

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1999)
Heft: 59

Artikel: Une perception tournée vers soi : le travail d'Annette Schmucki sur le langage
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927876>

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: 05.02.2026

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

UNE PERCEPTION TOURNÉE VERS SOI

Le travail d'Annette Schmucki sur le langage

Silences éloquents, douceurs amères – il vaudrait la peine, une fois, de dresser la liste des illusions d'écoute, des trompe-l'oreille musicaux, des paradoxes sonores dans la musique du XX^e siècle. Cela donnerait un joli musée des horreurs. On a des morceaux qui s'arrêtent bien qu'ils ne cessent jamais (les formes momentanées de Karlheinz Stockhausen), un temps qui se fige à grande vitesse (*Compositio* de Dieter Schnebel), des glissandos qui tombent indéfiniment, mais qui montent en réalité (les paradoxes de Jean-Claude Risset), des accélérandos continus qui semblent s'arrêter soudain (*passage/paysage* de Spahlinger) – la liste s'allongera encore après l'examen de quelques œuvres d'Annette Schmucki. Pourtant, avec la musique qui tombe en montant ou qui ralentit en accélérant, il ne s'agit pas simplement de jeux d'esprit ou de constructions absurdes sur la planche à dessin du papier réglé, où la liberté paraît illimitée, quoiqu'il faille en réalité la reconquérir chaque fois. En fait, cette forêt dont le son ressort autrement qu'il y était entré nous tend un miroir acoustique. Surprise par ses propres contradictions, la perception prend conscience d'elle-même; lorsque quelque chose peut signifier tout autre chose, voire son opposé, l'oreille réalise que la conscience propose sans cesse du sens. Il n'est donc guère surprenant que de tels paradoxes, ces points de cristallisation de mouvements dialectiques, surgissent fréquemment chez les compositeurs qui se considèrent eux-mêmes comme des esprits «critiques»: aiguïser la perception et la conscience a pour but de rendre audibles des hiérarchies figées (non seulement d'ordre musical) et, du même coup, de les nier clairement. Pour cette branche de la musique contemporaine, on recourt volontiers au vocabulaire de «politique». Le tiroir s'ouvre; on y jette pêle-mêle Helmut Lachenmann, Nicolaus A. Huber, Mathias Spahlinger, puis on le referme. Songeons tout de même que toute musique comporte des implications politiques.

Née en 1968, la compositrice zurichoise Annette Schmucki

appartient à la génération qui peut s'appuyer naturellement sur l'existence et la connaissance de cette musique réflexive. Ses modèles ont été très tôt les techniques de Klaus Huber ou de Hanns Eisler. Quant à ses études de composition, entreprises à côté d'une formation de guitariste, elles les a commencées à Winterthour chez Cornelius Schwehr, élève de Lachenmann, et les a poursuivies chez Mathias Spahlinger au Conservatoire supérieur de musique de Fribourg-en-Brigau. Un ample travail d'analyse de la pièce de Lachenmann pour ensemble, *...zwei Gefühle...*, partie de son diplôme de composition, va au cœur de ses préoccupations de compositrice. Les analyses n'en disent-elles pas souvent autant sur leur auteur que sur l'objet analysé ? On sent d'une part le désir, dans l'approche analytique, de minimiser autant que possible les hiérarchies (et les jugements de valeur), mis à part quelques décisions fondamentales, et donc de renoncer autant que possible à ce moyen hiérarchique puissant qu'est le commentaire verbal; d'autre part, la concentration sur le rapport de la musique et du texte est une de ces décisions fondamentales; les résultats de l'analyse comportent un autre paradoxe, qui est d'ailleurs une expérience générale de la composition sérielle: le fait qu'un paramètre développé de façon continue et toujours dans le même sens du côté de la construction puisse paraître soudainement discontinu du côté de la perception et qu'ainsi, dans le cas de la «Musik mit Leonardo» de Lachenmann, le texte parlé de l'ensemble instrumental soit «le saut qualitatif d'une modification quantitative du timbre»¹.

