

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1999)
Heft: 60

Artikel: "L'idéal, la première idée est déjà multimediale" : le théâtre musical de Hans Wüthrich
Autor: Meyer, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927881>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.06.2025

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

«L'IDÉAL, LA PREMIÈRE IDÉE EST DÉJÀ MULTIMÉDIALE» DE THOMAS MEYER

DE THOMAS MEYER

Le théâtre musical de Hans Wüthrich

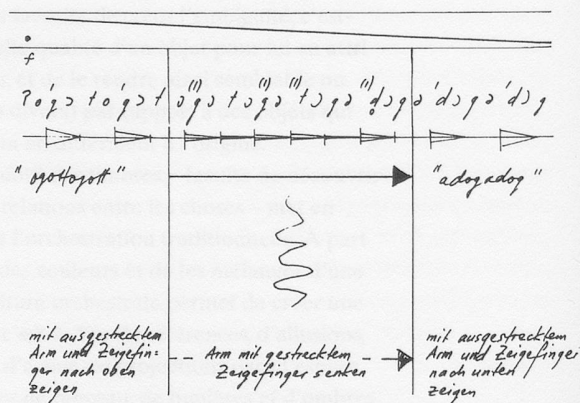
«Pour chaque pièce que j'entends, je recommence plus ou moins à zéro. Bien sûr, j'exploite mes expériences précédentes, mais je ne crois pas avoir un langage personnel. Je me repose sans cesse la question de savoir comment réaliser telle ou telle idée. Et il en résulte toujours un nouvel agencement du matériau, de nouveaux procédés de travail. J'ai cependant l'ambition qu'une personne qui entend une de mes compositions éprouve quelque chose qu'elle ne ressentira que dans cette œuvre-là, et nulle part ailleurs, pas même dans une autre pièce de mon cru.» (Toutes les déclarations citées proviennent d'un entretien avec Hans Wüthrich en 1996.)

Ce recommencement perpétuel est une caractéristique du compositeur Wüthrich qui lui permet des expériences toujours toniques. Les résultats en sont effectivement différents chaque fois; il n'y a pas de méthode «à succès». Il est pourtant possible de repérer des procédés récurrents (au risque que Hans, quand il lira ces lignes, cherche immédiatement de nouvelles voies): des schémas typiques, qui ressemblent à des gestes fondamentaux. Par là, je n'entends pas ce «rassembler – être touché – prendre son élan – toucher» qu'il expose dans l'esquisse de *Genossin Cäcilia* à propos de sa manière de «composer avec un autre Moi», et qui y avait un sens politique particulier.

Chez Wüthrich, on ne trouve pas de régression comme la *Neue Einfachheit* (Nouvelle simplicité) ni de tentative de reconstruire un langage musical à partir d'éléments minuscules, comme dans la *minimal music*. Dans ces cas-là, les relations fondamentales restent en général intactes. La méthode de Wüthrich consiste au contraire à aller au fond des choses. Elle est «radicale», même si elle peut paraître simpliste à première vue. Elle met à nu les fondations, dénoue les interdépendances, ne s'arrête pas à ce qu'on entend et met les évidences en question. Un coup d'œil superficiel permet de repérer une tendance à isoler des éléments de leur contexte ou syntaxe et à les regrouper (peut-être) de façon nouvelle. Cela signifie par exemple priver l'orchestre

de son chef, par qui passe la pulsation commune; les musiciens s'en trouvent isolés. Dans *Netzwerk I et II* (1983–85), Wüthrich élabore des modèles de réseaux de communication, ou plutôt de systèmes cybernétiques.

Dans *Annäherungen an Gegenwart* pour quatorze cordes (1986/87), il procède autrement, en juxtaposant des morceaux extrêmement courts, qui «ne durent pas plus longtemps que ce que l'on ressent être le présent immédiat et dont chacun constitue un moment, un fragment du présent». L'oreille doit se réorienter dans les plus brefs délais. Détruire les hiérarchies traditionnelles permet peut-être d'établir un nouveau sens (ou non-sens), un nouveau contexte. Les résultats ont parfois un aspect très «pratique», comme dans *Netzwerke*. D'autres fois, ils s'avèrent à la fois poétiques et absurdes. C'est le cas des trois œuvres de théâtre musical, *Das Glashaus*, *leve* et *HAPPY HOUR*.



