

**Zeitschrift:** Lenzburger Neujahrsblätter  
**Herausgeber:** Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg  
**Band:** 48 (1977)  
  
**Artikel:** Der Komponist Peter Mieg : Anmerkungen zu seinem Schaffen  
**Autor:** Labhart, Walter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-918219>

### **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:** 10.02.2026

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

# DER KOMPONIST PETER MIEG

## Anmerkungen zu seinem Schaffen

VON WALTER LABHART

---

### ALLGEMEINES

Unter seinen in- und ausländischen Berufskollegen nimmt der 1906 in Lenzburg geborene Schweizer Komponist Peter Mieg in mehrfacher Hinsicht eine bemerkenswerte Sonderstellung ein. Als Verfasser eines umfangreichen Instrumentalwerkes und einiger vokaler Arbeiten von eher untergeordneter Bedeutung seit langem über die Landesgrenzen hinaus bekannt, hat er, ein erstaunlich vielseitiger Künstler und kritischer Beobachter der gegenwärtigen Kunstszene, auch als Maler, ferner als Kunst- und Musikschriftsteller viel Eigenes zu sagen. Er ist nicht nur eine unter Komponisten unalltägliche Doppelbegabung, sondern vielmehr eine umfassend gebildete und auf verschiedenen Gebieten selber tätige Künstlerpersönlichkeit, deren Werk und Leben eine bewundernswerte Einheit bilden. Der kammermusikalischen Klarheit seines kompositorischen Oeuvres steht die bildnerische Ausgewogenheit seiner stets transparenten Aquarelle und Gouachen, aber auch die zwingende Logik und kunstvolle Einfachheit seiner schriftstellerischen Arbeiten gegenüber. Seine Sonderstellung beruht nicht zuletzt auf einer andern Eigenart, der kunst- und musikgeschichtlichen Situation seines gesamten Schaffens. Dieses läßt sich stilistisch auf allgemein bekannte, klassische Grundlagen zurückführen, ohne aber unpersönlich zu wirken oder gar unzeitgemäß zu sein. Peter Mieg scheint sich besonders eingehend mit ausgesprochen historischen Ausdrucksformen auseinanderzusetzen – möglicherweise ist diese Beschäftigung im Zusammenhang mit seinen archäologischen Interessen und andern historischen Neigungen zu sehen – und an längst bewährten Traditionen des Komponierens, beispielsweise unter beharrlicher Wahrung der Tonalität, festzuhalten. Als Künstler verkörpert er den Typus eines retrospektiv orientierten Komponisten und Malers, dem nichts oder zumindest unauffällig wenig an fortschrittsbewußten Tendenzen liegt. Zeitbezogenes, schöpferisch verwirklichte Gesellschaftskritik und andere Eigenschaften der musikalischen Avantgarde sucht man umsonst in seinem Werk. An ihrer Stelle findet man hingegen ein für unsere Zeit ungewöhnliches Maß an Lauterkeit des Ausdrucks und an formaler Strenge, besonders aber eine erfrischende, verschiedentlich naturhaft wirkende Poesie.

## BIOGRAPHISCHES

Einem alten, traditionsbewußten Basler Geschlecht entstammend, kam Peter Mieg am 5. September 1906 in einer musikliebenden Familie in Lenzburg zur Welt. Er wuchs, wie er in einer seiner autobiographischen Notizen berichtet, *«in einer Sphäre auf, der alles Musische selbstverständlich war»*, besuchte das Gymnasium im benachbarten Aarau, um nach der 1927 bestandenen Maturitätsprüfung an den Universitäten von Basel, Zürich und Paris deutsche und französische Literatur, Kunstgeschichte, Archäologie und Musikgeschichte zu studieren. Seine 1933 vorgelegte Dissertation galt nicht, wie man aus heutiger Sicht etwa annehmen wollte, einem musikalischen Gegenstand, sondern einem kunstgeschichtlichen. Sie stellte zum erstenmal das Aquarellschaffen der Schweizer Künstler Ignaz Epper, Louis Moilliet und Ernst Morgenthaler monographisch vor und gilt nach wie vor als wichtiger Beitrag zur systematischen Aufarbeitung schweizerischer Aquarellkunst. Zu jenem Zeitpunkt hatte Peter Mieg, der sich nebenher und keineswegs nach einer kompositorischen Laufbahn trachtend sowohl pianistisch als auch musiktheoretisch ausbilden ließ, bereits mehrere Kompositionen abgeschlossen. Seinen wesentlichsten musikalischen Unterricht erhielt er, sieht man von entscheidenden Anregungen seiner klavierspielenden Großmutter väterlicherseits ab, von Carl Arthur Richter (Lenzburg), Hans Münch (Basel) und, als Privatschüler, von Emil Frey (Zürich), der damals die Konzertausbildungsklasse am dortigen Konservatorium leitete. Von nennenswerter biographischer Bedeutung war in jener intensiv erlebten Studienzeit die gründliche Lektüre des siebenteiligen Romanwerks *«A la Recherche du Temps perdu»* seines Lieblingsautors Marcel Proust. Neben ausgedehnten Studien auf verschiedenen Fachgebieten entstanden aus der Praxis des täglichen Musizierens heraus bereits während der Ausbildungs- und Reifezeit zahlreiche größere Kompositionen, unter ihnen bis zum Jahre 1933 allein fünf Konzerte für zwei Soloklaviere. Nach einem fünfjährigen Aufenthalt in Basel, wo Peter Mieg vorab als Kunstberichterstatter der *«Basler Nachrichten»* und einiger ausländischer Fachzeitschriften sowie Tageszeitungen gewirkt hatte, ließ er sich endgültig in Lenzburg, seinem Geburts- und Heimatort, nieder. In der Zeit von 1942 bis 1945 empfing er in verschiedenen persönlichen Begegnungen mit Frank Martin wesentliche Impulse, die ihm zu einer Vereinfachung und Vertiefung seiner musikalischen Sprache verhelfen. Erst mit dem 1952 vollendeten *«Concerto da Camera»* für Streicher, Klavier und Pauken erfolgte der Durchbruch zum international beachteten und erfolgreichen Komponisten. Neben seiner kompositorischen Tätigkeit setzte Peter Mieg seine Malerei – er hatte in den sechziger Jahren von der reinen Wasserfarbmalerei allmählich zur Gouache hinübergewechselt

– folgerichtig fort, schrieb vermehrt eigene Prosa und wie bis anhin Feuilletons für Tageszeitungen, so daß er anlässlich seines 70. Geburtstages auf ein mehr als hundert Kompositionen und Hunderte von Aquarellen, Gouachen, ferner Zeitschriften- und Zeitungsbeiträge umfassendes Lebenswerk zurückblicken kann.

#### DIE MUSIKALISCHE ZIELSETZUNG

In allen seinen Arbeiten, seien es eigene Werke der Malerei oder Musik, aber selbst in kritischen Auseinandersetzungen mit fremden Kunstwerken, geht es Peter Mieg vorab um das Wesentliche und Einfache zugleich. Er vermeidet dabei stets das Populäre, Alltägliche und Zufällige. Seine ihn gelegentlich lähmende Selbstkritik, die nichts künstlerisch Belangloses oder Unartikulierte durchläßt, sorgt auch heute noch für unabdingbare Klarheit in seiner gesamten Produktion. Sie vermag aber glücklicherweise nicht jene französisch anmutende Eleganz, welche einen großen Teil seiner Kompositionen kennzeichnet und nicht mit Unverbindlichkeit verwechselt werden darf, zu verhindern oder gar zu zerstören.