Les trois pièces qui vont être examinées brièvement exploitent chacune une autre manière de combiner le langage et la musique. Une fois, c'est l'enveloppe sonore des mots qui est au centre de l'intérêt, une autre fois leur structure sous-jacente; dans le troisième cas, les mots fournissent le matériau sonore, qui est alors épuisé. Dans une quatrième

1. Annette Schmucki, *materialmappe zu «...zwei gefühle...», musik mit leonardo von helmut lachenmann. diplomarbeit im rahmen der hochschulabschlussprüfung komposition, ms, 1998, p. 1.*



pièce, actuellement en chantier pour être donnée en première audition à la Fête des musiciens suisses de Baden (27 au 30 mai 1999), il s'agit – nouvelle possibilité – de reconstituer l'appareil phonique sur divers instruments. Toutes ces pièces se distinguent par un langage sonore extrêmement original, caractérisé par des surfaces statiques et des césures tranchantes, ainsi que par des éléments corporels.

LE TIMBRE DES MOTS

Eviter les hiérarchies, ou plutôt en faire prendre conscience, et travailler intensément sur et avec la langue est ce qui caractérise *kaspar ist tot* (1993/94), première composition basée sur un texte, après le duo pour guitares *material* (1990), la musique du film *die ankunft* (1991), la pièce sur une seule note *stück* (1991/92) et *gitter* (1993) pour tambours. Dans *kaspar ist tot*, les mots affleurent comme des bulles de formes différentes à la surface du son. A la question naïve, souvent posée, concernant le rapport des compositeurs avec la langue, Schmucki ne semble pas vouloir donner une réponse définitive de plus. Le sujet de cette œuvre pour voix de femme aiguë, clarinette, trio à cordes et bande magnétique est plutôt la question elle-même. Dans les six parties de *kaspar ist tot*, le célèbre poème dadaïste de Hans Arp qui donne son titre à l'ouvrage est soumis à six lectures composées différemment – on pourrait y voir une référence à la propre méthode d'Arp, qui donnait sans cesse de nouvelles versions de ses textes². Les traductions successives du texte en musique obéissent à des lois apparemment objectives. Dans la première partie de l'œuvre, cette transcomposition s'attaque d'abord au contraire même des mises en musique traditionnelles, c'est-à-dire aux mots qui ne sont pas eux-mêmes porteurs de sens: articles, pronoms, interjections, démonstratifs. Après ce filtrage, il ne reste des deux premiers vers du poème d'Arp («weh unser guter

kaspar ist tot. / wer trägt nun die brennende fahne im zopf. wer dreht die kaffeemühle. wer lockt das idyllische reh.» [hélas, notre bon caspar est mort. / qui porte désormais le drapeau brûlant dans la tresse. qui tourne le moulin à café. qui attire le chevreuil idyllique.]) que les mots «weh unser / wer nun die im wer die wer das», dont l'expression phonétique est rendue, selon un système précis, par un ou plusieurs instruments, par la voix parlée seule ou par la combinaison de la voix et des instruments (*exemple 1*). Pour la composition, la base de ce système de transposition est une analyse spectrale d'une voix de femme lisant le texte, analyse dont la compositrice a déduit les hauteurs associées à chaque syllabe et choisi les instruments, selon les formants particuliers.

L'un des aspects surprenants de l'ouvrage est qu'il ne s'arrête pas à cette «mise en musique» originale, mais bien que d'autres possibilités y sont juxtaposées. Ainsi la cinquième partie se base sur le mot le plus riche en connotations, donc le plus chargé de sens, du poème d'Arp, «kaspar»³. Alors que, dans la première partie, le tempo naturel pour énoncer les mots était respecté, ici, un seul mot est étiré sur quelque cent cinquante mesures (ce qui, paradoxalement, en élimine la compréhensibilité). Dans ce cas aussi, une analyse spectrale sert de point de départ et la transposition musicale du texte obéit à des lois objectives: les bruits et les sons relevés au ralenti dans le spectre de «kaspar» y sont reportés sur les différents instruments (*exemple 2*). Dans la quatrième partie, les mots font totalement défaut; on s'y concentre sur l'aspect rythmique, en suivant le nombre des syllabes du texte; enfin, dans la troisième partie, le texte – quoiqu'altéré – est présent au complet, lu par une voix d'homme sur bande magnétique, la structure proportionnelle de la deuxième partie entrecoupant la lecture, comme si le déroulement de la bande magnétique était interrompu en vertu d'une grille

