Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 79

Artikel: Utopie und Erinnerung : zum 60. Geburtstag von Francesco Hoch
Autor: Repetto, Paolo / Kübler, Susanne
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927926

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: 19.12.2025

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

UTOPIE UND ERINNERUNG

VON PAOLO REPETTO

Zum 60. Geburtstag von Francesco Hoch

Welche Bedeutung hat Musik? Was vermag diese absolute und nichtsprachliche Kunstform? Was ist ihr Wert, worin liegt ihre Kraft, welches ist ihr Sinn? Der älteste und schönste Mythos über Musik und Poesie, den wir kennen, der Mythos von Orpheus, erzählt und lehrt uns, dass ihre Macht unendlich sei und dass die flüchtigen Windungen ihrer Form alles umfassen können. Orpheus verkörpert mit dem Gesang und seiner Leier das höchste Symbol der Bedeutung, des Werts, der Utopie des Klangs. Mit der Kraft seiner Melodien kann er alle Dinge verändern. Er kann sie erleuchten, er kann den Tod in Leben verwandeln, die Materie in Geist, Schatten in Licht und so die Logik der Welt umstürzen. Im Kontakt mit seiner wunderbaren Musik wird das Schlechte gut, das Wilde gezähmt, das Wehrlose belebt, das Schwere leicht, das Kleine gross, das Monumentale wandelbar. Nichts bleibt intakt, wenn es von ihrer Magie berührt wird, nichts bleibt, wie es war. Wie uns alle grossen Philosophen lehren, kann die Musik so die perfekte Kunst sein, unsichtbar und fragil, wie sie ist, kann sie eine konkrete Kraft entwickeln, die fähig ist, die Welt zu verändern und zu verbessern.

Als Francesco Hoch um 1970 anfing, seine ersten Werke zu komponieren, war er wie viele andere Künstler und Intellektuelle jener Zeit fasziniert vom utopischen Potenzial der Musik und überzeugt von der Magie des Klangs. Wie viele seiner Kollegen und Freunde war Hoch davon überzeugt, dass es die Pflicht der Kunst sei, sich den realen Problemen zu stellen, dass die Musik in eine echte, lebhafte Konfrontation mit dem bizarren Weltgefüge treten müsse. Wie bei Orpheus war der Geist jener Generation geprägt vom utopischen Traum, vom Streben nach Gleichheit, Frieden, Gerechtigkeit, das als reale Konsequenz aus der künstlerischen Geste folgen müsse. Kunst sollte kein Ästhetizismus sein, sondern alle Formen des Schönen – in Klängen, Farben, Worten oder Bildern – mussten auf das pulsierende Zentrum der Realität zielen. Der Gesellschaft galt ihr Engagement, ihr begegneten sie mit der Haltung eines eifersüchtigen Liebhabers. Aber dieser Traum dauerte nur kurz, die edle Utopie bestand nur für wenige Jahre. Alles war schwierig. Alles wurde kompliziert. Jeder noch so starke Wille wurde weich an den harten Wänden der Umstände. Wie Eurydike verschwand der geliebte Körper allmählich, verlor sich in den paradoxalen Labyrinthen der Geschichte, verschwand in einer unauffüllbaren Leere. Der tödliche Konsumgeist, die siegreiche Stimulation der tiefsten und einfachsten menschlichen Instinkte weckte aus dem Traum einer Einheit von Gesellschaft und Kunst und reduzierte ihn auf einen schönen und unrealisierbaren Mythos. Heute hat die kommerzielle Instrumentalisierung einer unechten Massenkultur unsere Eurydike in eine Hölle unseliger Banalität entführt.

Francesco Hoch kann sich heute wie viele seiner Kollegen angesichts des Siegeszugs der Konsumideologie und der kommerziellen Musik nur in einer Position der Distanzierung, ja der Entfremdung behaupten. Welchen Sinn kann eine elaborierte, reflektierende Kunst angesichts von Oberflächlichkeit und exzessiver Vereinfachung noch haben? Welchen Eindruck kann eine nicht nur melodische, sondern komplexe und artikulierte Musik machen, wo ringsum alles Pornografie ist – eine subtile, auch psychologische und gefühlsmässige Pornografie, die nur zum Tier spricht und den Engel in uns verneint? Ist der Traum von Orpheus zu kompliziert geworden, oder ist die dunkle Macht, die Eurydike geraubt hat, zu stark?

