

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonance
<b>Herausgeber:</b>	Association suisse des musiciens
<b>Band:</b>	- (2001)
<b>Heft:</b>	71
<b>Artikel:</b>	"À mon signal, brusque interruption. Silence" : approche des œuvres récentes d'Alfred Zimmerlin
<b>Autor:</b>	Eidenbenz, Michael
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-927800">https://doi.org/10.5169/seals-927800</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**

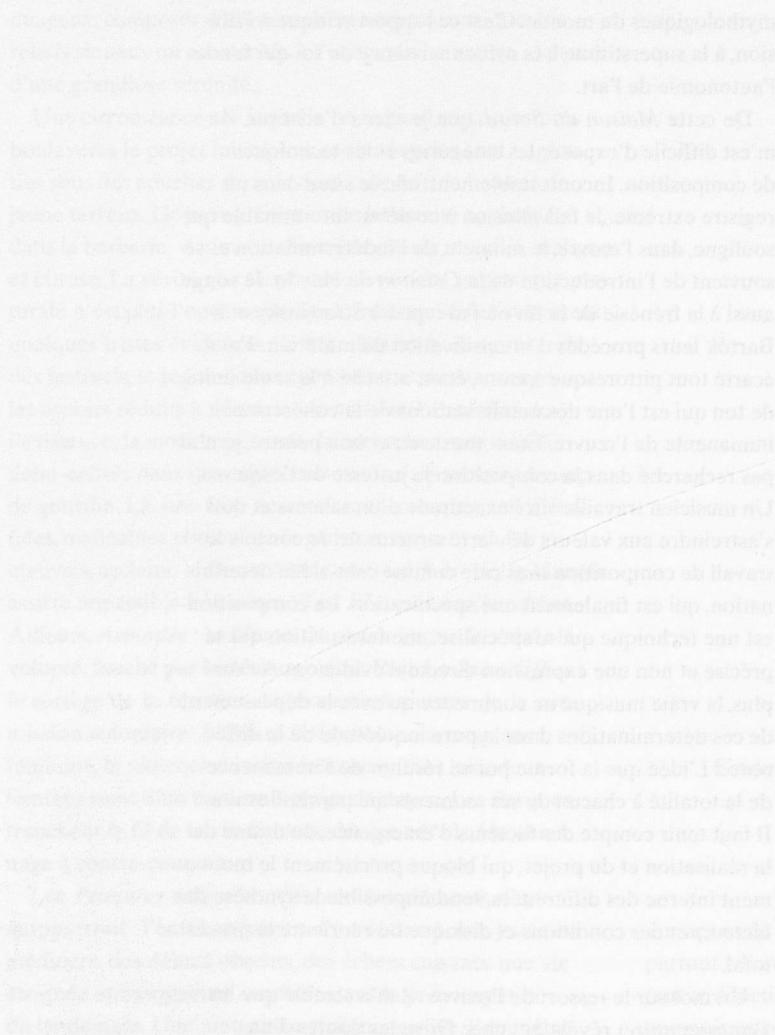
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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:** 05.02.2026