2. De ce seul texte, il existe quatre versions: l'une sans division des vers ni ponctuation (1919, dans le revue *Dada*), l'autre comme partie d'un poème plus vaste, *Die Schwalbenhode* (*Dada-Almanach*, 1920), la troisième, la plus connue, qui sert aussi de base à la composition d'Annette Schmucki (recueil de poésie *der vogel selb-drift*, 1920), la quatrième, un remaniement ultérieur (recueil *On my way*, 1948).

3. Les interprétations de ce nom propre proposées par les chercheurs sont évidemment variées: on y voit une référence à des personnes de l'entourage d'Arp, à la signification étymologique du nom, d'origine persane, à une marionnette, à l'un des rois mages ou encore à Kaspar Hauser (cf. Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps 1903–1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*, Stuttgart 1967, p. 126). Cette polysémie est sans doute intentionnelle.

temporelle stricte, puis repartait. Mais là où un tel système, dérivé du poème lui-même, interrompt ce dernier, le détruit, il s'avère que même les transpositions apparemment objectives du texte en musique obéissent à des intuitions subjectives, donc, en d'autres termes, que toute décision, d'ordre compositionnel ou autre, provoque sans cesse de nouvelles hiérarchies. Dans la mesure où les parties se succèdent brusquement, sans jointure, qu'elles ne donnent donc pas le sentiment d'une transition ni ne simulent une réconciliation, il devient évident que les diverses possibilités sont incompatibles entre elles et qu'elles attestent plutôt l'existence de divers points de vue et de fuite, comme dans les tableaux cubistes, points qui ne peuvent être ramenés à un seul – ce qui constitue aussi une affirmation hautement politique.

On décèle d'ailleurs pareille affirmation tout au long de l'écoute de la composition, dont le déroulement peut être décrit comme un processus de libération, étant donné plusieurs citations du *Solidaritätslied*⁴ de Hanns Eisler. Au terme de l'ouvrage, Schmucki recourt en effet à une technique qui se retrouve dans ses autres travaux sur la langue: les cinq interprètes font une lecture muette personnelle du poème d'Arp, tout en devant jouer ou réciter certaines figures sur certains mots (les mêmes que ceux de la première partie). Les voix individuelles se sont donc libérées de la grille temporelle contraignante de la première partie pour atteindre leur temps personnel. La compositrice considère pourtant cet aspect de son travail de jeunesse d'un œil critique – non que ses compositions actuelles n'aspirent plus à la libération, mais la musique ne saurait déplorer le mauvais cours du monde, pour parler comme Lachenmann, ou simuler une réconciliation utopique. Il s'agit plutôt de rendre manifestes les processus de conscience et de perception, lesquels se déroulent aussi bien hors de la musique, dans la réalité, qu'en son sein même.

LA STRUCTURE DES MOTS

Alors que, dans *kaspar ist tot*, les différents systèmes de transposition utilisés dans les six parties se voient relativisés du fait même de leur incompatibilité, dans *am fenster* (1996), d'après Robert Walser, pour chanteuse et accordéon, les ruptures consistent en des superpositions simultanées. Entre les deux compositions se situe d'ailleurs l'expérience de la «corporéité» dans l'interprétation: le souffle et sa fragilité dans *elfeinhalf möglichkeiten* (Onze possibilités et demie; 1995) pour trombone et bande magnétique, les mouvements énoncés dans le titre dans *ziehen stossen schlagen* (Tirer, heurter, frapper; 1996) pour neuf instruments à cordes. De même, dans *am fenster*, le rythme iambique régulier du poème de Walser prend véritablement corps dans la personne des deux interprètes. L'accordéon le reprend dans les mouvements du soufflet, à exécuter jusqu'à la limite du possible; pour la chanteuse, les arsis et thésis du vers sont interprétées comme parlé ou chanté sur des inspirations ou expirations tenues aussi longtemps que possible (exemple 3; les deux portées se lisent indépendamment⁵); sinon, il est interdit de respirer. Il en résulte – nouveau paradoxe – que la régularité engendre l'irrégularité: tandis qu'à l'accordéon, le mouvement régulier du soufflet aboutit à des nuances diverses selon le nombre de notes enfoncées, les notes produites par la chanteuse en inspirant sont automatiquement plus courtes que les expirées, étant donné la plus grande difficulté. Dans les deux cas, l'exagération des ressources de l'instrument a pour but d'aboutir à une expressivité plus élevée que l'expression romantique traditionnelle, tout en rappelant cette dernière. Comme dans *kaspar ist tot*,

