

## **Graciela Paraskevaïdis: Das Eigene und das Fremde. Der argentinische Komponist Gerardo Gandini \***

I.

Ein Überblick über die Entwicklung der E-Musik in Argentinien in den letzten fünfzig Jahren zeigt deutlich, daß nach den bedeutenden und im Grunde sehr gegensätzlichen Komponisten Juan Carlos Paz (1897-1972), Alberto Ginastera (1916-1983) und Hilda Dianda (1925), Gerardo Gandini auf internationaler Ebene die bekannteste Figur seiner Generation unter den in Argentinien geborenen und lebenden Komponisten geworden ist. Einige seiner Zeitgenossen wie Oscar Bazán (1936), Eduardo Bértola (1939) und Eduardo Kusnir (1939) haben zwar wichtige kompositorische Beiträge geleistet, sind aber kaum über die eigenen lateinamerikanischen Grenzen bekannt geworden. Erst Mariano Etkin (geboren 1943) ist es wieder gelungen, einen wirklich „internationalen“ Ruf zu erringen.

Gandini, am 16. Oktober 1936 in Buenos Aires geboren, studierte Klavier bei den Argentinern Pía Sebastiani und Roberto Caamaño und später kurz bei Yvonne Loriod, Harmonielehre bei Carlos Tuxen-Bang, Komposition bei Alberto Ginastera und dann auch bei Goffredo Petrassi an der Accademia Santa Cecilia in Rom.

Als Komponist hat er unzählige Aufträge, Stipendien und Preise sowohl in Argentinien als auch im Ausland bekommen. Als Komponist und Pianist hat Gandini an zahlreichen Festivals und Kursen teilgenommen, darunter auch an den IGMM-Weltmusiktagen in Warschau, London und Paris 1968, 1971 und 1975. Von seiner Musik sind viele gedruckte Partituren und einige phonographische Aufnahmen erhältlich. In dieser Hinsicht ist seine Laufbahn mit der eines „Erste-Welt“-Komponisten vergleichbar, was auf lateinamerikanischen Boden Seltenheitswert besitzt.

Seit über drei Jahrzehnten erstreckt sich Gandinis musikalische Tätigkeit auf mehrere Gebiete: auf Komposition, auf Interpretation als Pianist und Dirigent und auf Kompositionsunterricht. Fast zehn Jahre lang war Gandini Dozent am Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Lateinamerikanisches Zentrum für Höhere Musikstudien) des Instituto Di Tella in Buenos Aires - nämlich seit Gründung des Zentrums 1963, bis es 1972 geschlossen wurde -, an einem Ort, an dem viele Komponisten Gelegenheit hatten, sich gründlich mit der neuen Musik auseinanderzusetzen.

Alberto Ginastera hat sich nicht geirrt, als er dem hochbegabten, etwas schüchternen jungen Gandini nicht nur ohne Honorar Kompositionsunterricht gab, sondern auch später als Leiter und Kompositionslehrer des berühmten Instituto Di Tella Gandini zu seinem Assistenten beförderte. Hauptsächlich mit dem Analysekurs beauftragt, hat Gandini großen Einfluß auf viele lateinamerikanische Komponisten und Komponistinnen ausgeübt, die das Glück hatten, bei ihm Wesentliches über die europäische und nordamerikanische Musik des zwanzigsten Jahrhunderts zu lernen. Sicher haben sowohl damalige Stipendiaten wie unter anderem Oscar Bazán, César Bolaños, Rafael Aponte-Ledée, Gabriel Brncic, Mariano Etkin, Jacqueline Nova, Joaquín Orellana, Luis Arias, Eduardo Kusnir, Coriún Aharonián, Jorge Antunes, und ich, als auch Eduardo Bértola und

später Marta Lambertini dem ausgezeichneten Lehrer Gandini einen tieferen Einblick in die großen Fragen der neuen Musik von der Zweiten Wiener Schule über Bartók und Varèse bis in die europäische und nordamerikanische Avantgarde der sechziger Jahre zu verdanken.

Außerdem war Gandini Dozent bei den Lateinamerikanischen Kursen für Zeitgenössische Musik, die 1976 und 1977 in Buenos Aires stattgefunden haben, Lehrbeauftragter an der Juilliard School of Music in New York und Kompositionsprofessor an der Hochschule für Musik von La Plata in Argentinien und an der Musikfakultät der Katholischen Universität von Buenos Aires.

