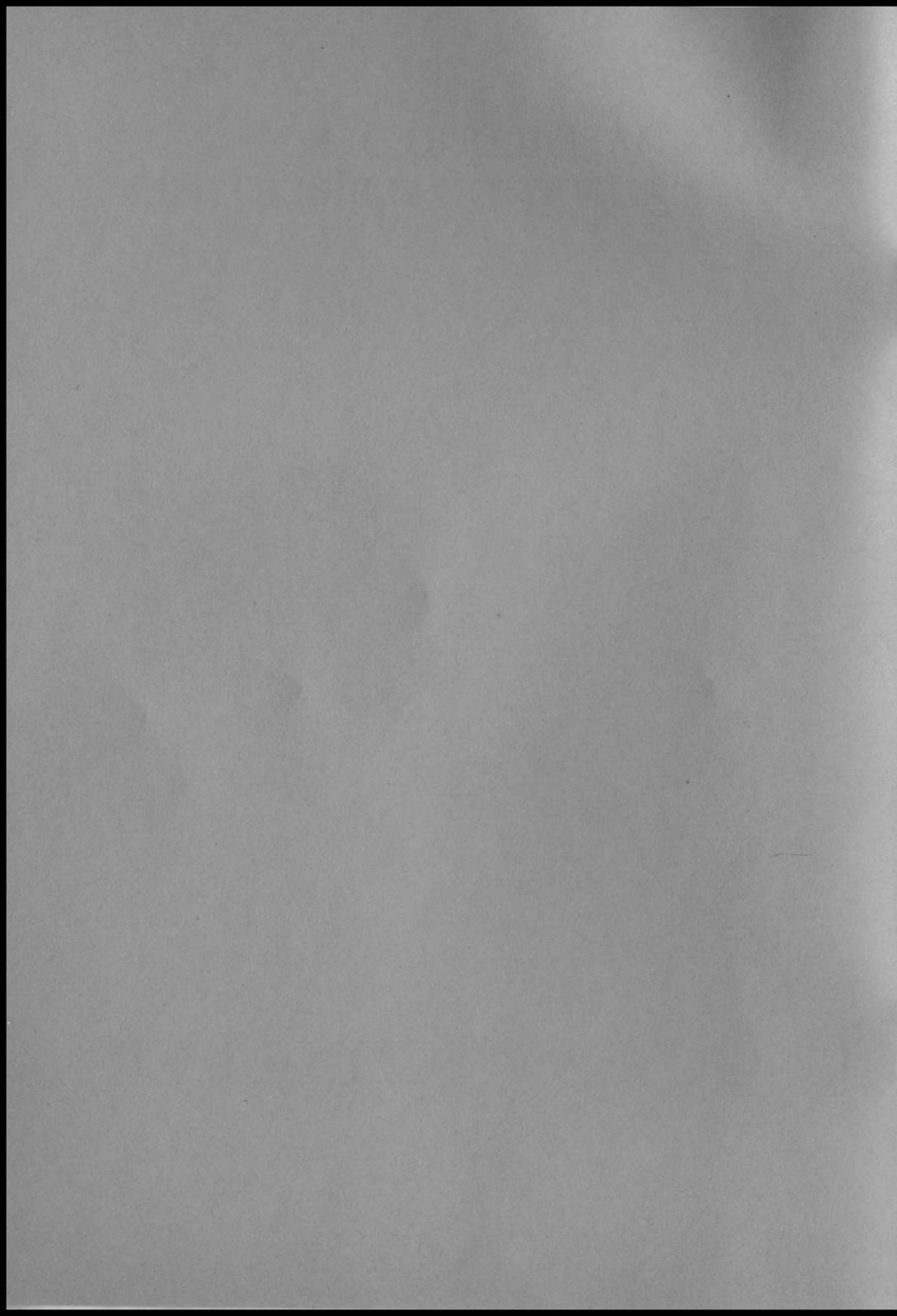


B20 de

MUSIKSAMMLUNG DER
ÖSTERR. NATIONALBIBLIOTHEK



BOGUSLAW SCHAEFFER

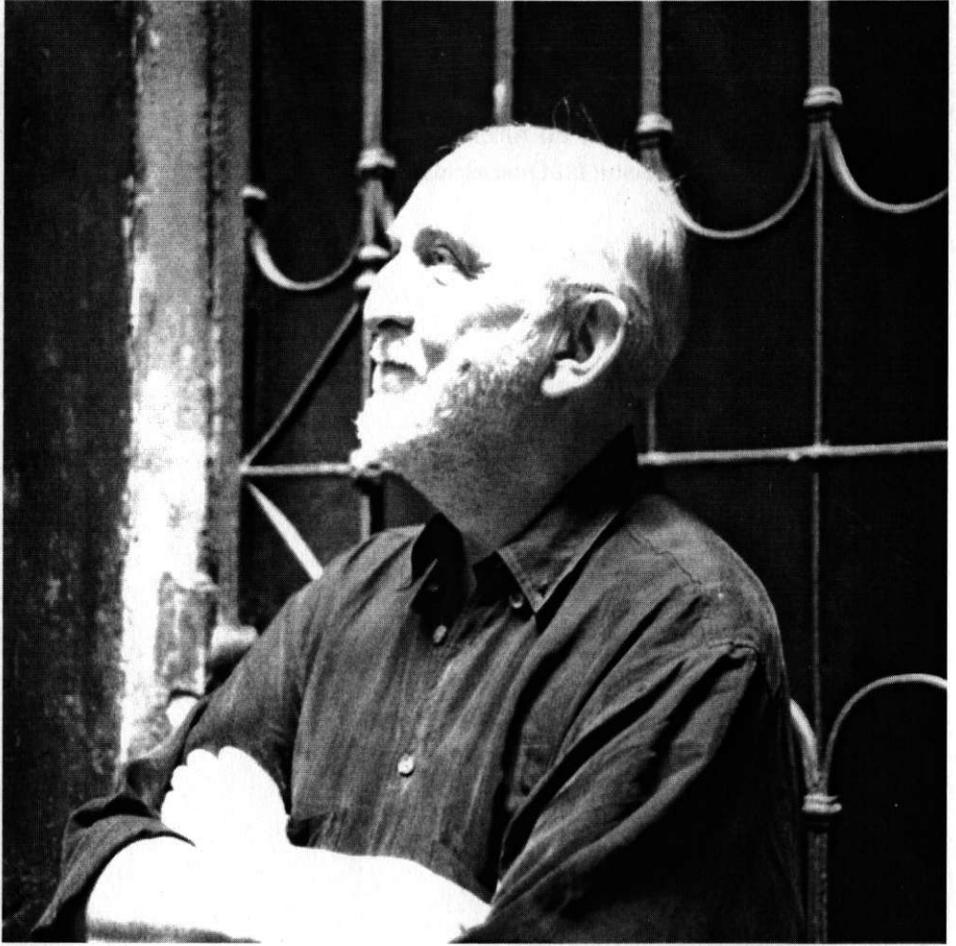




.KUNST

Die Stadt Wien/MA 7/Kulturabteilung,
die Kunstsektion des Bundeskanzleramtes
und die Alban-Berg-Stiftung
fördern das Institut für Österreichische Musikkdokumentation.

Wien: Institut für Österreichische Musikkdokumentation, Musiksammlung der ÖNB 2003
Redaktion und künstlerisches Konzept: Lieselotte Theiner
Druck: Doblinger Wien

