l'étranger : au Conservatoire Royal de La Haye, à l'ESMUC de Barcelone, à la Juillard School de New York et à la Cornell University de Ithaca. Walter Zimmermann a enseigné la composition à la Hochschule der Künste de Berlin de 1993 à 2014.

Ses œuvres concernent tous les genres et répertoires et lui ont valu diverses distinctions: le Prix de la Ville de Cologne, la bourse de séjour de la Villa Massimo (Rome) en 1987, le Prix Italia en 1988 pour *Die Blinden*, le Schneider-Schott-Musikpreis en 1989 et nomination en tant que membre de l'Académie des Arts de Berlin en 2006. Walter Zimmermann est également l'auteur de publications sur les musiques de John Cage et Morton Feldman, sur la philosophie de Novalis et Wittgenstein et d'un manuel de Liu Han Wen sur la technique du Chan Mi Qi Gong.

Son œuvre complète est publiée aux éditions Neue Musik Berlin. Des commentaires, des essais sur l'œuvre de Walter Zimmermann et des enregistrements de sa musique sont disponibles sur www.beginner-press.de.



Die Preisträgerin des Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Wettbewerbes **Julia Rebekka Adler** studierte u.a. bei Kim Kashkashian, Johannes Lüthy, Wolfram Christ, Christoph Poppen, Walter Levin, Hartmut Rohde und Juri Baschmet. Sie ist ehemaliges Mitglied des Kuss Quartetts und des Ensembles Viardot, Gründungsmitglied des Berliner Solistenoktetts und war viele Jahre als stellvertretende Solobratscherin bei den Münchner Philharmonikern tätig. Zu ihren Musikpartnern zählen die Pianisten José Gallardo und Jascha Nemtsov, mit dem sie vergessene Werke jüdischer Komponisten entdeckt. Ihr Repertoire umfasst eine große musikalische Bandbreite, das sich in ihren international beachteten CDs widerspiegelt; diese Aufnahmen reichen von klassischen Violakonzerten, den Solosonaten von Mieczysław Weinberg, Entdeckungen aus der Feder vergessener Komponisten bis hin zum Tango Astor Piazzollas. Neben der Viola spielt sie die Viola d'amore und hat sich u.a. durch Studien bei Reinhard Göbel mit der historischen Aufführungspraxis der Barockmusik beschäftigt. Ihre Aufgeschlossenheit gegenüber zeitgenössischer Musik hat zu zahlreichen Uraufführungen geführt, darunter sind Werke von Komponisten wie Wolfgang von Schweinitz, Marc Sabat, Gerald Eckart, Johannes Schöllhorn, Favio Daiban, Pablo Aguirre, Eva Sindichakis, Wilfried Hiller, Max Beckschäfer, Dorothea Hofmann, David Loeb, Gerardo Gandini und Walter Zimmermann.
www.julia-rebekka-brembeck-adler.de

Julia Rebekka Adler, winner of the Felix Mendelssohn-Bartholdy Prize, studied with Kim Kashkashian, Johannes Lüthy, Wolfram Christ, Christoph Poppen, Walter Levin, Yuri Bashmet, and Hartmut Rohde, among others. She is a former member of the Kuss Quartet and the Ensemble Viardot, a founding member of the Berlin Soloists Octet, and served for many years as deputy principal violist with the Munich Philharmonic. Her musical partners include pianists José Gallardo and Jascha Nemtsov, with whom she discovers forgotten works by Jewish composers. Her repertoire covers a wide musical spectrum, which is reflected in her internationally acclaimed CDs; these recordings range from classical viola concertos, the solo sonatas of Mieczysław Weinberg, discoveries from the hand of forgotten composers, to the tangos of Astor Piazzolla. In addition to the viola, she plays the viola d'amore and has studied historical performance practice of Baroque music with Reinhard Göbel, among others. Her openness to contemporary music has led to numerous world premieres, including works by composers such as Wolfgang von Schweinitz, Marc Sabat, Gerald Eckart, Johannes Schöllhorn, Favio Daiban, Pablo Aguirre, Eva Sindichakis, Wilfried Hiller, Max Beckschäfer, Dorothea Hofmann, David Loeb, Gerardo Gandini, and Walter Zimmermann.