Sicher ist dieser dramatische und noch nie dagewesene Bruch aus einem fundamentalen Grund entstanden: Die leicht konsumierbaren, extrem beworbenen und verbreiteten

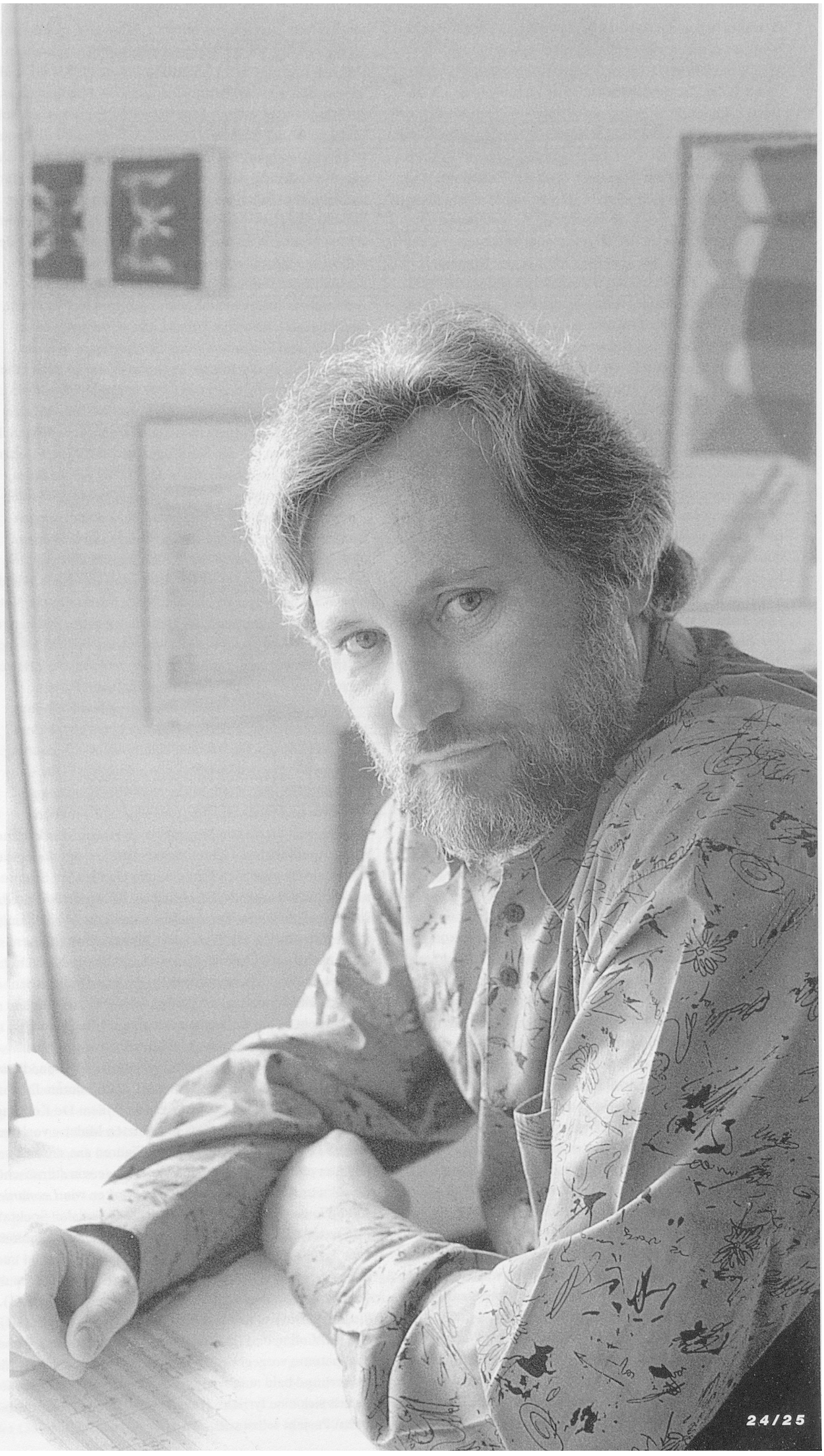


Foto: Max Kellenberger

Produkte haben das durchschnittliche Niveau der Aufmerksamkeit gesenkt – jener ritualisierten Wahrnehmung, die dem Verstehen und Lieben zeitgenössischer Werke (ja der Werke jeder Zivilisation) auch Opfer zu bringen bereit ist. Tatsächlich ist die Situation der zeitgenössischen Musik heute absolut kritisch: Wenige hören sie, wenige respektieren sie, wenige lieben sie. Und die Programme unserer Konzertsäle widmen sich dem bequemen Stoff der Erinnerung und der Archäologie. Hoch schrieb: «Heute würde niemand mehr daran denken, künstlerisch forschende Aktivitäten zu verbieten, indem man sie der Degeneration bezichtigt, wie es der Nazismus oder aus anderen Gründen der Kommunismus getan haben. Trotzdem sind wir nicht weit von solchen Ausgrenzungen: Das Verbot erfolgt in der Praxis nun mit ökonomischen Mitteln. Die Diskurse der avantgardistischen und postavantgardistischen Kunst werden an den Rand gedrängt, weil sie keine grossen Profite bringen. Diese Musik wird – durchaus wohlwollend sogar – toleriert, aber sie darf nur in ihrer Nische leben. Man hat heute die Tendenz, diese neuen Kunstformen als Resultat der Arbeit von Personen zu sehen, die zu einer fernen Vergangenheit gehören und deshalb von der aktuellen Konsumproduktion überholt worden sind.»

