

Peter Mieg : die Kompositionen der Jahre 1977-87

Autor(en): **Schneider, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Lenzburger Neujahrsblätter**

Band (Jahr): **61 (1990)**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918053>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Peter Mieg: Die Kompositionen der Jahre 1977–87

von Michael Schneider

Der Journalist David Matthews schreibt in seiner Biographie des englischen Komponisten Michael Tippett: «A composer today has to create a personal tradition for himself, if his work is to have anything more than ephemeral value».¹ Diese Aussage mag in besonderem Maße für Komponisten wie den 1906 geborenen Lenzburger Peter Mieg gelten, die – da sie fern jeglicher Avantgardebestrebungen stehen – zu den Außenseitern unter den zeitgenössischen Schweizer Komponisten zählen. Wenn diese Gratwanderung des «Unzeitgemäßen» ihm auch teils heftige Kritik eingebracht hat, so stimmen die Betrachter der Musik Peter Miegs (unter ihnen der berühmte deutsche Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt) doch zum großen Teil darin überein, daß die Art und Weise dieser persönlichen Tradition und eigenen Musiksprache «stilkritische Einwände schließlich dahinfließen»² läßt. Peter Mieg muß zu den meistaufgeführten Schweizer Komponisten der Gegenwart gezählt werden: davon zeugen zahlreiche Aufführungen nicht nur in der Schweiz, sondern auch in anderen europäischen und außereuropäischen Ländern. Miegs tonale, um Klarheit und Verständlichkeit bemühte musikalische Sprache kommt einem von zeitgenössischer Musik oft befremdeten Publikum zweifellos entgegen. Dennoch sind die Kompositionen Miegs keine Anbiederungen an einen konservativen Publikumsgeschmack, sondern Ausdruck des eigenen Musikideals, Resultat eines überaus selbstkritischen und meist langwierigen Entstehungsprozesses.

Peter Mieg, anfänglich von Bartók, Strawinsky und – seit Begegnungen mit ihm in den 40er Jahren – von Frank Martin beeinflusst, fand relativ spät, zu Beginn der 50er Jahre, zu dem ihn befriedigenden Kompositionsstil. Es ist bezeichnend, wie beharrlich Mieg diesen einmal eingeschlagenen Weg weiterverfolgt, der französische Einflüsse erkennen läßt, als Neoklassizismus zu bezeichnen ist und Experimentelles vermeidet. Stilistische Veränderungen lassen sich in diesem Oeuvre nur allmählich und innerhalb gewisser Grenzen feststellen: der Übergang von den sehr dichten, «zu komplizierten» Werken der 40er zu den rhythmisch straffen der 50er Jahre; die sehr charakteristischen, gelöst-konzertanten Stücke der 60er und frühen 70er Jahre; eine sich im harmonischen und melodischen Bereich äußernde «Rückwärtsorientierung» in den letzten zehn Jahren, auf die im folgenden noch einzugehen sein wird. Einige einleitende Be-

merkungen sollen Grundzüge des musikalischen Geschehens in den Werken des Komponisten aufzeigen:

- Zentral ist das Bemühen, eine verständliche, einleuchtende Musik zu schaffen, die vom Zuhörer sofort erfaßt werden kann, sich durch Transparenz und Durchhörbarkeit des Klangbildes auszeichnet. Trotz der angestrebten Durchsichtigkeit des Klangbildes erscheint die kompositorische Satzweise sehr kompakt, ergeben sich immer wieder dramatisch verdichtete Passagen. Die Stimmführung kommt in der Regel ohne größere Pausen aus: im Sinne eines durchgehenden musikalischen Flusses ohne einschneidende Zäsur, wie es der Komponist beabsichtigt.
- Formal ist das Festhalten an der Tradition maßgebend. Der Komponist nennt als hauptsächliche Elemente: Sonatensätze mit Durchführung, dreiteilige Liedformen, toccatenhafte Bewegung.³ Gerade die Liedform mit dem Schema A-B-A tritt sehr häufig als formales Muster langsamer Sätze auf. Den Abschluß schneller und im besonderen der Schlußsätze übernimmt meistens eine Stretta mit crescendo und verkleinerten Notenwerten.
- Peter Miegs Werke sind fest in der Tonalität verankert, zeichnen sich in deren Handhabung allerdings durch eine eigene Prägung (z. B. in der Verbindung der Tonarten) aus. Die zu Beginn und am Schluß eines Satzes meist deutlich erkennbare Grundtonart wird bereits nach wenigen Takten verlassen und durch Chromatik, Modulationen und Alterationen verändert und umspielt. Auffällig ist ein immer wieder – etwa in Begleitfiguren – festzustellendes Schwanken zwischen Dur- und Moll-Terz. Wie im Bereich des Metrisch-Rhythmischen ist in der Harmonik seit den früheren Kompositionen eine stete Tendenz zur Vereinfachung festzustellen.
- Miegs oft einprägsame Melodik – seit den 50er Jahren ein verstärkt hervortretendes Anliegen des Komponisten – ist in der Regel nicht durch klar abgegrenzte Themen gekennzeichnet. Vielmehr ergibt sich vielfach ein Fortspinnen eines Themenansatzes. Die Themen werden meist zu Beginn des Satzes ohne vorhergehende Einleitung exponiert; Reprisen erscheinen häufig variiert.
- Von wenigen Ausnahmen abgesehen ist seit den 50er Jahren im Bereich des Metrischen eine Vereinheitlichung in dem Sinne eingetreten, daß Taktwechsel innerhalb des gleichen Satzes in der Regel nicht (oder nur für längere Abschnitte) auftreten. Ein viel verwendetes Mittel zur rhythmischen Nuancierung ist das Bilden von Synkopen.
- Die Dynamik bewegt sich nur vereinzelt über ein pp bzw. ein ff hinaus. Spannungsreiche Steigerungen werden oft durch ein crescendo, unvermitteltes Neuansetzen im subito piano und nochmaliges crescendo erreicht.

- Wichtig ist das Bemühen um eine instrumentengerechte Schreibweise, die sich auf das Verwenden traditioneller Spieltechniken beschränkt.

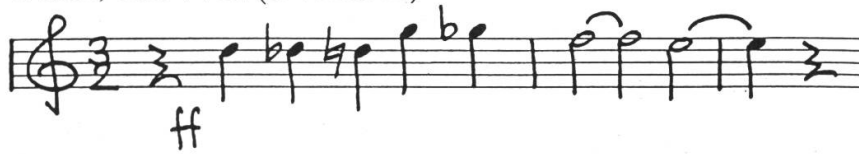
Nimmt man Stücke der 60er Jahre, die als Inbegriff von MiEGs spezifischer Musiksprache gelten können (etwa das 2. Klavierkonzert oder das «Morceau élégant» für Flöte und Harfe) als Maßstab, so zeichnet sich in den Werken der letzten Jahre eine Erweiterung der klanglichen Palette ab.



Vor der Berner Nydeggkirche, März 1988

MiEGs Vorliebe etwa für Tschaikowsky und Schumann äußert sich im Erfinden eigener «romantischer» Phrasen, die harmonisch in den Ablauf eines Stückes eingefügt werden oder als Hauptthema fungieren. Diese melodische Eigenheit wird durch eine Entwicklung der Harmonik verstärkt, die gegenüber früheren Werken vereinfacht und eher in «romantischer Färbung» denn «klassizistisch» erscheint. Peter MiEG gebraucht für diese stilistische Entwicklung Fachausdrücke aus dem Wortschatz des Kunsthistorikers, bezeichnet sie als «Manierismus» bzw. «Romantischen Klassizismus». Diese Tendenz, die in vielen Werken zumindest ansatzweise ersichtlich ist, kommt in drei Kompositionen wohl am stärksten zum Ausdruck: im Konzert für Klavier vierhändig, im Klaviertrio und im Doppelkonzert. Zwei Beispiele aus dem Konzert für Klavier vierhändig mögen den Begriff des «Romantischen Klassizismus» veranschaulichen:

1. Satz, Takt 77 ff. (1. Violinen)



2. Satz, Beginn (Bratschen)



Das Oeuvre Peter Miegs mit seinen manieristischen Zügen ist ohne zahlreiche musik-, kunst- und literaturgeschichtliche Voraussetzungen undenkbar; in ihm kommt immer wieder das ausgeprägte Bewußtsein, die tiefe Auseinandersetzung des Künstlers mit der kulturellen Vergangenheit zum Ausdruck – dabei ist unter anderem auch der Name Prokofieff ein Bezugspunkt. Vielleicht läßt sich mit dem Stichwort der «hintergründigen Ironie»⁴ ein wichtiges Merkmal seiner Musik fassen.