Hans Wüthrich:
«leve», *Extrait 8.3*

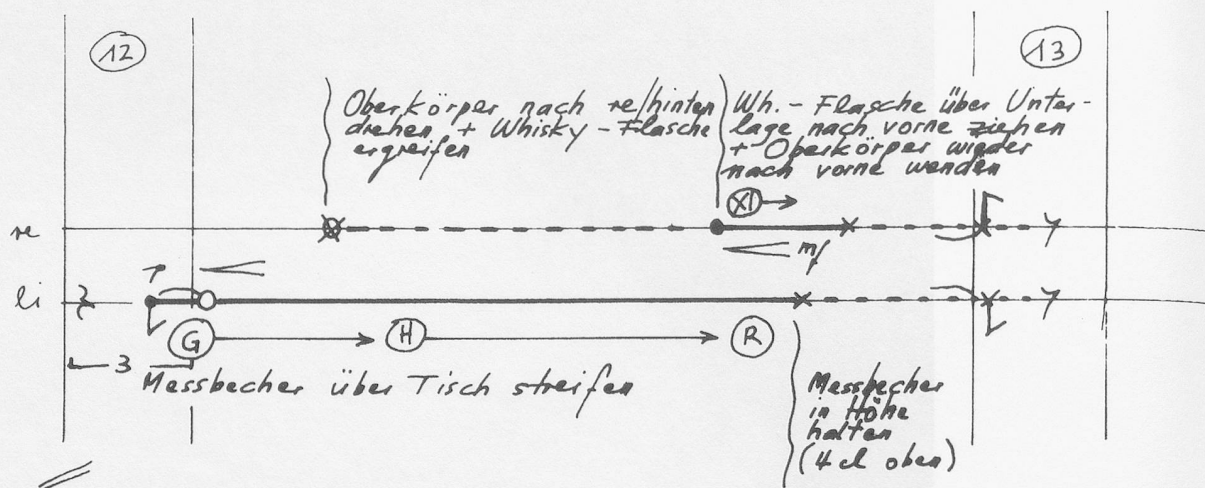


MOULTI, DISSE

La seule analyse
maître en son genre
pour détecter, l'effe
au plus et leur an
le fait voir une fois
sans. C'est pour l'au
C'est la que se révé
l'histoire d'un Sarr
qu'il faut, les chose
après, la tempé et
l'apportage, en est
devenir. L'histoire d
un L'histoire d'un
de la suite, m'ind
d'ailleurs, l'histoire d
l'histoire d'un Sarr
de la suite, m'ind
d'ailleurs, l'histoire d

l'histoire d'un Sarr
de la suite, m'ind
d'ailleurs, l'histoire d
l'histoire d'un Sarr
de la suite, m'ind
d'ailleurs, l'histoire d

Hans Wüthrich:
«HAPPY HOUR»,
dernière scène



Quatre étapes de cette démarche peuvent être décrites de l'extérieur. Comme on le verra, elles ne se laissent pas vraiment dissocier et manifestent plutôt la gestuelle fondamentale de la musique de Wüthrich. Pour simplifier, je les ai intitulées observer – isoler – traduire – mailler.

OBSERVER, CONSIDÉRER, RÉFLÉCHIR

Quand on lui demande pourquoi le terme de «communication» surgit si fréquemment dans sa musique, Wüthrich en souligne d'abord l'importance à notre époque, mais se réfère aussi à des raisons personnelles. «Comme enfant, je me demandais déjà toujours: qu'est-ce que les gens ont au fond à causer tout le temps? Qu'est-ce qui se passe? Pourquoi font-ils tel ou tel geste? Donc, au lieu de participer aux conversations, je les observais. Aujourd'hui, j'ai appris plus ou moins à tenir mon rôle, mais il se peut qu'il me soit resté quelque chose de cette attitude d'observateur.»

