

Bernd Alois Zimmermann
complete works for piano
Eduardo Fernández

ZIMMERMANN, Bernd Alois (1918–70)

Drei frühe Klavierstücke (1939–46) (Schott) 8'31

- 1 I. Scherzettino. *Beschwingt und heiter* 2'42
- 2 II. Intermezzo. *Langsam und schwingend, tänzerisch* 3'25
- 3 III. Fugato. *Straff und bestimmt* 2'16

Extemporale (1946) (Breitkopf & Härtel) 14'05

- 4 I. Präludium. *Adagio molto* 3'25
- 5 II. Invention. *Allegro* 1'16
- 6 III. Siciliano. *Allegretto con tenerezza* 3'07
- 7 IV. Bolero. *Moderato* 4'07
- 8 V. Finale. *Allegro ma non troppo* 1'59

- 9 **Capriccio** (1946) (Edition Peters) 11'25
Improvisationen über Volksliederthemen

Enchiridion I (1949) (Schott) 15'48

- 10 I. Introduction. *Andante rappresentativo* 2'03
- 11 II. Ekloge. *Larghetto, con espressione* 3'12
- 12 III. Rondino. *Allegro giocoso* 0'50
- 13 IV. Bourrée. *Allegro moderato* 0'49
- 14 V. Meditation. *Adagio molto* 4'00
- 15 V. Aria. *Andante molto cantabile* 1'37
- 16 VI. Estampida. *Allegro* 1'12
- 17 VII. Toccata. *Allegro feroce* 1'34

Enchiridion – Anhang (Schott)

- | | | |
|----|---|------|
| 18 | I. Intermezzo. <i>Andante con moto</i> (1949) | 3'25 |
| 19 | II. L'après-midi d'un Puck. <i>Allegro giocoso</i> (1951) | 1'46 |
| 20 | III. Hommage à Johann Strauss. <i>Tempo di valse</i> (1951) | 0'48 |
| | | 0'43 |

Enchiridion II (Exerzitien) (1951) (Schott)

- | | | |
|----|-------------------------------------|------|
| 21 | I. Vigil. <i>Larghetto molto</i> | 9'49 |
| 22 | II. Hora. <i>Moderato</i> | 2'21 |
| 23 | III. Ostinato. <i>Presto</i> | 1'44 |
| 24 | IV. Matutin. <i>Cantabile molto</i> | 1'12 |
| 25 | V. Imagination. <i>Sostenuto</i> | 2'13 |
| | | 1'51 |

Konfigurationen (Stücke für Klavier) (1956) (Schott)

- | | | |
|----|-------|------|
| 26 | I. | 9'16 |
| 27 | II. | 1'04 |
| 28 | III. | 1'16 |
| 29 | IV. | 0'44 |
| 30 | V. | 0'32 |
| 31 | VI. | 1'17 |
| 32 | VII. | 1'31 |
| 33 | VIII. | 0'52 |
| | | 1'21 |

TT: 74'02

Eduardo Fernández *piano*

Instrumentarium

Grand piano: Steinway D

Zimmermann's Contrasts – 'I am a mixture of monk and Dionysus'

At first glance, music for solo piano seems to occupy a minor role in the output of Bernd Alois Zimmermann (1918–70). Between 1939 and 1956 he composed no more than six complete works for solo piano, and these are nowadays rarely performed. Zimmermann is known instead for what he himself called 'musical pluralism', which came into its own in his later years: it is for this collage-like technique involving superimposed metres, rhythms and time levels that now, fifty years after his death, he receives the greatest recognition. His opera *Die Soldaten* after a play by Jakob Michael Reinhold Lenz, which in the early 1960s was regarded as unplayable, a work with immense scoring that contains parallel plot strands and attempts to shatter the unities of time and place, gave him his breakthrough and has become one of the best-known contemporary operas. What role does the solo piano music play in Zimmermann's oeuvre?

He seems to have found the essence of his compositional style over the course of years in the opulence and compression of form and time, in his 'musical plurality'. Right from the start, however, we can see his virtuoso approach to contrasts, which not only announces his musical pluralism but is also evident in his early works and his involvement with solo piano music. Zimmermann was an expert on contrasts. His contemporary Karlheinz Stockhausen (1928–2007) said about him: 'he has a very keen sensitivity to when we should stay still or move on, when we pause, when we surprise and when we condense.'

Bernd Alois Zimmermann was born in Cologne in 1918, at the end of the First World War, and had to live through the Second World War in its entirety. As a child he was a boarder at the Salvatorianer College in the Steinfeld Monastery. In this Catholic environment he learned to play the piano and organ, and made his first attempts at composition. After the Nazi régime seized power, the boarding school was closed, and Zimmermann took his school-leaving exam at the Apostel Gymnasium in Cologne. In

1938, the year of the terrible November pogroms, the 20-year-old Zimmermann commenced studies of music education at the University for Music in Cologne. He started to compose his early piano works in the first war year. In February 1940 he was called up, returning home temporarily two years later for health reasons. After two further years of study he was called back to active service, remaining in it until the end of the war.