Vergleichen wir die Periode 1977–87 mit den dreißig vorhergehenden Jahren, so bemerken wir eine leichte Intensivierung des musikalischen Schaffens: kleinere Gelegenheitswerke inbegriffen, stehen 63 Stücke aus der Zeitspanne 1947–1976 30 Kompositionen des hier betrachteten Zeitraums gegenüber. In den vielfach französischen Werktiteln äußert sich die enge Verbindung des Komponisten zum französischen Sprachraum. Dabei besteht nur äußerst selten (z. B. in der «Schloßbildermusik») eine Beziehung zwischen Titel und Musik in der Art von Programmusik. Ansonsten lassen viele Werktitel zwar Assoziationen des Hörers zu, wollen aber als absolute Musik verstanden sein. So ist «Brolio» der Name eines toskanischen Weingutes, «La millefleurs» die Bezeichnung eines Teppichs aus dem Burgunderschatz der Eidgenossen – eine vom Komponisten beabsichtigte Verbindung zwischen Titel und Musik besteht jedoch nicht.

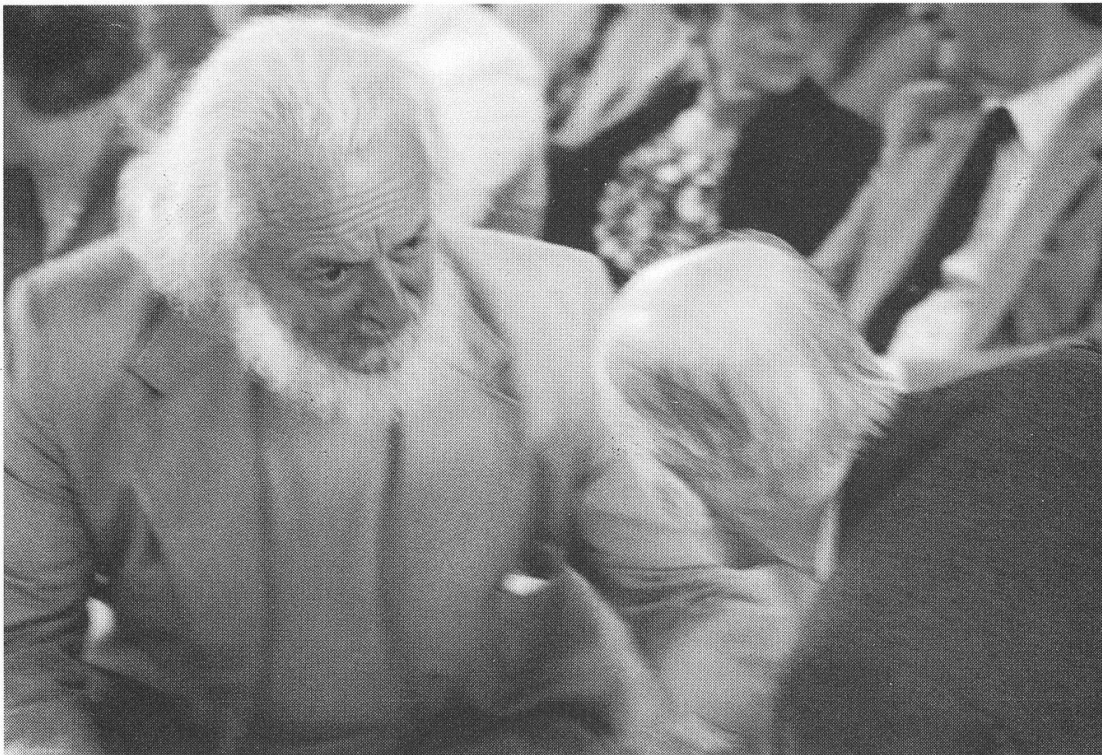
Nachdem in den Lenzburger Neujahrsblättern 1977 ein ausführlicheres Porträt zum 70. Geburtstag Peter Miegs erschienen ist,⁵ soll im folgenden ein grober Überblick über die seither entstandenen Kompositionen gegeben werden.

INSTRUMENTALKONZERTE

Betrachtet man das Oeuvre des Komponisten, so fällt die große Anzahl von mehr als einem Dutzend Konzerten für Soloinstrumente und Orchester auf. Das konzertante Prinzip ist vielleicht *das* Hauptmerkmal des Schaffens von Peter Mieg, was sich ebenfalls im oft spielerisch-gelösten



Mit Michael Stettler und Jean-Rudolf von Salis, Rued, Juni 1977



Mit dem österreichischen Komponisten Gottfried von Einem in Ossiach (Kärnten), August 1986

Ausdruck einzelner Sätze äußert. Die Jahre 1978, 1980 und 1983/84 führen die Reihe der zahlreichen Instrumentalkonzerte mit einem Tripel- und Doppelkonzert sowie einem Konzert für Klavier vierhändig fort. Dabei läßt sich – im Vergleich zu Werken der 60er und frühen 70er Jahre – ein Ausweiten der Musiksprache in der Art eines Einbezugs bzw. stilistischen Rückgriffs auf ältere musikalische Epochen verfolgen. Dies bezieht sich sowohl auf den eingangs behandelten Begriff des «Romantischen Klassizismus», der im Doppel- und Vierhändigkonzert deutlich in Erscheinung tritt, als auch auf das im Untertitel des Tripelkonzertes angesprochene «dans le goût italien». Gerade das **Triple concerto dans le goût italien** für Violine, Viola, Violoncello und Streichorchester aus dem Jahr 1978 darf zweifellos – zusammen mit dem 1977 entstandenen Streicherstück «Combray» – zu den anmutigsten Stücken zeitgenössischer Musik gezählt werden. Wenn auch nicht das charakteristischste, so ist es doch eines der gewinnendsten und wohl das eingängigste Werk des Komponisten. Die im Titel genannte Anlehnung wurde bewußt gesucht, da die Konzerte der Festival Strings Lucerne (für die das Werk bestimmt war) 1979 im Zeichen Italiens standen. In der mediterranen, überströmenden Heiterkeit der Ecksätze, in der gelöst-lichten Konzertierhaltung knüpft es an italienische Vorbilder, etwa an das Concerto grosso des 17. und 18. Jahrhunderts, an. Dieser Anlehnung entspricht die Behandlung der drei solistischen Streicher, die mehr als Kontrastgruppe zum Tutti denn mit virtuosen Passagen im Sinne eines eigentlichen Solokonzertes hervortreten. Der formalen Klarheit und Ausgewogenheit entspricht die eingängige Themenbildung:

1. Satz, Beginn (1. Violinen)



Die Anmut von erstem und drittem Satz (Alla breve bzw. Vivace, beide in C-Dur) wird von einem weichen Andante in As-Dur kontrastiert, in welchem Solisten und Tutti gemeinsam erklingen (über dem Manuskript steht: «Canzonetta in modo di un'aria di Bellini»). Im Alla breve erscheint ein kantables Nebenthema in der Bratsche; hier wie auch im Vivace sind chromatische Begleitfiguren sowie zahlreiche geistreiche Feinheiten der thematischen Verarbeitung zu finden. Miegs musikalische Idiome bleiben auch in diesem Stück gewahrt, wenn auch – aufgrund des

83

Fl. *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

Cl. Si^b

Vcl. solo *mf cresc.*

Pf. *cresc.*

Vle

Vcl. *p cresc.*

88

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. Si^b *ff*

Fg. *ff*

Cor. I. Fa 2.