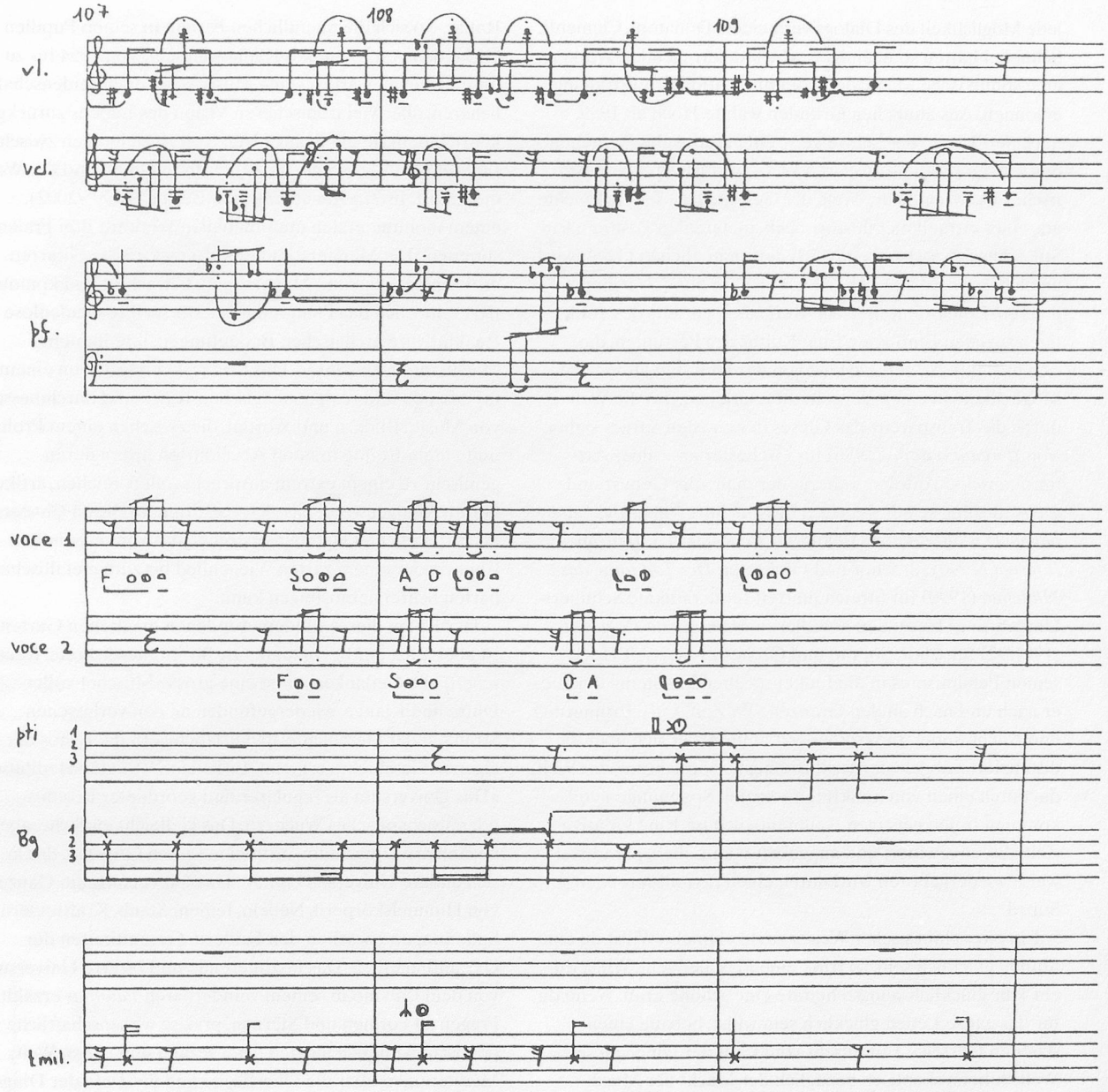
Zu Beginn der 70er-Jahre, als Hoch zu komponieren begann, war das Panorama der Kultur noch nicht so dramatisch geteilt in einen hohen, reinen, unerreichbaren Himmel und eine exzessiv vereinfachende und kommerzielle Erde. Es war die Zeit «der Ungewissheit», in der verschiedene Experimentatoren des Neuen, darunter auch Hoch selber, vorgeprescht waren in Regionen aleatorischer Wagnisse und der subtilen klanglichen Atmosphären, in denen die Form der Musik nur im Spiel des Zufalls und dem Lächeln der Improvisation eine Berechtigung zu finden suchte. Nach den geometrischen und kalkulierten Klängen der 50er Jahre suchte diese Zufälligkeit nun nach den Grenzen einer unkontrollierten Freiheit. Gleichzeitig kehrten viele Komponisten angesichts dieser extremen Versuche zu moderateren Positionen zurück, indem sie eine weniger experimentelle und reflexivere Musik wiederentdeckten.