le poème chanté est soumis à plusieurs procédés de filtrage, qui se réfèrent sans doute aux multiples couches dont parle le texte de Walser – la métaphore de la neige, symbole de la «tristesse foncière»⁶, et celle de la fenêtre⁷ sont d'ailleurs typiques de Walser, poète de l'hiver:

Zum Fenster sehe ich
hinaus, es ist so schön,
hinaus, es ist nicht viel.
Es ist ein wenig Schnee,
auf den es regnet jetzt.
Es ist ein schleichend Grün,
das in ein Dunkel schleicht.
Das Dunkel ist die Nacht,
die bald in aller Welt
auf allem Schnee wird sein,
auf allem Grün wird sein.
Hin schleicht sich freundlich Grün
ins Dunkel, ach wie schön.
Am Fenster sehe ich's.

(Par la fenêtre, je regarde / dehors, il fait si beau / dehors, il n'y a pas grand-chose. / Il y a un peu de neige / sur laquelle il pleut maintenant. / Il y a un vert glissant / qui se glisse dans une obscurité. / L'obscurité est la nuit / qui sera bientôt dans tout le monde, / sera sur toute la neige, / sera sur tout le vert. / Le vert se glisse aimablement / dans l'obscurité, oh que c'est beau ! / Je le vois de la fenêtre.)

Les procédés de filtrage appliqués au vocabulaire extrêmement réduit de Walser concernent aussi les catégories de mots: les verbes, toujours utilisés à l'infinitif dans la composition, sont parlés; les consonnes voisées des substantifs sont chantées avec une couleur vocalique; les tournures creuses comme «es ist» (il fait, il y a) disparaissent, le reste est chuchoté. La partie de l'accordéon, qui se sert des mêmes six notes arrangées en trois tritons que la chanteuse, forme une couche indépendante dans le temps, mais doit réagir au chant à quelques endroits clés, par exemple en faisant entrevoir la note centrale *si* au verbe «sehen» ou en s'arrêtant brièvement à la césure des vers. Comme on l'a indiqué, cette structure très transparente, à qui l'on pourrait reprocher de n'être qu'une construction étant donné son haut degré de systématisation, est brisée, détruite, par une autre superposition. Le bruit exagéré (*sforzato*) du souffle (à la fin du premier vers, dans l'exemple musical ci-contre) introduit un élément étranger dans la texture; on le retrouve à maint endroit de l'œuvre. Cela n'a d'ailleurs guère de conséquences sur la structure générale, sauf dans un cas: au sixième vers, le mot «Grün» se trouve légèrement décalé dans la composition, si bien qu'il se glisse («schleicht») dans le vers suivant, par un mystérieux accord avec le contenu. Il ne s'agit pourtant pas d'une intervention ponctuelle et subjective de l'extérieur, d'un caprice pittoresque de la compositrice. Les *sforzatos* de la respiration recouvrent le poème d'une structure autonome. Ils se produisent aux endroits marqués en italique dans le texte ci-dessus, soit à la sixième syllabe, puis toutes les quinzièmes, ce qui laisse trois syllabes à la fin. Ces nombres, qui paraissent d'abord entièrement fortuits, révèlent au contraire une couche inférieure, sorte de substrat du poème: le nombre central 6 (somme des chiffres composant 15 et double de 3) y surgit en effet à tout moment. C'est par exemple le nombre des substantifs et des verbes qui suffisent au poète; c'est aussi le nombre des syllabes par vers, enfin celui des phrases qui composent le poème. Cette découverte surprenante n'est peut-être même pas fortuite. Non seulement un des pionniers de la compo-

4. Cf. à ce sujet le compte-rendu de la première audition dû à Christoph Keller, *Dissonance* n° 44, p. 24.

5. Conformément aux conventions de notation, l'inspiration est marquée par le signe *pousser* des cordes, l'expiration par le signe *tirer*.