In den musikalischen Belangen verfolgt Mieg die gleichen Grundsätze, jedoch spezifisch auf die Eigenschaften des Mediums Musik bezogen. Das bedeutet, daß ihm an einer musikalisch wesentlichen Aussage in einfacher, allgemein verständlicher Form liegt. Wiederholt wurde der Komponist aufgefordert, für Lexika und andere Nachschlagewerke grundsätzliche Bemerkungen über sein musikalisches Schaffen beizusteuern. Seine jüngste Standortbestimmung findet sich im Handbuch «Schweizer Komponisten unserer Zeit», 1975 von Walter Labhart und Hans Steinbeck im Atlantis-Verlag in Zürich herausgegeben. Mieg umschrieb ursprünglich seine dort wiedergegebene stilistische Haltung und sein künstlerisches Wollen folgendermaßen: *«Formal bewußt traditionell (Sonatensätze mit Durchführung, dreiteilige Liedformen, toccatenhafte Bewegung). Nach einem Beispiel dodekaphoner Art (allerdings tonal bezogen) Rückwendung zu reiner Tonalität, die bisweilen erweitert ist und harmonisch charakteristische Wendungen aufweist. Im ganzen eine klassizistische Haltung (also weder neobarock noch spätromantisch). Bewußte Vereinfachung der Schreibweise (auch im Rhythmisch-Metrischen) in der Richtung nach einem Satz, der so eindringlich ist, daß er beim ersten Anhören erfaßt werden kann. Die Kantilene tritt immer deutlicher hervor, auch geht es dem Komponisten darum, instrumentgerecht zu schreiben, wobei auch die herkömmlichen Spielarten zur Anwendung kommen. Auch in diesem Sinn ist der Komponist reiner Traditionalist und unmodern, wobei das Wort ‚modern‘ ein höchst vager und relativer Begriff ist.»*



Diesen bis dahin leider nur in verkürzter Form veröffentlichten Äußerungen wäre noch hinzuzufügen, daß allen Werken von Peter Mieg zusätzlich eine unverkennbare Konstante eignet, eine französische Geistigkeit nämlich, die sich sowohl in melodischen wie in harmonischen Details nachweisen läßt, die aber auch manche der echt poetischen Titel seiner Kammermusikwerke prägt. Als möglicherweise uneingestandeses Bekenntnis zu französischer Kultur ließe sich im übrigen die Vorliebe des Komponisten Mieg für die Querflöte und das ebenfalls der lateinischen Tradition verhaftete Cembalo erklären. Beide Instrumente spielen seit den fünfziger Jahren, der Zeit seiner kompositorisch späten Reife und Entfaltung zugleich, eine bedeutungsvolle Rolle. Ob solistisch beschäftigt oder in einem Ensemble eingesetzt, die Flöte und das Cembalo durchziehen wie imaginäre Hauptströme das jüngere, das heißt seit etwa 1953 entstandene Werk des Musikers.

Mit welchen Mitteln er sein Ziel, eine spontan ansprechbare Musiksprache mit Betonung des Kantabilen, zu erreichen versucht, gab Peter Mieg detailliert in einem 1962 in der Zeitschrift «Clou» veröffentlichten Interview zu verstehen: *«Ich arbeite in besonderem Maße viel mit der großen und kleinen Terz, da mir dieses Intervall wegen des Dur-Moll-Wechsels von großer Bedeutung ist. Allerdings hat dieser Wechsel des Klanggeschlechts nichts zu tun mit demjenigen der klassischen Musik des 18. Jahrhunderts. In meinem Schaffen wickeln sich diese Übergänge von Dur nach Moll und umgekehrt stets innerhalb der tonal weitgehend festgesetzten Sätze irgendeines Werkes ab. – Überdies arbeite ich seit dem ersten Streichquartett aus dem Jahre 1938 in vermehrtem Maße an der Melodik, um meinem Ziel ein wenig näherzukommen, werden doch prägnante Melodiezüge stets leichter verstanden werden als klanglich differenzierte Akkordfolgen oder komplizierte polytonale Wendungen. Das betreffende erste Streichquartett ist übrigens als eines meiner wenigen Werke streng polyphon geschrieben. Der erste der drei Sonaten- und Liedsätze ist sogar fugiert. Im Zeitmaß ist das Kammermusikstück ebenfalls stark durchgearbeitet, der Rhythmus ist geradezu rigoros, also streng durchgehalten. Durch seine vielstimmige Linearität erzielt das Streichquartett nahezu eine Schwarz-Weiß-Wirkung. Seit diesem polyphonen Versuch bin ich der homophonen Schreibweise weitgehend treugeblieben. Es finden sich also weder in den letzten Klaviersonaten noch in den Kammerkonzerten Fugen, Inventionen oder andere polyphone Formen.»*

#### DIE ARBEITSWEISE

Glaubt man heute, im Zeitalter rationeller Arbeitsprozesse selbst auf künstlerischem Gebiet, noch an den romantisierenden Ausdruck der Inspiration, und unterscheidet man zwischen inspirativ und beinah plan-

mäßig arbeitenden Komponisten, so muß man Peter Mieг unbedingt zu den traditionellen Tonsetzern zählen, denen Eingebung entschieden mehr bedeutet als rechnerisches Kalkül. Dennoch gibt es im Schaffensprozeß dieses Komponisten einen gegen außen hin geradezu ernüchternden Stundenplan. Wenn der geniale Franzose Erik Satie kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert in seinem hintergründigen «Tagesablauf eines Musikers» voll Selbstironie schreiben konnte: «Der Künstler muß sein Leben ordnen. Hier ist der genaue Stundenplan meiner täglichen Handlungen: Ich stehe auf um 7.18, inspiriert bin ich von 10.30 bis 11.47. Ich nehme mein Mittagessen um 12.11 ein . . .», so gilt dies in einem gewissen Sinn auch für den Lenzburger Peter Mieг. Tatsächlich teilt auch er seinen Tagesablauf streng ein, indem er jeweils die späteren Morgenstunden für den überaus mühsamen Vorgang des Komponierens reserviert, nachmittags beachtliche Mengen Korrespondenz hinter sich bringt, abends – gleichsam zur Entspannung – malt oder Konzerte mit eigenen Werken besucht. Ob der folgende Passus aus den «Erinnerungen eines Gedächtnisschwachen» von Satie, dessen ebenso geistvolle Klaviermusik der Pianist Peter Mieг als Kenner schätzt, jedoch auch auf den unterhalb des Lenzburger Schlosses lebenden Zeitgenossen Mieг zutrifft, wird einst die heitere Musikgeschichtsschreibung entscheiden: «Ich gehe regelmäßig um 22.37 zu Bett. Wöchentlich erwache ich einmal mit plötzlichem Aufspringen (an Dienstagen). Ich esse nur weiße Nahrungsmittel: Eier, Zucker, geraspelte Knochen, Fett von toten Tieren, Kalbfleisch, Salz, Kokosnüsse, in weißem Wasser gekochtes Huhn, verschimmeltes Obst, Reis, weiße Rüben, Weißwürste in Kampf . . ., Baumwollsalat und gewisse Arten von Fischen (ohne die Haut) . . .» Erwähnenswert ist hier ein Detail der Arbeitsweise: selbstkritisch, wie er nun einmal ist, läßt Peter Mieг jeweils von den ohnehin nur ganz wenigen Takten, die er pro Arbeitstag aufs Papier bringt, anderntags nach gründlicher Prüfung nur etwa die Hälfte stehen. Hinzu treten neue Takte, die hernach wiederum verbessert oder durchgestrichen werden. Aus diesem Grunde dürfte es dem akribisch arbeitenden Komponisten, selbst wenn er es plötzlich wollte, kaum je gelingen, in einem Jahr mit einem ganzen Dutzend neuer Werke hervorzutreten oder zur Gilde der musikalischen Vielschreiber à la Telemann, Mozart, Raff und Milhaud vorzurücken. Grundsätzlich ist hier außerdem festzuhalten, daß Peter Mieг täglich Wert darauf legt, kein Leben im «elfenbeinernen Turm» zu fristen, sondern nach getaner Arbeit des Komponierens mit seiner Umwelt, jedenfalls mit ihren Kulturträgern und anderen geistigen Exponenten, fleißig in Kontakt zu treten und auch außerhalb des aargauischen Kulturlebens seine ihm schicksalhaft zugewiesene Rolle zu behaupten.