His **Drei frühe Klavierstücke** (Three Early Piano Pieces) were composed between 1939 and 1946. They are student pieces in which Zimmermann tries out his musical language. The *Scherzettino*, hard and soft by turns, and the tense *Fugato* surround a dance-like and slowly swaying *Intermezzo*, which almost has the character of sombre film music. This association may also arise because after the war Zimmermann worked in Cologne for ten years as a freelance composer for the radio, theatre and television, writing so-called 'Gebrauchsmusik' until he became a professor in 1957. Doing so permitted him to live and work independently, although he felt that the content of such works had no significance for his oeuvre as a whole. Nonetheless, the influence of jazz is frequently discernible in Zimmermann's compositions. Later too, as one aspect of his musical pluralism, he made use of various genres and media forms.

The five pieces that make up *Extemporale*, completed in 1946 and premièred by Tiny Wirtz, are likewise student works, though in them there is already a greater use of contrasts. An 'extemporale' is an impromptu written test, set by Zimmermann, that we undertake at the piano. Looking at the five short pieces, they are arranged as a sequence of contrasting elements, ranging between the extremes of *Adagio* and *Allegro*. The pieces are a maximum of four minutes long and within the course of each one we also encounter contrasts. Each of them rises to a climax, but they never end in catastrophe.

A gentle three-note motif with jazz harmonies begins the *Präludium*, hovering gently and sweetly. Zimmermann contrasts this with surging *fortissimo* sounds, almost jangling in character, then reverts cathartically to end the piece in a 'traditional' char-

acter, with a trill and suspension in the tonic. The *Siciliano* also deserves mention: despite its title and its marking *con tenerezza*, it does not give rise to any pastoral feelings and ends excitedly, though not in a dance-like manner.

The post-war period was a time of fundamental change and turmoil for Zimmermann. He had to face up to this change not only personally but also as a composer: ‘We live in a lost and God-awful time, at a last, forgotten, isolated outpost. But we do have one thing: responsibility with regard to our work. God knows what He wants to say in us and through us – and we know about the necessity and ultimate concentration of our work. That is the source of our strength.’ (Zimmermann, 26th September 1946)

In 1946, against the backdrop of post-war seriousness, Zimmermann turned to a less solemn form: children’s songs. He presented them in a ten-minute **Capriccio**, weaving together seven traditional German children’s songs, which throughout these variations fluctuate in a characteristic manner between the manic and depressive and the shy and charming. The songs he chose are: *Heiße Kathreinerle*, *schnür Dir die Schuh*; *Wohl heute noch und morgen*; *Fuchs, Du hast die Gans gestohlen*; *Kuckuck ruft’s aus dem Wald*; *Ein Männlein steht im Walde*; *Geh im Gässle rauf und runter* and *Es tanzt ein Bi Ba Butzemann*. Technically and harmonically, Zimmermann demonstrates compositional possibilities of variation technique and guides us with humour through the children’s song tradition. In general the melody is clearly distinguishable, although it is often so defamiliarized that the recognizability of the songs is constantly disrupted.

Zimmermann published more solo piano music in 1949 and 1952 with the titles ***Enchiridion I*** and ***II***. The name comes from Greek (*encheiridion*) and means ‘handbook’. According to the composer, *Enchiridion I* was supposed to be ‘provide varied material for practice’. Once again the piece is a collection of study works, albeit ones that do not sit so easily under the fingers as easy études. According to the composer, *Enchiridion I* essentially forms a ‘suite, in which stylized dance forms appear, such as the Bourrée or the Estampida, the latter originally from Provence.’ Especially in the

Estampida and in the Toccata that ends the collection, the influence of one of his role models cannot be ignored: Igor Stravinsky. Vigorous syncopations and throbbing ostinatos leave no doubt that Zimmermann was affected by Stravinsky's revolutionary rhythms, such as those in *The Rite of Spring*. Zimmermann thought highly of the diversity in Stravinsky's art – something he also incorporated into his own works.

In the three-movement appendix to the *Enchiridion* collection, Claude Debussy – whom Zimmermann admired greatly – is honoured in *L'après-midi d'un Puck* with a minute-long tribute to his famous afternoon faun. Johann Strauss, master of the waltz, also received an explicit tribute (*Hommage à Johann Strauß*) in which, however, the well-ordered dance is allowed to sway humorously.

The following *Enchiridion II* or *Exerzitien* ('Exercises') are, according to the composer, above all studies of expression and attack. Tonally Zimmermann distances himself more from his early works and even dares to move closer to the tradition of Schoenberg. Once again the five pieces are assembled in a way that provides contrast; once again these character pieces range from utter ecstasy to total stillness. *Matutin* ends abruptly, leaving the listener uneasily in silence. In terms of date of composition, *Ostinato* actually belongs in the first *Enchiridion* set, but Zimmermann added it to the second to create a connection between the two. Here, above all, the pianist's finger technique is clearly put to the test in order to achieve the correct attack at a *Presto* tempo.

Zimmermann completed his last solo piano composition in 1956, having worked on it for 17 years. In *Konfigurationen* (*Configurations*) he collected together eight pieces. The title refers to the concept of 'configuration' in chemistry, describing the relative position of the atoms in a molecule. By this, Zimmermann understood 'the refined reproduction of the molecular constitution through structural formulas that also take into account the precise position of the atoms in the molecule in the three-dimensional space.' He transfers this to his own aspirations for serial music as follows: 'In this work it is a question of grasping the constitution of the piano sound by means of

musical structures.’ Zimmermann achieves this through symmetrical writing and changing accentuation, offering varying degrees of contrast. This clearly represents a musical allusion to Schoenberg, which for him did not contradict his admiration for Stravinsky. His enthusiasm for Schoenberg, Berg and later also Webern by no means served to negate or alter the impulses he had received through engaging with Stravinsky’s music. Zimmermann used the abundance of contrasts in order to gain the best advantage for his compositions and to establish his own technique and tradition.