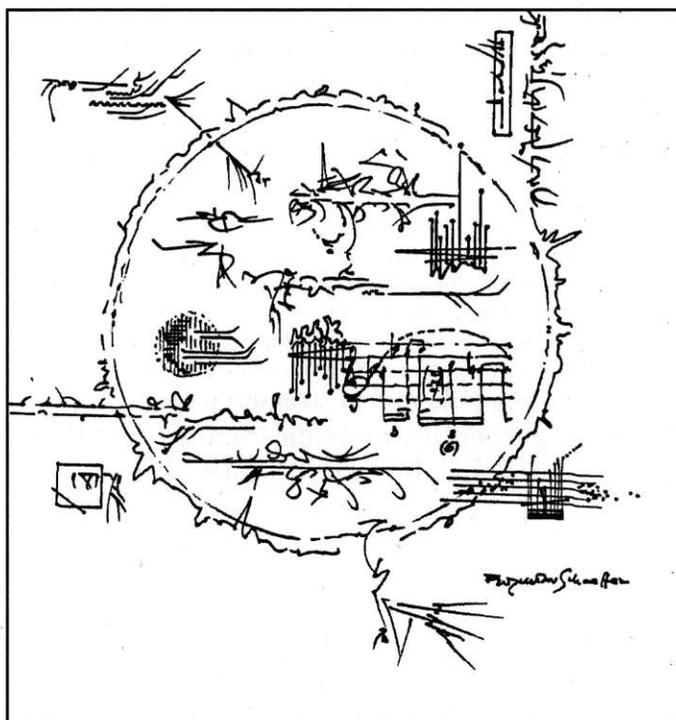


Boguslaw Schaeffer 1997

MUSIKSAMMLUNG DER ÖSTERREICHISCHEN NATIONALBIBLIOTHEK
INSTITUT FÜR ÖSTERREICHISCHE MUSIKDOKUMENTATION

Musikalische Dokumentation BOGUSLAW SCHAEFFER

Konzert – Gespräch – Ausstellung



Mittwoch, 7. Mai 2003, 19. 30 Uhr
Oratorium der Österreichischen Nationalbibliothek
Wien 1., Josefsplatz 1

PROGRAMM

Sonatine für Klavier (1952)

Fleurs de Silence

für Sopran- und Altsaxophon solo (2000)

Scherzo für Saxophon und Klavier (2003)

Uraufführung

Dialogues für zwei Klaviere (1996)

Uraufführung

Pause

Szenar

für einen nicht existierenden,
aber möglichen Instrumentalschauspieler (1963)

Regie: Boguslaw Schaeffer

Interpreten:

Andrej Rzymkowski (Sopran- und Altsaxophon)

Grzegorz Matysek (Darstellung)

Liselotte Theiner, Markus Vorzellner (Klavier)

Boguslaw Schaeffer (Klavier)

BOGUSLAW SCHAEFFER

Kommentare zu den Werken

Sonatine für Klavier (1952)

Die Sonatine entstand in der Studienzeit, die für mich nicht besonders interessant war. Professor Malawski war ein ausgezeichneter Komponist, aber ein traditioneller Lehrer. Er wollte, dass man einfach stilistisch eindeutig schreibt. Ich habe ein paar Stücke mühelos im neoklassizistischen Stil geschrieben (darunter ein Konzert für zwei Klaviere), aber gleichzeitig betrieb ich autodidaktische Studien, die mich zur Zwölftontechnik, zur mikrotonalen und polilinearen Technik, geführt haben. Die „Sonatine“ entstand aus Dankbarkeit, dass mein Professor sich von Anfang an um mich kümmerte. Klar in der Form, elegant in der Fassung und frisch in der Rhythmik – so sollte sie sein. Und sehr pianistisch, beinahe virtuos, soweit es die einfache Form erlaubte.

Fleurs de Silence für Saxophone (2000)

Es ist ein virtuoses Stück für ein Instrument, dessen Möglichkeiten immer noch sowohl den Komponisten, als auch dem Publikum nicht bekannt sind. Schlimmer noch: man kennt das Instrument mehr von der Unterhaltungsmusik und vom Jazz, als von ernster Musik. Wirklich beliebt und gebraucht wurde es in Frankreich, wo man es mehrmals in den Werken angesehenen Komponisten verwendet sieht. Ich mag Saxophon, ich mag seine vielgestaltige Expression und seinen neuen Klang, der in letzter Zeit durch multiphone Eingriffe sehr bereichert wurde. Dieses Instrument mag ich auch aus einem persönlichen Grund: mein erster richtiger Lehrer Witold Maliszewski spielte neben Violine, die ich bei ihm lernte, auch Saxophon, dem er wunderbare Klänge zu entlocken wusste. Mein Hang zu diesem Instrument bestätigt sich durch die Tatsache, dass ich für dieses Instrument fünf Konzerte geschrieben habe. Einen wunderbaren Interpreten fand ich im Herrn Prof. Andrzej Rzymkowski, mit dem ich heute spielen darf. Dieser Mann hat mir versprochen – und er hält auch meistens sein Wort – meine aus reinsten Idealismus hervorgegangene, eigentlich utopische Komposition namens Monophonie VI für 17 Saxophonisten zur Uraufführung zu bringen. Fleurs de Silence ist ein kurzes Stück, das sowohl beim Interpretieren, wie auch bei den Hörern grösster Konzentration bedarf: eine Musik, die man von diesem Instrument wohl nicht erwartet.

