

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonanz
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerischer Tonkünstlerverein
<b>Band:</b>	- (2001)
<b>Heft:</b>	68
 <b>Artikel:</b>	Komponieren als produktives scheitern : der Tessiner Komponist Nadir Vassena
<b>Autor:</b>	Baldassarre, Antonio
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-927955">https://doi.org/10.5169/seals-927955</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 24.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## KOMPONIEREN ALS PRODUKTIVES SCHEITERN

VON ANTONIO BALDASSARRE

Der Tessiner Komponist Nadir Vassena

Nadir Vassena wurde 1970 in Balerna (Kanton Tessin) geboren und studierte Komposition bei Bruno Zanolini und Alessandro Solbiati in Mailand und bei Johannes Schöllhorn in Freiburg i. Br. 1993 nahm er am Kompositionskurs von Brian Ferneyhough und Joël-François Durand in Royaumont teil und besucht seit 1994 die Kurse für Elektronische Musik bei Alvise Vidolin und für Informatik (IRCAM Software User Group) an der Scuola Civica in Mailand.

Vielleicht ist das Geheimnis von Nadir Vassenas Musik ähnlich dem Licht, das einem nach dem Dämmerlicht auf der langen Fahrt südwärts durch den Gotthardtunnel glimmend von einem milden Himmel herab entgegenfällt und das sich immer unerwartet wie gewisse musikalische Intervalle entfaltet; Rätsel gibt seine Musik und die von ihr ausgehende Wirkung allemal auf – Rätsel wie es nur gewisse Melodien vermögen, die man immer wieder hundert- oder tausendmal hintereinander spielt, ohne in der Entdeckung ihres Geheimnisses einen Fortschritt zu machen. Vielleicht besteht das Arkanum seiner Musik aber im Versuch, die unerbittliche Kraft der musikalischen Tradition, die im künstlerischen Schaffen immer Gegenwart ist, musikalisch auszuloten.

*In halber Höhe eines nicht zu ermittelnden Baumes war ein unsichtbarer Vogel bemüht, sich den Tag zu verkürzen; mit einem lang angehaltenen Ton versuchte er die Einsamkeit auszuloten, aber er erhielt eine so klare Antwort, eine Art Resonanz aus nichts als Schweigen und tiefer Ruhe, dass es schien, als hielte er nun für immer den Augenblick fest, den er eben noch versucht hatte, schnell zum Enteilen zu bringen. (Marcel Proust, In Swanns Welt)*