## AUFTRÄGE

Seit dem in der Biographie kurz erwähnten «Concerto da Camera» aus dem Jahre 1952 ist es Peter Mieg infolge seines aufreibenden Arbeitsprozesses nicht mehr möglich, im Unterschied zur Malerei zu seinem eigenen Vergnügen in kontinuierlicher Folge Werk um Werk entstehen zu lassen oder, direkter auf ihn bezogen: unter Qualen zu gebären. Größere Kompositionen kann er in der Regel nur dann ausführen, wenn mit einem Auftrag gleichzeitig eine wirtschaftliche Sicherstellung während des langwierigen, oft von Gewissensbissen und Arbeitsunterbrüchen begleiteten Entstehungsprozesses vorliegt. Dies allein ist indessen noch lange nicht erwähnenswert. Beachtung verdient erst der Umstand, daß Mieg ausnahmslos auf die technischen Möglichkeiten und übrigen Voraussetzungen seiner Auftraggeber eingeht, sich während der üblicherweise monatelangen Entstehungszeit regelmäßig mit den zukünftigen Interpreten bespricht und sogar in spieltechnischen sowie klanglichen Fragen persönlich mit ihnen zusammenarbeitet. So sind mehrere Liederzyklen, Kammermusikwerke und vor allem Instrumentalkonzerte entstanden, deren Schreibweise zwar nichts Spezifisches eines profilierten Interpreten und Auftraggebers wie etwa bei Heinz Holliger oder Severino Gazzelloni verrät, die dennoch auf den persönlichen Wünschen und Gegebenheiten des Anregers basieren. Besonders eng war, um hier nur ein Beispiel einer solchen Kollaboration zu nennen, der Gedankenaustausch vor der endgültigen Fassung des 1975 in Seon von Anne Utagawa und Dominique Hunziker zusammen mit den von Rudolf Baumgartner geleiteten Festival Strings Lucerne uraufgeführten «Concerto pour deux flûtes et orchestre à cordes», dessen klangliche Seite von zahlreichen Berücksichtigungen interpretatorischer Vorschläge zeugt.

## KÜNSTLERFREUNDSCHAFTEN UND BRIEFE

Würde hier nur über den Komponisten Peter Mieg berichtet, so müßte sich unweigerlich ein falsches, einseitiges Bild seiner komplexen Persönlichkeit ergeben. Von oft bestimmender Bedeutung sind seine langjährigen Freundschaften mit namhaften Komponistenkollegen, mit Malern und Literaten. Verschiedene dieser freundschaftlichen Beziehungen sind durch gemeinsame Wesenszüge zu erklären, etwa die persönlichen Kontakte zu Frank Martin, oder aber durch beeindruckende Begegnungen, an Konzerten zustande gekommen, wie diejenigen mit Alexander Tscherepnin, Gottfried von Einem und anderen mehr. Da er aber mit diesen Persönlichkeiten nur sporadisch zusammentritt, pflegt Peter Mieg als überaus gewandter Briefschreiber regen Kontakt auf dem für ihn selbstverständlichen Korrespondenzweg, der ihm sogar wesentliche Anregun-

gen zuträgt. Interessiert wird man eines Tages den bis heute noch unveröffentlichten Briefwechsel des Lenzburger Komponisten, der mit so verschiedenen Gestalten wie dem Maler Louis Moilliet, dem Architekten und Musikkenner H. R. von der Mühl, dem Dirigenten Paul Sacher, der Schriftstellerin Annette Kolb, den Komponisten Albert Moeschinger, Conrad Beck und Frank Martin, dem Illustrator Gunter Böhmer und zahlreichen weiteren Künstlern persönliche Kontakte angebahnt hat, als weiteres Dokument eines ungemein vielseitigen und zu außergewöhnlicher Kommunikation befähigten Menschen zur Kenntnis nehmen. Dieselbe Eigenständigkeit, die seine musikalischen Arbeiten auszeichnet, findet sich auch in der Korrespondenz von Peter Mieg. Da ist sie in kapriziösen Formulierungen und in oft verspielt wirkendem Grundton gespiegelt, aber auch in einer für ihn typischen Form von persönlichem Esprit unschwer zu erkennen. Zu Unrecht kennt die kulturelle Öffentlichkeit gegenwärtig nur den Komponisten und Maler Mieg. Es bleibt zu hoffen, daß dereinst auch ein Teil seiner von Erfindungsgabe, Fabulierlust und lebenswürdiger Selbstironie verschwenderisch erfüllten Briefe veröffentlicht wird. Ein paar kurze Proben sollen hier die stellenweise an Mozart gemahnende Geistigkeit dokumentieren:

*«Ich, der ich ja nie Radio höre, außer etwa zur Kontrolle meiner eigenen unsterblichen Werke, hörte von A–Z der höchst interessanten Sendung zu . . . Gestern also hab ich meinen Proust-Text mit etlichen Versprechungen gelesen, in dumpfer Kammer; dabei war's der schönste Tag des Jahres. Ich fluchte, einmal mehr. Ich quatschte so langsam, 35! Minuten, daß gar keine Zeit blieb zu Leseproben, die bereits aufgenommen waren . . .»*

*«Gestern nun die Sendung mit meiner heisern Scherbelstimme, von der Frau Stauber wohl richtig sagte, sie klinge ‚traurig‘. Weiß Gott. Ich kann ja mein eigenes Gequatsche nicht ausstehen, wenn ich's am Mikro hören muß. Meinerseits würde ich sofort abstellen . . .»*

*«Der ‚Onkel Tocatinkel‘ ist wohl die schönste Erfindung. Nun muß ich leider richtigstellen, daß nicht die bewußte Toccata der Schlager ist, sondern die ‚Romance oubliée‘. Die Toccata kann man nicht nachpfeifen, sondern eben die Melodie der Romanze. Sie müssen sich auf neue Titel besinnen! . . .»*

*«. . . es ist ganz haarsträubend, was die Grüne Allmutter Ihnen an Versen entlockt: haben Sie allen Dank für die diversen Laborate aus dem Grünen Zuchthaus: ich habe mich krummgelacht. . . Ich kann nicht so schöne Verse machen. Kann nur in Prosa sagen, daß ich dieser Tage im himmlischen Züri bei Emmy Hürlimann war und zusammen mit dem Bärner Dirigenten das Harpfenkonzert durchoxte. Nie wieder Harfe! Hatte ich gedacht. Nun muß ich zur Strafe für diesen Gedanken ein Stück für deren zwei machen. Augenblicklich neun Aufträge. Dabei*



*bin ich diese Woche zum Veteranen des Schweizer Pressevereins erkoren worden, sollte also theoretisch nichts mehr tun. Am 24. 1. in Bärn in einer Matinee die Flötensonate. Am 29. 1. in Luzern bei den Inner-schweizer Musikwissenschaftlern mein Werkstattgespräch, umgarnt von den französischen Liedern, die ich, Gott sei's geklagt, selber begleiten muß . . . Zwischendrin taucht der amerikanische Partner meines Wiener Duos hier auf bei seinem Durchflug nach New York. Er will wohl nachsehen, wie weit das neue Stück gediehen ist. Weiter als vier Takte nicht! . . .»*

*«...herzlichen Dank für die Karte aus...? Mit den Folksmussig spielenden Rotköpfen: dümmer kann man kaum dreinschauen. Gestern setzte ich zum Instrumentieren einen Hut auf, aber es ging nicht besser . . .»*

*«... Die Schweiz ist eben ein Sauland, was geistige Arbeit und deren Honorierung angeht, ich sag es seit Jahren, aber es nützt keinen Treck. Drum: Auswandern, oder zum Fernsehen gehen! . . .»*

*«... Die neue Form hingegen ist rasend schön, und wenn das kein Schlager wird, dann laß ich mich wirklich von der Haubitzenabteilung erschießen. . . . Sie ist so, daß man sie nachpfeifen kann. Welchen Komponisten kann man noch nachpfeifen??? . . . Skiheil und guten Appetit zu Ihren antibiotisch verpfefferten Tunken . . .»*

Ergänzend muß gesagt werden, daß sich bei aller Eingängigkeit seiner melodischen Erfindungen hierzulande offenbar immer noch zu wenige Ausläufer finden, die zwischen Konditorei und Empfangssaal tonal kunstvoll erweiterte Romanzen von Peter Mieg unter freiem Himmel nachpfeifend verbreiten können.