Scherzo für Saxophon und Klavier (2003)

Ich schreibe fast ausschliesslich eine ernste, emotionelle und expressive Musik. Mein Anliegen ist es, mit den neuesten Mitteln eine – und das meine ich ernst – schöne Musik zu schreiben. In fast 60 Jahren meines intensiven Schaffens, habe ich nach vielen Experimenten, die ich für nötig hielt, eingesehen, dass die neue Musik Vieles erlaubt, was man nach dem Krieg nicht erahnen konnte. Da man aber nicht immer ernst und überkonzentriert sein muss, habe ich jede fünfzehnte oder zwanzigste Komposition so geschrieben, dass man das Gefühl hatte, da macht sich der Komponist über die anspruchsvollen Hörer und vielleicht auch über die Musik lustig. So entstanden solche Stücke wie die achtstündige Komposition Non-stop für Klavier (als Happening, 1960), das Nonett für drei Oboisten (von denen jeder auf drei Oboen zugleich spielte, deswegen Nonett), die Komposition Nonplusultra Space Play, in

der elf Instrumentalisten separat hinter den Türen spielten; es passierte alles in der Dunkelheit, spärlich beleuchtet waren nur die Pulte, und ich – als Regisseur – hatte die mir selbst gestellte Aufgabe, die Türe auf verschiedenste Weisen zu öffnen und zu schliessen, natürlich in Socken, also leise, wodurch der Publikumsraum verschiedenartig beleuchtet und die Musik in ebenso verschiedener Dynamik zu hören war. In dem heute uraufgeführten Stück habe ich visuelle und theatralische Elemente eingeführt. Die 42 Seiten der Notenausgabe sind jeweils einem meiner Theaterstücke gewidmet. Es sind sozusagen meine Kommentare zu den Theaterstücken, von denen ein frühes heute in deutscher Sprache aufgeführt wird (Szenar).

Dialogues für zwei Klaviere (1996)

Ich mag vorzüglich drei Instrumente: Saxophon, das man im Orchester, Gott weiss warum, nicht duldet, Violine, die im heutigen Konzert abwesend ist (sie hat frei) und Klavier, für das ich über 15 Stunden Musik geschrieben habe. Und Klavier bedeutet alles Mögliche, auch ein Duo. Aber in diesem Fall ist es kein Duo, sondern ein Dialog. Zwei Pianisten sprechen miteinander, sie sind gut erzogen, deswegen gibt es nicht zu viele Stellen, in denen sie beide aufeinander losreden, nein – es ist ein Zwiegespräch, in dem der eine nur aus Höflichkeit etwas von dem anderen übernimmt. Es sind zwei Individualisten, die eigene Gedanken haben, eigene Motive und Tempi, meist auch eigene Dynamik und Faktur. Als letztes Stück wird eine monologische Komposition dargeboten, hier haben wir einen Dialog – nicht im Sinne von Frage und Antwort, eher im Sinne von Rede und Gegenrede. Meine Theaterstücke stützen sich wesentlich auf den Dialog, der bei mir formbestimmend ist (über das Geschehen auf der Bühne werden wir durch das Gesagte unterrichtet – wie denn anders). Was soll das Publikum mit diesem Stück anfangen? Genießen – und wenn die Klangsprache fremd ist, was dann? Den Ablauf kennenlernen? – und wenn man das meiste von dem, was gespielt wird, vergisst, wie dann? Mein Rat – einfach zuhören, lauschen, geistig mitverfolgen, auf die Nuancen und feinen Schattierungen achten. Ich schreibe keine voraussehbare Musik und ich gebrauche auch keine herkömmlichen Formen. Harmonie und Polyphonie sind im allgemeinen Sinne abgeschafft, über alles regiert die pianistische Faktur, die ich zu erneuern versuche. Die Musik soll von zwei persönlich spielenden Musikern beherrscht werden. Ich mag es, verschiedentlich interpretiert zu werden, so lebt eine Musik viel länger, als voraus exakt festgesetzte Musik, an der man nur das Schema bewundern kann. Meine Musik, obwohl sie kompliziert erscheinen mag, ist nicht für Analysen bestimmt, sondern fürs Hören und Erleben.

Szenar für einen nicht existierenden, aber möglichen Instrumentalschauspieler

Die umfassende Form dieses virtuoson Einmannstückes ist ebenso verblüffend wie originell – groteske Situationen, nachdenkliche Monologe, Vorträge, Traumscenen, Showelemente und das Spiel mit dem Publikum wechseln einander ab; das Leitmotiv dieser zwanzig Szenen bildet jedoch eine fast satirische sozialkritische Analyse der neuen Verhältnisse in der Musik und der Kunst.