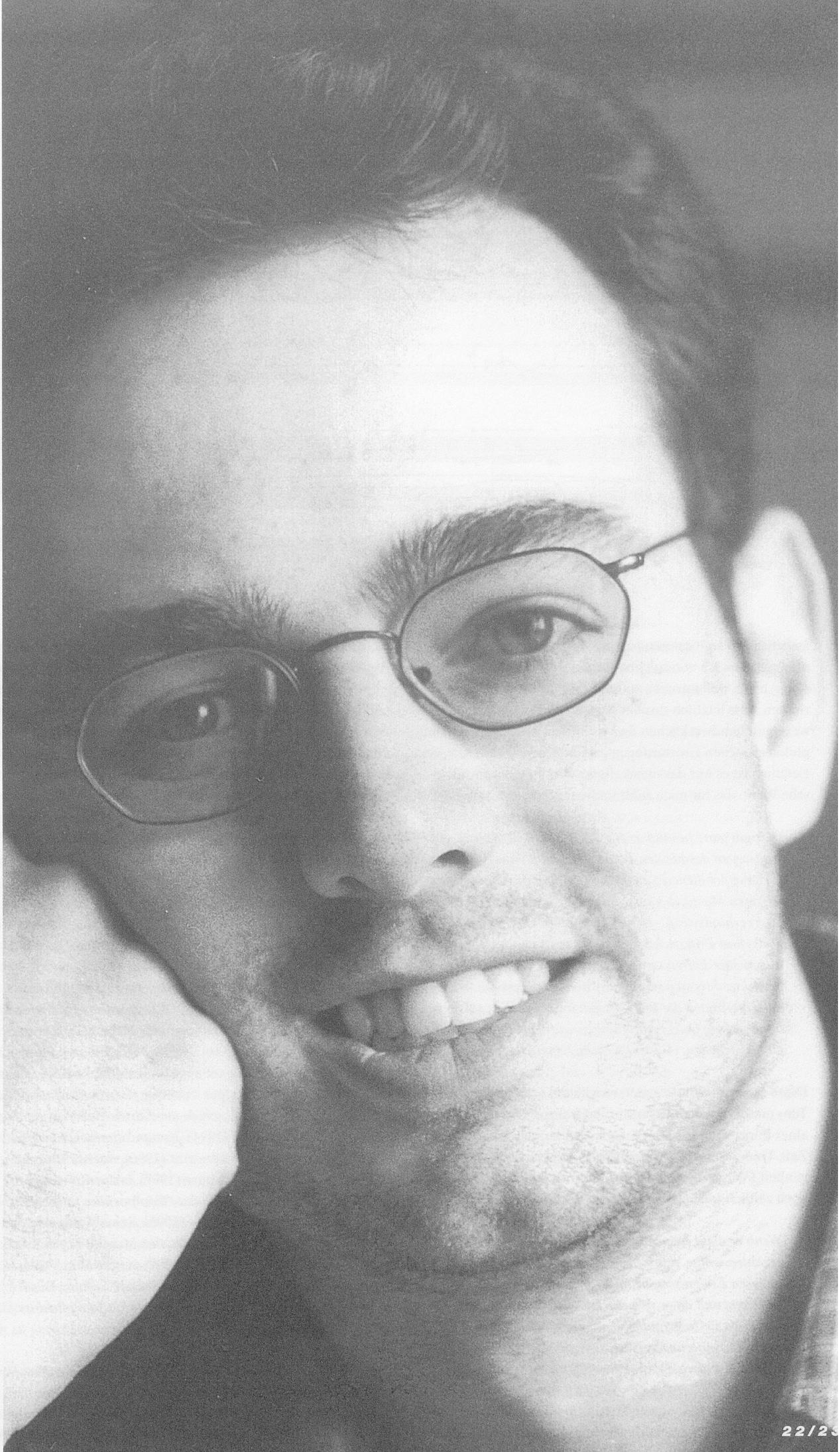
«Vielleicht hat mich meine persönliche Situation als Mitglied einer Minderheit im doppelten Sinne, und zwar als Tessiner in der Schweiz und als Schweizer in Europa, und mein

Werdegang für das Phänomen der Tradition sensibilisiert. Ich habe [...] als Schweizer in Italien Komposition studiert und in Deutschland und Frankreich an zahlreichen Workshops teilgenommen, aber nie wirklich einen «internationalen Stil» herausgebildet. Die stilistische Pluralität im Komponieren des 20. Jahrhunderts, die sich vermutlich auch ins 21. Jahrhundert fortsetzen wird, ist nicht einfach ein Zeichen dafür, dass sich ein «internationaler Stil» herausgebildet hat, den man «pluralistisch» nennen könnte.»<sup>1</sup>

*Die italienischsprachige Schweiz, kulturell an das grosse Mutterland im Süden und politisch an den Norden – an die Eidgenossenschaft – gebunden, hatte seit je Identitätsprobleme. (Carlo Piccardi, Esperienze)*