## WERKBETRACHTUNGEN

Die folgenden Hinweise versuchen Charakteristisches oder besondere Eigenheiten ausgewählter Kompositionen zwischen 1932 und 1974 in knappester Form festzuhalten. Sie sollen überdies stilistische Entwicklungen verdeutlichen und die Merkmale von Peter Miegs musikalischem Oeuvre aufzeigen.

«**La Muse de C . . .**» für Cembalo (1932/33, revidiert 1957). Bereits der Titel unterstreicht den im Stück selber vorherrschenden gallischen Humor. Das effektvolle Bijou, dessen spritziges Rondotheema volksliedhaften Charakter aufweist, basiert auf einer stellenweise parallel geführten Diatonik, die zu einer ebenfalls typisch französischen Form von Bitonalität führt, wie man sie aus artverwandten Stücken von Darius Milhaud und Francis Poulenc kennt. Als frühestes Cembalowerk im Schaffen von Peter Mieg und darüber hinaus als einer der ersten Beiträge aus der Schweiz zur Renaissance dieses lange vernachlässigten Instruments verdient es besondere Beachtung. «**La Muse de C . . .**» verkörpert

im übrigen die früheste Komposition, die ihr Verfasser heute noch anerkennt und öffentlich aufführen läßt.

**Concerto per due pianoforti soli** (Konzert VI für zwei Klaviere) (1934). Entstanden in Paris, Basel und Lenzburg. Kennzeichnend für Miegs pianistische Frühwerke ist in diesem heute zurückgezogenen Stück die kraftvolle Rhythmik, die wiederum auf diatonischen Harmonien fußenden melodischen Linien und die an Strawinsky gemahnenden metrischen Akzente. Ein ausgesprochen konzertantes, von lebendiger Klangvorstellung und reicher pianistischer Erfahrung zeugendes Werk. Einflüsse des Jazz zeichnen sich eingangs in der schroffen Themenbildung ab, Auseinandersetzungen mit der um 1920 in Paris entstandenen Musik der «Groupe des Six» im Verlauf der linear konzipierten Komposition. Ein temperamentvolles Finale (Quasi Saltarello) gibt zuverlässig Auskunft über die damals ausgeprägten musikantischen Eigenschaften des Komponisten.

«**Concerto da Camera**» für Streicher, Klavier und Pauken (1952). Diese für Miegs kompositorische Entwicklung entscheidende Arbeit, sein erstes vollgültiges Orchesterwerk mit konzertantem Zuschnitt, kann als Ausgangspunkt für alle folgenden Kompositionen angesehen werden. Es geht auf einen Wunsch von Edmond de Stoutz zurück, der für sein Zürcher Kammerorchester ein neuartiges Werk bestellt hatte. Konzertante Elemente finden sich in allen vier Sätzen des musikantischen und zugleich empfindsamen Werks, dessen Ausdruck, zumindest im Hauptsatz, eine Verwandtschaft zu Bohuslav Martinůs oft ähnlich instrumentierten Concerti grossi aufweist. Neu innerhalb von Miegs Schaffen ist hier die sehr liberale Verwendung einer in tonalen Zusammenhang gebrachten Zwölftonreihe, der aber nur geringe Bedeutung beizumessen ist, da der Komponist nach diesem Ausnahmefall in seinen größeren Schöpfungen auf eine weitere Anwendung der Dodekaphonik verzichtete. Raffinierte Wechsel von dichten Tuttistellen zu ariosen Einschüben, aber auch in der von zwischen Dur und Moll lavierenden Harmonik, metrische Verschiebungen und eine originell gehandhabte Rhythmik verraten hier erstmals mit aller Nachdrücklichkeit die reife Persönlichkeit des Komponisten.

**Konzert für Cembalo und Kammerorchester** (1953). Zu den bisherigen Klangfarben des seit etwa 1950 mehr und mehr in den Hintergrund tretenden Klaviers kommen als wichtige Neuerungen die gezielten Einsätze der Querflöte zum begleitenden Streicherensemble hinzu. Auffallend ist in diesem für schweizerische Verhältnisse frühen Cembalokonzert, das nur ein Jahr nach dem «Concerto pour clavecin et petit orchestre» von Frank Martin entstand, die von innerem Gleichgewicht zeugende Verteilung der Klangmassen, eine meisterliche Ökonomie der dynamischen Mittel. Bereits scheint sich ein später oft befolgtes Schema



abzuzeichnen: der Hauptsatz lehnt formal an klassische Sonatensätze an und stellt zwei kontrastierende Themen vor; der langsame Satz, hier ein gemächlich beginnendes Andante, rückt das kantabile Element in den Vordergrund, läßt aber in seinem bewegten Mittelteil expressive Spannungen im Dialog zwischen Soloinstrument und Begleittkörper aufkommen, um zu seinem ruhigen Ausgangspunkt zurückzuführen. Im Finale dominiert das musikantisch-spielerische Element, gelegentlich sogar der virtuose Grundzug, der hier unverhüllt zu Tage tritt.

«**Pour le Clavecin**» (1956). Eines der ersten Werke für Cembalo solo aus der Schweiz, als Resultat cembalistischer Studien bei Wanda Landowska in der Nähe von Paris aus zwei verschiedenen Gründen besonders beachtenswert: Peter Mieг besinnt sich in diesen drei Sätzen nicht nur gewissenhaft auf die dem alten Instrument eigenen klanglichen Möglichkeiten, sondern hält spezifisch Französisches in direkter Umsetzung fest. Man könnte das bezaubernde Werk eine in mehrfacher Hinsicht historisch orientierte Programmmusik en miniature nennen. «Promenade», der Basler Amateurchembalistin Antoinette Vischer gewidmet, bringt naiv musizierende Spielmusik von beinahe mediterraner Heiterkeit. Geheimnisvolle Schatten legen sich über das empfindsame Mittelstück dieses reizenden Triptychons: «Les Malheurs de Sophie», der in aller Welt wirkenden Schweizer Cembalistin und Dozentin Silvia Kind zugeeignet, betont das Lyrische des geborenen Melodikers Peter Mieг. Ralph Kirkpatrick zugeeignet ist das dritte, in Ausdruck und motivischer Arbeit besonders plastische Stück «Le Voyage à Montfort», womit ein Ausflug zu Maurice Ravel in der Ile de France gelegenem Wohnort Montfort-sur-l'Amaury gemeint ist. Fortan setzte Mieг das Cembalo vermehrt solistisch und in Verbindung mit andern Instrumenten ein, wodurch er sich rasch einen guten Namen schaffte.

**Konzert für Oboe und Orchester** (1957). Der klassizistische Grundzug von Peter Mieгs nach 1950 geschriebenen Instrumentalkonzerten ist auch hier nicht zu übersehen. Fein abgestufte Klangflächen, eine klug proportionierte Dynamik und eine auf klassische Modelle zurückgreifende Melodik kennzeichnen das für Egon Parolari komponierte Werk. Eine zwar kurze, aber nicht minder wirkungsvolle Solokadenz läßt gegen Ende des Hauptsatzes (Moderato alla breve) die klangliche Eigenart des Instruments unter Betonung des lyrisch-elegischen Aspekts unaufdringlich zur Geltung kommen. Wie im vier Jahre zuvor entstandenen Cembalokonzert und im 1961 vollendeten Klavierkonzert Nr. II lebt der mittlere Satz vollkommen von ariosem Tonmaterial, das auch hier, im dialogisierenden Mittelteil, rhythmischen sowie dynamischen Veränderungen unterworfen wird. In den verhalten ausklingenden Schlußtakten dieses langsamen Satzes (Larghetto) macht sich die für Mieг ebenfalls typische Trübung der Tonalität, hervorgerufen durch ein

# DER FRÜHLING

(Matthias Claudius)

PETER MIEG

**ALLEGRO GIUSTO**

$\text{♩} = \text{ca } 100$

1956

Handwritten musical score for the Youth Festival Cantata "Der Frühling" (Reinschrift). The score is written for the following instruments and voices:

- TROMBA** (Two staves, Treble clef, F major key signature, 2/4 time signature). The first staff has a *non legato* marking.
- TROMBA** (Second staff, Treble clef, F major key signature, 2/4 time signature).
- TIMPANI** (Bass clef, 2/4 time signature).
- CORO** (Two staves, Treble clef, F major key signature, 2/4 time signature).
- ORGANO** (Two staves, Treble and Bass clef, F major key signature, 2/4 time signature). The right hand has a *non legato* marking.
- VIOLINI** (Two staves, Treble clef, F major key signature, 2/4 time signature).
- VIOLINI** (Second staff, Treble clef, F major key signature, 2/4 time signature).
- ALTI** (Bass clef, 2/4 time signature).
- CELLI** (Bass clef, 2/4 time signature).
- CONTRABASSI** (Bass clef, 2/4 time signature).

