

Zeitschrift:	Dissonanz
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2001)
Heft:	69
Artikel:	Die Freude an der Ellipse : der Komponist Éric Gaudibert
Autor:	Waeber, Jacqueline / Müller, Patrick
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927959

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: 23.01.2026

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



DIE FREUDE AN DER ELLIPSE

von Jacqueline Waeber

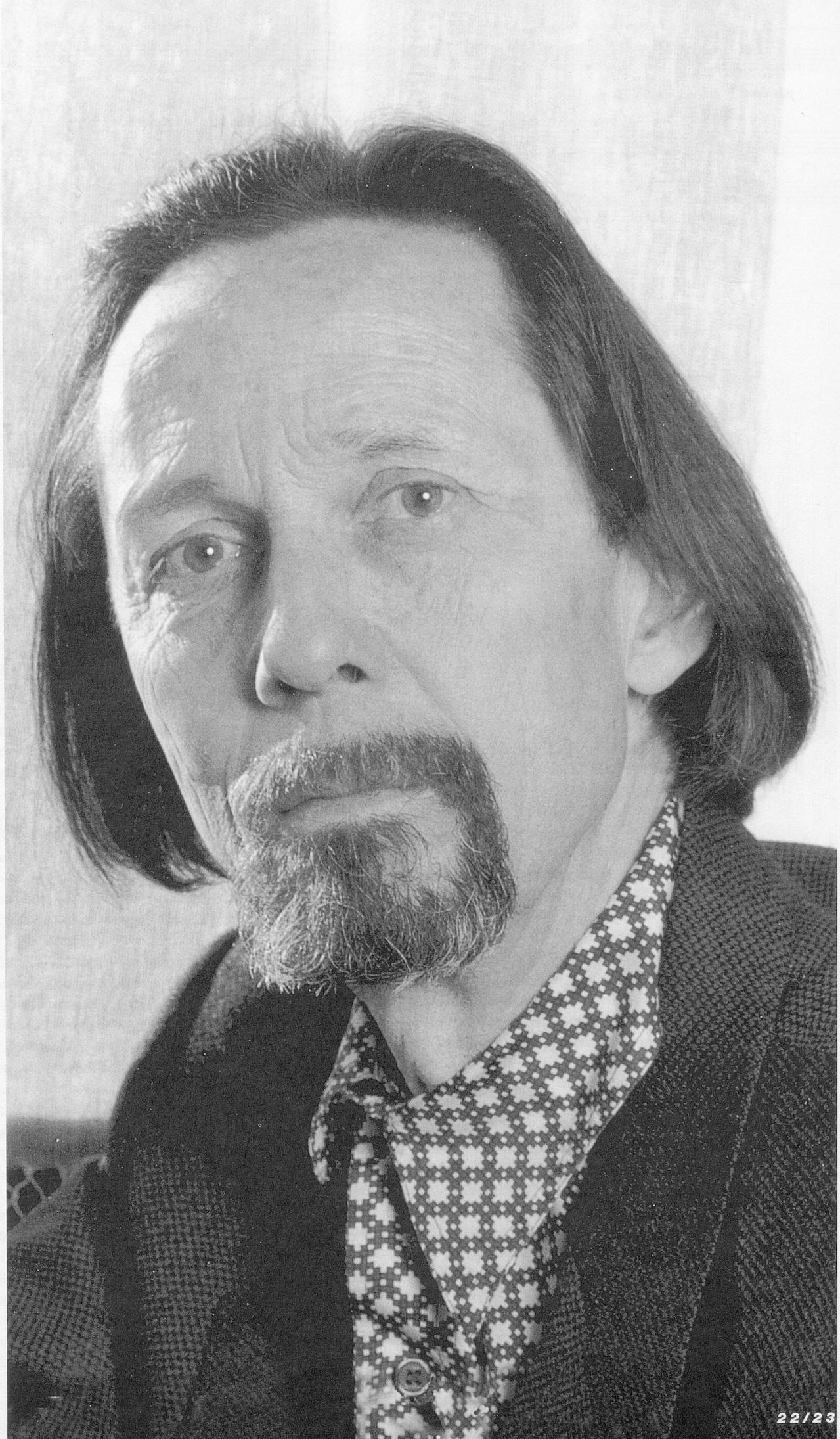
Der Komponist Éric Gaudibert

Seit nunmehr rund drei Jahrzehnten durchstreift Éric Gaudiberts künstlerische Silhouette die musikalische Landschaft der Schweiz. 1999 wurde er als Kompositionslerner ans Conservatoire supérieure de Musique in Genf berufen, was einer Bestätigung nicht nur seiner Einzigartigkeit als Komponist sondern auch seines Kompositionunterrichts gleichkommt, den er während vieler Jahre – neben seinen Harmonie- und Analyseklassen – bereits am Conservatoire populaire de musique erteilt hatte, wo er eine Vielzahl von Musikern und Komponisten ausbildete (unter ihnen Jacques Demierre, Peter Ehrnrooth, Michael Jarrell, Xavier Dayer). Damit deckte Gaudibert innerhalb eines nicht-professionellen Konservatoriums einen in der Romandie einmaligen Ausbildungsgang ab, denn die Institution an der Place Neuve besass damals noch keine Kompositionsklasse von Format. Éric Gaudibert als Komponisten zu präsentieren, wäre zunächst einmal eine Verkürzung: Lange Zeit widmete er sich einer Karriere als konzertierender Pianist – bis im Jahre 1968 das Orchestre de Chambre de Lausanne unter der Leitung von Victor Desarzens seine Komposition *La Harpe du silence* (1966) uraufführte, deren Erfolg ihn ermunterte, auf diesem Weg weiterzugehen. Doch bis heute versteht Gaudibert sich als Interpret im eigentlichen Sinne des Wortes, der Akt des Komponierens ist bei ihm eng mit dem Akt des Interpretierens verbunden, und so scheint es ganz natürlich, dass seine Berufung zum Komponieren die Aktivität als Pianist überflügelt hat.