With that, Zimmermann’s involvement with music for piano solo came to an end, perhaps on account of his emancipation as a composer, which he explained by means of his ‘musical pluralism’. The echo of his Catholic upbringing and education remains a constant throughout his oeuvre. At the end of every work he wrote the formula O.A.M.D.G. (Omnia ad maiorem Dei gloriam – All for the greater glory of God), almost like a signature. His faith in God went hand-in-hand with great earthly doubts, perhaps fuelled by his university studies of philosophy. Like many of his colleagues before him, Zimmermann devoted himself to the work of Nietzsche. In the latter’s opinion ‘the poet, musician or artist... [was] the true philosopher’, and a knowledge of philosophy was a precondition for art in general. Fascinated by the Dionysian concept, industrious and God-fearing like a monk, Zimmermann also embodied to some extent the contradictions that we may perceive in his music. On 10th August 1970, just five days after completing his last score – with the title *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (*I turned around and saw all the injustice that happened under the sun*), Bernd Alois Zimmermann took his own life.

© Jenny Römmel 2020

Awarded the Spanish National Radio Culture Prize (Premio Ojo Crítico), **Eduardo Fernández** is one of the finest pianists of his generation, noted in particular by the depth, maturity and singularity of his interpretations.

Highly praised as a concert soloist, Fernández has worked with the Spanish National Orchestra, RTVE Orchestra (Spanish Radio and Television), City of Granada Orchestra and ORCAM Orchestra (Comunidad de Madrid). He has enjoyed great success at important concert halls such as the Berlin Philharmonie, St Petersburg Philharmonia, Shanghai Oriental Art Center, Beijing National Centre for the Performing Arts and Philharmonie Luxembourg. He performs regularly in prestigious Spanish venues such as the Bilbao Euskalduna and Sevilla Teatro de la Maestranza as well as the Teatro Monumental, Teatro Real and Auditorio Nacional in Madrid.

Eduardo Fernández has collaborated with conductors including Víctor Pablo Pérez, François López-Ferrer, José Ramón Encinar, José Miguel Pérez-Sierra and Antoni Ros Marbà. His love of chamber music has led to partnerships with musicians such as the Athenäum Quartet, Lina Tur Bonet, Álvaro Octavio, Eduardo Raimundo and Yuval Gotlibovich. Appearances at festivals include Granada, SMR Cuenca, Musika-Música and Piano aux Jacobins.

Eduardo Fernández has been hailed by *Fanfare* magazine as ‘Alicia de Larrocha’s successor’. His interpretation of Spanish music have met with critical acclaim as well as the Manuel de Falla Prize.

www.eduardo-fernandez.com

Zimmermanns Kontraste – „Ich bin eine Mischung aus Mönch und Dionysos“

Werke für Klavier solo nehmen im Oeuvre Bernd Alois Zimmermanns (1918–1970) auf den ersten Blick eine Nebenrolle ein. Zwischen 1939 und 1956 komponierte er nicht mehr als sechs Gesamtwerke für Klaviersolo, die heute selten gespielt werden. Zimmermann ist eher für seinen in späteren Jahren gereiften und selbst ernannten „musikalischen Pluralismus“ bekannt: mit der collagenhaften Technik von Überlagerung von Metren, Rhythmen und Zeitebenen erfährt er 50 Jahre nach seinem Tod in der zeitgenössischen Rezeption die größte Anerkennung. Seine in den frühen 1960er Jahren noch für unspielbar gehaltene Oper *Die Soldaten* nach Jakob Michael Reinhold Lenz, die immens besetzt mit parallelen Handlungssträngen operiert und die Einheit von Raum und Zeit zu sprengen versucht, brachte ihm den damaligen Durchbruch und ist heute eine der bekanntesten zeitgenössischen Opern. Welche Rolle spielen also die Solo-Klavierwerke bei Zimmermann?

Er scheint, in der Opulenz und Verdichtung von Form und Zeit, in seiner „musikalischen Pluralität“, seine Essenz des Komponierens im Laufe der Jahre gefunden zu haben. Ihn zeichnete schon von Beginn an ein virtuoser Umgang mit Kontrasten aus, der nicht nur seinen Pluralismus bekannt machte, sondern auch schon im Frühwerk und der Beschäftigung mit dem Solo-Klavier zu finden ist. Zimmermann war ein Kontrast-Experte. Sein Zeitgenosse Karlheinz Stockhausen (1928–2007) sagte über ihn: „Es ist wichtig[er], dass [...] er ein sehr feines Gefühl hatte, wann man stehen bleibt und weitergeht, wann man pausiert, wann man überrascht und wann man verdichtet.“

Bernd Alois Zimmermann wurde 1918 in Köln in das Ende des Ersten Weltkriegs hineingeboren und musste den Zweiten Weltkrieg sogar in voller Länge erleben. Er war in jungen Jahren Internatsschüler am Salvatorianer-Kolleg im Kloster Steinfeld. In diesem katholischen Umfeld lernte er Klavier und Orgel und versuchte sich an seinen ersten Kompositionen. Als das Nazi-Regime später die Macht an sich riss, wurde im

Zuge dessen das Internat geschlossen und Zimmermann legte am Apostel-Gymnasium in Köln sein Abitur ab. 1938, im Jahr der schrecklichen Novemberprogrome, begann der 20jährige Zimmermann sein Schulmusikstudium an der Kölner Musikhochschule. Seine frühen Klavierwerke fanden den Beginn ihrer Entstehung im ersten Kriegsjahr. Im Februar 1940 wurde er in den Krieg befohlen, von dem er zwei Jahre später aus gesundheitlichen Gründen zwischenzeitlich heimkehrte, bevor er nach zwei weiteren Studienjahren noch einmal bis Kriegsende eingezogen wurde.