Cela signifie aussi que pour lui, composer naturellement, sans souci de l'entourage, n'existe pas; d'ailleurs, il ne connaît rien qui aille de soi. Il observe constamment et met tout en question. Comme compositeur, il ne lui suffit pas d'invoquer son rôle. «M'asseoir à la table, prendre une feuille blanche et commencer à méditer – ce n'est pas comme cela que je travaille.» Pas d'inspiration spontanée, pas de métier éprouvé, pas de langage musical qui soit simplement à disposition, pour être un peu élargi. Même si elle se fonde souvent sur des idées spontanées, la musique de Hans Wüthrich n'est pas une musique de musicien, elle jaillit de sources tout à fait inattendues: ainsi, le trio *Chopin im TGV Basel-Paris, die Sonne betrachtend* (Chopin dans le TGV Bâle-Paris, contemplant le soleil) vient d'une méditation sur les vitesses différentes du jeu pianistique, du train express et de la révolution de la Terre.

«Chez moi, un processus semble se mettre en marche quand je me sens attiré dans une direction inconnue. On pourrait aussi parler d'un nouvel espace intérieur, inconnu, dans lequel je voudrais – il faut toujours choisir ses mots avec grand soin, car «entrer» sonne déjà faux – disons me mouvoir. Cet espace peut être sombre, mi-sombre ou très clair. Quand je le sens bien en moi, les idées surgissent peu à peu. Certaines sont utilisables, la plupart non. Celles qui sont utilisables, je m'en occupe plus à fond, je commence à récolter du matériel et à le classer, à mettre au point des procédures, et ainsi de suite. Ce faisant, j'essaie de rester

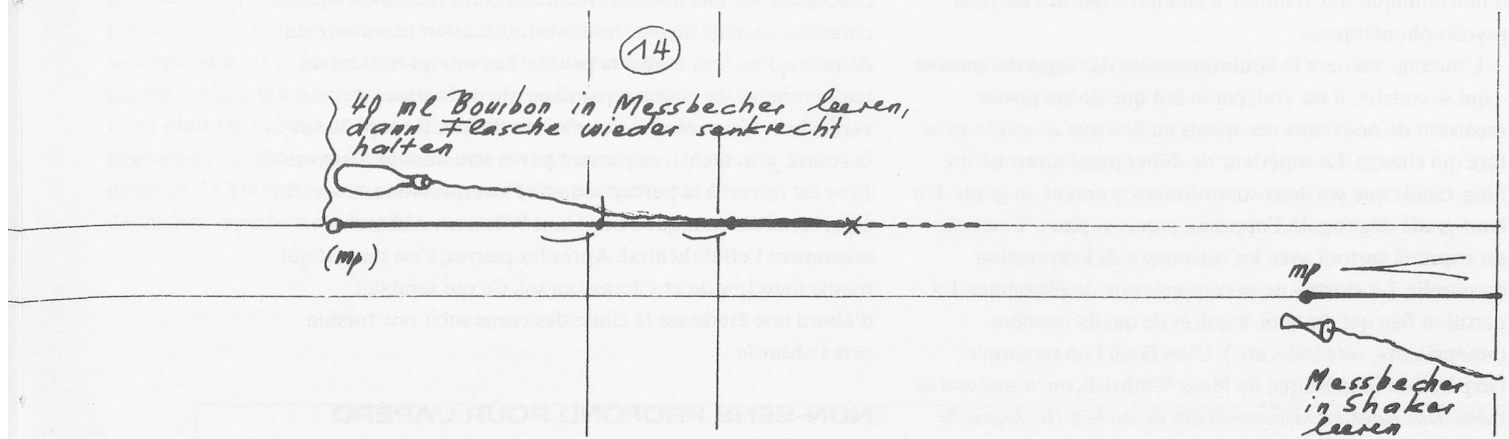
disponible, pendant tout le processus, pour des changements de cap, des choses inattendues, des mutations.»