Seit 1976 und ununterbrochen bis heute mit dem Musikprogramm des Goethe-Instituts Buenos Aires verbunden, organisiert Gandini jährlich eine Reihe von Konzerten und Kursen mit neuer Musik. Parallel ist er Leiter der Werkstatt für zeitgenössische Musik der Fundación San Telmo, unterrichtet Komposition an der Fundación Antorchas, und leitet seit 1990 das Centro de Experimentación en Opera y Ballet (Experimentalzentrum für Oper und Ballett) des berühmten Teatro Colón von Buenos Aires.

Als Pianist ist er nicht nur der sensible Interpret eigener Stücke, sondern auch eines umfangreichen Repertoires, das nicht nur die großen Meister des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern auch die Avantgardisten der fünfziger und sechziger Jahre (Gandinis Interpretationen von Cage und Feldman sind hier besonders zu erwähnen), seine lateinamerikanischen Zeitgenossen und auch Jazz und Tango einschließt. Als Pianist wirkte er im letzten von Piazzolla zusammengestellten Sextett.

Seit 1959 hat Gandini bis heute über neunzig Kompositionen geschrieben, darunter zwei Kammeroper, zwei Chorwerke, Orchesterstücke mit und ohne Solisten, Kammermusikwerke in verschiedenen Besetzungen, Kompositionen für zwei Instrumente, mehrere Klavierzyklen, Solostücke und Kompositionen für Stimme und Instrumente.

Sein „opus 1“ bilden die **Tres pequeñas elegías** (Drei kleine Elegien) aus dem Jahre 1959, eine Reihe von äußerst kurzen, delikaten Stücken, die der dreiundzwanzigjährige Argentinier unter dem Einfluß der Zweiten Wiener Schule im Tonraum der freien Atonalität komponiert hat.

Viele seiner späteren Stücke wie die **Música nocturna I**, eine 1964 komponierte Nachtmusik für Flöte, Streichtrio und Klavier, haben seinerzeit durch ihre Originalität, ihren Klangfarbenreichtum und ihre Ausdruckskraft einen Einfluß auf jüngere Komponisten gehabt.

Ein Schlüssel zum Verständnis der Gandini-Sprache liegt zweifellos in den Titeln, die seine Kompositionen nicht nur bezeichnen beziehungsweise beschreiben, sondern die mit ihnen inhaltlich eng verbunden sind. Ein klärendes Beispiel: „...**e sarà**“ (1974) weist auf Giuseppe Verdis Spruch hin „*torniamo all'antico e sarà un progresso*“ hin. Hier ist der Zitatsausschnitt „...**e sarà**“ mehrdeutig: Wird es wirklich ein Fortschritt sein, zum Alten zurückzukehren? Soll es dialektisch, aber doch doppelsinnig verstanden werden? Was wird eigentlich werden? Danach gefragt, gab Gandini keine eindeutige Antwort: *Um mich nicht bloßzustellen. Vielleicht wird es katastrophal sein*, lächelte er damals rätselhaft, *zum Alten zurückzukehren*. Hier liegt zweifellos der Kern seines musikphilosophischen Denkens: Ein stets faszinierendes doppelsinniges Spiel zwischen Realem und Irrealem,

zwischen der eigenen Musik und der eines Anderen, die zu eigener wird, zwischen der Aneignung und Verarbeitung der Musik anderer zur eigenen Musik, wobei man nicht mehr weiß, welche Grenzen Gandini überschritten hat: die eigenen in Richtung anderer, oder andere in Richtung seiner eigenen Musik. Aber hier muß gefragt werden, ob dieses „Fremde“ eben nicht sein „Eigenes“ ist, ob es nicht zum „Eigenen“ geworden ist.

In diesem eben erwähnten und auch in vielen anderen Stücken verwendet Gandini Materialien aus der Vergangenheit, die auf verschiedenste Weise verarbeitet werden, wie Klangfetzen der Cello-Suiten von Bach, Zitate aus Rameaus Stück **L'enharmonique** und aus einem mittelalterlichen Troubadour-Lamento in kompliziertem kanonischen Verfahren, Töne aus Frescobaldis achter **Orgeltoccata** - all das Fragmente, die durch einen sehr komplexen Klang-, Intervall- und Zitatfilter gegangen sind.