1936 in Vevey geboren, lebte Éric Gaudibert längere Zeit in Paris (1958–72), später in Orléans, wo er Direktor für den Bereich Musik im Kulturhaus dieser Stadt war, bevor er in die Schweiz zurückkehrte und sich 1975 in Genf niederliess. Zwischen 1958 und 1959 besuchte Gaudibert in Paris den Unterricht von Nadia Boulanger und Alfred Cortot. Der Kontakt mit letzterem entstand sehr früh (um 1950) und erhielt sich durch Privatlektionen und Interpretationskursen, die der berühmte Pianist in Lausanne und Paris gab, bis zu dessen Tod im Jahre 1962. «Cortot glich einer Figur von Proust, in vielerlei Hinsicht war er ein Mensch des 19. Jahrhunderts geblieben. Er hat mir eröffnet, was ich werden

könnte: ein Musiker mit dreifachem Gesicht, worin sich Interpretation, Komposition und musikalische Analyse vereinen sollten. Dies zeugte von seinem zutiefst humanistischen Zugang zur Musik, die er als Teil eines riesigen künstlerischen Systems betrachtete, einschliesslich der schönen Künste, der Poesie... Dagegen erschien mir Nadia Boulanger stets als eine «Professorin der Moral». Sie erteilte uns keine Kompositionsstunden, sondern Handwerkslehrten, «Lektionen in Musik», wie sie es nannte, wenn wir stundenlang von Blatt singen mussten.» Gaudibert verliess den Unterricht nach anderthalb Jahren aus dem Bedürfnis, dieser äusserst autoritären Persönlichkeit zu entkommen, von der er sagt, dass sie «im eigentlichen Sinne des Wortes ihre Schüler <verschlängt>». Diese Haltung ist charakteristisch für Gaudibert während seiner ganzen Laufbahn: Cliques hat er stets gemieden, ohne deswegen als Komponist vom Rest der Welt abgeschnitten zu sein, was allein schon seine intensive pädagogische Tätigkeit beweist.