Ce qui frappe ici est l'image de l'espace, mais aussi, dans cette partie de l'entretien, l'absence de toute référence à une pensée spécifiquement musicale. Bien entendu, la musique joue un grand rôle, mais les idées peuvent aussi provenir de réflexions extra-musicales; dans le cas des œuvres de théâtre musical, elles sont de toute façon plus complexes. «Car je ne procède pas en écrivant d'abord les notes, puis en cherchant ou en faisant chercher les tableaux qui conviennent; j'essaie au contraire d'avoir des idées complètes: des visions où le son, l'image (qui comprend aussi la lumière) et les mouvements forment une unité. Dans l'idéal, la première idée est donc déjà multimédiale.»

Un bel exemple se trouve dans *leve*: une scène est intitulée très abstraitement «couper l'espace verticalement». «De huit flacons de perfusion réglables, suspendus dans les cintres, des gouttes tombent à travers la scène et le plateau sur différents objets placés dans le premier dessous (pots, écuelles, objets tendus de peaux, etc.). Les sons produits sont amplifiés par des microphones de contact. Visuellement, on obtient un contrepoint de huit gouttes bien éclairées, tombant à des vitesses différentes (le meilleur liquide est le lait entier); acoustiquement, c'est un contrepoint de rythmes accélérés et ralentis, avec des timbres différents. On accélère alors progressivement la vitesse d'écoulement, jusqu'à ce qu'il en résulte huit colonnes brillantes et tonitruantes.» Un nouveau tableau s'est formé à partir d'éléments tout simples.

Szenenbild aus
«HAPPY HOUR»





ISOLER, DISSÉQUER, SEGMENTER

La seule analyse ne suffit pas. Dans cette étape, les éléments ne sont pas saisis dans leur syntaxe traditionnelle, mais détachés, isolés, de sorte qu'ils perdent leur signification originale et leur contexte, ou deviennent au moins ambigus. Il faut voir une fois les choses dans leur nudité, comme elles sont. Que sont les mots, qu'est-ce qu'une scène de théâtre ? C'est ici que se révèle la proximité avec le théâtre de l'absurde d'un Samuel Beckett ou d'un Eugène Ionesco. Le quotidien, les choses apparemment les plus naturelles du monde, la langue elle-même y forment le sujet. Dans les *happenings*, on est allé encore plus loin. Des compositeurs comme Mauricio Kagel, Vinko Globokar, Dieter Schnebel ou Georges Aperghis recourent au «théâtre instrumental» et font de l'acte même de jouer de la musique une pièce de théâtre. Wüthrich procède différemment, mais lui aussi veut s'attaquer aux principes. Il est caractéristique que les personnages de ses pièces vivent dans un espace social apparemment clos (celui du théâtre de l'absurde), dans un *no man's land*.

Wüthrich aussi décompose la langue, la gestuelle, la mimique, etc. La dissection en moments isolés est la base de plusieurs de ses scènes. Tant dans *leve* que dans *HAPPY HOUR*, il y a des ensembles fragmentés en «stills» (arrêt sur image), comme pour illustrer le processus de dissection en grandeur nature.

Ainsi, pour *leve*, Wüthrich a filtré des expressions tirées de *Così fan tutte*, des mots tels que «Toi !», «Lui.», «Vous aussi ?», etc. Pris isolément, ces citations n'ont plus de sens que pour le connaisseur ou l'amateur; mais avec leur aide, Wüthrich met en scène une petite histoire à cinq personnages («Così»). La scène «Ah! Vous voilà!» de *HAPPY HOUR* présente quatre personnages de pièces de Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre et Henry de Montherlant, qui récitent des dialogues indépendamment les uns des autres, au ralenti – mais en variant le tempo. Leurs interlocuteurs restent fictifs. A chaque représentation, le hasard recombine ces fragments de façon nouvelle.