**Piagne e sospira**, 1969 für Flöte, Klarinette, Geige und Klavier komponiert, bezieht sich auf Monteverdis gleichnamiges Madrigal; im 1979 komponierten Bratschenkonzert wirkt der Mittelsatz - ein Virtuoses **Moto Perpetuo** - als Achse träumerisch entfernter Zitate; **Arnold strikes again**, 1985 geschrieben, spricht humorvoll von Schönbergs stets starker Präsenz in Gandinis Denken und Musik; **Imaginary Landscape** von 1988 setzt sich mit Cage auseinander; die **Mozartvariationen** für Stimme und Kammerorchester wurden im Mozart-Jahr 1991 komponiert; **Espejismos II: La muerte y la doncella** (Sinnentzug II: Der Tod und das Mädchen) von 1987 deutet auf die Kultfigur Schubert; die Kammeroper von 1978 **La Pasión de Buster Keaton** spricht von Gandinis Bezug zu dem großen Filmregisseur und -star, aber auch für seine Experimentierlust mit integrativen Formen im Musiktheater.

1984 wurde Gandinis postmodern-romantischer Hang und sein Verhältnis zu Robert Schumanns Musik und Denken besonders stark. Vier Kompositionen belegen sein großes Interesse an dieser Figur: **RSCH: Escenas** (1984) (Robert SCHumann: Szenen) für Klavier und Orchester, **RSCH: Testimonios** (1984) (Robert SCHumann: Zeugnisse) für Stimme, Klavier und Tonband; **Eusebius** (1984) vier Nocturnes für Klavier; **Eusebius** (1984-1985) - fünf Nocturnes für ein in vier Gruppen geteiltes Orchester und nachträglich noch **RSCH: Elegía** (1986) (Robert SCHumann: Elegie) für Klavier.

Anläßlich der Uraufführung von **Eusebius** in der Orchesterfassung hat Gandini für das Programmheft folgenden Kommentar geschrieben:

*Schumanns Figur, seine Musik und seine Mythen, seine verschiedenen Identitäten, waren im Jahre 1984 eine obsessive Präsenz für mich. Und ich versuchte, seinen Geist durch mehrere Stücke, die ich in diesem Jahr komponierte, auszutreiben.*

Gandini hat sich ausführlich in einem Porträtkonzert am 16. Mai 1985 in Montevideo über die Entstehung und Kompositionstechnik von seinen Schumann-Stücken geäußert:

*Eusebius ist Schumanns kontemplative, lyrische Persönlichkeit in Gegensatz zu Florestan, seine kräftige, gewaltige und leidenschaftliche Seite. Das Stück wurde am Anfang als Studie zu einer Komposition für Klavier und Orchester gedacht, die eine Reihe von Nummern enthält, in welchen ich versuche, außer der Referenz zu Schumanns Musik, dieselben Darsteller, dieselben Mythen seiner Welt zu benutzen: Eusebius, den Vogel als Prophet, Florestan, und so weiter. Das habe ich 1984 gemacht. Danach entstanden einige parallele Kompositionen: **Eusebius** für Orchester und ein elektroakustisches Stück **RSCH:***

*Testimonios*, das etwas vom Material der Klavierreihe enthält, zusammen mit einer Äußerung der jüngsten Schumann-Tochter über den Tag, an dem ihr Vater verrückt wurde. Dies fing wie eine Übung an, weil ich eigentlich Material für das andere Stück suchte, und versuchte, es auf ähnliche Weise zu strukturieren wie in der Sarabande und Double von „...e sarà“, nämlich ein Stück, bei dem viele Töne ausgelassen wurden, die durch andere fremde Töne ersetzt werden könnten. Das habe ich mit einem der Stücke der **Davidsbündlertänze** (dem vierzehnten) gemacht, das eben Eusebius heißt. Dann aber blieben noch mehrere Töne übrig, und ich dachte mir, daß ich ein zweites Stück damit komponieren könnte. Das habe ich getan. Aber es blieben immer noch einige Töne übrig, die ich in einem dritten Stück verwendete. Die Töne, die ich noch zur Verfügung hatte, waren nun nicht mehr interessant, aber einige meiner Kompositionsschüler schlugen vor, daß ich ein viertes Stück schreiben sollte. Ich habe manche Töne von den ersten drei Stücken austauschen müssen, damit das vierte interessanter wurde. Und dies ermöglichte etwas Besonderes: Es gibt im Stück so etwas wie eine Evolution, die zur Klarheit führt, zum Tonalerem, gerade das, was ich am Anfang der Komposition abgelehnt habe. Das merkt man in den vier Stücken. Die Töne sind da geblieben, wo Schumann sie hingeschrieben hat, aber ich habe sie länger gemacht oder sie mit unterschiedlicher Dynamik ausgestattet, oder sie werden auf andere Art gespielt. Trotzdem heißt dieses Stück **Eusebius: vier Nocturnes für Klavier oder ein Nocturne für vier Klaviere**, und wenn das Stück von den vier Klavieren auf einmal gespielt wird, ist dann das Schumann-Stück zu hören. Und so funktioniert die Orchesterfassung, die aus fünf Nocturnes besteht: Das Orchester ist in vier Gruppen geteilt, von denen jede ein Nocturne spielt; schließlich kommen alle vier Nocturnes und alle vier Gruppen zusammen, und das ergibt das fünfte Stück. In der elektroakustischen Version habe ich ähnliches gemacht: Mit einem Digital-Synthesizer, einem Synclavier, habe ich die vier Stücke in Buenos Aires realisiert und sie dann durch verschiedene Arten der Klangmodulation überlagert.