Ihre inhumane Kommerzialisierung und die tragische Einsamkeit, die Geworfenheit des zeitgenössischen Künstlers, sind Dreh- und Angelpunkte aller Gedanken und Aktionen, deren Palette von poetischen Fragmenten bis zu schauspielerischen Glanznummern reicht. Dieses äußerst minutiöse Stück fordert einen exzellenten Schauspieler und ein fürs Theater und seine Möglichkeiten interessiertes, neugieriges Publikum.

BARBARA DOBRETSBERGER (Salzburg) Boguslaw Schaeffer, der Grenzüberschreiter...

„Mich interessiert die ganzheitliche, geistige Perspektive, die vermeintliche Grenzen überschreiten kann. Als ein echter Mensch der Natur dränge ich mich nicht zur überfüllten Metropole der Illusionen, sondern begnüge mich mit dem fruchtbaren Feld der Möglichkeiten der Kunst, die zu sich genial und unvorstellbar vielseitig sind. Das ist der philosophische Grundgedanke meiner ganzen künstlerischen Tätigkeit“¹

Die Auseinandersetzung mit Schaeffers Werk ist reizvoll, spannend, manchmal auch schwierig. Eine immense Fülle an Kompositionen, an Theaterstücken, an grafischen Werken und an musikwissenschaftlichen Publikationen macht eine Annäherung an die Persönlichkeit Schaeffers zu einer Herausforderung.

Der Avantgardist...

Seine frühen Kompositionen brachten Schaeffer in den Ruf eines Avantgardisten, eines kompromisslosen Reformators der neuen Musik. 1955 schuf Schaeffer seine „erste notenlose Komposition“², die *Studie im Diagramm* für Klavier. Spricht man ihn heute auf seine Vorreiterrolle an, kontert er: „Ich wollte niemals Avantgardist sein, ich schrieb eine neue, den anderen fremde Musik, und man nannte es Avantgarde.“³

Die Experimente des jungen Komponisten mit notenloser Notation, wie er sie etwa in der *Studie im Diagramm* anwendet, ermöglichen eine immense Anzahl an Spielmöglichkeiten, ohne in die Unverbindlichkeit einer musikalischen Graphik hinüberzugleiten. Eine weitere Besonderheit verbirgt sich hinter dem (auch heute noch) futuristisch wirkenden Notenbild der *Studie*: Es dürfte sich hier um eine der ersten, wenn nicht um die tatsächlich erste Diagrammnotation handeln, eine Notationstechnik, die, ähnlich wie die Rahmennotation, zum kompositorischen Allgemeingut wurde (nicht zuletzt beeinflusst durch die Realisations- und Hörpartituren aus dem Bereich der Elektronik). Wenig bekannt ist, dass der Begriff der „Rahmennotation“ (Terminus technicus für eine Notationsweise, die exakte Notation mit aleatorischen Elementen kombiniert), der in der Terminologie moderner Kompositionstechniken seinen Stellenwert gefunden hat, auf das Vorwort, das Schaeffer 1960 zu *Topofonica* schrieb, zurückgeht. Impetus für das geradezu provokativ wirkende kreative Potential, das Schaeffer in den ersten Jahren seiner schöpferischen Tätigkeit zeigte, war das Bestreben, das überlieferte, zu wenig spielerische Musikverständnis über Bord zu werfen. Der Serialismus hatte seinen Siegeszug bereits angetreten, und Schaeffers lustvoller, unbedarfter, aber niemals unernster Umgang mit Tönen, Rhythmen und Klangfarben, der sein Werk bis heute prägt, ist als Kontrapunkt zur teilweise überdeterminierten Strukturierung der Musik des Darmstädter Kreises zu sehen.

Nicht fehlen durften in den 60er-Jahren aleatorische Stücke, deren Realisation in Happenings unterschiedlicher Dauer „ausarten“ konnte – bei *Non-stop* für ein, zwei oder mehrere Klaviere aus dem Jahre 1960 ist die *Durata* mit minimum sechs Minuten und maximum acht Stunden angegeben. Die Ideen der stenographischen und idiomatischen Notationstechniken entwickelte Schaeffer weiter – der Kreativitätsschub, den die 50er- und 60er-Jahre für alle Künste brachten, erscheint bei Schaeffer nicht als Intermezzo, sondern als Prolog zu den Werken der mittleren Schaffensperiode.