Trb. *f*

Vcl. solo

Pf. *f*

I *molto ff*

VI. *molto ff*

II *molto ff*

Vle *molto ff*

Vcl. *molto ff*

Cb. *molto ff*

Aus der gedruckten Partitur des Doppelkonzertes

«dans le goût italien» – in abgeschwächter Art und Weise. In den Hintergrund treten diese Merkmale jedoch im 1980 komponierten **Concerto pour piano à quatre mains et orchestre à cordes**, dem romantischen Stück par excellence des Komponisten. Können sowohl Doppelkonzert als auch Klaviertrio als Stücke bezeichnet werden, wo «romantische» Phrasen in den musikalischen Fluß eingefügt werden, so erscheinen diese im «Concerto» absolut dominierend. Im ersten (Allegro) und dritten Satz (Vivace) mit aufgelockerter Satzweise des Orchesters steht das Konzert in – dem romantischen Ausdruck entgegenkommendem – Des-Dur. Etwas dichter gesetzt ist das Adagio cantabile im $12/8$ -Takt. Der Komponist, der bereits 1968 mit der «Passeggiata» ein Stück für Klavier vierhändig vorgelegt hat, bewältigt die heikle Aufgabe des Klavierpartes, indem er eine lockere, nur gelegentlich verdichtete Satzweise wählt. Trotz dieser ökonomischen Klangverteilung ergibt sich ein teils tiefromantischer Ausdruck, dem im Klavierpart nur spärlich virtuose Passagen hinzugefügt sind (etwa die den ersten Satz beschließenden gegenläufigen Achtelläufe durch beide Pianisten). – Mit dem **Doppelkonzert** für Klavier, Violoncello und Orchester begegnen wir einem der gewichtigsten Werke Peter Mięgs überhaupt, das, 1983 geschrieben, durch große orchestrale Klangwirkungen überrascht. Romantische «Zitate» werden hier wesentlich dezenter gesetzt als im Vierhändigkonzert. Die solistischen Passagen sind virtuoser als im Vierhändigkonzert gehalten, wobei der Klavierpart anspruchsvoller als der des Violoncellos erscheint. Die Partitur zeigt eine sorgfältig durchdachte Gewichtung und Orchestrierung. Zwei ausgedehnten achtminütigen Sätzen (Alla breve/Adagio) folgt ein Vivace, das in einem più-mosso-Teil mit einem vor allem von Hörnern und Klavier exponierten, chromatisch absteigenden Fanfarenmotiv relativ schnell zum Schluß führt: mit in ihrer Unerbittlichkeit überraschenden, zwischen Orchester und Klavier alternierenden Akkordschlägen. Die Hauptthemen der Sätze werden ausnahmslos vom Solocello vorgestellt; der Anfangssatz wird in seiner ganzen Länge vom breit-schwingenden Anfangsthema dominiert und durchdrungen. Hier kann von Monothematik gesprochen werden, denn das in Takt 80 auftretende zweite Thema erscheint deutlich vom ersten abgeleitet. Im Adagio ist die häufig verwendete Liedform A-B-A ersichtlich; den mittleren Abschnitt bestimmt ein Presto mit scherzando-Motiv des Klaviers und raschen Sechzehntel-Läufen des Violoncellos. Den dritten Satz eröffnen die beiden Soloinstrumente mit bestimmtem forte-Beginn des a-Moll-Themas. Die Partitur des Doppelkonzertes, in dem die Soloinstrumente nur selten unbegleitet erklingen und virtuoson Spielfiguren des Klaviers gesangliche Linien des Violoncellos entgegengestellt werden, überzeugt durch die Kraft der musikalischen Gestaltung.

ORCHESTERWERKE

Unter den fünf zwischen 1977 und 1987 entstandenen Orchesterwerken ist **Combray** für Streichorchester (1977) das bei weitem bedeutendste. Es entspringt zwei Vorlieben des Komponisten: zum einen ist das reine Streichorchester der bevorzugte Klangkörper Peter Miegs, der seit den 50er Jahren immer wieder verwendet wurde (etwa in der viel gespielten «Toccata – Arioso – Gigue» von 1959). Zum anderen spielt der Ort Combray eine wichtige Rolle im mehrbändigen Roman «A la recherche du temps perdu» des französischen Dichters Marcel Proust, das als für Peter Mieg einflußreichstes literarisches Werk bezeichnet werden kann. Obwohl «Combray» keine eigentliche Programmmusik ist, lassen sich doch einige Bezüge zu Proust feststellen. Eine gewisse Parallele ist zum Tripelkonzert erkennbar, doch im Gegensatz zu jenem Stück, wo sich das musikalische Geschehen auf die melodische Gestaltung konzentriert, ist hier – neben dem einnehmenden, unverbrauchten melodischen Charme – das griffige, schillernde, aufgehellte Klangbild an sich besonders auffällig. Durch die zeitweilige mehrfache Aufspaltung der einzelnen Streicherstimmen wird das Klangvolumen der gehaltvollen, sehr fein gearbeiteten Partitur ausgeweitet. Das Streicherstück hebt mit einer irisierenden Einleitung (eine Rarität bei Mieg) an; die Ecksätze (La Salle à manger/Le Pré catelan) sind in leuchtendes D-Dur getaucht. Die Klangfülle des Streichorchesters wird ausgenützt: sowohl im ersten Satz mit seinem überschwenglichen Thema

Takt 13 ff. (1. Violinen)

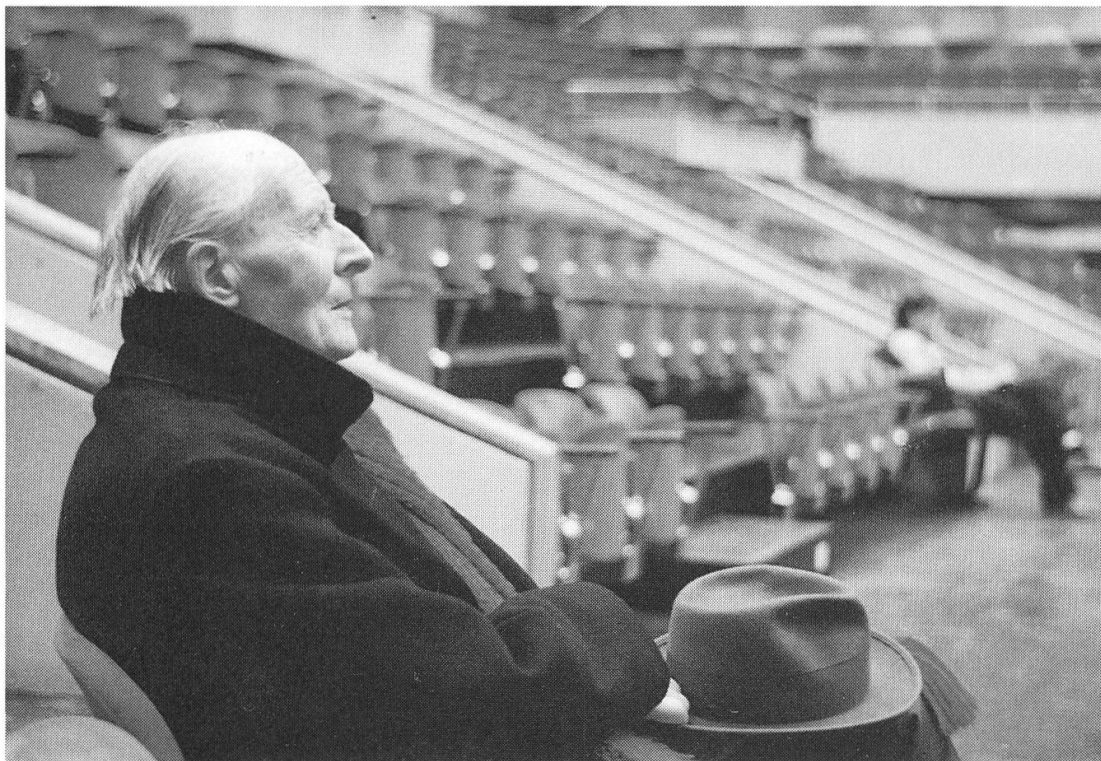


und der Wiederaufnahme der einleitenden Sechzehntel-Figur als auch im Mittelsatz (La Vivonne) und im teils tänzerischen, mit melodischen Ausbrüchen aufwartenden Schlußsatz, der einen «con grazia, con fantasia» überschriebenen Einschub aufweist. – In den Jahren 1980 und 1981 folgen mit der «Schloßbildermusik» und der «Lenzburger Cäcilien suite» zwei Orchestersuiten, die wegen ihrer relativ geringen spieltechnischen Schwierigkeiten (die Bläserstimmen in der «Schloßbildermusik» ausgenommen) auch von Laienorchestern realisiert werden können. Die