Seit 1969, dem Jahr der Komposition von **Piagne e sospira**, weist Gandini auf ein Kompositionsverfahren hin, das für ihn bezeichnend ist und das er seitdem konsequent benutzt hat. Als Grundidee spricht er vom *objet trouvé*, ein entschiedenes, vorgefundenes Ausgangsmaterial, das sich durch Vermehrung, De- und Re-Konstruktion, De- und Re-Komposition, Überlagerung, Montage, Assoziation, Kontrast, Verschmelzung, Unerkennbar- und Wiedererkennbar-Machen, Pulverisierung und Neu-Zusammenstellen permanent neu verändert.

Um den Stereotypen der zeitgenössischen Musik zu entkommen, versucht Gandini hauptsächlich eine Klangstrukturierung herzustellen, bei der die Anwesenheit, die Auseinandersetzung, die Miteinbeziehung, die Verarbeitung und schließlich die Abhängigkeit von der großen europäischen Tradition Kern- und Schwerpunkte sind. Ob diese Tradition Dufay, Lasso, Frescobaldi, Rameau, Bach, Scarlatti, Mozart, Schubert, Schumann oder Schönberg heißt, sie wird ständig in Gandinis Musik eingeflochten sein, als gesuchte Abhängigkeit, als bewußte Verarbeitung, als trotzige Miteinbeziehung, als gewollte Auseinandersetzung, als nicht zu verdrängende Anwesenheit.

Das ist eine seltsame Wirkung von tief im Unterbewußtsein agierenden musikalischen Prozessen einer am Leben erhaltenen Vergangenheit, die durch ihre unwiderstehliche Anziehungskraft und Faszination Arnold, Eusebius und Florestan, Franz und Wolfgang zu väterlichen Modellen beschwört.

Das ist vielleicht auch ein geschlossener auswegloser Prozeß, der für ein Land wie Argentinien und eine Stadt wie Buenos Aires typisch ist: ein ausgefeiltes Musikprodukt von hohem Niveau aus der europäisiertesten und europäischsten Ecke Lateinamerikas, aus der Großstadt am Río de la Plata, die immer am weitesten vom eigenen Kontinent entfernt ist und jeder anderen lateinamerikanischen Stadt den Rücken zeigt. Jede Kultur-Avantgarde aus dem Norden faßt dort schnell Fuß: die literarische, die künstlerische, die musikalische. Als außereuropäische Synthese der europäischen neuen Musik der letzten dreißig Jahre steht ein Komponist wie Gandini als großes Beispiel da: fachliches Können, erfahrenes Metier, unerschöpfliche Klangimagination: eine „Erste-Welt-Musik“ im Sinne einer „universellen“ Musiksprache, wie das in Europa genannt wird.

Gandinis Zitate wirken trügerisch und faszinierend „echt“; der Gestus bleibt assoziativ und musikgeschichtlich bezogen; der Humor agiert flüchtig und im feinsten Sinne (siehe als Beispiel **a cow in a Mondrian painting**, ein Titel nach dem Zitat des Musikkritikers des Washington Post, der sich über ein Gandini-Stück äußerte, daß es so schwierig sei, Sinn in dieser Musik zu finden wie eine Kuh in einem Mondrian-Bild), zusammen mit einem angeborenen Nihilismus; die Technik hat sich meisterhaft verfeinert. In diesem Sinne ist Gandini bewußt mit seinem Landsmann Jorge Luis Borges verwandt, wie er selber am Beispiel der Komposition von **Música Ficción** von 1980 für Klavier erklärt: Die Annäherung der Vergangenheit und ihre Einbeziehung in die Gegenwart erzeugt eine fiktive, illusorische, irrealen Situation, in der der Künstler Sprache und Zeit gegeneinander spielen läßt und aus der echte Zitate von heute und von damals ein neues, ebenfalls trügerisches, fiktives Klangbild entstehen lassen, das mit geschichtlichen Belastungen zu kämpfen hat, sozusagen aus den Trümmern einer wieder ins Leben gerufenen Vergangenheit. Eine daraus entstandene Realität wird existenzberechtigt, so gut wie eine unmittelbare „realere“ Realität. Die erfundene Wirklichkeit wird zu realer Wirklichkeit, in dem Moment, wo beides - das Erfundene und das Reale - die eigenen zeitlichen Grenzen durchschreitet.