Die Idee einer konzeptuellen Musik ist bereits durch jenen philosophischen Überbau geprägt, der die Werke der 70er- und 80er-Jahre charakterisieren wird: Aus der Erfahrung heraus, dass Musik großteils emotional und nicht kognitiv rezipiert wird, und – so wie sie im Augenblick der Aufführung besteht – nie zur Gänze vom Zuhörer erfasst wird, entstanden Werke wie *Heraklitiana* und *Proietto*, die in mehreren Versionen realisiert werden können.

Stilpluralismus als Lebensprinzip...

„Mit jeder Disposition, mit jeder neuen Disposition geschieht ein Wunder: ohne eine Note geschrieben zu haben, habe ich eine neue Klangwelt erfunden.“⁴

Folklore, Neoklassizismus, Dodekaphonik, Bruitismus, Klangmassierungen, Mikrotonalität, elektronisch erzeugte Klänge – Schaeffers Werk weist eine immense Bandbreite auf. So sehr aber Schaeffer als universeller, und wie er sich selbst bezeichnet, als „polystilistischer“ Komponist zu sehen ist, seine frühesten Schöpfungen vermögen die polnische Herkunft nicht zu verleugnen. Die *Mazurken* für Klavier (1949) schrieb er „aus Liebe zur Musik Chopins“⁵, und dass Schaeffer Roman Palester und Artur Malawski als kompositorische Vorbilder seiner Jugendjahre bezeichnet, soll als weiterer Hinweis auf seine Verbundenheit mit der Musik Polens dienen.

Die Polystilistik des Werkes ist nicht chronologisch, sondern – das ist sicherlich eine Besonderheit – synchron zu sehen. Schaeffer arbeitet generell an mehreren (bis zu acht) Werken gleichzeitig, wobei eine frappierende Unabhängigkeit der Stilistik zu beobachten ist. Aus diesem Grund verwahrt sich der Komponist gegen jede Einteilung seines Werkes in Schaffensperioden, so logisch sie auch dem objektiven Beobachter erscheinen mag. Die kompositorische Tätigkeit bis ca. 1970 ist vom Experiment bestimmt; Versuche mit offenen Formen, mit neuen Notationstechniken bis hin zu notenloser Aufzeichnung stehen im Brennpunkt des Werkes. Die ersten Kombinationen von Musik und Schauspiel ergeben sich aus der Zusammenarbeit mit dem Ensemble MW2 (Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej), das 1962 von Adam Kaczynski mit der Zielsetzung, Werke unbekannter Komponisten zu Gehör zu bringen, gegründet wurde. Als Schlüsselwerk innerhalb Schaeffers Oeuvre kann *TIS MW2* (Teatr Instrumentalny Schaeffera) gesehen werden, das zum „Ausgangspunkt zu einer Reihe von Stücken für Schauspieler [wurde], denen der Autor später seinen Ruhm als Dramatiker verdankt.“⁶

Ab 1970 mehren sich in der Werkliste sinfonische und konzertante Formen, zugleich scheint mit der Musik nach Philosophen (*Heraklitiana*, *Bergsonian*, *Spinoziana*, *Vaniniana*, *Poetries* nach Adler, *Heideggeriana*) ein geistiger Überbau verstärkt Bedeutung zu erhalten. Dass die von Philosophen inspirierten Werke keine Vertonung der Texte im herkömmlichen Sinn darstellen, bezeugen Schaeffers Worte: „...nicht der Text der Philosophen [ist] wichtig, sondern der Sinn derer Texte. Nicht Worte selbst, sondern das, was ich von Heidegger weiß, was ich von ihm bekommen habe, das ist wichtig in diesen Stücken.“⁷ Die 80er- und 90er-Jahre bringen eine Reihe von Konzerten, darunter einige Doppelkonzerte, die mit der ihnen immanenten Möglichkeit der Dialogbildung (auf solistischer Ebene) Schaeffers dualistischem Kompositionsprinzip entgegenkommen. Ab den späten 90er-Jahren verweisen überdurchschnittlich viele Werke für Saxophon auf die Sonderstellung dieses Instrumentes. Schaeffers Bekenntnis – „es gibt Werke, an denen man hart arbeiten muss, und es gibt Werke, die dem Komponisten vor allem Spaß gemacht haben; alle Saxophonkonzerte haben mir Spaß gemacht [...]“⁸ – spricht als Zeichen einer schwerelosen, spielerischen Kreativität für sich.