6. Cf. Bernhard Böschstein, «Elu pour parcourir des lointains oubliés». En marge du cycle «Beiseit» de Heinz Holliger, dans: Heinz Holliger, *Entretiens, Textes, Ecrits sur son œuvre*, édités par Philippe Albèra, Contrechamps, Genève 1996, pp. 257–276.

7. Un bref examen de la poésie complète de Walser relève l'image de la fenêtre dans les poèmes suivants: *Morgenstern, Tiefer Winter, Wintersonne, Sünde*.

sition verbale moderne, Hans G Helms, invoque des structures analogues chez Walser pour justifier sa propre méthode⁸, mais le nombre 6 joue aussi un rôle dans le cycle de Heinz Holliger d'après Walser, *Beiseit* (pour un effectif très voisin du nôtre, soit dit en passant)⁹. La mise en musique, par Schmucki, du texte de Walser progresse donc vers les profondeurs où la musique et le langage se touchent peut-être. Ce n'est pas sans dessein que la compositrice renvoie volontiers aux sentences philosophiques du musicologue Thrasybulos Georgiades, qui voit les points de contact entre la langue et la musique moins dans le domaine de l'intonation ou du temps que dans celui de la structure et du nombre¹⁰.

L'ÉPUISEMENT DES MOTS

Si juste et si original que sonne cette composition mystérieuse, malgré ses structures limpides, on peut y formuler une critique – mais c'en est une que Schmucki a soulevée elle-même et qu'elle traite avec les moyens de la musique. Dans la nouvelle composition *am fenster. zwei* (1996), pour onze voix, sur le même matériau, elle élimine une hiérarchie qui devrait frapper le regard dans *am fenster*. Dans la première pièce, en effet, la chanteuse peut réciter sa partie sans être importunée; c'est à l'accordéon de réagir à ses actions. Dans la version pour onze voix, disposées en quatre groupes, tous les participants doivent réagir les uns aux autres; ils sont donc désormais sur pied d'égalité. On remarque encore autre chose: si, dans *am fenster*, le texte est encore lu tel quel dans une partie médiane, sa forme inaltérée disparaît complètement dans *am fenster. zwei*. Cette disparition progressive du texte original s'accroît dans *wörter, erschöpft* (1997/98), pour deux percussionnistes et deux pianos: bien que les mots déterminent toute la composition par certains procédés de dérivation, ils sont presque complètement absents du résultat acoustique, n'ayant servi qu'à fournir le matériau sonore. Il est donc logique que la compositrice ne révèle pas l'origine du texte, qui est: «die väter treu gehegt unheilbar sind anzuhalten als mörder» (les pères fidèlement soignés, incurables, doivent être arrêtés comme meurtriers).

Alors qu'à propos de *kaspar ist tot*, on pouvait dire qu'il s'agissait d'une tentative de ne pas exclure d'autres possibilités, mais au contraire d'en faire prendre conscience, *wörter, erschöpft* vise exactement le contraire: épuiser toutes les possibilités, les épuiser complètement. Ainsi, l'ouvrage ne s'achève qu'une fois toutes les combinaisons des instruments exploitées – en solo, à deux, trois et quatre (ce qui en fait tout de même quinze). Des processus analogues se déroulent aux niveaux les plus divers des paramètres et de la forme, et les possibilités en sont aussi épuisées à fond, cet «épuiement» se traduisant par une fin faite de vides, de silences – un repos articulé, un mutisme éloquent (*exemple 4*). A travers ces procédés structurels, Annette Schmucki se réfère à Samuel Beckett: la répartition des instruments a quelque chose en commun avec la pièce télévisée *Square*, mais plus encore avec l'interprétation de Beckett due à Gilles Deleuze. Dans l'essai *L'épuisé*, le philosophe français – qui jouit d'ailleurs d'une réputation remarquable dans les milieux musicaux –¹¹ décrit l'art combinatoire de Beckett et oppose l'épuisement à la simple fatigue, cas où certaines possibilités restent ouvertes: «Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible.» Derrière l'épuisement, il se trouve aussi un sujet, qui «a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification»¹². Pourtant, en fin de compte, l'ouvrage de Schmucki n'a pas non plus l'intention de présenter un système clos ou de mettre au point un système définitif. Sa combinatoire envahissante renvoie plutôt aux caractéristiques de la différence et de la répétition, du semblable, de l'identique et du divers. Là encore, c'est l'éveil de la perception qui est sollicité, la faculté de discerner soudain une altération dans la similitude, une égalité dans la ressemblance (*exemple 5*).