www.julia-rebekka-brembeck-adler.de

Lauréate du concours Felix Mendelssohn-Bartholdy, **Julia Rebekka Adler** a étudié notamment auprès Kim Kashkashian, Johannes Lüthy, Wolfram Christ, Christoph Poppen, Walter Levin, Juri Baschmet et Hartmut Rohde. Elle est ancienne membre du Quatuor Kuss et du Ensemble Viardot, membre fondatrice du Berliner Solistenoktett et a été pendant de nombreuses années altiste solo adjointe de l'Orchestre Philharmonique de Munich. Parmi ses partenaires musicaux figurent les pianistes José Gallardo et Jascha Nemtsov, avec lesquels elle découvre des œuvres oubliées de compositeurs juifs. Son répertoire couvre un large éventail musical qui se reflète dans ses CDs de renommée internationale. Ses enregistrements vont des concertos classiques pour alto aux sonates pour solo de Mieczysław Weinberg, en passant par des découvertes des compositeurs oubliés au tango d'Astor Piazzolla. Outre l'alto, elle joue de la *viola d'amore* et s'est intéressée à la pratique historique de l'interprétation de la musique baroque, notamment

grâce à ses études auprès de Reinhard Göbel. Son ouverture d'esprit envers la musique contemporaine l'a conduite à participer à de nombreuses créations, notamment d'œuvres de compositeurs tels que Wolfgang von Schweinitz, Marc Sabat, Gerald Eckart, Johannes Schöllhorn, Favio Daiban, Pablo Aguirre, Eva Sindichakis, Wilfried Hiller, Max Beckschäfer, Dorothea Hofmann, Davis Loeb, Gerardo Gandini et Walter Zimmermann.

www.julia-rebekka-brembeck-adler.de



© 2026 NEOS Music GmbH
© 2025 Walter Zimmermann

| | |
|----------------------|--|
| Distribution | www.neos-music.com |
| Producer | Dominik Weinmann |
| Executive Producer | Walter Zimmermann |
| Recordings | 25–28 September 2025 |
| Recording Location | Andreaskirche, Berlin Wannsee |
| Recording Producer | Andrew Levine |
| Editing & Mastering | Andrew Levine |
| Publisher | Verlag Neue Musik Berlin |
| Liner Notes | Walter Zimmermann · Albert Breier · Julia Rebekka Adler · Andrew Levine |
| Translations | Orla Mulholland (English) · Edith Fenczak-Henck (French) |
| Photographs | Andrew Levine (Recording session) Nanne Meyer (Walter Zimmermann & Julia Rebekka Adler, digipak) Photo Wichern, Berlin Lichtenrade (Julia Rebekka Adler) Eva-Maria Schön (Walter Zimmermann, digipak & booklet p. 28) Walter Zimmermann (Andrew Levine, booklet p. 19) |
| Score Excerpts | © Verlag Neue Musik, Berlin |
| Cover Art | Thomas Grötz: <i>Hiatus III</i> Oil on canvas, 16 x 30 x 24 cm www.thomasgroetz.de |
| Editor | Markus Elsner |
| Typesetting & Layout | Dominik Weinmann |

 **blumlein**
RECORDS

Walter Zimmermann (* 1949)

Skies

Works for Viola Solo

For Julia Rebekka Adler

| | |
|--|-------|
| [01] Die Sorge geht über den Fluss I (1993) | 14:44 |
| [02] Die Sorge geht über den Fluss II (2000/2024) | 29:07 |
| [03] Taula (2003) | 04:29 |
| [04] Quattro Coronati (1999) | 09:57 |
| [05] Sha ma yim – Skies (2016) | 07:22 |

total playing time 65:42

Julia Rebekka Adler viola

World premiere recordings