Im Jahrzehnt zwischen 1970 und 1980 wandte auch Francesco Hoch sich einer klassischeren Schreibweise zu, um, kontrolliert von der wohlwollenden Aufsicht der traditionellen Notenlinien die vielfältigen kompositorischen Beziehungen zwischen «den verschiedenen Sorten musikalischen Materials» zu überprüfen. Geprägt von der kompositorischen Meisterschaft Franco Donatonis, der Hoch unter anderem zu einem aufmerksamen und tiefen kritischen Bewusstsein anregte, war Hoch immer davon überzeugt, dass künstlerisches Tun nicht Selbstzweck sein dürfe. Jenseits der klassischen Harmonie, jenseits der Freitonalität, jenseits auch der strengen Dodekaphonie sind die Möglichkeiten eines Komponisten tatsächlich immens. Nicht nur in neuen Erscheinungen wie der Musique concrète oder der elektronischen Musik, sondern auch beim Schreiben für traditionelle Instrumente, die Hoch am meisten – allerdings in einer speziellen und neuen Perspektive – liebt. Als seine eigene «Musica figurale» erarbeitete er in wichtigen Werken wie *Riflessioni sulla natura di alcuni vocaboli* (1972/74), *Arcano* (1975/76), *Trasparenze per nuovi elementi* (1976) oder *Figura esposta* (1977) eine persönliche Sprache, die sich, ausgehend von abstrakten Vorgaben, in weiten Feldern von Motiven und Figuren strukturiert als Kreuzung zwischen traditionellem linearem Denken und einem neuen Denken in Gruppen oder Agglomeraten. Einerseits gibt es in diesen Werken die grosse Faszination für das extrem freie, offene, rohe Klangmaterial, das sich verbindet zu einem schillernden klanglichen Widerschein; andererseits öffnen sich diese Teilchen, diese gefärbten Staubpartikel und verbinden sich in einem motivischen Gewebe, das erlesene Analogien und mysteriöse Figuren kreiert. In der schönen, kurz vor den genannten Werken entstandenen Komposition *Dune* (1972) für Violine, Violoncello, Klavier, Perkussion und zwei Stimmen ist es das Bild des Sandes – seiner Materie, seiner Farbe, seiner wohlriechenden und warmen Essenz –, das mit seiner eleganten, flexiblen Bewegung bestrickt: Eine Umdeutung von Zeichen, eine Veränderung der Werte (die verschleierten Klangfarben der Stimmen dialogisieren und vermischen sich mit dem Samt der Streicher), eine freie Metapher einer fliessenden, schwer beschreibbaren Präsenz, die sich bildet und wieder auflöst, die fassbar wird und mit einem Windhauch verschwindet (Notenbeispiel 1).

Wie in der informellen Malerei scheint Hoch in diesen Musiken ein Universum voller Licht zu suchen, in dem Ordnung und Unordnung sich durchdringen. Wie ein Jackson Pollock der Klänge begegnet er der weissen Oberfläche der Zeit. Er gräbt das Licht hervor, meisselt die Materie, löst die Struktur der Takte auf und arbeitet sie neu heraus. Er verknüpft unendliche melodische Bögen. Er inszeniert einen dichten Kontrapunkt von Linien, Flecken, Spuren, Zeichen, Gesten, Farben. Ein Chaos wird Form, eine Form löst sich im Chaos auf. Die Zeichen der Noten – präzis, klar, sauber – überlagern sich in einem magmatischen Gewebe, das die Zeit erforscht, ihre Grenzen untersucht, indem es sie durchmisst wie ein vibrierender, stürmischer Pfeil. Alles ist Ordnung, alles ist Chaos. Wie das vom Wind herumgewirbelte Sandkorn beschreibt die Note von Hoch unwahrscheinliche Bahnen, elegante und bizarre Linien. Das Klanggold wird Rhythmus, die dichten Melodien versprühen wie Klangsplitter in Luftpartikeln, die Zeit verbrennt in einer Polyphonie der unsichtbaren Farben.