«Du würdest also meinen, dass die Idee eines «internationalen Stils», wie er in den Köpfen so mancher Komponistinnen und Komponisten und Vertretern der Musikwissenschaft noch immer herumgeistert, ein Konstrukt ist, eine Art Verlegenheit? – Ja, denn während meines – salopp gesagt – «internationalen» Werdegangs realisierte ich bald, dass unter dem Schein der «Pluralität» weit mehr national- und personalstilistische Momente sich verbergen, als manchen Komponistinnen und Komponisten lieb ist. Was mir auf den Festivals, an welchen ich regelmäßig teilnehme, immer wieder auffällt, ist, dass es zwar einen Austausch von kompositorischen Techniken oder Konzepten gibt, aber ein wirklich interkultureller Austausch findet kaum statt. Das hat meiner Meinung nach mit dem in seinen nationalen Ausprägungen unterschiedlichen kulturellen Gedächtnis zu tun, wie es sich im übrigen auch bei der Rechtfertigung des eigenen Tuns äussert. Es ist schon auffällig, dass beispielsweise französische Komponistinnen und Komponisten ihr Komponieren tendenziell mit Bezug auf technische Momente rechtfertigen, während die deutschen Komponistinnen und Komponisten dazu tendieren, ihren Kompositionsstil philosophisch bzw.

1. Die in Anführungszeichen gesetzten Textpassagen entstammen einem Interview, das ich mit Nadir Vassena im Winter 2000 geführt habe.



Nadir Vassena:  
 «5 nodi grotteschi  
 e crudeli»,  
 T. 94–99

ästhetisch zu legitimieren bzw. abzusichern. Aber ich gebe offen zu, dass ich von solchen Rechtfertigungen reichlich wenig halte, weil mir die rationale Erklärung des kompositorischen Akts letztlich suspekt ist, kann er doch nur ansatzweise mit handwerklichen und technischen, ästhetischen und philosophischen Erörterungen gedeutet und erklärt werden. Letztlich ist es nur das musikalische Produkt, das musikalische Werk, das für mich zählt und von Bedeutung ist.»

*Dies gilt ganz besonders für den Bereich der Musik, einerseits wegen des kleinen Territoriums, andererseits aufgrund der geschichtlichen Situation der Abhängigkeit von einer äusseren Macht, die das Entstehen eigener Machtzentren [...] verhinderte: [...] Die Verspätung, mit der Produktions- und Unterrichtszentren errichtet wurden (das Radio in den 30er Jahren und erst kürzlich das Konservatorium) bewirkte, dass sich sowohl bei den Komponisten wie bei den Interpreten die Begabungen individuell – praktisch ohne interne Querverbindungen – und nach aussen gerichtet entwickelten. (Carlo Piccardi, Esperienze)*

Diese erbarmungslose Kraft, welche die Freiheit des eigenen Tuns einschränken mag, macht ihn frei zur Gegenwart, zu einer Form von Musik als Steigerung der gegenwärtigen Zeit. Und in seiner Musik scheinen Gegenwart und Vergangenheit (Vergangenheit als Erinnerung, die weder stofflich noch zeitlich fassbar ist) sich verstohlen zu berühren.

*Wenn er diese Erinnerung als sinnige kleine Anekdote erzählen wollte, müsste er sie in eine kausale Folge zu anderen Ereignissen bringen, anderen Taten und Worten einfügen; und da er sie vergessen hat, bliebe ihm nichts übrig, als sie zu erfinden; nicht um zu mogeln, sondern um die Erinnerung verständlich zu machen.*  
*(Milan Kundera, Die Unwissenheit)*

Und in dieser verstohlenen Berührung öffnen sich Fenster (Fenster, ohne die seine Musik nicht denkbar ist), die uns

die Zukunft anbieten und mit welchen Komposition und Ausführung, Werk und Interpretation aufeinander zurücken – ein Versuch, den zwischen dem kompositorischen Konzept und seiner Realisierung klaffenden Graben zu überwinden, wenigstens im Ansatz, ohne ideologischen Zwang. Indes überschätzt Vassena die Zukunft nicht, denn Sendungsbewusstsein ist seine Sache nicht, er ist nicht kurzsichtig gegenüber dem, was sich seiner Logik entzog – vielleicht deshalb, weil er expliziter als andere Komponisten sein eigenes Komponieren als permanentes Scheitern definiert, das ihn dennoch nicht davon abhält, die in einer Komposition aufgegebenen Probleme zu lösen, sich stets aufs Neue mit ihnen auseinander zu setzen.