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



## « À MON SIGNAL, BRUSQUE INTERRUPTION. SILENCE<sup>1</sup> » PAR MICHAEL EIDENBENZ

Approche des œuvres récentes d'Alfred Zimmerlin

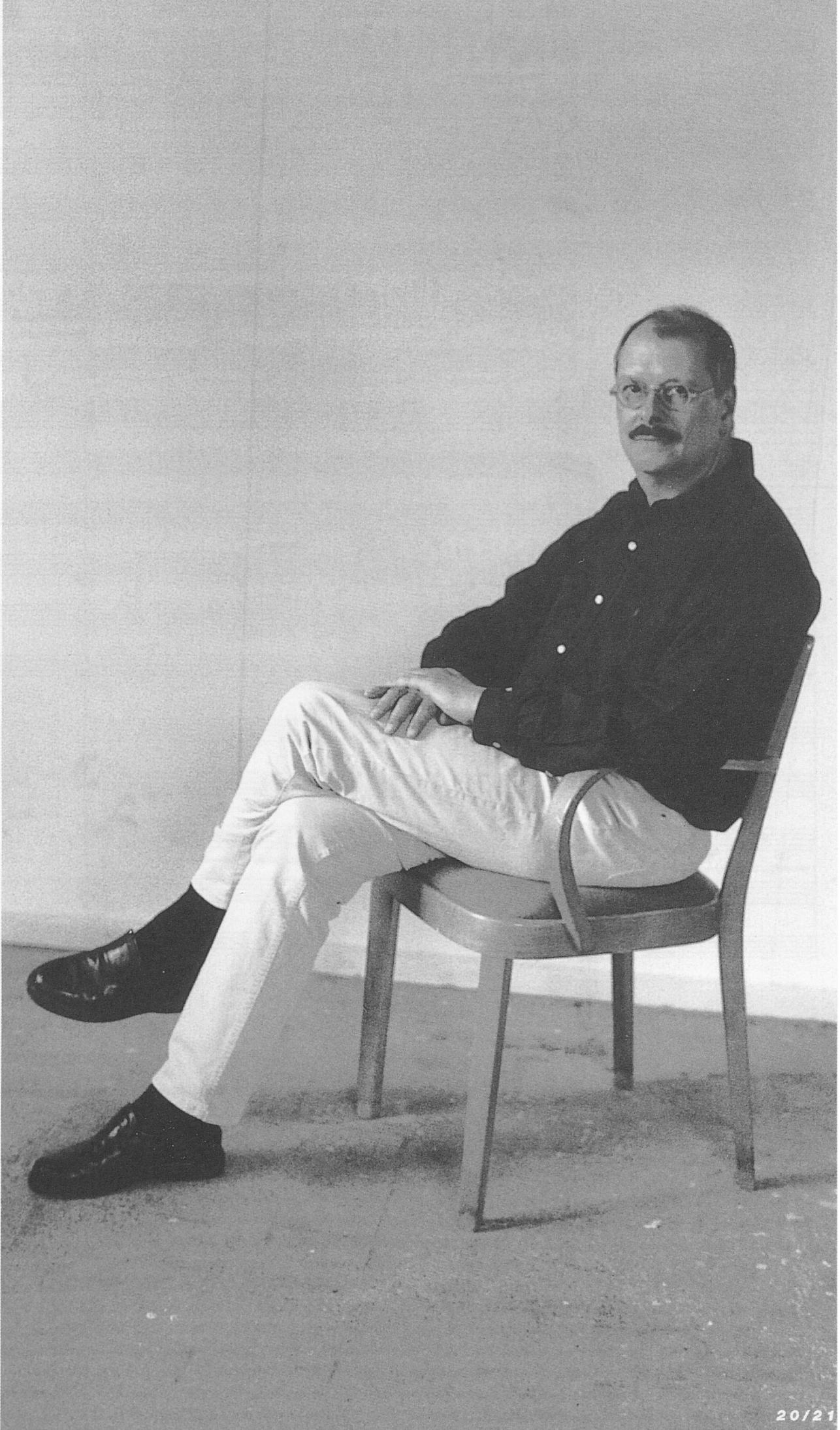
Celui qui découvre la musique d'Alfred Zimmerlin pour la première fois, s'expose à des expériences ambivalentes et singulières. D'une part accessible et d'une musicalité d'emblée fascinante, elle ne cesse d'autre part d'irriter les attentes de celui qui l'écoute, remet à distance la proximité qui s'était installée spontanément, se refuse à toute identification émotionnelle rapide. Si l'oreille reconnaît un certain ordre dans les inventions de sons qui, par moments, lui parviennent en abondance, voire avec excès, elle peine à trouver la systématique qui les sous-tendrait. Il émane une clarté de la facture musicale de Zimmerlin, qui se complique en raison de la simultanéité difficilement identifiable d'éléments divers. À peine croit-on avoir trouvé une interprétation sémantique liée à un comportement auditif traditionnel, qu'elle s'envole déjà. Telle la fin abrupte de *In Bewegung (Nature morte au Rideau)* pour piano, treize cordes solistes et CD intégré, interruption d'un mouvement d'accélération du piano solo qui venait d'être lancé : l'effet escompté est-il de choquer ? S'agit-il d'un exemple de la catégorie si souvent composée de « la difficulté vaincue » ? Peut-être même une catastrophe ? La représentation d'un échec en guise de conclusion au finale d'un drame d'à peine 20 minutes ? Aucune de toutes ces interprétations ne semble convenir à cette fin. Selon le commentaire oral du compositeur, la pièce « s'arrête simplement ici. Les auditeurs qui s'attendaient encore à un *Allegro barbaro* ou quelque chose de semblable n'ont qu'à se l'imaginer eux-mêmes. J'ai une prédilection pour les