Dies mag auch den im Vergleich mit den Kollegen aus seiner Generation untypischen kompositorischen Ausbildungsgang erklären. Gaudibert hatte nie eine «Offenbarung» des Serialismus, er besuchte auch nicht die Klassen in Darmstadt... «Erst ziemlich spät begegnete ich der Musik der Wiener Schule. Im Lausanne der fünfziger Jahre waren die modernsten Werke in meinem pianistischen Repertoire Stücke von Bartók und Honegger; meine ersten musikalischen Schocks hatte ich mit *Le Sacre du Printemps* und *Le Roi David* schon in der Schweiz; doch später wurde auch in Paris durch die Entdeckung von Messiaens Musik regelrecht geblendet, und die Konzerte des Domaine Musical wurden mir zur Schule.» Von einem Ausbildungsgang abseits der ausgetretenen Pfade zeugen auch die verschiedenen Lehrer Gaudiberts in Paris. Beim Wiener Exilanten und Schönberg-Schüler Max Deutsch lernte er (spät also) die Erbschaft Schönbergs kennen, und auch der Akustiker und Musikologe Émile Leipp oder der Komponist Henri Dutilleux sind ungewöhnliche Persönlichkeiten, einzigartig auch sie in ihrer Haltung, die manchmal auch gegen den grossen Strom steht.



Beispiel 1:
 «Deux ou trois pas dans le gris»,
 Ziff. 1-3

Oben:
 Kontrabass
 Unten:
 Akkordeon

parlando ($\text{♩} = 92$)

1 en nappes de Brouillard

2

legatissimo

RAUSCHEN...

Auch wer mit der Musik Gaudiberts wenig vertraut ist, wird leicht erkennen können, dass diese dem französischen Erbe einer «koloristischen» Tradition entstammt, einer deskriptiven gar (um einen oft abgenutzten Begriff zu gebrauchen). Schon bei einem ersten Blick auf seinen Werkkatalog fällt die poetische Musikalität seiner Titel auf, die stark evokativen Charakter besitzen – eine Tendenz, von der sich Gaudibert allerdings in den letzten Jahren zunehmend entfernt hat. Die Sorgfalt der Titelwahl soll einerseits den musikalischen Gehalt widerspiegeln, andererseits entspringt sie auch einer Lust am semantischen und klanglichen Spiel. Gaudibert bezeichnet dies als die Musikalität des Titels, dessen Worte er aufgrund ihrer Klanglichkeit oder Seltenheit wählt, so «Syzygie» (ein astronomischer Begriff, der die Konjunktion oder Opposition des Monds zur Sonne bezeichnet), was Gaudibert auf englisch, um den Augen zu gefallen, *Syzygy* nannte; so das Orchesterpräludium *L'écharpe d'Iris* [Der Regenbogen], so *Bruit d'ailes* [Geräusch der Flügel] oder auch *Gemmes* [Edelsteine], vier Stücke für Orchester, von denen jedes den Namen eines Steins trägt,¹ so schliesslich auch der Titel *Diamant d'herbe*, der durch «Diamant de l'herbe», einen Titel in der Zeitschrift *Minotaure*, angeregt worden ist.

Andere Titel wie *Feuillages* [Blätterwerke] für drei Schlagzeuge oder sogar *Songes, bruissements* [Traum, Rauschen] für Violine, Violoncello und Klavier evozieren das Pflanzenreich: Es gibt da in der Tat eine subtile Beziehung zur Musik Gaudiberts, die unzählige Verschachtelungen kennt und wo jede Einheit, so klein sie auch sein mag, mit eigenem Leben erfüllt zu sein scheint. Hier begegnen Poesie und Metapher der musikalischen Technik: Gaudibert stellt sich vor seine Musik wie ein Demiurg, der die Lebensfunken langsam an ihren angestammten Ort kommen sieht, ihr Wachsen, Vermehren und Sterben beobachtet. «Wenn ich komponiere, so gehe ich vom Gedanken aus, dass ich mit lebendigem, organischem Material arbeite; dieses Material ist also nicht in sich geschlossen, es muss ernährt werden, atmen... Jedes Element, auch das kleinste, hat seine eigene Existenz. Es wird geboren, es entwickelt sich, und es stirbt. Als Komponist stelle ich mehrere dieser Elemente her. Danach geraten diese Elemente untereinander in Zusammenhang, einige werden sterben, andere sich vermehren. Oft begegnen mir solche «biologischen» Mechanismen auch in Werken anderer Komponisten: etwa in Robert Schumanns *Novellette* Nr. 8, die mit asymmetrischen Entwicklungen arbeitet; es gibt vergleichbare Konstruktionen bei Debussy, eine Arbeit mit kleinen, sich wiederholenden und sich darauf teilenden Zellen, die sich in seiner Musik so oft beobachten lässt.»²