Schloßbildermusik geht auf Bilder des Malers Peter Mieg zurück, auf denen er verschiedene Szenen früheren Schloßlebens darstellte. Die neun kleinen Musikstücke entstanden aufgrund dieser Vorlagen als eigentliche Programmmusik. Der Komponist betont, daß das Komponieren für Laienorchester eine einfachere Sprache, ein Umstellen in der musikalischen Erfindung bedingt, wobei das Resultat seiner stilistischen Ausdrucksweise stets entsprechen muß. Die bildhaften, je knapp zweiminütigen Miniatursätze dieser Suite charakterisieren mit einfachen musikalischen Mitteln etwa den ritterlich-höfischen Glanz des «Turniers», eine mit Hornglissandi sich zuspitzende «Reiterattaque». In der «Kindergesellschaft am Jugendfest» wird unvermittelt eine humorvolle Polka eingeflochten. Von erstaunlicher Wirkung ist das nur 26taktige, düstere und stimmungsschwere Klangbild der «Dämmerung» als wohl wertvollstes Einzelstück. Stilistisch eine Spur näher beim Komponisten scheint die **Lenzburger Cäcilien suite** mit fünf ebenfalls unkomplizierten, spieltechnisch nicht allzu schweren Sätzen. Dem punktierten leggiero-Motiv des ersten Satzes folgt ein zweiter Abschnitt mit Wechseln zwischen Bläsern und Streichkörper. Der dritte Satz steht in tänzerisch-bewegtem $\frac{3}{8}$ -Takt, der vierte läßt gesangliche Bläsersoli über der Streicherbegleitung hervortreten. Der Schlußsatz dieser dem Musikverein Lenzburg zum 150jährigen Bestehen gewidmeten Jubiläumssuite erhält seine Gestalt durch das den Ablauf prägende Fanfarenmotiv einer Piccolotrompete. – Als Gelegenheitswerk zu bezeichnen ist die **Marcia** für Harmoniemusik (1985), dessen Allegroteil mit kontrapunktisch geführten Gegenstimmen zum schmissigen Marschthema arbeitet, während im Trio ariosere Passagen folgen und eine recht lange Coda den Schluß bildet. Die **Ouverture pour Monsieur Lully** von 1986 weist, obwohl einsätzig, eine Dreiteilung auf. Doppelt punktierte Achtel bestimmen die Grave-Einleitung, die mit dem Wechsel vom $\frac{3}{4}$ - zum $\frac{2}{4}$ -Takt in ein Vivace mit zum Teil aufgelockertem Satz übergeht. Das mehrmals ansetzende Schlußcrescendo ist mit Presto überschrieben und läßt das kurze Stück in E-Dur abbrechen.

KAMMERMUSIK

Seit dem 1950 entstandenen Divertimento für Oboe und Streichtrio, das als erstes Stück Peter Miegs Ideal eines gelöst-transparenten Klangbildes entsprach, entstanden in kontinuierlicher Folge zahlreiche Werke, die seinen Ruf als «Komponist formklarer, differenzierter Kammermusik»⁶ begründeten. Die Jahre 1977–87 ließen nicht weniger als 15 neue Kompositionen für kammermusikalische Besetzungen entstehen. Nimmt



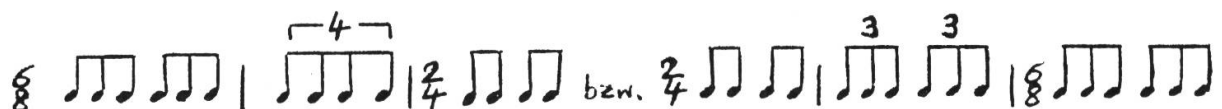
Bei der Probe zur Erstaufführung des Konzertes für Klavier, Violoncello und Orchester in Groningen (Holland), Dezember 1985



Mit dem Maler Rudolf Zehnder, Winterthur, Mai 1982

man zwei Gelegenheitswerke, das **Tonsignet für die Thuner Schloßkonzerte** für je zwei Trompeten und Posaunen (1982) sowie das **Adagio molto moderato** für Pyrophon⁷, aus, so bleiben 13 größere Kompositionen. Auffallend sind dabei Miegs Beiträge zu einigen traditionellen Instrumentalgattungen: die Cellosonate ist erst die dritte Sonate für ein Soloinstrument und Klavier im mittlerweile mehr als 65 Jahre umspannenden Oeuvre des Komponisten, Streichtrio und Streichquartett folgen ihren (heute allerdings zurückgezogenen) Vorläufern aus den 30er und 40er Jahren, Klaviertrio und Bläserquintett erscheinen als solche zum erstenmal im Werkverzeichnis. Mit dem Komponieren für Blechbläser (Tonsignet, Prélude) und Schlagzeug (Inventionen für Marimbaphon) treten zudem bisher noch nie verwendete Soloinstrumente hinzu. Bei ausgeglichenem Verhältnis von Dur- und Moll-Sätzen hält Peter Mieg auch in der Kammermusik an konventioneller Drei- bzw. Viersätzigkeit fest. Ein – z. T. auftragsbedingtes – Vorherrschen von Streichinstrumenten als einer der von Peter Mieg bevorzugten Klangkörper läßt sich feststellen: in acht dieser dreizehn größeren neuen Stücke werden Streichinstrumente eingesetzt, zudem existiert vom Bläserquintett eine Zweitfassung mit Violine und Bratsche anstelle von Oboe und Horn.

Am Anfang der in der Zeitspanne 1977–87 entstandenen Kammermusik steht das für András von Tószeghi geschriebene Bratschensolostück **Doris** (1977). Das knappe, einsätziges Werk ist durch eine dreiteilige Anlage gekennzeichnet, indem zwischen das zu Beginn und als Reprise erklingende, ruhig-fließende Andante ein chromatisch bewegter Vivace-Abschnitt eingeschoben wird. Eine Verstärkung des Gegensatzes ergibt sich hier durch den mit der Abschnittsgliederung einhergehenden Wechsel vom $\frac{3}{4}$ - zum $\frac{2}{4}$ -Takt. Als umfangreicher erweist sich das im gleichen Jahr komponierte **Duo pour flûte et alto**. Die vier Sätze Moderato/Presto/Sostenuto/Vivace zeigen eine gelöste Grundhaltung, ein zwischen den beiden Instrumenten alternierendes Verwenden von Themenmaterial und Begleitfiguren. Eine interessante Verbindung zweier Motive enthält der zweite Satz, indem auf eine unruhige 16tel-Figur eine Gegenstimme in ruhigeren Achteln folgt. Im vierten Satz, wo (ähnlich wie in «Doris») ein $\frac{2}{4}$ -Mittelteil das – diesmal $\frac{6}{8}$ – Anfangsmetrum unterbricht, erreicht der Komponist mit dem kunstvollen Einflechten von Quartolen und Achteltriolen ein bruchloses Ineinander-Übergehen der verschiedenen Satzteile:



Das Flöten/Bratschen-Duo kann als exemplarisch gelten für die Verwirklichung eines durchsichtigen Klangideals, einer verständlichen, zugänglichen musikalischen Sprache. Schwieriger scheint eine Beurteilung des – ebenfalls 1977 geschaffenen – **Bläserquintetts**. Peter Mieg wählt die Besetzung Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Die enorme, nur wenige Ruhepausen zugestehende Beanspruchung vor allem von Oboe und Horn in dieser durch einen sehr dichten Bläsersatz gekennzeichneten Partitur ließ den Komponisten diese beiden Instrumente in einer Zweitfassung durch Violine und Bratsche ersetzen – eine Zweitfassung, die ihre Uraufführung anderthalb Jahre vor der Originalversion erlebte. In den in Es-Dur stehenden Ecksätzen (Allegro/Vivace) tritt die für Peter Mieg typische Schlußsteigerung auf, die im tänzerischen Vivace durch auffallende Hornquinten bekräftigt wird. Die Zweitfassung mit Streichern dürfte in Zukunft dank ihrer wesentlich ausgeglicheneren Klangbalance (Ersetzen des Horns) und einer spieltechnisch leichteren Realisierbarkeit wohl kaum hinter der ursprünglichen Fassung zurückstehen. – Vier Jahre liegen zwischen dem Bläserquintett und dem nächsten Kammermusikwerk, den **Fünf Inventionen für Marimbaphon** (1981), die in einer Bearbeitung als «Fünf Inventionen für Stabspiel-Duos» erschienen sind. Mit einer Gesamtspieldauer von sechs Minuten sind es scherzoartige, unkomplizierte Miniaturen ohne größere motivische Entwicklung, aber von reizvoller Klangwirkung in meist zweistimmigem Satz. Zwei bedeutende Werke bringt das Jahr 1984: das Streichtrio für Violine, Bratsche und Violoncello als ein viele bekannte Merkmale vereinigendes dreisätziges Stück sowie das diesen Rahmen sprengende Klaviertrio. Als eigentliches Überraschungsmoment des sehr charakteristischen und wirkungsvollen **Streichtrios** entpuppen sich humorvolle pizzicato-Passagen in den schnelleren Ecksätzen Allegro molto und Vivace, die zu einem teilweise akkordischen Satz (Doppelgriffe) hinzutreten. In relativ langen Notenwerten notiert, werden Anfangs- und Schlußsatz mit einer Stretta beendet. Der leuchtenden Geigenkantilene des ersten Satzes folgt ein mit Bratsche und Violoncello beginnendes Andante tranquillo mit bewegterem Mittelteil; im letzten Satz werden Bratsche und Cello ab Takt 228 in Terzparallelen geführt. – Das **Klaviertrio** von 1984/85 für Violine, Violoncello und Klavier ist mit einer Spieldauer von über 21 Minuten nicht nur Peter Miegs längstes Kammermusikwerk überhaupt, sondern wohl das gewichtigste dieser Sparte der letzten zehn Jahre. Die Partitur weist einen außerordentlichen Reichtum an Feinheiten in Motivik, Dynamik und Artikulation auf. Identifiziert man Peter Mieg «lediglich» mit einer durchhörbaren, stets gelösten Musiksprache, so wird man anhand des Klaviertrios eines besseren belehrt. Der bereits bei den Instrumentalkonzerten angewandte Ausdruck des «Romantischen Klassizismus», des Zitierens und Einbringens romantisch gefärbter Phrasen, ist