The score is written in F major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked **ALLEGRO GIUSTO** with a metronome marking of approximately 100 beats per minute. The year 1956 is noted in the top right corner. The manuscript is a clean copy (Reinschrift) of a score composed for the Youth Festival Cantata "Der Frühling" in Lenzburg.



Manuskriptseite aus der 1956 im Auftrag der Stadt Lenzburg komponierten  
Jugendfest-Kantate «Der Frühling» (Reinschrift)

sensibles Schwanken zwischen Dur und Moll und ein Verbinden beider Tongeschlechter, diskret bemerkbar. Das Finale (Vivace assai) vermag durch die abwechselnde Wiederholung seiner nur vier Takte umfassenden Einleitung zu faszinieren, also aus Gründen eines Orchestrationseffekts. Miegs bringt dieses Motiv, ein akkordisch komplexes Gebilde, im Verlauf des tänzerisch beschwingten Satzes in immer neuer Färbung und beweist dadurch erstaunliches handwerkliches Geschick, vor allem aber Sinn für koloristische Belebung seiner Schreibweise.

**Sinfonie** (1958). Gewiß ist Peter Mieg seinem Naturell nach eher Kammermusiker als Sinfoniker, doch verdient seine der Tonhalle-Gesellschaft Zürich gewidmete Sinfonie für großes Orchester keineswegs ihre offenkundige Vernachlässigung. Von persönlicher Eigenart sind besonders der zweite Satz (Tempo di Valse) und das von einem feinsinnigen Andantino semplice eingeleitete Finale (Allegro) erfüllt. Es ist zu bedauern, daß man diesem echt sinfonischen Stück, einer überaus sorgfältig gearbeiteten Komposition von stellenweiser satter Farbigkeit, gegenwärtig nur sehr selten in Konzertprogrammen begegnet. Hätte der Komponist selber das ernsthafte Werk launischerweise in Anspielung an seinen durch die Konserven der Firma Hero weltberühmt gewordenen Wohnort etwa «Heroische Sinfonie» getauft, was sie ihrem Wesen nach indessen ganz und gar nicht ist, so könnte sie sich als falsch verstandene Programmsinfonie möglicherweise etwelcher Beliebtheit erfreuen... Hinzuzufügen ist hier noch die Tatsache, daß Mieg seinem Heimatort mit rein musikalischen Mitteln bisher nur mit einem kleineren Gelegenheitswerk gefrönt hat, mit der am 13. Juli 1956 während des Jugendfests in der Stadtkirche Lenzburg uraufgeführten **Kantate «Der Frühling»** nach Matthias Claudius, komponiert für einstimmigen Kinderchor, zwei Trompeten, Orgel, Pauke und Streicher. – Immerhin hatte der Komponist durch die 1958 in Zürich erfolgte Uraufführung seiner bisher einzigen Sinfonie die Gelegenheit erhalten, seine Klangvorstellungen anhand der Wiedergabe zu überprüfen und schließlich bei weiteren Arbeiten mit großem Orchester auf diese wertvollen Erfahrungen zurückgreifen zu können.

**Toccata – Arioso – Gigue für Streichorchester** (1959). Eines der international erfolgreichsten, seines melodischen Charmes wegen gewinnendsten Werke, während der Internationalen Musikfestwochen Luzern im Jahre seiner Entstehung von den Widmungsträgern, den von Rudolf Baumgartner geleiteten Festival Strings Lucerne, erstmals gespielt und seither Repertoirestück zahlreicher namhafter Orchestervereinigungen. Auffallenderweise meidet Mieg auch hier, seinem Wesen gemäß, trotz der ihm vom Ensemble her zur Verfügung stehenden Klangfülle, jedes orchestrale Pathos. Er nimmt, im Finale besonders deutlich verfolgbar, Emotionales zugunsten eines sicheren Gleichgewichts im Ausdruck im-

mer wieder zurück, indem er es in seiner ursprünglichen Heftigkeit diszipliniert abschwächt. Diese zur Forderung erhobene Bemühung um klangliche Balance, aber auch die dem dreiteiligen Werk restlos eigene Transparenz kennzeichnen im allgemeinen seine reifen Arbeiten seit den mittleren fünfziger Jahren. In schöner Weise prägt der hohe Grad dieser Form von Klassizität den herzhaft musizierenden Hauptsatz (Allegro), aber auch die luzide Thematik des unproblematischen Finales (Vivace) mit seinen reizvollen Wechselspielen zwischen Pizzicato-Episoden und gestrichenen Melodiestimmen. Elemente des Concerto grosso sind hier mit einer klassisch anmutenden, in ihrer Durchhörbarkeit an Mozart erinnernden Melodik, die eine unbeschwerte Klangatmosphäre erzeugt, zu einer überzeugenden, persönlichen Einheit gebunden.

«Mit Nacht und Nacht» (Cyrus Atabay), Zyklus für Tenor und Orchester (1962). Als einziges Vokalwerk von Bedeutung verdient der auf deutsch verfaßten Versen des persischen Lyrikers Atabay basierende Vokalzyklus seiner hervorragend ausgewogenen Orchestration wegen hier kurz erwähnt zu werden. In ihm begegnet man, vielleicht ausnahmsweise, nebst den gewohnten Lyrismen und musikantischen Formulierungen auch einmal dramatischen Wendungen von bemerkenswerter Empfindungstiefe. Am originellsten wirkt jedoch der unerwartete Beschluß des 1962 mit Ernst Haefliger und dem Tonhalle-Orchester unter Edmond de Stoutz in Aarau aus der Taufe gehobenen Werks: ein rasantes Presto mit ostinat durchgeführten Sechzehntelläufen beendet in der Art eines gespenstigen Perpetuum mobile den eigens für Haefliger geschriebenen Liederzyklus. Über dem ununterbrochen flimmernden Streichergrund blitzen ab und zu Bläserakkorde auf, schrill oder gedämpft, jedesmal feinste Akzente setzend. Auch hier gelang es dem Komponisten, Begleitfiguren in immer neuer Färbung und in wechselnder Schattierung ihrer Klangfarben zu zeigen.