1. Aquamarin – die Transparenz, das Wasser; Obsidian – die Nüchternheit, die mystische Idee, die Erde; Heliodor – die Verwandlung der Dunkelheit zum Licht hin, die Sonne; Katzenauge – flüchtig und schnell dahineilendes Scherzo, leichtes Finale (vgl. die Artikel von Vincent Barras, Jacques Demierre und Alfred Zimmerlin in *Dissonanz* #12, 1987)

2. Vgl. den Artikel von Eric Gaudibert *Essai sur les différentes catégories du silence musical*, *Dissonanz* #45 (1995)

Beispiel 2:
«Deux ou trois pas dans le gris»

Oben:
Kontrabass
Unten:
Akkordeon

... FRAGMENTE

Hinter diesen Äusserungen verbirgt sich eine andere Vorliebe Gaudiberts: diejenige des Fragments, die er zur Ästhetik erhebt. Sie stammt von berühmten Vorgängern ab, und es erstaunt kaum, dass sich in seinem persönlichen Pantheon Komponisten wie Schumann – eine frühe Leidenschaft Gaudiberts – oder Carl Philip Emanuel Bach finden, den er allerdings erst spät schätzen gelernt habe. Zwei Komponisten also, für die der Bruch, die Skizze und das Unvollendete zu wesentlichen formalen Konstruktionsmitteln geworden sind. Gaudibert ist an einer idealen und damit trügerischen Totalität, an einer Perfektion, die auf der Er schöpfung aller kombinatorischen Möglichkeiten beruht, nicht interessiert. «Diese «Ästhetik des Fragments» hat sich bei mir nach und nach gebildet. Am Anfang war ich mehr vom Gedanken der Einheit angezogen, ich suchte die Unabhängigkeit im Innern einer abgeschlossenen Ganzheit – zumindest in einer als solche definierten. Zweifellos hat unsere stark durch das 19. Jahrhundert geprägte Kultur die Einheit mystifiziert, oder doch zumindest den Wunsch nach Einheit, die das Echtheitszeichen eines in den Rang eines Kunstwerkes gehobenen artistischen Erzeugnisses darstellt.»

Dies erklärt auch, weshalb sich Gaudibert nie um die serielle Technik gekümmert hat, eine andere Maske des Totalitätsmythos: «Man kann innerhalb einer definierten Anzahl von Tonhöhen immer eine endliche Zahl von Permutationsmöglichkeiten erkunden. Na und? Dies heisst zwar nicht so sehr, dass ich ein solches Vorgehen ablehne, doch entspricht es ganz einfach nicht meinem Begriff des musikalischen Objekts. In den Werken Webers bemerkt man zahlreiche Brüche, allerdings nur, wenn man sich dieser Musik mit Analysekriterien nähert, deren Basiseinheit nicht die Note, sondern der Klang ist, die Klänge. Kürzlich hat Helmut Lachenmann, der in meiner Kompositionsklasse einen Meisterkurs gab, ein Stück von Webern analysiert. Lachenmann interessiert sich nicht für die Organisation der Tonhöhen, er konzentriert sich vielmehr auf die Massen, die Punkte, die Linien dieser Musik; es war die Rede von Spannung, von

Volumen, von Texturen und Materialien. Boulez, um ein sinnbildliches Beispiel zu nehmen, komponiert vor allem mit Noten.»