*Man begreift nur die Realität. (Sándor Márai, Die Glut)*

Er ist Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe, und seine Kompositionen finden an renommierten Veranstaltungen für Neue Musik breites Gehör: Auszeichnung am Wettbewerb *Forum junger Komponisten* des Westdeutschen Rundfunks Köln (1992), erster Preisträger ex aequo des vom *Institut für Neue Musik der Hochschule der Künste Berlin* organisierten Wettbewerbs (1994), *Kompositionswettbewerb für Kammermusik* Winterthur (1996), zweiter Preis im *Mozartwettbewerb* Salzburg (1997), erster Preisträger des *Concours International de Composition musicale pour orchestre* in Besançon (1998). Seine Werke wurden mehrmals am Festival *Gaudeamus Music Week* Amsterdam (1996, 1997, 1998, 1999, 2000) ausgewählt. 1999 erhielt er den Preis der *Christoph Delz Stiftung* Basel und ein Kompositionsstipendium der *Stiftung Schloss Solitude* Stuttgart.

*«Mysterium Lunae» wurde 1995 für den Chor der Radiotelevisione della Svizzera Italiana geschrieben und führt die Thematik einer Werkreihe fort, welche die der Alchemie eigene «sakrale» Sprache reflektiert: die*

Nadir Vassena:  
 «5 nodi grotteschi  
 e crudeli»,  
 T. 106–112

*Beziehung zwischen Mensch und Natur, das Schreiben als Moment der Erkenntnis usw. Es kommen gleichzeitig zwei Textarten vor. Der erste, lateinische Text besteht aus einer Serie von Mondmetaphern aus der alchemistischen Tradition. Diese sind in Gruppen unterteilt, welche die einzelnen Abschnitte des Stücks abgrenzen (*anima*, *acqua permanens*, *umbra solis*, *humidum ignis*, etc.). Der zweite, deutsche Text stammt von Paracelsus und bringt Fragmente, die vom Einfluss des Himmels und der Sterne auf den menschlichen Geist handeln.*

(Nadir Vassena)

Komponieren als Akt des Scheiterns und als Verpflichtung, dieses Scheitern als Teil der Sache, worum es beim Komponieren geht, zu akzeptieren, verleiht der Musik von Vassena jene idealistische und humane Dimension, von der eine Sogkraft ausgeht, der nichts Suggestives oder gar Manipulatives anhaftet. Die Logik des Misslingens schlägt vielmehr in eine dem zirkulären Prinzip verpflichtete Schaffensästhetik um: nicht als *ciculus vitiosus*, davor bewahren ihn die beim Komponieren immer anfallenden neuen Aufgaben und ihre Sprengkraft. Die enorme Produktivität seit 1991 gibt davon ein beredtes Zeugnis. Dabei bildet die Auseinandersetzung mit kompositorischen Ideen und mit Fragen der spieltechnischen Realisierung das zentrale Interesse von Vassenas kompositorischer Tätigkeit. Von welch enormer Bedeutung gerade die Realisierbarkeit in seinem Schaffen ist, bezeugt sich in den vielen Details seiner Kompositionen, in denen die Grenzen zwischen Komposition und Realisation gleichsam verwischt oder gar untergraben werden. Dass Musikerinnen und Musiker vielleicht gerade deshalb seine Musik derart schätzen, braucht einen vor diesem Hintergrund kaum zu verwundern.

*Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; suche ihre eigenthümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen. (Robert Schumann, Musikalische Haus- und Lebensregeln)*

«Da ich Saxophon spiele, beherrsche ich indirekt eigentlich alle Blasinstrumente mehr oder weniger. Bei den Streichinstrumenten habe ich mir ein spieltechnisches Grundwissen angeeignet, das mir ermöglicht, meine Kompositionen auch für diese Instrumentengruppe spieltechnisch ideal einzurichten. Bei den anderen Instrumenten, wie etwa der Gitarre, wofür ich ja auch schon komponiert habe, eigne ich mir während des Komponierens die notwendigen Techniken an. In solchen Fällen schreibe ich meine Musik so, dass ich sie immer unmittelbar am Instrument überprüfe. Natürlich spiele ich keines der Instrumente perfekt, so dass ich damit öffentlich auftreten könnte; aber das ist ja auch nicht das Ziel. Darüber hinaus setze ich mich während des Komponierens immer auch mit Schriften zur Organologie sowie der Musikliteratur für bestimmte Instrumente auseinander, weil ich keine Komposition in die Welt entlassen will, von welcher ich nicht überzeugt bin, dass sie auch tatsächlich spielbar ist. Ich schreibe nie gegen die *«Natur»* und die Möglichkeiten eines Instruments. Dass das heute wieder vorkommt, hat wohl damit zu tun, dass seit dem 19. Jahrhundert vermehrt Musik von Personen geschrieben wird, die sich vorab als Komponisten und nicht als Musiker verstehen. Diese Trennung ist nicht per se schlecht, weil sie den Komponisten erlaubt, neue spieltechnische und kompositorische Möglichkeiten zu erproben, ohne dass sie immer von vornherein auf Wünsche und Bedürfnisse der Instrumentalisten achtgeben müssen. Andererseits tat sich damit aber auch ein Graben zwischen Komposition und Aufführung, Werk und Interpretation auf, der bis heute nicht wirklich überwunden ist. [...] Neben meinen eigenen praktischen Instrumental-Erfahrungen ist es auch die Auseinandersetzung mit der Musikliteratur, die mir hilft, meine Stücke so zu komponieren, dass sie spielbar sind. Ich denke, dass gerade der durch die Musikliteratur bestimmte Einfluss von vielen Komponisten zu gering eingeschätzt wird. Ein Musiker spielt nie voraussetzungslos. Mir ist durchaus bewusst, dass, wenn ich beispielsweise ein Stück wie *Correzione I* für Klavier komponiere, nicht nur ich in irgendeiner Weise auf die musika-

lische Tradition referiere (und dabei spielt es keine Rolle, ob ich das bewusst oder unbewusst mache), sondern auch der Musiker, der dieses Stück aufführt. In der Aufführung selbst ist mehr spieltechnische Tradition, als man gemeinhin annimmt. Dieses Moment habe ich in *Correzione* thematisiert, indem ich bewusst Traditionen des Klavierspiels einbezog.» Die Realisierung einer Komposition wird zum strukturellen Moment des Komponierens selbst, ähnlich wie etwa bei Schumann und Chopin.

*Die Romantiker haben das musikalische Empfinden nicht mehr und nicht weniger bereichert als andere schöpferische Komponisten vor ihnen. Sie haben jedoch das Verhältnis zwischen dem Reiz des Klangs und dem Reiz der Struktur verändert und Details des musikalischen Erlebens, die bis dahin nur von geringem Interesse waren oder vollkommen dem Ausführenden überlassen blieben, neue Bedeutung verliehen. Sie gaben dem Klang eine gewichtigere Rolle innerhalb der Komposition.*

(Charles Rosen, *Die Musik der Romantik*)