azione a due
für Klavier mit Instrumentalbegleitung

moim Rodzicom

dimata | = 1 sec. ca.
4,55 circa oscillando da 54 a 64

oboe

cornu inglese

clarinetto basso^B

fagotto

tromba^B

cornu^F

saxofono tenore^B

trombone

azione a due

azione a due
na fortenian
& instrumentem instrumentow
nowt piano
avec accompagnement d'instruments

SUONI REALI

Die musikalische Notierung des Werkes ist sorgfältigst Erfassung des Komponisten und urheberrechtlich geschützt.
© 1963 by Aka & Sinerok, Musikverlag, Berlin - Wiesbaden, Nachdruck verboten.
Aufführung-, Arrangements-, Vervielfältigungs- und Übersetzungsrechte für alle Länder vorbehalten.
A. & S. 395

9"

①

Spiel mit Tönen, Spiel mit Worten, Spiel mit dem Zeichenstift...

Schaeffer ist mehr als „nur“ Komponist. Neben dem Spiel mit Tönen liebt er das Spiel mit Worten: „Worte sind für mich Noten, Sätze, Motive und Themen. In meinem Theater sind Worte wichtig, sie tragen das Stück sozusagen.“⁹. Sowohl in Theaterstücken als auch in den Kompositionen finden sich Beispiele für die fließende Grenze zwischen Musik und Theater.

Als Grafiker vermag Schaeffer eine Brücke zwischen seinen Partituren und seinem bildnerischen Werk zu schlagen. Die Notation in Werken wie *Musica ipsa*, *Howl*, *Imago musicae*, *Jazzkonzert* u.a. verrät ein grafisch geschultes Auge und einen optisch kreativen Gestaltungswillen. Zu einem Teil liegt Schaeffers Fantasie und Originalität, die er in der Entwicklung neuer Notationsformen zeigt, sicherlich in seinem Sinn für die bildende Kunst begründet.

Mit seinen musikwissenschaftlichen Publikationen überschreitet Schaeffer eine Grenze, die von vielen Komponisten und Wissenschaftlern als sakrosankt angesehen wird. Ihm gelingt es, in seiner Person den schöpferisch-kreativen und den sachlich-wissenschaftlichen Zugang zur Musik zu vereinen. Mit *Wstęp do kompozycji* (Introduction to Composition) von 1976 lieferte er eine der wichtigsten Materialsammlungen im Bereich der zeitgenössischen Musik.

Schaeffer ist ein Grenzüberschreiter: Wie selbstverständlich gehen seine Kompositionen in seine Grafiken über; nahtlos führen die Aktionen, die er von seinen Interpreten fordert, zum musikalischen Theater; und gleichermaßen mühelos bewegt sich Schaeffer in der Welt des Komponisten, in jener des Dramatikers, in jener des Lehrers und des Wissenschaftlers.

Anmerkungen

- ¹ Schaeffer, Boguslaw. 50 Jahre Schaffen. Salzburg. Collsch Edition, 1994. S. 76
- ² Stawowy, Ludomira. Boguslaw Schaeffer. Leben, Werk, Bedeutung. Innsbruck. Helbling, 1991. S. 32
- ³ Dobretsberger, Barbara. Boguslaw Schaeffer. Analytische Aspekte seines sinfonischen Werkes. Dissertation an der Universität Wien. 2000. S. 15 (im Druck, Frankfurt am Main/Wien. Europäischer Verlag der Wissenschaften)
- ⁴ Dobretsberger. A.a.O. S. 141
- ⁵ Dobretsberger. A.a.O. S. 2
- ⁶ Stawowy. A.a.O. S. 71
- ⁷ Dobretsberger. A.a.O. S. 27
- ⁸ Dobretsberger. A.a.O. S. 158
- ⁹ Dobretsberger. A.a.O. S. 27