Massen, Punkte, Linien, Volumen, Texturen...: wiederum taucht in den Worten Gaudiberts die Bedeutung des Bildes und seiner Beschreibung auf. Eine andere wichtige Inspirationsquelle übrigens findet sich bei Paul Klee: «Die pädagogische Haltung seiner Kurse am Bauhaus, die er in seinen theoretischen Schriften festgehalten hat, waren prägend für mich; ich habe mich oft von den Beispielen seiner Hefte inspirieren lassen. Klee hat mich gelehrt, zum Elementaren zurückzukehren. Bei ihm äussert sich dies durch ein Zurück zur Linie, zum Kreis, zum Quadrat; zugleich aber schafft die Einfachheit der eingebrachten Formen Beziehungskräfte, die sich durch bemerkenswerte Dynamik auszeichnen.»

DEN KLÄNGEN VERTRAUEN

Dieser «biologische» Zugang, der den Klängen ihre evolutive Autonomie zubilligt, erklärt auch Gaudiberts Vorliebe für gewisse aleatorische Techniken. «Man kann sagen, dass der Zufall eine wichtige Rolle spielt in meiner Musik, doch muss «Zufall» hier im weiten Sinne des Wortes verstanden werden. Ich versuche, dadurch möglichst viel Freiheit auf der Ebene der zeitlichen Verhältnisse zu schaffen.» So verhält es sich in *Jetées* für Orgel, einem offenen, aus sieben auf zwölf losen Blättern angeordneten «Themen» bestehenden Werk, oder auch in *Songes/Songs* für Violine und Klavier, worin die Partien der beiden Instrumente voneinander unabhängig sind. Dieses Verfahren findet sich auch in *Songes, bruissements* für Violine, Violoncello und Klavier, und in einem seiner jüngsten Werke, *It was not no melody*, ist die Trompetenpartie improvisiert.

Der Reiz dieser Technik ist laut Gaudibert ein Vertrauensbeweis des Komponisten gegenüber seinem Werk. Dieser Begriff übrigens begegnet oft in seinen Aussagen: «Ich habe den Klängen immer vertraut, in Erweiterung auch der geschriebenen Musik, und so kenne ich die Angst vor dem Augenblick einer ersten Aufführung eigentlich nicht. Denn

5

Beispiel 3: «Concerto pour hautbois et orchestre», Ziff. 5

das musikalische Fragment, das ich komponiere, besitzt sein eigenes Leben, und was auch immer passieren mag, es wird funktionieren. Sorgen mache ich mir eher um die Wahl der Organisationsform eines Stückes. Auch das Aleatorische ist Teil dieses Vertrauens: Nur pingelige Komponisten vertrauen ihren Werken nicht. Techniken wie die *space notation* oder differenzierte *Tempi* zeugen von solchem Vertrauen. Es mag bezeichnend sein, dass ich im Gegensatz zu den meisten meiner Kollegen nie Musik geschrieben habe, die einen Dirigenten erfordert (ausgenommen Orchesterwerke). Für mich widerspricht dies dem Sinn der Musik: Bei jedem Musiker muss die menschliche Autonomie erhalten bleiben. Dies ist freilich bei zu vielen Instrumenten nicht mehr möglich und erklärt, weshalb ich nichts komponiert habe, was besetzungs-mässig zwischen Kammermusik und Orchesterwerk liegt.»

Deux ou trois pas dans le gris für Kontrabass und Akkordeon (1994) ist ein Werk, das ebenfalls auf unabhängigen Stimmführungen beruht, es führt damit zwei Problem-bereiche vor Augen, die Gaudibert am Herzen liegen: «Der Gegensatz von Lesbarkeit und Komplexität macht den Sinn des Werkes aus. Von welchem Augenblick an wird dieser Sinn wahrnehmbar? Indem von Anbeginn an mit einfachen Elementen, elementaren Fragmenten gearbeitet wird, stellt sich eine unvermutete Komplexität von selbst ein. Doch bedeutet Komplexität nicht Komplizierung: Was mich betrifft, habe ich mir, um ein Beispiel zu nennen, nie Rhythmen ausgedacht, die ich selbst nicht realisieren könnte. Komplexität bringe ich an anderen Orten an: in simultanen, aber unterschiedlichen Temposchichten.» So beginnt *Deux*