Dabei erlangen die Beziehungen zwischen Erfindung und Wiederholung, zwischen Chaotischem, Abstraktem und Geordnetem, Figürlichem entscheidende Bedeutung. In jenen Werken erwies sich die musikalische Figur als magische Grenze zwischen der traditionellen Idee des «Motivs» und jener viel jüngeren eines informellen «Aggregats». In diesem Sinn gibt es in Hochs Musik immer etwas Apollinisches, Lichtes, Geometrisches, das dialogisiert mit einem dionysischen Furor, einem blendenden Schatten aus Verknäuelungen, Verflechtungen, Klangpartikeln, die im- und explodieren. Die Antithese sucht die Vereinigung, die Konfrontation will Harmonie, Einheit. Unter dieser Perspektive entwickelt Hoch zwischen 1980 und 1983 ein neues kompositorisches Vorgehen, das er selbst in einem geglückten Oxymoron, «variable Ostinati» nennt. Noch einmal geht es um die Suche nach einem Gleichgewicht, nach einer Harmonie zwischen scheinbar unvereinbaren Elementen: um feste, geordnete, motivische Figuren, die mit offeneren, improvisierten Momenten dialogisieren. Der klangliche Verlauf geht in der Art von Willem De Kooning – einem von Hoch besonders geschätzten Maler – von figurativen Höfen und schematisierten Figuren aus, die sich vermischen und verschwinden in einer Menge von stürmischen Zeichen und blitzartigen Gesten. In Werken wie *Leonardo e/und Gantenbein* (1980/82), einem multimedialen Spektakel für Tanz, Projektionen, fünf Instrumente und drei Stimmen, oder *Lo specchio e la differenza* (1982) für Violoncello und Kontrabass, vor allem aber in der Serie von vier Werken mit dem Titel *Ostinato variabile* selbst – für Bassklarinette (I), für Bassklarinette und Klavier (II), für zwei Gitarren (III) und für Violine und Klavier (IV) – werden auf diese Weise transparente vorgegebene Teile, die Ostinati, zunächst präsentiert und bald aufgelöst in einer weiträumigen Fantasie, so dass sich eine lyrische Transgression hin zum ursprünglichen Projekt selbst vollzieht.

Notenbeispiel 1



Wie aber können diese so schönen, so raffinierten Kompositionen auf ein Publikum einwirken, das der zeitgenössischen Musik immer distanzierter gegenübersteht? Welchen Einfluss auf die Gesellschaft können so präzise und subtile Formen haben in einer Welt, die immer weiter entfernt ist von geistigen Fragen und bewusster Wahrnehmung? Als Künstler, der zutiefst die Verantwortung seiner politischen Pflicht und seiner sozialen Mission spürt – die Ordnung und die Magie der Schönheit haben die Aufgabe, die Seelen zu erziehen, Ethik entsteht aus Ästhetik und nicht umgekehrt, wie es die Totengräber der Moderne propagieren –, fühlte sich Hoch verletzt von der nachlassenden Aufmerksamkeit des Publikums, dessen Geschmack im Konsumgeist flach geworden war. Welchen Sinn hat es denn noch, einer Form Leben zu geben, wenn diese nur von wenigen Personen wahrgenommen oder gar geliebt wird? Wenn es Hochs Traum war, mit den Klängen die Realität zu erreichen und mit der Gesellschaft zu kommunizieren: Welcher Traum, welches Ideal kann der offensichtlichen Gleichgültigkeit der Welt widerstehen?