– nach dem Konzert für Klavier vierhändig – in diesem Stück vielleicht am eindeutigsten ausgeprägt und äußert sich etwa im elegischen Thema des dritten Satzes (Adagio con ritornelli):



Der melodische Charme einprägsamer Themen, wie sie sich im Klaviertrio in ungewöhnlicher Häufung vorfinden, wirkt unmittelbar:

1. Satz (Allegro)

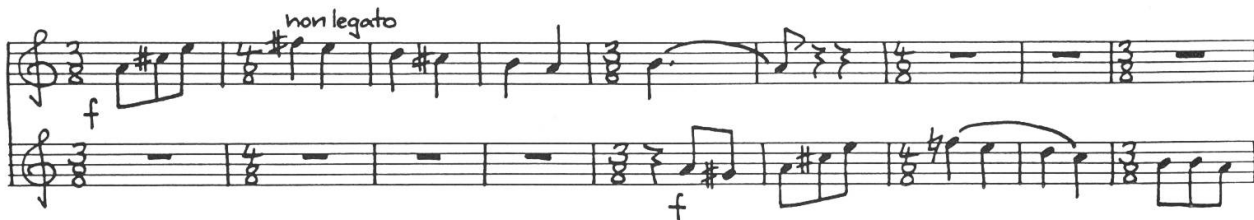


2. Satz (Presto)



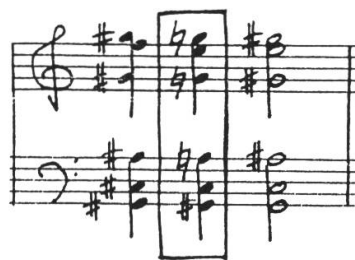
Dem elanvollen Ansetzen der Komposition folgt ab Takt 69 ein scherzando-Motiv, kurz vor Satzende das Umschlagen in einen con-slancio-Teil mit auf beide Hände verteilter Achtelbewegung des Klaviers zur elegischweitgespannten Melodielinie. Das anschließende Presto bringt (analog zum Streichtrio) lange pizzicato-Passagen der Streicher als bestimmendes Element, bevor der angefügte filigrane pp-Schluß zu einem humorvoll-ironischen Satzende führt. Sieben überraschende arpeggierte Akkordpizzicato des Cellos erscheinen im sich teilweise mit blockweisem Abwechseln von Streichern und Klavier präsentierenden Adagio con ritornelli. Die teilweise dramatische Ausprägung des Klaviertrios, unterstützt durch vermehrte Akkordik des Klaviersatzes und Doppelgriffe der Streicher, zeigt sich unter anderem in der heftigen Stretta des vierten Satzes (einem tänzerisch-bestimmten Vivace) mit 30taktigem crescendo und abschließenden marcato-Schlägen. – Etwas später entstanden, verglichen mit dem Klaviertrio nun wieder etwas gelöster, geläuterter wirkend, ist **La millefleurs** für Violine und Klavier (1985). Das eintaktige Kopfmotiv im einleitenden Molto mosso durchzieht den ganzen Anfangssatz mit zu Beginn auf beide Hände verteilten Klavierfigurationen. Bemerkenswert scheint, daß die ersten Takte lediglich Töne aus einer penta-

tonischen Reihe g/a/h/d/e enthalten. Im Mittelsatz (Andante) wird ein eigenwilliges Presto von molto-cantabile-Passagen umschlossen, die im vom Komponisten häufig verwendeten, wiegenden $\frac{3}{8}$ -Takt stehen. Parodistische Züge trägt der 3. Satz (alla marcia francese), der das heitere und effektvolle Stück nach einer rasanten Coda mit der sechsmaligen, tuschartigen Wiederholung des Grundtones d abbrechen läßt. – **L'automne** für Violoncello, Harfe und Orgel (1985/86) verdankt seine Entstehung einer Anregung des Cellisten Walter Grimmer und stößt mit seiner eigenwilligen Instrumentenkombination in Neuland vor. Einsätzig, in f-Moll gehalten, werden dem akkordischen Hauptthema (zu Beginn von der Orgel exponiert) gesangliche Linien des Cellos entgegengestellt. Zahlreiche Stellen lassen jeweils zwei der drei Instrumente duettieren. Die reizvollen Zusammenklänge werden gegen Schluß der Partitur durch als klangkoloristisches Moment wirkende Harfenglissandi verstärkt. Das folgende Werk, der **Satz für Klarinette solo** ist ein nur knapp zweiminütiges, kantables g-Moll-Stück, das 1989 als Anfangsstück in die «Drei Sätze für Klarinette» eingegliedert wurde. Im 1986 geschriebenen **Préambule** für zwei Trompeten wird eine Unterteilung in zwei Sätze vorgenommen: 40taktiges, kurzes und liedhaftes Adagio – quirliges, fanfarenartiges, mit Imitationen aufwartendes Vivo. Hervorstechend, daß im Vivo (wie auch im Vokalquartett von 1984) das seit den 60er Jahren aufgegebene Prinzip von häufigen Taktwechseln innerhalb des gleichen Satzes wieder Verwendung findet:



Den drei Sätzen Alla breve cantabile/Lento/Emporté der **Sonate für Violoncello und Klavier** von 1986 ist ein dichtes, doch transparentes Klangbild eigen. Die bei Peter Mieg häufige Synkopenbildung tritt hier insofern auf, als Schwerpunkte innerhalb der Takte durch Rhythmusverlagerungen verschleiert werden. Im zweiten, klagend-fließenden Satz erscheint ein bereits in anderen neueren Werken beobachteter vollgriffiger Klaviersatz, der hier fast impressionistisch anmutet und auch vor recht harten Dissonanzen nicht zurückschreckt:

Takt 3: g/gis/a



Der dritte Satz im $3/2$ -Takt weist einen weitgespannten Melodienfluß auf und bringt (ebenso wie das Klaviertrio) einen «con slancio» betitelten Abschnitt. Bemerkenswert bei der Cellosone wie auch bei anderen Miegschen Kompositionen sind die nicht allzu hohen technischen Anforderungen. Heikle und virtuose Passagen sind zwar häufig anzutreffen, für gute Solisten jedoch jederzeit realisierbar. Die sich vom Komponisten selbst auferlegte Verpflichtung, stets für, nicht gegen das Instrument zu schreiben, muß als Grund für diese außerordentlich gute Spielbarkeit gelten. Die drei ersten der 12 kurzen Stücke aus **Les délices de la flûte** für Flöte solo stammen bereits aus dem Jahr 1966, die restlichen wurden 1987/88 hinzugefügt. Es handelt sich um Sätze, die aufgrund ihrer relativ geringen Schwierigkeit (ausgenommen vielleicht die Nr. 9, ein von starker Chromatik durchsetztes «Vivace leggiero») auch im Schulunterricht Verwendung finden können. Die musikalische Palette dieser Miniaturen spannt sich von volksliedhafter Melodik (Nr. 1) und einfachen diatonischen Skalen (Nr. 3) zu chromatisch reicheren Stücken, tänzerisch bewegt (Nr. 5, 8, 12) oder expressiv-kantabel (Nr. 4, 7, 11). – Jüngstes Kammermusikwerk der hier betrachteten Jahre ist das **Quatuor** für zwei Violinen, Viola und Violoncello aus dem Jahr 1987. Im ersten Satz (Alla breve) sind stark homophon gesetzte sowie eher polyphone Teile zu beobachten, dazu (wie auch im 3. Satz) das Setzen eines eigentlichen «Orgelpunktes» im Violoncello. Fast unverschleiert tritt zu Beginn des zweiten Satzes in der Bratsche das Thema von Johannes Brahms' fünftem ungarischem Tanz (in derselben Tonart: g-Moll) in Erscheinung:



Die Tatsache, daß dem Komponisten nicht bewußt war, dieses Thema zitiert zu haben, belegt deutlich, wie sehr im Kompositionsprozeß Bewußtes und Unbewußtes verschmelzen. Ab Takt 317 des Schlußsatzes, der ein viertaktiges Thema in Sextparallelen vorstellt, setzt eine gewaltige Schlußsteigerung ein, die das Streichquartett mit heftigen Achtelschlägen in Akkorden unter der Melodielinie der 1. Violine beendet.

ALLEGRO

SONATE V

PETER MIEG

1987

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'ff'.