Un bel exemple de ce procédé est enfin la pièce *Wörter Bilder Dinge* (Paroles, images, choses) pour voix d'alto et quatuor à cordes (1989–91); elle recourt déjà aux étapes suivantes, la traduction et le maillage. «Le point de départ est constitué par les articles 3 à 5 de la Convention des droits de l'homme de 1948. J'ai commencé par les transcrire en

hiéroglyphes égyptiens, puis j'ai retraduit les idéogrammes obtenus en italien, français, anglais et allemand. J'ai obtenu ainsi des mots isolés – des substantifs – de la langue courante, mais qui, isolés et aliénés, deviennent des symboles enrobés d'une aura de mystère. Transcrit en hiéroglyphe puis retraduit en italien, le terme «chacun», par exemple, donne *viso, cesto, uomo seduto, donna seduta* (visage, panier, homme assis, femme assise). Ces mots sont dégagés de leur contexte linguistique familial, trivial, alangui, pour être magnifiés par une diction exagérément nette et étirée – j'ai mis au point une sorte de prononciation ralentie –, ce qui leur donne une proximité, une insistance particulière. Paradoxalement, ils s'éloignent en même temps de nous. Leurs sens se multiplient, deviennent énigmatiques. C'est un peu comme si l'on cherchait à palper de tout près un monument démesuré.»

Les procédés dérivés de la musique sérielle jouent encore un certain rôle, par exemple là où les hauteurs sont toutes déduites des formants des voyelles utilisées, les rythmes des rapports de durée des mots et des phonèmes. Mais ce sont plutôt là des outils de composition. Transposer les éléments isolés sur d'autres plans, réaliser de nouveaux maillages remet en question les significations et les interdépendances originales. Sur scène, notamment, il en résulte un décalage qui peut paraître tantôt amusant, tantôt agaçant. C'est justement parce qu'il trouble les rapports de sens que Hans Wüthrich est le compositeur de ce qui est sémantique.

UN MODÈLE DES HIÉRARCHIES SOCIALES

Das Glashaus oder: Es fragt sich nur, sagte Goggenmoggel, wer der Stärkere ist, sonst nichts (La serre ou La seule question, dit Goggenmoggel, est de savoir qui est le plus fort, c'est tout) pour six acteurs et actrices, soprano, percussion et bande magnétique (1974/75) est le morceau le plus joué de Hans Wüthrich. Couronné au séminaire de composition de Boswil de 1978, il a été monté dans divers festivals, produit par la télévision suisse, et figure toujours au répertoire de l'ensemble «mixt media basel». Wüthrich décrit lui-même l'ouvrage comme «un modèle réalisé par les moyens du théâtre musical, qui donne à voir et à entendre les schémas typiques des comportements sociaux au sein de hiérarchies, par exemple le fait de plier devant les supérieurs et de

rudoyer les inférieurs. A voir: au moyen d'une gestuelle et d'une mimique très réduites; à entendre: par des moyens psycho-phonétiques».

L'ouvrage raconte le bouleversement des rapports sociaux – qui se conclut, il est vrai, par le fait que divers postes reçoivent de nouveaux occupants au lieu que ce soit la structure qui change. Le supérieur du début passe au troisième rang, tandis que ses deux subordonnés montent en grade. Un haut-gradé dégringole, l'opprimé prend sa place. Tout cela est exprimé surtout avec les ressources de l'expression corporelle. Le «texte» ne se compose que de phonèmes. La partition fixe qui dit quoi, à qui, et de quelle manière («méprisant», «étonné», etc.). C'est là où l'on remarque l'expérience linguistique de Hans Wüthrich, qui a soutenu sa thèse, *Das Konsonantensystem der deutschen Hochsprache* (Le système consonantique de l'allemand cultivé), en 1973. De 1971 à 1985, il a d'ailleurs été chargé de cours de linguistique (phonétique/phonologie) aux universités de Zurich et de Bâle.