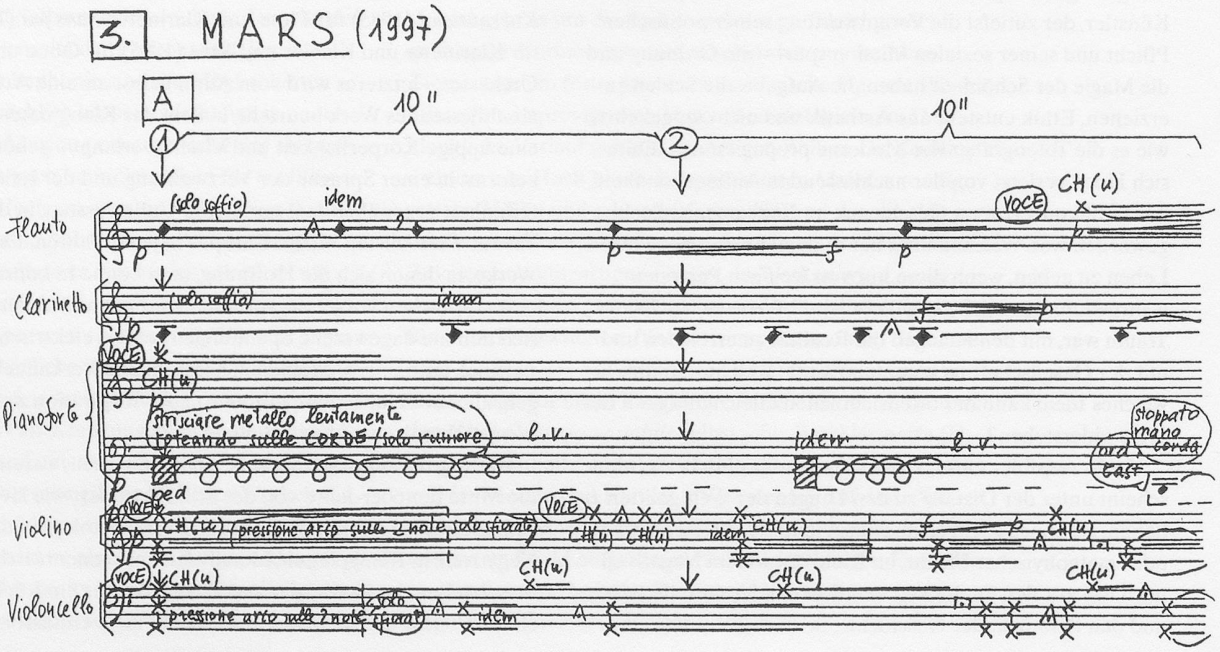
Hochs sensibler Geist, seine utopische orphische Seite, scheint unter der Distanz zu den Dingen der Welt gelitten zu haben. Dennoch sucht seine Kunst, jenseits von Religion oder metaphyischer Flucht, im Positiven wie im Negativen nach wie vor den Dialog mit den Rätseln der Gesellschaft und den Paradoxa der Geschichte. So charakterisiert eine «Zeit der Auflösung der Strukturen bis zur Isolation des einzelnen Elements nahe beim Sturz in Nichts und Leere» die folgenden Werke, die zwischen 1983 und den Jahren des «Schweigens» (1987-89) entstanden, in denen Leere und Nichts von einer kostbare Metapher zur unausweichlichen Realität wurden. Werke wie *Endlich* (1984) für Klavier, *Kurzatmend* (1985) für Flöte und Klarinette, *Sans jeu* (1985) für Klarinette und Klavier und *Sans* (1985) für Oboe und Orchester – letzteres wird vom Autor selbst als eine Art abschliessendes Werk beurteilt, in dem das Klangmaterial eine üppige Körperlichkeit und Vitalität erlangt – gehören, geformt in einer Sprache der Verzweiflung und der lyrischen Offenheit gegenüber dem verletzten Unbewussten, in der Tat zur wertvollsten Musik Europas in jenen Jahren. Es sind Werke, in denen sich die Hoffnung, man könne in konstruierten Sprachen vorgehen, verabschiedet hat und in denen sich nun nie dagewesene Spannungen zeigen, elektrische Partikel, entflammte Melodien, harmonische Verknäuelungen, alles auf Höchsttemperatur von der Inspiration zusammengeschmolzen und gefestigt .

Wichtige Komponisten, die Hoch nahe stehen, waren um die Mitte der 60er-Jahre von der Stille fasziniert wie Evangelisti; andere setzten auf die radikalsten Poetologien des Negativen: in Klangplatten, Metallwänden, in unentwirrbaren Sturzbächen des Kontrapunkts – David Smiths eindrücklichen «Cubes» aus Stahl ähnlich –, die in ihrer Unfassbarkeit

jede Möglichkeit des Dialogs vermeiden. Donatoni, Clementi, Schnebel hatten so in einigen schwindelerregenden Werken eine sphinxische Musik der Kommunikationshinterfragung ersonnen. Aus ähnlichen Gründen wählte Hoch ab 1989, nach den Jahren des Schweigens, ein paradoxales Vorgehen, das wie ein postumes Agieren konzipiert ist, ein kompositorisches Beobachten der Welt, der Gesellschaft, der Geschichte aus einer virtuell metahistorischen, metarealen Position. Ein Spiel des Bewusstseins, das sich der unmöglichen Gegenwart entziehen wollte, um sich in einen Raum ohne Zeit zu projizieren. Eine offene, lyrische Reflexion, jenseits des effektiven sozialen Einflusses. Eine Kultur des Postumen, die sich präsentierte «als Distanz von der Welt und als einzige Möglichkeit, in einem Jenseits zu überleben, das die Welt durch die Transparenz des Glases des eigenen Sarges sieht». Von *Il mattino dopo* (1986) für Orchester an – einer Art musikalischer Autobiografie, in der man «die Geburt und die Auflösung seiner figuralen Musik» hört – über die *Sette bagatelle d'oltretomba* (1990) für Orchester, das *Tableau Infernal* (1990) für Chor und Orchester, *Der Tod ohne das Mädchen* (1990) für Streichquartett (eine radikale Schubert-Umkehrung) bis zu den grandiosen *Memorie da Requiem* (1991/92) für Chor, Sopran und Orchester meisselt Hoch seinen Pessimismus in die funkensprühenden Steine ein, die er nach und nach an den Grenzen von Zeit, Luft, Erinnerung und Nacht findet. In Wirklichkeit amüsiert er sich über die distanzierte, abgelöste, desillusionierte Betrachtung der Welt, die durch einen von konkreten sozialen Spannungen vollkommen freien geistigen Raum möglich ist. Eine kreative Zeit, die, angewidert und angeekelt vom Leben, paradoxerweise wiedergeboren wird durch einen revitalisierenden Suizid.