Un tel art est ouvert, au sens premier: d'une part, il ouvre à l'écoute des espaces de liberté; de l'autre, il ouvre de nouvelles perspectives (dans deux de ses œuvres récentes, *körperkonsistenz. ausschnitt* et *widerstandsvermögen gegen formänderung*, toutes deux pour ensemble, Schmucki expérimente d'ailleurs des formes variables, ouvertes). Son intérêt pour la philosophie de Deleuze permet aussi quelques réflexions. Une question possible serait de se

8. Hans G Helms, «Komponieren mit sprachlichem Material», in: *Melos* 33/1966, pp. 137-143.

9. Roman Brotbeck, «Scardanelli et l'd'après Scardanelli. Les cercles poétiques de Holliger», in: Ph. Albèra, op. cit., pp. 181-238.

10. Thrasybulos Georgiades, *Nennen und Erklären. Die Zeit als Logos*, Göttingen 1985.

11. Citons les compositeurs du groupe berlinois des *Wandelweiser* ou l'intérêt de Michael Jarrell pour la figure du rhizome proposée par Deleuze.

12. Gilles Deleuze, *L'épuisé*, in: Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'épuisé*, par Gilles Deleuze, Paris 1992, pp. 55-106; citations pp. 57 et 61.

Exemple 1: «kaspar ist tot», début (p. 1)

demander comment la pensée dialectique des maîtres et modèles de Schmucki pourrait se développer dans le sens de la philosophie de la différence prônée par Deleuze. Malgré la divergence profonde des traditions philosophiques française et allemande, il y a pourtant des points communs très intéressants: la concentration sur les questions de perception, par exemple, ou encore ceci : «L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir-autre.»¹³

13. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1981, p. 107.

Exemple 2: «am
fenster», début (p. 1)

Exemple 3:
«wörter, erschöpft»,
extrait (p. 21)

Catalogue des œuvres

material, 1990, pour deux guitares (d'après *Materials* de Cornelius Cardew)

musik zum film «die ankunft» (Armin Schneider), 1991, pour trio à cordes et trois bandes magnétiques

stück, 1991/92, pour violoncelle et piano

gitter («oder es stürzen die spuren oder wir stürzen die gitter»), 1993, pour grosse caisse et tambour avec bass-drum

kaspar ist tot, 1993/94, pour voix de femme aiguë, clarinette en la, trio à cordes et bande magnétique

elfeinhalb möglichkeiten, 1995, pour trombone et bande magnétique

ziehen stossen schlagen, 1996, pour deux violons, quatre altos, trois violoncelles

am fenster, 1996, pour chanteuse (voix aiguë/voix parlée) et accordéon

am fenster. zwei, 1996, pour onze voix

körperkonsistenz. ausschnitt, 1996/97, pour ensemble (fl, picc/cl, cl-basse/2 perc/pf/vn/va/vc/cb)

widerstandsvermögen gegen formänderung, 1997, pour ensemble (fl, picc/cl, cl-basse/trombone ténor-basse/2 perc/pf/vn/va/vc/cb)

wörter, erschöpft, 1997/98, pour deux percussionnistes et deux pianos

Exemple 4:
«wörter, erschöpft»,
début (p. 1)