«Sur les Rives du Lac Léman» für Violine und Klavier (1968). Äußerlich gesehen mit insgesamt nur zehn Minuten Aufführungsdauer und lediglich zwei Instrumenten keine auffallende Komposition, jedoch musikalisch von beachtenswertem Reichtum. Im ersten Stück, Hermance, weist der Untertitel «Les Etudes de Czerny» auf die den ganzen Ablauf bestimmenden Sechzehntelläufe hin, denen man übrigens auch im Finale der im selben Jahr für vierhändiges Klavierspiel geschriebenen Komposition «La Passeggiata», in einem von Ironie und ernsthafter Virtuosität gleichermaßen erfüllten Presto, unablässig begegnet. In der hier festgehaltenen Reminiszenz an Carl Czerny wiederholte Mieg ein im Jahre 1963 in seiner Sonate für Flöte und Klavier erstmals systematisch in sein instrumentales Schaffen eingeführtes Motiv, das sich aus jeweils zwei miteinander abwechselnden Tönen zusammensetzt und in rascher Bewegung ein klanglich berückendes Schillern ergibt. Mancher Hörer mag



in dieser Musik, die zu Vorstellungen von Landschaftsbildern und Naturvorgängen geradezu herausfordert, zumindest im oszillierenden Umspielen der angedeuteten harmonischen Achse, den seltsamen Klang einer vom Wind gekräuselten Wasseroberfläche vernehmen, doch handelt es sich hier, wie in allen übrigen Werken mit poetischen oder sonst illustrativen Titeln, durchweg um absolute Musik. Gelassen und auf besinnlichen Wohlklang ausgerichtet gibt sich das folgende Nachtstück, «Le Parc nocturne», den Ort Prangins festhaltend. «Les Enfants Reichel» lautet der Untertitel des folgenden Satzes, der dem waadtländischen Hafenstädtchen Morges mit rein musikalischen Mitteln Rechnung zu tragen versucht. Elegante Wasserspiele, im Wechsel beider Hände des Pianisten ebenso deutlich zu vernehmen wie in den leichtfüßigen Figuren der Violine, beschließen in der «Jeux nautiques» betitelten Huldigung an Le Bouveret den Naturlaute geschickt mit anspruchsvoller Kammermusik verbindenden Zyklus.

**Quintuor** (1969). Dieses für das Pariser Ensemble «Ars Rediviva» geschriebene Quintett für Flöte, 2 Violinen, Violoncello und Cembalo verbindet als Ausnahme im Oeuvre des sonst klassizistisch orientierten Komponisten ausgesprochen barocke und frühklassische Klangvorstellungen mit einer persönlich erweiterten Tonalität und verlangt mit gleich zwei Violinen eine recht ungewohnte Besetzung. Der «forte» beginnende Hauptsatz, ein markantes Vivace mit einer marschartigen Passage kurz vor der Reprise des Themas am Satzende, erinnert mit seiner punktierten Rhythmik und der komplizierten Verteilung von kantablen Nebenstimmen entfernt an den Typus der «Brandenburgischen Konzerte» von Bach, ohne aber deswegen neobarock zu wirken. Im stimmungsdichten Adagio (Ricordanza) setzt das Cembalo erst im zwanzigsten Takt ein, um den breit angelegten Klagegesang mit Arpeggien zu untermauern. Den melancholischen, in achtstimmigem Satz verklingenden Schlußtakten antwortet mit dem das Werk beschließenden Agitato eine betont sinnenhafte Musik von bezwingender Angriffigkeit und melodischem Schwung. Eine hinreißende Stretta bringt das mit verschiedenen polyphonen Satzkünsten ausgestattete Quintett in strahlendem A-dur zu plötzlichem Stillstand.

«**Lettres à Goldoni**» für Klavier (1963–1971). Schon mit fünfzehn Jahren als Klavierkomponist hervorgetreten, bewies Miege kurz nach Beginn seines Schaffens mit nicht weniger als 18 Klavierwerken im Jahre 1945 eine unübersehbare Vorliebe für dieses Instrument. Nach sieben Konzerten für zwei Soloklaviere, mehreren Sonaten und formal freieren Stücken schrieb der Komponist 1963 ein lediglich zweistimmiges Andante von schlichter Eindringlichkeit, das er zuerst als «Kleine Invention» bezeichnete, im Jahre 1971 aber, als inzwischen zwei weitere Stücke dazugekommen waren, in die damals zum Zyklus vereinigten

«Lettres à Goldoni» aufnahm. Die weit verzweigte Entstehungsgeschichte dieser letztlich doch sehr einheitlichen Klaviersolostücke läßt sich in der Numerierung aller Kompositionen von Peter Mieg – sie findet sich zum erstenmal im systematischen Werkverzeichnis, enthalten in der im August 1976 bei Sauerländer in Aarau zum 70. Geburtstag des Komponisten und Malers erschienenen Monographie – unschwer in ihrer Chronologie rekonstruieren. Die «Lettres à Goldoni» setzen sich aus den Werknummern 65, 77, 81 und 86 zusammen und beweisen nachhaltig, daß es ihrem Verfasser gelungen ist, seine Stilmittel aus älteren Schaffensphasen zu wahren, zu läutern und neueren Situationen organisch anzupassen. Der nur etwa zwölf Minuten beanspruchende Zyklus gibt einen repräsentativen Überblick über das umfangreiche, wenn auch nur zu einem Bruchteil veröffentlichte gesamte Klavierwerk dieses Komponisten. – Das erste der insgesamt sieben Stücke – sie tragen keine Titel, sondern die üblichen italienischen Tempobezeichnungen – ist ein merklich an Tschaikowsky anlehndes Allegro molto mit glöckchenhaftem Klang, das zweite die oben erwähnte «Invention», dem ein geradezu zerbrechliches Allegretto comodo mit zierlicher Gestik folgt, ein pianistisches Kleinod, das die außerordentliche Sensibilität Peter Miegs in Erinnerung ruft. Als stürmisch vorwärtsdrängendes Perpetuum mobile gibt sich Nr. 4, ein mitunter aggressives Presto, zu verstehen. Über kniffligen Gegenbewegungen und trillerartigen Figuren erhebt sich inmitten heftiger Motorik eine schwebende Kantilene. Im fünften Stück (Andantino) dominiert eine russisch anmutende Klanglichkeit, im sechsten (Allegretto) eine tänzerische Grundstimmung; im abschließenden siebten (Allegro feroce) besinnt sich Mieg mit ironisch verwendeten Zitaten aus einer Polonaise von Chopin dieses dank seiner differenzierten Harmonik heute noch anregenden Romantikers, um in den kraftvoll zupackenden Schlußtakten mit funktionslos vorgestellten Akkorden geistverwandten Formulierungen Claude Debussys zu huldigen.

«La Sombre» für Violoncello solo (1971). Unter den zahlreichen Werken für ein unbegleitetes Soloinstrument, die Mieg in der Regel als Auftragskompositionen für inländische Interpreten ausgeführt hat, ragt die nur zwei Druckseiten umfassende, gedanklich aber äußerst dichte Komposition «La Sombre» hervor. Sie beginnt als geradezu unscheinbare Sarabande in d-moll, entwickelt sich zu klanglich ausgedehnten Höhepunkten mit ausdrucksvollen Akzentuierungen der Melodielinie, bringt einen tanzartigen Allegretto-capriccioso-Einschub, um schließlich voll dunkler Sonorität ihren durch eine kontrastierend immaterielle Terz markierten Ausklang zu finden. – Aus verlegerischen Gründen steuerte der Komponist 1975 dieser von nobler Klanglichkeit erfüllten Sarabande mit der luftig bewegten Komposition «L'Aérienne» ein in Stimmung und Ausdruck gegensätzliches Geschwisterstück bei, so daß nun beide Werke



für Violoncello solo in ihrer Vereinigung im gleichen Heft eine doppelgesichtige Einheit bilden.

«*Les Plaisirs de Rued*» für Flöte solo (1971). Als weiteres Werk für ein unbegleitetes Soloinstrument verdient der dreiteilige Zyklus der von Peter Lukas Graf im Frühjahr 1972 uraufgeführten «*Plaisirs de Rued*» kurz vorgestellt zu werden. Dem Titel nach scheint er in poetischer Weise einem Aargauer Dorf gerecht zu werden. Die drei nach klassischen Formprinzipien gestalteten Stücke beweisen indessen, daß es sich auch hier, wie bei allen übrigen Instrumentalwerken von Mieġ, um absolute Musik ohne jeden illustrativen oder sonst außermusikalischen Bezugspunkt handelt. Ein auffallend knapp geformtes Liedthema von nur zwei Takten leitet das den Zyklus eröffnende Allegro ein. Das mittlere Stück, ein gravitatisches Sostenuato, wiederholt die Grundtonart d-moll und den Sarabande-Charakter der im selben Jahr geschriebenen Komposition «*La Sombre*» für Violoncello solo, indem es sogar einen formal verwandten Ablauf, allerdings in stark verkürzter Form, bringt. Denselben thematischen Hauptgedanken legte der Komponist überdies dem zweiten Stück des 1971/72 für drei Soloflöten gesetzten Zyklus «*Les Jouissances de Mauensee*» zugrunde. Ein spritziges Vivace beschließt die rund sechs Minuten dauernden «*Plaisirs de Rued*» mit brillanten Skalen, die durch verschiedene Tonarten führen, in kunstvoll umspieltem D-dur. – Als weiteres Werk aus dem 1974 unter dem nichtssagenden Sammeltitle «*Pièces pour 1, 2 et 3 flûtes*» veröffentlichten Heft, das die beiden oben erwähnten Zyklen enthält, muß hier noch «*Les Charmes de Lostorf*» erwähnt werden, ein eigens für Anne Utagawa und Dominique Hunziker geschriebenes Flötenduo, dessen Charme vor allem in der gepflegten Melodik des imitatorisch gearbeiteten Hauptsatzes (Vivace) zum Ausdruck kommt.