possibilités qui restent en suspens... » (cf. exemple 1). On ne décèle pas dans cette pièce de stratégie évolutive linéaire, il ne s'y est pas produit de jeu de rôle dramatique. Et pourtant il s'est manifestement passé quelque chose autour du piano au cours des deux mouvements que comporte la pièce. Pour en saisir la nature, il est préférable de porter un regard attentif à la musique plutôt que de recourir au jargon littéraire pointu.

### MODULATIONS DE FRÉQUENCE

Une simple introduction en dix-neuf mesures ouvre l'espace musical, qui se définit par des sons de piano isolés sur fond de cordes ; un rythme lent et précis conduit au premier accord puissant. Les sons sont manifestement tirés d'une série – qu'on ne reconnaît pas comme telle –, l'ensemble de l'accord se construit sur un spectre d'harmoniques modulées à partir de *mi*. Cependant la nature de l'ouverture, si claire en apparence, fait, dès les premières mesures, l'expérience de l'irritation : simultanément à la clarté métrique, un deuxième flux temporel s'établit avec le léger bruitage des violons et des altos qui tapent doucement avec la vis de serrage de l'archet sur le cordier, cela dans une indépendance sonore et métrique parfaite par rapport au reste des sons fixes. Ce deuxième espace reste ouvert, tandis que la « musique des sons » se met elle aussi en mouvement après les 19 mesures initiales.

1. Indication sur la partition du *Quintette* pour clarinette d'Alfred Zimmerlin.



Le studio qui facilite  
la communication entre  
l'artiste et le photographe  
peut faire émerger  
des idées de photographie  
qui débordent de la  
vision d'un seul  
photographe ou d'un seul  
artiste. C'est une  
situation dans laquelle  
les deux personnes  
peuvent échanger  
des idées et des  
suggestions.

*Photo:  
Marlise  
Mumenthaler*

Photo: Marlise Mumenthaler

Exemple 1

«In Bewegung  
(Nature morte  
au Rideau)»,  
dernières  
mesures

Les entrées virtuoses du piano (exemple 2) se produisent sur les doubles sons des cordes qui se succèdent à un rythme mouvementé. Les modulations de fréquence des deux sons ont lieu sur une durée qui transforme les proportions de fréquence de façon logarithmique. Vers la fin du premier mouvement, cette relation s'inverse : les doubles sons harmoniques se retrouvent désormais au piano, et les « modulations de fréquence forment le tapis de cordes harmonique ». Simultanément, d'autres éléments apparaissent aussi : des *glissandi* de cordes progressifs, des extraits de gammes modales au piano et aux cordes, qui jajillissent l'espace d'un instant ou s'étendent sur une plus longue durée pour les cordes basses. Les bruitages apparaissent aussi : pur bruit des tapes sur les chevalets, effets *col legno*, pizzicati quittant tout de suite leur hauteur dans un rapide *glissando*... (exemple 3). Ces processus, qui reposent sur des techniques tout à fait

hétérogènes, ne sont pas reliés entre eux de manière constructive par un principe, mais se produisent presque dans une simultanéité arbitraire. Il en résulte tout au plus des dialogues réciproques à court terme, de petites histoires locales, des interférences sonores également, des confrontations entre les sons *glissando* continu et les hauteurs immuables du piano, au système tempéré desquelles les fréquences modulées ont aussi été adaptées.