Handwritten musical notation for the second system, showing melodic lines in both staves with dynamic markings such as 'mf'.

Handwritten musical notation for the third system, characterized by dense harmonic textures and dynamic markings like 'ff' and 'mf'.

poco rit cant poco rubato

Handwritten musical notation for the fourth system, marked 'poco rit cant poco rubato', with a 'p' dynamic marking.

poco rit

Handwritten musical notation for the fifth system, marked 'poco rit', with a 'mf' dynamic marking.

A handwritten musical score for a string trio, consisting of ten systems of staves. Each system typically contains two staves (treble and bass clef). The notation is dense and includes many accidentals (sharps and naturals), some of which are crossed out or scribbled over. There are several instances of heavy black scribbles obscuring parts of the notation, particularly in the middle systems. The handwriting is somewhat messy and expressive, suggesting a working draft or a composer's sketch. The overall style is that of a personal manuscript rather than a formal printed score.

Aus dem Manuskript des Streichtrios

KLAVIER- UND ORGELMUSIK

Hatte Peter Mieg seit 1921 bis weit in die 40er Jahre hinein fast ausschließlich für Klavier komponiert (zwischen 1925 und 1935 entstanden unter anderem sieben Konzerte für zwei Klaviere solo), so trat zwischen 1953 und 1970 das Cembalo in fünf Kompositionen (darunter einem Cembalokonzert) in Erscheinung. Die Orgelmusik beschränkte sich auf den «Introitus» von 1951 und das Mitwirken der Orgel in der fünf Jahre später geschaffenen «Frühlingskantate». Die «Rencontres» für zwei Orgeln (1982/83) knüpfen nun mit kompakter In-Sich-Geschlossenheit daran an, während vier neue Klavierwerke unterschiedlichster Ausprägung vorliegen. Obwohl die Anzahl der Kompositionen für dieses Instrument seit den 40er Jahren deutlich abgenommen hat, so ist es doch die Klaviermusik und (von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen) nur die Klaviermusik, in der sich Peter Mieg aus eigenem Antrieb äußert, ohne an eine Verpflichtung, an einen Auftrag gebunden zu sein.

Zwei Jahre nach der spieltechnisch hochstehenden vierten Klavier-sonate von 1975 erschien im Winterthurer Amadeus-Verlag die 1976/77 geschriebene Sammlung **Les amusements**. Diese «six pièces pour piano», verspielte leichte Capriccios, offenbaren in ihren von François Couperin entlehnten Titeln eine Flut von humdevollen Assoziationen: Le point du jour/La Zénobie/Le Gabriel/La Gabrielle/Cinquième acte: a

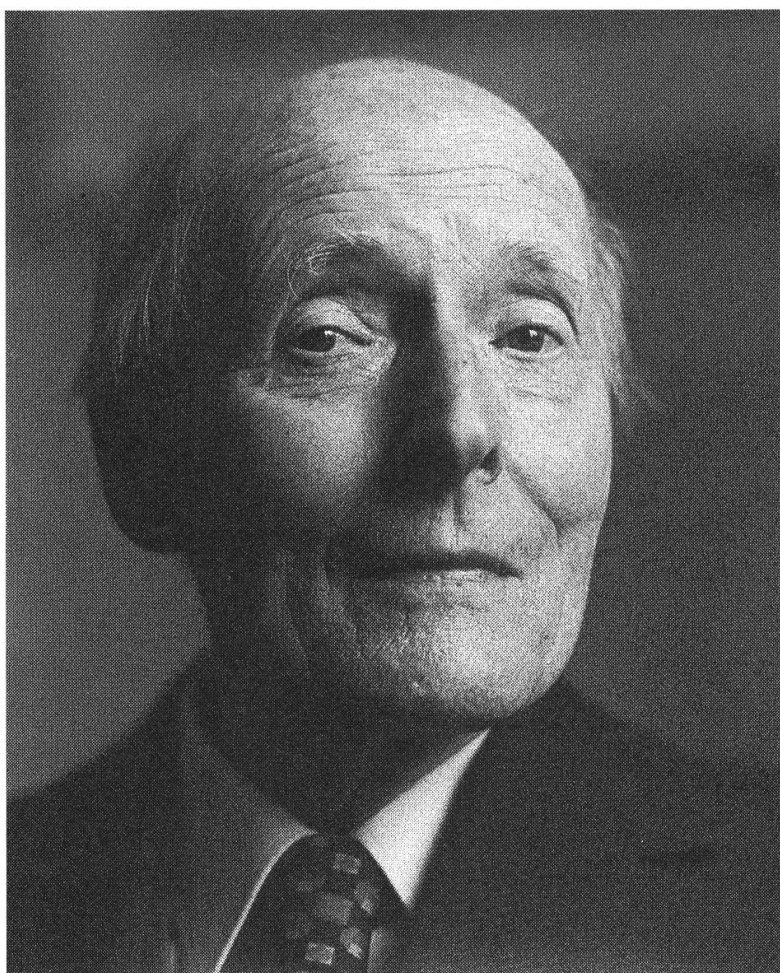


Im Juni 1975

mad tea-party/Pantomime générale.⁸ Die französischen Vortragsbezeichnungen (*légèrement/gracieusement/nonchamment*) umreißen exakt den Reiz dieser Miniaturen. In «Le Gabriel» klingt deutlich das Rondo aus Beethovens «Pathétique»-Sonate an. Eine für Mięs Ausdrucksgestus typische Intensivierung des musikalischen Geschehens ist im «Cinquième acte» zu finden und ihrer Charakteristik wegen hier nachfolgend wiedergegeben. Man beachte das chromatische Fortschreiten der Oberstimme auf den Zielton *b* hin, ferner den formelhaft wiederholten Aufbau der einzelnen Takte, deren Tonmaterial jeweils aus einer Akkordzerlegung resultiert:

Als Konzertstück von virtuosem Zuschnitt ist die etwas mehr als dreiminütige, in Cis-Dur stehende **Polka de concert** (1981) zu bezeichnen. Ein reicher, volltönender Klaviersatz ist hier ersichtlich: die linke Hand unterlegt die stützenden Harmonien mit zum Teil weiten Sprüngen, während die rechte Hand die Oberstimme in Oktaven beisteuert. Nach kurzem, beruhigendem *cantabile* und einer Themenreprise setzt eine gedrungene, fulminante *Stretta* ein, die in der Ausgangstonart Cis-Dur virtuose Läufe in Terzenparallelen vorführt und im dreifachen *forte* schließt. – Fünf Jahrzehnte nach den zahlreichen Stücken für zwei Klaviere wagt sich der Komponist wieder an ein Werk dieser Besetzung. Dabei entspringt **Brolio** aus dem Jahr 1982 eher dem Zufall: die beiden Organisten Ernst Gerber und Guy Bovet wünschten ein Werk für zwei Orgeln, und da die ersten Entwürfe dem Komponisten als für ein Orgelwerk nicht befriedigend erschienen, entstand daraus ein Werk für zwei Klaviere. Die drei Sätze *Con brio/Adagio/Presto* zeigen eine teils verdichtete, dann wieder aufgelockerte, teils homophon-akkordische, dann wie-

der lineare Stimmführung. Dem kraftvollen, chromatisch absteigenden Beginn des ersten Satzes wird im zweiten Satz ein arioser Kontrast entgegengestellt; die hier wiederum verwendete Liedform A-B-A läßt einen «passionato» betitelten Einschub erscheinen, der eine spannungsreiche Verdichtung mit sich bringt. Das sprudelnde Presto umfaßt cantabile-Passagen ebenso wie simultane, sich jeweils in entgegengesetzter Rich-



Im September 1986

tung bewegende Klavierläufe auf beiden Instrumenten und endet mit hämmernden Oktavrepetitionen. Das von beiden Organisten gewünschte Zweiorgelstück entstand 1982/83, unmittelbar nach «Brolio», in Gestalt der **Rencontres**. Das einleitende Alla breve ist auf ein Duettieren der beiden Orgeln angelegt. Das Alternieren der beiden Instrumente wird nicht nur bei der zupackenden Blockbildung des Themas, sondern auch in den fließenderen Teilen fast durchwegs beibehalten. Eindringlich die schlichte, entrückte Abgeklärtheit des Adagios mit ausdrucksvoll ge-

spannter achttaktiger Melodielinie, die einen Ruhepunkt bildet vor der abschließenden Gigue agitée. In dieser erscheint das spritzige Thema in zahlreichen Varianten; die beiden Orgeln erklingen erstmals nach 200 Takten gemeinsam. Aufgrund ihrer formal außergewöhnlichen Abgerundetheit und Kompaktheit müssen die «Rencontres» zu den wirklich bedeutenden Stücken der letzten zehn Jahre gezählt werden. Die dreisätzig (Allegro/Andantino/Allegro giocoso) **Klaviersonate V** wurde 1987 begonnen, 1988 beendet und beginnt in akkordischem Satz in e-Moll. Während im ersten Satz originelle, secco zu spielende Oktav-staccati in rechter und linker Hand auffallen, beginnt der zweite Satz mit einem punktierten, leicht synkopierten Motiv in wiegendem $\frac{3}{8}$ -Takt: er steht im selten auftretenden gis-Moll und wird von einem Presto-Teil mit Steigerung ins ff unterbrochen. Das tänzelnde «giocoso»-Motiv des dritten Satzes wird von einer langen Bewegung in Achtel-Triolen abgelöst, in einer Reprise wieder aufgenommen und führt nach einer Verdichtung zu Viertelnoten mit einem accelerando zum Schluß.