**Concerto pour deux flûtes et orchestre à cordes** (1973/74). Wieschon in früheren Arbeiten trug der Komponist in seinem Konzert für zwei Soloflöten und Streicher, seinem jüngsten Instrumentalkonzert, den spieltechnischen Fähigkeiten seiner Interpreten und Auftraggeber weitgehend Rechnung, ohne aber die spezifischen Eigenschaften des begleitenden Streicherkörpers zu ignorieren. In Übereinstimmung mit geistig verwandter Flötenmusik französischer Provenienz – Werke von Françaix, Ibert, Jolivet und Poulenc sind darunter zu verstehen – ist dieses neue Doppelkonzert auf geradezu kristalline Transparenz hin angelegt und mit vorwiegend lyrischen Qualitäten sowie mit eigensinnigen Tschaikowsky-Zitaten versehen. Es liefert ferner eine konzentrierte Zusammenfassung von Stilelementen, wie sie sich im Verlauf der letzten zwanzig Jahre immer deutlicher abgezeichnet haben. Auffallend durch ihre Neuartigkeit im Bereich der Harmonik sind die vornehmlich zu klangkoloristischen Bereicherungen eingesetzten Intervalle der Sekunde. Im

übrigen wahrt Mieg auch in ihm klassische Tonarten und eine für seine Ausdrucksmittel vorbildlich kennzeichnende Kantabilität. Im Vergleich zu älteren Arbeiten aus den fünfziger Jahren macht das sehr traditionelle Doppelkonzert eine kompositorische Entwicklung sichtbar, die zwar wenig Neues, jedoch eine deutliche Läuterung des Stils gebracht hat.

### *Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen von Peter Mieg*

Die folgende Aufstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie nennt nur Arbeiten, die vom Komponisten zur öffentlichen Wiedergabe freigegeben worden sind und die größtenteils im Notentext durch den Fachhandel bezogen werden können. Ein vollständiges, systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Peter Mieg, das überdies auch Daten der Uraufführung sowie präzisere Besetzungsangaben orchestraler Werke liefert und darüber hinaus zum erstenmal Werknummern einführt, findet sich, verfaßt von Walter Labhart, in der von Sauerländer in Aarau veröffentlichten Monographie zum 70. Geburtstag von Peter Mieg.

Abkürzungen im folgenden Werkverzeichnis:

Ms.	Manuskript		
SV	Selbstverlag		
Amadeus	Amadeus-Verlag (Bernhard Päuler), Winterthur		
Bote+Bock	Bote+Bock, Musik- und Bühnenverlag, Berlin		
Eulenburg	Edition Eulenburg, Adliswil		
H. Gerig	Musikverlage Hans Gerig, Köln		
Ed. Henn	Editions A. Henn, Genf		
Hug+Co.	Musikverlag Hug+Co., Zürich		
Ed. Modern	Edition Modern, München		
Schott	B. Schott's Söhne, Musikverlag, Mainz		
Stainer+Bell	Stainer and Bell Ltd., London		
«La Muse de C . . .» (1932/33, rev. 1957)	Cembalo	3'	Ms.
(3. Satz der «Sonata per pianoforte»)			
Sonata («Sonatina II per pianoforte»)	Klavier oder	12'	SV
(1934, rev. 1952)	Cembalo		
Sonate (1936)	Violine und	19'	SV
	Klavier		
«Daphne» (Mariette von Meyenburg),	Flöte, 2 Saxophone,	25'	SV
Ballett (1943–1945)	Celesta und		
	2 Klaviere		
«An die Leier Apollons»	Bariton und	6'	SV
(Pindar, Fr. Hölderlin) (1946)	Klavier		
Cinq Mouvements pour piano à quatre	Klavier zu	18'	SV
mains (1947)	4 Händen		

<b>Violinkonzert</b> («Concerto per violino e orchestra») (1948/49)	Violine und Orchester	23'	SV
<b>Quatre Chants sur des Poèmes d'Algimantas Narakas</b> (1949)	Sopran und Klavier	9'	Ed. Henn
<b>Divertimento für Oboe und Streichtrio</b> (1950)	Oboe, Violine, Viola und Violoncello	15'	Ed. Modern
<b>Pièce pour orgue</b> (1951)	Orgel	8'	SV
<b>Concerto da Camera für Streicher, Klavier und Pauken</b> (1952)	Streichorchester, Klavier und Pauken	18'	Bote+Bock
<b>Konzert für Cembalo und Kammerorchester</b> (1953)	Cembalo, 2 Flöten und Streichorchester	17'	Bote+Bock
<b>«Musik für Cembalo, zwei Bläser und vier Streicher»</b> (1954)	Cembalo, Flöte, Oboe, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß	20'	Bote+Bock
<b>Concerto Veneziano für Streichorchester</b> (1955)	Streichorchester	17'	Bote+Bock
<b>Barock-Zyklus</b> (P. Fleming, J. Klaj, G. Feinler) (1955)	Sopran, Bariton und Klavier	8'	SV
<b>«Der Frühling»</b> (M. Claudius) (1956), Jugendfest-Kantate	Einstimmiger Kinderchor, 2 Trompeten, Orgel, Pauke und Streicher	6'	Ms.
<b>«Pour le Clavecin»</b> («Promenade» / «Les Malheurs de Sophie» / «Le Voyage à Montfort») (1956)	Cembalo	12'	Ed. Henn
<b>Konzert für Oboe und Orchester</b> (1957)	Oboe und Orchester	21'	Schott
<b>Sinfonie für Orchester</b> (1958)	Großes Orchester	22'	Bote+Bock
<b>Toccata – Arioso – Gigue für Streichorchester</b> (1959)	Streichorchester	13'	Schott
<b>Sonate III</b> (1959)	Klavier	11'	Ed. Henn
<b>Klavierkonzert Nr. II</b> (1961)	Klavier und Orchester	20'	SV
<b>«Mit Nacht und Nacht»</b> (Cyrus Atabay) (1962)	Tenor und Orchester	18'	Bote+Bock
<b>Konzert für Flöte und Streichorchester</b> (1962)	Flöte und Streichorchester	17'	Bote+Bock