Zwischen 1939 und 1946 entstanden seine **Drei frühe Klavierstücke**. Es sind Studienstücke, in denen Zimmermann seine musikalische Sprache abtastet. Das zwischen hart und weich pendelnde *Scherzettino* und das straffe *Fugato* umrahmen das tänzerische und langsam schwingende *Intermezzo*, das fast einen trüben Filmmusik-Charakter trägt. Diese Assoziation mag auch daher kommen, dass Zimmermann nach dem Krieg zehn Jahre lang in Köln als freischaffender Komponist für Rundfunk, Bühne und Fernsehen tätig war und bis zu seiner Professur ab 1957 sogenannte „Gebrauchsmusik“ schrieb. Er konnte davon unabhängig leben und arbeiten, schrieb den Werken jedoch inhaltlich keinerlei Bedeutung für sein kompositorisches Schaffen zu. Dennoch, nicht selten waren Jazz-Einflüsse in Kompositionen von Zimmermann zu finden. Er bediente sich vor allem auch später in seinem musikalischen Pluralismus verschiedener Genres und auch Medienformen.

Die fünf zusammengefassten Stücke in **Extemporale**, 1946 fertig gestellt und von Tiny Wirtz uraufgeführt, sind gleichermaßen Studienstücke, in denen bereits stärker mit dem Kontrastreichtum umgegangen wird. „Extemporale“, das ist eine schriftliche und unvorbereitete Prüfung, der man sich also hier in Zimmermann'scher Manier am Klavier stellen kann. Betrachtet man die fünf kleinen Stücke, sind sie im Ablauf nacheinander als kontrastierende Elemente angelegt, sie alternieren zwischen den dynamischen Eckpunkten *adagio* und *allegro*. Im eigenen Verlauf sind die jeweils maximalen 4-Minüter nochmals kontrastierend angelegt. Sie entfalten jeweils immer einen Höhepunkt, landen jedoch nie in der Katastrophe.

So leitet ein sanftes Dreiton-Motiv in Jazz-Harmonien das *Präludium* ein, welches sanft und süßlich schwebt. Zimmermann kontrastiert es mit steigenden *fortissimo* Klängen, die fast ins Klirrende abschweifen, um dann erlösend zurückzukehren und im „traditionellen“ Charakter mit Triller und Vorhalt in der Tonika zu enden. Aus den fünf Stücken sei noch das *Siciliano* zu erwähnen, das trotz des Titels und der Angabe *tenerenza* keinerlei Pastoral-Gefühl aufkommen lassen will und aufgeregt, aber nicht tänzerisch endet.

Die Nachkriegszeit war für Zimmermann eine Zeit des Auf- und Umbruchs. Er musste sich dieser Veränderung nicht nur persönlich, sondern auch kompositorisch stellen: „Wir stehen in einer verlorenen und gottverdammten Zeit auf letzter, vergessener, verstoßener Warte. Doch eines haben wir, die Verantwortung vor unserem Werk. Gott weiß, was er in uns und durch uns sagen will – und wir wissen um die Notwendigkeit und letzte Konzentration unserer Arbeit. Das ist die Quelle unserer Kraft.“ (Zimmermann am 26.09.1946)

Vor dem Hintergrund der Ernsthaftigkeit der Nachkriegszeit widmete er sich im Jahr 1946 der weniger ernsthaften Form des Kinderlieds. Er präsentierte sie in einem **Capriccio** und verwebte darin in zehn Minuten sieben traditionelle deutsche Kinderlieder, die durch seine Variationen charakteristisch zwischen manisch, depressiv, aber auch schüchtern und lieblich wanken. Ausgewählt hat er: *Heiße Kathreinerle*, *schnür Dir die Schuh*; *Wohl heute noch und morgen*; *Fuchs, Du hast die Gans gestohlen*; *Kuckuck ruft's aus dem Wald*; *Ein Männlein steht im Walde*; *Geh im Gässle rauf und runter* und *Es tanzt ein Bi Ba Butzemann*. Zimmermann demonstriert technisch und harmonisch die kompositorischen Möglichkeiten der Variationstechnik und führt mit Humor durch die Kinderliedtradition. Die Melodie ist jeweils deutlich zu erkennen, wird oftmals jedoch so verfremdet, dass die Wiedererkennbarkeit der Kinderlieder immer wieder gestört wird.