ou trois pas dans le gris sehr einfach: Der Kontrabass lässt eine lange Monodie erklingen, die um einige Kerntöne pendelt, das Akkordeon steuert harmonische Störungen auf Zeitflächen bei, die durch Markierungen präzisiert werden (vgl. Notenbeispiel 1). Der Kontrabass scheint zunächst die Hauptrolle zu spielen, dann aber übernimmt das Akkordeon diese Funktion, und es folgt eine aufsteigende Entwicklung in hohe Lagen, während gleichzeitig die harmonischen Ein-würfe des Akkordeons, die zu Beginn wie Störungen wirken, im weiteren Verlauf immer deutlicher den harmonischen Sinn des Stücks ausmachen. In diesem Stück findet sich die einzige wirklich vom Komponisten determinierte Stelle dort, wo sich die beiden voneinander unabhängigen Linien der beiden Instrumente kreuzen (vgl. Notenbeispiel 2).

Am Ende des Stücks, nach dem aufsteigenden Prozess beider Instrumente, sind die deren Rollen wie verkehrt: Der Kontrabass befindet sich mit Flageolett-Klängen im hohen Register, während das Akkordeon, ebenfalls in hoher Lage, nur noch ein harmonisches Zittern ausführt.

AUF UNSICHTBAREM GRUND

Die Musik von Éric Gaudibert ist nicht diskursiv im akademischen Sinne des Wortes, sie steht nicht in der Nachfolge des seriellen Erbes, worin die Organisation der Tonhöhen, des Rhythmus oder auch anderer Parameter bisweilen eine «Mechanisierung» des Diskurses mit sich bringt. Sie scheint sich vielmehr durch nur Angedeutetes fortzuspinnen, wie Gaudibert selbst meint: «Ich war von der sprachlichen

Ellipse immer angezogen. Die Freude an der Ellipse ist auch die Freude am Finden eines seltenen Wortes, einer Anspielung an die Welt der Astronomie, der Biologie, der reinen Poetik.» Gaudibert behandelt – oder verweigert – die Linearität in ganz eigener Weise, was letztlich eine recht logische Grammatik für eine Musik ergibt, in der das Fragment einen wesentlichen Platz einnimmt. Dies mag auch erklären, weshalb seine Kompositionen, die oft aus Verschachtelungen mehr oder weniger kleiner Organismen bestehen, im Hören nie in jene Falle der Zerstückelung geraten, die solchen fragmentarisierten Stücken oft droht: Hier entsteht Kohärenz aus der Vielfalt, aus der harmonischen Anordnung von Zellen.

Die ansteigende Faktur, die sich in *Deux ou trois pas dans le gris* beobachten lässt, zeugt auch von der Vorliebe Gaudiberts für die hohe, gar sehr hohe Lage – eine klangliche Neigung, die er mit Jean-Luc Hervé oder Niccolò Castiglioni teilt. Doch diese Bevorzugung der hohen Register hat nichts mit einer rein koloristischen oder gar hedonistischen Veranlagung zu tun. Denn das Vorherrschen der hohen Lage erhält ihren Sinn erst, wenn auch das exakte Gegenteil vorkommt. So wirkt auch im bereits erwähnten Stück, *Deux ou trois pas dans le gris*, der Schluss im hohen Register nur deshalb so überzeugend, weil die beiden Instrumente von der Tiefe ausgegangen waren. Seine bezeich-