### MODULATIONS DE LA PERCEPTION

Tandis que le premier mouvement voyait déjà les cordes quitter les hauteurs fixes pour aller dans diverses directions, c'est au tour du piano de subir une liquéfaction sonore insensible, au cours du deuxième mouvement, de s'interroger sur le naturel acquis du son qu'il produit. Le but n'est pas de

Exemple 2

«In Bewegung  
(Nature morte  
au rideau)»,  
mesures 19-20

Exemple 2

«In Bewegung  
(Nature morte  
au rideau)»,  
mesures 19-20

Pno

V1

V2

Vc

Kb

vib. ord.

pizz.

vib. ord.

pizz.

4/4

1ca. 48

(J. = J.)

3/4

(20)

vib. ord.

pizz.

vib. ord.

pizz.

22

rendre cet instrument étranger ou de critiquer les possibilités restreintes auxquelles il a traditionnellement été cantonné, dans la mesure où l'on n'expérimente pas de pratiques de jeu non conventionnelles. Non, il s'agit bien plus d'en libérer le son, de permettre sa « perception pure ». De prime abord, l'oreille est déconcertée. Au début du second mouvement, le son d'un autre piano, désaccordé de façon minime par rapport au premier, émanant d'un CD intégré à l'orchestre, résonne dans les haut-parleurs placés de telle sorte qu'on ne puisse immédiatement les identifier comme source sonore. Le piano enregistré et le piano du concert se rencontrent et se superposent avec un matériau hautement dramatique, fortement contrasté, ayant valeur de signal. Des cascades d'intervalles d'octaves, trilles et mouvements pendulaires, accents rébarbatifs et fragments mélodiques s'entrechoquent dans une gestuelle violente pendant ce dédoublement du

piano, où se superposent d'ailleurs plusieurs flux temporels. À ce dédoublement s'ajoute une mélodie indépendante des cordes qui jouent à l'unisson dans un mouvement de gamme partiellement microtonal. À l'instar d'une porte qui s'ouvrirait sur l'extérieur, la partie de piano enregistrée sur CD débouche enfin sur un bruissement croissant, effaçant toutes les finesse de ton qui le précédait comme s'il les engloutissait, tandis qu'à cet instant le piano de concert se détache lui aussi de toute détermination, se met à improviser et trouve, quasiment libéré, son propre flux temporel. Le bruitage décroît, tandis que la mélodie des cordes touche aussi à sa fin. Le piano bascule à nouveau, s'éloignant de sa liberté d'improvisation pour exécuter une brève pièce de musique facilement compréhensible, de composition stricte, avec son principe de gammes et d'accelerando. La gestuelle de ce morceau ressemble aux premières mesures

d'introduction, mais la perception de l'auditeur s'est désormais transformée. Les modulations auxquelles les sons se subordonnent, entraînent la quasi-mise à nu du pur son de piano auquel on est habitué.

Les superpositions de temps et les espaces sonores, largement ouverts par le bruitage de la bande magnétique, permettent, après leur disparition, la focalisation sur le piano dont le son ne s'est pas transformé, mais que l'auditeur perçoit différemment. Ce qu'il joue maintenant est dénué de prétention ; ce pourrait tout aussi bien être quelque chose d'autre, une simple musique pour piano qui va, à un moment donné, « simplement s'arrêter ». Cette description détaillée (malgré tout réductrice) d'une pièce du compositeur peut paraître compliquée, mais elle est nécessaire dans la mesure où elle contient divers éléments caractéristiques de son œuvre : l'idée de processus tout d'abord, dans lequel on ne raconte pas une histoire linéaire, mais où l'on établit un mouvement conduisant à l'intérieur de l'objet observé, en l'occurrence le son du piano. La clarté aussi propre à ce regard : la musique de Zimmerlin n'est jamais nébuleuse ; si l'on peut qualifier ce regard intérieur de métaphysique, il ne naît jamais d'une spéculation diffuse, mais bien d'une observation minutieuse. Caractéristique également, la simultanéité de multiples stratifications temporelles, un sujet souvent abordé en composition par Zimmerlin, qui y réfléchit tout particulièrement dans son *Quintette* pour clarinette : comment peut-on laisser des dimensions temporelles ouvertes, quel est le rapport entre l'organisation du temps propre à chaque musicien et le temps contrôlé de la composition, comment créer une polymorphie des structures temporelles en tenant compte de toutes les facettes, voilà ce dont traitent les sept mouvements du *Quintette* pour clarinette avec autant de conscience du détail que d'imagination et d'inventivité<sup>2</sup>. Caractéristique de son œuvre enfin, la liberté de laisser des possibilités en suspens, le refus de diriger de manière constructive. Rien ne semble susciter un aussi grand malaise artistique chez Alfred Zimmerlin, né en 1955, diplômé en musicologie et ethnologie musicale à l'Université de Zurich, que la perte des possibilités que l'on choisit en toute liberté. Il se peut que ses origines suisses aient une influence sur sa curiosité, attirée dans une égale mesure par les phénomènes culturels français et allemands. Mais il est certain qu'une expérience élémentaire faite par Zimmerlin, l'improviseur, se répercute sur le compositeur : la musique improvisée devient instantanément ennuyeuse, lorsqu'on entrave les réactions et qu'on ne laisse qu'une seule possibilité ouverte.