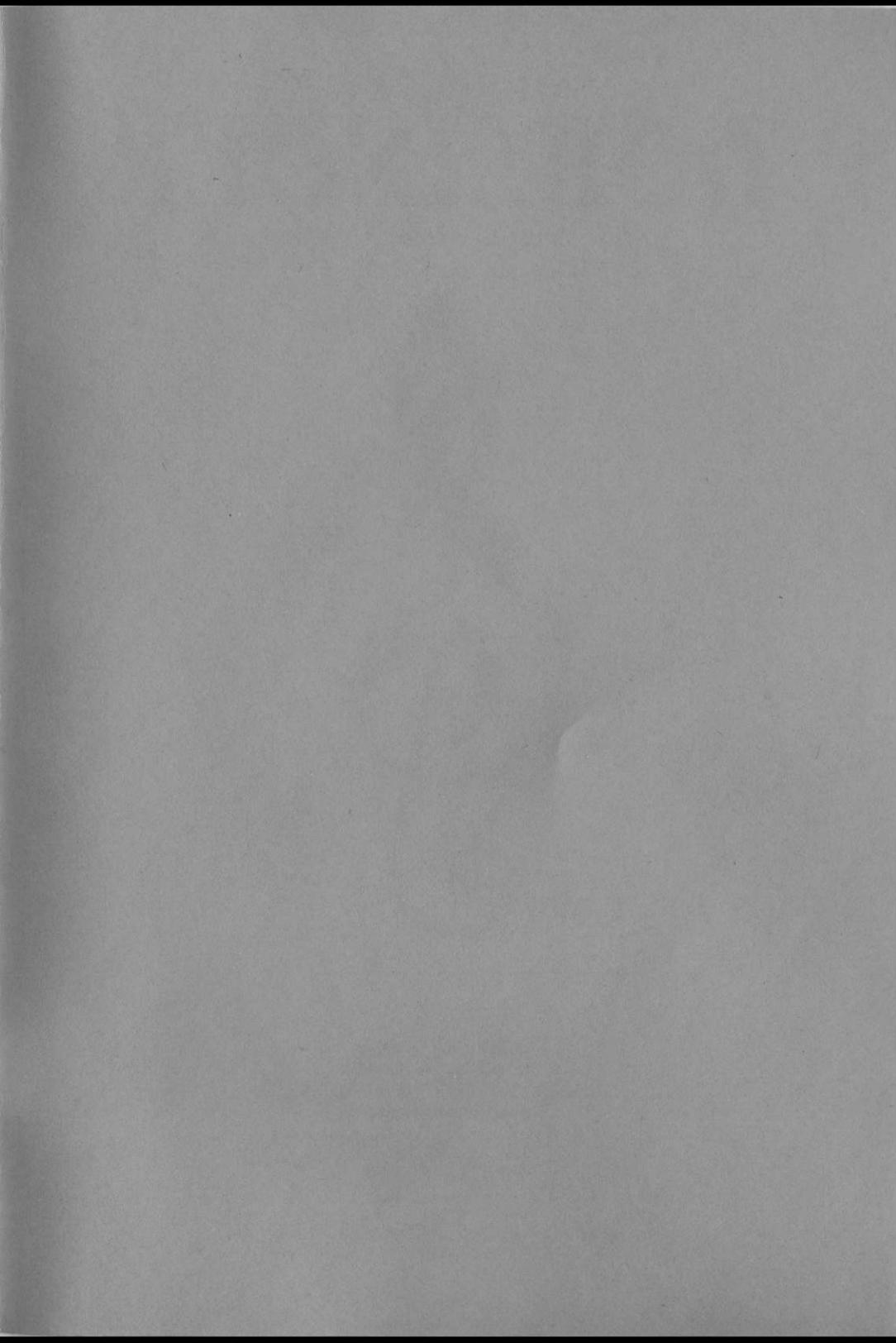
Hinweis auf weiterführende Literatur und Werkverzeichnisse

Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von Bernhard Günther. Wien: music information center austria 1997, S. 937-944

Boguslaw Schaeffer, 50 Jahre Schaffen. Salzburg: Collsch Edition 1994

Ludomira Stawowy: Boguslaw Schaeffer. Leben Werk Bedeutung. Innsbruck: Edition Helbling 1991

Barbara Dobretsberger: Boguslaw Schaeffer. Analytische Aspekte seines sinfonischen Werkes. Dissertation an der Universität Wien, 2000. (Im Druck: Frankfurt am Main/Wien: Europäischer Verlag der Wissenschaften)



MUSIK-NOTEN

DOBLINGER

Printed Music • Vienna



Info:

Musikverlag Doblinger
Postfach 882 / A-1010 Wien
Telefon (+43/1)515 030 Fax (+43/1)515 03 51
e-mail: music@doblinger.at

Musikverlag
Doblinger
Music Publisher

website: www.doblinger-musikverlag.at