Weitere Werke für Klavier solo publizierte er 1949 und 1952 unter dem Titel *Enchiridion I* und *II*. Das Wort stammt aus dem Griechischen (*encheiridion*) und

bedeutet soviel wie „Handbuch“. Laut Zimmermann sollte mit *Enchiridion I* „ein vielfältiges Übungsmaterial an die Hand [ge]geben“ werden. Es handelt sich wieder einmal um Studienstücke, die aber nicht ganz so leicht von der Hand gehen sollten, wie es leichte Etüden könnten. *Enchiridion I* stellt dabei im Wesentlichen, so Zimmermann weiter, eine „Suite dar, in der stilisierte Tanzformen, wie die Bourrée und die aus dem Provençalischen stammende Estampida vorkommen.“ Vor allem in Estampida und der die Sammlung beschließenden Toccata ist ein kompositorischer Einfluss eines Vorbilds nicht von der Hand zu weisen: Igor Strawinsky. Starke Synkopen sowie rhythmisch pulsierende *ostinati* lassen keinen Zweifel aufkommen, dass Zimmermann hier von Strawinskys revolutionären Rhythmen wie im *Sacre du printemps* beeinflusst war. Zimmermann schätzte die Kunst der Heterogenität bei Strawinsky, die er auch in seine Kompositionen einfließen ließ.

Im dreiteiligen Anhang der *Enchiridion*-Sammlung erhält nicht zuletzt der von Zimmermann verehrte Claude Debussy im *L'après-midi d'un Puck* eine einminütige Hommage an dessen berühmten nachmittäglichen Faun. Den Walzermeister Johann Strauß honoriert er wiederum mit einer expliziten Hommage (*Hommage à Johann Strauß*), die den wohlgeordneten Tanz jedoch humoristisch wanken lässt.

Das folgende *Enchiridion II* oder auch *Exerzitien* („Übungen“) sind laut B.A. Zimmermann vor allem Ausdrucks- und Anschlagsstudien. Tonal entfernt sich Zimmermann hier mehr von seinen Frühwerken und wagt sich bereits näher an die Schönberg'sche Tradition. Wieder einmal sind die fünf Stücke kontrastierend zueinander aufgebaut, wieder bewegen sich die Charakterstücke zwischen völliger Ekstase bis hin zur absoluten Stille. *Matutin* endet abrupt und lässt die Zuhörenden fragend in der Stille zurück. *Ostinato* gehört seiner Entstehung nach eigentlich noch in das erste Heft, ist jedoch von Zimmermann selbst als Anschlussstück dem zweiten Heft beigelegt worden. Vor allem dort ist die Fingertechnik des Pianisten oder der Pianistin deutlich gefragt, um im *presto* den richtigen Anschlag zu erreichen.

Das letzte Werk für Klavier solo schreibt Zimmermann nach 17 Jahren Schaffens-

periode bereits 1956. Acht Stücke fasst er in **Konfigurationen** zusammen. Er bezieht sich dabei auf den chemischen Begriff „Konfiguration“, der die räumliche Anordnung der Atome eines Moleküls beschreibt. Zimmermann versteht darunter „die verfeinerte Wiedergabe der Konstitution in Strukturformeln, die auch die genaue Lage der Atome in dem Molekül in den Raumrichtungen berücksichtigen.“ Er überträgt dies auf seinen Anspruch an die serielle Musik wie folgt: „Es geht also in dem vorliegenden Werk darum, die Konstitution des Klavierklangs durch musikalische Strukturen zu erfassen.“ Zimmermann schafft dies anhand von symmetrischer Arbeit und seinen wechselnden Akzentuierungen, die von unterschiedlichem Kontrast sind. Dies stellt offensichtlich eine kompositorische Anlehnung an Schönberg dar, die für ihn nicht im Gegensatz zu seiner Bewunderung für Strawinsky steht. Die Begeisterung für Schönberg, Berg und später auch Webern, führte keineswegs dazu, die durch die Beschäftigung mit Strawinskys Musik erhaltenen Impulse zu negieren oder anzupassen. Den Kontrastreichtum nutzte Zimmermann, um für seine Kompositionen den besten Nutzen zu ziehen und eine eigene Technik und Tradition zu begründen.

Danach endet Zimmermanns Beschäftigung mit dem Solo-Klavier. Womöglich aus der kompositorischen Emanzipation heraus, die er mit seinem „musikalischen Pluralismus“ begründet. Eine Konstante seines gesamten Schaffens bleibt das Echo seiner katholischen Erziehung und Bildung. Unter jedes Werk schreibt er die Formel O.A.M.D.G. (Omnia ad maiorem Dei gloriam – Alles zur größeren Ehre Gottes), gleichsam als Unterschrift. Sein Gottvertrauen steht dabei neben großen irdischen Zweifeln, möglicherweise geschürt durch seine philosophische Ausbildung an der Universität. Zimmermann widmete sich, wie viele seiner Kollegen zuvor, dem Werk Nietzsches. Seiner Meinung nach war „der Dichter, Musiker oder Künstler [...] der wahre Philosoph“ und die Kenntnis der Philosophie die Voraussetzung für eine Kunst im Allgemeinen. Fasziniert von der dionysischen Denkfigur, arbeitsam und gottesfürchtig wie ein Mönch, verkörperte Zimmermann zu einem gewissen Grad auch die Widersprüche, die seiner Musik zu entnehmen sind. Am 10. August 1970, nur fünf

Tage nach Vollendung seiner letzten Partitur unter dem Titel *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*, nahm sich Bernd Alois Zimmermann das Leben.

© *Jenny Römmer 2020*

Eduardo Fernández, mit dem nationalen spanischen Radiokulturpreis (Premio Ojo Crítico) ausgezeichnet, ist einer der hervorragendsten Pianisten seiner Generation und zeichnet sich insbesondere durch die Tiefe, Reife und Einzigartigkeit seiner Interpretationen aus.