## ABSENCE DE GESTUELLE SUBJECTIVE

L'idée de recourir simultanément aux systèmes constructifs les plus divers, de façon qu'aucun d'entre eux ne puisse devenir le principe dominant, est un phénomène qui apparaît depuis longtemps dans l'œuvre de Zimmerlin. Les calculs logarithmiques, modulations de fréquence ou formations de gammes revendiquent ici aussi peu l'exclusivité de la cohésion interne de la pièce que la série de flûte comportant tous les intervalles ne revendique par exemple la fonction constructive à la fin de *Paysage bleu* (2000) pour chœur, orchestre et CD intégré. Et lorsque l'octave de la région quatre dans le *Klavierstück 5* (1992) passe en microtonal de sorte que les intervalles des harmoniques supérieures et inférieures puissent être joués, il ne s'agit absolument pas d'établir un nouveau système de « pureté du son ». La simultanéité de divers systèmes tend à ouvrir la porte à des éléments hétérogènes, les réunir en un tout, intégrer ce qui est différent et non pas à l'exclure, voire l'éliminer. Cependant,

un drame linéaire ne peut être raconté dans un espace où « tout » trouve sa place, il en est même explicitement empêché. Un tel espace pourrait s'étendre à l'infini, les phénomènes sonores se prolongent à souhait, pour autant que l'imagination du compositeur le permette. Aucun de ces phénomènes ne revêt le rôle de protagoniste au destin individuel. Les gestes, par moments extrêmement expressifs et pleins de tempérament, s'annulent presque les uns les autres. Au bout du compte, la neutralisation de la gestuelle d'expression de la subjectivité est l'un des objectifs de cette musique. Cette subjectivité peut disparaître dans la mesure où le compositeur renonce le plus possible aux moyens de guider l'auditeur ou – comme chez Zimmerlin – qu'il recourt à un éventail d'outils large à souhait.

## SONORITÉS CORPORELLES

Il est évident que là où l'on utilise des outils quelconques, le matériau menace également de le devenir. Ce dernier reste plaisant, car il est garanti par deux éléments : la forme et l'oreille musicale, organe de contrôle fiable. Le compositeur, lui-même musicien, dispose de la seconde : Alfred Zimmerlin se produit depuis longtemps comme musicien improvisateur avec les formations les plus diverses et a développé un fin sens de la force énergétique, des tensions, de la réaction et de la corporalité d'un son dans l'espace lors des représentations en public (il est probable que son activité de critique musical ait contribué au développement de ce sens, puisque Zimmerlin expérimente quotidiennement la différence entre musique *live* et musique enregistrée). L'oreille en tant qu'instance de contrôle joue le rôle le plus important là où non seulement les systèmes, mais aussi le matériau gestuel sont choisis avec une hétérogénéité extrême. À la première écoute, *Weisse Bewegung* (1998) par exemple, laisse chez l'auditeur une impression spontanée de perplexité. Les bribes de violoncelle, de piano et de percussion qu'on peut imaginer isolées sur le plan gestuel et sonore, semblent n'être reliées d'aucune façon compréhensible entre elles ; même l'effet dramatique de l'entrechoquement d'éléments disparates ne paraît pas poursuivre de tendance. On ne reconnaît que peu à peu la complexité des relations de tension (*Weisse Bewegung*, d'une durée de trente-sept minutes, compte parmi les compositions les plus minutieuses de Zimmerlin). Au fur et à mesure que la pièce avance dans le temps, cette « absence de tendance » se révèle porteuse de sens, l'oreille avide d'ordre est invitée à reprendre distance par rapport à la fascination émotionnelle pour le son des premiers instants et à s'orienter librement dans ce paysage rempli de choses en tout genre.