VOKALMUSIK

Mit dem **Vokalquartett** aus dem Jahr 1984 auf ein Gedicht von Karl Stamm und den für die Sängerin Ursula Wick-Wyß geschaffenen **Drei Liedern für Mezzosopran** taucht die Gattung der Vokalmusik nach mehr als fünfzehnjähriger Pause wieder im Oeuvre Peter Miegs auf. Und der Gegensatz der Mezzosopran-Lieder zu den 1968 komponierten Hofmannsthal-Gesängen könnte kaum größer sein. Können jene für sich beanspruchen, zum Empfindsamsten und Persönlichsten des gesamten musikalischen Schaffens Miegs zu gehören, so präsentieren sich die Lieder für Mezzosopran und Klavier sowohl in Textvorlage als auch Vertonung nicht derart tiefschürfend. Dennoch darf die relative Gelöstheit und Leichtigkeit der musikalischen Sprache nicht darüber hinwegtäuschen, daß unterschwellig tiefe Nachdenklichkeit mitschwingen mag.

Die poetischen Vorlagen stammen von Eichendorff («Lockung»), Mörike («Nimmersatte Liebe») und – als anakreontisch bezeichnet – vom Komponisten selber («Lied der Verlassenen»). Die drei knappen, mit leicht faßbarem motivischen Material ausgestatteten Lieder stehen im $\frac{3}{4}$ - bzw. $\frac{3}{8}$ -Takt, sind klar strukturiert, mit leicht variierten Versvertonungen und größtenteils zweistimmigem, mäßig dichtem Klaviersatz. Am impulsivsten ist das Schlußlied nach Mörikes Text (in Fis-Dur), sehr zurückhaltend das mit einer Andantino-Sechzehntel-Figur des Klaviers lautstärkemäßig kaum je über ein p hinausgehende «Lied der Verlassenen». Die lange Pause im Vokalmusik-Schaffen Miegs zeugt davon, daß dieser Bereich im Oeuvre des Komponisten umfangmäßig nur eine Randstellung einnimmt.

Peter Mieg komponiert seit den 50er Jahren fast ausschließlich auf Aufträge hin, was zu einer großen Anzahl kammermusikalischer Werke geführt hat. Dieser Faktor sowie der Umstand, daß aufgrund der leichteren Realisierbarkeit stets mehr Aufführungen seiner Kammer- und Klaviermusikwerke als der Kompositionen mit größerer Besetzung stattfinden, führte in den letzten Jahren oft zur Einschätzung von Peter Mieg als einem Komponisten, der sein Bestes im Bereich der Kammermusik gibt. Man sollte sich jedoch nicht darüber hinwegtäuschen lassen, daß maßgebende und – im internationalen Vergleich – vielleicht bedeutendere Werke vor allem unter den Instrumentalkonzerten zu finden sind. Die zwischen 1977 und 1987 entstandenen drei neuen Instrumentalkonzerte sowie das – in gewissem Sinn ebenfalls «konzertante» – Stück «Combray» sind ein weiteres Anzeichen hierfür. Fritz Muggler schrieb 1963 in seinem grundlegenden Artikel über Peter Mieg: «Nicht revolutionierend, das Bisherige in Frage stellend ... ist seine Kunst, unbequem aber manchem, der nur das Allerneueste, von verwegener Phantasie Zeugende gelten lassen möchte und dem formvollendet scheinbar problemlos Schönen, in einer noblen Art Unterhaltenden und Erfreunden kein Existenzrecht einräumen möchte».⁹

Die Kompositionen 1977–87: eine chronologische Übersicht

Zu den nachfolgend in der Reihenfolge ihres Entstehens aufgelisteten Werken finden sich folgende Informationen: Titel, Besetzung und Entstehungsjahr (falls im Manuskript des Komponisten vermerkt, ist in Klammer das Datum der Beendigung der Komposition angegeben); eventuelle Widmung; Satzbezeichnungen; ungefähre Aufführungsdauer (aufgrund vorliegender Aufnahmen oder Schätzungen); Uraufführung (= UA) mit Datum, Ort und Interpreten; Verlag mit Erscheinungsjahr und Verlagsnummer; eventuelle diskographische Angabe (= ☉) mit Schallplattenfirma, -nummer und Interpreten der Aufnahme.

Combray pour orchestre à cordes; 1977 (9.4.77); Paul und Maja Sacher gewidmet; La Salle à manger / La Vivonne / Le Pré Catelan; 15' 30"; UA: 24.1.1978, Tonhalle Zürich, Collegium musicum Zürich (Ltg.: Paul Sacher); Amadeus, 1977, GM 690.

Les amusements pour piano; 1976/77 (4.5.77); Le point du jour / La Zénobie / Le Gabriel / La Gabrielle / Cinquième acte: a mad tea-party / Pantomime générale; 9' 30"; UA: Teiluraufführung als «Drei Klavierstücke» am 14.1.1978, Aula Lehrerseminar Aarau, Peter Brechbühler; Gesamturaufführung (privat): 15.4.1978, Salon Musarion Dietikon, Doris Walser; Amadeus, 1978, GM 695.

Bläserquintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott; 1977 (29.7.77); Zweitfassung für Flöte, Violine, Klarinette, Bratsche und Fagott: 10.5.78); Allegro/Andante cantabile/Vivace; 16'; UA der Originalfassung: 25.11.1980, Clubhaus BBC Baden, Quintette de St. Prex; UA der Zweitfassung: 3.5.1979, Stadthaus Winterthur, Heinrich Keller / Abraham Comfort / Hans Koch / Marcel Groß / János Meszáros.

Doris per alto solo; 1977; Doris Walser gewidmet; Andante; 3' 50"; UA (privat): 15.4.1978, Salon Musarion Dietikon, Andràs von Töszeghi; Musikedition Nepomuk, 1989, 108919; ☉ALOIV 504 sowie ALOIV 804, Andràs von Töszeghi.

Duo pour flûte et alto; 1977 (4.12.77); Moderato/Presto/Sostenuto/Vivace; 13'; UA: 30.3.1978, Hauskonzert Gygi Wildegg, Günter Rumpel / Andràs von Töszeghi; Amadeus, 1979, BP 2406; ☉ALOIV 504, Günter Rumpel / Andràs von Töszeghi.