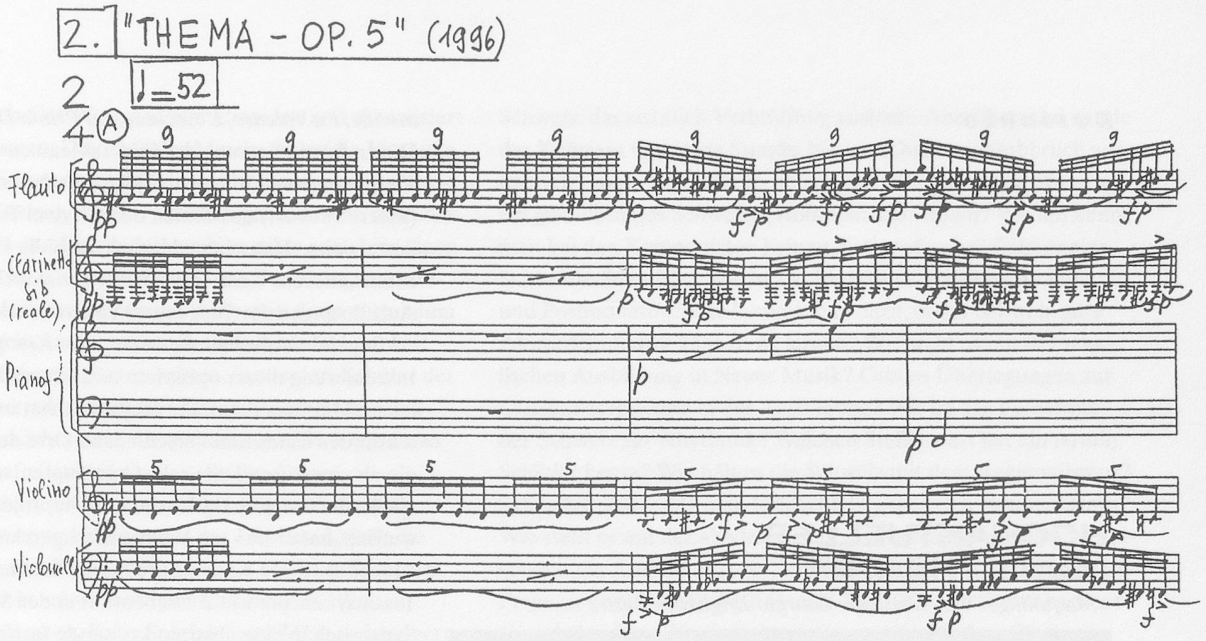
Ein alter chinesischer Weiser sagte einmal: «Willst du eine Stunde glücklich sein, so trink eine Flasche Wein. Willst du ein Jahr glücklich sein, so heirate eine schöne Frau. Wenn du für das ganze Leben glücklich sein willst, bebaue einen schönen Garten.» Enttäuscht vom Lauf der Dinge dieser Welt, zutiefst skeptisch bezüglich der Macht der Musik gegenüber den gesellschaftlichen Realitäten, hat Hoch heute mit einem buddhistischen Lächeln den Wert der Entzauberung, der Leichtigkeit, der Grazie, der Ironie – der Fähigkeit auch, einer Frage auszuweichen – wiedergefunden und damit seinen blühenden Garten entdeckt: einen Ort der Meditationen, der Erinnerung; einen intensiv duftenden Raum, wo sich die unendlichen Farben in seinen Pupillen zu Girlanden von Licht und Klang wandeln. Von 1994 bis zu unserer Gegenwart ist seine Musik so zu einer leidenschaftlicheren, aber viel ironischeren Vision des Lebens zurückgekehrt, indem sie ein dichtes Netz von Beziehungen zwischen Innerem und Äusserem, zwischen Individuum und der Welt moduliert. In *The magic ring* zum Beispiel (1995/2002), einem monumentalen multimedialen Werk für drei Frauenstimmen, drei Männerstimmen, drei elektrische Gitarren, drei Schlagzeuge und Magnetband, betrachtet und kommentiert sein Blick das Phänomen der Börse: ihre gnadenlose Realität, ihre archaischen Bedeutungen, ihre immense Macht, ihre Urinstinkte. Das Ganze ist umfasst von einem mythischen und realen «magischen Ring» und durchmessen von Musik, Bildern und Worten, die zwischen einem Prolog und einem Epilog in neun Abschnitten interagieren, gemischt zu einem extrem anspruchsvollen, reichen, artikulierten Klanggewebe, das sich von dramatischsten Clusters bis zu feierlichen Hymnen erstreckt, das vom mystischen Choral oder einem zarten Wiegenlied bis zum metallischen harten Schrei herabsteigen kann.