Dans le deuxième mouvement de *Weisse Bewegung* apparaît aussi la forme que Zimmerlin utilise souvent pour contrôler l'équilibre quantitatif [dans *In Bewegung (Nature morte au Rideau)*, elle détermine entre autres aussi les deux parties de piano]. Zimmerlin, qui a le goût du jeu de mot, l'appelle forme de « Lohse<sup>3</sup> ». Il se réfère par là à certains tableaux de Richard Paul Lohse, sur lesquels des surfaces de couleur isolées apparaissent, régies par leur propre loi, sans relation définie entre elles, mais dans une disposition telle que la somme de chaque couleur occupe une surface égale sur le tableau. Ce que l'on perçoit donc comme une suite fissurée d'éléments disparates, se révèle surface, lorsqu'on la considère comme un tout, « écran » aux dimensions théoriquement extensibles à souhait, qui ne se définit en tous cas pas par un développement orienté vers un but et permettant de prévoir un dénouement dramaturgique. La métaphore de l'« écran » est à plusieurs titres significative de la musique de Zimmerlin. Toute une série de titres d'œuvres font allusion à Paul Cézanne : *In Bewegung (La Montagne Sainte-Victoire)*,

2. Voir à ce propos l'article de Roman Brotbeck sur le *Quintette pour clarinette dans Dissonance* n° 28.

3. Dans « *Lohse-Form* », il y a un jeu de mot allusif sur l'allemand « *gelöst* » qui signifie relâché, décontracté. (NDT)

### *Exemple 3*

*Gammes, bruits,  
glissandi :  
«In Bewegung  
(Nature morte  
au Rideau)»,  
mesures 58ss.*