Gandini spricht von einem *Überdruß vor der nahen Vergangenheit*, der zwingt, Zuflucht in die fernere Zeit der großen europäischen Musiktradition zu finden. Auch Flucht vor der Gegenwart und vor der Zukunft. Ihm bleibt jede Sorge um „lateinamerikanische Identität“ völlig fremd. Solche nostalgische Retro-Avantgarde bevorzugt, die Ewigkeit der Vergangenheit zu beschwören, statt das Risiko einer unbequemen Gegenwart und einer gefährlich unbekanntem Zukunft auf sich zu nehmen. Jedenfalls eine Herausforderung auch für Musikhistoriker und -forscher, von denen der Fall Gandini und seine Auswirkungen in der argentinischen Musikgeschichte noch keine eingehende Studie gefunden hat. Mag dieser Text als Einleitung dazu dienen.

## Werkverzeichnis Gerardo Gandini

- Tres pequeñas elegías** (1959) für Klavier  
**Concertino** (1960) für Klarinette, Streicher und Schlagzeug  
**Variaciones para Orquesta** (1962) für Orchester  
**Cuatro bagatelas** (1963) für Klavier  
**Concertino III** (1963) für Cembalo und Instrumente  
**Poemas de Quasimodo** (1963) für Stimme und vier Instrumente  
**Pequeña música para Mauricio** (Per Mauricio Rinaldi) (1963) für fünfzehn Instrumente  
**Música nocturna (I)** (1964) für Flöte, Streichtrio und Klavier  
**„...hecha sombra y altura“** (1965) für Flöte, Klarinette, Streichtrio, Klavier und Schlagzeug  
**...l'adieu** (1966) für Klavier, zwei Schlagzeuger und instrumentales Echo  
**Cadencias I** (1966) für Geige und Kammerorchester  
**Mutantes** (1966) für sieben Instrumente  
**Cadencias II** (1967) für Kammerorchester  
**fuggevole** (1967) für fünf Instrumente  
**Fantasia** (1967) für Klarinette und Klavier  
**Contrastes** (1968) für ein oder zwei Klaviere und Orchester  
**Soria Moria** (1968), erste Fassung, variable Besetzung  
**Fases** (1969) für Klarinette und Orchester  
**Play** (1969) für variable Besetzung  
**„Piagne e sospira“** (1969) für Flöte, Klarinette, Geige und Klavier  
**Fantaisie-Impromptu** (1970) für Klavier und Orchester  
**„...e pur suona“** (1970) für zwei Klavierspieler  
**Il Concertino** (1971) für Flöte und Ensemble  
**Double** (1971) für Bläserquintett  
**Laberinto** (1971) für Kammerensemble  
**La serenata interrumpida** (1972) für Flöte und Klavier  
**Tropos** (1973) für Posaune, Chor und Orchester  
**Laberynthus Johannes** (1973) für drei Orchestergruppen  
**Concierto del fandango** (Boccherini-Gandini) (1973) für Gitarre und Orchester  
**Los proverbios** (1973) elektroakustisch (Chor der Kammeroper **La pasión de Buster Keaton**)  
**„300 millones“** (1973) Bühnenmusik  
**Soria Moria** (1974) für Streichorchester  
**„...e sarà“** (1974) für Klavier  
**Lamento di Tristano** (1975) (Totenzeremonie für Erik Satie) für ein oder zwei Klaviere und instrumentales Echo  
**Representaciones** (1975) für Stimme und sieben Instrumente  
**„a cow in a Mondrian painting“** (1975) für zwei Flöten  
**In-promptu** (1975) für Flöte und Klavier  
**Los caprichos** (1975) Gitarre und Gitarre auf Tonband  
**Laberinto III** (1975) für gemischten Chor a cappella  
**„...e sarà“** (1976) für Orchester  
**Canciones de Lorca** (1976) für Stimme und Gitarre  
**Los caprichos** (1975-1977) für Gitarre und Orchester  
**Música nocturna IV** (1977) für Gitarre und Streichquartett  
**Siete preludios** (1977) für Klavier  
**Seis tientos** (1977) für Gitarre