- Triple concerto dans le goût italien* pour violon, alto, violoncelle et orchestre à cordes; 1978 (12.4.78); Alla breve/Andante/Vivace; 12'30"; UA: 23.6.1979, Tonhalle Zürich, Gunars Larsens / Michel Rouilly / Curdin Coray / Festival Strings Lucerne (Ltg.: Mario Venzago); Hug & Co., 1979, G.H.11227; © Ex Libris EL 16879 (vergriffen) sowie Pelca PSR 40701, gleiche Interpreten wie bei UA.
- Schloßbildermusik* für Orchester; 1980 (2.6.80); Promenade / Turnier / Trinkgelage / Dämmerung / Serenade / Ausritt zur Jagd / Reiterattaque / Kindergesellschaft am Jugendfest / Autofahrt; 15'10"; UA: 10.5.1981, Schloß Lenzburg, Zürcher Kammerorchester / Quintette de St. Prex (Ltg.: Edmond de Stoutz).
- Concerto pour piano à quatre mains* et orchestre; 1980 (26.12.80); Allegro/Andante cantabile / Vivace; 17'50"; UA: 1.7.1983, Theater 11 / Zürich-Oerlikon, Annie Alt / Gerald H. Stofsky / Zürcher Kammerorchester (Ltg.: Edmond de Stoutz); Amadeus, 1984, BP 405.
- Polka de concert* pour piano; 1981 (6.7.81); Vivace; 3'10"; UA: 18.10.1981, Schloß Lenzburg, Daniel Boßhard; Musikedition Nepomuk, 1989, 108918.
- Fünf Inventionen* für Marimbaphon; 1980/81 (5.11.81); Peter Klaus gewidmet; Allegro/Andante/Allegro/Andantino/Vivace; 6'; UA: Teiluraufführungen 23.1.1981, Kirche Peter + Paul Aarau sowie 19.6.1981, Bauschule Unterentfelden, Peter Klaus; Gesamturaufführung: 20.3.1983, Stadtkirche Lenzburg, Peter Klaus; Otto Wrede / Regina-Verlag Wiesbaden, 1987, O.W. 1355 (als «Fünf Inventionen für Stabspiel-Duos», eingerichtet von Hermann Gschwendtner).
- Lenzburger Cäcilien suite* für Orchester; 1981 (5.11.81); dem Musikverein Lenzburg gewidmet; Allegro/Andante/Vivace/Adagio/Molto mosso; 10'50"; UA: 23.5.82, Stadtkirche Lenzburg, Musikverein Lenzburg / Quintette de St. Prex (Ltg.: Ernst Wilhelm).
- Tonsignet für die Thuner Schloßkonzerte* für zwei Trompeten, Tenor- und Baßposaune; 1981 (zwei Fassungen); 0'20"; UA: 11.6.1982, Stadtkirche Thun, Oberländer Kirchenposuener (Ltg.: Joseph Schager).
- Brolio* per due fortepiani; 1982 (15.4.82); Con brio/Adagio/Presto; 17'; UA: 1.5.1983, Kirchgemeindehaus Unterentfelden, Jean-Jacques Dünki / Jeffrey Cohen; © Jecklin 228, Patricia de Noronha / Jacqueline Müller (nur 1. Satz).
- Rencontres* pour deux orgues; 1982/83 (17.2.83); Ernst Gerber und Guy Bovet gewidmet; Alla breve/Adagio/Gigue agitée; 16'50"; UA: 27.8.1983, Stadtkirche Aarau, Ernst Gerber / Guy Bovet; Amadeus, 1986, BP 2686; © Gallo 30-484, Guy Bovet / Ernst Gerber.
- Doppelkonzert* für Klavier, Violoncello und Orchester; 1983/84 (9.3.84); Alla breve/Adagio/Vivace; 22'; UA: 15.5.1985, Grosses Haus der Städtischen Bühnen Münster/Westfalen, Homero Francesch / Kai Scheffler / Symphonieorchester Münster (Ltg.: Alfred Walter); Amadeus, 1984, BP 2639.
- Vokalquartett zu einem Gedicht von Karl Stamm* («Und weiter ging ich meines Weges...») für Sopran, Alt, Tenor und Baß (solistisch oder chorisch); 1984 (27.3.84); 1'; noch keine (öffentliche) UA.
- Streichtrio* für Violine, Viola und Violoncello; 1984 (6.7.84); dem Carmina-Trio gewidmet; Allegro molto/Andante tranquillo/Vivace; 14'; UA: 6.10.1986, Hauskonzert Wunderly Meilen, Carmina Trio.
- Klaviertrio* («Mirecourt-Trio») für Violine, Violoncello und Klavier; 1984/85 (9.2.85); dem Mirecourt-Trio gewidmet; Allegro/Presto/Adagio con ritornelli/Vivace; 21'50"; UA: 30.8.1985, Herrick Chapel, Grinnell (Iowa, USA), Mirecourt-Trio.
- La millefleurs* für Violine und Klavier; 1985 (29.5.85); Molto mosso/Andante/Alla marcia francese; 14'; UA: 24.8.85, Rathaus Kornschütte Luzern, Michael Häfliger / Andreas Häfliger.
- Drei Lieder für Mezzosopran* und Klavier; 1985 (15.8.85); Lockung (Eichendorff) / Lied der Verlassenen (anakreontisch) / Nimmersatte Liebe (Mörrike); 5'10"; UA: 28.9.1985, Kirchgemeindehaus Unterentfelden, Ursula Wick-Wyß / Jean-Jacques Dünki.

- Marcia* für Harmoniemusik; 1985 (11.10.85); Allegro; 3' 50"; UA: 31.10.1985, Stadthalle Zofingen, Spiel Inf RS 205/85 (Ltg.: Adj Uof Robert Grob); Instrumentation: Arno Müller.
- Adagio molto moderato* für Pyrophon; 1985 (Adagio molto moderato); 1'; UA: 21.2.1986, Wohnmuseum Bäregasse Zürich, Felix Christ.
- L'automne* für Violoncello, Harfe und Orgel; 1985/86 (11.2.86); Allegro; 10'; UA: 28.9.1986, Kreuzkirche Zürich, Walter Grimmer / Inga Lisa Jansen / Martin Ruhoff.
- Satz für Klarinette solo*; 1986 (25.5.86); Moderato; 2'; 1989 als Anfangsstück in die «Drei Sätze für Klarinette» (1986/89) aufgenommen. UA (privat): 2.7.89, Schloß Mauensee, Daniel Schneider; UA (öffentlich): 22.9.89, Reformiertes Schuelhüsli Zurzach, Regula Schneider.
- Ouverture pour Monsieur Lully* pour orchestre à cordes; 1986 (24.3.86); Grave-Vivace; 5'; UA: 24.8.86, Kunsthauß Luzern, Festival Strings Lucerne (Ltg.: Rudolf Baumgartner).
- Préambule* pour deux trompettes; 1986 (17.7.86); Adagio/Vivo; 3'; UA: 30.8.1986, Galerie Rathausgasse Lenzburg, Andreas Spörri / Lukas Nüesch.
- Sonate für Violoncello* und Klavier; 1986 (14.11.86); Alla breve cantabile/Lento/Emporté; 16'; UA: 9.5.1987, Alte Kirche Boswil, Thomas Großenbacher / Ivo Haag.
- Les délices de la flûte* für Flöte solo; 1966/87/88 (26.2.88); Allegro / Andantino / Allegro / Tranquillo / Vivace / Allegro / Adagio / Presto / Vivace leggiero / Vivace / Allegro amabile / Molto mosso; 10'; UA: 29.8.1987, Galerie im Keller/Kriens, Günter Rumpel; Amadeus, 1987, BP 2644.
- Quatuor* für zwei Violinen, Viola und Violoncello; 1987; Alla breve/Adagio/Vivace agitato; 20'; UA: 15.7.88, Stiftskirche Ossiach (Kärnten), Franz-Schubert-Quartett.
- Sonate V* für Klavier; 1987/88 (25.4.88); Allegro/Andantino/Allegro giocoso; 17'; UA: 22. April 1989, Konzertsaal der Liszt-Akademie Budapest, Ivo Haag.

Seit Anfang 1988 sind folgende Werke entstanden: ein *Allegro aperto* für Trompete und Klavier (1988), ein *Quartett* für Violine, zwei Bratschen und Cello (1988), das *Slokar-Quartett* für vier Posaunen (1988/89), *Drei Sätze für Klarinette* (1986/89) sowie ein *Streichsextett* (1989).

Anmerkungen

- ¹ David Matthews: Michael Tippett. An introductory study, London & Boston 1980, p. 11.
- ² Klaus Wolters in einer Besprechung der 4. Klaviersonate, Schweizerische Musikzeitung 6/1976, S. 466.
- ³ in: Schweizer Komponisten unserer Zeit, Winterthur 1983, S. 157.
- ⁴ Walter Kläy in einer Analyse der 4. Klaviersonate, in: Uli Däster, Walter Kläy und Walter Labhart: Peter Mieg. Eine Monographie, Aarau und Frankfurt am Main 1976, S. 38.
- ⁵ Walter Labhart: Der Komponist Peter Mieg. Anmerkungen zu seinem Schaffen, Lenzburger Neujahrsblätter 1977, S. 3–23.
- ⁶ Heinrich Lindlar (Hrg.): Meyers Handbuch über die Musik, Mannheim 1971, S. 727.
- ⁷ Das von Frédéric Kastner (1852–82) erfundene Pyrophon (für das sich Henry Dunant einsetzte) beruht auf dem Prinzip von brennendem Leuchtgas, das in verschiedenen großen, chromatisch gestimmten Glaspfeifen durch eine Tastatur zum Klingen gebracht wird. Peter Mieg schrieb sein «Adagio» für die Zürcher Henry-Dunant-Ausstellung 1986.
- ⁸ Lediglich die ersten vier Bezeichnungen der einzelnen «Amusements»-Sätze sind von Couperin entlehnt. «A mad tea-party» entspricht dem Titel eines Kapitels aus Lewis Carrolls «Alice's adventures in wonderland». «Pantomime générale» stammt von Peter Mieg selber.
- ⁹ Fritz Muggler: Peter Mieg, Schweizerische Musikzeitung 2/1963, S. 64.