*In Bewegung (Nature morte au Rideau)*, *Paysage bleu*, *In Bewegung (La Pendule de marbre noir)*. Mais les pièces musicales qui s'y apparentent ne sont évidemment pas des *Tableaux d'une exposition*. Il ne s'agit pas non plus de transcrire en musique les moyens stylistiques des arts plastiques à la manière des impressionnistes. Les titres de tableaux apposés renvoient plutôt au regard du peintre qui – dans le cas de Cézanne et *La Montagne Sainte-Victoire* avec une répétition presque obsessionnelle – pénètre pratiquement son objet en le représentant. Les couleurs et les formes constituent son matériau, mais le point de mire se situe à l'intérieur de l'objet, là où il n'est plus saisissable matériellement. De même, le matériau de composition est un outil et non un but pour Alfred Zimmerlin. Qu'il utilise des séries que l'auditeur ne reconnaît pas en tant que telles, ou des extraits de son propre abrégé de gammes modales groupées (*Braus* pour flûte à bec et bande magnétique repose pour ainsi dire essentiellement sur une gamme heptatonique se répétant en l'espace d'une petite septième), ce sont toujours des outils et non du sens. On aurait tort d'y voir du mépris pour le matériau, précieux, qui détermine souvent les questions de composition (c'est clairement le cas dans *Clavierstück 4*, où les mutations sonores, la limitation ciblée à certains intervalles ou accords isolés, la fixation dans l'octave de sons précis sont minutieusement examinés). Mais le matériau est aussi toujours lourd d'histoire : pour Zimmerlin, composer signifie à l'évidence manier l'histoire et les temps historiques. Les matériaux sont pour lui comme les traces d'une « colonne du temps », à la pointe de laquelle se situe la pièce musicale dans son actualité. Le présent est donc lui aussi toujours hétérogène ! Les *Neidhartlieder* sont représentatifs de l'expérience de la colonne du temps. Ces pièces pour soprano, quatre flûtes à bec de la Renaissance et bande magnétique ont été créées pour les 3<sup>es</sup> Journées Internationales de la flûte à bec de Bâle et reprises au Caire. Lors de son séjour d'un mois dans cette ville, Zimmerlin a vécu lui-même comment quatre millénaires et demi d'histoire peuvent habiter une ville avec une vitalité sans pareille. Ses *Neidhartlieder* sont le reflet de cette expérience, dans la mesure où ils relient son propre passé culturel, incarné par les *Minnelieder* de Neidhart von Reumental, aux poèmes contemporains d'Ingrid Fichtner. Les instruments de la Renaissance insufflent encore un peu d'histoire universelle dans ces lieder, qui viennent se placer à la pointe de la colonne du temps évoquée plus haut. Le son de l'environnement constitue une catégorie particulière de matériau chargé d'histoire, à laquelle Zimmerlin recourt très souvent dans ses œuvres récentes. Depuis le *Quintette* pour clarinette (1990), une bande magnétique reproduisant des bruits de la vie quotidienne est souvent intégrée dans ses compositions. Une reprise du début jouée en plein air avec divers bruits de civilisation a été incorporée au Quintette, ce qui transpose l'idée du retour cyclique – idée traditionnelle du point de vue historique – dans un autre espace. Dans *Zerstreut in Arbeit mit Wörtern* pour soprano, piano et bande magnétique, ce sont les bruits urbains d'un cycle journalier – rires d'enfants, trafic, cloches, pluie – qui, comprimés sur la durée de la pièce, sont comme une fenêtre ouverte, fenêtre qui servirait de fond sur lequel les sons artificiels du piano et les textes chantés d'Elisabeth Wandeler apparaissent comme replacés dans un biotope urbain. De même, dans *Braus*, pour flûte à bec et bande magnétique, on entend à côté du « tapage » électronique, des bruits de nature, cris d'oiseaux, rongements de castors (que Zimmerlin ne manque pas d'associer à une citation de Heinrich-Ignaz-Franz Biber). De tels sons, étrangers au contexte du concert, entourent la composition d'un nouvel effet dans l'espace : ils permettent

de décloisonner la salle sur le plan acoustique et de libérer le regard, qui peut alors contempler le monde extérieur. Et puisque les sons du « biotope » sont clairement aléatoires par rapport à ceux composés, ils possèdent un effet libérateur : la composition artificielle passe à l'arrière-plan, se voit parfois recouverte, voire étouffée par ces bruitages, et remet en quelque sorte en question l'évidence de sa nécessité. L'effet produit sur l'auditeur – qui vaut aussi pour les bruits continus élaborés électroniquement de *In Bewegung (Nature morte au Rideau)* ou *Paysage bleu* est le suivant : soulagement, légèreté, beauté, silence. Alfred Zimmerlin compare sa façon de composer à l'image d'un espace rempli de matériau hétérogène à disposition. Mais cet espace en cache un autre, un lieu où quelque chose s'est immobilisé.

Cet autre lieu ne peut être atteint, il reste perpétuellement en mouvement (*in Bewegung*), mais il est possible de le regarder si l'on met le matériau de côté. Ce n'est pas le chemin vers ce lieu qui est composé, on n'y raconte pas non plus d'histoires imaginées, la modulation du piano dans *In Bewegung (Nature morte au Rideau)* ne représente pas ce chemin. Il se peut cependant que le chemin survienne au moment-clé où le piano s'interrompt si brusquement. Peut-être que les deux états, le mouvement et le silence, fusionnent précisément ici : *In Bewegung. Stille*.