Das Glashaus comporte encore une intrigue, une véritable parabole. Le travail de Wüthrich reflète toujours le contexte social et politique. Alors que, dans les *Netzwerke*, il s'agissait d'expérimenter de nouveaux processus de communication sans hiérarchie, *Das Glashaus* représente la loi du plus fort. Les réalisations du modèle (*Konzept*) *Genossin Cäcilia* brosent le portrait d'outsiders. Quant à *Wörter Bilder Dinge*, ne parle-t-il pas de la confusion et de l'aliénation des langues qui résulte de la traduction ? Mais où reste la Déclaration des droits de l'homme ?

La musique de Wüthrich se révolte, donc, mais elle reste également sceptique quant au terme de la révolte; elle met en doute l'état de choses et en voit cependant la drôlerie. 1968 l'a beaucoup marqué, mais Wüthrich est resté critique: son théâtre musical en parle sans arrêt, de façon impressionnante.

PLUS D'HISTOIRE OU QUE SAIS-JE

Presque deux décennies séparent *Das Glashaus* des deux ouvrages scéniques suivants de Wüthrich. Ne reflètent-ils pas aussi une mutation sociale ? *Leve* – théâtre musical en 13 scènes pour trois femmes, trois hommes, et objets de 1992 – ne raconte en tout cas plus d'histoire linéaire, mais juxtapose simplement des scènes détachées: «tableaux, situations, idées – de façon concentrée, mais transparente et ouverte; avec légèreté, mais aussi avec tranchant. Lenteur et soudaineté.» Il n'y a plus de grands récits, diront les théoriciens post-modernes. *Leve* est effectivement une renonciation au sens et au message de valeur générale. Le titre cite un poème de Pessoa: «Léger, léger, léger, très léger, / un vent léger passe / et disparaît légèrement. / Et je ne sais ce que je pense, / et je ne veux pas non plus le savoir.»

Sur scène, six lits, où se retirent les chanteurs et chanteuses qui ne sont pas occupés à l'avant-scène. Mais cela ne rappelle-t-il pas aussi les occupants d'un asile d'aliénés ? Un public de fous, assis là, apathiques, qui saluent idiotement: «hello, maman!». Le spectacle mentionné plus haut, avec le lait gouttant des cintres, évoque une sorte de torture chinoise. Ils sont là, assis, sans réagir quand divers objets tombent du plateau ou que des petites autos vrombissent sur scène. Parfois seulement, ils s'avancent et rompent leur solitude d'un petit jeu de mots: une petite saynète à la *Così fan tutte* ou des calembours sur l'*espressivo* du langage quotidien.

Parcille description suggère davantage de liens qu'on ne peut en «prouver», en fin de compte. Le décor sert plutôt d'accroche. Sinon, les parties restent hétérogènes. Là aussi,

toutes les évidences sont remises en question, ce qui peut déboucher sur une nouvelle forme de compréhension – plus enfantine ou plus savante, plus abstraite, selon le nombre de détours qu'on fera faire à la pensée. Les interprétations du tambourinage du lait vont par exemple de la traversée verticale de l'espace aux associations d'idées (le supplice de la goutte, justement), en passant par la structure percussive. *Leve* est ouvert à la perception et à l'interprétation. Il a enfin aussi ses côtés comiques. Car Hans Wüthrich recherche sciemment l'effet théâtral. Après les pierres, c'est un œuf qui tombe dans le vide et s'écrase au sol. Ce qui semblait d'abord une étude sur la chute des corps subit une torsion vers l'absurde.