Als hochgelobter Konzertsolist hat Fernández mit dem Orquesta Nacional de España, RTVE-Orchester (Spanische Radio- und Fernsehgesellschaft), dem Orchester der Stadt Granada und dem ORCAM-Orchester (Comunidad de Madrid) konzertiert. Er feierte große Erfolge in wichtigen Konzertsälen wie der Berliner Philharmonie, der St. Petersburger Philharmonie, dem Shanghai Oriental Art Center, dem Beijing National Centre for the Performing Arts und der Philharmonie Luxemburg. Regelmäßig tritt er in renommierten spanischen Konzertsälen wie dem Palacio Euskalduna in Bilbao und dem Teatro de la Maestranza in Sevilla sowie im Teatro Monumental, im Teatro Real und im Auditorio Nacional in Madrid auf.

Eduardo Fernández hat mit Dirigenten wie Víctor Pablo Pérez, François López-Ferrer, José Ramón Encinar, José Miguel Pérez-Sierra und Antoni Ros Marbà zusammengearbeitet. Seine Liebe zur Kammermusik hat zu Partnerschaften mit Musikern und Ensembles wie dem Athenäum Quartett, Lina Tur Bonet, Álvaro Octavio, Eduardo Raimundo und Yuval Gotlibovich geführt. Zu den Festivals, bei denen er aufgetreten ist, gehören Granada, SMR Cuenca, Musika-Música und Piano aux Jacobins.

Eduardo Fernández wurde von der Zeitschrift *Fanfare* als „Alicia de Larrochas Nachfolger“ gefeiert. Seine Interpretationen spanischer Musik wurden von der Kritik gerühmt und mit dem Manuel de Falla-Preis ausgezeichnet.

www.eduardo-fernandez.com

Les contrastes de Zimmermann – « Je suis un mélange de moine et de Dionysos »

À première vue, les œuvres pour piano seul semblent occuper une place mineure au sein de la production de Bernd Alois Zimmermann (1918–70). Entre 1939 et 1956, il n’a guère composé que six œuvres pour cet instrument et celles-ci sont aujourd’hui rarement jouées. Zimmermann est plutôt connu pour ce qu’il a lui-même appelé son « pluralisme musical » qui caractérise les œuvres de ses années de maturité. La technique de collage qu’il applique à la métrique, aux rythmes et à la perception temporelle est responsable en grande partie de sa réputation, cinquante ans après sa mort. Son opéra *Die Soldaten*, d’après une pièce de Jakob Michael Reinhold Lenz et considéré comme injouable au début des années 1960, est une immense partition qui expose des intrigues en parallèle et tente de briser les unités de temps et de lieu. *Die Soldaten* a contribué à l’émergence de Zimmermann et est aujourd’hui l’un des opéras contemporains les plus connus. Mais quel rôle la musique pour piano seul joua-t-elle au sein de son œuvre ?

Au départ, on pourrait penser que Zimmermann trouva au fil des ans l’essence de son langage musical dans l’opulence et la compression de la forme et du temps ainsi que dans sa « pluralité musicale ». On perçoit cependant dès le début de sa carrière de compositeur une approche virtuose des contrastes qui annonce son pluralisme qui est également manifeste dans ses premières œuvres et dans son approche de la musique pour piano seul. Zimmermann était un maître des contrastes. Son contemporain, Karlheinz Stockhausen (1928–2007), a dit de lui qu’il manifestait « une sensibilité très vive à déterminer quand nous devons rester immobiles ou que nous devons avancer, à quel moment faire un arrêt, causer une surprise et condenser ».

Bernd Alois Zimmermann est né à Cologne en 1918, à la fin de la Première Guerre mondiale, et allait traverser toute la Seconde Guerre mondiale. Il passa une partie de son enfance en tant que pensionnaire au collège des Salvatoriens de l’abbaye de Steinfeld. Dans ce milieu catholique, il apprit à jouer du piano et de l’orgue et réalisa

ses premières compositions. Après que le régime nazi eut pris le pouvoir, l'internat fut fermé et Zimmermann poursuivi ses études au Lycée des Saints Apôtres de Cologne. En 1938, l'année des terribles pogroms de novembre, Zimmermann, alors âgé de 20 ans, entreprit des études en enseignement musical à la Musikhochschule de Cologne. Il se lança dans la composition de ses premières œuvres pour piano dès l'année suivant l'entrée en guerre de l'Allemagne. Il fut appelé sous les drapeaux en février 1940 mais revint peu après chez lui où il allait rester pendant deux ans pour des raisons de santé. Après deux autres années d'études, il fut rappelé au service actif où il resta jusqu'à la fin de la guerre.

Les **Drei frühe Klavierstücke** [Trois pièces de jeunesse pour piano] ont été composées entre 1939 et 46. Il s'agit de pièces remontant à ses années d'études durant lesquelles il travaillait à l'élaboration de son langage musical. Le *Scherzettino*, tour à tour dur et tendre, et le *Fugato* tendu encadrent un *Intermezzo* au caractère dansant avec son mouvement lent de balancier et possède presque le caractère d'une musique de film à l'ambiance trouble. Cette influence cinématographique se fera sentir dans d'autres œuvres, en particulier celles composées durant les dix années qui suivirent la guerre et durant lesquelles Zimmermann travailla à Cologne en tant que compositeur indépendant pour la radio, le théâtre et la télévision. En plus de ses œuvres originales, il a également composé de la « musique utilitaire » [*Gebrauchsmusik*] jusqu'à ce qu'il devienne professeur en 1957 ce qui lui permit de vivre et de travailler de manière indépendante même s'il estimait que le contenu de ces pièces n'avait aucune importance pour ses compositions proprement dites. Néanmoins, l'influence du jazz est souvent perceptible dans les compositions de Zimmermann. Par la suite, il a également fait appel à des genres musicaux variés et au multimédia pour l'expression de son pluralisme musical.