## Catalogue

*Etüden über ein Thema von Friedrich Nietzsche* für Klavier, Metronom und Tonband (1976 / 78)  
*5 Préludes (Klavierstück 1)* für Klavier (1983)  
*Duet II* für Klarinette und 12-saitige Gitarre mit Live-Elektronik (1983)  
*Sätze auf einen Text von Elisabeth Wandeler-Deck* für Sopran, elektrische und skordierte Gitarre und Bassklarinette (1984)  
*Zeile* (aus einem Gedicht von Wystan Hugh Auden) für Mezzosopran und Klavier (1984 / 86)  
*Klavierstück 2* (1985)  
«Toute l'étendue ne vaut pas un cri» für Bassstuba in F und Tonband (1985)  
*Brechungen* für Bassklarinette, Violoncello, Violoncello scordato und Klavier (1986)  
«and from Alabama from anywhere...» für fünfsaitiges Banjo und Tonband (1986)  
*Fünf Stücke* für acht Flöten (1986 / 87)  
*Wahrnehmungsschwäche für das Tempo der Zerstörung* für Oboe, Live-Elektronik, Sprecherin, improvisierende Posaune und Tonband (1987)  
*NINE TO NINE* für verschiedene Saiteninstrumente, Elektronik und Synthesizer, Kollektivarbeit mit Peter K Frey und Michel Seigner; Dauer: 24 Stunden (1987 / 88)  
*L'espace tout à coup m'irrite* für Schlagzeug und Streichtrio (1987)  
*Gänge* für Klarinette und Live-Elektronik ad lib. (1988)  
*Knotting* für Violine, Tonband und Schlagzeug (1988)  
*Klavierstück 3* (1988 / 91)  
*3 mal 3* für neun beliebige Instrumente (1989)  
*Ohne Gewalt?* für gemischten Chor a cappella (1989)  
«Ich selbst hatte halb und halb vor...» für gemischten Chor a cappella (1989)  
*RAUMSPIEL / Raumspiel-Suite* für eine / drei Gitarren (1989)  
*Quintett* für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello (1989 / 90)  
*Zeilen* für Oboe, Klarinette, Fagott und Marimba (1990 / 91)  
*Jeden Morgen* für Sprecherin, dreistimmigen gemischten Chor, Tenorposaune und Klavier (1991 / 92)  
*Clavierstück 4* für beliebiges Tasteninstrument (1992)  
*Clavierstück 5* für Flügel mit Skordatur (1990 - 92)  
*Zerstreut in Arbeit mit Wörtern* für Sopran, Klavier und Tonband (1995 / 96)  
*Abendland (Klavierstück 6)* für Klavier und Tonband (1996)  
*Musik im Freien* für drei Instrumente nach freier Wahl (1996)  
*In Bewegung (La Montagne Sainte-Victoire)* für zwölf Solostreicher und Tuba (1998)  
*Weisse Bewegung* für Violoncello, Klavier und Schlagzeug (1996 - 98)  
*Stillstandbild (Klavierstück 7)* für zwei Flügel (1998)  
*Anderer Ort* für Querflöte und Cembalo (1998)  
*Klavierstück 8* (1998 / 99)  
*Anfänge* für Violine solo (1999)  
*Klavierstück 9* für Hammerflügel (1999)  
*Oggi - Movendo* für frei improvisierendes Soloinstrument und Bläsertrio (1999)  
*In Bewegung (Nature morte au Rideau)* für Klavier mit Tonband und 13 Solostreicher (1999 / 2000)  
*Motivo* für Altus und Violine (2000)  
*Braus* für Sopranblockflöte (auch Ocarina) und Tonband (2000)  
*instabilis tellus, innabilis unda (Klavierstück 10)* für Klavier vierhändig (2000)  
*Langsamer Eingang* für Viola solo (2000)  
*Treffberg* für Improvisationstrio mit Klavier, Kontrabass, Schlagzeug (2000)  
*Paysage bleu* für Chor, Orchester und Zuspiel-CD (2000)  
*In Bewegung (La Pendule de marbre noir)* für Traversflöte und 13 Streichinstrumente (2000 / 01) [In Bewegung (La Pendule de marbre noir) et Paysage bleu furent commandés pour être introduits après l'« Et incarnatus » et le « Benedictus » dans la Messe en do min. de Mozart et marquer ainsi les endroits où l'œuvre est restée inachevée.]  
*Narrenschifferklavier - tanzen* für Klarinette solo (2001)  
*Neidhartlieder: Winter, Sommer* für Sopran, vier Renaissance-Blockflöten und Zuspiel-CD (2001)

– La plupart des œuvres sont éditées par Edition Mikro, Timescraper Music Publishing GmbH, Haan.