«Sowohl die Improvisation als auch die Aleatorik unterlaufen nach meiner Meinung den Charakter und das Wesen des musikalischen Werks. Ich glaube nicht ans offene Kunstwerk. Der Grund dafür ist ein einfacher: Das musikalische Werk ist Spiegel meiner eigenen Überzeugungen, wofür ich verantwortlich bin. „Öffnete“ ich das Kunstwerk bzw. überliesse ich dessen eigentliche Konkretisierung den Musikerinnen und Musikern, dann würde ich mich der Verantwortung entziehen, die ich für mein kompositorisches Handeln tragen muss. Neben dieser ethischen Dimension spielt bei der Improvisation für mich noch eine andere Überlegung eine Rolle. Improvisation ist für mich ein durch bestimmte Praktiken limitiertes musikalisches Handeln. Heutzutage sind die Referenzpunkte für dieses musikalische Handeln derart zahlreich und facettenreich geworden, dass es die Aufgabe des Komponisten ist, einen Modus zu bestimmen, nach dem musikalische Werke überhaupt einen Sinn bekommen. Die Freiheit des Improvisierens ist heute in ihr Gegenteil verwandelt: in einen vorgeformten Käfig oder gar ein unbesonnens Chaos. Gewiss kann die Improvisation auch interessante Resultate zeitigen, die aber vom Komponisten ein spezifisches Interesse daran verlangen, das ich zur Zeit einfach nicht habe. Vielmehr ist für mich als zeitgenössischer Komponist der Versuch von fundamentaler Bedeutung, innerhalb einer determinierten „historischen Aktualität“ die eigentliche Arbeit stets «von aussen» zu beobachten, und zwar im Bewusstsein, dass Musik machen heute vielleicht einen ganz anderen Sinn hat, um den ich aber nicht weiß!»

Kaum erstaunlich vor diesem Hintergrund ist deshalb Vassenas Skepsis gegenüber dem offenen Kunstwerk, dessen Konsequenzen nicht nur die Vermeidung aleatorischer und improvisatorischer Mittel und offener Formen sind, sondern auch die Zurückweisung einer für offene Kunstwerke charakteristischen fragilen Brüchigkeit der musikalischen Struktur: Anstatt die Funktion der die musikalische Struktur generierenden Mittel zu unterlaufen, bemüht Vassena sich, die musikalischen Mittel in ein komplexes musikalisches Beziehungsnetz einzubinden – ohne dabei auf narrative oder poetisierende Momente oder aussermusikalische Bezüge zu verzichten: «Ich glaube [...], dass ein Komponieren ohne aussermusikalische Bezüge eine Illusion ist, auch wenn man die Bezüge nicht immer offen legt. Indes ist der aussermusikalische Bezug für mich nur in Referenz auf eine besondere kompositorische Technik relevant.» Die zentrifugalen Kräfte dieses Netzes werden mit einer fein austarierten musikalischen Technik gebändigt. Wer hier einen Imperator maximus

am Werk vermutet, täuscht sich allerdings. Bändigung und Kontrolle sind einem ethischen Prinzip der Verantwortung für das eigene Tun verpflichtet, weshalb auch verständlich wird, warum Vassena dem Schreibprozess und dem handwerklichen Aspekt des Komponierens derart viel Bedeutung beimisst, ja in ersterem gar einen kreativen Schöpfungsakt sieht. «Ein Grossteil der musikalischen Ideen entsteht und entfaltet sich erst während des Niederschreibens. Ich denke auch, dass dies ein ganz wesentlicher Unterschied in der Schaffensästhetik zu früheren Jahrhunderten ist, vor allem zur Zeit vor der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert hat meiner Meinung nach das Auge für das Komponieren zunehmend an Bedeutung gewonnen. Es hat das Ohr in seiner Kontrollfunktion gleichsam mehr und mehr abgelöst. Heute spielen visuelle Momente, d.h. der Schreibprozess an sich, eine enorme Rolle beim Komponieren, wie ich bei mir selbst und in Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen immer wieder feststellen kann. Man könnte sogar sagen, dass das Auge und nicht mehr das Ohr über die Komposition wacht. Der Schreibprozess ist nicht mehr einfach nur eine blosse Umsetzung musikalischer Ideen, die man in sich hört, sondern – auch wenn das jetzt ein bisschen pointiert klingt – der Ort, wo ein grosser Teil des Komponierens stattfindet. Neben dem Schreibprozess spielt für mein Komponieren auch die praktische Erfahrung eine ganz grosse Rolle.» Er muss sich dem Komponieren gleichsam physisch aussetzen, um produktiv zu sein.