Les cinq pièces qui composent *Extemporale*, complété en 1946 et créé par Tiny Wirtz, sont également des travaux d'étudiant bien qu'elles fassent davantage appel aux contrastes. En allemand, un « Extemporale » est un travail écrit *impromptu*. Les cinq

courtes pièces se succèdent en une séquence d'éléments contrastants, entre *Adagio* et *Allegro*. Les pièces ne durent pas plus de quatre minutes chacune et à l'intérieur de chacune d'entre elles se trouvent également des passages contrastés. Elles atteignent toutes un point culminant mais ne se terminent jamais en catastrophe.

Un doux motif de trois notes avec des harmonies de jazz ouvre le *Präludium*, qui plane délicatement. Zimmermann établit un contraste avec des notes jouées *fortissimo*, presque comme un tintement, puis revient de manière cathartique pour terminer la pièce de manière « traditionnelle » avec un trille et une suspension sur la tonique. La *Siciliano* mérite également d'être mentionnée : malgré son titre et l'indication *con tenerezza* [avec tendresse], elle ne fait cependant pas naître de sentiments pastoraux et se termine de manière agitée sans pour autant adopter un rythme dansant.

L'après-guerre a été à la fois une période d'éveil et de bouleversement pour Zimmermann. Il dut faire face à ce changement non seulement à titre personnel mais également en tant que compositeur : il écrivit le 26 septembre 1946, « nous traversons une époque perdue et horrible, dans un avant-poste délabré et isolé. Mais nous avons une chose : la responsabilité de notre travail. Dieu sait ce qu'il veut dire en nous et à travers nous – et nous connaissons la nécessité et la concentration ultime de notre travail. C'est la source de notre force. »

En 1946, dans le climat tragique de l'après-guerre, Zimmermann se tourna vers un genre moins sombre : les chansons d'enfants. Il réunit 7 chansons traditionnelles allemandes dans un **Capriccio** de dix minutes. Tout au long de ces variations, le climat alterne entre euphorie et dépression et les chansons semblent tour à tour timides et charmantes. Les chansons qu'il a choisies sont : *Heiße Kathreinerle*, *Schnür Dir die Schuh*; *Wohl heute noch und morgen*; *Fuchs, Du hast die Gans gestohlen*; *Kuckuck ruft's aus dem Wald*; *Ein Männlein steht im Walde*; *Geh im Gässle rauf und runter* et *Es tanzt ein Bi Ba Butzemann*. Sur le plan technique et harmonique, Zimmermann démontre les possibilités compositionnelles de la technique de la variation et nous guide avec humour à travers la tradition des chansons enfantines. La mélodie est toujours

clairement reconnaissable bien qu'elle soit souvent si triturée que la reconnaissance des chansons est constamment perturbée.

En 1949 et 1952, Zimmermann a publié d'autres œuvres pour piano seul sous les titres d'*Enchiridion I* et *II*. Ce titre vient du grec et signifie « manuel ». Selon le compositeur, *Enchiridion I* était censé « fournir un matériel varié pour la pratique ». Il s'agit encore une fois d'un recueil d'études mais celles-ci ne tombent pas facilement sous les doigts et ne peuvent être considérées comme des « études faciles ». Selon le compositeur, *Enchiridion I* forme essentiellement une « suite, dans laquelle apparaissent des formes de danse stylisées telles que la Bourrée ou l'Estampida, originaire de Provence ». L'influence de Stravinsky, l'un des modèles de Zimmermann, est manifeste en particulier dans l'Estampida et dans la Toccata conclusive. De vigoureuses syncopes et des ostinatos lancinants ne laissent aucun doute sur l'impression laissée par les rythmes révolutionnaires de Stravinsky, notamment ceux du *Sacre du printemps*, sur le compositeur allemand qui appréciait la diversité de son art qu'il saura intégrer à son tour dans ses propres œuvres.

Dans l'appendice en trois mouvements du recueil d'*Enchiridion*, Claude Debussy – que Zimmermann admirait également beaucoup – est célébré dans *L'après-midi d'un Puck*, un court hommage au célèbre faune. Le maître de la valse Johann Strauss reçoit également un coup de chapeau dans *Hommage à Johann Strauß* où la danse bien ordonnée se met à se balancer avec humour.

Les *Enchiridion II* ou *Exerziten* [Exercices] suivants sont avant tout, selon le compositeur, des études d'expression et de toucher. Zimmermann s'éloigne au point de vue tonal de ses premières œuvres et se rapproche de la tradition de Schoenberg. Une fois de plus, les cinq pièces sont assemblées de manière à présenter des contrastes et, une fois de plus, passent de l'extase totale à l'immobilité absolue. *Matutin* s'achève brusquement, laissant l'auditeur dans un silence inquiétant. En raison de sa date de composition, *Ostinato* pourrait appartenir au premier recueil d'*Enchiridion*, mais Zimmermann l'a ajouté au second afin de créer un lien entre les deux recueils. Ici, la

technique du pianiste est mise à mise à rude épreuve afin d'obtenir le toucher requis sur un tempo extrêmement rapide.