NON-SENS PROFOND POUR L'APÉRO

C'est à cela que s'enchaînent les huit scènes de théâtre musical *HAPPY HOUR* – de façon encore plus radicale. *HAPPY HOUR* désigne d'une part le moment détendu où l'on prend l'apéritif ensemble et où l'on échange des propos banals. La brillante scène finale de l'œuvre montre effectivement une *party* dont les actions triviales sont découpées en «stills» (arrêts sur image) qui se succèdent par saccades. Le temps devient logiquement le sujet, car *HAPPY HOUR* renvoie d'autre part à la dernière heure du jour, ce bref moment qui précède le crépuscule, voire la mort. Ce serait là le dénominateur commun des huit scènes, qui n'ont pas d'autre «lien» – comme dans *Leve*, soit dit en passant. Certaines se passent complètement de musique, d'autres sont englouties dans un flot sonore. Tantôt l'ensemble est au complet sur scène, tantôt on ne voit que trois poules. Alors que dans *Leve*, il y avait encore six lits sur scène, il n'y a plus ici de communauté scénique. Tout est encore devenu plus simple. «Seul le temps», écrit la musicologue Gisela Nauck dans le programme, unit ces scènes.

Le temps: voilà qui indique les sources de l'inspiration du compositeur, de l'organisation des scènes, de ce qu'éprouve enfin le spectateur. Que penser quand cinq personnes essaient d'ouvrir un livre sans l'aide des mains, en gonflant simplement de petits ballons entre les pages ? Qu'est-ce pour du théâtre que trois poules relâchées de leur cage et se promenant sur scène en picorant gravement ? Comme avant, tout cela a plusieurs niveaux de lecture. Dans les textes cités, le philosophe Jean-Paul Sartre fait une brève apparition. C'est une indication discrète qu'il s'agit toujours de la vie. Alors que *Leve* divertissait, *HAPPY HOUR* vise plus haut, à l'absurde et à l'existential, voire au théâtre noir.

La scène «O miseria umana» est inspirée d'un dessin de Léonard de Vinci: des détritrus ménagers de toute sorte tombent des cintres. Au bruit qu'il font, un octuor vocal chante le texte de Léonard: «Misérables humains, pour combien de choses vous rendez-vous esclaves de l'argent ?» Dans la scène «O ne mura», des mannequins grandeur nature tombent dans le vide et disparaissent dans le sous-sol, pendant que des extraits d'opéra résonnent le temps d'un éclair. La vie – un instant magnifié.

Entre deux, on trouve des «idées folles», qui ont leurs mérites, même si elles n'ont aucun sens profond, comme les scènes comiques des ballons et des poules. Elles ont pour elles la poésie de l'originalité, de l'insolite. En face de cela se dresse le finale, qui donne son titre à tout l'ouvrage: une scène d'apéritif, dans un bar, découpée en cent cinquante phases et constituée donc uniquement d'arrêts sur image, comme une vidéo. Le barman, lui, mélange ses boissons comme si de rien n'était – autre scène à la fois comique et agaçante. *HAPPY HOUR* joue avec le temps de la vie et demande si celle-ci est vraiment heureuse. L'ouvrage se

contente cependant de cette absurdité profonde, il ne pontifie pas; il maintient un équilibre magique entre le rire et l'effroi, est aussi distrayant que méditatif, et confond par le seul fait qu'il est inclassable. Non, ce n'est pas le théâtre du monde – Hans Wüthrich n'a rien d'aussi grandiose en vue. C'est plutôt le théâtre de la vie. Essayons encore une fois de rassembler les choses qui gisent un peu partout dans le désordre ! Cela suffira toujours à donner quelques moments de théâtre superbement inspirés.