nendste Komposition bleibt diesbezüglich aber bis heute sein Konzert für Oboe und Orchester (1991). Das Werk mit dem Untertitel «su fondamenta invisibili» – angeregt durch einen der Widmungsträger Omar Zoboli – beginnt mit einem Rauschen, mit harmonischen Brechungsscheinungen, wie sie für Gaudibert so wichtig sind; eine lange Phrase in äußerst hoher Lage bildet dazu eine Art *cantus firmus*, bei dem innerhalb des von den Orchestergruppen gestalteten Rauschens einige Noten neue harmonische Richtungen einschlagen und so eine «Art von Vibration, von fortgesetztem Schillern»³ erzeugen. Später erscheint ein sehr einfaches und diatonisches Motiv in den Geigen und Bratschen: zuerst horizontal dargeboten, stellt das Motiv später die harmonische Schicht des Abschnittes dar, während die Monodie der Oboe dasselbe Motiv aufnimmt und damit aufzeigt, dass die Solostimme nichts als das Resultat des harmonischen Orchesterteppichs darstellt; ebenso gut allerdings könnte es umgekehrt sein (vgl. Notenbeispiel 3).

Die Werke Éric Gaudiberts geben dem Hörer dadurch oft den Eindruck einer Hohl-, einer Negativform: eine Musik, der mit Absicht der Grund entzogen ist, auf dass nur noch eine klingende Oberfläche sichtbar bleibe...: eine platonische Musik, bei der nur noch die Schatten zu erhaschen sind.

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)

Werkverzeichnis (Auswahl)

- La harpe du silence* lyrische Suite für Sopran, Alt, Sprecher und Ensemble (1966*)
Syzygy für Flöte und präp. Klavier (1971, Éditions Papillon)
Quatuor à cordes « entre se taire et dire » (1971)
Variations lyriques für Cello solo (1976, SME/EMS)
Sonate für Klavier (1978, Éditions Papillon)
Capriccio für Violine solo (1978, Éditions Papillon)
Chacun son singe Kammeroper für Sopran, Bariton und Ensemble (1973/78*)
Astrance für Bläserquintett (1980, Hug & Co)
Gemmes 4 Stücke für Orchester (1980, Éditions Papillon)
L'écharpe d'Iris Vorspiel für Orchester (1984, Éditions Papillon)
Un jardin pour Orphée für Horn und Streicher (1985*)
Orées für Flöte, Violine, Violoncello, Klavier und Klarinette (1986, Éditions Papillon)
Jetées für Orgel (1987, SME/EMS)
Diamant d'herbe Poem für Orchester (1987, Éditions Papillon)
Feuillages für 3 Schlagzeuge (1988, Hug & Co)
Océans Concertino für Flöte und Streicher (1988, Éditions Papillon)
Songes/songs für Violine und Klavier (1989, SME/EMS)
Songes, bruissements für Violine, Violoncello und Klavier (1990, SME/EMS)
Le regardeur infini für Stimmen, Sprecher, Schlagzeug und Cembalo (1987/90*)
Konzert für Oboe und Orchester «su fondamenta invisibili» (1991*)
Albumblätter für 2 Flöten (1992, Éditions Papillon)
Bruit d'ailles für 12 Stimmen (1992, Éditions Papillon)
Trois tableaux für 2 Klaviere (1993, SME/EMS)
Chant de l'aube für Horn solo (1993, SME/EMS)
Concerto für Violoncello und Orchester (1993*)
Jardins d'est Stück für Orchester (1994, Éditions Papillon)
Concertino für Klarinette und Streicher (1994, Éditions Papillon)
Deux ou trois pas dans le gris für Kontrabass und Akkordeon (1994, SME/EMS)
Deux ou trois pas... für Kontrabass solo (1994, Éditions Papillon)
Le dit d'elle für Kontrabass solo (1995, SME/EMS)
Concerto lirico für Sopran, Violoncello und Schlagzeug (1995*)
Voce, voci für Harfe (1997, Éditions Papillon)
« Ce tremblement qui est une volupté » für 2 Oboen (1997*)
Concerto grosso für Streicher (1998, SME/EMS)
Deux pas dans le gris für Akkordeon (1999, Éditions Papillon)
Fantaisie concertante für Pianoforte und Barock-Streichquartett (1999, SME/EMS)
« It was not no melody » für Sopran, Bassflöte, Viola, Trompete und Klavier (2000, Éditions Papillon)
Message für Violoncello solo und Viola (2000, Éditions Papillon)

* beim Autor