Zimmermann a terminé sa dernière œuvre pour piano seul en 1956 après y avoir travaillé pendant 17 ans. Huit pièces composent *Konfigurationen* [Configurations]. Le titre fait référence au concept de « configuration » en chimie qui décrit la position relative des atomes dans une molécule. Zimmermann entend par là « la reproduction raffinée de la constitution moléculaire par des formules structurelles qui tiennent également compte de la position précise des atomes de la molécule dans l'espace tridimensionnel ». Il transpose ce principe à ses propres aspirations dans le domaine de la musique sérielle en tentant ici de saisir la constitution du son du piano au moyen de structures musicales. Zimmermann y parvient grâce à une écriture symétrique et une accentuation changeante faite de contrastes de natures diverses. Il s'agit ici d'une allusion claire à Schoenberg qui, chez lui, ne contredit cependant pas son admiration pour Stravinsky. Son enthousiasme pour Schoenberg, Berg et plus tard Webern, n'a nullement remplacé les impulsions qu'il avait reçues en s'engageant dans la musique de Stravinsky pas plus qu'il ne les a modifiées. Zimmermann a profité de cette palette développée et nuancée de stratégies de composition pour en tirer le meilleur parti dans ses propres œuvres et pour établir sa propre technique et sa propre tradition.

C'est avec cette dernière œuvre que se conclut la production pour piano seul de Zimmermann, peut-être par émancipation compositionnelle qu'il justifie par son « pluralisme musical ». L'écho de son éducation scolaire aussi bien que catholique demeurera une constante tout au long de l'élaboration de sa production. Il écrivait à la fin de chacune de ses œuvres la formule « O.A.M.D.G. » (Omnia ad maiorem Dei gloriam – Tout pour la plus grande gloire de Dieu), presque comme une signature. Sa croyance en un dieu se combinait à de grands doutes humains, peut-être alimentés par ses études universitaires en philosophie. Comme beaucoup de ses collègues, Zimmermann s'est consacré à l'œuvre de Nietzsche. Selon ce dernier, « le poète, le musicien ou l'artiste... [est] le véritable philosophe », et la connaissance de la philosophie était

une condition préalable à l'art en général. Fasciné par le concept dionysien, vaillant et craignant Dieu comme un moine, Zimmermann incarnait aussi, dans une certaine mesure, les contradictions que l'on peut percevoir dans sa musique. Le 10 août 1970, cinq jours seulement après avoir terminé sa dernière partition – portant le titre de *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* [Je me suis retourné et j'ai vu toute l'injustice qui s'est produite sous le soleil], Bernd Alois Zimmermann s'est donné la mort.

© *Jenny Römmer 2020*

Lauréat du prix national de la culture radiophonique espagnole (Premio Ojo Crítico), **Eduardo Fernández** est l'un des meilleurs pianistes de sa génération, salué pour la profondeur, la maturité et la singularité de ses interprétations.

Très apprécié en tant que soliste au concert, Fernández a travaillé avec l'Orchestre national d'Espagne, l'Orchestre de la RTVE (Radio et télévision espagnole), l'Orchestre de la Ville de Grenade et l'Orchestre de l'ORCAM (Comunidad de Madrid). Il a remporté de grands succès dans des salles de concert importantes comme la Philharmonie de Berlin, la Philharmonie de Saint-Petersbourg, le Centre d'art oriental de Shanghai, le Centre national des arts du spectacle de Beijing et la Philharmonie du Luxembourg. En Espagne, il se produit régulièrement dans des salles prestigieuses comme le Palais Euskalduna à Bilbao et le Teatro de la Maestranza à Séville ainsi que le Teatro Monumental, le Teatro Real et l'Auditorio Nacional de Madrid.

Eduardo Fernández a collaboré avec des chefs d'orchestre tels que Víctor Pablo Pérez, François López-Ferrer, José Ramón Encinar, José Miguel Pérez-Sierra et Antoni Ros Marbà. Sa passion pour la musique de chambre a mené à des collaborations avec des musiciens comme le Quatuor Athenäum, la violoniste Lina Tur Bonet, le flûtiste Álvaro Octavio, le clarinetiste Eduardo Raimundo et l'altiste Yuval Gotlibovich. Parmi les festivals auxquels il a participé, mentionnons ceux de Grenade, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Musika-Música à Bilbao et Piano aux Jacobins à Toulouse.

Eduardo Fernández a été proclamé « successeur d’Alicia de Larrocha » par le magazine *Fanfare*. Son interprétation de la musique espagnole a été saluée par la critique et récompensée du prix Manuel de Falla.

www.eduardo-fernandez.com

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: July & August 2019 at Teldex Studio Berlin, Germany
Producer and sound engineer: Wolfgang Schiefermair
Equipment: Neumann M50, DPA 4006 and Neumann M49 microphones; Studer A5 monitoring equipment;
Pyramix digital audio workstation
Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Wolfgang Schiefermair
Executive producer: Robert von Bahr

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Jenny Römmer 2020
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Photos of Eduardo Fernández: © Luis Gaspar (front cover); © Fernando Briones (back cover)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2495 ® & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2495