Catalogue des œuvres

Der heimliche Weg (1968) pour soprano, clarinette, trompette, alto, violoncelle, orgue électronique et percussion
Requiem für Gulliver (1972–73) pour orchestre, 4 voix chantées et bande magnétique
Kommunikationsspiele (1973). Concept (Hug Verlag, Zürich)
Das Glashaus (1974/75). Théâtre musical pour six récitants/acteurs, soprano, percussion et bande magnétique (Ed. Moeck, Celle)
Zwei Minuten gegen das Vergessen (1978) pour piano ou trio à cordes (Ed. Modern, Karlsruhe)
Singende Schnecke (1979). Concept
Procuste deux étoiles (1980/81). Portrait psycho-acoustique pour orchestre et bande magnétique. Réalisation du concept *Genossin Caecilia*
Sélavy (1982). Sept spirales pour soprano, alto, ténor et quatuor à cordes pour le film *anémic cinéma* de Marcel Duchamp
Netz-Werk I. ...wie in einem sehr grossen Schiff oder Fisch... (1982–84) pour grand orchestre sans chef (Ed. Moeck, Celle)
Netz-Werk II. Flexible Umriss (1984/85) pour orchestre sans chef (Ed. Moeck, Celle)
Annäherungen an Gegenwart (1986/87) pour quatuor à cordes (Ed. Moeck, Celle)
Netz-Werk III. Isolation, Auflösung und neue unvorhersehbare Verbindungen (1987–89) pour orchestre sans chef (Ed. Moeck, Celle)
Chopin im TGV Basel-Paris, die Sonne betrachtend (1989) pour flûte, violon et piano (Ed. Modern, Karlsruhe)
Wörter Bilder Dinge (1989–91) pour voix d'alto et quatuor à cordes (Ed. Modern, Karlsruhe)
leve (1992). 13 scènes pour trois femmes, trois hommes et objets (Tre Media Musikverlage, Karlsruhe)
sky, seated man, seated woman, train, garden-pool, cut (1993). 6 rébus pour 8 voix solo et 2 keyboards *ad lib.* (Ed. Modern, Karlsruhe)
Ah! Vous voilà! (1994) pour soprano, alto, ténor, basse (Ed. Modern, Karlsruhe)
HAPPY HOUR (1995–97). Huit spots pour 13 chanteurs/euses/récitant(e)s, percussion, objets (Tre Media Musikverlage, Karlsruhe)
Plus diverses installations

Bibliographie (choix)

Jürg Erni, *Machtstrukturen zeigen*. NZ-Gespräch mit dem Komponisten Hans Wüthrich, in: *National Zeitung Basel* 1977, n° 21
Wilhelm Zobl, *Hans Wüthrich*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 1981, cahier 1
Hans Wüthrich, *einholen – betroffen sein – ausholen – treffen*. *Komponieren mit einem anderen ich*, in: *Journal of New Music Research Interface* 1982, n° 1
Hans Wüthrich, *Mit oder ohne Leim*. Zum Hören von Zusammenhang in der neuen Musik, in: *Musiktheorie* 1987, cahier 3
Max Nyffeler, *Remedur für Patient Orchester? Basel/Zürich: Netz-Werk I und II von Hans Wüthrich*, in: *Dissonanz* 1989, n° 19
Hans Wüthrich, *Den Dingen auf den Grund gehen*, in: *Klaus Huber, Dossier Musik/Pro Helvetia*, Berne 1989
Thomas Meyer, *Hans Wüthrich*, in: Hanns-Werner Heister, Walter-Wolfgang Sparrer, *Komponisten der Gegenwart*, Munich 1992
Gisela Nauck, *Annäherungen an Gegenwart*. Zu einem Streichquartett von Hans Wüthrich, in: *Positionen* 1997, n° 30
Christian Fluri, «Schon meine Einfälle sind multimedial.» Gespräch mit Hans Wüthrich, in: *Basellandschaftliche Zeitung*, 28.1.1998
Thomas R. Rath, *Kritik des freien Falls*. Hans Wüthrichs neues Musiktheater, in: *Positionen* 1998, n° 35
Thomas Meyer, *Interview with Hans Wüthrich*, *Pro Helvetia* 1996 (contemporary swiss composers)
Gisela Nauck, *Zwei Minuten gegen das Vergessen*. Der Schweizer Komponist Hans Wüthrich – ein Porträt, in: Reinhard Kopiez, *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment*. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag, Würzburg 1998

Discographie

Procuste deux étoiles
AKTIVE MUSIK pläne 88633 (épuisé)

Annäherungen an Gegenwart, Chopin im TGV Basel-Paris, 2 Minuten gegen das Vergessen, Wörter Bilder Dinge, Procuste deux étoiles
Grammont Portrait CTS-P 48