<b>Variations pour hautbois avec accompagnement de piano (1963)</b>	Oboe und Klavier	6'	Ed. Henn
<b>Sonate pour flûte et piano (1963)</b>	Flöte und Klavier	15'	Ed. Henn
<b>Rondeau symphonique (1964)</b>	Großes Orchester	15'	Amadeus
<b>«Die mit Schiffen auf dem Meer» (Psalm 107) (1964)</b>	Gemischter Chor a cappella	3'	SV
<b>Meilener Ballette I, «L'Orgue de Barbarie» (1965)</b>	Kammerorchester	7'	Ms.
<b>Konzert für Violoncello und Orchester (1966)</b>	Violoncello und Orchester	14'	SV
<b>Meilener Ballette III, «Les Ombres de Pierrot» (1966)</b>	Streichorchester mit Englischhorn	13'	Ms.
<b>Meilener Ballette II, «La Rose» (1967)</b>	Streichorchester	10'	Ms.
<b>«Sur les Rives du Lac Léman» (Hermance: «Les Etudes de Czerny» / Prangins: «Le Parc nocturne» / Morges: «Les Enfants Reichel» / Le Bouveret: «Jeux nautiques») (1968)</b>	Violine und Klavier	10'	Ed. Henn
<b>«Erlebnis», Drei Gesänge nach Hofmannsthal (1968)</b>	Tenor und Klavier	15'	SV
<b>«La Passeggiata» pour piano à quatre mains (1968)</b>	Klavier zu 4 Händen	9'	Ed. Henn
<b>Morceau élégant (1969)</b>	Flöte und Harfe	5'	Stainer + Bell
<b>Quintuor (1969)</b>	Flöte, 2 Violinen, Violoncello und Cembalo	11'	Amadeus
<b>Konzert für Harfe und Streichorchester (1970)</b>	Harfe und Streichorchester	19'	Stainer + Bell
<b>«Les Humeurs des Salis» (1970)</b>	Flöte und Cembalo	10'	Eulenburg
<b>Canto lirico per corno inglese solo (1970)</b>	Englischhorn solo	5'	Amadeus
<b>«Lettres à Goldoni» (1963–1971)</b>	Klavier	12'	Ed. Henn
<b>«Oh Amanda!», Walzer (1971)</b>	Klavier	6'	Ms.
<b>«La Sombre» (1971)</b>	Violoncello solo	7'	Amadeus
<b>«Au Parc Montsouris» (1971)</b>	Klavier	1'	H. Gerig
<b>«Les Plaisirs de Rued» (1971)</b>	Flöte solo	6'	Hug + Co.
<b>«Les Charmes de Lostorf» (1971)</b>	2 Flöten	6'	Hug + Co.
<b>«Les Jouissances de Mauensee» (1971/72)</b>	3 Flöten	5'	Hug + Co.

<b>Concerto pour deux flûtes et orchestre à cordes</b> (1973/74)	2 Flöten und Streichorchester	19'	Amadeus
<b>«Hortense, Hortense!»</b> (1975)	2 Harfen	15'	SV
<b>«L'Aérienne»</b> (1975)	Violoncello solo	5'	Amadeus
<b>«Danza cortigiana»</b> (1975)	Englischhorn solo	3'	Amadeus
<b>Sonate IV pour piano</b> (1975)	Klavier	18'	Amadeus
<b>«Imagerie d'Epinal»</b> («L'Escalier au Pavillon» / «Les Cascades artificielles» / «Les Voûtes gothiques» / «Le Jardinier au Rosier» / «Le Silence des Colonnes» / «La Fontaine Visconti») (1971–1976)	2 Violoncelli soli		Amadeus
<b>Bläserquintett</b> (1972 begonnen, in Arbeit)			
<b>Combray, Trois Mouvements pour orchestre à cordes</b> («La Salle à manger» / «La Vivonne» / «Le Pré Catelan») (1976 begonnen, in Arbeit)			

*Verzeichnis der gegenwärtig in Schallplatteneinspielungen erhältlichen  
Kompositionen von Peter Mieg  
(Stand: August 1976)*

<b>«Les Charmes de Lostorf»</b> (1971)	Anne Utagawa und Dominique Hunziker, Flöten	Claves P 610
<b>Concerto pour deux flûtes et orchestre à cordes</b> (1973/74)	Anne Utagawa und Dominique Hunziker, Flöten Festival Strings Lucerne Leitung: Rudolf Baumgartner	Ariola-Eurodisc 88 825 KK
<b>«Les Humeurs des Salis»</b> (1970)	Peter Lukas Graf, Flöte Ernst Gerber, Cembalo	Rimaphon, RILP 30–038, in Vorbereitung
<b>«Les Jouissances de Mauensee»</b> (1971/72)	Anne Utagawa, Dominique Hunziker und Peter Lukas Graf, Flöten	Claves P 610

Klavierkonzert Nr. II (1961)	Annette Weisbrod, Klavier Basler Sinfonie- Orchester Leitung: Armin Jordan	Ex Libris, EL 16 589
Konzert für Cembalo und Kammer- orchester (1953)	Ernst Gerber, Cembalo Glarner Musik- kollegium Leitung: Rudolf Aschmann	Rimaphon, RILP 30–038, in Vorbereitung
«Lettres à Goldoni» (1963–1971)	Dinorah Varsi, Klavier	Claves P 610
«Mit Nacht und Nacht» (1962)	Ernst Haeffliger, Tenor Basler Sinfonie- Orchester Leitung: Armin Jordan	Ex Libris, EL 16 589
Morceau élégant (1969)	Peter Lukas Graf, Flöte Ursula Holliger, Harfe	Claves P 610
«La Muse de C . . .» (1932/33, rev. 1957)	Ernst Gerber, Cembalo	Rimaphon, RILP 30–038, in Vorbereitung
«Les Plaisirs de Rued» (1971)	Peter Lukas Graf, Flöte	Claves P 610
«Pour le Clavecin» (1956)	Ernst Gerber, Cembalo	Rimaphon, RILP 30–038, in Vorbereitung
Quintuor (1969)	Peter Lukas Graf, Flöte Alexander van Wijnkoop, 1. Violine Eva Zurbrügg, 2. Violine Walter Grimmer, Violoncello Ernst Gerber, Cembalo	Claves P 610
«Sur les Rives du Lac Léman» (1968)	Thomas Furi, Violine Urs Voegelin, Klavier	Claves P 610



«Toccata – Arioso – Gigue» für  
Streichorchester (1959)

Stadtorchester  
Winterthur  
Leitung: Clemens  
Dahinden

CT-64-19

*Walter Labhart*

## ZUM 70. GEBURTSTAG VON PETER MIEG

*Kirche Seon, 11. September 1976*

---

Lieber Peter!

Die paar Worte, mit denen ich beauftragt wurde, sind auf dem Programm ein wenig feierlich als «Laudatio» angekündet. Ich stellte mir bloß eine einfache, kurze Ansprache vor. Besser noch einen Gruß, und natürlich einen sehr herzlichen Glückwunsch zu Deinem 70. Geburtstag, den ich in Stellvertretung Deiner Freunde, Deiner Interpreten und aller hier Anwesenden aussprechen möchte.

Laudatio ist Lobpreisung. Du hast sie verdient. Sie ist in sachverständiger Art in der Monographie enthalten, die zu Deinem Geburtstag im Verlag Sauerländer erschienen ist.

Nun ist es so, daß ein kreativer Mensch, ein Künstler, sich sein Denkmal selber setzt, nachdem sein Werk vorliegt und man davon sagen kann: Und siehe, es ist sehr gut.

Aber ich darf, Du hast es mir erlaubt, als ein alter Freund sprechen. Als ein in Verwandtschaft seit unserer Kindheit verbundener Freund. Wobei wir beide, glaube ich, das Wort «Verwandtschaft» doppelsinnig füreinander gebrauchen – so verschiedenartig doch unsere Wege waren. Aber es waren Wege, auf denen wir uns immer wieder begegnet sind.

Du warst fünf Jahre alt, als Du mir, dem Zehnjährigen, zum erstenmal auffielst. Wir waren bei Deinen Eltern, bei Deinen älteren Geschwistern. Du spieltest, vertieft in Dein Spiel, unten im Garten. Wir sahen's vom Fenster. Von da an spieltest Du weiter, bis heute. Heute und hier spielen vortreffliche Musiker, was Du ihnen vorgespielt hast. Und manches, was Du mit Wasserfarben gespielt hast, hängt an den Wänden vieler Häuser.

In Deiner Vaterstadt Lenzburg, die meine Mutterstadt ist, wurde viel gespielt, musiziert, gemalt, geschrieben. Das hängt sehr eng mit der Familie Hünerwadel zusammen, der Familie unserer Mütter. Ihre Mitglieder waren Kaufleute; aber sie waren auch von den Musen heimgesucht: spannungsvoll, zwiespältig – das sind Eigenschaften, aus denen Schöpferisches entsteht, die aber zuweilen auch ein wenig skurril auftreten können. Einer jener Textilfabrikanten Hünerwadel gab ein Zeitungsinserat