Der Raum dieses wiedergefundenen magischen Gartens ist aber auch der bevorzugte Ort für intime, diskrete, freundschaftliche Gedanken; er ist eine grosse Muschel voller Düfte und Klänge, wiedergefunden an den verlassenen Stränden der Geschichte, in der Hoch gern die Echos der eigenen Geschichte erkennt. Es ist ein Ort tiefer Meditation: «Das Universum als regulärer und geordneter Kosmos oder als chaotisches Wuchern. Das vielleicht endliche, aber unzählbare Universum, instabil in seinen Grenzen, das in sich andere Universen enthält. Das Universum, ein Ganzes von Himmelskörpern, Nebeln, feinem Staub, Kraftfeldern, Spannungen zwischen den Feldern, Gesamtheiten der Gesamtheiten…» Das faszinierende und bizarre Universum, von dem Calvino in seinem wunderbaren *Palomar* erzählt, Fragen zu Formen und Sternen, präzise wissenschaftliche wie poetische Untersuchungen einer fernen und nahen Welt; Meditationen über die Oberfläche und die Tiefe der Dinge, die Hochs musikalisches Temperament zu einer *Suite* für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier inspiriert haben (1995-1997), in der die Solidität von vorgegebenen Symmetrien mit der freien und spontanen Erfindung dialogisiert; wo die Noten und die Klänge wie die von Calvino beschriebenen Schwalben im blauen Raum der Luft sich



Notenbeispiel 2

Notenbeispiel 3



treffen und sich trennen, sich öffnen und schliessen, sich isolieren und multiplizieren in magischen Krümmungen eines immensen Flügels, der konkav oder konvex sein kann, atonal oder tonal. Eine Suite von hypothetischen Tänzen in einem ausgeglichenen Delirium von entgegengesetzten Kräften: von der Materie der primitiven geologischen Klänge, nahe der Konsistenz des Geräuschs (Notenbeispiel 2) bis zur berührend melancholischen Erinnerung eines zarten Themas der Familie Schumann, das unterirdisch wie ein Anruf der Treue im Herzen eines nächtlichen zerstäubten Reflexes mitläuft (Notenbeispiel 3). Schliesslich eine Serie von Stücken in einem Spiel der Beziehungen, ein Fresko von Sternstaub – in symbolhaft sieben Teilen – in dem die klangliche Utopie Hochs vielleicht definitiv von den Kontinenten der Geschichte zu den lyrischen Himmeln der Erinnerung umgezogen ist.

(Aus dem Italienischen von Susanne Kübler)

Werkverzeichnis (Auswahl)

- *Riflessioni sulla natura di alcuni vocaboli* per orchestra da camera (1972/74)
- *Idra* per 11 archi (1974)
- *Arcano* per coro a cappella su testo dell'autore tratto da Marx (1975/76)
- *Figura esposta* Interazione di 5 elementi per 20 esecutori (1977)
- *Quando è quasi una fantasia* per quartetto d'archi (1980)
- *Leonardo e/und Gantenbein* Spettacolo multimediale per danza e proiezioni, per 5 strumenti e 3 voci su testi di Max Frisch e Leonardo da Vinci (1980-82)
- *Sans* per oboe ed orchestra (1985)
- *Un Mattino* per due flauti (1986)
- *Der Tod ohne das Mädchen* per quartetto d'archi (1990)
- *Sette bagatelle d'oltretomba* per orchestra (1990)
- *Postludio degli spettatori* per coro di voci bianche o voci pari o voci miste su testo del compositore (1991)
- *Memorie da Requiem* per soprano, coro ed orchestra su testi del compositore (1992)
- *Due Pezzi* per pianista solo (1993)
- *Péché d'outre-tombe* per clarinetto e quartetto d'archi (1993)
- *La passerelle des fous* per cinque attori, tre soprani e strumenti (1994/95)
- *Canti e danze dai nuovi gironi* per 13 strumenti (1995)
- *Der hoffnungsvolle Jean und der Moloch* Una fiaba popolare del nostro tempo su testo dell'autore tratto da «Die Schweiz wäscht weisser» di Jean Ziegler per due recitanti, coro recitante e due percussioni (1995)
- *Au Futur-Passé?* per voce ed orchestra su testi del compositore (1971-1996)
- *Da sotto l'onda* per oboe, clarinetto, fagotto corno e pianoforte (1996)
- *Suite «Palomar»* per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte (1996-97)
- *The Magic Ring* Opera per 6 voci, 3 chitarre elettriche, 3 percussioni, nastra 8 canali e scene video. Testo di Francesco Hoch
- *Su gentile invito* per violino e violoncello (2000)
- *Doppio concerto* per violoncello, pianoforte ed orchestra (2001-02)
- *Duo dal doppio* per violoncello e pianoforte (2001-02)