*Durch Fleiss und Ausdauer wirst du es immer höher bringen. (Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*)*

Dem Musenkuss und der Inspiration misstraut er ohne Bedauern. Inspiration ohne harte Arbeit ist ihm gleichsam eine Illusion, eine schöne romantisierende Illusion, aber ohne Bezug zur Realität. Vielleicht mag die Faszination, die von seinen Werken ausgeht, viel mit diesem hohen Arbeitsethos zu tun haben, dem jeweils Werke entspringen, die auf ganz eigentümliche Weise in sich stimmig sind, ohne ein Zuviel oder Zuwenig. Und indem seine Musik sich immer aufs Neue entwirft, bleibt die Spannung erhalten, die nicht in der Lösung musikalischer Fragestellungen, nicht in einem Schöpfungsakt kulminiert, sondern in der Einsicht, dass zwar der Schöpfungsakt die Antwort darstellt, aber erst nachdem er den Fragen entsprechend gelebt worden ist. Und die daraus resultierenden Rätsel bleiben das Geheimnis dieser Musik.

## **Werkverzeichnis**

*Per una maschera* für Streichquartett (1991)  
*Nocturnes I-III* für Saxophon und Klavier (1993, Bärenreiter)  
*Statua vivens* für Violine, Violoncello und Klavier (1994)  
*Animae* für Oboe solo (1994)  
*In den Zeiten deiner Entfernung* für Klavier solo (1994)  
*Mysterium Lunae* für gemischten Chor a cappella (1995)  
*In tempore belli* für Gitarre solo (1995)  
*Formulae* für Flöte und Cembalo (1995-1997)  
*Golem* für Flöte und Schlagzeug (1995-96)  
*Totem* für Orchester (1996)  
*Aleph* für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1996)  
*Study For a Figure in a Room* für Klarinette solo (1996)  
*Figure in a Room* für Violine solo (1996, Universal Edition)  
*Amras-Turm Fragmente* für Flöte, Oboe, Violine, Viola, Violoncello und Harfe (1996/1997, Suvini Zerboni)  
*Correzione I* für Klavier solo (1997, Suvini Zerboni)  
*Correzione II* für Bläserquintett (1996)  
*Correzione III* für 9 Instrumente (1997, Suvini Zerboni)  
*Lat Machine* für Trompete und Blasorchester (1997)  
*Torso I* für Orchester (1997/98)  
*Torso II* für Violine und Klavier (1998)  
*French press* für Saxophon, Schlagzeug, Klavier und Streichorchester (1998, Suvini Zerboni)  
*Latissimus dorsi* für Klavier und Ensemble (1998)  
*Triptych-Crucifixion* für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (1998, Suvini Zerboni)  
*31 anatomie notturne* für Saxophonquartett (1998)  
*BALCK&WHITE* für Blasorchester (1999)  
«*come perduto nel mare un bambino*» für Flöte solo (1999)  
*Darkroom* für 6 Schlagzeuger (1999)  
*d'après* für Saxophon, Klavier und Schlagzeug (1999)  
«*Fuori era ancora notte...*» für Saxophon, Horn, Posaune, Klavier, Schlagzeug und Rezitation (1999)  
«*due sogni verdemare*» für Chor à cappella (1999)  
«*come danze di pietra su corpi d'acqua*» für (2000)  
*till långt in på natten* für Orchester (2000)  
«*i prigionieri del mare-gli occhi dei prigionieri*» für 6 Schlagzeuger (2000)  
«*primo discorso eretico sulla leggerezza dei chiodi*» für Bassklarinette und Gitarre (2000)  
*11 fragili esercizi della notte* für Blockflöte solo (2000)  
*Messages from the Unseen World* für Saxophonquartett und Orchester (2001)  
*5 nodi grotteschi e crudeli.* Konzert für Akkordeon und Ensemble (2001)  
*rivolto verso terra – rivolto verso il mare* für Viola und Violoncello (2001)  
*6 capricci amorosi su danza atlantica* für Violine und Kammerorchester (2001)