**„La casa de Bernarda Alba“** (1977) Bühnenmusik  
**Oneiron** (1978) für Bratsche und Klavier  
**Escena** (1978) für Flöte  
**Cuatro piezas** (1978) für Flöte und Gitarre  
**La pasión de Buster Keaton**, ein Melodram (1970-1978), Kammeroper für Bariton, Musiker-Schauspieler, Jazz-Ensemble, Tonband, Marionetten, Filme, Slides und Metronome, nach einem Gedicht von Rafael Alberti, und Texte von Lewis Carroll, Ranieri di Calzabigi, Paul Éluard und Benjamin Péret  
**„Don Juan“** (1978) Bühnenmusik  
**„El jardín de los cerezos“** (1978) Bühnenmusik  
**„Allá lejos y hace tiempo“** (1978) Filmmusik  
**Concierto** für Bratsche und Orchester (1979)  
**„La muerte de un viajante“** (1979) Bühnenmusik  
**„El diablo en la cortada“** (1979) Bühnenmusik  
**„El alcalde de Zalamea“** (1979) Bühnenmusik  
**„Escenas de la calle“** (1979) Bühnenmusik  
**Concierto** für Klavier und Orchester (1980)  
**Trioneiron** (1980) für Klarinette, Bratsche und Klavier  
**Música ficción** (1980) für Klavier  
**Sol-oneiron** (1980) für Klarinette  
**Cuaderno de canciones** (1980) für Klavier  
**„El pibe de oro“** (1980) Bühnenmusik  
**„Hamlet“** (1980) Bühnenmusik  
**Dos canciones** (1981) für Gitarre  
**Dos versiones** (1981) für Streichquartett  
**Siete versiones de un canto** (1981) für Stimme und sechs Instrumente  
**Soliloquio** (1982) für Oboe  
**Balada** (1983) für Gitarre  
**Balada** (1983) für Oboe, Geige und zwei Streichgruppen  
**Soliloquio sobre paisaje triste** (1983) für Oboe, Bratsche, Kontrabaß und Klavier  
**Los adioses** (1983) für Klavier, Schlagzeug und mechanische Instrumente  
**„Silverio Leguizamón“** (1983) Bühnenmusik  
**JSB: Quodlibet** (1983) für Flöte, Klarinette, Klavier und Schlagzeug  
**Tanka** (1975-1984) für Stimme und Klavier  
**Berceuse** (1984) für Klavier  
**Berceuse** (1984) für Geige, Cello und Klavier  
**RSCH: Testimonios** (1984) für Stimme, Klavier und Tonband  
**RSCH: Escenas** (1984) für Klavier und Orchester  
**Eusebius** (1984) für Klavier  
**Eusebius** (1984-1985) für Orchester in vier Gruppen  
**Prespejismos** (1985) für Stimme und Klavier (Studien zu **Espejismos**)  
**Espejismos** (1985) für Stimme und sechs Instrumente  
**Arnold strikes again** (1985) für Flöte  
**Viejos ritos** (1985) für Schlagzeug  
**Concierto para flauta, guitarra y orquesta** (1984-1986), für Flöte, Gitarre, Harfe, Schlagzeug und Streicher  
**Artificios** (1986) für Klavier und Streichorchester  
**RSCH: Elegía** (1986) für Klavier

**Espejismos II: „La muerte y la doncella“** (1987), Kammeroper für Sänger und Instrumentalensemble

**Los pequeños cantos** (1987) für Stimme und Klavier

**Los pequeños cantos** (1988) für Stimme und vier Instrumente

**Diario 1960/87** (1988) für Klavier

**„Imaginary Landscape“** (1988) für Klavier und Orchester

**Lunario sentimental** (1989) für Geige, Cello und Klavier

**Música Ficción III** (1990) für Kammerorchester

**Estudios I-V** (1990) für Geige und Klavier

**Hani-Ramaprah (I)** (1990) für Harfe

**Hani-Ramaprah (II)** (1990) für Altflöte

**Mozartvariationen** (1991) für Stimme, Klavier, Schlagzeug und Streicher

**Rondando a la menor** (1991) für zwei Klaviere

\* In: MusikTexte, 50, Köln, August 1993.